



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**ORIGENES IDEOLÓGICOS Y FORMALES DE LA  
TRINIDAD REVOLUCIONARIA**

**Su inserción en la gráfica y en el muralismo**



**Tesis que para optar por el título de  
Maestría en Historia del Arte presenta**

**Laura Levinson**

**México, D.F.**

**1997**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Zeev por su amor y apoyo incondicional; a Neta y a Nitzán, ojos de zafiro revelados.

Al poeta Victor I. Pomerantz, guía de siempre; y a la pintora Rosa Pomerantz, pilar esencial; por haberme dado las alas y la capacidad de volar.

## **AGRADECIMIENTOS**

**Agradezco a la Maestra Alicia Azuela, a la Maestra Julieta Ortíz Gaitán, a la Doctora Sussanah Glusker Brenner, al Doctor Aurelio de los Reyes y a la Doctora Elia Espinosa, por su apoyo a través de la lectura y comentarios de la tesis.**

**A la Doctora Paulette Dieterleen Struck, Jefe de la División de Estudios de Posgrado, por su esencial apoyo moral.**

**Al Licenciado Ricardo Pérez Escamilla, quien, además de proporcionarme gran parte de la bibliografía, motivó la investigación a lo largo de su desarrollo, con atención y afecto.**

**A todos mis amigos de México, a los que conocí gracias al arte mexicano que me trajo a estas tierras, y quienes demostraron con amor un sincero interés en la temática estudiada.**

## INDICE GENERAL

### PARTE I ANTECEDENTES DE LA TRINIDAD REVOLUCIONARIA

Introducción.....	1
El concepto tinitario.....	14
I.1 Antecedentes de la <b>trinidad revolucionaria</b> en el arte.....	21
I.2 Integrantes de la <b>trinidad revolucionaria</b> .....	27
I.2.1 La imagen pictórica del <b>campesino</b> y la cuestión agraria.....	30
I.2.2 La imagen pictórica del <b>obrero</b> y la cuestión obrera.....	40
I.2.3 La imagen pictórica del <b>soldado</b> y la lucha armada.....	53
I.3 Antecedentes gráficos de la <b>trinidad revolucionaria</b> :	
Análisis formal e iconológico.....	66
I.3.1. Nueva era agrícola de México, anónimo, <u>Revista de Revistas</u> , 1910.....	70
I.3.2. Campesino armado, Mariano Martínez, <u>Revista de Revistas</u> , 1911.....	77
I.3.3. La ley de Caifas, anónimo, <u>El Ahuizote</u> , 1912.....	85
I.3.4. Campesino-soldado, <b>Francisco R. Guillemín</b> , <u>La Vanguardia</u> , 1915.....	98
I.3.5. 20 de noviembre, <b>Antonio Gómez</b> , <u>Revista de Revistas</u> , 1915.....	122
I.3.6. Tres obreros, <b>Dr. Atl</b> , <u>Acción Mundial</u> , 1916.....	130
I.3.7. El Señor del Veneno, <b>David A. Siqueiros</b> , <u>Revista de Revistas</u> , 1918.....	138

## PARTE II LA TRINIDAD REVOLUCIONARIA EN EL MURALISMO MEXICANO

Introducción.....	150
II.1 Primera fase del muralismo.....	158
II.2 Segunda fase del muralismo.....	170
II.3 <b>Diego Rivera</b> gráfico.....	176
II.4 <b>Diego Rivera</b> en la Secretaría de Educación Pública.....	187
II.4.1 Mecanización del país, ca.1926 y 1928.....	202
II.4.2 Maestro de Escuela del Nuevo Mundo, ca.1926 y 1928.....	207
II.5 <b>Diego Rivera</b> en Chapingo.....	213
II.5.1 El buen gobierno, 1924.....	214
II.5.2 Triunfo de la revolución y la justicia, ca. 1926-1927.....	221
II.6 <b>José C. Orozco</b> en la Escuela Nacional Preparatoria.....	233
II.6.1 Trinidad Revolucionaria, 1924.....	240
II.7 <b>David A. Siqueiros</b> en la Escuela Nacional Preparatoria.....	253
II.7.1 Entierro del obrero, 1924.....	255
II.8 <b>David A. Siqueiros</b> en <u>El Machete</u> .....	262
II.8.1El ejército de los soldados, obreros y campesinos, 1924.....	264
II.9 <b>José C. Orozco</b> en Orizaba.....	272
II.9.1 Revolución Social, 1926.....	274
Conclusión.....	280

<b>Lista de ilustraciones.....</b>	<b>293</b>
<b>Archivos.....</b>	<b>296</b>
<b>Hemerografía.....</b>	<b>296</b>
<b>Artículos hemerográficos.....</b>	<b>297</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>299</b>

## Parte I ANTECEDENTES DE LA TRINIDAD REVOLUCIONARIA

### Introducción

A comienzos de nuestro siglo se suscitan una serie de cambios en el ámbito pictórico mexicano, iniciados en el siglo XIX, como consecuencia de la problemática político-social. Entre ellos, aquel de interés para la investigación, tendió a enfatizar la mirada artística local. A partir de la Revolución de 1910 una figura perteneciente a la *clase baja* comenzaría a cobrar importancia en el ámbito del arte mexicano: el **campesino**. Este, al formar parte de la base de la pirámide social, se transformaría en actor de la *cuestión agraria*, aspecto desencadenado en la misma Revolución. Pese a los numerosos decretos promulgados a favor de la redistribución de tierras usurpadas, y en defensa del **campesino**, el problema agrario se agudizó durante el porfiriato.

El *Plan de San Luis Potosí*, emergente de la dictadura, trató de ofrecer soluciones desde una perspectiva diferente a la que se venía desarrollando: adoptó una actitud de desconocimiento del gobierno de Porfirio Díaz, propuso el *sufragio efectivo y la no reelección*, y llamó a los ciudadanos a levantarse en armas. Desde este llamado al ataque armado en concreto, una segunda figura apareció en escena: el **soldado**. Este era, de hecho, un **campesino** transformado en hombre de acción, alejado de la idea de cuerpos militares, jefes y coroneles federales conocidos hasta entonces. Se trataba de **campesinos** levantados en armas, es decir, de **soldados** rurales vestidos de blanco,



montados a caballo sin monturas, con rifles, cananas y revólveres. Ambos actores, quienes en el inicio de la Revolución, cumplirían dos roles en una misma figura, cobrarían independencia en un período de *posrevolución* y serían representados, en la gráfica y en la pintura mural, como si fueran dos entes disímiles. A ellos se les uniría el **obrero**, alcanzando a completar la *tríada-símbolo* de la clase oprimida, la cual, cumpliría un papel importante en el planteo de reconstrucción nacional de los años '20.

La investigación se abocará a encontrar las apariciones de los agentes activos de la Revolución Mexicana, el **campesino**, el **soldado** y el **obrero**, y, tratará de captar el momento en que alcanzarían la *categoría de tríada*. Su surgimiento señalará así, un *síntoma* en la historia del arte mexicano el cual engendrará un nuevo motivo iconográfico: la **trinidad revolucionaria**. Cada integrante, aislado en un principio, y unidos posteriormente, podría tomarse como desdoblamientos del *pueblo*, es decir, como elementos emergentes de un sector esencial de la sociedad. La conformación de este sector, escogiendo tres de sus personajes, alzará vuelo en los años '20 al expandirse en el marco de la pintura mural y en ocasiones en la gráfica, para continuar su desarrollo hacia finales de la década y concentrarse en el **obrero** como líder del pueblo. (Último que no se analizará en la investigación).

La primera parte de la investigación tratará de insertarnos en la sensibilidad artística del siglo XX a través del **campesino**, el **soldado** y el **obrero**, sin que eso represente una ruptura absoluta con el siglo anterior. Para tal fin, serán revisadas algunas imágenes de la ilustración gráfica referentes a las *márgenes campesina y urbana* que aporten al desencadenamiento de la **tríada revolucionaria**. Desde el último tercio del siglo pasado existía una prensa de propaganda social que abogaba por los derechos de los **campesinos** y de los **obreros**.<sup>1</sup> Esto señaló la utilización de medios de

difusión para promover ideas y consolidar organizaciones futuras, probando una existencia de contactos tempranos entre ambos sectores sociales.

El criterio metodológico escogido fungirá como herramienta de apoyo para el análisis e interpretación de las obras pictóricas escogidas. Se acercará a la línea *iconográfica* de Erwin Panofsky, entendiendo por ésta la descripción y clasificación de los *motivos* intrínsecos en las imágenes, y su posterior interpretación. Se tratará, básicamente, de buscar la génesis del *motivo-objeto de estudio* y comprender su contenido e importancia en el desarrollo del arte mexicano. Esta génesis y su respectivo proceso nos conducirán a captar la constante articulada, es decir, el motivo iconográfico engendrado, ofreciendo un significado y una profundidad mayor respecto del mismo, así como una nueva visión del arte de la época.<sup>2</sup>

Las limitantes del método *panofksiano*<sup>3</sup> serán salvadas, en primer término, por adaptarnos al período moderno tratado (en relación al campo de estudio renacentista de Panofsky), y, posteriormente, por tomar en cuenta las condiciones ideológicas, históricas, y sociales.

Se partirá del análisis de la obra gráfica y se continuará con la obra mural, análisis que nos conducirá a penetrar en la temática de interés. Posteriormente, se observará la interacción (o carencia de la misma) entre los motivos representados, interpretando sus valores simbólicos, se hará mención del medio socio-político, de las fuentes de información relevantes tanto artísticas como historiográficas y se tratará de exponer la continuidad o ruptura del *motivo iconográfico* expuesto.

La primera parte abarcará el análisis de ilustraciones de la gráfica periodística del primer decenio del siglo XX, sus tratamientos y soluciones estilísticos e *iconográficos*, la importancia en relación a los discursos (oficiales o extraoficiales) emitidos (en la medida

de lo necesario y para completar la escena presentada por las obras artísticas), tratando de captar la línea política que representen. A este análisis le sumaremos elementos relevantes a las cuestiones **agraria**, **obrera** y al desarrollo del **soldado**, trayendo a colación algunos antecedentes pictóricos referentes a dichas cuestiones. Este proceso analítico nos conducirá a sentar las bases del origen de la **trinidad revolucionaria** dentro del contexto artístico, y lograr la comprensión de su razón de ser como *motivo en sí*. El análisis formal de cada obra y el contenido de los textos que reflejen las convenciones estéticas del momento, ofrecerán una ayuda significativa en cuanto a las *actitudes iconográficas* de la pintura y la gráfica en los años tratados.

El *objeto de estudio* será abordado, en términos generales, de la siguiente manera: a principios de siglo se percibirá al agente-**campesino** dependiente del gobierno oficial. Una vez entrada la Revolución cobra valor por sí mismo como **trabajador** dentro del contexto social agrario, se convierte en agente-**soldado**, y proyecta una inclinación hacia una facción política, producto de la lucha armada. El **obrero**, sin embargo, de aparición esporádica aunque agente fundamental de la futura **trinidad**, encontrará una función al lado del **campesino** y el **soldado** en los años '20; y, posteriormente se transformará en guía de los otros dos, solidarizándose con el denominado **obrero internacional**. Dentro de este esquema, sintético y resumido, la *tríada* se mostrará como una constante que la transformará en *motivo iconográfico* del arte de la posrevolución.

La temática escogida, **orígenes ideológicos y formales de la trinidad revolucionaria**, se integra, por su carácter social, a una propuesta más amplia denominada *radicalismo social* aplicado al arte.<sup>4</sup> El radicalismo comprende una serie de movimientos en la historia de las ideas sociales, como por ejemplo el socialismo, el

anarquismo y el comunismo, los cuales, en el caso de México se proyectaron, también, a través de expresiones artísticas en diversos momentos.

El término *radical* se originó en la Inglaterra del siglo XVIII como una reforma política o económica sobre líneas democráticas, en la que se unía la clase media con la obrera; inmediatamente después, como apoyo a la Revolución Francesa, representó **“...una idea de retorno a las raíces u orígenes...”**, y, como consecuencia creó **“... una nueva conciencia histórica, tan importante para el arte y para la historia del arte”**.<sup>5</sup> Desde entonces comenzó a enfatizarse la idea de progreso y ya por el año de 1823, los términos *radical* y *radicalismo* se utilizaron en Francia, extendiéndose por otros países de Europa occidental y América.<sup>6</sup>

El radicalismo social arribó a México de Europa, aunque también recibió influencias norteamericanas, rociando de ideas la tierra latinoamericana. Comenzó a gestarse a finales del siglo pasado, conmovió a la clase pequeño burguesa mexicana, y se vio reflejado en la división política de *conservadores* y *liberales*, así como en la posterior diferencia entre *liberales ortodoxos porfiristas*, quienes criticaban a la *Colonia* y a la *Iglesia*, y el *nuevo liberalismo* (o antiguos liberales porfiristas), opositores fervientes del gobierno de Porfirio Díaz. Al crearse la oposición, el *Partido Liberal Mexicano* (P.L.M.), se pusieron en práctica las ideas radicales, basadas en una democracia, la contemplación del presente y futuro de la sociedad mexicana, así como se propuso una economía de mercado en que las tierras fueran productivas, y los trabajadores recibieran los derechos correspondientes, entre otras de sus reivindicaciones. El conocimiento de autores radicales, socialistas y anarquistas llegaba a México a través de agentes *propagandistas*, libros y folletos españoles, así como de los contactos realizados por algunos de los dirigentes como Enrique y Ricardo Flores Magón, Antonio Díaz Soto y Gama, y Librado

Rivera, durante sus períodos de exilio en los Estados Unidos de América. Emma Goldman, fundadora y líder del movimiento anarquista norteamericano, el medio anarquista hispánico, y el sindicalismo revolucionario de los *International Workers of the World* (I.W.W.), constituyeron algunos de dichos contactos.<sup>7</sup> El P.L.M., entonces, llegó a adoptar una actitud anarquista, que si bien aceptaba al Estado como herramienta de cambio, no negaba la necesidad de insurrección y de lucha contra la opresión, a través de la creación de una organización sindical. Su *Programa y Manifiesto*, elaborado en 1906, penetraría en el mundo de los mineros, donde se gestaría una de las huelgas más importantes. **“Los centros mineros..., son enclaves de modernidad... en medio de poblaciones más tradicionales. Están unidos por vías de comunicación activa... a los centros urbanos y a los Estados Unidos. La circulación de las mercancías, de los hombres y, por tanto, de las ideas, es particularmente intensa...”** ; **“... estos hombres... están ... preparados para adherirse a una imagen individualista de lo social - liberal y después revolucionaria...”**<sup>8</sup>

Desde 1880 a 1905, el régimen porfirista, si bien no declaradamente antiobrero, reprimió la prensa obrera y suprimió las organizaciones de los trabajadores, ya que el choque con el sindicalismo radical era desmesurado. Sin embargo, los años de 1906-1907 fueron testigos de la estructuración de los primeros sindicatos en las zonas industriales, apoyados por el P.L.M. de los hermanos Flores Magón. Y, 1908, de la publicación del libro La sucesión presidencial en 1910, de Francisco I. Madero, el que proponía, básicamente, romper con la dinámica cerrada y demagógica de la reelección porfirista, y otorgar al pueblo la validez de su voto.<sup>9</sup>

Dos años más tarde irrumpe la Revolución Mexicana, con visos de socialismo agrario, a través de la figura del **campesinado armado**. Al mando de Emiliano Zapata y el *Plan de Ayala*, se exige el reparto de tierras en manos de los *hacendados*, o bien la

redistribución de dichas propiedades rurales, así como la restitución de las mismas a las comunidades indígenas. El lema *Tierra y Libertad* adoptado por el mismo líder agrario, se había leído en el periódico anarquista Regeneración de Ricardo Flores Magón, el 19 de noviembre de 1910.<sup>10</sup> Este título tomado de la revista anarquista homónima en lengua española,<sup>11</sup> conocida por Flores Magón durante su exilio en los Estados Unidos, era originario, a su vez, del siglo pasado cuando Aleksandr Herzen, en 1861, había unido ambas palabras para propagar el socialismo agrario ruso, en su lucha contra la desigualdad y la injusticia. La afinidad anarquista se vio proyectada en la institución obrera más importante de la época, la *Casa del Obrero Mundial*, (creada en 1912) la que, por medio de la **“acción social del proletariado como fuerza de trabajo, y su acción política como clase obrera”**,<sup>12</sup> firmaría un pacto con la facción constitucionalista en 1915.

El surgimiento del radicalismo social mexicano, entonces, correspondió en la atmósfera artística, al dibujo político como arma de liberales y radicales. Este medio de expresión se filtró, a principios de siglo, en publicaciones de oposición al régimen de Porfirio Díaz, como El Hijo del Ahuizote, y El Colmillo Público.<sup>13</sup>

Una vez electo Francisco I. Madero, el 1º de octubre de 1911, la prensa gozó de mayor libertad, permitiéndole a la nueva situación histórico-política de la Revolución, continuar con el medio de difusión caricaturesco y de denuncia,<sup>14</sup> haciendo posible la crítica al mismo presidente electo, la clase alta, el clero, o bien, a los norteamericanos.<sup>15</sup>

Así, en este marco de dilema, de esperanza por la nueva presidencia y de duda, de una *verdadera* ruptura o no del *nuevo gobierno*, se dio cabida a un arte gráfico de denuncia política y social, generalmente antiacadémico y, en muchos casos, de tendencia hacia un realismo popular.

Siguiendo una línea cronológica, luego de creado el *Partido Comunista Mexicano* (P.C.M.) en 1919, las ideas radicales seguirían su contacto con el arte. Al simpatizar con él, algunos de los artistas abogaban por los derechos civiles y políticos del individuo, y apoyaban la democracia y la igualdad, sintiendo la necesidad de transmitir, a través de su obra artística, el cambio social. La incursión de **Diego Rivera** en la vida del *minero*, por ejemplo, como símbolo del *obrero* explotado, y el uso del lema zapatista de *Tierra y Libertad* en algunos de sus murales, o bien la pretensión de **David A. Siqueiros** de llevar a la práctica la ideología a través de su obra pictórica o escritos, constituyeron algunas de las ligazones que dejaron testimonio de dicha relación.

Durante la inserción del arte mexicano en el *radicalismo*, si bien tomaremos en cuenta algunas de las fuentes que se expandieron y desarrollaron en México, obviaremos las conexiones entre radicalismo-arte y artistas extranjeros, a no ser que las mismas ofrezcan una aportación significativa al proceso pictórico mexicano. Con esto veremos que, si bien analizaremos las obras gráficas y murales partiendo de ellas mismas, no podremos evitar los referentes históricos y acontecimientos sociales, ya que resultaría difícil desprender la expresión artística de la realidad. El tipo de arte escogido en la investigación, demanda de manera intrínseca un estrecho contacto con las circunstancias histórico-sociales, provocando una relación dinámica entre dicha circunstancia y la temática artística, que no forzosamente deba reflejar la realidad del momento, sino aquélla proyectada por la *sensibilidad* pictórica. Para tal fin, fueron seleccionadas un número de obras significativas, (sin poder incluir todas las existentes por una dificultad de acceso a ellas y por una cuestión metodológica), y considerados los artistas con sus respectivas actividades político-sociales. De alguno de ellos sólo mencionaremos su incursión a la temática-*objeto de estudio*, por formar parte de la

época de cambio y para completar el panorama pictórico, y de otros, sus aportes formales, los que conllevarían significados de contenido social. Los artistas investigados, de una manera u otra (consciente o no), presentaron contactos con algún tipo de radicalismo social. Existieron algunos, inclusive, que mostraron una predisposición espontánea por crear organismos revolucionarios que contuvieran las propias necesidades, sin tomar partido, obligatoriamente, de alguna tendencia específica. El interés, en varios de los casos, se acercaba a la defensa de los derechos de la clase baja, describiendo entonces, al **campesino**, al **soldado** y al **obrero**, como representantes de dicha clase, dentro del contexto y proceso revolucionario. No siempre los movimientos propuestos, los órganos de difusión, o bien, los eventos organizados, encontraron una proyección directa en el arte del momento. Por tanto encontraremos desfases temporales.

La **trinidad revolucionaria**, *síntoma* del desarrollo pictórico de un momento determinado de la historia del arte mexicano, fue creada como parte de un *imaginario* necesario, consolidado bajo la presidencia de Alvaro Obregón y acentuado durante el período de Plutarco Elías Calles. Su marco de referencia fue el *radicalismo social*. se vio acompañada de un objetivo claro, de una ideología, y de un estilo preciso. El lapso de tiempo analizado, dos decenios, no fue guiado por una estética única, ni por una misma conciencia artística o popular. Sin embargo, generalmente, la producción material señalaba *alguna* línea socio-política que la conducía hacia el denominado *arte comprometido*, como si pretendiera ser *vocero* de la realidad. Realidad envuelta, como ya mencionamos, en las ideas revolucionarias necesarias para afianzar un nacionalismo parte de la restructuración del país en una época posterior a más de diez años de lucha. En este punto, al analizar cada obra gráfica o mural, abordaremos el mensaje enviado y



la realidad a la que éste apuntaba, o bien la cercanía o lejanía de la misma en relación a los contenidos expresados.

Difícilmente, en los dos primeros decenios del siglo, hallaremos adhesión unánime a una ideología revolucionaria por parte de los artistas, o un grupo homogéneo que haya actuado de manera conjunta en pro de un ideal. Sin embargo, se encontró una cierta simpatía de ideología pluralista en la que los *individuos-pintores* reaccionaron ante la realidad dictada por sus propios ojos. No fue sino en los años veinte cuando se consolidaron las *ideas radicales*, es decir, la búsqueda de cambio aunado a un tinte de acercamiento a las clases **campesina y obrera**, ideas sembradas desde el siglo XIX en suelo mexicano. Algunos pintores, por ejemplo, se identificaron con la ideología comunista al afiliarse al partido (**Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros**, entre otros), a principios de los años '20 de nuestro siglo; así como al crear el *Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* en 1923, (al que también pertenecía **José Clemente Orozco**), cuya ideología revolucionaria se expresaría en el *Manifiesto* del Sindicato y de la elaboración del órgano de difusión El Machete; y del mismo modo, al adoptar la posición de fuerza de cambio social atribuida al arte, así como al proyectar imágenes relacionadas a la Revolución en los muros de los edificios públicos.

Un arte comprometido con la clase oprimida supone una visión revaloradora en relación a la historia y la cultura mexicanas. El espejo, ubicado en un espacio temporal tardío en relación a los hechos histórico-sociales, comprueba la falta de correspondencia temporal histórico-artística. Los años estudiados, desde la Revolución hasta entrados los '20, son muestra de una reacción tardía de la ideología revolucionaria en el arte: la carencia de distancia temporal produjo una repercusión no inmediata, proyectando la realidad revolucionaria diez años más tarde. Esta repercusión (que podría tal vez

percibirse como un desfase natural) no descartó la aparición aislada de los factores integrantes del *motivo trinitario* sino que, al contrario, las ilustraciones rescatadas por la investigación, aquellas que constituyeron los antecedentes de **la trinidad revolucionaria**, funcionaron como indicadores-guías de los pasos a seguir en el arte, tratando de comprender el desarrollo de los tres agentes: **campesino, soldado y obrero**, y su consecuente consolidación.

## Notas

- 1.- Ver puntos 1.2.1. y 1.2.2 del capítulo I.2. "La imagen pictórica del campesino y la cuestión agraria", y, "La imagen pictórica del obrero y la cuestión obrera", en "Integrantes de la trinidad revolucionaria".
- 2.- Panofsky divide el análisis de la obra de arte en tres niveles de significación: El objeto a interpretar: I. Asunto *primario o natural*: a) fáctico, y b) expresivo, constituye el universo de los motivos artísticos. II. Asunto *secundario o convencional*, constituye el universo de las imágenes, historias y alegorías. III. *Significación intrínseca o contenido*, constituye el universo de los *valores simbólicos*. El acto de interpretación: al I., le corresponde una *descripción pre-iconográfica* (y análisis pseudoformal); al II., el *análisis iconográfico*; y al III., la *interpretación iconológica*. El bagaje para la interpretación: Para I. *Experiencia práctica* (familiaridad con *objetos y acontecimientos*). II. *Conocimiento de las fuentes literarias* (familiaridad con *temas y conceptos* específicos). III. *Intuición sintética* (familiaridad con las *tendencias esenciales de la mente humana*), condicionada por una psicología y una "*Weltanschauung*" personales. Principio correctivo de la interpretación (historia de la tradición): I. Historia del *estilo* (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los *objetos y acontecimientos* fueron expresados mediante *formas*). II. Historia de los *tipos* (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los *temas o conceptos* específicos fueron expresados mediante *objetos y acontecimientos*). III. Historia de los *síntomas culturales*, o *símbolos* en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las *tendencias esenciales de la mente humana* fueron expresadas mediante *temas y conceptos* específicos). Panofsky E., El significado en las artes visuales, Alianza Forma, Madrid, 1991, p.60. Panofsky E., Estudios sobre iconología, Alianza Editorial, Madrid, 1984, "Introducción" pp.13-14.
- 3.- Del conocimiento de Panofsky "... se deriva (su) capacidad... de constituir una especie de genealogía ideal de un símbolo, motivo o alegoría desde su primera aparición hasta su eclipse..., haciendo abstracción... de las razones de (las) alteraciones, es decir de las condiciones ideológicas en las cuales la misma alegoría aparece cada vez" "La mayor endeblez de Panofsky está... en la separación que establece entre 'forma' y 'contenido'... y el establecimiento de relación de los contenidos... con lo que él llama 'las tendencias generales y esenciales del espíritu humano'." "pasa por alto las condiciones históricas que son determinantes para su campo: las condiciones ideológicas, las relaciones sociales ideológicas". Hadjinicolaou Nicos, Historia del arte y lucha de clases, S.XXI, México-Madrid-Buenos Aires, 1975, pp. 48-50.
- 4.- El término fue sugerido por el libro de Egbert Drew Donald, El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968, GG Arte, Barcelona, 1981, el cual otorgó una significativa luz a la investigación en proceso.
- 5.- Ibid, p.60
- 6.- Cabe señalar que los términos de *izquierda* y *derecha* se convirtieron, en Francia, en etiquetas políticas equivalentes a *liberal* y *conservador* respectivamente, siendo los liberales los revolucionarios políticos de izquierda que apoyaban la Revolución Francesa, los que seguían la visión científica de la naturaleza de la sociedad, tomaban en cuenta a las artes dentro del esquema social y se oponían tanto a la monarquía como a la Iglesia. Ibid, pp.64-68
- 7.- Guerra F. X., México: del Antiguo Régimen a la Revolución, T.II, FCE, México, 1992, pp.36-37
- 8.- Ibid, p.49
- 9.-El Partido Antirreeleccionista de F.I. Madero, el cual publicó su propio órgano de difusión El Antirreeleccionista, incluía entre sus miembros, obreros y gente de la clase humilde.
- 10.- Wolf Eric R., Las luchas campesinas del siglo XX, Siglo XXI, México, Madrid, Buenos Aires, 1972. pp.53-54
- 11.- Esta revista de Barcelona tuvo una duración de once años, entre 1904 y 1915, y representó un importante correo entre libertarios hispanos y españoles. Guerra, México: del Antiguo régimen, op.cit., p.37. Las palabras unidas. *Tierra y Libertad*, les dieron el nombre a una sociedad secreta y al periódico correspondiente, fundados por Nikolai Chernichevski. Adolfo Gilli, "Los dos socialismos mexicanos", en Cecilia Noriega Elio (editora), El nacionalismo en México, El Colegio de Michoacán, VII Coloquio de Antropología e Historia regionales, Zamora. Michoacán, 1992, p.356. García Cantú afirma que Herzen, el tártaro, en un folleto intitulado *Kolokol* (campana), "había lanzado el grito del nihilismo naciente: *Tierra y Libertad*". García Cantú G., El socialismo en México, Siglo XIX, Ediciones Era, 1986, p.54.
- 12.- José María Calderón, "Historia social y fuerza de trabajo durante la revolución", en Historias 8-9, enero-junio 1985, México, D.F., p.134.
- 13.- El Hijo del Ahuizote, 8 de julio, 1900, p.419. "¡Sigue bajando!". El Hijo del Ahuizote, 22 de febrero, 1903, pp 119-120. "Los carnavales de Porfirio Díaz". El Hijo de Ahuizote, 5 de abril, 1903, p.217. "La cucaña reeleccionista". El Colmillo Público, 26 de noviembre, 1901, No.116, pp.755-756. "La situación actual". El Colmillo Público, 23 de julio, 1905, Mo.98, pp.472-473. "Un desengaño en sueños". El Colmillo Público, 28 de enero, 1906, No.125, pp.53-54. "Surge de nuevo". González Ramírez Manuel, La caricatura política, Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana, T.II, México, FCE, 1955; F.42, F.48 y F.49; F.166, F. 94, y F.177 respectivamente.

14.- *"Para los caricaturistas el radicalismo social merecía el silencio y jamás se refirieron a los esfuerzos que por su parte realizaba el régimen del señor Madero..., esfuerzos estériles..."* "... para los dibujantes la etapa maderista era como un infierno más terrible que el infierno del Porfiriato, ya que en la nueva situación, la demagogia que se desatara, la lucha por el sufragio libre, la libertad de imprenta y los ataques a la tiranía..., únicamente podían tener como resultado el hambre...". González Ramírez, La caricatura política, op.cit., p.64

15.- El Ahuizote, 19 de agosto de 1911, Año I, No.13, pp. 6-7. "Caminata peligrosa". El Ahuizote, 26 de agosto de 1911, Año I, No.14, portada. "Zapata colgó la bocina". El Ahuizote, 24 de febrero de 1912, Año II, No.41, pp.11-12. "El Sr. Madero es muy extremoso" Y dos caricaturas de José Clemente Orozco en: El Ahuizote, 7 de octubre de 1911, Año I, No.20. "Los neoserviles"; El Ahuizote, 28 de octubre de 1911, Año I, No.23, pp.8-9. "Los dos regimenes".

## El concepto trinitario

La idea de la *terna*, de gran peso histórico, influyó en los diversos tipos de clasificación que existieron a lo largo de la historia de la humanidad. Tradiciones religiosas y sistemas filosóficos *crearon* conjuntos *ternarios*, es decir, *tríadas* que proponían una idea de correspondencia entre fuerzas de la naturaleza humana a aspectos de un ser supremo o divino, en una sola persona.<sup>1</sup> Si nos remontamos a *Platón*, por sólo traer un ejemplo de la antigüedad, veremos que en La República, propone un esquema *ternario* para una sociedad *ideal* compuesta por ***pensadores, luchadores y trabajadores***.<sup>2</sup> Esta postulación conllevaba un trasfondo de *ideal* de *república* que él hubiera deseado crear, pretendiendo otorgarle al *pensador* una dedicación plena a lo suyo, sin tener el deber de *luchar* ni *trabajar*. Los segundos cubrirían el campo militar como *guerreros* y, los últimos, categoría que incluía a los *obreros* y *artesanos*, deberían abocarse a la actividad económica productiva. “... ***la mencionada tripartición clasista, con esta o con otra nomenclatura, es la que de hecho existe en la ciudad antigua...***”, “... ***y se mantiene durante la Edad Media en la concepción análoga de los tres estamentos: oradores, bellatores, laboratores...***”<sup>3</sup> La propuesta del filósofo fue recogida, más tarde, por el *esquema ternario cristiano*, el cual aseguraba la existencia de un solo *Dios* con tres personas diferentes: el *Padre*, el *Hijo* y el *Espíritu Santo*. El *Padre* es el *Dios* supremo, *Jesús* el *Hijo de Dios*, y el *Espíritu Santo* conduciría a los fieles a la consumación de la fe. Esta fórmula *trinitaria* aparece en diversos pasajes del *Nuevo Testamento*, por lo general de manera simbólica: “***Cuando venga el Paráclito, que os enviaré de junto al Padre, el Espíritu de la verdad, que***

**procede del Padre, él dará testimonio de mí**". (Evangelio según San Juan 15, 26). "...  
**os conjuro en virtud de toda exhortación en Cristo, de toda persuasión de amor**  
(amor como característica del Padre), **de toda comunión en el Espíritu...**". (Epístola a  
los Filipenses 2,1). "**Luego me mostró el río de agua de Vida (entendiendo el agua  
como el Espíritu Santo), brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y  
del Cordero**" (Apocalipsis 22,1)<sup>4</sup> La idea de la *santísima trinidad*, entonces, recuperaba  
la idea de tres elementos que guiarían el dogma cristiano, modificaría el contenido  
clasista y platónico, dentro de un contexto, lugar y tiempo diferentes, envolviendo a la  
*terna* en una aureola puramente simbólica.

Un ejemplo que, de algún modo, procuraría unir la idea de Platón con la *santísima trinidad*, fue planteado por Georges Duby a través de su teoría en Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo. El historiador descubre, dentro de una problemática inserta en la llamada *historia de las mentalidades*, una *tríada* que subyace a la organización medieval, cuya sociedad está compuesta por tres órdenes: aquellos que sirven a *Dios*, aquellos que trabajan la tierra, y aquellos que la defienden.<sup>5</sup> Este *esquema ternario*, según el historiador del medioevo, puede ser aplicable a diferentes momentos de las diversas historias, tomando en cuenta los cambios sufridos por los entes o figuras, los cuales marcarían la nueva organización social. Si tratáramos de proponer un paralelo de su división *trifuncional* con el emerger de nuestra **trinidad revolucionaria** (la cual fue simbólica), y tratáramos de comprender la razón de su existencia, o bien, necesidad de creación en un momento determinado de la historia del arte de México, deberíamos remontarnos (en breves palabras) al cambio de esquema social que se produjo del período de la Colonia al de la Independencia. A finales del siglo XVIII, la estructura virreinal contaba, entre otros grupos sociales, con tres clases dominantes que

correspondían a los *hacendados*, compuestos por españoles y descendientes, con su respectiva acumulación de tierras; a los *militares* de origen criollo novohispano; y al *clero* en su elevada posición. Estas clases (las cuales entraban dentro de un esquema funcional) correspondían a tres de las *mentalidades* sociales de la época: la *agraria* con los dueños de las tierras (y no con los **campesinos** posteriormente despojados de ellas), la *militar* -aquella que desembocaría en el soldado federal-, y el *clero* -quien, junto al *militar* formarían dos de los integrantes de la *trinidad funesta*. La Independencia, en contraposición, trajo consigo una de las modificaciones básicas de dicha estructura social. De modo esquemático podríamos decir que, a través de la Reforma de Benito Juárez, se apoya a uno de los grupo sociales que si bien disperso en diferentes estratos sociales, se venía fortaleciendo: el *mestizo*; se reducen las tropas militares para poder consolidar un poder civil, se lucha contra la Iglesia y sus riquezas, y se alcanza la división Iglesia-Estado. Estos cambios esenciales traerían como consecuencia, reajustes en el proceso histórico mexicano, el cual se acentuaría durante el período revolucionario, y crearía condiciones que modificarían la estructura social presentada, dando cabida al nuevo *imaginario social* de los años '20 de nuestro siglo. Así, por ejemplo, la figura del *clero*, la cual veremos en la segunda parte de la investigación, como parte de la *trinidad negativa*, dejará su espacio e *importancia* adquirida desde la época colonial, y sufrirá una transformación. El *mestizo* cobrará significado, siendo visto como *emprendedor* de la rebelión armada, es decir, como **soldado** de la Revolución, **trabajador del campo** y, perteneciente a un grupo social que venía luchando por alcanzar un grado mayor en la sociedad. De este modo podríamos decir que la realidad de la Revolución Mexicana de 1910, colocó al **campesino** y al **soldado** en el mismo nivel jerárquico. Jerarquización comentada también por Georges Duby, al sostener la teoría de Carlos Loyseau en el

Tratado de los órdenes y simples dignidades,<sup>6</sup> publicado en 1610, en la que la función de trabajar la tierra se veía reforzada por el acto de orar, y como consecuencia del mismo, el **campesino** era receptor del heroísmo necesario para conducirse al campo de batalla. El paralelo de ambos actores mexicanos podría verse como correcto por el rol del **campesino** que, junto a su indumentaria agraria y a los implementos que adquiriría, se convertiría en parte integral de la contienda. Sin embargo no podríamos incluir la participación mística del **campesino** en su trabajo agrario ya que, como hereditario de la Reforma de Juárez, el *emprendedor* de la Revolución no habría recibido dictado espiritual alguno. La hipótesis francesa del siglo XVII lejana en espacio y tiempo, sin embargo, aporta una estructura de contención a la construcción del *ideal* o *imaginario* producto de la contienda mexicana de 1910. *Ideal* creado diez años después de la Revolución por los pintores, quienes al haber tomado en cuenta algunos de los discursos emitidos durante la Revolución, habrían escogido tres de los actores sociales-activos en la lucha, rociando su aura de un tinte religioso. Tinte inmerso en el pueblo mexicano, y razón por la cual el *creador* se hallaba implícito en las representaciones, normalmente a través de pasajes del *Nuevo Testamento*, y presentando a *Cristo* como *Redentor*. No se trataba del *clero* colonial, sino de la utilización de una iconografía cristiana implícita en los mensajes de la pintura mural de los años '20. Así, en este sentido, la **trinidad revolucionaria** descrita en el arte, podría simbolizar una propuesta al pueblo como el *imaginario* necesario para alcanzar, tal vez, un tipo de *redención*. Los artistas, apoyados por los gobierno de Alvaro Obregón y Plutarco E. Calles (años estudiados en la segunda parte de la investigación), continuarán el desarrollo comenzado durante la Revolución, y, conscientes o no, lograrán elevar a la **tríada** a un nivel *redentorio*. (*Redención* diferente a la promulgada por el *clero* colonial ya que, entre prédica y sermón, acaparaba tierras y



riquezas). Esta actitud condujo a los artistas de la gráfica y el muralismo a crear una contraparte de la **trinidad revolucionaria**: la *trinidad negativa*, en cuyas variaciones aparecerían cuatro figuras, el *capitalista*, el *hacendado*, el *militar*, o el *extranjero*, escogiéndose combinaciones de tres entre las cuatro mencionadas.

La necesidad de utilizar un motivo popular de connotación religiosa nos remite a la fuerte impregnación católica del pueblo mexicano, reflejada a través de la sensibilidad del artista para lograr penetrar en él. Y aunque, visto bajo una óptica visual e hipotética, los muralistas mexicanos no hallan logrado llegar al pueblo como espectadores de sus murales, tuvieron la intención teórica de alcanzar un compromiso social a través de la utilización de un concepto cristiano que formara parte del motivo visual revolucionario.

Dentro de las estructuras mentales a las que George Duby hace referencia, se incluye el sistema de ideologías. ***“La ideología es para G.Duby, siguiendo la definición de Althusser: un sistema (que posee un rigor y una lógica propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos) dotado de una existencia y de una función histórica en el seno de una sociedad dada”.***<sup>7</sup>

Esta definición nos ayuda a ampliar la comprensión del título escogido para la tesis, (si bien anterior a la lectura de Georges Duby), entendiendo al concepto de *ideología* como un sistema de creencias que no siempre corresponde a la realidad, sino a situaciones creadas por intereses y en función de poderes diversos, acompañadas, a su vez, de cambios y propuestas de reformas. Y a su *representación* como un *imaginario* creado en el marco de la expresión plástica, el que recibirá una denominación indistinta de **trinidad** o **tríada**, o bien, la primera si acaso contenga una carga religiosa, o en caso de que carezca de ella, simplemente se hallará compuesto de tres actores-agentes o figuras.

La clase oprimida no era sino la explotada, y por tanto, no era plausible de ser descrita tal y como era en el arte del período revolucionario. Tal razón nos condujo a encontrar una cantidad reducida de representaciones de los actores en la primera parte de la investigación, mientras que luego de un período de distancia respecto de la contienda, unos cuantos artistas los escogirían como **tríada**. Elección que tal vez pretendía reivindicar (en un sentido positivo) estructuras pasadas, elevando la **trinidad** a un grado de función histórica, por pertenecer a una realidad concreta de lucha, y dentro de un marco gobiernista de aceptación de dicha realidad. La unificación de los tres actores, entonces, emergerá en el discurso pictórico denominado *renacimiento del muralismo mexicano*, como el *imaginario* necesario, símbolo de un deseo de reconstrucción posrevolucionaria.

## Notas

- 1.- Chevalier J., Gheerbrant A., Diccionario de los símbolos, Editorial Herder, Barcelona, 1991, p.1026
- 2.- Platón. Diálogos, Editorial Porrúa, S.A., N° 13, México, 1984, Libro III, p.479
- 3.- Gómez Robledo A., Platón. Los seis grandes temas de su filosofía, FCE-UNAM, México, 1986, p.557
- 4.- Desclée de Brouwer, Biblia de Jerusalén, Bilbao, 1975
- 5.- Duby encuentra esta idea, por primera vez, en el siglo XI, cuando dos obispos franceses enuncian el postulado de la trifuncionalidad social: "*en la tierra, unos oran, otros combaten, otros, además, trabajan*"; "*desde el origen el género humano estaba dividido en tres, entre los oradores, los labradores y los guerreros*". Sostiene que la idea se recoge en el siglo XVII y que reaparece en la categorización social de la Revolución Francesa, tomándola como una "representación mental definida como estructura". Duby Georges, Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo, Argot, Compañía del libro, Barcelona, 1983, pp.8-9.
- 6.- "Campo de la investigación", *Ibid*, p.23
- 7.- Arturo R.Firpo, "Prólogo a la edición en castellano", *Ibid*, p.8

## I.1 ANTECEDENTES DE LA TRINIDAD REVOLUCIONARIA EN EL ARTE

En 1910 irrumpen las *Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*. Entre las actividades organizadas durante los veintiocho días de festejos, banquetes y desfiles, homenajes y congresos, se enriqueció y reorganizó el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, se inauguraron la *Columna de la Independencia* y el *Monumento a Benito Juárez*, así como se montaron tres exposiciones de importancia artística. La muestra que provino de España, expuesta en un *edificio construido ad hoc en la esquina de las Avenidas Juárez y Balderas*, contaba con obras de carácter costumbrista y estilo simbolista. Entre los artistas exhibidos figuraron Joaquín Sorolla, Eduardo Chicharro, Ignacio Zuloaga, Santiago Garnelo y Alda, Gonzalo Bilbao y Martínez, Carlos Vázquez Ubeda. La *Exposición Japonesa*, efectuada en el llamado *Palacio de Cristal*, en la calle del Chopo, contó con objetos de cerámica, laca, marfil, metal, textil, cestería, mobiliario y obras pictóricas. Y la tercera, desde el punto de vista del calendario oficial, fue la primera muestra individual de la obra de **Diego Rivera**.<sup>1</sup>

Dos corrientes artísticas se perfilaron en el ámbito al cristalizarse una cuarta inauguración plástica, en el marco de la *Academia de San Carlos*, “... **en contrapartida de la española y con plena conciencia ante la injusticia oficial de celebrar la Independencia de México con un certamen extranjero**”.<sup>2</sup> Esta última, organizada por la *Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos* (alumnos de la *Academia de San*

Carlos) tuvo lugar en la misma *Academia*, y constó con trescientas obras, que oscilaron entre un estilo cercano al proveniente de España y una temática de tinte nacional.

La convivencia de las dos tendencias, la visión de progreso importado y la introspección en el ámbito local, se venía percibiendo desde los inicios del porfiriato (1877), sobre todo desde la primera reelección del presidente (1884): **“por un lado la tendencia cosmopolita que daba a los artistas la certeza de vincularse a la vanguardia europea, y garantizaba al Estado la proyección de una imagen de progreso y modernidad; por el otro, y como contrapartida de lo anterior, una tendencia nacionalista... de buscar en lo propio las raíces de la expresión artística y que, para el régimen en el poder... aseguraba la cohesión en lo interno y una fácil identificación en lo externo”**.<sup>3</sup>

Uno de los estilos vanguardistas que se había infiltrado en tierras mexicanas fue el simbolismo. El *modernismo* surgió a fines del siglo XIX en Europa bajo diferentes denominaciones, cuyas modalidades se distinguieron de acuerdo al lugar: *Art Nouveau* en Bruselas (1892); *Jugendstil* en Munich (1894); *Sezessionstil* en Austria; *Modern style* en Londres (ya desde 1880); y *Modernismo* en España, extendido a los países hispanoparlantes, entre 1890 y 1911. En el *Manifiesto Simbolista*, publicado en Le Figaro en 1886 se abogaba por una poesía, literatura y arte en favor de la expresión de las percepciones y sentimientos individuales del artista, a la vez que se reaccionaba contra las convenciones tradicionales.<sup>4</sup> Stéphane Mallarmé, considerado el fundador de las actitudes modernistas, consideraba a la palabra como la experiencia misma, de tal manera que percibía al poema como un cúmulo de experiencias, asociativas y sugestivas, de ensueño. En Hispanoamérica, Rubén Darío fue el que denominó **“Modernismo al movimiento literario heredero del Parnaso parisiense”**, en 1894.<sup>5</sup>

Los artistas mexicanos enviados a Europa por el gobierno como pensionados (con el fin de aprender las tendencias artísticas en boga en los diversos países a los que llegaban) se sintieron atraídos, especialmente, por el simbolismo. **“...las principales fuentes de influencia (que recibieron) aparte de los románticos alemanes y a quienes mejor se conocían en las academias germánicas eran a Toulouse Lautrec, Odilon Redon, Audrey Beardsley, Paul Gauguin, Edward Munch, Puvis de Chavannes y J. Whistler”**.<sup>6</sup>

El tipo de simbolismo que habían absorbido fue aquel de la vertiente *decadentista*, de fin de siglo, guiado por la belleza y la muerte, el sufrimiento físico y moral, la existencia del mal y del pesimismo, introducido en la *Escuela Nacional de Bellas Artes* durante la primera década del siglo, y transpuesto, en un principio, aunque de diferente modo, por **Julio Ruelas y Germán Gedovius**; y luego por **Francisco de la Torre, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez y Diego Rivera** entre otros.

Cabe señalar que, de manera paralela, la *pintura de salón* -de aceptación oficial- continuaba con la temática histórico-nacional, de paisaje y escenas de costumbres locales, (en el último tercio del siglo XIX) dirigiendo su mirada hacia el pasado prehispánico, la conquista y la Independencia, en los años '80.

Desde mediados del siglo XIX comenzaba a vislumbrarse el género costumbrista mexicano, aumentando su producción hacia el último tercio del mismo. Este, el cual había dejado su impronta en diversos medios técnicos como la litografía y el óleo, conllevaba un sentido de búsqueda de *tipos*, al describir, por ejemplo, vestimentas utilizadas en diversas regiones de México, figuras de **campesinos** y **soldados** de la época, o bien un realce del paisaje mexicano y de monumentos arquitectónicos

prehispánicos y coloniales. Como antecedentes visuales para la investigación, mencionaremos el álbum litográfico, México y sus alrededores;<sup>7</sup> y la pintura al óleo de **Agustín Arrieta**, que presentaba, entre otros temas, la realidad cotidiana, escenas familiares y personajes populares, como el mendigo, el borracho, el limosnero y el loco, el indio, el **soldado**, el *chinaco* y la china poblana.<sup>8</sup> Al llegar al XX, y si continuamos la línea de interés por los *tipos* nacionales mencionados, percibiremos un acercamiento al estilo realista costumbrista en la ya mencionada *Exposición de Artistas Mexicanos* de 1910 en la que se representaron, por ejemplo, desheredados, vendedores ambulantes, y **obrer**os en huelga. Entre estos contenidos se expusieron obras como *Cargador*, de **Germán Gedovius**, el yeso *Mendigo*, de **Fidencio Nava**, *La mendiga*, de **Julio Ruelas**, *Músicos ambulantes*, de **Rafael Ponce de León**, *Vendedora de ollas*, de **Saturnino Herrán**, o bien *Industria nacional* y *Eterno mártir* de **Romano Guillemín**, y la escultura *Después de la huelga* de **A. Domínguez Bello**.<sup>9</sup>

La enumeración de obras de *carácter social* refleja una tendencia de *introspección nacional*, y como consecuencia una revaloración de la *imagen mexicana*. El interés por los *tipos populares* vislumbraba, en ocasiones, la realidad de la vida cotidiana, llegando a ser descritos, incluso, al modo pesimista finisecular simbolista. Este momento residió en el punto de encuentro entre el carácter simbolista y el de contenido social, de interés para la investigación. “*Si los Panneaux decorativos de Herrán (1910) e Industria Nacional de Guillemín son aún evocaciones de la Pax Porfiriana, el casi profético Eterno mártir ... del mismo Romano Guillemín introduce una nota de violencia que se volverá constante en el muralismo y la gráfica a finales de los años veinte*”<sup>10</sup> Violencia que no radicaba sino en la efervescencia de naturaleza social.

De alguna manera podríamos afirmar que a principios de nuestro siglo, se produjeron una serie de cambios de actitud frente al arte, los cuales, por un lado atestiguaron la capacidad de absorción y recepción de la expresión plástica mexicana en una época de transformaciones, y por el otro condujeron a la adquisición de estilos y contenidos diversos, como fue la introducción del cubismo a través de **Diego Rivera** y **Angel Zárraga**; la creación de *Escuelas al Aire Libre* y su visión *impresionista* para captar las vibraciones de luz y color en contacto directo con la naturaleza;<sup>11</sup> la continuación del simbolismo con sus alegorías; y la aparición de un arte que se vio afectado por la realidad bélica, de contenido social, y el cual dejaría una fuerte impronta en el *renacimiento del muralismo mexicano*. Este último, de interés para la investigación, se llenaría de ideología, enfatizaría la función social del arte, continuaría y lograría *contener* algunas de las ideas vertidas en los discursos políticos de la época revolucionaria y, aunque durante la contienda bélica difícilmente hallemos expresiones artísticas de dicha índole (reflejada más en la gráfica), nos proporcionarían de antecedentes a las venideras. Cambio, asimismo que nos conduciría a la conformación de una noción de *artista-militante, activista u obrero de la Revolución, opuesta al bohemio del Modernismo*,<sup>12</sup> marcando uno de los virajes artísticos.



## Notas

- 1.- Para mayor información sobre el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía; las Exposiciones Japonesa y Española, ver Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México, publicada bajo la dirección de Genaro García, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, Chimalistac, Ciudad de México, 1991, p.268; p.238; y p.40, respectivamente. Respecto de la Exposición de Diego Rivera ver Archivo del MUNAL.
- 2.- Pilar García de Germenos, "Exposición de artistas mexicanos de 1910", en 1910: El Arte en un Año Decisivo. La Exposición de Artistas Mexicanos, Septiembre-Octubre, 1910; Mayo-Julio, 1991, MUNAL, México, p.70 El 18 de julio de 1910, Gerardo Murillo escribió al Director de la Academia, Rivas Mercado, pidiéndole "*la clase del primer año de arquitectura, el hall de exposiciones, y los corredores del segundo piso, para hacer posible la exposición de la Sociedad (de Pintores y Escultores Mexicanos) que había planeado por el Año del Centenario*" Charlot J., Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915, University of Texas Press, Austin (sin fecha). Para mayores detalles ver, Crónica Oficial de las Fiestas del Centenario, op.cit., p.248. Serrano Luis G. "La gran exposición del Centenario de la Independencia en 1910", APUM, noviembre-diciembre, 1966
- 3 - Ramirez F. Vertientes nacionalistas en el modernismo, IX Coloquio de Historia del Arte: El nacionalismo y el Arte Mexicano, UNAM, México, 1986, pp.114-115
- 4.- Gill Perry. "Primitivism and the 'Modern'" en, Harrison Ch., Frascina F., Perry G., Primitivism. Cubism. Abstraction. The Early Twentieth Century, Yale University Press, New Haven y Londres, en asociación con The Open University, 1993, p. 16. Fue Jean Moréas, poeta y escritor, quien funda el movimiento simbolista y emite el Manifiesto, aunque lo abandona en 1891. Lucie-Smith Edward, Symbolist Art, Thames and Hudson, London, 1995, p.54
- 5.- Olivier Debroise, "Sueños de modernidad", Modernidad y Modernización en el arte mexicano, 1920-1960, MUNAL, 1991, p.28. El modernismo mexicano se dejó percibir en: Revista Azul (1894-1896), Revista Moderna (1898-1911), en Savia Moderna (1906); y en artistas como **Julio Ruelas, Germán Gedovius, Saturnino Herrán, Angel Zárraga** en su periodo temprano, y en contadas obras de **Romano Guillemin**.
- 6.- Millet Jhon. El rompecabeza expresionista, Editorial Guadarrama, Madrid, 1970, p.12. en Del Conde Teresa, Julio Ruelas, IIE-UNAM; México, 1976, p.50, n.2
- 7 - México y sus alrededores, Colección de Monumentos, trajes y paisajes dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos Casimiro Castro, J.Campillo, L.Auda y G.Rodríguez, editado en el establecimiento litográfico de Decaen en 1855-1856. Este álbum tuvo como antecedentes a los realizados por artistas viajeros extranjeros como Claudio Linati, Carlos Nebel, Daniel Tomas Egerton, Pedro Gualdi, John Phillips y Moritz Rugendas. Enumeraremos dichos antecedentes pictóricos de acuerdo a su orden de aparición: Linati Claudio, Trajes civiles, militares y religiosos de México, Bruselas, 1928, Nota introductoria de Porfirio Martínez Peñalosa. Traducción de Luz María Porrúa y Andrés Henestrosa, Porrúa editor, 1979. Nebel Carlos, Viaje pintoresco y arqueológico por la República Mexicana, 1829-1834, París y México, 1840. Observaciones de Alejandro de Humboldt. Prólogo de Justino Fernández, Manuel Porrúa S.A., Librería, México, 1963. Egerton en México 1830-1842, Edición privada de cartón y Papel de México, S.A., México, 1976 Gualdi Pedro, Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la Ciudad de México, 1841, Editorial del Valle de México, S.A., México, 1972. Phillips John, México Ilustrado, Editorial del Valle de México, México, 1848. Frias y Soto Hilarion, Los mexicanos pintados por sí mismos: tipos y costumbres nacionales, México, Porrúa, 1974 Edición facsimilar. Imprenta de M.Murguía, 1854. Sartorius C., México y los mexicanos, 1859, con 18 ilustraciones por Moritz Rugendas Versión, selección y notas de Margarita Martínez del Río de Redo. Prefacio de Edmundo O'Gorman. San Angel Ediciones, México, 1975. La obra pictórica mexicana de Rugendas fue realizada entre los años de 1831 y 1834.
- 8 - Obras como La Sorpresa; Escena popular de mercado; El mendigo; China y dos locos; La pensativa. Homenaje Nacional José Agustín Arrieta, MUNAL, Agosto-Octubre,1994, F.150, F.147, F.148 y F.155, respectivamente
- 9 - Las reproducción de las obras mencionadas se pueden encontrar en 1910: El arte en un año decisivo, op.cit. Catalogo" 33, 67, 101, 80, 140, 161, Industria Nacional en la p.37, y 120.
- 10 - Debroise O., "Sueños", Modernidad, op.cit.,p.29, cita 6. A diferencia de Olivier Debroise, que considera a Eterno mártir como cuadro atemporal sin relación a una realidad concreta, Fausto Ramirez afirma que "*El cuadro se refería expresamente a un problema social y político vigente, con un sentido de protesta que inmediatamente se le reconoció.*" Fausto Ramirez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo", 1910: El arte en un año decisivo, op.cit., p. 45. Se discutirá más sobre este cuadro en la ilustración F.16, campesino-soldado de Romano Guillemin, de la revista La Vanguardia de 1915.
- 11 - Para una mayor información ver González Matute L., Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura, INBA, México, 1987
- 12 - Debroise O., "Sueños", Modernidad, op.cit., p.31

## I.2 INTEGRANTES DE LA TRINIDAD REVOLUCIONARIA

El objetivo de tratar las cuestiones obrera y campesina, de las que se desprenderá la importancia del **soldado** en la lucha revolucionaria, consiste en conocer, de manera más cercana, a los protagonistas de la **trinidad**.<sup>1</sup> De algún modo, los asuntos tratados, repercusión de *una realidad*, demostrarán o no, la correspondencia del arte con el discurso utilizado en la época (oficial o no-oficial), así como su enlace con la realidad presente. Nuestro interés consiste en obtener una base que sustente la problemática del **campesino**, el **soldado** y el **obrero**, poder captar su proyección en el proceso artístico mexicano, y observar el desarrollo e inserción de la **tríada** en dicho proceso.

Por un lado la evolución de las asociaciones **obreras**, así como la de las organizaciones **campesinas** nos ofrecerán el trasfondo necesario en el cual, a modo escenográfico, actuarán los agentes. No hallaremos una correspondencia directa en tiempo y espacio entre los hechos y la proyección pictórica, sino hasta los años '20, en los que se creará un *ideal*, básicamente sustentado en personajes de la Revolución, y en su contacto con los movimientos creados para la reestructuración consecuente. Algunos de los pintores se adherirán (o mejor dicho, simpatizarán) a organizaciones político-sociales, y escogerán figuras-protagonistas para la creación de un *imaginario*. La participación de agentes sociales como el **campesino**, el **soldado** y el **obrero** no se describirán en *cantidades* en el devenir revolucionario, aunque aparecerán en la ilustración gráfica periodística de la década del '10 al 20; concentrándose, a posteriori,

en los muros de instituciones públicas; quedando secuelas en los años '30 (a los que no accederemos).

De hecho, trasladaremos la etapa de lucha, con su realidad concreta de enfrentamientos, a un tiempo de reconstrucción del momento histórico pasado, a través de un discurso pictórico en los años '20. Años en los que, como veremos en la segunda parte, se intentó elevar el combate principiado, por medio de la lucha **obrera** y **agraria**, y se colocó al arte como reflejo de esperanza de unidad nacional, horizonte abierto desde la Revolución, y a los deseos de los artistas de mejorar la sociedad mexicana bajo una misma bandera, aquella perteneciente a las clases oprimidas.

## Notas

1.- No hallamos una historiografía de la *trinidad revolucionaria* específica, sino de la Revolución misma, de la que se desprenden los actores que cubren el interés de la investigación. Entre los artículos esclarecedores sobre dicha historiografía encontramos: Alvaro Matute, "Los actores sociales de la revolución mexicana en 20 años de historiografía (1969-1989)"; y "Vieja revolución, ¿Nueva historiografía?"; ambos en Universidad de México, V.XLIV, No.466, Nov. 1989, pp.10-17; pp.18-40, respectivamente.

## I.2.1. LA IMAGEN PICTORICA DEL CAMPESINO Y LA CUESTION AGRARIA

La *cuestión agraria*, de gran interés para los investigadores del México revolucionario, ha contribuido al tema con numerosas y diversificadas fuentes e interpretaciones. Rebasaría los límites de nuestra investigación incluir las rebeliones agrarias de las diferentes regiones, la descripción de sus demandas, los acercamientos políticos, o, entre otros, el fenómeno de los caudillos. Sin embargo, tomaremos en cuenta algunos de los manifiestos del siglo pasado por la terminología utilizada, la que se relacionaría con ideas futuras; así como otros emitidos en el siglo XX, cuyos fines, básicamente, propondrían mejoras en la vida del *campesinado*. Cabe señalar que los discursos, rebeliones y/u organizaciones no proyectaron la realidad de economía rural de la época, sino el descontento agrario. Asimismo nos proporcionarán una idea del *suelo donde pisaba el campesinado* una vez principiada la Revolución: la relación *hacendado-peón*, o bien, *latifundista-campesino*, la que marcó los parámetros sobre los cuales se fundó la *cuestión agraria* mexicana. Dichos comentarios otorgarán a la investigación algunos de los antecedentes discursivos de los años '20, tanto escritos como pictóricos. Años en los que un sector de la plástica enmarcaría sus intereses dentro de un tipo de identificación que guiaría la expresión pictórica hacia la *temática agraria*, acompañada de tintes sociales. Una vez entrado el muralismo, por ejemplo, se describiría al *hacendado*, perteneciente a la clase dominante, controlando al *campesino*, parte de la clase explotada, en contacto directo con la tierra en la que vivía y trabajaba, pero de la que era despojado.

Desde el siglo pasado encontramos rebeliones campesinas así como órganos de difusión de tendencia socialista que abogaron por la liberación del *peón*, (que de hecho, en ocasiones, funcionaron de manera paralela a intereses y levantamientos obreros analizados en el inciso 1.2.2), los que proporcionaron a la *vida agraria* parte de los antecedentes de la futura creación de la *conciencia campesina y obrera*. *Conciencia* de explotación, relacionada al tipo de trabajo que se desarrollaba frente a la remuneración recibida, y como consecuencia, de la *conciencia* de garantía de derechos que les correspondía, como a todo ciudadano. El *proceso agrario*, tal y como era percibido desde el punto de vista de los *explotados* en el último tercio del siglo pasado, se expresaba de la siguiente manera: **“Los que se han aprovechado de nuestra debilidad física moral e intelectual, se llaman latifundistas o terratenientes o hacendados. Los que pacientemente nos hemos dejado arrebatar lo que nos corresponde, nos llamamos trabajadores, proletarios o peones”**.<sup>1</sup> Desde esta misma mirada se defendía **“... la felicidad de las masas y la ilustración de la raza indígena para arrebatarla del degradante yugo de los hacendados, haciéndoles justicia contra su tiránica usurpación de terrenos por medio de la ley agraria.”**<sup>2</sup> La defensa campesina, entonces, habría sido promovida desde la República Restaurada hasta 1910 a través de levantamientos y proyectos<sup>3</sup> como *la ley del pueblo*, última que abogaba por un mayor reparto de tierras entre los campesinos, lo cual daría origen a la democracia; por una educación gratuita que sustentaría el poder popular; la supresión de instrucción obligatoria al ejército, sustituyéndolo por un grupo de ciudadanos armados, y el fomento de la industria nacional.<sup>4</sup> Ideas, entre otras, que le darían la vuelta al siglo y continuarían sin solución enfatizando choques como el de los *capataces* y los *campesinos*, o bien entre estos últimos y el mundo de la tecnología moderna.<sup>5</sup> La introducción de tecnología

en Morelos, por ejemplo, ayudaba a una mayor explotación de la caña de azúcar y, por consiguiente, a la necesidad por parte de los *hacendados* de *recluir* una mayor cantidad de tierras. Situación que conduciría a la transferencia misma de las tierras, promovida por el porfiriato: del *campesino* al *hacendado*, *terrateniente* y/o *cacique*, provocando la movilización del *campesinado-propietario de tierras*, y el de las *aldeas* a las *haciendas*. Dicha transferencia o bien despojo de tierras, respondería, finalmente, con el levantamiento de un movimiento popular derivado del campo. Dos grupos podrían distinguirse como actores de la rebelión agraria, el *campesinado medio-propietario de tierra*, cuya meta era recuperar las tierras que estaba perdiendo (llegando a manos de los grandes terratenientes); y el *campesinado periférico* ubicado fuera de los dominios del control de los terratenientes y poco familiarizados con el poder de la autoridad política, y quien organizaba rebeliones locales.<sup>6</sup>

***“La creciente concentración de la propiedad agrícola en las grandes propiedades, la explotación despiadada de los trabajadores agrícolas y el continuo deterioro del nivel de vida popular, eran razones suficientes para que hubiera una revolución”.***<sup>7</sup>

Mencionemos, pues, (sin entrar en detalles y conscientes del modo esquemático del planteamiento) las diversas fases de la Revolución, para lograr ofrecer un marco al desarrollo pictórico del período estudiado. La primera etapa revolucionaria, continuando el aspecto agrario, fue comenzada por Emiliano Zapata en marzo de 1911, al sumarse al *Plan de San Luis*: ***“La revolución suriana, con plena conciencia de la justicia de sus demandas, pedía la destrucción del régimen latifundista, la desaparición de los abusos feudales, el respeto a la libertad y a la dignidad del campesino, reducido a la condición de siervo.”***<sup>8</sup> La segunda, marcada por el momento en que Francisco I.

Madero entra a la capital el 8 de junio de 1911, promete (entre otras) la devolución de tierras usurpadas; mientras que Zapata se transforma en líder intermediario entre el nuevo gobierno y los *campesinos*. Ante la negativa por parte del futuro presidente, el líder campesino convoca la *bandera de los oprimidos*: el *Plan de Ayala*, el 25 de noviembre de 1911. Manifiesto que pretendía unificar a los **campesinos** del centro y del sur. otorgándole a la reciente *Revolución agraria* un carácter social. Entre los puntos planteados, se exigía la devolución de tierras -*terrenos, montes y aguas*- a los dueños de las propiedades, denominados *pueblos o ciudadanos*, de manos de los opresores - *hacendados, científicos o caciques*-.<sup>9</sup> La tercera etapa irrumpió a raíz del golpe militar de Victoriano Huerta, en febrero de 1913, contra el ya presidente Francisco I. Madero, y el vicepresidente, Pino Suárez, asesinándolos. Esto condujo a los revolucionarios del sur, quienes consideraron dichas muertes como una *violación* a los intentos de democracia, a unirse a los villistas, los que, con el apoyo de Venustiano Carranza, destituyeron a Huerta (en agosto de 1914). La cuarta fase fue alcanzada por el triunfo constitucionalista de Venustiano Carranza, quien al no aceptar en esos momentos la ideología zapatista, promovió el *Plan de Guadalupe*, el 26 de marzo de 1913<sup>10</sup> con sus consecuentes *Adiciones* (12 de diciembre de 1914). Entre las reformas planteadas, el artículo dos promulga las **“leyes agrarias que favorezcan la formación de la pequeña propiedad, disolviendo los latifundios y restituyendo a los pueblos las tierras de que fueron injustamente privados...”**, **“...legislación para mejorar la condición del peón rural, del obrero, del minero y, en general, de las clases proletarias...”**.<sup>11</sup>

Por otro lado, surgiría la *Convención de Aguascalientes* de octubre de 1914, que, **“...inspirada en la opinión de la mayoría de los ciudadanos armados...”**, trataría, en tópicos diferentes, la cuestión agraria y obrera.<sup>12</sup>



Si tuviéramos que proyectar lo antedicho a la imagen pictórica del **campesino**, anterior y durante la contienda, se nos haría casi imposible. El personaje, si bien se dejó traslucir en la pintura costumbrista de mediados del siglo XIX, no halló correlación con las rebeliones mencionadas ni con el principio revolucionario. Encontramos, de modo excepcional, la ideología de la causa zapatista en una ilustración gráfica de un periódico editado en Morelos denominado Tierra y Justicia, el cual circulaba en plena lucha de facciones. En el subtítulo se lee *Bisemanal Libertario, Editado y Redactado por los miembros de la Brigada de la Prensa del Ejército Libertador*, y debajo, en letras más pequeñas *Muertos antes que llegar a la ignominia. Registrado como artículo de segunda clase el 14 de Enero de 1914. "Nuestra pluma, no capitula. La Redacción."*<sup>13</sup> Y en su interior, en un formato rectangular se presenta un paisaje agrícola, y bajo el sol radiante, **campesinos** arando la tierra. De espalda al espectador, los trabajadores agrícolas se dirigen hacia el sol, cuyos fuertes y brillantes rayos ocupan todo el largo de la composición. En el interior del sol se lee: *Plan de Ayala*, y bordeando el medio círculo superior: *reforma, libertad, justicia y ley*. (F.1) Algunos de los elementos descritos en esta composición harían eco en la obra gráfica y mural de **Diego Rivera**, sin que sea de nuestro conocimiento la existencia de una relación entre el pintor y el periódico. La *coincidencia*, de todos modos, no sería fortuita, ya que aquellos ilustradores o pintores que se abocaron a la temática de interés social y revolucionario, escogerían describir al *sector agrícola despojado de las tierras*, a aquel que proporcionaba el rol de *mano de obra*. Ese intento de reproducir la *realidad agrícola* pasada, emergió, en mayor medida, en una época de posrevolución a través de algunos artistas.

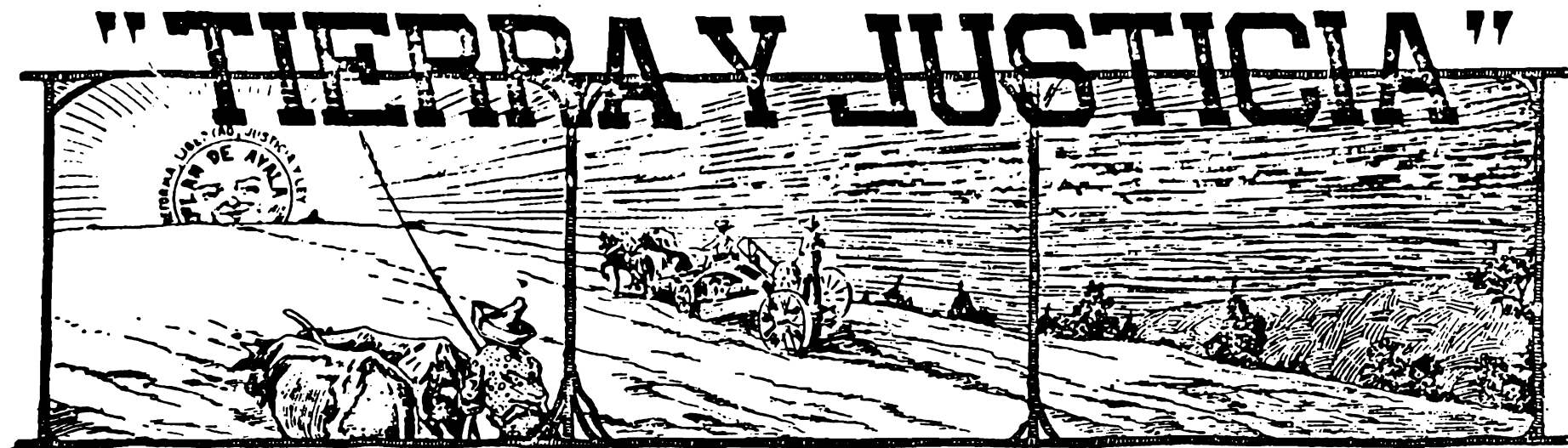
A diferencia de lo antedicho, acerquémonos a la temática agraria del siglo XIX que, junto con obras pictóricas de principios del XX, proporcionarían parte de los

antecedentes visuales del arte de interés nacional de los años '20. Antecedentes constituidos, básicamente, por la indumentaria del **campesino** y el arma de combate, nuevo atributo recibido desde la Revolución. Atributos que se transformarán en motivos iconográficos, proporcionándonos la continuidad visual de la **trinidad revolucionaria** en el tipo de acercamiento iconológico que realizaremos.

El **campesino** del siglo XIX no fue ilustrado o pintado en abundancia, aunque lo encontramos en litografías y óleos de pintores como **Agustín Arrieta**, **Manuel G. Serrano** y **José Jara**. La finalidad de México y sus alrededores, por ejemplo, tendía a ser etnográfica,<sup>14</sup> y de carácter costumbrista al describir **indios campesinos (F.2)**, ya que el énfasis se colocaba en la indumentaria y en los objetos que los acompañaban, además de, en ocasiones, ubicar a las figuras en contextos rurales o urbanos, agregando elementos arquitectónicos en la medida de lo necesario.

Tanto **Arrieta** como **Serrano (F.3)** describieron una variante del **campesino** del siglo XIX, el *chinaco*<sup>15</sup>: el **campesino-soldado** que luchó durante la época de la invasión norteamericana y francesa, en defensa de la soberanía nacional. El término, proveniente de la lengua náhuatl *xinaca* (significa desnudo), fue utilizado por Guillermo Prieto para nombrar al periódico La Chinaca, escrito *única y exclusivamente para el pueblo*, y que, desde sus primeros números, en 1862, proyectara una sátira política contra la Intervención francesa y el Imperio.<sup>16</sup>

El **campesino indígena**, más que *variante* fue descrito como una *constante* en el arte. En relación a la **trinidad revolucionaria** podría ser tomado con un cuarto agente ya que el mismo **indio** existe de manera subyacente en los actores **trinitarios**. Por tal razón (y al tratarse de una temática mayor al de nuestra investigación) nombraremos sólo dos obras de **José Jara** (1866-1939), como muestra de importancia de la figura hasta su



Bisemanal Libertario, Editado y Redactado por Miembros de la Brigada de la Prensa del Ejército Libertador

"Muertos. antes que llegar a la ignominia." Registrado como artículo de segunda clase el 14 de Enero de 1914. "Nuestra pluma, no capitula." La Redacción



(F.2)



(F.3)

enaltecimiento. El velorio, **(F.4)** óleo enviado a la Exposición Universal de París de 1889 con el título de El entierro de un indígena,<sup>17</sup> nos introduce a la relación **campesino-indio**: la veneración y el fervor religiosos invaden la composición al describir un grupo de **campesinos**-indios velando a un muerto.

En El carnaval de Morelia, **Jara** “...exploró precisamente el encuentro entre dos clases sociales y dos culturas diferentes, al pintar a su propia familia contemplando..., la celebración de otro ritual campesino, en este caso, una danza tradicional”.<sup>18</sup> Ambas composiciones, de carácter costumbrista, cobran interés por su sincretismo al tratar el tema del *mestizaje* y el *indigenismo*: la primera obra se halla impregnada de tradición religiosa cristiana, mientras que la segunda representa una tradición ritual.

Por otro lado, el arte europeo de principios del siglo XX, se había acercado a la temática agraria a través del simbolismo y la idea del regreso a lo primitivo, así como por medio de la ideología realista de Courbet, última que fue traída a México, aunque de manera indirecta, por **Germán Gedovius**.<sup>19</sup> Las versiones simbolistas conllevarían un tinte romántico carente de finalidad social, mientras que el estilo realista proveniente de Francia se vería acompañado de un objetivo social, (que se percibiría desde la segunda década del siglo XX). Los ejemplos mexicanos que encontramos en el siglo XIX fueron mínimos y carentes de contenido social. Sin embargo, comenzarían a proyectarse en el siglo XX, impregnando una parte del proceso artístico de principios de siglo.

Si enlazáramos los acontecimientos y organizaciones mencionados al principio del capítulo con la aparición del **campesino** en la plástica, difícilmente podríamos hallar una correspondencia. Las rebeliones campesinas de tendencia socialista de finales del siglo XIX poco tuvieron que ver con las obras de **Castro, Arrieta o Serrano**. La visión

romántico-costumbrista de los óleos de **Jara**, si bien nos remitieron a la realidad **campesino-indio** no abogaron por la liberación del *peón*, sino que como parte del programa de afirmación de *conciencia nacional* porfiriana, expresaron, entre otras manifestaciones, una “... **imagen totalmente positiva**” y “... **el cual parece encarnar de modo ejemplar el sistema tradicional de valores de los grupos dominantes**”.<sup>20</sup>

En el medio de difusión de la gráfica periodística -no oficial y en ocasiones marginal- desde finales del siglo XIX, la imagen **campesina** satirizaba o reaccionaba a las situaciones pertinentes, o bien, mostraba la cruda realidad del *pueblo*. La denominación *pueblo* enmarcaba a aquellos entes sociales pertenecientes a la clase baja, así como al **campesino** y al **obrero**, pudiendo aparecer oprimido bajo los gobernantes, o al contrario, burlándose de ellos. La imagen del *pueblo* era descrita de rasgos blancos, bigote, indumentaria blanca, o, mal vestido, descalzo, con guaraches o zapatos rotos,<sup>21</sup> añadiéndole letreros escritos en los cuerpos, cabezas o sombreros, indicio que se usaba, también, para transmitir conceptos como *constitución, ley, reelección, sufragio libre, congreso, dictadura*, y otros.

La representación de la figura agraria de rasgos *locales* no aparecerá sino en la gráfica periodística de oposición y caricaturesca, y en el *muralismo*, obedeciendo a la idea de **campesino** como promotor revolucionario. Esta figura crearía otra *variante campesina*, producto de la contienda de 1910: el **campesino** convertido en **soldado** defensor de los derechos de clase, unido a la *causa agraria* y, por tanto, transformado en **campesino armado**. **Campesino** de escasa aparición durante la Revolución misma, analizado en el inciso “La imagen pictórica del **soldado** y la lucha armada”, y en su continuación iconográfica retomada por el *muralismo*, en la segunda parte de la investigación.



( F . 4 )

## Notas

- 1 - El *Manifiesto a todos los oprimidos y pobres de México y del Universo* fue emitido en 1869, por un campesino llamado Julio López Chávez que se transformó en jefe agrario, y quien pretendió por este medio, movilizar a los campesinos a una rebelión armada con el fin de independizar al peón del hacendado. Cantú G., *El socialismo*, op.cit., 1986, pp.57-58. En referencia a la identidad de Julio López Chávez ver nota 1 en la sección de las *Notas*, p.436
- 2.- Ibid. p.236. Esta cita fue tomada de uno de los periódicos socialistas, denominado *La Internacional*, el cual fue editado de julio a septiembre de 1878, y abogaba, entre su propaganda socialista, por la revolución campesina, la defensa de los pueblos y por una organización agrícola industrial en la república. Ibid, p.235. Entre los artículos de interés agrario que se publicaron en el periódico se encontró uno intitulado "Indígenas y hacendados". Ibid, sección *Notas*, n.2 en p.487
- 3.- Meyer Jean, *Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821-1910)*, SEPSETENTAS 80, México, 1973, pp.18-25
- 4.- Cantú, *El socialismo*, op.cit., pp.222-223. Meyer, *Problemas campesinos*, op.cit., pp.20-208
- 5.- "Desde el siglo XVI, las haciendas azucareras habían dominado la vida del estado; en 1910, era una vieja historia la de que habían usurpado los derechos de las rancherías y pueblos y campesinos independientes, la de que los abogados de las haciendas habían desposeído, mediante trampas legales, de sus tierras, bosques y aguas a sus poseedores legítimos, pero más débiles, la de que los capataces de las haciendas azotaban y estafaban a los trabajadores del campo." Womack John Jr., *Zapata y la Revolución Mexicana*, CONAFE - S.XXI. México, 1985, p.40
- 6.- Knigth A, "Caudillos y campesinos en el México Revolucionario", en Brading, D.A., *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*, FCE, México, 1993, pp.38-46 y pp.46-59.
- 7.- D.A.Brading, "Introducción: La política nacional y la tradición populista", *Caudillos y campesinos*, Ibid, p.22
- 8.- Díaz Soto y Gama, *Revolución Agraria*, op.cit., p.118
- 9.- *México en el siglo XX, 1900-1913*, Textos y documentos, Lecturas Universitarias, Antología, T.1, UNAM, México, pp.395-396.
- 10.- El *Plan de Guadalupe* es el manifiesto que destituye al general Victoriano Huerta de la presidencia y convoca a elecciones, nombrando como Primer Jefe del Ejército Constitucionalista al ciudadano Venustiano Carranza el 26 de marzo de 1913. *México en el siglo XX, 1913-20*, Textos y documentos, Lecturas Universitarias, Antología, T.2, UNAM, México, 1989, pp.132-135.
- 11.- Ibid. p.150
- 12.- Ibid. p.121. El "Programa de Reformas político-sociales de la Revolución", fechado el 18 de abril de 1916, ofrecía preferencia al *campesino*, pedía la devolución de los ejidos y de las aguas a los pueblos, y proponía mejoras agrícolas en los artículos de la cuestión agraria. Cuatro de los artículos se dedicaron a la cuestión obrera: el sexto otorgaba reformas sociales y económicas a los trabajadores como ser "... leyes sobre accidentes de trabajo... reglamentación de las horas de labor, disposiciones que garanticen la higiene y seguridad en los talleres, fábricas y minas, y, en general, por medio de una legislación que haga menos cruel la explotación del proletariado". El séptimo, reconocía "personalidad jurídica a las uniones y sociedades de obreros" Mientras que el octavo y noveno abogaban por el derecho de huelga y por la paga en dinero en efectivo respectivamente. Ibid, p.127.
- 13.- Espejel López Laura, *El Cuartel General Zapatista 1914-1915*, Documentos del Fondo Emiliano Zapata del Archivo General de la Nación, V.II, INAH, México, 1995, portada.
- 14.- *México y sus alrededores*, op.cit.
- 15.- Agustín Arrieta, 1802-1874, describe, además de bodegones, la realidad de la vida cotidiana, rescatando, asimismo, personajes populares que reflejen una imagen nacional. La obra *Pulquería* describe un chinaco sentado. Cabrera Francisco, *Agustín Arrieta*, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Colección V Centenario, , México, 1991; Homenaje Nacional José Agustín Arrieta (1803-1874), MUNAL, Agosto-octubre, 1994, México, p.99. Del pintor Manuel Serrano (que muere en 1878) se sabe poco. Fue un artista académico que participó en la Exposición de la Academia en 1858, pintó cuadros de costumbres y rancheros. Báez E., *La pintura militar de México en el siglo XIX*, Secretaria de la Defensa Nacional. México, 1992. Enfrentamiento de chinacos y norteamericanos, F.72; Chinaco y zuavo, F.91. Prampolini Rodríguez I., *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, IIE-UNAM, 1964, T.I, p.475, pp. 526-527, y p.529; T.II, p.409. *El caballo en el arte mexicano*, Palacio de Iturbide, septiembre- noviembre, 1994, Fomento Cultural Banamex. p.87, p.98, p.99, p.100, p.114.
- 16.- Graciela Romandía de Cantú, "Caballos reales y caballos imaginados", en Ibid, p.97
- 17.- Fausto Ramírez, "Apogeo del nacionalismo académico: el arte entre 1877 y 1900", Textos de las Salas de la Colección Permanente, MUNAL, Salas 11-14, p.5. El cuadro se halla reproducido, también, en Fernández Justino. *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, T.I, UNAM; México, 1993, F.238



18.- Fausto Ramírez, "Apogeo del nacionalismo...", en Textos de las Salas, op.cit. El cuadro se halla reproducido en: Perez de Salazar y Solana, J., José María Velasco y sus contemporáneos, Editor Perpal. México. 1982

19 - Durante su estancia en Alemania, de 1882 a 1893, Gedovius había absorbido, entre la pintura conservadora y la de vanguardia, la de género y la de historia, el realismo de la escuela de Munich, influenciada por la ideología y técnica de Courbet. Este pintor, socialista y antiacadémico, había sido uno de los promotores de la Comuna de 1871, elegido representante del Consejo Comunal y Comisión Educativa, además de establecer la Federación de artistas de París, la que albergaba a miembros como los pintores Daumier, Corot, Manet y Millet, y a los escultores Jules Dalou, Falguière y Dubois. "El programa (de la Federación) garantizaba a los artistas una completa libertad de interferencia estatal y proponía nuevos centros para la enseñanza artística y para conferencias sobre estética, historia del arte y filosofía del arte..." Egbert, El arte y la izquierda, op.cit., pp.195-196. Para mayor información sobre Germán Gedovius ver: Fausto Ramírez. "La obra de Germán Gedovius: Una reconsideración", catálogo German Gedovius. Una generación entre dos siglos del porfiriato a la posrevolución, MUNAL, México, julio-octubre, 1984

20.- Fausto Ramírez, "Apogeo del nacionalismo...", Textos de las Salas, op.cit., p.5

21 - El Hijo del Ahuizote, 8 de julio, 1900, p.419; El Hijo del Ahuizote, 29 de junio, 1902, p.1331; El Hijo del Ahuizote, 8 de febrero, 1903, pp.87-88; El Hijo del Ahuizote, 4 de septiembre, 1904, No.52, p. 545. González Ramírez. La caricatura política, Fuentes para la Historia, F.42; F.9, F.16; F.66, respectivamente. Multicolor, 23 de mayo 1912. Año II, No.54; Multicolor, 16 de enero, 1913, Año II, No.88

## I.2.2. LA IMAGEN PICTORICA DEL OBRERO Y LA CUESTION OBRERA

Las primeras *asociaciones proletarias* que emergieron en 1850 constituyeron los antecedentes de la futura apertura al socialismo en la década del '70. La dictadura, comenzada en 1876, chocó contra los fuertes brotes radicales, reprimiendo el *movimiento obrero* hasta que, a principios de siglo, logró reorganizarse y transformarse en uno de los factores importantes que provocarían la caída de Porfirio Díaz. Las nuevas características del movimiento renovado se concentrarían, en un principio, en la *Casa del Obrero Mundial* (C.O.M.) y, posteriormente, en el *Partido Comunista Mexicano* (P.C.M.) hasta alcanzar el apoyo al movimiento ***obrero internacional***.

Díaz condujo al país, predominantemente rural, por la fase del *progreso material* y la *libertad* (idea originaria de la doctrina científica que él pregonaba), a través de una política de crecimiento económico, la que abría las puertas a la inversión extranjera. Acorde a esta idea, se firmaron acuerdos con capitalistas extranjeros para ampliar la red de vías ferroviarias, elevando la industria textil al primer lugar, la minera al segundo, y a echar raíces, la petrolera.<sup>1</sup> Dicha movilización económica, extranjerizante y monopolizadora, alcanzó su consolidación en los años '70, provocando una efervescencia social por parte de los sectores medios, nacidos del nuevo desarrollo industrial y urbano. A medida que se aceleraba el proceso de industrialización del país, aumentaba la *proletarización* del *artesanado* y de las masas asalariadas, las que se aliaron para luchar contra el capitalismo. La clase pequeño burguesa naciente contaba con sectores como el proletariado industrial, los profesionistas y comerciales, incluyendo

una gran cantidad de **campesinos** que emigraban a la ciudad. Fue en ese momento cuando comenzó el proceso de aprendizaje del movimiento obrero que lo condujo al radicalismo, logrando organizar y formar una nueva bandera de oposición cuyos órganos de difusión se reflejarían en el llamado periodismo independiente.

La primera etapa del *movimiento obrero* intentó organizarse en sociedades mutualistas (1850-1860) y cooperativistas, aunque fueron los entes socialistas del último tercio del siglo pasado los que surtieron mayores efectos. El socialismo europeo, llegado a México en el período de *Maximiliano*, fue divulgado, posteriormente, por los nuevos inmigrantes, en una etapa en la que se le denominó *socialismo científico* o *utópico*. A principios de siglo se percibieron los primeros brotes radicalistas a través del *Partido Liberal Mexicano*, de tendencia anarquista, dispuesto, básicamente, a provocar una insurrección contra el régimen. Dicho partido, promovido por la actividad liberal originada en San Luis Potosí a finales del siglo XIX, organiza el *Primer Congreso Liberal de la República Mexicana* en febrero de 1901, pretendiendo buscar los medios para **“infiltrar el liberalismo en el espíritu de las masas.”**<sup>2</sup>

La importancia de los entes y/o factores radicalistas que se desarrollaron en el México del último tercio del siglo XIX, radica en las secuelas que fueron recogidas en los albores de la Revolución y, como consecuencia en el medio pictórico de interés para la investigación. Mencionemos aquellos que funcionarían como eslabones para la cadena de intereses o acercamientos obreros de la expresión artística de los años '20.

La *Cartilla Socialista* de Plotino C. Rhodakanaty, primer escrito impreso en México sobre socialismo en 1861,<sup>3</sup> se remontó a la doctrina de Jesús considerándola socialista: **“hoy la humanidad entera se conmueve con la regeneradora doctrina (socialista)... (que) ha venido a provocar la revolución más grandiosa de la edad moderna”**. Esta

doctrina de aureola religiosa que se sumaría a la ideología socialista, se verían vertidas en los murales de **Diego Rivera** y en algunos escritos publicados por el órgano de difusión del *Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, El Machete en los años '20. La ideología del ala radical del movimiento obrero del siglo pasado, asimismo, fue representada por periódicos socialistas como La Internacional, La Comuna, La huelga y El obrero internacional (1874), los que utilizaron la consigna del *Manifiesto Comunista*: **“Proletarios de todos los países uníos”**,<sup>4</sup> retomada por El Machete mencionado. El Socialista, *Periódico semanal destinado a la defensa de la clase obrera*, pondría de manifiesto, a través del *Gran Círculo de Obreros de México*, una de las oposiciones de clase, enfatizada en los muros de interés nacional de los años '20: el **obrero** frente al *capitalista* (o viceversa).<sup>5</sup> El hijo del trabajo (1876-1884), *Periódico del pueblo*, y gran opositor del gobierno de Lerdo de Tejada como del de Porfirio Díaz, estimuló la idea de revolución social y fue **“... fuente principal para conocer el pensamiento de los trabajadores socialistas de México al finalizar el siglo XIX”**.<sup>6</sup> En un artículo del primero de octubre de 1876 destacó el concepto del **obrero víctima**, idea que regresaría en la gráfica y en la pintura mural.<sup>7</sup> Los términos anarquista (por Bakunin), nihilista, socialista, *fourierista*, Marx y La Internacional empezaron a oírse a través de un congreso obrero organizado en marzo de 1876,<sup>8</sup> hasta que el *Gran Círculo Obrero de México* sería representado. un año más tarde, en el *Congreso Revolucionario* de Londres, acercando el contacto entre México y La Internacional.<sup>9</sup>

Los intentos de organización obrera y de los documentos emitidos,<sup>10</sup> constituyeron brotes dentro de la sociedad mexicana, que si bien reprimidos en ocasiones, darían sus frutos en los años '20 del siglo XX .

Ya en el nuevo siglo, y desde su refugio norteamericano, los hermanos Flores Magón comenzaron a propagar la ideología de su partido a través del órgano oficial Regeneración dirigido a los trabajadores y a la clase media.<sup>11</sup> El primero de junio de 1906, el *Partido Liberal Mexicano* promulgaría un manifiesto cuyo primer eco se dejaría oír en las huelgas de Cananea y Río Blanco al pretender “...**establecer un máximo de ocho horas de trabajo y un salario mínimo... de un peso para la generalidad del país...**”<sup>12</sup>

Sin entrar en detalles, el P.L.M. constituyó uno de dichos brotes radicalistas que alcanzó un sector de la población **obrero** durante el porfiriato, propició un despertar de la conciencia hacia el socialismo naciente, motivó la continuidad de la lucha por los derechos y libertades, hasta obtener la conformación de antecedentes esenciales para las ideas sociales que emergerían en el siglo XX. Las huelgas subsecuentes, el estallido de la Revolución, la creación de la *Casa del Obrero Mundial* y del *Partido Comunista Mexicano* en 1919, vendrían a proyectarse en el **obrero**-local-nacional que analizaremos en la segunda parte de la investigación.

Veamos, pues, lo acaecido en la gráfica periodística en el lapso de tiempo de resurgimiento, a principios del siglo XIX. La *prensa independiente*,<sup>13</sup> sobre todo bajo el régimen porfirista, constituyó un arma fundamental de canalización de las necesidades del **trabajador** y, junto al segundo instrumento de lucha, la *huelga*, lograron rebelarse contra la tiranía y apoyar su causa proletaria. Ambas armas, si bien reprimidas por la fuerza y por la violencia de la dictadura, constituyeron los principios del movimiento obrero. De este modo, los periódicos de oposición al régimen fungirían como portavoces de las denuncias de las condiciones del **obrero**, proporcionando el medio por el cual se vertirían los ideales liberales, anarquistas y socialistas.

Las huelgas que se sucedieron a principios del siglo XX, constituyeron un movimiento importante dentro de las luchas obreras: la minera de Cananea, el 1º y 2 de junio de 1906; la de trabajadores textiles de Puebla y Tlaxcala; y la de las fábricas de Nogales, Río Blanco y Santa Rosa de enero de 1907. El apoyo que la ilustración gráfica dio a las huelgas se describió, básicamente, a través de los ataques que los caricaturistas hicieron de los gobernadores opositores de las mismas. Rafael Izábal, gobernador del Estado de Sonora, por ejemplo, había llamado a fuerzas estadounidenses para reprimir a los huelguistas.<sup>14</sup> En El Colmillo Público, del 10 de junio de 1906, por ejemplo, se representaría al **obrero** como el *pueblo minero de Cananea* (F.5), a través de hombres tirados en el piso, unos muertos, otros cayéndose, de camisa y pantalón, sufriendo agresiones de norteamericanos; estos últimos, al costado derecho de la composición, fueron descritos a través de figuras como el tío Sam (ropa a rayas y sombrero de copa con estrellitas y rayas recordando la bandera de E.E.U.U.) quien apunta con un revólver en cuyo tubo se lee *tiro rápido*, ubicado del otro lado de la barda, como si fuera la línea limitrofe, junto a otra imagen. En la parte superior y hacia la izquierda, se caricaturizan al gobernador porfirista Izábal y al jefe militar general Luis Torres, el cual obliga a los trabajadores a regresar a las minas. En el fondo, un conglomerado de soldados federales apunta al *pueblo* con cañones. Como era usual, y a modo de explicación popular, un corrido acompaña la ilustración:

***“La ambición y el poder se han conjurado  
contra el obrero pobre y desvalido  
y los yanquis que al pueblo han oprimido  
con la sangre del pueblo se han manchado”.***<sup>15</sup>

En el mismo periódico, fechado el 1º de julio del mismo año, *el pueblo de Cananea*, ahora sí con el letrero en el ala frontal de su sombrero, aparece al lado del tío Sam, como cómplice: ambos riéndose y asomándose por una ventana viendo al gobernador de Sonora, cuyo nombre aparece en su camiseta, lavado por el presidente Porfirio Díaz y el vicepresidente Ramón Corral con el jabón patriótico y dos cepillos cuyos letreros indican la representación de los periódicos oficiales El Mundo y El Imparcial.<sup>16</sup> En una tercera ilustración, portada del 17 de junio, el *minero* es nuevamente agredido. Su denominación se lee sobre la parte trasera de su camisa, mientras es atacado por Izábal y un norteamericano al brincar sobre él.<sup>17</sup> Los tres ejemplos, de satirización respecto a la actitud tomada por el gobernador de Sonora, y triste en cuanto al trato del **obrero** de las minas (quien percibía un sueldo menor al del norteamericano, y luchaba por su igualdad) muestra entre otras cosas, la relación indefensa del gobierno porfirista y, su necesidad de llamar al vecino del norte para que venga a *defenderlo*. La representación misma del **obrero** en la gráfica, de crítica social, satírica y caricaturesca, se ve de diversos modos: explícito y generalizado, acompañado de letreros como *pueblo de Cananea* o *minero*, cómplice del norteamericano contra el gobierno porfirista, o bien víctima. En relación a su aspecto exterior, no se encontraron (como más tarde se verá) rasgos mexicanos o una vestimenta que lo caracterice, sólo pantalones, camisas y, en ocasiones, un sombrero de ala semi-ancha.

Fuera de la prensa mencionada, existía otro tipo de medio de difusión defensora de la clase obrera, dirigida y consumida por ella: la *prensa pequeña* o *prensa de a cuartilla*, de finales del siglo pasado-principios del XX. No proponía soluciones a largo plazo sino que se abocaba al presente diario; y, en relación al concepto de clase, carecía de definición clara, *confundiendo al obrero* con el artesano. Entre algunos títulos de

LA HUELGA DE CANANEA



(F.5)



**PITTORESCO HABLADOR Y DE BUEN HUMOR**  
Roba: dar y decidir de verdades, no papero ni farolero, azote de los burgueses,  
defensor incondicional amigo de la clase obrera.

(F.6)



interés encontramos: La Guacamaya , El Papagayo, ambos *del pueblo y para el pueblo*. El Diablito Bromista, La Araña, y El Hijo del Fandango. Estos periódicos incluían al **obrero** en su *slogan* o frase introductoria,<sup>18</sup> aunque casi no de manera ilustrativa. La Guacamaya, semanario obrerista fundado en 1904 y dirigido por Fernando P. Torroella, fue de los pocos cuyo título iba acompañado de un grabado compuesto de dos **trabajadores**-herrereros, vestidos con mandil, mazos a sus lados, y un yunque entre ambos. (F.6) Estos personajes así descritos marcaron, de algún modo, la diferencia entre el *artesano* y el **obrero**, ya que parecían llenar más el concepto de oficio o *artesano* mismo que trabajaba en su propio taller, siguiendo la idea de gremio expedido desde la época de la colonia, que el del **obrero**, quien, pasaría a depender del capital fabril en la época de industrialización. Luego del impacto de la Revolución Francesa, al otorgar libertad a los ciudadanos de ejercer cualquier artesanía, “... **en la sesión del 8 de junio de 1813, las Cortes Extraordinarias de Cádiz concedieron a industriales y obreros la libertad de establecer fábricas y de ejercer cualquier oficio o artesanía**”.<sup>19</sup> Este cambio se extendería hasta México, y desde el último tercio del siglo XIX, se disgregaría el artesanado. Proceso, como ya dijimos, consecuencia de los capitales que la burguesía iba acumulando, y de las inversiones extranjeras, europeas y norteamericanas, hasta alcanzar la etapa de producción capitalista.<sup>20</sup>

En un número de La Guacamaya de 1904, una ilustración de **José Guadalupe Posada**, describe el título “Garantías del Obrero en Atlixco”,<sup>21</sup> a través de una *lucha* de *rurales* dirigidos por su *jefe*, contra el **obrero**. De manera didáctica, y para que no haya confusión, cada personaje, como habíamos visto en los periódicos de oposición anteriores, viene acompañado de su atributo en letras. Las víctimas, los **obreros** cayéndose, son amenazados por los *rurales* con sus espadas, siendo, a su vez,

supervisados por el jefe. No entraremos en la problemática social que presentó la ilustración, sino que continuaremos con la representación formal del **obrero**. De alguna manera vemos que, difícilmente, existió un prototipo de la imagen del **obrero** o del **campesino**, a través de los letreros o de su aparición como víctima. El *logo* de la ilustración de La Guacamaya (F.6) que acompaña el título del periódico demuestra, tal vez, que la relación con la idea del **obrero** no tenía nexos, todavía, con el concepto de clase como lucha social, sino al del artesanado, apoyado por su gremio, e, independiente en cuanto a la labor de su trabajo.

Desde un punto de vista diferente, y lejano geográficamente, el **obrero** adquirió importancia a finales del siglo XIX-principios del XX, en el mundo europeo, visualizando su concepto en las exposiciones realizadas en París. El **trabajador**, en dicho contexto, pasó a ser el **obrero glorificado**: la imagen creadora de la ciudad del futuro y del progreso, y como consecuencia comenzó a recibir un carácter sagrado bajo la influencia del socialismo. *“Las teorías de William Morris y Ruskin, las novelas de Tolstoi y los artículos del ya olvidado Jean Lahor, sobre arte y socialismo, le habían dado un aura sagrado...”*<sup>22</sup>

Una parte importante de la teoría del arte inglés del siglo XIX provino de John Ruskin (1819-1900) y su discípulo William Morris (1834-1896), ubicando al país como uno de los centros de mayor influencia en las ideas artísticas de contenido radical. Ruskin, por mediados del siglo XIX, procuró relacionar al arte con los problemas sociales: por un lado las artes representativas constituirían el medio entre la idea del artista y su fidelidad hacia la naturaleza; y por el otro, entre otros conceptos, relacionaba al artista con el **obrero**, y viceversa. El **obrero** debía ser educado para crear obras de utilidad social, así como para experimentar la alegría misma del trabajo.<sup>23</sup> Morris, alumno de Dante Gabriel Rossetti, envuelto en las ideas sociales y políticas, así como en el mundo

de la teoría y práctica del arte, considerando que el artista debería estar socialmente orientado<sup>24</sup>, abogaba, además por los obreros.<sup>25</sup> Su movimiento *Sociedad de Exposiciones de Artes y Oficios*, se expandió por el mundo occidental del arte y de la educación artística.<sup>26</sup>

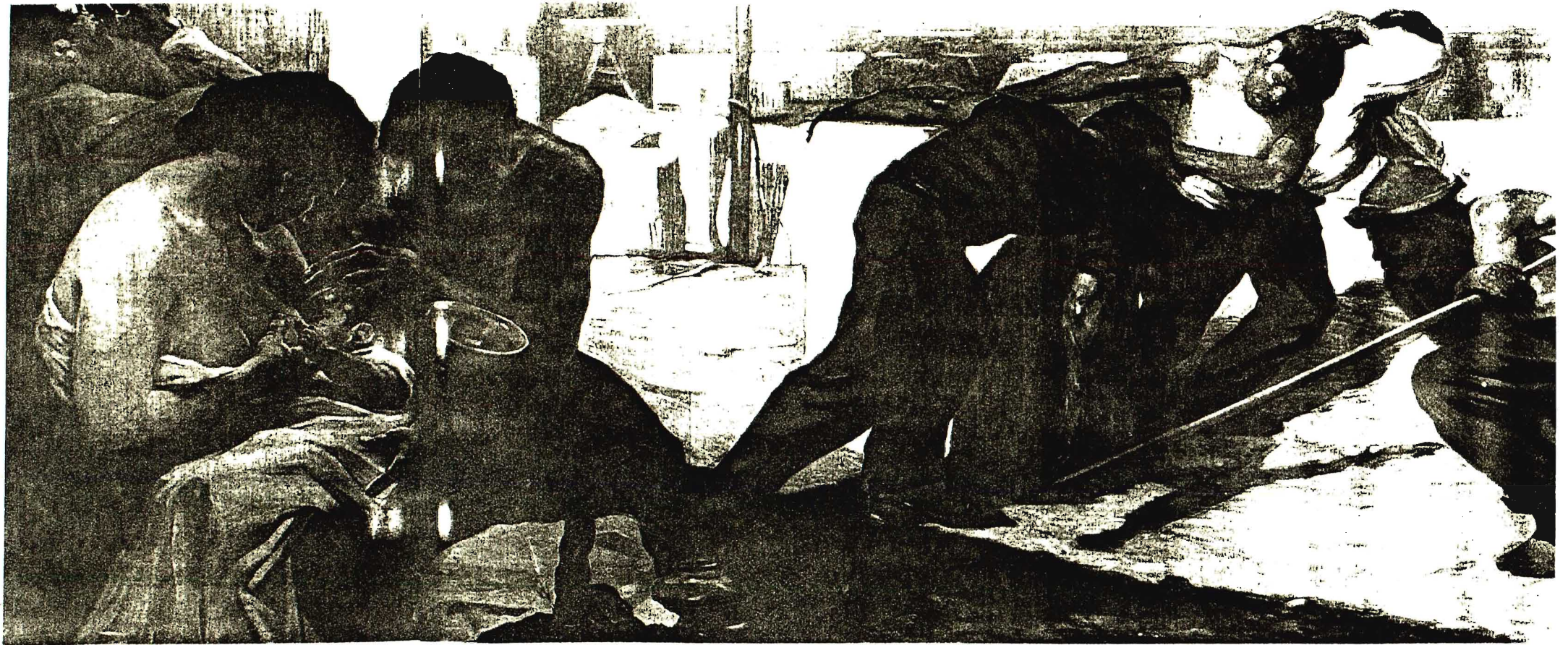
Estas ideas llegaron a México<sup>27</sup> y se vieron reflejadas en obras de **Saturnino Herrán** (1887-1918) como *El Trabajo o Labor*, (F.7) realizada en 1908: el **obrero**, glorificado a través de su trabajo en una cantera, es compensado por el fruto familiar. El panel rectangular dividido en dos porciones, presenta en primer plano, una familia: la madre le da el pecho a su hijo, mientras que el padre completa el trío familiar; y en el segundo: el lugar físico mismo con bloques de piedra y cuatro figuras masculinas.

Si bien **Saturnino Herrán** no había viajado a Europa, tenía gran admiración por el pintor inglés Frank Brangwyn -de estilo decorativo, fuerte sentido del color y composición balanceada- de quien la biblioteca de la *Academia de San Carlos* poseía una colección de tricromías que, parece ser, el pintor mexicano conocía.<sup>28</sup> Brangwyn, nacido en Bruges, se mudó a Inglaterra donde atrajo la atención de Morris, estudió con él, y asimiló su pintura e ideas sociales.<sup>29</sup> Constituyó uno de los ejemplos que apoyaron la idea de mistificación del **obrero** en la ciudad futura, desde los socialistas utópicos ingleses, pasando por las cofradías medievales de Ruskin, hasta llegar al estado socialista ideal del futuro de Morris.<sup>30</sup>

Al referirse a la obra de **Herrán**, Fausto Ramírez comentó: “... *la tela contiene una doble exaltación al trabajo y la familia: del esfuerzo del obrero no sólo se desprende su propio bienestar y el de los suyos, también es la base del orden y la prosperidad sociales*”.<sup>31</sup> Y para Raquel Tibol, “...*el artista expresa en sus imágenes que el buen obrero, el proletario esforzado, el campesino cumplido serán buenos*

*maridos y buenos padres; con los brazos fuertes se desarrollará saludablemente la familia mexicana*".<sup>32</sup> De tal modo percibimos una idea romántica en relación al **trabajador**-trabajo, y a la asociación simbólica de la idea familia. El amor al trabajo propone, además, un sentido de pertenencia al lugar mismo, en este caso, la cantera de donde se extrae la piedra. Lugar que proveerá de bienestar familiar y prosperidad, simbolizados en el bebé. Cantera y madre continúan una línea paralela: son los paradigmas-productos que ofrecen al **trabajador** la estabilidad necesaria y el equilibrio social. La división formal de la composición, si bien presenta un juego ilusionista del espacio al colocar dos planos diferentes y crear profundidad, acentúa la sintetización de tipo simbolista tanto en el fondo como en las figuras, cuyos contornos otorgan bidimensionalidad a la obra. Labor no ofrece indicios de suelo mexicano, ni describe figura de rasgos o vestimenta local, sin embargo proporciona el sentido de progreso nacional que, posteriormente su ejecutor vertería en su fase *mexicanista*. **Herrán** no tiene intención de presentar un **trabajador** al estilo *Courbet* o la *Escuela de Barbizon*, de trasfondo de crítica social, sino que al contrario, se apoya en el concepto idealizado del mismo. Tampoco pretende resaltar las cualidades primitivas del trabajo sino su *recompensa* por medio de la familia. Es en ese sentido que se acerca a la idea romántica, y asimismo, a la presentación de un ideal nacional a través del progreso social y de glorificación de uno de sus componentes, en una época de represión.

La misma idea basada en el sustento familiar y el progreso social se ampliaría en 1911 con *los Paneles decorativos para la Escuela de Artes y Oficios* en Alegoría del trabajo y Alegoría de la construcción. Sobre estos paneles, en relación a la influencia de Blangwyng, Manuel Toussaint, afirmó: "**No sólo semejanza en la manera de agrupar las figuras y en el tratamiento de las sombras, sino identidad de principios**



***internos: los mismos obreros, la misma gente humilde y laboriosa que se agita en la obra del autor de El Comercio, obsede el interés de Herrán***".<sup>33</sup>

La inquietud iconográfica sobre el trabajo, en estos años tempranos de **Herrán**, era poco común en el arte de la época: él no representó la política de opresión imperante por parte del gobierno, ni la crítica satirizada de los periódicos de oposición. Al contrario, buscó la idealización en algunas de sus obras, tal vez, como contrapartida de la opresión. Por otro lado, fue dejando la idea decadentista simbolista, de menos en la temática tratada, para acercarse a una realidad más de tipo local y llegar a la etapa denominada por Fausto Ramírez "*La mexicanización de la iconografía modernista, de 1912-1914*", en la que describe motivos iconográficos como **indios**, la nueva *raza mestiza*, la *ofrenda*, el baile del *jarabe tapatío*, una *guacamaya*, y otras obras de connotaciones explícitamente mexicanas, incluyendo la vida de campo.<sup>34</sup> Este etapa del desarrollo pictórico de **Saturnino Herrán**, lo colocará como eslabón entre el simbolismo mexicano y el futuro realismo de tipo social, plasmado en el muralismo y en la gráfica.

El realismo de interés social con tintes de ideología socialista, y envuelto en un aura de tipo religioso, comenzará a percibirse en la imagen del **obrero**, en el México de los años '20. **David A. Siquieros** inaugurará la temática con *El entierro del obrero*, pintura mural realizada en el año de 1923 en el *Patio Chico* de la *Escuela Nacional Preparatoria*, **Roberto Montenegro** continuará con la *Fiesta de la Santa Cruz*, y **Diego Rivera** llenará muros y revistas con la misma temática. A partir de entonces el *motivo iconográfico* comenzará a verse con mayor frecuencia, compartiendo la ideología radical y la idea de progreso para alcanzar un cambio en la infraestructura del país. El

**trabajador** industrial, asimismo, se unirá a sus compañeros de lucha revolucionaria, el **campesino** y el **soldado**.

#### Notas

- 1.- Basurto J., El proletariado industrial en México (1850-1930), IIS, UNAM, México, 1981, pp.18-20
- 2.- Guerra F.X. México: del Antiguo Régimen, op.cit., p.23 y p.25
- 3.- El título completo es "Cartilla socialista. O sea Catecismo Elemental de la Escuela Socialista de Carlos Fourier, por Plotino C.Rhodakanaty, fundador de La Social, quien la dedica al uso, instrucción y práctica de la Clase Obrera y Agrícola de la República". En: Valadés J.C., "Cartilla socialista de Plotino C.Rhodakanaty" Estudios de historia moderna y contemporánea de México, publicación eventual del IIH, UNAM, v.3, México, 1970, pp.43-66. Rhodakanaty, quien propagó, también, el fourierismo, y sobre todo la liberación del peón, oprimido por el hacendado, pretendía, entre otros postulados, una sociedad de armonía entre los seres humanos ya que "... *la idea (misma) del socialismo germina espontáneamente entre las masas del pueblo*" Ibid. p.45 y p.46. La influencia de Rhodakanaty se expandió: Julio López, líder del movimiento agrario, lanzó el Manifiesto a todos los oprimidos y pobres de México y del Universo en 1869, diciendo: "Queremos el socialismo, que es la forma más perfecta de convivencia social, que es la filosofía de la verdad y de la justicia, que se encierra en esa triada inmovible: Libertad, Igualdad y Fraternidad". Cantú, El socialismo, op.it., p.60. Posteriormente, el mismo Rhodakanaty organiza el centro de estudios sociales socialistas La Social, que funcionará entre los años de 1871-1879, y editará su periódico La Internacional, dirigido por el español Francisco Zalacosta. Valadés, "Cartilla Socialista", Estudios de historia, op.cit, p.32, n.78;
- 4.- Basurto, Proletariado industrial, op.cit., p.92, n.17. El lema está tomado del Manifiesto Comunista de C.Marx y F.Engels, publicado en diciembre de 1847/enero de 1848, en Marx y Engels, Obras escogidas, Editorial de Literatura Política del Estado, 1950, p.50. En México se repetirá el lema con la creación del PCM, como veremos posteriormente en el periódico El Machete.
- 5.- El periódico El Socialista motivó la fundación de la primera organización nacional obrera, en 1872, el Gran Circulo de Obreros de México (durante el gobierno de Lerdo de Tejada, y neutralizado en 1880 por Porfirio Díaz), compuesto en su mayoría por artesanos. En el artículo primero del reglamento de la organización se abogaba por una "lucha obrera estrictamente legal, protección contra los capitalistas... aliviar la situación de los trabajadores..." Cantú, El socialismo, op.cit., p.95, n.6: El Socialista, septiembre de 1872.
- 6.- Meyer J., Problemas campesinos, op.cit., p.208.
- 7.- "por gozar unos cuantos, poco importa que el mayor número sufra... La política, sí, la maldita política, nos sulfura, nos obliga a querer decir todo lo que siente, todo lo que sufre el obrero" Basurto, Proletariado industrial, op.cit., p.92
- 8.- Valadés, "Cartilla socialista". Estudios de historia, op.cit., p.37. El 23 de abril de 1876 se publica el Manifiesto del Congreso en el periódico El Socialista. Cantú, El socialismo, op.cit., Tercera parte. Documentos Quinto documento.
- 9.- Fue el norteamericano Nathan Ganz el que afirmó haber representado al Gran Circulo Obrero de México en Londres. Valadés, "Cartilla socialista", Estudios de historia, op.cit., p.40
- 10.- Las "protestas socialistas", del último tercio del siglo XIX, como las denomina Jean Meyer, abarcaron la temática obrera, campesina e indígena, básicamente. Ver Meyer J., Problemas campesinos, op.cit, pp 165-220
- 11.- El periódico continuaría en circulación hasta 1916 desde San Antonio, Texas, y San Luis Missouri. Arenas Guzmán, Diego, El periodismo en la revolución Mexicana (de 1876 a 1908), Biblioteca del INEHRM, México, 1966, capítulo XVI: "Nacimiento del Periódico Regeneración", pp.175-184
- 12.- Hermanos Flores Magón, Manifiesto del Partido Liberal, INEHRM, México, 1985, p.41; Arenas Guzmán, El periodismo, op.cit., capítulo XVII: "El Manifiesto del Partido Liberal", pp.187-198
- 13.- El año de 1908 refuerza la prensa independiente dedicada a defender los derechos de las clases bajas, ya que se inicia la reunión del Congreso de Periodistas de los Estados provocando el resurgimiento del periodismo de oposición, y aportando "su granito de arena" a la caída de Díaz. La prensa. Pasado y presente de México. Coordinadora María del Carmen Ruis Castañeda, UNAM, México, 1987, p.136
- 14.- González Ramírez, La caricatura política, Fuentes para la historia, op.cit., p.23, n.6
- 15.- El Colmillo Público, 10 de junio, 1906, No.144, pp.356-357; reproducido en González Ramírez, La caricatura política, op.cit., F.126
- 16.- El Colmillo Público, 1º de julio, 1906, No.147, pp.404-405; reproducido en González Ramírez, La caricatura política, op.cit., F.125
- 17.- El Colmillo Público, 17 de junio, 1906, No.145. Esta ilustración, también, se halla acompañada de un corrido: "¡Oh pueblo! ¿qué te resta cuando has sido/ por los rurales yanquis pisoteado./Por fuerzas mexicanas oprimido/ Y por patrones yanquis fusilado?" Reproducido en Ibid. La caricatura política, F.127

- 18.- La Guacamaya. *Del pueblo y por el pueblo. Periódico hablador y de buen humor, rebalsador y decidor de verdades, no papero ni farolero, azote de los burgueses, defensor incondicional amigo de la clase obrera.*; El Papagayo. *Del pueblo y para el pueblo. Semanario independiente, vacilador y parrandero; azote de los burgueses y de los malos cómicos, defensor e incondicional conclapache de la clase obrera.*; El Diablito bromista. *Organo de la clase obrera. Azote del mal burgués y coco del mal gobierno.*; La Araña. *Para los obreros. Semanario independiente destinado a los obreros.*; El Hijo del Fandango. *Semanario joco-serio, defensor de la clase obrera, amigo de las verdades, claridoso y que le dirá su precio al lucero del alba; azote de los malos patrones y amante de la justicia.* Todos las "definiciones" fueron tomadas del año de 1904, fuera de la última, de 1901. Renato González Mello, "*Posada y sus colecciones extranjeras*", en México en el mundo de las colecciones de Arte, México Contemporáneo, México, 1994.
- 19.- Cruz Francisco Santiago, Las artes y los gremios en la Nueva España, Figuras y episodios de la Historia de México, Editorial Jus, No.77, México, 1960, p.46. "... *el Cabildo Metropolitano, reunido en la casa de Cortés en Coyoacán, expidió el 15 de marzo de 1524, la Primera Ordenanza para los herreros. Fue la primera de una serie de reglamentaciones de los más diversos oficios...*" Las Ordenanzas se dividían en gremios que, a su vez, contaban con tres categorías: aprendices, oficiales y maestros. Ibid, p.13; pp.27-31
- 20.- González, María J., Del artesanado al socialismo, SEP-Setentas, No.163, México, 1974, pp.10-12
- 21.- Renato González Mello, "*Posada y sus coleccionistas extranjeros*", op.cit., p.323. La ilustración va acompañada de un corrido: "*En pago de su trabajo/ en vez de darle dinero/ se le pegan machetazos/ al menesteroso obrero. / Estas son las garantías/ que tiene en la actualidad/ hasta que se canse y diga/ Esterminio o libertad.*"
- 22.- Philippe Jullian, The Triumph of Art Nouveau Paris Exhibition 1900, Phaidon. BAS Printers Limited. Wallop, Hampshire, 1974, pp.15-16; pp.26-27
- 23.- Egbert, El arte y la izquierda, op.cit., p.386
- 24.- Ibid, p.409. William Morris consideraba que el artista debería estar socialmente orientado, y utilizaba como método el resurgimiento del espíritu de las cofradías medievales. ya que en ellas la división del trabajo era menor.
- 25.- En 1877 Morris publicó un manifiesto "*A los obreros de Inglaterra*", apoyando el derecho al voto de la *clase obrera*. Ibid, pp.391-393
- 26.- De esta época, y como producto de dichas ideas, puede desatacarse al escultor realista belga, Constantin Meunier (1831-1905), conocido e influyente fuera de su país, y quien se dedicara a enaltecer *obreros* como presenta su bronce El pudelador, ca.1885. Egbert, El arte y la izquierda, op.cit, F.102, p.566. Esta obra inspiró a Saturnino Herrán en el carbón Forjadores, de 1913.
- 27.- Las ideas europeas llegaban a México por medio de los pintores que viajaban, y por gente como José Juan Tablada cuyo interés por las ideas estéticas de Jhon Ruskin se revelan en su crónica. Ramírez Fausto, Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921, UNAM, México, 1990, p.23
- 28.- Fausto Ramírez, "*Notas para una nueva lectura de la obra de Saturnino Herrán*", Saturnino Herrán. Pintor mexicano, MUNAL, México, 1987, p.15, n.38
- 29.- Brangwyn absorbe el Art Nouveau y el prerrafaelismo del arquitecto Arthur H. Mackmurdo, catalogado dentro de las formas funcionales del primer estilo y amante del segundo. Egbert, El arte y la izquierda, op.cit., p.429-430
- 30.- Ibid, pp.378-380, pp.384-387, p.407
- 31.- Fausto Ramírez, "*Saturnino Herrán: Itinerario estilístico*", Jornadas de Homenaje. op.cit., p.16
- 32.- Fausto Ramírez, "*Notas para una nueva lectura, Saturnino Herrán*", op.cit., p.16, n.39
- 33.- Toussaint Manuel, Saturnino Herrán y su obra, UNAM-IIIE, México. 1990, pp.9-10. El panel decorativo *Modern Commerce*, fue realizado por Frank Brangwyn en el ambulatorio del Royal Exchange de Londres. Encyclopaedia Britannica, Eleventh Edition, Vol.4, Cambridge al the University Press. 1910, p.430
- 34.- Ver lista de obras expuestas en el MUNAL, en Saturnino Herrán, pintor mexicano, op.cit



### I.2.3. LA IMAGEN PICTORICA DEL SOLDADO Y LA LUCHA ARMADA

Es evidente que la historia del **soldado** de la Revolución Mexicana da comienzo una vez iniciada la contienda, y que, por lo tanto, se dificulta la enumeración de una cronología histórica de la nueva categoría naciente. Del mismo modo carecemos de representaciones pictóricas del **soldado**, tanto en la gráfica como en la pintura de caballete de las primeras dos décadas de nuestro siglo. Veamos, pues, algunos datos de la figura que antecedió al **soldado** de la Revolución, el *soldado federal*, aquél que tuvo que enfrentarse a la *armada* popular surgida durante la contienda de 1910. Estos datos pondrán de manifiesto el gran abismo entre una fuerza y la otra.

Las fuerzas armadas oficiales, denominadas *federales*, tuvieron su origen en las luchas del *Plan de Ayutla* (1854-1855), y de la *Reforma* (1858-1860), desarrollándose aún más, durante los combates contra la *Intervención francesa* y el *Imperio* (1862-1867). A diferencia del *ejército* de la primera mitad del siglo XIX, que por su elemento de origen criollo novohispano era de carácter militarista, durante la *República Restaurada* se redujeron las tropas con el fin de amenizar la fuerza militar, y apoyar al poder civil. Esta herencia, recibida por Porfirio Díaz, se enmarcaba en el esquema de aquellos civiles que por *circunstancias* se convertían en militares,<sup>1</sup> sin pertenecer a la casta de uniformes. Así fue como en 1910 el gobierno porfirista contaba con armas de infantería, caballería, artillería e ingenieros, además de otro tipo de servicios, como el sanitario, de justicia y administración. Existían, también, los gendarmes urbanos y rurales (ya desde 1863), que vestían traje de *charro* de color gris con alamares rojos, mantilla gris y silla vaquera; y

utilizaban, en un principio, el mosquetón, la lanza y la espada, y, posteriormente una carabina y un sable.<sup>2</sup> Con el triunfo del ejército constitucionalista se firmó la disolución de las fuerzas armadas gobiernistas: por el ejército federal firmó el general Gustavo A. Salas y, por el constitucionalista, el general Alvaro Obregón.<sup>3</sup> Desde el *Plan de Guadalupe*, cuando la lucha dejó de ser espontánea y pasó a organizarse, fue dirigida por el ejército constitucionalista al mando de Venustiano Carranza.

La Revolución fue la que otorgó a los civiles, sobre todo a los hombres del campo, sin rango o estudio alguno, la posibilidad de luchar por sus derechos, proporcionándoles, asimismo, un ascenso dentro de la división en la que se hallaran. Entre las modificaciones que el *ejército popular* trajo consigo, además de no contar con organización alguna ni con el equipo correspondiente, sobresalía la de la indumentaria del **soldado**, ciudadano del campo o de la ciudad, quien desdeñaba, como principio, toda insignia de tipo militar. Generalmente vestían ropa civil, pantalón y camisa blanca, la indumentaria cotidiana **campesina**, y se cruzaban las cananas en el pecho.”...**en los zapatistas (por ejemplo) predominan los enormes sombreros chilapeños, la blusa y los anchos calzones, cada uno parece tener sobre su pecho diez cananas con centenares de cartuchos**”.<sup>4</sup> La vestimenta, en realidad, surgió como una necesidad espontánea en el momento de salir al combate, y por consiguiente, no tuvo cabida el detenerse en una programación de la misma. Igualmente, parece ser, sucedió con las armas: **“Aunque el señor Madero repartió entre sus partidarios una buena cantidad de armas de fuego, particularmente carabinas Winchester calibre 30-30, éstas fueron insuficientes y muchos de aquellos revolucionarios estuvieron provistos de armas de fuego viejas y de calibres disímiles, así como de otras armas rudimentarias, como machetes, escopetas, arcos y flechas...**”.<sup>5</sup> El medio de transporte usual era el caballo.

La categoría del **soldado** y la lucha armada, de hecho, fueron producto de la cuestión **agraria** y la **obrera**, las cuales al unificarse ubicarían sus posiciones en las trincheras: los **campesinos** y los **obreros** abandonarían sus quehaceres diarios para tomar las armas, y agregarían a la vestimenta cotidiana, el arma de combate. Podríamos hablar, entonces, de una **trinidad** binaria en la que el mismo factor binario se hallaría contenido en el **soldado**: el **campesino**, factor primigenio de la Revolución, y el **obrero**, se transformarían en participantes activos de la lucha armada. La naturaleza del **soldado** supone un carácter combativo, *víctima* de una ideología, y *víctima* del Estado. **Soldado** que, *casi virtual*, fue producto de una realidad local revolucionaria, surgida de la clase trabajadora: agraria e industrial. Esta realidad presentaría a los tres personajes bajo una unidad -la **trinidad revolucionaria**- cuya génesis habría surgido de los discursos emitidos desde la Revolución, y con mayor precisión bajo el *constitucionalismo*. Veamos pues cómo llegamos a dicha hipótesis: si bien no se proponen reformas en un principio, se intenta organizar un Gobierno Provisional a través de las *Adiciones al Plan de Guadalupe*, que restituyera el orden “... **de acuerdo con las ideas y tendencias de los hombres que con las armas en la mano hicieron la Revolución Constitucionalista...**”.<sup>6</sup> Se deja constancia, asimismo, que *durante la lucha*, se emitirán *leyes, disposiciones y medidas* que, entre otras, mejorarían

“... **la condición del peón rural; del obrero; del minero, y en general de las clases proletarias...**”.<sup>7</sup> Una vez reunido el Congreso Constituyente de 1916-1917 en el Teatro Iturbide de la ciudad de Querétaro, se daría a luz a la *Constitución de 1917*, donde se *desmembraría* la **cuestión agraria** en el *Artículo 27*; y las leyes correspondientes al **trabajo**, en el *Artículo 123*.<sup>8</sup> Estas ideas se hallaron bajo una constante producto de una realidad histórica: realidad llevada a cabo bajo las armas. (Armas en manos de una facción

que prepara el campo para tomar el poder, y las cuales elevan a la Revolución constitucionalista.) Si no hubiese sido por esta base, de trasfondo de contienda -y aquí es donde el **soldado** aparece como factor que reúne- no se hubieran podido emitir las reformas en favor de la *clase proletaria*. Sin ser tan estrictos, nos damos cuenta que en los discursos no se hizo mención de la **trilogía** tal y cual analizamos, mas el acercamiento es muy apropiado. Acercamiento *adoptado* por un sector del arte de los años '20, al tomar el concepto **trinitario** como subyacente de la contienda bélica y escogiendo algunos de sus integrantes. Así, algunos de los personajes mencionados en los discursos escritos serían escogidos para ser representados en el discurso pictórico: el *peón rural* se proyectará como **campesino**, y aparecerá junto al **obrero** (y/o **minero** en la obra de **Diego Rivera**), bajo la misma bandera de *trabajadores*, acompañados por el **soldado**, en la expresión artística posrevolucionaria. En este punto del desarrollo artístico, los pintores abocados a la temática revolucionaria, otorgarían a cada personaje una independencia, a la vez que, unidos, simbolizarían la fuerza revolucionaria.

Veamos, pues, cómo fue descrita la figura del **soldado** a partir de mediados del siglo pasado y cómo, en diferentes momentos y ocasiones, se iba, ya desde entonces, entremezclando con la imagen del **campesino**. En el album México y sus alrededores, dibujado y litografiado por **C.Castro, J.Campillo, L.Auda y G.Rodríguez**, encontramos una escena costumbrista intitulada *Trajes mexicanos. Soldados del Sur (F.8)*, ambientada al exterior y delimitada al fondo por el edificio del *Ayuntamiento* en la ciudad de México.<sup>9</sup> La figura del **soldado-campesino**, de brazos cruzados, se presenta vestido de blanco, con un sombrero en cuya parte superior se lee *muera el tirano* (como habíamos visto en las ilustraciones gráficas sobre el **obrero**, donde los letreros funcionaban como indicadores de mensajes) zapatos, y una lanza al hombro colgada. A su



(F.8)



(F.9)

lado, un segundo **soldado**, de diferente vestimenta, con pantalones anchos y camisa, pañuelo en la cabeza, sosteniendo un mosquetón; y en el fondo más **soldados** de indumentaria campesina.

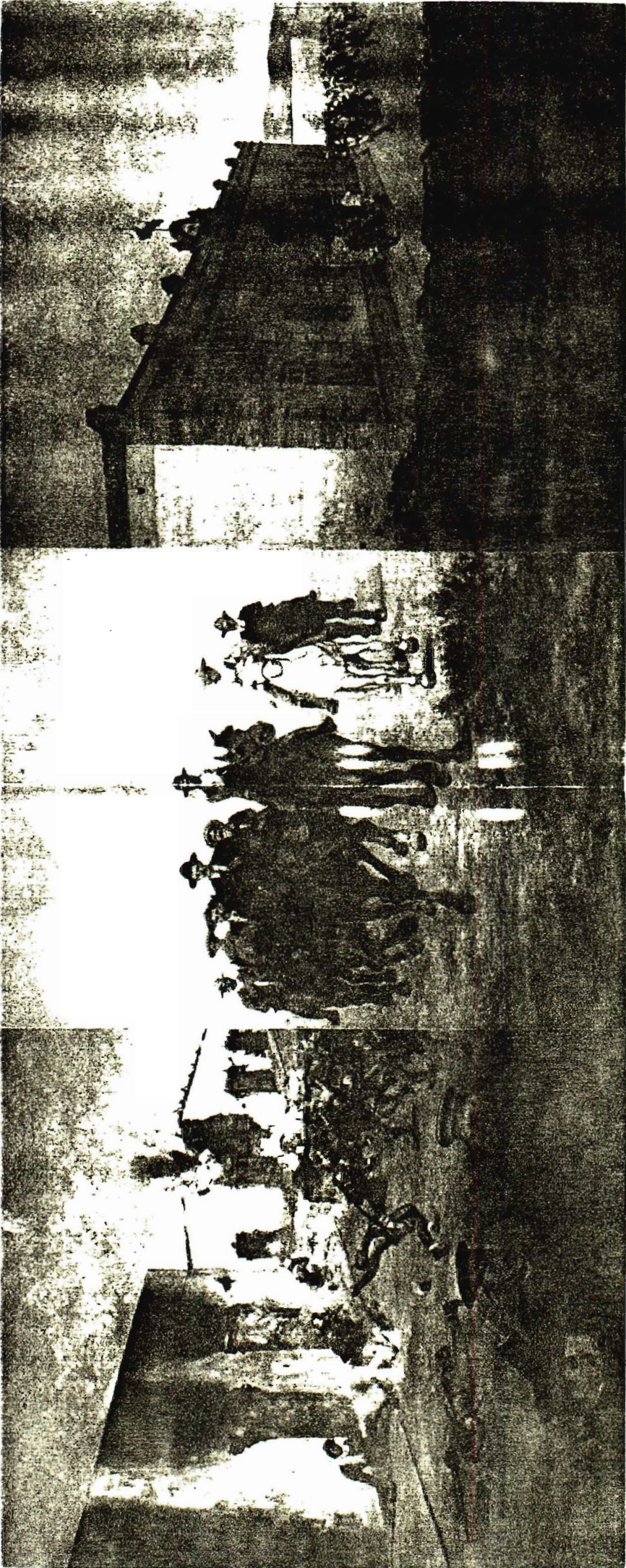
Entre las escenas de *Independencia* surgió la necesidad de elevar héroes patrios y momentos victoriosos de las armas nacionales, sobre todo aquellas guerras que lucharon por la soberanía, como la *Batalla del 5 de mayo* de 1862. En este tipo de composiciones se describía, generalmente, al ejército mexicano en sus diferentes fases de batalla, (F.9) o bien, la retirada de los franceses luego de haber atacado el *Fuerte de Guadalupe*.<sup>10</sup> Se representaron, también, personajes aislados en el momento de luchar contra oficiales franceses, como los *chinacos* de **Manuel Serrano** o aquellos de **Felipe Gutiérrez** (1824-1904),<sup>11</sup> así como **campesinos** en el momento de combate, saliendo o regresando de la lucha, vestidos de blanco.<sup>12</sup> La *Vuelta del soldado* después de la guerra, si bien realizada en 1905 por **Ignacio Rosas** (1880-1950), se relaciona a alguna de las guerras del siglo anterior, al igual que la gran obra de **Germán Gedovius** (1866-1937), *Prisioneros de guerra de los franceses, 1865*, realizada en 1906, la que representó un episodio basado en las memorias de Porfirio Díaz.<sup>13</sup>

En la búsqueda del soldado federal o del **soldado** de la Revolución posterior, *pretendemos* hallar aquellos descritos en el momento de acción, y no dentro de un paisaje, trabajando en las haciendas, omanganeando un toro. Nuestro interés se centra en el **soldado** de la Revolución como motivo iconográfico dentro del desarrollo pictórico-producto de la misma, y por consiguiente, detenernos en la descripción de aquellos elementos que lo distinguieron (vestimenta y armas) y, lograr investigar el medio social del cual emergió. Por eso, el mencionar algunos de los contenidos pictóricos relacionados con la representación del *soldado federal*, pone de manifiesto la proyección de interés heroico, si así lo podemos

llamar, por parte del gobierno en turno, a diferencia del **soldado** de la Revolución, del cual, fuera de la fotografía, carecemos de imágenes, de menos, durante los primeros diez años de la contienda, incluyendo la gráfica periodística de oposición.

Entre las escasas representaciones tempranas del **soldado** de la Revolución encontramos un tríptico al óleo del pintor de batallas, **Francisco de Paula Mendoza** (1867-1937): Toma de Ciudad Juárez por Francisco I. Madero en 1910, realizado en 1912 (F.10). El pintor, preparado en la *Academia de San Carlos*, concursa en la *Exposición Internacional de París* en 1888, participación que lo conduce a recibir una pensión en Europa durante, aproximadamente, cuatro años, y una crítica elogiosa allí mismo. Presenta una obra en la *Exposición Universal de París* en 1889, y tres años más tarde obtiene un premio en Madrid. Al regresar a México en 1894, realiza una gran labor de docencia en escuelas e instituciones, como la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, el *Colegio Militar* y el *Estado Mayor de la Secretaría de Guerra y Marina*.<sup>14</sup>

El tríptico de interés describe, en el centro, a Francisco I. Madero entrando con su comitiva a *Ciudad Juárez*, montados a caballo. En el panel izquierdo, desde una trinchera ubicada en las calles de la ciudad, los *soldados federales* se defienden de los maderistas; unos atacan, otros mueren, se pinta fuego de fusilería y hasta una bomba de dinamita explotando en una casa civil. La vestimenta nos indica que se trata del *soldado raso* de infantería federal, con huaraches y sombrero blanco, mientras que algunos de sus jefes aparecen con el uniforme, insignias y gorras, montados a caballo. El panel de la derecha, del otro lado de la trinchera hecha de ladrillos, (o bien, un muro reforzado para que las balas no llegasen al otro lado de la frontera) presenta a los maderistas entrando y tomando el *Cuartel General* o la *Jefatura de Armas*. En la lejanía se describen **soldados** sublevados,



(F. 1C)



no *uniformado*: unos de blanco, otros de color marrón, gris o negro, las cananas atravesadas en el pecho y los sombreros de ala ancha.

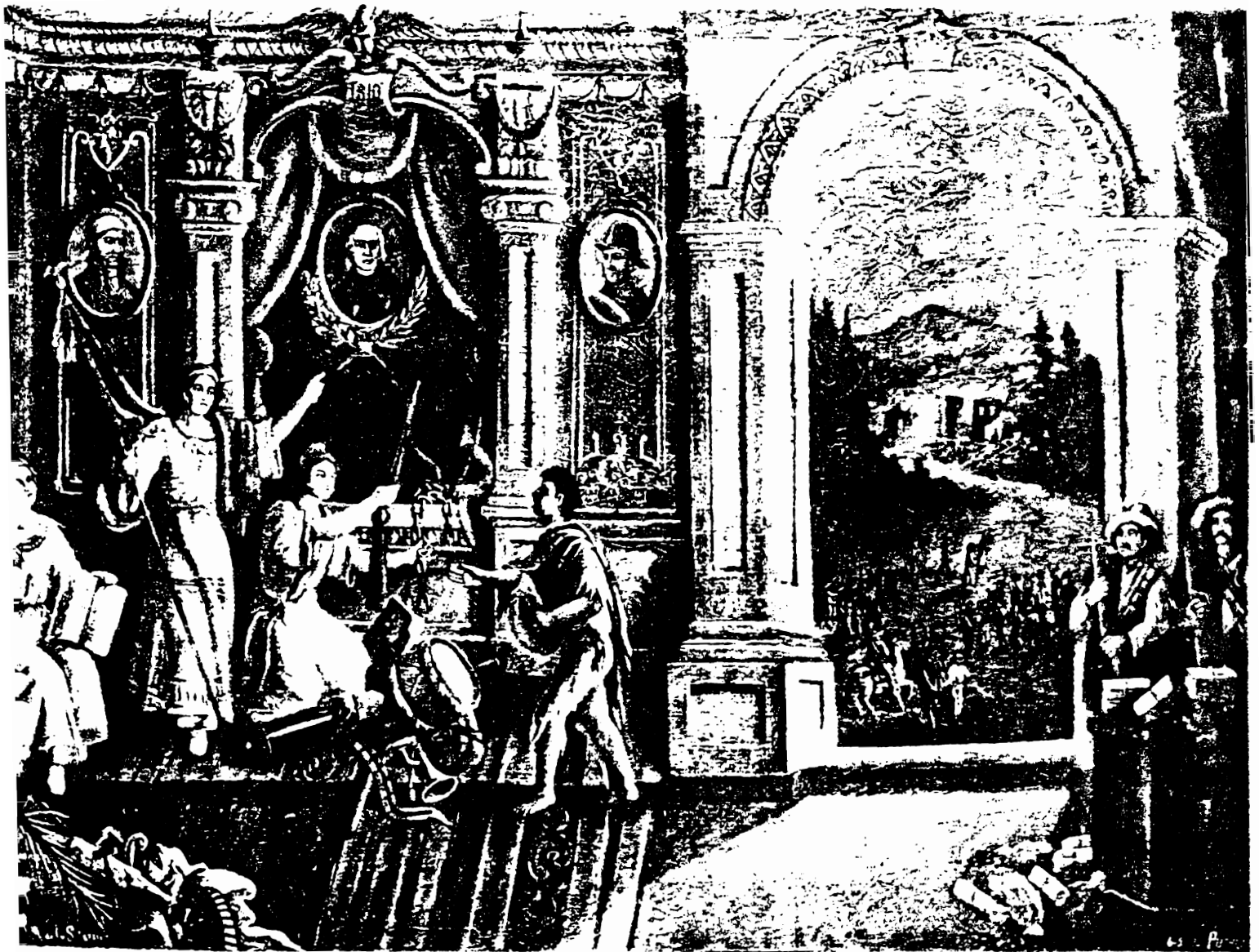
Si realizamos un mínimo rastreo en la cronología histórica del tríptico veremos que la datación que figura en el título es errónea. La entrada de Madero a *Ciudad Juárez* no fue en 1910 sino un año más tarde. Las primeras sublevaciones maderistas habían principiado en el Estado de Chihuahua antes de la fecha señalada por el *Plan de San Luis Potosí*,<sup>15</sup> continuando los levantamientos y ataques, con una gran cantidad de **soldados**-revolucionarios hacia el sur de la República por el año de 1911. Las operaciones realizadas directamente por F.I. Madero, comenzadas el 14 de febrero de 1911 al cruzar el Río Bravo, exigían **“... la entrega de la plaza de Ciudad Juárez, la renuncia del general Díaz a la Presidencia de la República, debiendo sustituirlo en ese cargo el Licenciado Francisco León de la Barra, Secretario del gabinete porfiriano”**. Díaz, por su parte, había pedido la suspensión de las *hostilidades* por unos días, y al no ceder, Madero entró con su columna de hombres al puerto fronterizo de mayor importancia *Ciudad Juárez*, atacándolo y tomándolo entre el 8 y 10 de mayo de 1911.<sup>16</sup> Esta contienda dió el último límite al gobierno de Porfirio Díaz: luego del 21 de mayo del año en curso, al firmar un *Tratado de Paz*, el licenciado Francisco S. Carbajal, representante de Porfirio Díaz, el doctor Francisco Vázquez Gómez, Francisco Madero padre y el Licenciado José María Pino Suárez; el general Díaz y Ramón Corral, el vicepresidente, presentaron su renuncia. Se propuso, entonces, al secretario de Relaciones Exteriores, Francisco León de la Barra como presidente interino del Poder Ejecutivo de la Nación, se convocó a elecciones, y se produjo el cese de hostilidades entre las fuerzas del gobierno de Díaz y las de la Revolución, así como la indemnización necesaria por los perjuicios causados.<sup>17</sup> Al poco

tiempo, los éxitos revolucionarios de Francisco I. Madero no hallaban eco, comenzaban a nublarse, descendiendo la cantidad de adeptos.

Este contexto de los hechos históricos ubica al óleo de **Francisco de P. Mendoza**, apoyando a F.I. Madero un año después de comenzados sus logros, y lo idealiza: el futuro presidente es descrito en el centro como nuevo líder, mientras que a los costados se deja entrever su éxito. La obra, asimismo, es de gran valor por relatar sucesos casi contemporáneos, tomando partido al elevar la nueva propuesta maderista que ya se hallaba en el poder.<sup>18</sup>

Una obra que por su momento de realización podría continuar la idea de contienda comenzada en la anterior fue, Alegoría de la Revolución Mexicana (F.11) del pintor **Miguel de la Sotarriva y Suárez** (1862-1945), efectuada en plena lucha de facciones el 5 de junio de 1914 en Puebla. Describamos el óleo, inusual para la época, para alcanzar una interpretación, si no única, válida.

En un interior de arquitectura de alto barroco con tradición clasicista, de cuyas paredes se ven colgados retratos de las figuras independentistas de Morelos, Hidalgo y Allende, tres imágenes femeninas vestidas de blanco y un **campesino** se describen a la izquierda. La figura femenina del costado izquierdo, sentada, sostiene un libro abierto con su mano izquierda y una pluma con la derecha; la del centro, parada, con su mano derecha sostiene un estandarte de color verde, mientras la segunda se halla levantada a modo de declamación, representando, tal vez, a la *revolución* misma; la última, con un cinto tricolor, y un gorro rojo, se halla hincada para darle un arma al **campesino** que está llegando, con su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene una cadena rota. Bajo esta figura, símbolo de libertad, se describe un libro en cuya portada se lee la palabra *ley*. un tambor y una trompeta, entre otros elementos. Hacia el costado izquierdo de la composición, y a



(F.11)

través de una entrada que recuerda a los arcos triunfales, se divisa el exterior del edificio: un paisaje con uno de los volcanes de México en cuyas faldas alguna construcción arde en llamas, y **soldados**, en pequeñísima escala, se ven organizándose. Del otro lado del arco de la entrada, desde el interior del edificio, dos **soldados** revolucionarios, vestidos de blanco, sarape al hombro, sombrero amarillento, armas en la mano y cananas cruzadas al pecho, montan guardia al cuidado del dinero necesario para la lucha.

La obra de **Miguel de la Sotarriva y Suárez**, por el tipo de iconografía que describe, podría verse como una alegoría de la *guerra de independencia* del siglo pasado: la fecha de 1810, momento en que inicia la lucha, se halla escrita sobre el retrato del padre Hidalgo, se describen las principales figuras libertadoras, el libro en cuya portada se lee *ley*, podría simbolizar la posterior Constitución de 1824, e incluso el título de la obra incluye el término revolución, el cual fue utilizado, también, para nombrar la guerra independencista.<sup>19</sup>

Por otro lado, la realización de una obra de tal índole podría ser percibida como un testimonio que guarda la memoria de un instante decisivo de la historia: momento, de hecho, de contienda presente, el cual se ubica un mes antes de la dimisión de Victoriano Huerta, y dos del triunfo constitucionalista, lo que nos conduciría a pensar, también, que podría representar la toma de conciencia y el advenimiento mismo de la Revolución Mexicana comenzada hacía cuatro años. “... **es el primer testimonio pictórico de la guerra civil de 1910**”, el cual llena “... **el vacío que existía en la historia de nuestra pintura entre los acontecimientos de 1910 y la obra de los pintores de la Revolución Mexicana**”.<sup>20</sup>

Desde el punto de vista formal, el pintor, quien había trabajado realizando telones para fotógrafos, conocía las estampas europeas que habían llegado a México durante el siglo XIX, impregnando la cultura visual de este lado del océano.<sup>21</sup> Así, la simbología

utilizada y la mezcla de motivos, familiares para el pintor, parecería ser que respondieron a un ideal de triunfo que, desde el punto de vista formal e iconográfico, se *adaptaron* a la situación de lucha mexicana, tanto de *guerra independentista* como *revolucionaria* de 1910. Entre los motivos iconográficos utilizados, cuyos orígenes provenían de la revolución francesa y de la Restauración, se encontraron: el *gorro frigio* rojo, símbolo de la libertad; la *ley*, que, junto con la Constitución, recordaba el símbolo utilizado en obras populares de la misma revolución, como medio de *igualdad* para todo ciudadano, transformándose, asimismo, en símbolo visual de los principios ideológicos revolucionarios;<sup>22</sup> la *cadena rota*, que llegó a representar la Francia liberada, mientras que los *soldados armados en guardia* cuidaban la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*.<sup>23</sup> La inclusión de dichos motivos, conllevaba, tanto para la revolución francesa como para las mexicanas, una contraposición a la iconografía religiosa, haciendo hincapié en contenidos liberales: estimulaba el entusiasmo revolucionario colocando héroes patrios mexicanos así como personajes de la vida agraria presente, protagonistas de la lucha por sus derechos, transformados en **soldados**. Del mismo modo se resaltó la *bandera tricolor*, mientras que el paisaje local fue reconocible por medio de uno de sus volcanes.

El rescate de este óleo es de suma importancia para la investigación ya que, por un lado evoca una iconografía contemporánea a la guerra de independencia, y por el otro, al presentar **soldados** de la Revolución de 1910, podría constituir una muestra de legitimización de la revolución rural en una época de contienda. Ambos momentos revolucionarios se unen y fortalecen, a la vez, a través de la temática de carácter liberal, revolucionaria y de apoyo a los integrantes de la clase oprimida. Si acaso tomáramos a los **campesinos-soldados** parados a la derecha de la composición como **indígenas**, tendríamos una mezcla de tipo racial, junto al **campesino** descalzo, de rasgos mestizos. Si

así fuera, dicha mezcla nos remitiría a una idea de *unidad nacional* que venía percibiéndose en la atmósfera, (y con la cual el pintor pudiera haber tenido contacto), y la que tomaría forma dos años más tarde de realizado el óleo.<sup>24</sup> *Unidad* que, como ya mencionamos, requeriría de un pensamiento liberal. La dificultad de afirmar la diferencia racial de los personajes va acorde a la *mezcla* o *unidad* de los momentos revolucionarios descritos, los que se enfatizan con las dataciones que ofrece la obra: la fecha escrita y la de realización. (Por otro lado, en 1914, no encontraríamos *estereotipos* revolucionarios, tal y como los veremos en la segunda parte de la investigación). El óleo de **Miguel de la Sotarriva y Suárez**, si bien con elementos de iconografía anacrónica, dejará entrever una propuesta de ideal relacionado a los derechos del hombre por medio de la descripción de grupos marginales-protagonistas de una realidad de combate. Idealización otorgada por las alegorías.

## Notas

- 1.- Matute Alvaro, La revolución mexicana. Actores, escenarios y acciones, Edición conmemorativa del 40 aniversario del INEHRM de la secretaria de Gobernación, México, 1993, pp.152-153
- 2.- Sánchez Lamego M.A., Historia Militar de la Revolución Mexicana en la Epoca Maderista, T.I., Biblioteca del INEHRM, México, 1976, p.34
- 3.- Enciclopedia de México, Instituto de la Enciclopedia de México, Ciudad de México, 1966, T.1, p.394
- 4.- "Crónica del traje militar en México del siglo XVI al XX", Artes de México, No.102, Año XV, 1968, p.80
- 5.- Sánchez Lamego, Historia Militar, op.cit., p.41
- 6.- México en el siglo XX, 1913-20, Textos y documentos, Lecturas Universitarias, Antología, T.2, UNAM, México, 1989, p.147
- 7.- Cita tomada del artículo segundo de las Adiciones al Plan de Guadalupe. Ibid, p.150
- 8.- Ibid, pp.262-267, y pp.271-275, respectivamente
- 9.- La obra pictórica mexicana de Rugendas data de 1830 a 1834. Uno de sus grabados influyeron en la obra de Casimiro Castro que aparece en México y sus alrededores, op.cit. El título original de la ilustración del primero se intitula "Soldados y proletarios", y su traducción al español es: "Soldados (cívicos) de tierra caliente y fruteros". Sartorius C., México y los Mexicanos, ilustración No.17, acompañada del comentario en las páginas 49-51.
- 10.- Báez, La pintura militar en el siglo XIX, op.cit., Primitivo Miranda: *Batalla del cinco de Mayo*, F.80, 82, 83, 84; las diversas fases que pintó Patricio Ramos: *Batalla Victoria de la República; Escenas de la Batalla del 5 de mayo de 1862; Primera fase de la Batalla del 5 de mayo; Segunda fase de la Batalla del 5 de mayo*, F.85-88; o las litografías de Constantino Escalante y H.Iriarte sobre batallas posteriores como: *Derrota de la vanguardia del ejército francés por los guerrilleros al mando del C.A.Rivera en Cruz Blanca el día 18 de diciembre de 1862; o Dispersión de las columnas francesas frente al fuerte de San Javier en Puebla, en la tarde del 26 de marzo de 1863*, F.92 y F.94.
- 11.- *Batalla del 5 de mayo, un lancero derriba a un oficial francés; Episodios de la guerra de la Intervención Francesa. Mexicanos contra zuavos*. Báez, La pintura militar, op.cit., F.103 y F.91.
- 12.- Primitivo Miranda, *La Venta*, 1858, Ibid, F.48; se conoce, también, bajo el título de: *Soldados de la Reforma en una venta*, y se data en el año de 1855. en Báez M. E., "El caballo en la historia del arte", en El caballo en el arte mexicano, op.cit.
- 13.- Báez, La pintura militar, op.cit., F.135. Báez, El caballo en el arte, op.cit., p.49.
- 14.- El tríptico se halla reproducido en Báez, El caballo en el arte, p.56, de donde se tomó la datación. Esta varía de acuerdo a las fuentes: Pérez de Salazar y Solana Javier lo datan en 1911. Asimismo, los datos mencionados y una mayor información pueden encontrarse en: Pérez de Salazar y Solana Javier, José María Velasco y sus contemporáneos, Editor Perpal, S.A. de C.V., México, 1982, pp.125-126
- 15.- Las sublevaciones en el norte del país comienzan seis días antes del 20 de noviembre de 1910 en un pueblo llamado Cuchillo Parado, del municipio de Coyame, a unos 120 kilómetros de la ciudad de Chihuahua. El 19 del mismo mes se levantaron los del municipio de Guerrero, y ya, desde el 20 y 21 se sucedieron muchos asedios y ocupaciones. Sánchez Lamego, Historia militar, op.cit., pp.45-46 y subsiguientes.
- 16.- Ibid, pp.103-104
- 17.- Ibid, p.108
- 18.- Respecto a la propuesta maderista, la gráfica se mostró adversa (a diferencia de la pintura de caballete) y criticó a Madero desde 1911, a través de una prensa cuya afiliación política se oponía al nuevo régimen: El Ahuizote, y otros periódicos fundados por los mismos *científicos*; Multicolor y La Risa mostraron, también, caricaturas del *pigmeo*. Multicolor, 15 de junio, 1911, Año I, No.5; Multicolor, 29 de junio, 1911, Año I, No.7. Multicolor nació el 17 de mayo de 1911 y desapareció en diciembre de 1913. Mario Vitoria comienza como director, deja de colaborar por extranjero, a quien le aplican el Artículo 33 Constitucional, continúa José F. Elizondo hasta julio de 1912, y finalmente lo dirige Santiago R. de la Vega, quien había comenzado como colaborador caricaturista, junto a Ernesto García Cabral. Salvador Pruneda, La caricatura como arma política, Biblioteca del INEHRM, México, 1958, p.368.
- 19.- Lemoine V. E., La Revolución de Independencia 1808-1821, México, Procuraduría General de la República, 1994.
- 20.- Ricardo Pérez Escamilla, "Miguel de la Sotarriva y Suárez. Pionero de la pintura de la Revolución Mexicana", catálogo de la Galería El delfin, noviembre de 1978. Cabe ofrecer el crédito al Licenciado Ricardo Pérez Escamilla por haber descubierto al pintor Miguel de la Sotarriva y Suárez, además de proporcionar datos investigados por él mismo.
- 21.- Se trataba de aquella información impresa llamada *le canard*, vendida en Francia a modo de volante según la ocasión de los eventos de actualidad, reteniendo la atención del público con descripciones como crímenes, juicios, oraciones fúnebres, desastres naturales, y otros. Canards du siècle passé, présentés par Jean Pierre Sequin, Editions Pierre Horay, Paris, 1969. Este género de impresiones ocasionales fue suplantado hacia principios del siglo XX por el fotograbado, el cual, entre otros, se utilizaba para propagandas de

productos con imágenes atractivas. Cuisenier Jean, L'Art Populaire en France. Rayonnement, modèles et sources. Office du Livre S.A., Fribourg, 1975. La ilustración No.400 Elixir Magenta, por ejemplo, presenta la propaganda de un medicamento a través de un zuavo como metáfora de la acción curativa de dicho remedio, mientras que los símbolos que lo rodean contribuyen la evocación de la imagen de la nobleza y el linaje, títulos de gloria y pruebas de mérito. Si a estas imágenes les sumamos la imaginería de las estampas de *Epinal* del siglo XVIII y su continuación en el XIX, las cuales eran vendidas también en México. Ilegaremos a comprender la cultura visual que se había formado en este lado del océano. Perrout René, Tresors des Images D'Epinal. Editions Jean-Pierre Gyss, Paris. De este libro se vio la influencia de la imagen de Jeanne Hachette, relacionada a la resistencia de Beauvais. El estandarte que la figura femenina conquista condujo al triunfo de los jacobinos y Louis XI, pasando a ser un capítulo de las glorias nacionales de Francia. Lo importante en relación al óleo mexicano es la utilización de la mujer como símbolo libertario, *instaurado* desde la revolución francesa. Mistler Jean, Blaudez François, Epinal et l'imagerie populaire, Librairie Hachette, 1961. Del mismo libro se vio la imagen de Union entre la France et l'Autriche para ilustrar, nuevamente, la iconografía femenina, además de otros elementos de la época. Agradezco al Lic. Ricardo Pérez Escamilla la relación realizada entre la obra en cuestión y las estampas mencionadas del siglo pasado, así como la bibliografía mencionada.

22.- Renée Neher-Bernheim, "The Tablets of the Law: One of the Symbols of the French Revolution" Jewish Art, V 16-17, 1990-1991, p.83

23 - Ibid. p.83, F 1

24.- El Ateneo de la Juventud (creado en 1909) abogaba por una *identidad nacional unificada*, aunque, a diferencia de las ideas que predominaban desde finales del siglo XIX al respecto, agregaron al concepto consideraciones culturales, *llegando a consolidar un programa de cultura nacional relacionado a reivindicaciones sociales de la Revolución*. Coleby N.J.E., La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924, Tesis de Maestría, UNAM, 1985, pp.14-15. Posteriormente, desde 1916, Vasconcelos (quien habría sido presidente del Ateneo en 1911) plantearía la idea de *iberoamericanismo* como una *oda a la raza iberoamericana*, explicada en tanto que programa espiritual destinado a consolidar al continente, haciendo del mismo la cuna de la nueva humanidad. (Posteriormente plantearía un programa de cohesión nacional e integración del indígena a la vida del resto de la población, producto de un movimiento indigenista en los años de 1918-1920 que lo conduciría a la creación del Departamento de Cultura Indígena a principios de 1922. (Sobre este tema ver *Primera fase del Muralismo* en la Segunda Parte). Fell C., Los años del águila, p.382. Coleby, La construcción, op.cit, pp.36-57 Ver también, Gamio Manuel, Forjando Patria, Primera edición: Librería y Casa Editorial de Porrúa Hnos. México, 1916.



### I.3 ANTECEDENTES GRAFICOS DE LA TRINIDAD REVOLUCIONARIA:

#### ANALISIS ICONOGRAFICO E ICONOLOGICO

La visión introspectiva y de carácter nacionalista, proyectada literalmente en los discursos pronunciados desde la Revolución, se dejará entrever, asimismo, en el ámbito artístico de la década del '10 al '20 en la ilustración gráfica periodística y, desde 1921-1922 en la pintura mural. Figuras de la vida cotidiana fueron escogidas a modo de espejos que ofrecieron proyectar una imagen de identidad nacional en la que la *nueva* sociedad podría reconocerse. Esta revaloración osciló entre el paisaje, la pintura de género y el arte costumbrista, hasta tradiciones indígenas, populares y locales. Asimismo, la elección de *héroes* de la Revolución amplió la *iconografía* a un carácter de mayor valoración social. Estos *héroes* que en un principio aparecieron como imágenes aisladas, proporcionaron un enfrentamiento o un apoyo a la política imperante, de acuerdo al periódico en el que fuera representado. Gradualmente, el contexto de la prensa y la hemerografía, fue *moldeando* el nuevo motivo iconográfico de la **trinidad revolucionaria**, cuyos agentes representarían una fuerza unificada, unos diez años más tarde, en otro medio pictórico: el *muralismo mexicano*.

Analizaremos, pues, las figuras aisladas del **campesino**, **soldado** y **obrero**, poniendo de manifiesto el origen de cada una y el desarrollo que atravesaron durante los diez años de Revolución, tanto en referencia al contenido iconográfico como estilístico. Análisis que nos proveerá los antecedentes allegados a la **trinidad revolucionaria**, nos conducirá a su creación y nos demostrará, a su vez, la continuidad artística e ideológica

existente entre el arte de 1910 y la década siguiente. Los cambios serán suministrados, básicamente, por las tendencias socio-políticas imperantes en el México de esos años, los cuales se proyectarán en las técnicas utilizadas: gráfica periodística, la que ocupará la primera parte de la investigación, y pintura mural, la segunda. En este segundo tramo del desarrollo, se tomará en cuenta, también, la ilustración gráfica (en parte como continuación de la primera parte) cuya temática revolucionaria acompañe y complete al naciente *muralismo mexicano*.

El **campesino**, agente fundamental de la sociedad agraria mexicana y actor clave en la Revolución, se hará patente en la ilustración gráfica como *documento* desde 1910. Un año más tarde, lo veremos enfrentado a la actividad bélica, como **soldado**. Este representante directo de la lucha armada se superpondrá a la figura del **campesino**: será la misma imagen con diferente indumentaria, incluyendo las cananas y el arma de combate. **Campesino** y **soldado**, entonces, serán descritos, en un principio, bajo la misma figura que con el tiempo se desdoblará, adoptando cada una su rol. Ambas figuras unirán sus fuerzas y junto con la del **obrero** serán representadas bajo la misma bandera de lucha social. El **obrero**, tercer agente **trinitario**, hará su aparición de manera esporádica en la primera década, sobre todo en relación a los procesos de huelga y en periódicos no oficiales. Su marco de contención había sido el socialismo desde su llegada a México en el siglo XIX y, el *Partido Comunista Mexicano* a partir de los años '20 de nuestro siglo. En estos últimos alzará su vuelo en los muros de los edificios públicos, ora junto a sus agentes de lucha, ora de manera aislada, para elevarse en los años '30.

El criterio metodológico que utilizaremos respecto a los antecedentes gráficos de la **trinidad** tendrá un común denominador que proyectará la relación del arte con la situación socio-política, y seguirá un hilo conductor cronológico. Para tal fin he escogido

ilustraciones de diversos periódicos, oficiales y no-oficiales, de las que analizaremos el contenido *iconográfico*, así como la tendencia estilística. La selección no ha sido arbitraria, ni tampoco el orden en el que fueron ubicados los ejemplos; responde a un proceso general observado donde los *motivos iconográficos* estudiados podían aparecer, de manera paralela, en una ilustración de carácter oficial o en alguna de reacción contra el régimen. Los periódicos y revistas de relevancia, consultados para la primera parte fueron: El Hijo del Ahuizote, La Guacamaya, El Colmillo Público, Multicolor, El Ahuizote, La Vanguardia, Acción Mundial, Revista de Revistas, y El Universal Ilustrado, entre los años de 1910 y 1918. Cabe señalar que se encontraron escasos agentes *trinitarios*, y que no todos los que aparecían conllevaban el interés de la investigación en cuestión: entre los **campesinos**, por ejemplo, hallamos indígenas de rasgos europeos, o bien símbolos nacionales como el *charro* y la *china* poblana; y entre los **soldados**, gran cantidad de *federales* o militares de la Primera Guerra Mundial, ajenos a la **trinidad revolucionaria**. El **obrero**, aquel de carácter activo y de iniciativas tempranas de rebeldía, fue aún menos descrito que los otros dos. No fue sino con el nacimiento del *muralismo* y la identificación de algunos de los pintores con organizaciones de dicha índole a través del *Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*, que comenzó a aparecer en el ámbito artístico.

Esta dificultad de encontrar imágenes del **campesino**, **soldado** y **obrero** nos conducirá, tal vez, a otro tipo de ausencia: la de conciencia de clase marginal. Y a la necesidad de interrogarnos varias preguntas: ¿en qué medida fue la **trinidad revolucionaria** un *mito* creado por las instancias revolucionarias para elevar la imagen de nación unificada, de lucha, o de un tipo de nacionalismo? ¿En qué medida respondió a una realidad social e histórica?, ¿a qué objetivos de la Revolución, grupo o discurso

ideológico perteneció?, o bien, ¿hasta qué punto constituyó una creación pictórica necesaria por parte de los artistas?

Las respuestas se irán aclarando con el correr de la investigación, mientras que las ilustraciones escogidas nos irán marcando el camino de lucha revolucionaria por un lado, y el desarrollo artístico por el otro, hasta alcanzar la cima de la temática de interés: la creación de la **trinidad revolucionaria**. De tal manera seremos testigos del nacimiento de un nuevo *motivo iconográfico* en el arte mexicano durante su gestación y consecuente desarrollo.

### I.3.1. Nueva era agrícola de México, anónimo, Revista de Revistas, 1910

El Semanario Nacional, Revista de Revistas, "*el más completo, variado e interesante de la República*", fue publicado por la Empresa Editora de Revista de Revistas, S.A., bajo la dirección del Licenciado Luis Manuel Rojas y el gerente Sr. Fernando Galván. Salió a la luz en una época en la que el país atravesaba por una etapa de efervescencia y desconcierto político, económico y social, período en el que las opciones políticas rondaban alrededor del *viejo dictador* y el naciente *maderismo*.

Representado por el grupo de poder oficial, se interesaba por una información del mundo entero así como local, traduciendo artículos de periódicos como el *New York Herald*, el *Chicago Tribune* y *L'illustration*, entre otros. Se dividía en diversas secciones como *Información y Efemérides*, *Notas extranjeras*, *Sección financiera*, *A través del mundo*, *Ciencia e investigación*, *Letras y arte*, *Modas y hogar*, *Novela*, *Notas curiosas*, *Humorística*, *Crónicas teatrales*. No se trataba de una revista que publicara noticias comprometidas con la realidad nacional; al contrario, pretendía evitar todo contratiempo revolucionario, desviando el interés del público, por ejemplo, con noticias internacionales. Durante la Primera Guerra Mundial se encargó de informar de los sucesos más importantes de la misma, descuidando la realidad del presente local. Por su contenido, respondía a las necesidades de la burguesía y la aristocracia

Al pie de la ilustración de la portada de Revista de Revistas del 20 de noviembre de 1910 (F.12), se lee: "*La agricultura recibirá un gran impulso en México, debido a la organización que se dará en breve al servicio hidráulico, agrícola e industrial. por*

*iniciativa del Sr. Lic. Don Olegario Molina, Ministro de Fomento, con cuyo retrato honramos esta página. También publicamos el retrato de Don Zeferino Domínguez, el gran apóstol del maíz, que nos ha ofrecido colaborar asiduamente en la sección de agricultura de Revista de Revistas"*

El ilustrador, anónimo, dividió la composición en tres partes: la superior presenta un hombre desnudo, semirrecostado, con cuya mano izquierda sostiene una tela blanca mientras que con la derecha una vasija de la que vierte agua. Detrás suyo, en forma esquemática y sintética, se delinearán los volcanes de México, el Popocatepetl y el Iztaccihuatl. En el centro, a modo de *collage*, dos fotografías enmarcadas en óvalos presentan al progreso a través del Ministro de Fomento, Lic. don Olegario Molina, y a un colaborador del periódico de la sección de agricultura don Zeferino Domínguez. En la parte inferior de cada fotografía se presentan dos espigas, bajo las cuales un **campesino** vestido de blanco y con sombrero, ara la tierra con dos bueyes.

La portada, acorde a los lineamientos del porfirismo oficial, obedecía a un plan de reforma del servicio hidráulico, agrícola e industrial de todo el país, que apuntaba a someter una mayor superficie al cultivo de riego.<sup>1</sup> Tal propuesta, aunque real, tardía, correspondía a una necesidad de detención del proceso revolucionario que se avecinaba. Se mostraba, entonces, un alejamiento de los acontecimientos que venían sucediéndose y una actitud contrapuesta a los mismos: por un lado se elevaba un plan de irrigación para promover el desarrollo agrario, y por el otro se *escondía* la *efervescencia* de injusticia proveniente, básicamente, del mismo sector **agrario**, y **obrero**. Como consecuencia de ambas posturas: la primera presentaba la *paz porfirista* con su respectivo *progreso*, nueva era industrial, impulso y reformas; y la segunda no daba cuentas de los ataques comenzados al norte del país, ni comentaba el



(F. 12)

levantamiento en armas propuesto por Francisco I. Madero ese mismo día 20 de noviembre de 1910, fecha en que comenzaría la conmemoración del aniversario de la Revolución.

El artículo No.7 del *Plan de San Luis Potosí*, expedido por Francisco I. Madero el 5 de octubre del mismo año, desde San Antonio, Texas, proponía que “... **desde las seis de la tarde...**(del 20 de noviembre) **todos los ciudadanos de la República tomarán las armas para arrojar del poder a las autoridades que actualmente gobiernan**”.<sup>2</sup> Este documento, primero en la serie de los planes del siglo XX y, elaborado por el futuro presidente durante su estancia potosina con un grupo de allegados, desconocía al actual gobierno, proponía el *sufragio efectivo*, la *no reelección* y llamaba a los ciudadanos mexicanos a levantarse en armas ante la *tiranía* porfiriana. Por primera vez se llamaba al pueblo a un ataque armado e inclusive, se lo apoyaba con el respeto a su voluntad popular en la medida en que las autoridades presentaran resistencia.<sup>3</sup>

Si bien el periódico había, seguramente, salido a la venta por la mañana, el ambiente represivo y de presión, se venía percibiendo hacía unos tres años, durante los cuales el gobierno ponía en práctica las estrategias política como estética, para mantener sus propios intereses, así como los de sus lectores. Veamos pues, el mensaje de las estrategias a través de la ilustración. El *progreso* de la política porfirista se halla simbolizado por el hombre que vierte agua, el cual, a modo simbolista, es representado como una alegoría del sistema hidráulico, y por las figuras que aparecen en las fotografías. El mismo *progreso* se ve simbolizado, también, por la figura agraria del **campesino**, descrito como un tópico visual reconocible en un momento de trabajo. Su ubicación formal en la parte inferior de la composición pareciera *estar cargando el peso*



de las figuras de la parte superior. Ambos hombres-*progreso*, sistema hidráulico y **campesino**, aparecen como factores esenciales para el futuro del país. El primero, transformaría e incorporaría a México en su fase de modernización, y el segundo, a costa de su trabajo, cargaría el yugo de dicho cambio sobre sus hombros.

Desde el punto de vista pictórico, la descripción antagónica de ambas figuras, representa la mezcla de símbolos cultivada en el *modernismo* mexicano, cuyo principal exponente había sido la Revista Moderna. La ambigüedad deliberada, el hermetismo y el símbolo entendido como catalizador (al generar una reacción en la psique) constituyeron algunos de los conceptos modernistas<sup>4</sup> llegados a México.

En Nueva era agrícola de México se dejan entrever algunas de las características mencionadas: el presente del país se muestra ambigüo a través de la realidad de extrema pobreza (obviada), y del mensaje de *orgullo* por promover, todavía, nuevos planes. La figura alegórica del sistema hidráulico ocupa el papel de *símbolo-catalizador* con el fin de encerrar aquello que no debía mostrarse; siendo además una invención propia (dejando de lado las alegorías convencionales), comprensible a los ojos de los seguidores de la reforma porfirista. Dicha figura encuentra su contraparte en la del **campesino**, la cual, a su vez, la equilibra por su modo estilístico fácilmente identificable, y con la que se *une* o *mezcla* bajo el mismo marco gráfico. La imagen agraria con los bueyes tirando del arado, expresa por otro lado, una especie de retorno a la tierra, como búsqueda de lo primitivo. Idea que nos regresa a la estética simbolista finisecular, la que contraponía el regreso a la tierra, a la exaltación de la vida urbana de carácter intelectual, y cuyos preceptos habían sido designados por Albert Aurier, y derivados de la obra de Gauguin.<sup>5</sup> El concepto del *regreso a las fuentes* (si así lo podríamos llamar) que se desprende de la ilustración de Revista de Revistas coincide, en gran manera, con las

ideas modernistas de las dos primeras décadas del siglo XX mexicano, de conquistar lo cotidiano, así como de **“... un reencuentro con la naturaleza, ... una suerte de retorno a la cultura agraria, a la tierra, como garantía de integridad y regeneración”**. **Idea que conduce al campesino “primitivo” de la ilustración, a cargar con “ ... el presunto “espíritu” o “alma” de la nación o de la “raza”**.<sup>6</sup>

El simbolismo francés se había originado como reacción a la pintura histórica, el realismo de Courbet y el impresionismo naturalista. Al llegar a México fue adoptado por el gobierno porfirista como medio de propaganda para presentar el *progreso* e *industrialización* que él mismo pregonaba. El simbolismo, entonces, utilizado con fines oficiales no conducía a ningún tipo de valoración social, sino que, al contrario, era plausible de disfrazar con *metáforas* cualquier fin. Servía, pues, para presentar una visión parcial y tendenciosa de la realidad presente, revelada a su público. La mezcla de símbolos y de estilos, aparentemente contradictorios, reflejaba una visión interior, sugestiva y ambigua: la entrada a una nueva fase industrial lograda por el camino de la *paz* y el *progreso*. Contradictoriamente, hacía un poco más de un mes, como ya comentamos, se había llamado al pueblo a levantarse en armas a través del *Plan de San Luis Potosí*, en cuyas declaraciones se recordaba que **“... por acuerdo de la Secretaría de Fomento, o por fallos de los tribunales de la República”**, se había despojado de sus terrenos a los pequeños propietarios.<sup>7</sup> Declaración que nos conecta directamente con el Ministro de Fomento, aquel que aparece fotografiado en la ilustración como promotor del plan de irrigación y quien había apoyado los *despojos* mencionados. Olegario Molina, como muchos otros funcionarios del gabinete porfirista, había sido ilustrado como blanco de ataque en la caricatura de oposición. Desde 1904 y 1905,

gobernador de Yucatán, aparecía como burócrata, parásito que no ejercía la función que le correspondía, de poco valor político, y enemigo de los *derechos del hombre*.<sup>8</sup>

Respecto de la presencia **campesina** no se necesitó recurrir a una imagen alegórica, sino a una figura perteneciente a la sociedad mexicana: un sector de la masa popular. Elección que tendía a ser estratégica, ya que, si bien la revista no se dirigía a la clase baja, no podía abstraerse de ella ni ignorarla. Por otro lado, constituía una parte importante de la *raza* o *nación*, o bien, su concepto. Esta idea reflejaría poca claridad (o negación) en relación a los mensajes que pretendía enviar la facción gobiernista al no representar la realidad agraria ni comprometerse con su problemática: un **campesino** pobre y despojado de sus tierras. Claro está que para el gobierno, la mano de obra de dicha figura constituía uno de los eslabones de la cadena por medio de la cual lograría alcanzar un alto grado de industrialización, razón por la cual fue ubicada a los pies del *progreso*. Así vemos hasta que punto la expresión artística proyectaba la realidad de concentración de riquezas que guiaba al régimen dictatorial: el 97% de las tierras en 1910 pertenecía a los hacendados y rancheros, el 2% a los pequeños propietarios y el 1% al pueblo y a las diferentes comunidades indígenas.<sup>9</sup>

Podríamos concluir diciendo que la ilustración Nueva era agrícola de México, basada en un proyecto concreto de real *progreso* hidráulico, constituyó una de las *metáforas* con las cuales el gobierno porfirista pretendía envolver a sus ciudadanos: ¡y qué mejor elección que la misma alegoría del *progreso*! El autor anónimo, al seguir al pie de la letra el discurso oficial, debió de hacer uso de un estilo legible para el público del semanario: el eclecticismo simbolista capaz de mezclar estilos diversos y enviar mensajes ambivalentes. Estilo alegórico que fuera ligado a la propaganda política oficial, por medio de la gráfica periodística.

## Notas

- 1.- En la página quince del periódico se explicita el contenido de la ilustración bajo el título "Cómo se piensa organizar el servicio Hidráulico, Agrícola e Industrial de la República", acompañado del subtítulo "Las diez zonas de irrigación". Comienza así: "Por iniciativa del señor Lic. Olegario Molina, Secretario de Fomento, secundada por el señor ingeniero Manuel Vera, a cuyo cargo está la sección de aguas de ese Ministerio, acaba de terminarse un vastísimo proyecto para la organización del servicio federal de la hidráulica agrícola e industrial..." "Para cada una de (las) zonas se nombrará una comisión que las estudie y dictamine sobre las obras que deban hacerse a fin de captar y distribuir proporcionalmente las aguas que en ellas se recolecten, y asegurar así las cosechas".
- 2.- Córdova, La ideología de la Revolución Mexicana, Ediciones Era, 1973, México, p.432. México en el siglo XX, 1900-1913, op.cit., p.328
- 3.- Ibid
- 4.- Estos conceptos aunados a la noción de arte como existente de manera paralela en sí mismo (y no como parte del mundo real), y la preferencia de la síntesis al análisis, constituyeron parte del arte de la poesía para Stéphan Mallarmé, fundador de las actitudes modernistas, absorbidas por los simbolistas. Lucie-Smith, Symbolist Art, op.cit., p.55
- 5.- En 1891, G. Albert Aurier expresa las bases del simbolismo en un artículo impreso en el Mercure de France, titulado "El simbolismo en la pintura: Paul Gauguin". En Herschel Chipp, Theories of Modern Art. A source book by Artists and Critics, University of California Press, 1968, p.89, n.2. Distingue al arte realista, que es el que se ocupa de la materia externa, imitativo y objetivo; del arte "ideísta", aquel que se dedica a la Idea, como el arte primitivo de Mesopotamia, Egipto, Grecia preclásica, Edad Media y Renacimiento. Estas ideas - símbolos- cobran vida por sí mismas al ser traducidas por el artista en un lenguaje singular, cual si fueran signos de un alfabeto que sólo el hombre puede descifrar. Para Aurier, la obra de arte debería contar con cinco preceptos básicos derivados, asimismo, de la obra de Gauguin, ubicando al pintor como guía de la estética simbolista: 1) Ideísta, porque su único ideal será la expresión de la Idea. 2) Simbolista, porque expresará esa Idea por medio de formas. 3) Sintetista, porque presentará los signos de modo comprensible. 4) Subjetivo, ya que el objeto será considerado como el signo de una Idea percibida por el sujeto. 5) Decorativo, ya que es una manifestación de arte subjetivo, sintético, simbólico e ideísta. Ibid, pp.89-92. Lucie-Smith, Symbolist Art, op.cit., p.59
- 6.- Fausto Ramírez, "El discurso primitivista y algunas peculiaridades del impresionismo pictórico en México", en Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo, MUNAL, 1995, p.40
- 7.- México en el siglo XX, 1900-1913, op.cit., pp.327-328
- 8.- El Ahuizote Jacobino, 20 de agosto, 1904, No.41, p.12; El Colmillo Público, 21 de mayo, 1905, No.89, pp.328-329; El Colmillo Público, 23 de julio, 1905, No.98, pp.472-473; El Colmillo Público, 23 de julio, 1905, No.98, p.477. González Ramírez, La caricatura política, Fuentes para la historia, op.cit., F.139; F.93; F.94; F.140
- 9.- Córdova, Revolución y estado, op.cit., p.32, n.11

### I.3.2 Campesino armado, **Mariano Martínez**, Revista de Revistas, 1911

La ilustración de la portada del 26 de febrero de 1911 de Revista de Revistas (F.13), la cual carece de título, presenta un **soldado** de rasgos *mestizos*, vestido con camisa, pantalón y sombrero. Sostiene un arma con sus dos manos, mientras que dos cananas le atraviesan el cuerpo, una la cintura y la otra el pecho en diagonal. La figura de perfil, dispuesta a entrar en acción, se halla descrita de manera realista. El juego de luz y sombra, provocado por el sol de frente, proporciona dramatismo a la imagen: la luz ilumina casi todo el rostro, y una franja oscura cae a lo largo del costado izquierdo. El arma, atravesando de manera horizontal la parte superior de las piernas, proyecta su sombra sobre las cananas. Este contraste de luz y sombra ofrece a la figura detalles desde el sombrero, rostro, camisa con pliegues y manos con sus venas, llegándose incluso a percibir los huecos donde se introducen las balas en las cananas. La parte inferior, en la que se dibujan casi bidimensionalmente parte de las piernas, pierde volumen, haciéndose más sintética y estática. El fondo, se halla delineado de manera simplificada, presentando un paisaje campestre, con algunas colinas bajas y árboles apenas visibles a la distancia.

La ilustración manifiesta varios cambios respecto de la anterior. En primer lugar, la Revolución había comenzado hacía tres meses: si bien el lapso temporal era corto como para desconocer el destino del país y las consecuencias que el estallido causaría, (sin conjeturar los años que habría de prolongarse), la efervescencia, como ya vimos en las *cuestiones agraria y obrera*, se respiraba en el ambiente. De hecho, el gobierno de

Díaz venía sufriendo una movilización en sus cimientos, y en dos meses más abandonaría el poder. En segundo lugar, se produce un cambio en la actitud visual del **campesino**: ya no lo vemos descrito como trabajador del campo, sino como **soldado**. La coyuntura en la que ambos se unen presenta el momento de transformación de la figura *agraria* en imagen *armada*, modificando la realidad social en acontecer revolucionario. **Campesino** y **soldado** comienzan a ser descritos bajo un mismo cuerpo, reflejando, a su vez, una posición de jerarquización equivalente: la función de trabajar la tierra es reforzada por la acción de su defensa. No se sustituye uno por otro. El rol del **campesino** se mantiene y con él, la indumentaria *agraria*: este adquiere los implementos necesarios para la lucha, y se convierte en **soldado**, ocupando una parte esencial e integral de la Revolución *armada*. Esta posición nos conduce al tercer cambio acaecido en esta época temprana de la Revolución Mexicana: la descripción del *mestizo* como *emprendedor* de la misma. Su origen se remonta a una problemática social que venía arrastrándose desde tiempos de la Colonia, y que, posteriormente, por una serie de reajustes sociales durante la época independentista los *mestizos* elevan su posición, “... **se adueñaron de la propiedad agrícola y abandonaron el bajo clero para aprovechar las mejores opciones que se les abrieron como empleados, profesionistas y “revolucionarios”**. Se alían con los criollos políticos contra el clero, y con la Reforma de Juárez, formándose “... **el primer gobierno formal de los mestizos**”.<sup>1</sup> “...**comprendían a los empleados, a los profesionistas y al grupo de los revolucionarios**”,<sup>2</sup> siendo los únicos que ofrecían un carácter de ejemplo de clase social integrada a la sociedad, diferenciada de los demás, y a los cuales era preciso dar(les) asiento económico para otorgar a México un carácter de nacionalidad.



(F. 13)

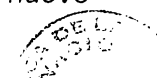
El *emprendedor*, entonces, aquel que llevaba en su sangre la mezcla del *criollo* y el **indígena**, y el que sentía la pertenencia de las tierras que había trabajado, obtendría un *ascenso* en el período revolucionario.

Andrés Molina Enríquez (1868-1940), sociólogo positivista de la época, afirmó en 1909 que bajo la presidencia de Benito Juárez, los *mestizos* lograron consolidarse hasta obtener una mejor posición durante la época del general Díaz; siendo los únicos en los que se podía encontrar “... **la unidad de origen, la unidad de religión, la unidad de tipo, la unidad de lengua y la unidad de deseos , de propósitos y aspiraciones**”<sup>3</sup>

En el mismo año en que publica su libro Los grandes problemas nacionales, realiza un cuadro de las clases sociales según las razas dividiéndolas en tres: *altas o privilegiadas*, las que incluían a extranjeros, criollos, mestizos e indígenas; *medias* y *bajas*. Entre los *mestizos* de clase alta había directores, profesionistas, empleados, ejército y **obrer**os superiores; mientras que la clase media incluía sólo *mestizos* que eran pequeños propietarios y rancheros. “**Si existieran clases trabajadoras sólidas y clases medias amplias, ellas podrían resistir la opresión de las privilegiadas...**”<sup>4</sup>

El sociólogo positivista, quien “... **se aferr(ó) al evolucionismo para demostrar la predestinación étnica del mestizo a formar la patria mexicana...**”<sup>5</sup>, consideró el desequilibrio social y propuso solucionarlo mediante la integración étnica. Vio a la Revolución como una *propuesta* de integración ya que ofrecía al *mestizo* un marco de contención en el cual desplazarse, así como desarrollarse como clase social.

Sin desconocer las ideas sociales de Molina Enríquez, el periódico oficial se aferró a su posición ideológica y se vio en la obligación de representar la figura del *mestizo* como *nuevo protagonista* y parte integral de la sociedad. De este modo, y vista con los ojos de hoy (y más allá de la categoría de clase), la idea de otorgarle al *nuevo*





*protagonista* el grado de *líder-promotor* de una reforma, condujo a mitificar la imagen **agraria-mestizo-soldado**. Idea que de manera romántica, Enríquez había explicitado en su teoría al defender el *ideal del mestizo* como medio de integración social, antes de principiada la contienda bélica. Este *ideal* tomaría forma durante la Revolución y se afirmaría con el correr del tiempo.

Bajo el trasfondo de la idea filosófica del *mestizaje* y de su existencia racial, el **soldado** de la ilustración correspondía al revolucionario del norte, por los rasgos justamente mestizos y por el tipo de vestimenta y sombrero.<sup>6</sup> El norteco es transformado en actor principal de la escena, exponiendo y proponiendo un presente distinto al conocido hasta entonces: presente de clase oprimida, dispuesta a luchar y, como consecuencia, abriendo un camino a la conciencia social.

La expresión artística, cargada de contenido implícito contemporáneo funge como medio para el envío de mensajes. Mensajes difíciles de visualizar al no haber distancia histórica. Sin embargo, el periódico, *consciente* de los cambios en materia política,<sup>7</sup> intenta mostrar una imagen plausible de simbolizar dichos cambios y, para tal objetivo escoge un personaje que *los represente*. Modifica el estilo ecléctico simbolista y deja lugar a otro de carácter *realista* que manifiesta una realidad supeditada al clamor del pueblo. Realidad de urgencia de renovación del *viejo orden* para elevar al *nuevo naciente: mestizo en armas* que funcionaría como catalizador y conduciría a enfrentar la oposición entre la estructura gubernamental pasada y la futura, entre el régimen dictatorial y la actividad de combate, y como consecuencia, a la oposición entre la usurpación de las tierras y su devolución.

La ilustración de 1911 emite una ruptura emergente de los rasgos mismos de la figura y de su arma compañera, la que nos conduce a preguntarnos: ¿fue acaso el

**campesino mestizo** del norte el *emprendedor* de la Revolución, el dirigido, o el que se sintió apoyado por algún otro ente para llevarla a cabo?; ¿qué relación existió entre dicho líder, su tipo racial y la clase social? Las respuestas a estas preguntas difícilmente podrían ser respondidas en este marco de investigación. La intención se inclina a mostrar el momento del cambio, su descripción a través del estilo pictórico, la ubicación del motivo iconográfico en el tiempo y su continuidad como parte integral de la futura **trinidad revolucionaria**, todavía desglosada.

De todos modos tendemos a pensar que, (por parte del ilustrador o bien, de las órdenes a las que debía atenerse) el *mestizo* de Revista de Revistas no se inclinaba a proyectar el proceso revolucionario iniciado, o uno de los factores causantes del desorden que se avecinaba, sino la idea filosófica de Enríquez. Idea que le serviría al gobierno como herramienta de poder: el *mestizo*, símbolo de la integración, fungiría como personaje social a quien *habría que apoyar* para que la nación saliera adelante. Ya no se necesitaba una metáfora simbolista tal como la del sistema hidráulico que llevaría al país a la modernidad, sino que el interés oficial enfatizaba el alcance de una mayor cantidad de público que lo apoyara en un momento de descenso total. Era indispensable la presencia de una realidad concreta o elemento integrador de la sociedad que guiara el camino de *la verdad*, una imagen realista, clara y detallada: ¡y qué mejor que el nuevo líder naciente del campo, dispuesto a tomar las armas! En el fondo, el *mestizo* constituiría una amenaza para el gobierno y para los lectores de la revista, al transformarse en masa social rebelde y ayudar a la caída del *viejo gobierno*.

Para lograr ubicar el punto de coyuntura en el que se hallaba el **campesino-soldado** de 1911, mencionaremos algunos entes anteriores y posteriores al de la ilustración, que mostraron interés en la temática del *mestizo* desde el punto de vista

artístico. Los integrantes del movimiento modernista en México de finales del siglo pasado, que se habían consolidado desde octubre de 1909 en el *Ateneo de la Juventud*, reaccionaron a las ideas positivistas, y siguieron como base una línea nacional, de aceptación del pasado prehispánico y de la vida cotidiana mexicana. El arte modernista<sup>8</sup> fue reflejado en el siglo XX por las revistas *Savia Moderna*, de 1906, dirigida por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón, y en la cual colaboraron **Diego Rivera, Saturnino Herrán, Angel Zárraga, Armando García Núñez, Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Francisco de la Torre**; y la *Revista Azul* de 1907, fundada originariamente en el año de 1894 por Manuel Gutiérrez Nájera, por los mismos miembros del *Ateneo* como **Rivera, Zárraga, Herrán, Enciso y de la Torre**, los cuales rechazaron el estilo académico, realista fotográfico de Fabrés y la temática religiosa. El nacionalismo cultural cultivado por los ateneístas se cristalizaría, unos años más tarde en el arte de **Saturnino Herrán** y la idea de la *mexicanidad* en obras como *El Gallero*, de 1912; *El jarabe*, de 1913 y *La Tehuana*, de 1914; o *Las criollas*, de 1915, *El quetzal* y *El rebozo*, de 1916. El pintor se inclinaría a una *iconografía* cargada de identidad nacional a través de motivos y *tipos* que conformaban la sociedad mexicana en particular, *mexicanismo* o *esencialidad de lo mexicano*, como lo denominaron Manuel Toussaint y Fausto Ramírez respectivamente: ***“Indígenas y criollas, ídolos aztecas y Cristos, paisaje natural e iglesias: conjunciones que revelan la aleación mestiza”***.<sup>9</sup> Esta idea correría paralela a la producción literaria de Manuel Gamio, *Forjando Patria*, de 1916<sup>10</sup>, donde plantearía, entre otros, el criterio estético del **indio** hacia el arte europeo, así como la necesidad de impulsar el último al arte indígena. ***“Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del***

**nacionalismo dando como fusión el producto del mestizo**".<sup>11</sup> Esta clase social, *segundo grupo de población*, según Gamio, **"... ha sido la eterna rebelde, la enemiga tradicional de la clase de sangre pura o extranjera, la autora y directora de los motines y revoluciones, la que mejor ha comprendido los lamentos muy justos de la clase indígena..."**<sup>12</sup> Las ideas del pintor y del antropólogo se fusionarían cuando **Saturnino Herrán** copiaría las pinturas murales del *Templo de la Agricultura* de Teotihuacán, las que Gamio reproduciría en su investigación de tres tomos de la *Población del Valle de Teotihuacán*, de 1922.<sup>13</sup> José Vasconcelos continuaría con su idea de *raza cósmica*, ubicando al mestizo en un plano universal; y, más tarde López Velarde en *Melodía criolla*, al practicar una estética del *criollismo*.<sup>14</sup>

El *motivo iconográfico* del ilustrador **Mariano Martínez** de *Revista de Revistas*, desde el punto de vista pictórico, se ubicaría posterior a las ideas percibidas en el ambiente ateneísta, y anterior a la producción artística de **Saturnino Herrán** y literaria de Manuel Gamio. De temática de tendencia indigenista, y avalado por el *mito del mestizo* de Enriquez, emergió como *sintomático* en un momento de crisis política, y de albores revolucionarios: como ejemplo de integración nacional. Asimismo, constituyó, como ya mencionamos, un excelente antecedente de las descripciones de mexicanos de rasgos *mestizos*, cuya conciencia nacional posterior se ampliaría, y vería, luego del eslabón que vimos con algunas de los óleos de **Saturnino Herrán**, básicamente, en la gráfica y en el muralismo de los años '20.

## Notas

- 1.- Molina Enriquez explica que uno de los grandes cambios que produjeron los españoles durante la época colonial radicó en la forma en que dividieron las tierras, modificando, así, la estructura social: los que acapararon la propiedad rural fueron los *conquistadores*, *misioneros* y sus *sucesores*; los agricultores de pequeñas propiedades o rancherías, lo *inmigrantes españoles*; de las mezclas entre españoles e indios, surgieron los *mestizos* que, trabajaban en las rancherías cuando eran aceptados, o se refugiaban bajo el clero, cuando no; y los que, si acaso, recibían las peores tierras, eran los *aborígenes*. Posteriormente, se lograron algunos reajustes sociales. Agustín Basave, "El mito del mestizo: el pensamiento nacionalista de Andrés Molina Enriquez", El Nacionalismo en México, Cecilia Noriega Elio (editora), El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, 1992, pp.223-224.
- 2.- Córdova, La ideología, op.cit., p.127, n.105.
- 3.- Ibid, p.131, n.115.
- 4.- Agustín Basave, "El mito del mestizo...", en El nacionalismo, op.cit, pp.226-227, n.8.
- 5.- Ibid, p.238.
- 6.- En los años de 1910 y 1911 Revista de Revistas no presentó imágenes fotográficas de la contienda revolucionaria. Sin embargo, la fotografía documental, la cual hizo hincapié en la temática, presentó al soldado del sur, por ejemplo, sin camisa (la cual se hallaba enrollada como faja en la cintura), con cananas atravesadas al pecho y calzoncillo doblado hasta la rodilla. Fotografía de los "descamisados" al entrar a la Fortaleza de San Diego en Acapulco en mayo de 1910. Revolución evolucionista de México empezada el 20 de noviembre de 1910 en el estado de Chihuahua y terminada por los tratados de Ciudad Juárez el día 25 de mayo de 1911, Hudson and Bilings, p.149.
- 7.- Una semana después del número de Revista de Revistas investigado, se publicaría en primera plana: "A los hombres de ayer, les cupo en suerte hacer posible la paz y el desarrollo material de este país; los de hoy apenas han tenido tiempo de enriquecer: ¡a los de mañana nos corresponde hacer efectivas, entre nosotros, la "libetad y la "república". Revista de Revistas, 5 de marzo de 1911, Año II, No.58.
- 8.- Primeramente se fundó en 1898 la Revista Moderna, de gran prestigio literario y artístico en el mundo hispanoparlante, y cuyo colaborador en la ilustración fue Julio Ruelas.
- 9.- Toussaint Manuel, Saturnino Herrán y su obra, México, 1990, pp.12-16; Ramírez Fausto, Saturnino Herrán. UNAM, Dirección General de publicaciones, 1976, p.47.
- 10.- Entre algunos de los artículos sobre arte escritos por Gamio, se reúnen desde principios de 1910: "La Obra de Arte en México"; "El concepto de Arte Prehispánico"; "El Arte y la Ciencia después del Movimiento Independentista"; "La Dirección de las Bellas Artes"; en Gamio Manuel, Forjando patria, Editorial Porrúa, S.A. México, 1992, p.37, p.41, p.47 y p.51, respectivamente.
- 11.-Ibid, pp.39-40.
- 12.-Ibid, p.98.
- 13.-Miguel L. Portilla, "Manuel Gamio y el indigenismo", en Jornadas de homenaje, op.cit., pp.113-114
- 14.-Fausto Ramírez, "Saturnino Herrán: itinerario estilístico", en Ibid, p.28, n.20.

### I.3.3. La ley de Caifas, anónimo, El Ahuizote, 1912

El semanario político de caricaturas El Ahuizote, nacido el 27 de mayo de 1911, aprovechó el prestigio del periódico homónimo que apareció por vez primera, en 1874.<sup>1</sup> Con el fin de *defender la justicia* y de guiar al lector por medio de la razón, proclamaron en las bases de su programa: ***“Pretendemos hacer el papel de un fiscal público”. “Y para conseguir nuestros fines, no podremos ser ni maderistas, ni reyistas, ni deheristas, ni limantouristas, ni exporfiristas; es decir que no adoptaremos ningún partido. Seremos neutrales”***.<sup>2</sup>

Por un lado, los artículos publicados y el arte ilustrativo de caricatura, proyectaron una conciencia de realidad político-social, elevada a modo de crítica y de lucha por la democracia, aunque con una dosis de reacción al triunfo revolucionario. El Ahuizote, testimonio-producto de una nueva necesidad social, comenzó a editarse en el momento en que *el gran dictador* era derrocado, luego de la toma de Ciudad Juárez por Francisco I. Madero, y del consecuente *Tratado de paz*. Por el otro, los *científicos*, quienes no podían perder su estabilidad, al ver sus propiedades y monopolios en peligro, se juntaron con los latifundistas y planearon una campaña de oposición a la prensa independiente, organizando empresas editoriales de carácter popular; y entre los periódicos que sostuvieron, según Salvador Pruneda, El Ahuizote fue uno de ellos.<sup>3</sup> Entre la ilustración de interés, algún colaborador de relevancia, y los contenidos tratados, mencionaremos la terminología utilizada, para describir, por ejemplo, al hombre de combate: ***“Las filas de revolucionarios estaban llenas del labrador que trocó el arado por el fusil, eran***

*turbas de desheredados, hombres rudos y fuertes salidos de los campos y talleres que iban a la conquista de un ideal". "... desde que se lanzaron a la pelea con su carabina y su ideal a cuestas... sabían que en la primera encrucijada podía barrerlos hacia los abismos de la muerte la metralla federal..."*<sup>4</sup>

El periódico, a pesar de hallarse solventado por *científicos* describía, por medio de las caricaturas, una fuerte crítica al antiguo régimen de Porfirio Díaz, al nuevo, presidido por Francisco I. Madero, así como a todo lo que se hallare cerca de los mismos. Muchas de ellas aludían a pasajes bíblicos (David y Saúl, El Diluvio), al libro Don Quijote y/o a situaciones políticas de un presente acompañado de *la víctima*. Madero, por ejemplo, fue mostrado con cuerpo de animal, queriendo sobornar con una bolsa de dinero al **campesino**, quien, descrito como un efímero espantapájaros, sostiene el rifle de la contrarrevolución.<sup>5</sup>

Al querer indicar la figura mexicana en las caricaturas, generalmente de tipo europeo, le agregaban atributos como el sombrero de ala ancha, las botas con espuelas, el rifle, convirtiéndolo en **campesino**, **soldado**, imágenes de Zapata o Villa, o bien, letreros que señalaran el rol, característica o concepto que quisieran indicar (como vimos en ilustraciones anteriores).

En mayo de 1912 fue modificada la tipografía del periódico, y en agosto agregadas las secciones culturales *Galería artística* y *Pintores mexicanos*. La primera utilizó cuadros *célebres* extranjeros reproduciéndolos con caricaturas, y trocando los personajes originales en figuras del gobierno, como en una ilustración en la que el difunto del cuadro *El entierro* de Tiziano está encarnado en la imagen de Porfirio Díaz. Se utilizaron, también, iconografías ajenas a México como *metáforas* para satirizar algún personaje y/o la situación local, como fue el caso de la representación de Madero muerto

como faraón egipcio teñido en sangre.<sup>6</sup> La segunda sección, en cambio, ponía de relieve a los artistas sobresalientes de la época, con información biográfica y pictórica, trayendo, en ocasiones, citas textuales de entrevistas que les habían realizado. Entre los pintores entrevistados, encontramos a **Antonio Gómez** (de quien analizaremos la F.23), **Alberto Garduño, José María Velasco, Saturnino Herrán y Francisco de la Torre.**<sup>7</sup>

Uno de los grandes colaboradores con los que contó el periódico hasta mayo de 1912 fue **José Clemente Orozco**, quien trabajó caricaturizando al nuevo régimen. Si bien en esta etapa de su desarrollo artístico, el futuro muralista no dejaría obra alguna relacionada con el tema de interés para la investigación, mencionaremos algunos datos tempranos y su participación en el periódico con el fin de, por un lado, alcanzar una mayor comprensión del panorama de la época, y por el otro, comenzar un seguimiento de uno de los pintores que se acercaría a la **trinidad revolucionaria** y a algunas de sus variantes, proporcionándonos los antecedentes necesarios para el análisis que realizaremos en la segunda parte de la investigación.

El ilustrador y gráfico había ingresado a la *Academia de San Carlos* en 1906 y estudiado con el pintor **Antonio Fabrés** dos clases nocturnas, una de desnudo y otra de indumentaria.<sup>8</sup> Formó parte de la *Sociedad de Pintores y Escultores*, creada el 13 de julio de 1910 por el **Dr. Atl, Francisco de la Torre, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, Francisco Romano Guillemín, Jorge Enciso, Sóstenes Ortega, Alfonso Garduño y Joaquín Clausell**, con el fin de organizarse para la exposición mexicana del centenario; y también del *Centro Artístico*, el cual pretendía conseguir muros de edificios públicos para pintar. Participó con dibujos al carbón en la *Exposición de Pintores Mexicanos de las Fiestas del Centenario de la Independencia*<sup>9</sup> y



se expresó del siguiente modo en relación a su interés por la pintura mural: **“¡Al fin se realizaría nuestra ambición suprema!”**.<sup>10</sup> Para **Orozco** el arte de ese período se hallaba en una etapa de introspección o de búsqueda nacional: **“En todas las telas aparecía poco a poco, como una aurora, el paisaje mexicano y las formas y los colores que nos eran familiares. Primer paso, tímido todavía, hacia una liberación de la tiranía extranjera, pero partiendo de una preparación a fondo y de un entrenamiento riguroso”**.<sup>11</sup>

Antes del cierre de la antigua Academia en 1911, provocada por la huelga, y ya con el nombre de *Escuela Nacional de Bellas Artes*, algunos pintores se reunían en el taller del **Dr. Atl** (ubicado en la misma), rincón en el que se empapaban de las nuevas tendencias vanguardistas europeas traídas por el vulcanólogo en 1903, así como discutían sobre la situación política actual. **“En esas veladas de jóvenes aprendices de pintura** -recuerda el mismo **Orozco**- **apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes en México”**.<sup>12</sup> Fueron éstos los momentos que señalaron el primer contacto explícito entre el pintor jalisciense y el régimen oficial, contra el cual reaccionaría a través de su colaboración con el semanario. Del mismo comentaría: **“... estaba dirigido por Don Miguel Ordorica...”**. **“... y (yo) había entrado a trabajar de caricaturista. Supe entonces como se hacía un periódico político. Los redactores se reunían con el director y discutían acaloradamente los acontecimientos públicos, y la discusión daba suficiente luz para artículos pertinentes y caricaturas oportunas. Los chivos expiatorios eran, naturalmente, los personajes políticos de primera fila”**<sup>13</sup>

La caricatura Los dos regímenes (**F.14**), en cuyo pie se lee **“Los pigmeos pretenden continuar la labor del gigante”**,<sup>14</sup> nos ejemplificará lo antedicho al contraponer

LOS DOS REGIMENES



Los pigmeos pretenden continuar la labor del gigante.....

el régimen porfirista al maderista (punto que ya habíamos comentado en el inciso “La imagen pictórica del soldado y la lucha armada”). La composición se divide en dos partes por medio de un tronco colocado casi en el centro. El régimen porfirista está representado, al costado izquierdo, por la figura gigantesca de Porfirio Díaz. Una gota de sangre se divide en el bigote y otra, cayendo de su mano sobre la cabeza calva de un anciano *científico*, describen al dictador como si fuera Saturno deglutiendo humanos vivos. El nuevo régimen, el maderista, se presenta a la derecha tratando de ascender al tronco: Francisco I. Madero, semidesnudo y coronado trata de sacar una espada clavada en el cuerpo de una figura sangrante amarrada al tronco del árbol, símbolo del *pueblo, nación o patria*; y tres *pigmeos*: León de la Barra, con bonete, lentes y bigotes blancos, se sostiene de Madero; Jesús Urueta, vestido de bufón y con sombrero de copa, asido, a su vez, del pie de León de la Barra; mientras que utilizan a Pino Suárez, uno de los hombres *neoserviles*,<sup>15</sup> como escalón para subir al tronco.

A través de la caricatura, **Orozco**, no nos revela su propia tendencia política, sino que critica y satiriza los regímenes gubernamentales mexicanos. Según el escritor Manuel González Ramírez, “... **la vorágine revolucionaria lo conquistaría definitivamente...**”, además de atribuir su ascenso en el desarrollo artístico mexicano, a las caricaturas que venía expresando desde 1900.<sup>16</sup>

La ilustración de la portada de El Ahuizote, del 13 de julio de 1912 (F.15), de autor anónimo, se intitula La ley de Caifás, y describe un **obrero** muerto en el suelo delante de una fábrica. Su cuerpo, delineado en un fuerte escorzo con la cabeza hacia el interior de la composición, ocupa más de la mitad inferior de la ilustración; viste *overall* azul, calza botas y sostiene, en su brazo izquierdo, un sarape rojo de rayas azules y

amarillas en los extremo. Una mujer boquiabierta, arrodillada al costado izquierdo del obrero, sostiene un niño con un brazo y se lamenta con el otro elevado hacia su cabeza. Tras ella se divisa una pequeña planta de nopal, mientras que el fondo presenta un conglomerado de fábricas con chimeneas, humo y algunas luces encendidas. La edificación en negro pareciera estar recortada y pegadas sobre la base anaranjada.

Todo el dibujo está hecho a base de líneas negras que delimitan los contornos de las figuras y objetos, así como los colores. El fondo oscuro contrasta con el plano anterior de gran colorido.

Bordea la ilustración un corrido de ocho estrofas de diez versos cada una, cuya temática añade significado a la imagen: rememora la huelga obrera de Río Blanco, atraviesa el estallido de la Revolución, alcanza la caída del tirano y llega hasta el presente, aún, de desconfianza.<sup>17</sup>

***“ Hoy se asesina como antes***

***A la pobre gente obrera.***

***Hubo una atroz pelotera***

***En el pueblo de Río Blanco.***

***Si es ese el gobierno franco***

***Habrá que cuidarse de él... “*<sup>18</sup>**

El corrido, poema narrativo mexicano, nos ofrece y ubica, a la vez, en una dimensión temporo-espacial / local-nacional, en la que la voz del pueblo funge como interlocutor. Fue alumbrado por ***“... la llama... de la noticia oportuna; lo vivificó la médula de la historia y le brotó en su propia entraña... el acento ético, la emoción***

# EL AHUYZOTE

Semanario Político de Caricaturas

AÑO II Sábado 12 de Enero de 1951

### LA LEY DE CAIFAS



El primer ministro de España se encuentra en el extranjero, dejando a la cabeza del Gobierno un hombre que no es más que un simple político.

El ministro de Hacienda, al ser llamado al despacho del jefe del Gobierno, se apresura a salir en busca del jefe de la oficina que se encargará de su despacho.

El ministro de Instrucción Pública, al ser llamado al despacho del jefe del Gobierno, se apresura a salir en busca del jefe de la oficina que se encargará de su despacho.

El ministro de Marina, al ser llamado al despacho del jefe del Gobierno, se apresura a salir en busca del jefe de la oficina que se encargará de su despacho.

El ministro de Guerra, al ser llamado al despacho del jefe del Gobierno, se apresura a salir en busca del jefe de la oficina que se encargará de su despacho.

El ministro de Asuntos Exteriores, al ser llamado al despacho del jefe del Gobierno, se apresura a salir en busca del jefe de la oficina que se encargará de su despacho.

La ley de la vida es la ley de la muerte, y la ley de la muerte es la ley de la vida. El hombre que vive para morir, muere antes de haber nacido.

La ley de la vida es la ley de la muerte, y la ley de la muerte es la ley de la vida. El hombre que vive para morir, muere antes de haber nacido.

La ley de la vida es la ley de la muerte, y la ley de la muerte es la ley de la vida. El hombre que vive para morir, muere antes de haber nacido.

***lirica... nació en la calle, hijo del arroyo, o en el campo, fruto natural de la tierra...'***<sup>19</sup>

Esta expresión mexicana fue (y sigue siendo) estudiada desde dos puntos de vista, de acuerdo básicamente, a su origen: la tesis hispanófila sostiene que el origen y estructura del corrido provienen del romance español; la nacionalista-indígena apoya su origen en la poesía indígena precortesiana de tradición azteca o náhuatl.<sup>20</sup> El corrido, por otro lado, atravesó por varias fases: la tradición oral extendida hasta la primera mitad del siglo XIX, bajo la idea de canción política insurgente; el corrido impreso y cantado: momento en que la tradición oral se mezcla con la escrita, ya con el avance de la educación pública y el de las imprentas populares durante el porfiriato; la tradición escrita durante la Revolución; la difusión que dio la imprenta de Eduardo Guerrero de los corridos revolucionarios por 1920; y unas fases subsiguientes que rebasan el interés de la investigación.<sup>21</sup>

El corrido de El Ahuizote, de protesta popular ante las injusticias acaecidas, y acompañado de un dibujo ilustrativo, funcionó como medio de difusión contra el nuevo régimen. *Cantó* una denuncia pasada que se continuaba en el presente. El *pueblo* fue elevado al recibir denominaciones como *altivo, valiente, franco y trabajador*, mientras que los **obreros** se organizaban y promovían huelgas. Se logra la Revolución, y con ella el sustento de una nueva fe y confianza, cuya realidad desmorona: ***“Adiós bellas ilusiones/ de democracia efectiva”***.

Río Blanco fue escenario de la segunda huelga *obrero radical* de principios de siglo, en enero de 1907. Como consecuencia de la primera, la que estalló el 1° de junio de 1906 en el complejo agroindustrial y minero *Cananea Consolidated Cooper Company*, motivada, básicamente, por el mal trato de los extranjeros hacia los mexicanos (desventaja salarial, trabajo pesado y salario en moneda nacional para los locales), los

obreros se organizaron en el nuevo *Círculo de Obreros Libres*, y alcanzaron la segunda. (Como vimos en el inciso 1.2.2 “La imagen pictórica del obrero y la cuestión obrera”)

Si tratáramos de contextualizar la ilustración de El Ahuizote en relación a las organizaciones obreras emergentes, la podríamos percibir como un *síntoma* de la situación. Un mes antes de su publicación, en junio de 1912, se había creado el *Grupo Luz*, de ideología anarcosindicalista, cuyos postulados sostenían “**la ilustración del obrero..., la rebelión contra los verdugos del proletariado: clero, gobierno y capital...** (variante de las *trinidades negativas* que se verán en los muros y en la gráfica de los años '20) **la igualdad entre los hombres, la libertad del obrero esclavizado y la devastación de las instituciones sociales, generatrices de verdugos y holgazanes**”.<sup>22</sup> En septiembre del mismo año el *grupo* se organizaría y haría pública la *Casa del Obrero Mundial*, con los siguientes integrantes: Eloy Armenta, Celestino Gasca, Rosendo Salazar, Antonio Díaz Soto y Gama, Manuel Sarabia, y otros.

La ilustración del **obrero** muerto, se ubica entonces, entre la creación del *Grupo Luz* y el nacimiento de la *Casa del Obrero Mundial*, como *síntoma* de un descontento ante el nuevo régimen de Francisco I. Madero y de la reafirmación de la conciencia obrera, *lucha de clases*, y esperanza de emancipación.

Forma y contenido se vinculan y traducen mutuamente. En primer lugar, el tratamiento sintético de las líneas convierte a los elementos en un lenguaje de *vanguardia* -de propuesta de cambio- igual a su mensaje. Las líneas delimitantes de contornos y los fuertes y contrastantes colores, van guiando nuestros ojos al demarcar el contenido social: la familia, símbolo de la sociedad, se transforma en víctima de la misma. La mujer, de rasgos doloridos, acompaña al cuerpo del hombre en su lucha por la justicia y los derechos correspondientes. Ella, conducida formalmente por el escolzo

de su marido muerto, es el centro de la composición: su mano izquierda nos dirige al paisaje fabril, mientras que la derecha, y a través del niño, nos acerca al nopal. Este símbolo local es cortado por el marco de la ilustración, enviándonos fuera de ella, o bien, conduciéndonos, desde su parte superior, a una de las fábricas, que nos regresa al humo industrial, símbolo de modernidad.

Para acentuar el significado de *La ley de Caifas*, recordaremos el óleo *Labor* (F.7) de **Saturnino Herrán**, de 1908, cuya temática es común a la de la ilustración: la familia en relación al *trabajo*. Las dos composiciones presentaron, en un primer plano, el grupo familiar compuesto por la madre, padre y niño, ambientado en el lugar de trabajo del hombre. Sin embargo, y he aquí la diferencia, *La ley de Caifas*, no trató la paz familiar remunerada por el *trabajo* como lo hizo *Labor*, sino su antítesis. Describió, tanto en forma como en idea, el rechazo a la glorificación del **obrero** y del *trabajo*: a pesar de su esfuerzo, no existió tal recompensa ni fruto familiar sino su destrucción. Destrucción que lo condujo a la muerte, transformándolo en víctima, (y a modo de círculo vicioso) producto de su trabajo. Por otro lado, y a diferencia de la obra de **Herrán**, *El Ahuizote* describió elementos de carácter nacional como el *sarape* y el *nopal*, además de referirse a un acontecimiento histórico-social, cuyo mensaje se explicitó más aún a través del corrido. Para completar el contexto de huelga y los sucesos de Revolución y cambio, opresión y desilusión, la ilustración dejó entrever, también, la relación naciente entre el *campo* y la *ciudad*. El país de predominio *rural*, ya había entrado en un periodo de industrialización forjado por Porfirio Díaz, y en la fase de *modernización*. Última que podría ser vista desde dos puntos antagónicos: por un lado contrastaba con la vida agraria del México de esos años, *obligando* a muchos **campesinos** a emigrar a las ciudades; y por el otro les ofrecía una alternativa y mejora en sus condiciones de vida a



través de la oferta de *trabajo industrial ciudadano*. Dicha relación *agraria-urbana* fue descrita en la ilustración a través del contraste de un elemento popular criollo, el *sarape rojo*, y otro del mundo moderno, el *fondo fabril*. Ambos motivos iconográficos elevaron la realidad del presente nacional a un presente de lucha: el *sarape* junto al *nopal* y la querrela por los derechos individuales de la tierra, motivaron la conexión **obrero-campesino**; mientras que el carácter industrial con sus respectivos **trabajadores** mexicanos, la nueva pugna por los derechos sociales del **obrero**, (respuesta temprana a la modernidad). La prenda criolla, por otro lado, podría acercarse de manera simbólica, a lo que sería el futuro emblema de la organización *obrera*: la bandera rojinegra utilizada por la *Casa del Obrero Mundial*, inspirada en la bandera del sindicalismo internacional. El **obrero** muerto, entonces, se proyectaría como víctima de la lucha industrial y de la propuesta del sindicalismo desde principios de siglo.

A todo lo mencionado debemos añadirle la elección del título *La ley de Caifás*. El uso de la temática bíblica, tanto del *Antiguo* como del *Nuevo Testamento*, fue común en el marco de la caricatura desde finales del siglo pasado, refiriéndose a modo de crítica, sátira, analógica o positivamente, a la realidad actual. En El Hijo del Ahuizote, por ejemplo, hallamos identificaciones entre el *Partido Liberal* con *Jesús*, ya sea de apoyo, sátira, o bien, relacionando al *Partido* con el sufragio libre y con la prensa independiente;<sup>23</sup> a Porfirio Díaz con el *Redentor*, encabezando la *Sagrada Familia*, la *Trinidad celestial*, u otras figuras del *Nuevo Testamento*;<sup>24</sup> o bien al pueblo con el mismo *Redentor*.<sup>25</sup> Del mismo año en que se ilustró *La ley de caifás*, El Ahuizote publicó caricaturas satíricas en las que se mezclaba el contenido cristiano con la crítica política como *El beso de Judas*, donde Pino Suárez es el apóstol traidor y Francisco I. Madero el maestro. Dejad a los pobres de espíritu que se acerquen a mí, parábola cristiana

en la que Jesús, -retrato de Madero- pedía a los niños que se acercaran a él -niños transformados en ministros de estados y parientes del nuevo presidente-.<sup>26</sup>

La ley de Caifás, asimismo, alude a pasajes del *Nuevo Testamento* (San Lucas 3:2; San Juan 11:49 y San Mateo 26:3) al referirse al sumo sacerdote judío en tiempos de San Juan Bautista, famoso como autoridad responsable de la muerte de Jesús. Caifás, según las *Escrituras*, jugó un papel preponderante en la conspiración contra el *Redentor*, al sostener, por sobre todas las cosas, que era necesario sacrificarlo a fin de preservar a la nación del supuesto peligro político que corría por su causa. La elección del título nos ayudaría a completar el análisis realizado a través de la propuesta de dos analogías: la primera asociaría a diferentes autoridades con su respectivo poder de decisión: el papel del sumo sacerdote con el presidente Francisco I. Madero, y la capacidad de mandar a matar para mantener el *status-quo* de la nación, sin exponerse a ninguna amenaza que provoque desequilibrio; la segunda asocia, desde el punto de vista cristiano del sacrificio para la salvación, la actitud de las víctimas: *Jesús* y **obrero**, ambos fueron condenados para *redimir* a la sociedad. Según el pensamiento del *Nuevo Testamento*, *Jesús* debía ser sacrificado para traer la salvación venidera. ¿Acaso sucedería lo mismo con el **obrero**: ¿qué salvación podría proporcionar?

## Notas

- 1.- El primer periódico El Ahuizote aparece en febrero de 1874 bajo la edición de José María Villasana y Cía y la responsabilidad de Homobono Pérez con el siguiente *slogan*: *Semanario feroz, aunque de buenos instintos. Pan, pan; y vino, vino; palo de ciego y garrotazo de credo, y cuero y tente tieso*. En 1876 se prohíbe su publicación por fuertes ataques al gobierno del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, el cual caería en enero del mismo año con la revolución proclamada por Porfirio Díaz a través del Plan de Tuxtepec. Pruneda Salvador, La caricatura como arma política, Biblioteca del INEHRM, México, 1958, p.63
- 2.- El Ahuizote, 27 de mayo de 1911, Año I, No.1, p.1  
Según Salvador Pruneda "*El periódico se presentó con apariencia de independiente, pero en el fondo representaba un baluarte de la reacción en contra de la Revolución triunfante*". "... sostenido por los "científicos" ". "*Los artistas que colaboraron... fueron, en primer lugar, el español Rafael Lillo, incondicional del grupo porfirista...; Abraham Mejía, Alfredo Flores, Santiago R. de la Vega y algunas colaboraciones del caricaturista García Cabral. A estos artistas, que recibían un buen pago por su trabajo, poco les importaba el objeto que se perseguía*". Pruneda, La caricatura como arma política, op.cit., p.370
- 3.- Ibid. pp.360-361
- 4.- El Ahuizote, 3 de junio de 1911, Año I, No.2, p.11
- 5.- El Ahuizote, 1 de julio de 1911, Año I, No.6, portada
- 6.- El Ahuizote, 7 de septiembre de 1912, Año II, No.64, pp.8-9, dibujo de Antonio Gómez.  
El Ahuizote, 28 de septiembre de 1912, Año II, No.67, pp.8-9, dibujo de Antonio Gómez
- 7.- El Ahuizote, 17 de agosto, 31 de agosto, 7 de septiembre y 5 de octubre respectivamente.
- 8.- Charlot, Mexican Art and the Academy, op.cit., p.152
- 9.- Pilar García de Germenos: "*Exposición de artistas mexicanos de 1910*", en 1910: El arte en un año decisivo, p.67; ver también la nota 11 de la misma página.
- 10.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.25
- 11.- Ibid, p.18
- 12.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.17 Orozco, en su libro, no especifica los años en los que participó en las reuniones con el Dr.Atl, aunque al mencionar el tema lo ubica en el capítulo segundo, es decir, anterior a la exposición de 1910. Por otro lado, el catálogo Dr.Atl Retrospectiva 1875-1964, coloca a Atl en 1904 "*en la Academia ganando adeptos para su causa renovadora*". Dr. Atl Retrospectiva 1875-1964, Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, México, Junio-Agosto 1985, p.8. Probablemente los pintores hayan comenzado a reunirse alrededor de Atl en 1904, extendiéndose hasta la fecha de la exposición del "centenario", ya que en 1911, luego de fundar el Círculo Artístico, Atl viaja a París.
- 13.- Ibid, p.25
- 14.- El Ahuizote, 28 de Octubre de 1911, Año I, No.23, pp.8-9 La ilustración se reproduce en González R.. La caricatura política, Fuentes, op.cit., F.346; Pruneda, La caricatura como arma política, op.cit., p.404
- 15.- La caricatura intitulada *Los neoserviles*, anterior a *Los dos regímenes*, describe al mismo Urueta, Pino Suárez y Sánchez Azcona flagelados por Madero. El Ahuizote, 7 de Octubre de 1911, Año I, No.20. Esta ilustración se reproduce en González Ramírez M., (Prólogo, estudio y notas) La caricatura política. Fuentes para la historia de la revolución mexicana, T.II, FCE, México, 1955, F.347.
- 16.- Ibid, p.41
- 17.- 1. "*En tiempos del dictador/ hubo en Río Blanco motines/ Y Rosalino Martínez/ Mató obreros por mayor./ Y después de aquel terror/ Y de la cruel asonada/ Decía la gente aterrada/ Entre lágrimas y gestos:/ Para un gobierno como éstos/ ¡La gente es capirozada!* 2. *Vino la revolución/ De mil novecientos diez/ Y el pueblo con altivez/ Tornó el telar en cañón;/ Alentado de ambición/ Por el sufragio efectivo/ Y con golpe sobrehumano/ Logró vencer al tirano/ Llamado el Ejecutivo.* 3. *Y después de esas conquistas/ Al pueblo valiente y franco/ Lo asesinan en Río Blanco/ Los soldados maderistas./ Las libertades provistas/ Resultaron alfajos/ Y el pueblo trabajador/Grita abismado y perplejo/ ¡No te arrugues, cuero viejo,/ que te quieren pa' tambor!* 4. *El que ha nacido en petate/ Siempre anda apestando a tule/ Y el que desde chico es bule/ Nunca llega a tepalcate./ Nos dan sufragio de otate/ Y libertad de alcancia,/ Pero nunca llega el día/ De hallar las peras maduras.../ ¡El que ha de morir a obscuras/ Aunque tenga velería!* 5. *El Plan famoso de marras/ Que fue cual todos los planes./ En curas y sacristanes/ Quedó convertido en garras./ Y entre tramolla y tramolla/ El pueblo es el que se abolla/ Mirando la cosa grave.../ ¡Solo la cuchara sabe/ Los fundamentos de la olla!* 6. *¿Y no hay infamias? ¡Cualquiera!/ La leyes están triunfantes;/ Hoy se asesina como antes/ A la pobre gente obrera./ Hubo una atroz pelotera/ En el pueblo de Río Blanco./ Si es ese el gobierno franco/ Habrá que cuidarse de él.../ La justicia hizo el papel/ Del enano del tapanco.* 7. *Hoy el pueblo sufre y llora/ Sin sus perdidas grandezas:/ Ya no hay que fiar en promesas/ Que se aguan a la mera hora./ Ya la puerca engordadora/ Del Erario, no está guanga./ Ya nos falta otro Ipiranga./ Que se flete rumbo al Congo.../ ¡Cualquier hilacho es jorongo/ Abriéndole bocamanga!* 8. *¡Adiós bellas ilusiones/ De democracia efectiva!/ Hoy estamos bocarriba/ A guisa de camaleones/ ¡Adiós los*

*veinte millones/ Y el sufragio popular!/ Con su grueso militar/ Ya Huerta llegó a Chihuahua.../ ¡Para hacer un buche de agua/ Muy poco se me hace el mar!"*

18.- Parte de la sexta estrofa del corrido.

19.- María y Campos de, A., La Revolución Mexicana a través de los Corridos Populares, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1962, t.1, p.21

20.-La tesis hispanófila es apoyada por Vicente T. Mendoza, y la nacionalista-indigenista por Rubén M.Campos, Angel M.Garibay, Armando de María y Campos, Mario Colín y Celedonio Serrano Martínez. Giménez de Catalina H., Así cantaban la revolución, CONACULTA-Grijalbo, México. 1990, pp.17-28

21.-Ibid. p.39

22- Ibid. p.158, n 13

23- González R , La caricatura política, Fuentes, op.cit., F.23; F.24; F.25; F.26, F.29

24- F 73: 17 de marzo, 1, p.144, "Los cinco panes y los dos peces" F.76: 29 de diciembre, 1901, p.993, "Acción de gracias de fin de año", describe la Santísima Trinidad formada por Bernardo Reyes, Porfirio Díaz y José Ives Limantour. F.45: 5 de enero, 1902, p.1017, "Los Reyes Magos" Ibid.

25- F 146: 3 de marzo, 1901, p.97, "La lanza y los clavos; F. 148, 17 de marzo, 1901, p.129, "Las cinco llagas del Señor Pueblo Jesús" Ibid.

26- Ambas ilustraciones fueron publicadas el 2 de marzo, 1912, N.42, pp.8-9, dentro de la sección Páginas de Historia Cristiana. Reproducido en González R., La caricatura política, Fuentes, op.cit.. F.240 y F.266

#### I.3.4. Campesino-soldado, **Francisco R. Guillemín**, La Vanguardia, 1915

El diario La Vanguardia nació en Orizaba, Veracruz, y tuvo una vida muy corta, comenzó a publicarse el 21 de abril de 1915 y finalizó el 11 de junio del mismo año. En un principio contaba con un formato de 20 x 29 cm., ampliándose al mes a 29 x 39.5 cms. (desde el 24 de mayo); y en junio se le agregaría una sección intitulada *La Vanguardia Ilustrada*.

Desde el primer número contaba con el siguiente equipo de trabajo: director, **Dr. Atl**; secretario de redacción, Raziel Cabildo; redactores, Manuel Becerra Acosta, Luis Castillo Ledón, J.M.Giffard y Jesús Ochoa; dibujantes, **Francisco Romano Guillemín** y **Miguel Angel Fernández**; caricaturista, **José Clemente Orozco**; a quienes se les sumarían Elodia Ramírez, taquígrafa, Francisco Valladares y Rafael Aveleyra, redactores, Tostado, el grabador, Francisco Centeno,<sup>1</sup> consejero de arquitectura, así como **David Alfaro Siqueiros**, Sebastián Allende y Octavio Amador, como corresponsales enviados a las trincheras.<sup>2</sup>

El periódico constitucionalista tenía como objetivo proveer información viva sobre el presente revolucionario, desde la *ciudad*, el *campo* y la *trinchera*. Constituyó, por lo mismo, uno de los testigos oculares más importantes del proceso revolucionario. Las fechas de existencia lo ubican en relación a Venustiano Carranza en el periodo posterior al *Plan de Guadalupe* (emitido en marzo de 1913), a las respectivas *Adiciones* a dicho *Plan* (diciembre de 1914), y a la *Ley de enero* de 1915. El primer plan constituyó el manifiesto con el que se destituyó al general Victoriano Huerta de la presidencia,

convocó a elecciones y nombró como Primer Jefe del Ejército Constitucionalista al mismo Carranza. Las *Adiciones*, las que nombraron a las diferentes facciones que lucharían junto a Carranza bajo la denominación de *grupos militares*, proponían reformas, intentando organizar un nuevo gobierno que restituyera el orden constitucional: **“... de acuerdo con las ideas y tendencias de los hombres que con las armas en la mano hicieron la Revolución Constitucionalista...”**<sup>3</sup> Entre dichas reformas el artículo dos menciona las **“leyes agrarias que favorezcan la formación de la pequeña propiedad, disolviendo los latifundios y restituyendo a los pueblos las tierras de que fueron injustamente privados...”**, **“... legislación para mejorar la condición del peón rural, del obrero, del minero y, en general, de las clases proletarias...”**<sup>4</sup> Mientras la Ley del 6 de enero de 1915, afirmaba lo siguiente: **“... es palpable la necesidad de devolver a los pueblos los terrenos de que han sido despojados, como un acto de elemental justicia y como la única forma efectiva de asegurar la paz y de promover el bienestar y el mejoramiento de nuestras clases pobres...”**<sup>5</sup> Cabe señalar que en el interín existió una posición contraria a la de Carranza, enmarcada en la llamada *Convención de Aguascalientes*, cuya primera sesión inaugural se efectuó el 10 de octubre de 1914, bajo la denominación de *Primera Asamblea Preconstituyente*,<sup>6</sup> con el fin de crear un poder civil que condujera a la democracia. Tres fueron las condiciones para intervenir en la *Convención*: la aceptación del plan zapatista, la exigencia de renuncia del Primer Jefe Carranza y, el nombramiento de un presidente por medio de elecciones. Si bien, los miembros de los diferentes grupos aceptaron las peticiones, el Primer Jefe rechazó la soberanía convencionista, mientras que preparaba la resistencia que conduciría a la sangrienta lucha de facciones.

Los miembros de la *Casa del Obrero Mundial* **“tratando de organizar sindicalmente a los trabajadores y de mantenerlos al margen del enfrentamiento político entre las facciones revolucionarias”**<sup>7</sup> se acercaron a Carranza. Al entrar el ejército constitucionalista a la ciudad de México, se reabrieron las puertas de la sede de los mundiales (clausurada por Victoriano Huerta, en mayo de 1914, luego de una huelga general y la celebración del 1º de mayo), Carranza trató de organizar un Gobierno Provisional y en diciembre emitió las *Adiciones al Plan de Guadalupe*. El general Obregón volvió a ocupar la ciudad a principios de 1915 y, simpatizante de los seguidores de Carranza, les ofreció el Templo de Santa Brígida, el Colegio Josefino y una imprenta donde pudieran editar su diario La Tribuna.<sup>8</sup> El 17 de febrero de 1915, luego de la emisión de la *Ley del 6 de enero*, la *Casa del Obrero Mundial* firmó un pacto con la facción constitucionalista, haciendo explícita su cooperación con la misma. El artículo segundo del mencionado pacto decía que **“Los obreros de la Casa del Obrero Mundial, con el fin de acelerar el triunfo de la revolución constitucionalista e intensificar sus ideales en lo que afecta a las reformas sociales, evitando en lo posible el derramamiento innecesario de sangre, hacen constar la resolución que han tomado de colaborar, de una manera efectiva y práctica, por el triunfo de la revolución, tomando las armas, ya para guarnecer las poblaciones que están en poder del gobierno constitucionalista, ya para combatir a la reacción”**.<sup>9</sup> El 25 de abril del mismo años se leería en La Vanguardia: **“Por primera vez en la historia, un gobierno y los gremios proletarios han celebrado pacto de alianza y de recíprocos servicios”**.<sup>10</sup>

Unos días antes de firmar el pacto, el 8 de febrero, los integrantes de la C.O.M. habían manifestado su descontento por los programas de las diversas facciones,

teniendo claro que cada caudillo abogaba por sus propios intereses. Sin embargo, se sintieron atraídos por algunos de sus decretos, como el de implantar la jornada de ocho horas y el pago de un peso diario de salario en Puebla y Tlaxcala, aceptando encontrarse con Carranza y firmar el susodicho pacto.

El 3 de marzo de 1915, un contingente de miembros de la *Casa del Obrero Mundial* viaja a Orizaba en calidad de **soldados**. **“Al llegar... -recuerda Orozco-, lo primero que se hizo fue asaltar y saquear los templos de la población. El de Los Dolores fue vaciado e instalamos en la nave dos prensas planas, varios linotipos y los aparatos del taller del grabado. Se trataba de editar un periódico revolucionario que se llamó *La Vanguardia* y en la casa cural del templo fue instalada la redacción”**.<sup>11</sup>

El periódico La Vanguardia publicó dos ediciones *extras*, previas al primer número. La primera, del 8 de abril de 1915, se abrió con un telegrama del Sr. Gral. Alvaro Obregón al **Dr. Atl**, comunicándole el éxito que habían tenido sus fuerzas armadas frente a las de Villa, la cantidad de muertos y prisioneros que habían capturado, además de las armas recogidas. La segunda exponía una de las importantes labores que debía emprender el periódico: enviar corresponsales a los distintos frentes de batalla para proporcionar noticias del momento.<sup>12</sup>

Se informaba, también, el rumbo que tomaba la Revolución, la guerra en Europa, recomendando publicaciones como La importancia mundial de la Revolución Mexicana, El país y los partidos políticos (ambos títulos del **Dr. Atl**), así como se publicaban novedades sobre teatro, literatura u otros temas de interés. El periódico **“...combinaba la información general, con una muy personal sección de propaganda ideológica**



(atribuida al Dr. Atl), **en la que abundaba el anticlericalismo, el antigermanismo, y un anarquismo con el sello de la casa.**"<sup>13</sup>

La temática propuesta en el periódico y el cambio de estilo en la gráfica, marcan el momento en que se modifica el discurso de Carranza hacia un apoyo social y agrario, cuando los constitucionalistas se aferran a la ideología de la facción, apoyados, a su vez, por los *mundiales* a través del pacto. Para ilustrar el cambio mencionado, comencemos por la elección y el origen del título del periódico La Vanguardia, escogido por su director, **Gerardo Murillo**. Durante su estancia en París y Roma, desde 1897 hasta 1903, y de 1911 a 1914, el **Dr. Atl** colaboró, entre otras actividades y estudios, en el diario italiano Avanti, del Partido Socialista, y en el francés L'Humanité, dirigido por Jean Jaurès.<sup>14</sup> La atmósfera absorbida fue, básicamente, socialista. José Hernández Campos, en su artículo "*El Dr. Atl en la cultura mexicana*", enumeró los eventos político-sociales que impregnaron la Italia de finales del siglo pasado, los cuales, el pintor mexicano no pudo haber ignorado.<sup>15</sup> Aunado y paralelo a esta efervescencia, Gerardo Murillo estudia en 1897 filosofía en la Universidad de Roma con el socialista Antonio Labriola, quien había traducido el *Manifiesto Comunista* por primera vez al italiano; y derecho penal con Enrico Ferri, escritor socialista autor del libro Socialismo y ciencia positiva, quien fuera seguidor del creador del sindicalismo revolucionario, George Sorel.<sup>16</sup>

En su segundo viaje, en junio de 1911, se instala en París, donde, entre diversas actividades, colabora, como ya mencionamos, con el diario L'Humanité, dirigido por Jean Jaurès;<sup>17</sup> publica reproducciones de algunas de sus obras en L'Illustration, en 1912; y es fundador de la *Liga Internacional de Escritores y Artistas*, de la que dirige uno de los órganos de difusión, Action d'art.<sup>18</sup> En 1912, reacciona contra el triunfo de Victoriano

Huerta, a través de una campaña de prensa, apoyado por Jean Jaurès y Clémenceau, transformando Action d'art en La revolution mexicaine.<sup>19</sup>

Desde 1890 varios de los periódicos franceses vinculados a los marxistas del *Partido Obrero* se intitulaban L'Avant-garde.<sup>20</sup> Esta idea provino del primer utopista socialista Saint-Simon (1760-1825), basado en la Revolución Francesa, quien abogaba por una vanguardia que conduciría al progreso social, y en donde el artista se ubicaría como un dirigente destacado de la sociedad.<sup>21</sup> Esta relación arte-vanguardia, referente a objetivos sociales tomó un tinte individualista con el rival de Saint-Simon, Charles Fourier, entre los anarquistas-comunistas.

El pintor mexicano, habiendo absorbido las tendencias radicalistas europeas, amalgamó en el título del periódico de 1915, la vanguardia sansimoniana, donde la idea comunitaria prevalecía en el pueblo, con la fourierista, en la que el intelectual era el influyente de la sociedad individualista. Así, a través del periódico, se vería a sí mismo como artista y activista político desempeñando el rol de intermediario entre un ente cultural, la Academia y, un organismo obrero, la C.O.M; intentando llevar a cabo la idea de ayudar al **obrero** en su lucha frente al gobierno y abogar por sus propios derechos. Esto explicaría, también, la función que adoptó en su primer retorno a México, al transmitir la efervescencia política y de ruptura, y al traer el arte de vanguardia a los jóvenes pintores de la Academia; y en el segundo, ya más maduro, como mediador entre el bando deseoso de alcanzar el poder, y la clase obrera.

Entre los temas de interés para la investigación tratados en el periódico, encontramos los conceptos de *socialismo* y *sindicalismo*, así como mensajes generales de orientación revolucionaria, aunados a la problemática *obrera, local e internacional*, y a la condición del **obrero-soldado**. La revisión de algunos de los contenidos nos

proporcionarán una mayor comprensión del panorama de la época, la ideología del periódico y la inserción de la ilustración dentro del contexto mencionado. La reforma social se trató en el primer número como principal problemática del pueblo mexicano. Se criticó el individualismo gubernamental, el *clero* y los *militares* (*trinidad negativa* que surgió unos ocho años más tarde en el arte mural, y en la gráfica, básicamente, de El Machete), además de comparar al siglo XX mexicano con el *siglo de las tinieblas*, el *oscurantismo* y con un *mercado de esclavos*. Se criticó, asimismo, la postura de que el **campesino** y el **obrero** fueran considerados máquinas productoras -herramientas de la economía- y no entes sociales. **“El peón de los campos trabajando siempre, y siempre adeudando al amo cantidades fabulosas que tenían que devengar sus hijos con la fuerza de sus brazos, que es un esclavo”**. **“El trabajador de las haciendas, que tenía por atávica costumbre... ofrendar al amo la virginidad de su hija... es un esclavo...”**. **“El honrado obrero a quien sorprende la noche... sin que... pueda contar al final de la jornada con un blando lecho... es un esclavo que jamás podrá atraer las consideraciones de su Señor...”**.<sup>22</sup>

Dos tópicos de interés se desprenden de las citas transcritas: la conciencia social de la clase trabajadora y el concepto de **obrero** convertido en **soldado**. El primero, el trabajo, fue explicado en uno de los artículos, intitolado *Moral antigua y moral moderna*.<sup>23</sup> La moral antigua entiende al trabajo como una bendición y al salario como una recompensa indirecta de la *Providencia*; la moderna favorece sólo al patrón enriqueciéndolo, mientras que al **peón** lo empobrece. La última traerá conflictos que **“... se traducen en huelgas o en revoluciones, por la obtención de más altos jornales, menos horas de trabajo y mejoramiento de las condiciones de vida entre quienes sufren el peso de las cadenas de la esclavitud”**.<sup>24</sup>

El segundo t3pico, el que trata uno de los factores binarios de la **trilogía**, el de **obrero-soldado**, fue abordado en el artículo *El caballero obrero*<sup>25</sup> explicando, en principio, la diferencia entre el **obrero** que se transforma en **soldado** al tomar las armas y el “... **militar que se convierte en tal... para servir al gobierno**”. “... **somos los primeros en elogiar al soldado obrero...** -se afirma en La Vanguardia- **desde que resolvió vestir el uniforme y empuñar el máusser**”. “**El soldado esclavo es, en fin, el tipo de militarismo que odian nuestros obreros, alejados hoy del taller y hechos soldados libres en esta guerra social**”. “**El proletariado forma la clase popular más conciente...**”.<sup>26</sup>

En la ilustración de El Ahuizote de 1912, habíamos descrito la temática del **obrero** enfrentado a la lucha, no armada, sino laboral. El **trabajador industrial**, acompañado de la letra del corrido, no había sobrevivido sino, al contrario, se había transformado en víctima de la situación oficial, dejando su vida como testimonio de un sacrificio. Idea que si bien *abandonada* por un lapso de tiempo, fue retomada en el momento en que el **obrero** decidió tomar las armas para enfrentarse a la lucha. En estos términos, el concepto mismo del **obrero-soldado** se consolidaría, en principio, por medio de la palabra escrita en el periódico La Vanguardia, y no sería sino hasta los años '20 cuando se vería representado con *overall*, portando el arma y las cananas de la Revolución, en la imagen visual. Desdoblado y encarnando dos figuras cuyos papeles diferirían en la sociedad: el trabajo y la lucha armada. Ambas figuras, si bien separadas, seguirían persiguiendo el mismo fin y abogarían por los derechos básicos del pueblo en sus diferentes facetas.

Las fuentes del artículo *El caballero obrero* provienen de dos escritos redactados con anterioridad a este: el *Manifiesto de la Casa del Obrero Mundial* que daba a conocer

los pactos de Veracruz, y el acuerdo celebrado entre la Revolución constitucionalista y la misma Casa, fechados, ambos, el 17 de febrero de 1915.<sup>27</sup> En el primero se “... **reclama la cooperación de todos (los) hermanos para salvar los intereses de la comunidad obrera...**”,<sup>28</sup> en tanto que el segundo deja constancia de la función que tendrán los obreros en la causa revolucionaria constitucionalista. De los ocho puntos propuestos en el pacto, el segundo artículo dará a luz el concepto de *caballero obrero*: **trabajador** que decide tomar las armas; el sexto y octavo se anticiparán a las futuras propuestas del P.C.M. en cuanto a la relación **obrero/mexicano-obrero/mundial** y la Revolución, denominándolos a todos *rojos*.<sup>29</sup>

Dichas fuentes y los artículos publicados en La Vanguardia ofrecieron testimonio a la alianza, aunque de corta duración, entre los carrancistas y la *Casa del Obrero Mundial*. La personalidad del **Dr. Atl** fungió como contacto intermediario entre dicha facción y el **obrero**, así como vocero de ambos en el ámbito artístico. Como consecuencia, y a pesar de los desacuerdos<sup>30</sup> comenzaría a crearse una interrelación entre el arte (todavía) no oficial y el constitucionalismo, marcando el cambio socio-político que se venía promoviendo y que definiría la contienda hacia uno de los bandos. “**La participación de los obreros en el campo militar puede considerarse como el primer paso para la participación directa y decisiva del proletariado en la lucha social**”, afirmaría más tarde el **Dr. Atl**.<sup>31</sup> Este desvío histórico-político (por así llamarlo) sería proyectado en el arte, expresión que reflejaría la aceptación del cambio, tanto en estilo como en contenido, relacionando el discurso plástico con el constitucionalista.

## **Orozco** en La Vanguardia

El tipo de caricatura que adoptó La Vanguardia fue aquel comenzado hacía tres años en El Ahuizote, como reacción y crítica a la tendencia oficial. Podríamos considerar a **Orozco** como responsable y nexos, a la vez, de la relación de continuidad entre los dos periódicos, ya que trabajó en ambos, prosiguiendo con un mismo estilo e idea. La temática que el futuro muralista venía tratando desde 1913, se hallaba inmersa en la crítica social, como en la serie de acuarelas relacionadas al prostíbulo: La conferencia, La hora del chulo, La sala, El tocador. En Orizaba continuaría describiendo la clase baja y marginada, los momentos políticos a través de la sátira, el apoyo a la facción constitucionalista, así como la crítica a Victoriano Huerta, a los norteamericanos y a la iglesia.<sup>32</sup> Los temas mencionados: prostitutas, crítica al gobierno, al clero, a los norteamericanos, y a los *gachupines*, pareciera aparentemente, carecer de interés para nuestra investigación, sin embargo nos abrirán el abanico artístico comenzado por el artista en el ámbito de la ilustración gráfica y continuado en la pintura mural. Estos motivos iconográficos, entonces, proporcionarían algunos de los antecedentes del desarrollo pictórico de **Orozco**, ilustrándonos, asimismo, el ambiente de lucha que él mismo absorbió en esta etapa, la que, sin duda, dejaría su impronta en los muros de la *Escuela Nacional Preparatoria* y de la *Escuela Industrial de Orizaba*.

El año de 1915, como ya dijimos, encontraría a **José Clemente Orozco** en Orizaba, apoyando la facción carrancista. Testigo ocular de la situación, palpa y ve de cerca la problemática del combate armado y reacciona por medio de la expresión artística: la caricatura. La realidad revolucionaria junto a la elevada conciencia social, ubicarán al artista tras la trinchera de la contienda revolucionaria: “... **la tragedia**



(F. 16)

***desgarraba todo a nuestro alrededor*** -confiesa en su Autobiografía-. ***Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los trenes eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos***. “***Los trenes que venían de los campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, agotadas, hechas pedazos, sudorosas, deshilachadas***”<sup>33</sup> En relación a su desarrollo pictórico, **Orozco** continúa con la imagen de la *mujer*, aunque en Orizaba le agrega una fuerza diferente: la fuerza de la violencia revolucionaria. La portada del 10 de mayo ilustra la cabeza de una mujer atravesada por un hacha y un cuchillo, en cuya parte inferior se lee: “*Yo soy la revolución, la destructora...*”. El 14 de mayo presenta otra, de pie, sosteniendo con la mano derecha una cabeza decapitada, sangrando, y con la izquierda un cuchillo del cual chorrea sangre. El letrero debajo dice: “*Solo al precio de su sangre conquistan los pueblos su libertad!*”. **(F.16)** El 17 del mismo mes dibuja el rostro de una niña adolescente en cuyo encabezado se lee la palabra “*¡Arenga!*” y debajo un texto dirigido a los **soldados** de la Revolución.

Las tres ilustraciones gráficas<sup>34</sup> revelan una posición adoptada por el pintor jalisciense desde los albores de la Revolución: la defensa de la clase oprimida a través de la elección de la *mujer* como símbolo de la fuerza revolucionaria. La figura femenina descrita anteriormente por **Orozco** en los prostíbulos, se rebela al salir de éstos y se transforma en líder-guía de la destrucción y de la lucha. Mantiene la categoría de clase social baja, y a diferencia de los **campesinos** y **obreros** que lucharon y tuvieron *la suerte* de poder organizarse, ella critica la situación y grita en voz alta las palabras *pueblo y libertad*. La misma imagen será trocada diez años más tarde, por otro agente de



la clase oprimida, el **soldado-campesino**, víctima directa de la Revolución. Así, el paso que dará **Orozco** desde su trinchera como ilustrador gráfico, satírico en El Ahuizote y crítico en La Vanguardia lo colocará en una posición activa en relación a la Revolución, dejando una fuerte impronta para el futuro de su carrera como artista.

#### El **Dr. Atl** en La Vanguardia

Dentro de los cambios mencionados, incluyendo el de la conciencia de revolución social y nacional expresado por el pintor jalisciense en sus caricaturas, encontramos un nuevo estilo pictórico en La Vanguardia. Las portadas del 23 de abril y del 16 de mayo revelan un interesante carácter nacional: la primera (**F.17**), si bien anónima aunque atribuida al **Dr. Atl**, describe la fuerza de la naturaleza a través de dos volcanes, uno activo y uno apagado; la segunda (**F.18**), de **Romano Guillemín**, une dicha fuerza con aquella de la Revolución al colocar a un **campesino** apuntando con un rifle hacia el espectador. La primera constituirá la base formal de la segunda, y por tanto, ambas compartirán el mismo análisis formal.

Sabemos por el estudio de Arturo Casado Navarro que el vulcanólogo produjo varias portadas e ilustraciones para los periódicos que dirigió, como La Vanguardia y Acción Mundial (de 1916).<sup>35</sup> Por ésta y otras razones que ofreceremos a lo largo del análisis, probaremos que, a pesar de no estar firmada, la ilustración de la portada del 23 de abril de 1915 fue realizada por el **Dr. Atl**. En ella se describe un volcán en el centro de la composición despidiendo humo, y otro apagado y nevado a la derecha, encerrados ambos dentro de un círculo. El nombre del periódico, en letras cursivas, atraviesa el límite de la forma geométrica, formando parte de la decoración general. La gráfica de



PRECIO  
N. 15

(P. 17)



(P. 18)

**Romano Guillemín** describe, en la parte inferior, un hombre que apunta con un rifle, con el ojo en la mirilla del otro lado de la trinchera; y en el fondo un volcán (que probablemente sea el Popocatépetl) delante de una nube. Ambas ilustraciones se hallan compuestas por un espacio de escasas líneas que, de manera sintética, delimitan cada elemento. Esta concepción sintética nos remonta al ambiente parisino del siglo pasado, aunque más específicamente al arte japonés apreciado por los impresionistas y postimpresionistas, así como al concepto mismo de sintetismo de Gauguin.

Antes de analizar las influencias francesas, recordemos que El **Dr. Atl** durante su estancia en Europa, tuvo la posibilidad de absorber los estilos de vanguardia de finales del siglo pasado y principios del XX, y que **Romano Guillemín** había mostrado un gran interés en el conocimiento del paisaje y en la búsqueda de la captación de un momento determinado del día, al estilo impresionista.

A mediados del siglo XIX habían arribado a París las estampas japonesas, impactando sus aspectos formales, las cualidades bidimensionales, los efectos decorativos, la calidad de las líneas simples, suaves y onduladas, y su respectiva abstracción. Al establecerse **Atl** en la capital francesa, dichas estampas ya habían sido estudiadas por algunos impresionistas, posimpresionistas y seguidores del Art Nouveau, y absorbidas por él mismo. De hecho algunos de sus principios habrían sido aplicados en las ilustraciones del periódico mexicano: la poca profundidad provocada por la cercanía entre los elementos de la superficie y los del fondo -volcán apagado y volcán activo de la portada así como figura y montaña en la de **Guillemín**-, proyectan el movimiento y la relación de los diversos elementos en el espacio compositivo. Característica que, aunada a la representación de planos bidimensionales, ofrecían cualidades decorativas al conjunto.

La *teoría de la síntesis* creada por Gauguin en 1886 como una intensificación y concentración de la impresión natural, obtenida de los elementos decorativos de la obra,<sup>36</sup> se dejó traslucir en las ilustraciones de **At1** y **Guillemín**: por medio de la delimitación trazada a través de la línea negra del sintetismo o *cloisoné* de los elementos compositivos en el espacio pictórico, se mantenía la impronta natural, siendo la obra misma la que lograba dicha síntesis. Por otro lado, Gauguin soñaba con una armonía de la naturaleza proyectada en el arte e intentaba formular leyes del color análogas a aquellas de la música.<sup>37</sup> **At1** fue más poético y lírico en su concepción: el paisaje evocaba un ritmo intrínseco de la naturaleza que alcanzaba la ascensión del espíritu.<sup>38</sup> La relación pintura y música/ritmo, como factores que elevan el alma/espíritu entre ambos pintores apuntaba a un arte que conllevara una armonía paralela a la de la naturaleza; formulación de analogías que había sido planteada por el socialista Charles Fourier (1772-1837), al interesarse en relacionar la armonía de los colores a la armonía musical y, a la armonía social.<sup>39</sup> Respecto a **At1**, sin poseer declaraciones explícitas, ya habíamos percibido un punto de contacto con Fourier durante su estancia en Europa, en relación al título y contenido del periódico La Vanguardia, tomando la idea de que el pueblo podía adquirir un carácter de fuerza social y de cambio.

La absorción de los aspectos renovadores y de los estilos vanguardistas europeos fueron transmitidos al ámbito mexicano por **At1** como por otros pintores mexicanos, abriéndole paso hacia nuevos horizontes. Dichos aportes, asimismo, constituyeron uno de los elementos que propiciaron la *ruptura* con el arte porfirista simbolista decadentista, modificando uno de los rumbos hacia un nuevo estilo de carácter nacional, que, de alguna manera, corría de modo paralelo a la nueva política constitucionalista.

**Atl** fue uno de los exponentes de dicha iconografía de carácter nacional, sobre todo al ubicar geográficamente cada uno de los paisajes de México. Esta característica, sin embargo, no era novedosa: desde el siglo XIX existía una conciencia de temática mexicana a través de los paisajes de **José María Velasco**<sup>40</sup> y, del estilo costumbrista que representaba el *tipo local* y la condición humilde de la población, a través de la obra de **Saturnino Herrán**.<sup>41</sup>

El **Dr. Atl**, a diferencia de los pintores mencionados, había retomado la idea romántica de la naturaleza, aunque amalgamándola con aquella socialista que equiparaba la evolución natural con la social. En términos de la iconografía atliana, el motivo del volcán podría compararse con la revolución misma ya que ambas fuerzas, naturaleza y sociedad, podrían surgir de las entrañas de la tierra: esta última produciría una erupción con la misma *brutalidad* o *violencia* que el pueblo emitiría al irrumpir con una revolución. Como consecuencia (de ambos fenómenos) se originarían cambios bruscos y determinantes. Tal equiparación nos podría conducir a pensar que el elemento natural (fuerza natural) elaborado por el pintor alcanzaría el grado de símbolo de fenómeno social (fuerza social); relación, de hecho, explícita en escritos posteriores del pintor.<sup>42</sup> La resultante, en un marco identificable geográficamente y de naturaleza sintética, llevaría implícita una carga de identidad nacional proyectada en el paisaje. Identidad expuesta en la portada de La Vanguardia como ejemplo temprano del pintor, donde podemos identificar al volcán apagado con el *Pico de Orizaba*, y al del centro con el denominado *La Malinche*, que, aunque en la realidad se encuentran distantes, en la ilustración logran acercarse por la falta de perspectiva.

La temática de los volcanes fue una constante en la obra pictórica de **Atl**: de los años '20 podemos mencionar la portada de su libro Las sinfonías del Popocatepetl

(F.19), cuyas líneas curvas recuerdan la ilustración de La Vanguardia, otorgando movimiento a la composición;<sup>43</sup> Paisaje con volcán y Aspecto de volcán, ambos de ca.1929;<sup>44</sup> y la portada de su ensayo El paisaje de 1933.<sup>45</sup> Una obra de 1950, El Popocatepetl, La Malinche y el Pico de Orizaba (F.20) ubicó al pintor en la misma posición geográfica que cuando ilustró la portada de 1915 (sin incluir al primer volcán); obras ambas que si bien de técnicas y propuestas estilísticas diferentes, y con una distancia de 35 años, dejaron la huella atliana.

Los volcanes, asimismo, desempeñaron un aspecto esencial en la vida privada del pintor, así como en el ámbito literario,<sup>46</sup> cuya cantidad de observaciones empíricas lo transformaron en vulcanólogo.

La ilustración de la portada de La Vanguardia, realizada en Orizaba, Veracruz, el 15 de mayo de 1915, fue realizada por **Francisco Romano Guillemín**. (F.18) En ella se divisa, por sobre un plano horizontal en la parte inferior izquierda de la composición, la cabeza de un hombre, con sombrero de ala ancha y cabellera negra. Un cañón de rifle delante de sus ojos, apunta hacia el espectador. Una montaña nevada y una nube complementan la parte superior, mientras que en el costado derecho se lee el nombre del periódico en caracteres de imprenta.

Antes de introducirnos al análisis de la obra, mencionaremos algunos de los datos existentes del autor. **Romano Guillemín** nació en el Pueblo de Tlapa, Estado de Guerrero, en 1883, estudió pintura en la Ciudad de Puebla bajo la dirección de los profesores José Arpa, Lauro González y Daniel Dávila; ingresó en la Academia de Bellas Artes donde fue discípulo de Fabrés, Gedovius e Izaguirre. Posteriormente dio clases en la Escuela de Bellas Artes y en 1934 visitó París.<sup>47</sup> Murió en 1950.



LA ATL  
LAS SINFONIAS  
DEL  
POPOCATEPETL

(F.19)



(F.20)

Su estilo pictórico, sobre todo por el modo de aprehender la naturaleza, lo enmarcó como paisajista *barbizoniano*, al modo impresionista, en un principio, y puntillista, posteriormente. Sin embargo, dos de sus obras tempranas reflejan un interés significativo por la condición social del ser humano, suministrando los antecedentes pictóricos de la ilustración de La Vanguardia: Industria nacional (Rebozos), reproducida en El mundo Ilustrado del 6 de marzo de 1910, y Eterno mártir, publicada en El tiempo Ilustrado del 9 de octubre de 1910,<sup>48</sup> desaparecidas ambas.

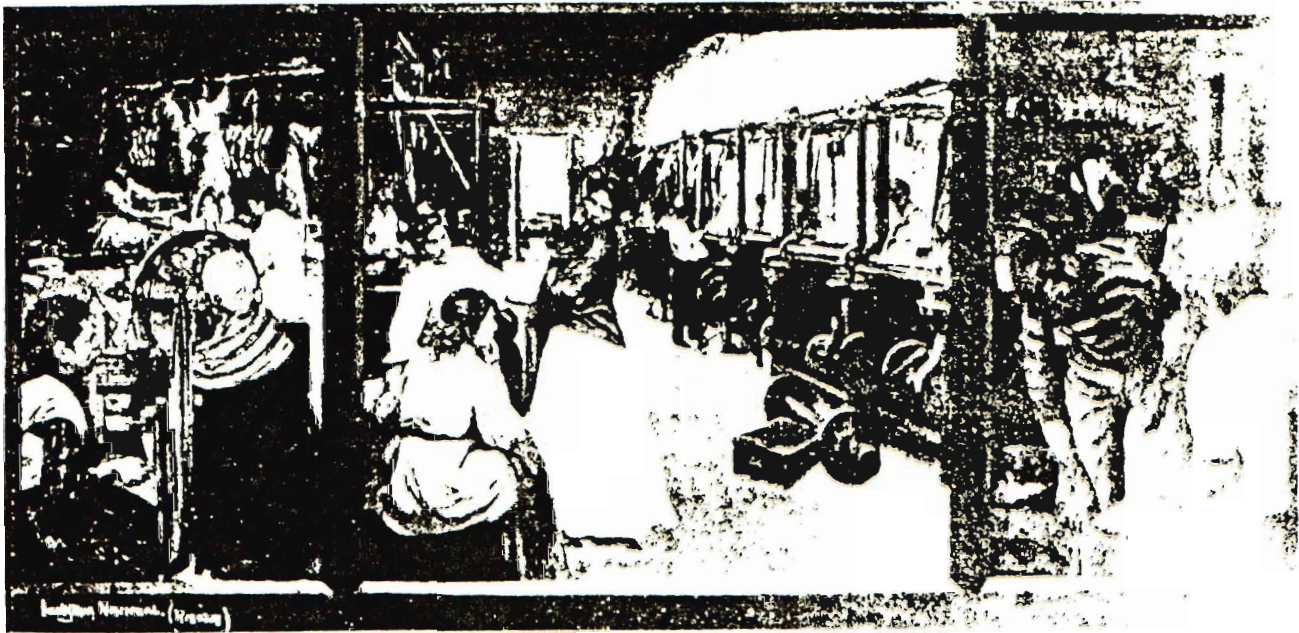
Industria nacional (Rebozos) (F.21) fue un tríptico realizado para un concurso estudiantil de los alumnos de la clase de Composición de la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, convocado a finales de 1909-1910. El interior de una fábrica textil se divide en el centro de la composición, y, a cada costado, acercamientos de diferentes momentos del proceso del hilado. El agregado de la palabra Rebozos al lado del título le otorga un tinte de carácter nacional respecto a la vida cotidiana de los trabajadores, tanto de hombres como de mujeres. ***“El tratamiento iconográfico del trabajo oscila entre dos modalidades extremas -nos explica Fausto Ramírez al referirse a las escenas costumbristas del trabajo a principios de siglo-. O bien se subraya la realidad ominosa de las tareas ordinarias, poniendo de relieve la explotación del operario, sufriente, exhausto y desalentado...”. “O bien se compone una imagen afirmativa e idealizada de los hombres y mujeres que laboran, saludables, robustos, gallardos, generalmente con fines celebratorios oficiales, para hacer el panegírico de la paz y el progreso garantizados por el régimen o para cantar los beneficios de la productividad...”. “Y es, así mismo, la concepción que regía el suntuoso despliegue de los rebozos que con orgullo portan las trabajadoras de La Industria nacional, el tríptico perdido de Romano Guillemín”.***<sup>49</sup> Esta imagen positiva nos remite al



mencionado óleo Labor (F.7) de **Saturnino Herrán**, de 1908, en donde el trabajo proletario exaltaba el heroísmo cotidiano.

Eterno mártir (o Eterna víctima) (F.22), sin embargo, modifica la actitud: describe la represión por parte de soldados federales contra una manifestación **obrero** (la reproducción se percibe muy borrosa): parte de un hombre con camisa blanca, al costado izquierdo, se ve caído en el suelo, mientras un policía de perfil apunta con un arma; otro hombre, de pie y con igual camisa, pero rota, es apresado por detrás por otro policía. En el fondo de la escena se alcanza a divisar un movimiento de gente. “... **Es una obra social** -señaló una fuente coetánea a la ilustración-, **de protesta: ante una manifestación hostil y violenta, la policía hizo fuego, cayeron a tierra varios hombres, huyeron los culpables, y sólo queda una mujer con el huérfano en brazos y dos infelices prisioneros**”.<sup>50</sup> “... **una manifestación obrera de protesta**, -describió Luis G. Serrano- **y, en primer término, figuraba un obrero con el torso descubierto, a quien apresaban dos gendarmes de la policía, que trataban de llevarlo a la fuerza a la cárcel y someterlo a los acostumbrados castigos, evitando que con su presencia, aumentara la agitación de los manifestantes descontentos del grupo de obreros de México.**”<sup>51</sup>

Eterno mártir, a diferencia de La Industria nacional, abandona la figura ideal y la representación del progreso, así como rebasa los límites del arte costumbrista para transformarse en una bandera de protesta, o bien en un arte de denuncia. “... **por ser la primera protesta social ejecutada por uno de los pintores jóvenes de la época y por simpatía política la obsequió (el pintor) al C. Presidente de la República Don Francisco I. Madero.**”<sup>52</sup>



Madras, (India)

(F.21)



(F.22)

Consecuente a la ideología de Eterno mártir, **Orozco** dejó constancia de la participación de **Guillemín** en la "brigada de choque" que firmaba manifiestos contra la Academia, en la huelga de 1913, de su llegada a Orizaba, así como de la realización de carteles de colores para anunciar el nuevo periódico.<sup>53</sup>

En 1914 **Guillemín** expone en el Pabellón Español obra de estilo impresionista y, en 1916 (luego de su estancia en Orizaba) participa en la muestra organizada por la *Secretaría de Instrucción Pública* en la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, con paisajes puntillistas. El gusto del pintor por el paisaje fue el que guió su producción artística, género descrito por Raziél Cabildo con motivo de la última exposición mencionada: "**Hay en ellos (en los paisajes), especialmente en el Ultimo beso, Tarde de luna, Otoño, efectos de luminosidad de ambiencia, de esa vaga solemnidad que produce la visión contemplativa de las montañas, de los horizontes, de las arboledas. Ha conseguido apresar en sus telas el fugaz espíritu de la hora en el paisaje**".<sup>54</sup>

Luego de la mención de algunos datos importantes, anteriores a la estancia de **Romano Guillemín** en Orizaba, centraremos nuestro interés en el análisis iconográfico de la ilustración, la que en el año de 1915 representaba una realidad social de la vida de contienda, mientras que en términos artísticos ofrecería una novedad: nos conduciría a descubrir la figura del **campesino-soldado**.

Ya habíamos visto en la portada de Revista de Revista, de febrero de 1911 (F.13), a un **campesino mestizo** armado, como representante-líder de la Revolución. Si bien la ilustración había sido promovida por el régimen todavía porfirista, tendía a constatar un tipo de reivindicación que el mismo gobierno *sentía* hacia el nuevo hombre de lucha. Se trataba de un *mestizo-símbolo-líder* de la Revolución oficialmente comenzada hacía (tan solo) tres meses.

El **campesino-soldado** con el cual nos enfrentamos en La Vanguardia, en cambio, fue producto de un cambio político real y de reestructuración social de aquellos años, así como de un reacomodamiento de líderes. La Ley del 6 de enero de 1915 se contactaría estrechamente con la ilustración de Orizaba. Carranza, desde Veracruz, había expedido la ley agraria luego de rechazar la ideología de la *Convención de Aguascalientes* y agregado las *Adiciones al Plan de Guadalupe*. Se dirigió a la población agrícola del siguiente modo: “... **es palpable la necesidad de devolver a los pueblos los terrenos de que han sido despojados, como un acto elemental de justicia y como la única forma efectiva de asegurar la paz y de promover el bienestar y mejoramiento de nuestras clases pobres...**”<sup>55</sup> Este punto se elevó frente a los planteos zapatistas, como si fuera la bandera a seguir, por medio de la cual se cumpliría con uno de los propósitos de la Revolución y se establecería una de las bases para la reorganización del país. De este modo, aunque de manera manipuladora, (como veremos más adelante al no *cumplir sus promesas*) Carranza iba ganando adeptos para su campaña, ya que proporcionaba una mayor seguridad a la clase campesina, apoyada, a su vez, por la *Casa del Obrero Mundial*. Fue entonces cuando el **campesino** comenzó a ser tomado en cuenta entre planes y propuestas, (hasta el momento irrealizables), a través de la nueva bandera de la reforma agraria de Carranza. La ley “... **no hizo más que inaugurar un nuevo estilo en la política, el estilo populista que se comprometía en la organización de un régimen social, económico y político también populista**”.<sup>56</sup> Este *nuevo estilo* histórico-político marcaría el camino de aquellos artistas involucrados en la temática agraria, los que promoverían, en un futuro cercano, propuestas estilísticas e iconográficas diferentes.

Al tener constancia de que muchos **obreros** de la C.O.M. acompañaron a Carranza a Orizaba, podríamos tomar a la figura que porta el arma, como el **obrero** en un instante de combate, relacionándolo con el artículo “*El caballero obrero*”, quien en contraposición al *militar*, había escogido por libertad propia. Ante tal efecto el planteamiento sería similar a la decisión tomada por el **campesino**, acompañada de una conciencia en cuanto a su participación en la lucha armada. Dicha conciencia enfatizaría el cambio de actitud que se suscitaba en relación al **obrero** muerto de El Ahuizote, el cual, lamentablemente, carecía de *voz y voto*, y aunque fuera activo, había sido reprimido. En la ilustración gráfica de La Vanguardia se marca su participación revolucionaria activa. Sin embargo, no tenemos pruebas para afirmar la hipótesis de que la figura ilustrada fuera un **obrero**. Tendemos a creer que se trata de un **campesino** que decidió actuar, como muchos otros en un presente de lucha revolucionaria, adoptando el rol de **soldado**. Este **campesino-soldado** sería apoyado, asimismo, por el **obrero**, para colaborar juntos en sostener el esfuerzo de la clase proletaria. 1915 marca el momento en que la figura agraria, la que en 1911 había decidido tomar las armas, se une a la fuerza del *trabajador industrial*, presencia que, aunque implícita, contribuye a la idea general de intento de unificación de las clases oprimidas por buscar una solución a su problemática.

La lectura formal e iconológica realizada, entonces, testimonia un presente de cambio en la estructura social, sugiriendo a su vez, nuevos tratamientos y propuestas plásticas. La figura del **campesino-soldado** se prepara para sufrir una transformación, el desdoblamiento en dos personajes disímiles: el **campesino** y el **soldado**. Figuras producto de la Revolución en un período de contienda, e imágenes claves de la clase proletaria, necesarias para izar la bandera de su propia lucha. Este desdoblamiento no

es sino muestra del carácter binario de la **trinidad revolucionaria**, implícito en el **soldado**. Carácter que se completa con la aparición del **obrero**, implícito también, por el apoyo que ofrecía a la bandera constitucionalista.

#### Notas

- 1.- En su Autobiografía Orozco nos proporciona los datos agregados a los impresos en el periódico respecto del equipo de trabajo. Orozco, Autobiografía, op.cit., p.42
- 2.- Luna Arroyo A., Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura, Cuadernos de Pintura Mexicana Moderna, Editorial Cultura, México, p.22
- 3.- México en el siglo XX, 1913-1920, op.cit., p.147
- 4.- Ibid. p.150
- 5.- Córdova, La ideología, op.cit., p.454
- 6.- México en el siglo XX, 1913-1920, op.cit., p.122
- 7.- Paco Ignacio Taibo II., "Atl, Carranza, la Casa del Obrero Mundial y el pacto de 1915", en Dr. Atl. Conciencia y paisaje, Museo de Monterrey, mayo-agosto 1986, p.59
- 8.- Ibid. p.60
- 9.- Salazar y Escobedo, Las pugnas de la gleba, 1907-1922, México, 1974, p.70
- 10.- La Vanguardia, 25 de abril de 1915. T.1. No.3, p.13
- 11.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.41
- 12.- En dicha edición se informaba, también, acerca de la victoria de los constitucionalistas sobre los ex federales (que se hallaban entre las tropas villistas) y los villistas, en las llanuras del norte de Celaya, como reflejo vivo del momento en el que la facción triunfante se separaba de la División del Norte de Villa, y de Zapata, alcanzando su independencia. La Vanguardia, 15 de abril de 1915, Orizaba. El encabezado del artículo decía así: "La derrota de la reacción. Detalles sobre la batalla de Celaya. El heroísmo de las tropas. Un rasgo del General Obregón. La Vanguardia al público"
- 13.- Paco I.T. II., "Atl, Carranza, la Casa del Obrero Mundial y el pacto de 1915", en Dr. Atl, op.cit., p.61
- 14.- "Cronología. El Dr. Atl y su tiempo", en Dr. Atl, Conciencia y paisaje, op.cit., p.100, y p.103, respectivamente
- 15.- Mencionemos sólo algunos de los eventos políticos-sociales que se sucedieron en la Italia de finales del siglo pasado: en 1889 se funda la *Segunda Internacional* (o Socialista), cuya primera demostración se realiza al proclamar el 1º de mayo como *fiesta del trabajo*; 1890 marca el primer aniversario del 1º de mayo y la celebración de un día internacional a favor de una jornada de trabajo de ocho horas; se prohíbe el primer congreso de las asociaciones obreras italianas...; en 1891 se funda en Milán la primera *Cámara del Trabajo*; en 1894, como resultado de una huelga en Sicilia, es disuelto el Partido Socialista, aunque se reconstituye clandestinamente en 1895. 1898 marca el 50 aniversario de la *Revolución de 1848*, que conduce a una huelga general: Milán queda dividida por barricadas, Roma en estado de sitio. Jorge Hernández Campos, "El Dr Atl en la cultura mexicana", en Dr. Atl. Conciencia y paisaje, op.cit., pp.18-19
- 16.- Ibid. p.20. George Sorel comienza con inclinaciones furieristas, sigue por el marxismo hasta llegar al sindicalismo. Escribe "Le valeur social de l'art", artículo en el que sostiene que "...*la forma más interesante del arte moderno es la que obtiene que la belleza descienda completamente hasta la utilidad.*" Egbert, El arte y la izquierda, op.cit., p.256
- 17.- Jean Jaurès (1859-1914) líder asesinado en vísperas de la Primera Guerra Mundial que pretendía unificar a los socialistas franceses en el periodo de la preguerra, cuya ideología era marxista revisionista, es decir partidario de una forma evolucionista y no revolucionaria del socialismo. Siguió, como bases, al utopismo francés y al idealismo filosófico alemán, y estaba a favor de un reformismo parlamentario y de la Tercera República; rechazó el materialismo histórico de Marx, negando que la economía explique, también, lo relacionado al hombre: "... *aunque el funcionamiento de los factores económicos limita la democracia, la ley, la filosofía, la ciencia y el arte, cada uno de ellos posee su propia lógica independiente y su desarrollo histórico.*" Se ocupó de las artes en escritos como "Arte y vida" y "Arte y socialismo" Ibid. p. 242
- 18 - "Cronología. El Dr. Atl y su tiempo". op.cit., pp.102-103
- 19 - Ibid. p.104
- 20 - Kropotkin fue director de una revista anarquista suiza denominada L'avant-garde, publicada entre 1876 y 1878, clausurada por la policía. ...*Kropotkin estaba muy interesado en las artes y sus ideas afectaron a*

- muchos artistas, entre ellos a... los neoimpresionistas, cuyos líderes, incluyendo a Seurat..., a Signac... Pissarro y Luce... eran todos anarquistas.*" Egbert, El arte y la izquierda, op.cit., p.127
- 21.- "Qué destino más bello para las artes, el de ejercer sobre la sociedad un poder positivo, una función verdaderamente sacerdotal, y el de marchar vigorosamente en el carruaje de todas las facultades intelectuales, durante la época de su mayor desarrollo! Este es el deber de los artistas, ésta es su misión..." Egbert, El arte y la izquierda, op.cit., p.126, n.8; p.214
- 22.- La Vanguardia, 21 de abril de 1915, T. I, No.1, p.9
- 23.- La Vanguardia, 23 de abril de 1915, T. I, No.3, p.6
- 24.- Ibid
- 25.- La Vanguardia, 23 de abril de 1915, T.I, No.3, p.13
- 26.- Ibid
- 27.- Córdoba, La ideología, op.cit., pp.458-461
- 28.- Ibid, p.459
- 29.- Ibid, pp.460-461
- 30.- Entre los desacuerdos se criticaba la *Ley del 6 de enero*, (contrincante de los planteos zapatistas) que, si bien abogaba por la población agraria, se había emitido luego de haber provocado una fuerte opresión dentro de dicha población, llegando a la lucha de facciones, cuyos principales sacrificados habían sido los campesinos.
- 31.- Dr Atl, "Los Batallones Rojos", Alvaro Obregón. Aspectos de su vida, Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 1984, p.167
- 32.- Orozco ilustró a Huerta junto al arzobispo sosteniendo la bandera norteamericana, y al pie de la ilustración se lee: *Adelante, la libertad nos escuda!*; en otra se lo ve con un sombrero de copa, borracho, en Nueva York, acompañado de la siguiente leyenda: *Dios nos saque con bien de ésta patriótica empresa.* La Vanguardia, 25 de abril de 1915, T. I, No.5, p.8 y p.16
- 33.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.43
- 34.- La Vanguardia, 10 de mayo de 1915, T. I, No.19; 14 de mayo de 1915, T. I, No.23; 17 de mayo de 1915, T. I, No.26. Las dos últimas se hallan reproducidas en Sainete, drama y barbarie. Centenario J.C.Orozco 1883-1983, p.45 y p.44
- 35.- Doctor Atl. Retrospectiva (1875-1964), Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, México, Junio-Agosto 1985, p.34
- 36.- Haftmann, Painting in the Twentieth Century, Praeger Publishers, USA, 1965, V.1, p.28. Uno de los ejemplos que ilustra lo explicado es "Fatata Te Miti", Ibid, V.2, F.21
- 37.- Gauguin concebía que *"la pintura estaba entrando en una fase musical"*, y que la pintura y la música actuaban sobre el alma rodeando los sentidos. Ibid.
- 38.- El Dr. Atl sostenía la existencia de una relación artista-paisaje-ritmo de la naturaleza de la siguiente manera: *"... para un pintor, para el artista, para aquel que pueda captar un fragmento de la vasta extensión de los cielos y la tierra, para un caminante, para un indio... el paisaje es el ritmo de las ondas que la Naturaleza extiende... donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y energía...".* "El paisaje" Fragmento de la presentación que Atl hizo en su muestra El Valle de México. Septiembre de 1944. Doctor Atl. Retrospectiva, op.cit., p.48
- 39.- Para relacionar la armonía de los colores, a la armonía musical y a la social, Fourier amplió aquella de los colores y los sonidos, llegando a influir en los románticos, los simbolistas, y por tanto en Gauguin. Egbert, El arte y la izquierda. op.cit., p.137; y respecto a la relación que Gauguin trabajó con los furieristas a los 32 años. ver Ibid, p.245.
- 40.- José María Velasco (1840-1912), paisajista por excelencia, había comenzado su carrera bajo la influencia de ideas de Alexander Von Humboldt, quien sostenía que la visión artística del pintor debía basarse en la ciencia, en el estudio científico, a las que les sumaría la imaginación. De allí su interés por el estudio de la historia natural, y sus detalles geológicos, de la flora, los colores del cielo, la percepción del aire, y otros. Es muy probable que J.M.Velasco halla conocido el tratado del paisaje, escrito por Humboldt, Cosmos, ensayo de una geografía universal, traducido al español en 1852. En sus paisajes se distingue la geografía de México, a la que agrega, en ocasiones, la presencia humana, sobre todo del indígena o *campesino*, y/o también, elementos del mundo moderno como el ferrocarril. Entre la inmensa cantidad de paisajes mencionaremos solo El pico de Orizaba, 1875, Valle de México, 1875-versión final 1902 y, Puente de Metlac, 1881. Perez de Salazar y Solana, José María Velasco y sus contemporáneos, Perpal, S.A. de C.V, México, 1982, los datos sobre J.M. Velasco, pp.90-103; las imágenes carecen de numeración.
- 41.- Los paisajes de Saturnino Herrán, por otro lado, transmitirían una sensación de fin de siglo que, aunque, de características mexicanas, sean campestres o ciudadanos, se hallaban envueltos en un lirismo y simbolismo que separaban al espectador de la verdadera realidad *dictatorial*, o bien de prerrevolución. Del mismo modo, se había adentrado en personajes locales humildes, impregnando sus composiciones de características finiseculares: el decadentismo del ser humano y la necesidad de describir su estado de ánimo.

- 42.-Dicha relación incluía preocupaciones geológicas, fenómenos telúricos, organización del cosmos, además de tomar al paisaje en un sentido cosmogónico. Françoise Perus, "La ficción literaria del Dr. Atl", Dr. Atl. Conciencia y paisaje, Museo de Monterrey. mayo-agosto 1986, UNAM-INBA, Museo de Monterrey, 1985, p.93
- 43.- Dr Atl, Las sinfonías del Popocatepetl, México, Editorial México Moderno, 1921, portada
- 44.- Doctor Atl. Retrospectiva, op.cit., p.24 y p.51
- 45.- Ibid, p.63
- 46.- Dr. Atl, Sinfonías, op.cit., p.8
- 47.- Enciclopedia del Arte en América. Volúmen de Biografías III. Bibliográfica Omeba, Argentina, 1968  
En su criterio para agrupar a los artistas, Fausto Ramírez, colocó a Guillemín dentro de la generación nacida entre los años 1875-1890, la que tuvo que atravesar por la etapa del "proceso de relevo generacional". Ramírez Fausto. "Vertientes nacionalistas en el modernismo", en El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte, UNAM, México, 1986. p.119
- 48.- Ambas obras fueron reproducidas, a su vez, en 1910: El arte en un año decisivo, p.37 y p.104. Eterno mártir fue expuesta en la exposición mencionada con el número de catálogo 161.
- 49.- Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo" en 1910: El arte en un año decisivo, op.cit., p.47
- 50.- La última parte de la descripción es difícil de ver a través de la reproducción del periódico. La fuente fue tomada de Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo", en 1910: El arte en un año decisivo, op.cit., p.45
- 51.- Luis G.Serrano, "La gran exposición del centenario de la Independencia en 1910" en APUM, noviembre-diciembre, 1966, p.9. Pilar García de Germeños, "Exposición de artistas mexicanos de 1910". en 1910. El arte en un año decisivo, op.cit., p.78
- 52.- Serrano, "La gran exposición...", op.cit.
- 53.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.27 y p.42
- 54.- Raziél Cabildo, "La Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes". Revista de Revistas, 7 de mayo de 1916, Año VII, No.314. p.11
- 55.- Córdova, La ideología, op.cit., p.454
- 56.- Ibid, p.205



### I.3.5. 20 de noviembre, **Antonio Gómez**, Revista de Revistas, 1915

La ilustración de la portada de Revista de Revistas, del 21 de noviembre de 1915, intitulada 20 de Noviembre de 1910, fue realizada por **Antonio Gómez**. (F.23). Al pie de la misma se lee "*Aniversario glorioso*".- "*Alzó la vista y encontró la aurora*" Un **campesino**, que ocupa el costado derecho de la página, dirige su mirada al interior de la composición, hacia el campo que parece estar sembrado. La figura, de camisa y pantalón a rayas, está descalza, porta un sombrero y sostiene una bolsa con su mano izquierda, amarrada al hombro del mismo lado. El costado izquierdo de la composición presenta un montículo, un arado y, sobre el horizonte, el título que conmemora el quinto aniversario de la Revolución: 20 de Noviembre de 1910.

**Antonio Gómez**, dibujante de "*humilde categoría social*", amante de la verdad en el arte, y prometedor, en cuanto a su valor artístico,<sup>1</sup> había sido uno de los discípulos del pintor **Antonio Fabrés**, participado en la Exposición de 1904, cuyo jurado estaba compuesto por el mismo catalán, **José María Velasco** y **Antonio Ruiz**, y de la que había recibido la primera medalla.<sup>2</sup>

En la ilustración en cuestión dibuja con sentido realista una figura social. No trata de reflejar el *tipo mexicano*, sino la conmemoración de un acontecimiento nacional en un momento en el que la tierra jugaba el papel principal del presente histórico. Fausto Ramírez al hablar de "*los ignorados y vigorosos dibujos de Antonio Gómez...*" reconoce "*...una exaltada iconografía revolucionaria*".<sup>3</sup>

El estilo pictórico utilizado en la figura del **campesino** continúa la línea comenzada por Daumier, Courbet y Millet en Francia, alrededor de 1840, cuando se produce una rebelación contra los principios académicos superfluos y se aboga por un arte social: “**La pintura es un arte esencialmente concreto y puede consistir sólo de la representación de las cosas, tanto reales como existentes...** “.<sup>4</sup>

A nivel formal, el fondo de la ilustración, la búsqueda de iluminación natural, el uso de puntos consecutivos y la colocación de la figura en un ambiente exterior refleja la tendencia impresionista comenzada en México en 1913 al abrirse la primera *Escuela de Pintura al Aire Libre* en la localidad de *Santa Anita*. Esta visión, nueva y vanguardista, aunque en contacto directo con la naturaleza, no colocaba su interés en la figura agraria ni en el trabajo de la tierra, sino en la naturaleza como parte de la gran ciudad, en la vida moderna y contemporánea, y en la tecnología al servicio del progreso humano.<sup>5</sup> Desconocemos la participación del ilustrador en las clases de pintura al *aire libre*, mas era de conocimiento general la actividad artística de la escuela *barbizoniana*, así como la de la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, dirigidas ambas por **Alfredo Ramos Martínez** en 1914.<sup>6</sup>

**Antonio Gómez**, con una cierta mirada de devoción hacia la naturaleza, intenta restaurar la realidad agraria al describir un **campesino** trabajando: la postura presenta un andar pesado que carga la bolsa de semillas, y que al girar hacia el interior de la composición, nos conduce al letrero del horizonte. El trabajo que el **campesino** emprende es visto, de alguna manera, como el producto de ese 20 de noviembre de 1910. Esta relación del trabajo con su producto, es transmitida de modo optimista, casi romántica e idealizada: el triunfo revolucionario condujo a la remuneración del trabajo, y éste, a su vez, llevará al triunfo del pueblo. En este sentido encontramos algunos puntos

Número 291

Domingo 21 de noviembre de 1915

BIENHECHURA NACIONAL

MEXICO

Vale 30 centavos

20 DE NOVIEMBRE DE 1915



ANIVERSARIO GLORIOSO - "Alto la cruz y adelante la patria"

# REVISTA & REVISTAS

EL SEMANARIO NACIONAL

(F. 23)

en común con El sembrador (presentado en el Salón de 1851 en París) de Jean François Millet (1814-1875). Ambos **campesinos** se hallan en su espacio rural en el momento de la siembra. No se trata de la elección de un momento de descanso sino, en el caso de Millet, de una figura sembrando, y en el de **Gómez**, del mismo trabajo, concluido o por principiar. Ninguno proyecta rebeldía sino satisfacción por el quehacer. Existe, así, una correlación entre la acción misma de laborar y la sensación del hombre como consecuencia, en la obra mexicana, de lo ocurrido el 20 de noviembre 1910. Para enfatizar esta idea, el ilustrador agrega otras frases debajo de la ilustración: Aniversario glorioso de la Revolución que condujo (o conduce) a un futuro optimista en el que el campesinado *Alzó la vista y encontró la aurora*.

Históricamente, como mencionamos al analizar la ilustración del periódico La Vanguardia, México atravesaba los *peores* años revolucionarios. La estrategia de Venustiano Carranza, si bien se basaba en una supuesta filiación con los **campesinos** del norte y los del sur para derrocar a Victoriano Huerta (a mediados de 1914), propósito del *Plan de Guadalupe*, separó las facciones y condujo a la sangrienta lucha entre ellas. De los discursos oficiales analizados, la *Convención de Aguascalientes* fue testigo de la intención de unidad, representó el interés por los derechos y libertades de los ciudadanos oprimidos, y abogó por el triunfo del pueblo. Sin embargo, al no ser apoyada por Carranza, perdió validez oficial.

La elección del estilo realista, no entendido como reflejo de la auténtica verdad, sino con un tinte idealista, no es fortuita. Se trata de una fuerte necesidad del artista de ofrecer de manera clara y precisa, mas no simbolista y oscura, una visión del producto que podría y debería alcanzar la Revolución comenzada hacía cinco años, y de recordar

los fines que ésta perseguía (y seguía persiguiendo). Se trataba de un visión idealizada, visionaria e incluso utópica.

Aquí cabe destacar que, probablemente, haya habido un cambio en la dirección del periódico desde la primera ilustración. 1915, año de triunfo del carrancismo, inicia con la *Ley Agraria*, la que atrajo a una población de diversas clases, alcanzó una política populista y de mayores libertades, en la que diversos dirigentes constitucionalistas emitían decretos concernientes a reformas sociales. Este viraje político (notado en La Vanguardia), se proyectaría en la descripción gráfica de Revista de Revistas: se abandona el estilo simbolista y se llega a mostrar al líder de la contienda tras un mensaje de triunfo.

Una nota en la primera página del día 22 de agosto de 1915 de Revista de Revistas, enfatizará sus intereses en aquella época. Se intitula "*Leyes de política agraria*" y comienza así: ***"Aunque la atención pública está pendiente de la cuestión internacional que en los actuales momentos preocupa a todas las clases sociales, hay asuntos locales que merecen que la colectividad discuta..."***. ***"Queremos referirnos a las leyes que, según declaraciones de Venustiano Carranza, hechas recientemente en la revista norteamericana "Appeal to Reason", serán promulgadas en breve"***. Este interés que cabe observar proviene de una fuente extranjera, no apunta al bienestar social de los mexicanos por parte de la editorial de la revista (como percibimos en La Vanguardia, por ejemplo), sino a la preocupación económica de aquellos que dirigen a las masas: ***"En lo que haremos hincapié desde luego es en la materia agraria ya que a menudo nos hemos ocupado de ella, y porque siendo en su mayoría personas dedicadas a los negocios rurales las que constituyen el fiel y benévolo público lector de este semanario, tiene tal asunto un interés primordial "***.<sup>7</sup>

El cambio de actitud (si lo comparamos con la época de Díaz y de los virajes subsecuentes) va acorde a la política, es decir al triunfo del carrancismo, imposible de obviarlo, desde el *Plan de Guadalupe*, la *Ley agraria* hasta la toma del poder del mismo Carranza. El cambio conlleva, de menos, a acomodar la nueva situación a las necesidades de la clase alta; a la aceptación de describir un **campesino** en su medio rural, trabajando y con miras a un futuro. No debemos olvidar que la ilustración no se contacta con la vida citadina, imagen con la que los lectores podían identificarse. En otras palabras podríamos decir que se modifica la forma, pero no su contenido. El periódico va tomando una actitud, por un lado ambigua aunque, por el otro, de *aceptación* hacia la nueva política. Acorde a esto se encontraron artículos como aquel que anunciaba la huelga de electricistas,<sup>8</sup> el mitin sindicalista organizado por la *Casa del Obrero Mundial*,<sup>9</sup> o bien el apoyo que el nuevo jefe de estado mexicano, Venustiano Carranza, había recibido del presidente Wilson, en la portada del 17 de octubre de 1915.<sup>10</sup>

Sobre esta base podríamos percibir el mensaje de la ilustración como una proyección de la inquietud de las clases altas por la situación imperante en cuanto al destino del país, al *tratar de aceptar* el cambio político. Para demostrar tal filiación, la revista debió de acercarse a uno de los problemas de México, aún sin resolver: la repartición agraria. Por un lado, esto no quiere decir que la ilustración sea tomada como un arte al servicio de las leyes agrarias, de promesa de tierras, o bien, que abogara por los derechos de los trabajadores. Y por el otro, podríamos aceptar la hipótesis de que **Antonio Gómez** presente un Aniversario glorioso que rememore el momento de triunfo, pretendiendo salvar las barreras de la violencia para alcanzar uno de los mayor objetivos de la Revolución: la misma repartición agraria. En este sentido se acercaría,

nuevamente, a Millet al no crear una alegoría basada en ideales sino, al describir al trabajador **campesino** luego de la Revolución (la de 1848 en Francia y 1910 en México): se eleva la dignidad del trabajo por medio de una visión positiva de la imagen rural, y se acentúa el rol del **campesino** en la contienda revolucionaria a través del suelo que siembra.

El ilustrador de la revista no era indiferente al proceso revolucionario que se vivía. Sabemos que dentro de su actividad gráfica colaboró en el semanario político de caricaturas El Ahuizote en 1912, donde satirizó a Porfirio Díaz y a Francisco I. Madero, periódico en el cual le dedicaron un artículo en la sección *Pintores mexicanos*<sup>11</sup> y que, posteriormente, ilustró portadas en Revista de Revistas. De éstas últimas se desprende su interés por la temática revolucionaria, como vemos en La navidad en el campamento (F.24) de diciembre de 1915, donde aparecen dos **soldados** y un **campesino** tocando la guitarra alrededor de una fogata; y en el Evangelio revolucionario (F.25) de abril de 1916, ilustración realizada con motivo de la *Fiesta del Trabajo del Primero de Mayo*. Ambas corroboran el acercamiento de **Antonio Gómez** hacia una iconografía de interés social.

La ilustración en cuestión, realizada en el mismo año que aquella del periódico constitucionalista, correspondía a un público diferente a aquel que leyera La Vanguardia: se trataba de *hacendados*, clase media urbana que confiaba en la pequeña propiedad, y los seguidores de ésta, enterados de los cambios agraristas. De todos modos, y como ya dijimos, no podía mostrarse tan alejada de los sucesos, proyectando, también, un discurso político y pictórico (si bien) alejado de la realidad, ya no simbolista ni idealizado. A pesar de manifestar una realidad poco acorde con el momento histórico de lucha intestina de facciones, el cambio existió: la conmemoración del quinto aniversario de la

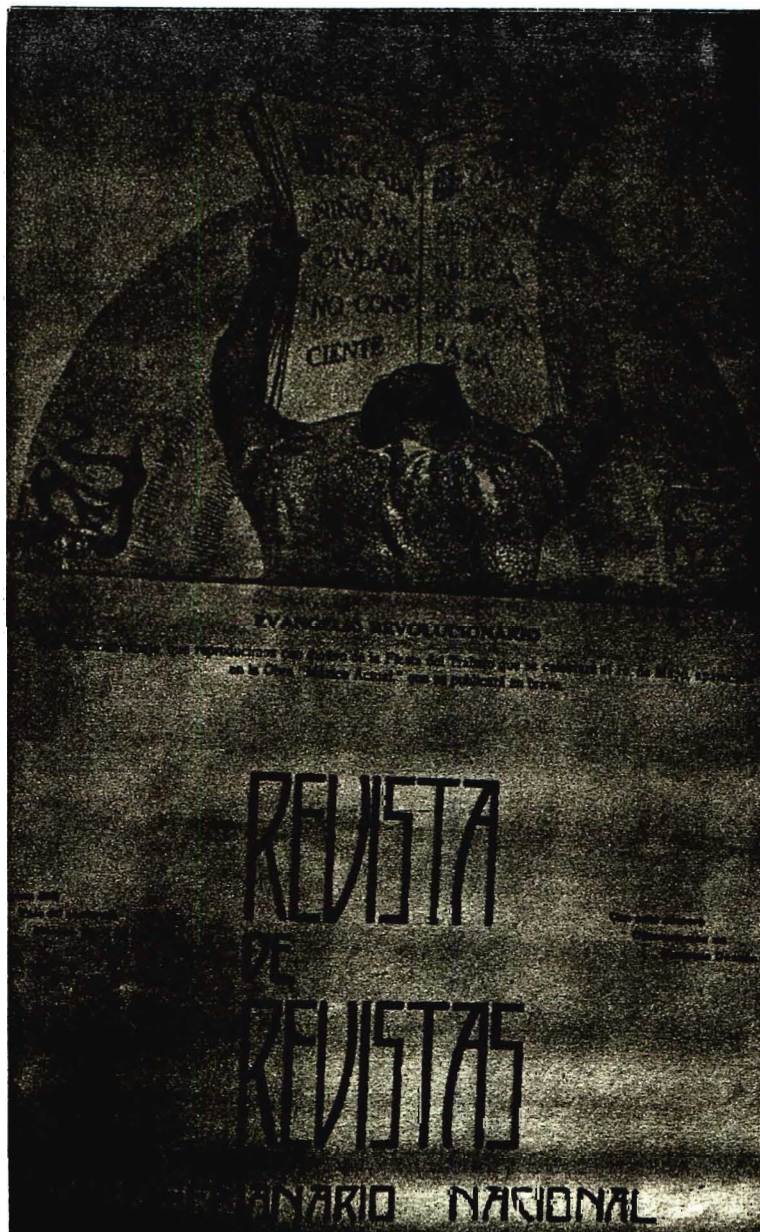


LA NAVIDAD EN EL CAMPAMENTO

# REVISTA & REVISTAS

EL SEMANARIO NACIONAL

(F.24)



(F.25)



Revolución se proyectó a través de un **campesino** (y no de un falso progreso). La imagen agraria se hizo patente en el proceso revolucionario.

De tal modo, sumamos el antecedente **trinitario** de Revista de Revistas a la conformación de la **trinidad revolucionaria**. El **campesino** continúa la línea de acercamiento a una ideología pictórica de carácter social, comenzada con el obrero muerto de El Ahuizote y que, junto al **campesino** apuntando de La Vanguardia, traducen un momento de coyuntura histórica que se carga de significado en la gráfica de la época. No se trata de un arte político o de propaganda sino de una proyección de los acontecimientos a través de imágenes. De ahí que enmarquemos a la descripción del **campesino** trabajando dentro del entorno del realismo social.

## Notas

- 1.- El Ahuizote, 17 de agosto de 1912, Año II, No.6. Sección *Pintores mexicanos*. Debajo de una ilustración del pintor, realizada el 7 de septiembre de 1912 (Año II, No.64, pp.8-9) en El Ahuizote, dentro de la sección *Galería artística de "El Ahuizote"* se escribe entre paréntesis "*Llamamos la atención del público, que es del notable dibujante mexicano Antonio Gómez, pues estamos seguros de ser los primeros en dar páginas de tanto valor artístico*". González Ramírez, *La caricatura política*, Fuentes, op.cit., F.275.
- 2.- Moreno Salvador, El pintor Antonio Fabrés, IIE-UNAM, 1981, pp.81-82, p.85. Antonio Gómez firma una protesta en 1904 contra las enseñanzas del pintor catalán, junto con Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Ignacio A.Rosas y otros. Ibid.
- 3 - Ramírez F., Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, UNAM, México, 1990, pp.52-53.
- 4 - Haftmann W., Twentieth Century, V.1, op.cit., p.36.
- 5 - Ibid. p.18
- 6 - "*Exposición de Pinturas*", Revista de Revistas, 31 de mayo de 1914, p.15, en González Matute L., Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura, Colección Artes Plásticas, CENIDIAP, México, 1987, p.55. Cabe señalar que la Escuela de Santa Anita llega a su fin en 1914.
- 7 - Revista de Revistas, 22 de agosto de 1915, Año VI, No.278.
- 8.- Ibid.
- 9.- Revista de Revistas, 5 de septiembre de 1915, Año VI, No.280.
- 10.- Revista de Revistas, 17 de octubre de 1915, Año VI, No.286.
- 11- El Ahuizote, Dibujos de Antonio Gómez en *Pintores Mexicanos*, 17 de agosto de 1912, Año II, No.61 *Galería Artística*, 31 de agosto de 1912, Año II, No.63 y 28 de septiembre de 1912, Año II, No.67

### 1.3.6. Tres obreros, Dr. Atl, Acción Mundial, 1916

El periódico Acción Mundial, dirigido también por el **Dr. Atl**, vio la luz el 5 de febrero de 1916. Entre los temas de interés abordó acontecimientos internacionales como los sucesos de la Primera Guerra Mundial, títulos como Los métodos alemanes de expansión económica de Henri Hauser, o bien documentos gráficos de la contienda bélica; realidad latinoamericana con reproducciones gráficas; abusos causados por el país vecino del norte; temas de ciencia y arte, así como un fuerte énfasis en la disciplina escolar y pedagógica. ***"... la pedagogía no es una ciencia -afirmó Julio S.Hernández-, sino modestamente el arte de educar al hombre, para hacerlo ciudadano útil a sí mismo, a su patria y a la humanidad". "... por el arte le hemos dado hermosa forma aún a la misma ciencia..., nos hemos apoderado de la naturaleza para dominarla y ponerla a nuestro servicio... por el arte haremos de nuestra patria un estado político y soberano, y por el arte, en fin, llegaremos a crear una raza de mexicanos dignos, honrados, conscientes y patriotas. Amemos a la ciencia, pero glorifiquemos el arte, que es nuestra propia obra".<sup>1</sup>***

Son escasos los datos que conocemos del periódico (y difícil su acceso), así como los números publicados, quizá por su corta duración. El 30 de enero de 1916, la sección *Vida nacional* de Revista de Revistas publicó un artículo donde anunciaba la aparición del nuevo periódico bajo el título *"Lo que será Acción Mundial"* Este menciona al director, al Jefe de Redacción, el Sr. Luis R.Guzmán, y, entre los colaboradores, a los ingenieros Alfredo Alvarado y Alberto Pani (Director de los Ferrocarriles

Constitucionalistas en esa época) y al General Obregón.<sup>2</sup> Agrega, además, la participación del **Dr. Atl** en la revista parisina revolucionaria de 1913, L'action d'art, así como su carácter de redactor y editor del órgano constitucionalista mexicano en Francia La revolution au Mexique. Comenta, también, lo siguiente: **“Hoy, el Dr. Atl nos presenta su periódico Acción Mundial... (el) que tiene como base... el deseo de ejercer una acción efectiva en todo el mundo, relacionada con los grandes intereses sociales y políticos, y que trata de llevar al seno de todos los pueblos los principios de la revolución mexicana”. “... pretende convertirse en el órgano de las necesidades de todos los pueblos”.**<sup>3</sup>

El periódico se publica en una época, en que, luego de una amenaza de guerra del presidente de los Estados Unidos de América, Woodrow Wilson, en marzo de 1916, la comisión mexicana, *Confederación del Trabajo de la región mexicana* y la norteamericana del trabajo, *American Federation of Labor*, se reúnen para luchar en pro de los derechos y libertades de los **obreros**, así como de toda la humanidad. Luis Napoleón Morones, representante de la *Federación de Sindicatos de la República Mexicana*, dirige un comunicado al *Sindicato Mexicano de Electricistas* respecto del encuentro mexicano/norteamericano, mientras que el **Dr. Atl**, en nombre de la prensa revolucionaria, dirige un llamado a las organizaciones obreras del mundo en favor de la paz.<sup>4</sup> Escribe al respecto en Acción Mundial: **“Toda la prensa asegura que la crisis en el conflicto entre México y Estados Unidos ha pasado”. “Los delegados de la Unión Americana contra el militarismo y los de México, celebraron hoy su primera conferencia... con el objeto de consolidar los nacientes sentimientos de paz...”**<sup>5</sup>

La junta bilateral contra la intervención y la paz, entre los dirigentes de los **trabajadores** de ambos países, se realizó en junio de 1916 en Washington, lugar desde

el cual **At1** mantenía informado a Carranza acerca de los éxitos antiintervencionistas.<sup>6</sup> Es evidente que el pintor se hallaba al tanto de la situación que imperaba en el país y que su acción se ubicaba en pro de los sindicalistas. Por otro lado, y siguiendo los lineamientos analizados en La Vanguardia, percibimos su necesidad de mantener vivo otro órgano periodístico que cumpliera el papel de portavoz constitucionalista ante las clases trabajadoras, sobre todo luego de la propuesta de la *Ley Agraria del 6 de enero de 1915*, el posterior decreto del general Obregón,<sup>7</sup> del 9 de abril del mismo año (en el que aumentaba el salario mínimo de los jornaleros), el *Manifiesto* de la C.O.M. y el pacto concertado entre el ente **obrero** y la facción constitucionalista. **At1**, además, pretendía llevar a cabo una finalidad literaria con su nuevo periódico: ***“En 1916 -recuerda en 1926, y valorando a Acción Mundial como uno de los antecedentes de la futura Liga de Escritores de América- se intentó en la Ciudad de México la formación de un grupo de escritores y artistas que tenían como órgano el diario Acción Mundial, pero las vicisitudes políticas y las contingencias revolucionarias impidieron su consolidación, y no volvió a intentarse ningún movimiento en grande escala hasta 1921...”***<sup>8</sup>

A pesar de la *alianza* entre la C.O.M. y el constitucionalismo, el pacto firmado en Veracruz comenzaba a desmoronarse. Durante la huelga electricista de agosto de 1915, al presionar Carranza a los **trabajadores**, se disolvió uno de los *batallones rojos*. Al año siguiente, el constitucionalismo triunfaba ante villistas y zapatistas, y pretendiendo acabar también con los *mundiales*, el Primer Jefe envió una circular a los gobernantes diciendo: ***“Tengo conocimiento que la Casa del Obrero Mundial ha enviado delegaciones a diversos estados de la República con objeto de hacer propaganda, y siendo inconveniente la forma en que están procediendo dichas delegaciones,***

**sírvase usted ordenar a las autoridades de su dependencia que impidan tales trabajos.**<sup>6</sup> Se disolvieron dos *batallones* más, le quitaron el local del *Jockey Club* a la C.O.M. y varios organizadores sindicales fueron detenidos. En febrero, cuando **At1** decidió comenzar con la publicación de Acción Mundial, se clausuró el local de la Casa en la ciudad de México, agravándose la situación general en relación a los **obreros**. Las actividades gremiales presionaron “... **a los empresarios, notificándoles que los salarios de los obreros deben ser cubiertos en oro**”,<sup>10</sup> y no en papel moneda devaluado. Este pedido de alza de salarios fue rechazado y, como consecuencia, se levantó la huelga del 31 de julio, dejando a oscuras la capital y algunos estados de los alrededores. Los **obreros** fueron arrestados, el *Sindicato de Obreros Electricistas* y las oficinas de Acción Mundial ocupados, siendo el periódico clausurado. Carranza, encolerizado, se dirigió personalmente a **At1**, diciéndole: “-**Usted me ha traicionado, Murillo. - ...me ha echado encima a los obreros; amos, tráigame al presidente o al que los representa; es usted un ingrato, un mal agradecido, un falso amigo**”<sup>11</sup>

El 31 de julio el comité de huelga acudió al *Palacio Nacional*, sus miembros fueron encarcelados y el **Dr. At1** pidió ser llevado con ellos. El 1° de agosto de 1916, Carranza promulgó un decreto antiobrero en el cual declaraba que serían castigados con pena de muerte aquellas personas que trastornen el orden público, que inciten a la suspensión del trabajo, presidan reuniones que aprueben *desórdenes*, entre otros cargos.<sup>12</sup>

La portada de la revista Acción Mundial (F.26), del 3 de junio de 1916, fue atribuida al **Dr. At1** y describe tres figuras masculinas de espaldas al espectador, caminando hacia el costado izquierdo y vistiendo *overalls*. Sobre el piso del lado inferior

# mundial



COMPAÑIA AUTOMOTRIZ MEXICANA

PAIS DEL NOROCCIDENTE TELEFONOS ERIC. 1105 MEX. 43 GUADALAJARTE

AGENTES PARA EL MEXICO

derecho hay un martillo. Hacia atrás se divisa el fondo fabril con una masa de humo, la que es atravesada por el brazo y puño elevado del hombre de la derecha. Toda la composición se halla encerrada dentro de un círculo, saliendo del mismo unas líneas curvas, las que rompen el esquema.

No podríamos aseverar que esta ilustración haya sido realizada por el **Dr. At1**, como lo hicimos en la anterior del periódico La Vanguardia, y mucho menos atribuirle una temática con figuras humanas (en cuya producción pictórica se encuentran pocas) o bien de carácter fabril. Sin embargo, encontramos varios indicios que nos permitirían atribuirle un porcentaje considerado a su calidad de autor de la ilustración: primeramente tomamos en cuenta la cita de Arturo Casado Navarro en la que afirma la participación de **At1** en ilustraciones y portadas en los periódicos que él mismo dirigió, luego características como carecer de firma, de hallarse encerrada en un círculo, además de algunos elementos estilísticos comunes a obras contemporáneas, anteriores y posteriores, y finalmente nuestro conocimiento acerca de la actitud activa del *pintor-consciente de la política* y, en especial, respecto de su lucha por la situación de los **obreros**. A dichos indicios le agregaremos los aspectos formales que analizamos anteriormente, como el carácter sintético de los elementos, el tratamiento del espacio, la bidimensionalidad y la forma de describir las líneas curvas del humo, similar al análisis formal que realizamos en el periódico La Vanguardia.

Si relacionáramos iconográfica y estilísticamente la ilustración de 1912, del obrero muerto, con la de Acción Mundial encontraríamos elementos en común: ambas describen al **obrero** dentro de un marco de clase social urbana. La imagen del **trabajador**, vestido de *overall*, aparece en primer plano, mientras que las fábricas con humo en segundo. Las construcciones, como recortadas en el fondo, delineadas y



rellenas de negro, resaltan dentro del contexto compositivo, a la vez que por su oscuridad, elevan las figuras del primer plano. La diferencia radica en la posición de cada uno en el contexto social como **trabajadores** industriales. La injusticia social resaltaba en El Ahuizote ya que creaba un tipo de *héroe* contemporáneo relacionado a los acontecimientos acaecidos, aunque elevado a un nivel de *víctima* de la situación. El obrero muerto no ofrecía sino la imposibilidad de salvación. **Atl** no involucra a sus **obreros** en un tipo de situación alarmante, sino que enfatiza la relación **obrero-fábrica**. La idea del trabajo, relacionado a un cuerpo de ideas contemporáneas, el encuentro bilateral entre Estados Unidos y México, toma forma en un estilo poco tradicional y antiacadémico. Acción Mundial apoya al **obrero**, describe una actitud positiva hacia dicha clase social, sobre todo en un momento en la que ésta comenzaba a perder *seguridades* ganadas anteriormente, básicamente por la relación, apoyo y protección que recibía de Carranza.

Recordemos las fuentes vanguardistas que había traído el **Dr. Atl** de Europa, tanto referentes a ideas filosófico-políticas como pictóricas, y su participación activa en periódicos de la época. La representación gráfica del **obrero** en su medio industrial fue, entre muchos, uno de los tópicos representados en periódicos anarquistas desde finales del siglo pasado. En ellos el trabajo era descrito, en ocasiones, despectivo o dificultoso, afirmando las condiciones del **obrero** en la sociedad capitalista, como fuerza productora y excluida del progreso.<sup>13</sup> La afinidad del pintor mexicano con las ideas anarquistas habían llegado, entre otras fuentes, y como a muchos otros pintores (sobre todo neoimpresionistas), a través de Piotr Kropotkin y su interés en el arte. Para él, el arte debía ser parte de la vida en la sociedad anarquista ideal, mientras que le otorgaba al artista un individualismo pleno, libre de toda sujeción a los designios de la clase en el

poder.<sup>14</sup> Entre las publicaciones que pudo haber conocido **At1** durante su primera estancia en París, encontramos el llamamiento que había realizado el ruso directamente a los artistas, en Paroles d'un révolté (editado en París en 1885) y, el periódico Les temps nouveaux (1894-1914), en el que habían colaborado pintores como Paul Signac, Camille Pissarro, Maximilien Luce, y el escultor belga Constantin Meunier.<sup>15</sup>

Si bien **At1** pintaría posteriormente en un tipo de estilo neoimpresionista, en las primeras décadas del siglo XX vuelca algunas de las preocupaciones sociales, absorbidas del ambiente europeo, sobre todo, en su segundo regreso a México en 1914. En la ilustración de Acción Mundial, los **obrerros** son descritos como recortados ante el fondo fabril, característica de su estilo sintético y bidimensional (comentado en el análisis de las ilustraciones de La Vanguardia), sin responder, iconográficamente hablando, al contraste que buscaban resaltar los anarquistas con la sociedad capitalista, ni al estilo neoimpresionista de vanguardia europea. Sus **obrerros** no se ven explotados, ni son mostrados como productores de riquezas obligados a dar sus frutos a uno de sus enemigos (como se vería en la gráfica anarquista). Tampoco son descritos en el sentido épico del trabajo ni recibiendo recompensa alguna. Se retrata aquí la vida del **obrero** en su relación con el trabajo industrial, motivado por el esfuerzo de organización sindical. El humo de la fábrica se conjuga con ellos, uniéndose.

## Notas

- 1.- Acción Mundial, V.I, No.17, 27 de mayo de 1916, p.22
- 2.- Revista de Revistas, 30 de enero de 1916, Año VII, No.300, p.4
- 3.- Ibid
- 4.- Paco I. Taibo II, Dr. Atl. Conciencia y paisaje, op.cit., p.62
- 5.- Salazar y Escobedo, Pugnas, op.cit., p.153
- 6.- Paco I.Taibo II, Dr. Atl. Conciencia y paisaje, op.cit.
- 7.- Córdova, Ideología, op.cit., pp.208-209, n.41
- 8.- América, Organo de la Liga de Escritores de América, Enero 1° de 1926, T.I, No.1
- 9.- Paco I.Taibo II, Dr.Atl.Conciencia y paisaje op.cit., p.62
- 10.- Salazar y Escobedo, Pugnas, op.cit., p.154
- 11.- Paco I. Taibo II, Dr. Atl. Conciencia y paisaje, op.cit.
- 12.- Córdova, Ideología, op.cit., p.463, Artículo 1°
- 13.- Litvak L., La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913). Ediciones del Serbal. Barcelona, 1988, p.67, F.72, F.100, F.105
- 14.- Egbert D.D., El arte y la izquierda, op.cit., pp.127-128, F.25, F.26, y F.28; Ibid, p.212
- 15.- Ibid, p.231, F.28

I.3.7. El Señor del veneno, David A. Siqueiros, Revista de Revistas, 1918

*“Cuando el pincel es machete  
cuando el color un disparo,  
cuando el dibujo, la línea,  
una tralla, un latigazo”.*

Rafael Alberti <sup>1</sup>

La Ilustración del 27 de octubre de 1918 (F.27) describe un Cristo negro crucificado, semidesnudo, y con una herida sangrante en el pecho, en el lado izquierdo de la composición; dos figuras vestidas con camisas blancas, chalecos cortos, pantalones abiertos abajo, bandas en la cintura y sombreros de ala ancha, ocupan el alto derecho de la ilustración. El de la izquierda porta una lanza mientras que el de la derecha un rifle en cuyo extremo se divisa una punta de metal.

Antes de abordar el análisis de la obra haremos mención de algunos de los datos biográficos del pintor que nos proporcionarán parte del trasfondo de la ilustración, la que fue  *sintomática*  en una época de contienda. **David Alfaro Siqueiros** se inició en la causa artístico-revolucionaria al participar en la huelga de la  *Academia* , comenzada el 28 de julio de 1911 (y finalizada el 19 de abril de 1912), la que tuvo por objeto renovar la enseñanza académica reinante, y la expulsión del director Rivas Mercado, quien se oponía a la reforma.<sup>2</sup> En 1913 estudió en la primera  *Escuela de Pintura al Aire Libre* , donde vivió y realizó sus primeras obras al natural, de estilo impresionista, y desde donde organizaría un movimiento de oposición contra el dictador Victoriano Huerta, por lo cual sería perseguido. En 1914, junto a estudiantes incorporados al ejército constitucionalista de Venustiano

Carranza, tomó parte del batallón llamado *Mamá*, como soldado raso, con el que recorrió Veracruz, Chiapas y Oaxaca.<sup>3</sup> En 1915 fue enviado como corresponsal del periódico La Vanguardia de Orizaba, Veracruz, junto al general Diéguez, jefe de la División de Occidente quien combatía en esos momentos al villismo en Jalisco,<sup>4</sup> momento en el que recibe el grado de Subteniente de dicha División. Participaría, así, en la campaña contra Villa, alcanzando el grado de capitán segundo. Entre 1917 y 1918, mientras el general Diéguez era gobernador, se instaló en Jalisco, lugar donde se contactaría con los artistas del *Centro Bohemio*, integrado por **José Guadalupe Zuno, Xavier Guerrero, Jorge Stahl y Amado de la Cueva**, entre otros, participando en sus polémicas. El encuentro, considerado por **Siqueiros** como el *Congreso de Artistas-Soldados de Guadalajara*, era un marco en el que se proponían ideas y se discutía sobre la forma y función del arte en la Revolución, así como la necesidad de conocer al pueblo y sus antiguas culturas.<sup>5</sup> En 1918 fue enviado de regreso a la capital por la División de Occidente, momento en el que retomaría el arte, luego de un largo período de 1913 a 1918 de guerra civil,<sup>6</sup> y en 1919 fue nombrado agregado militar para representar a México ante las embajadas de Francia, España e Italia.

La ilustración de Revista de Revistas, muestra a **Siqueiros** enfrentado a la imagen agraria, no aquella de la Revolución que él mismo había vivido, sino a otra perteneciente al siglo pasado: el *chinaco*, **campesino**-vencedor de las batallas contra los franceses, acompañado de un crucifijo. Si analizamos la composición de *El Señor del Veneno* podremos percibir dos experiencias que influyeron en el pintor desde su infancia, legando una impronta significativa en su obra pictórica: la vivencia militar y la religiosa cristiana.

La primera se originó del contacto con su abuelo juarista don Antonio Alfaro Sierra, con el que había vivido durante ocho años, y quien había luchado en la guerra de



Cat. 4

(F.27)

liberación contra la intervención francesa como *chinaco*; la segunda provino de su padre Cipriano Alfaro Palomino, devoto militante del Partido Católico.

El abuelo, apodado *Siete Filos* por su habilidad de evitar emboscadas, “... **como todos los chinacos, esto es, como todos los jacobinos de la época, era enemigo de los curas, pero no de Dios y su corte celestial**”,<sup>7</sup> le había enseñado al nieto mayor a ensillar y jinetear potros, a correr al galope, a caminar de noche, en resumen, a contactarse con el mundo del campo, además de contarle las hazañas por las que había atravesado. Había luchado en la batalla del 5 de mayo de 1862,<sup>8</sup> triunfo de México sobre Francia en nombre de la república liberal presidida por Benito Juárez. Este contacto abuelo-nieto proporcionaría a **Siqueiros** material para su obra temprana, a la vez que el abuelo-*chinaco* recibiría un homenaje del nieto-*soldado* de la Revolución del siglo XX.

Angélica Arenal, en su libro Páginas sueltas con Siqueiros, describe a don Alfaro Sierra del mismo modo que su esposo lo representaría pictóricamente en la ilustración de interés para la investigación: “**Era fácil verlo en algunas ocasiones con su flamante traje de chinaco, traje medio de andaluz y medio de pirata, con el pantalón negro abierto a cada lado para lucir airosos y blancos encajes, con su negra chaqueta corta y la simbólica fajilla roja atada a la cintura. Su sombrero era de fieltro negro, de ala ancha y de copa baja**”.<sup>9</sup> A esta definición caben agregar las armas de los personajes de la ilustración, el mosquetón y la lanza, típicas de la época de la Independencia.

En el libro La pintura militar de México en el Siglo XIX de Eduardo Báez, encontramos la indumentaria y las armas correspondientes a este período, así como pinturas que representan enfrentamientos de *chinacos* contra norteamericanos y franceses. **Agustín Arrieta**, quien se hallaba en Puebla cuando la invasión francesa, pintó a estos

**campesinos de “pantalón abierto en la parte baja, chaqueta corta, sombrero de copa baja y alas anchas, o pañuelo anudado...”**, como los describió Guillermo Prieto en 1849, luego de visitar el estudio del pintor.<sup>10</sup> **Manuel G. Serrano**, *pintor de chinacos*, ubicó al jinete a caballo, sobre su lomo o silla de montar, en un paisaje campirano, como vimos en el óleo (F.3) del lancero mexicano derribando con su lanza al oficial francés, cuyo arma era el sable.<sup>11</sup> **“La atención que prestó a las piezas de la indumentaria del jinete y a los arreos de su montura es de tal fidelidad, que los conocedores pueden fácilmente identificar sus designaciones y su procedencia”**.<sup>12</sup>

Los datos mencionados fueron de utilidad para, en primer término, aclarar la errónea descripción realizada por Raziel Cabildo, quien había escrito el artículo que acompañaba la ilustración, afirmando que se trataba de **“... un Cristo negro en una cruz postrada, rodeado de piadosos zapatistas armados hasta los dientes...”**.<sup>13</sup> Y, además, para alcanzar un análisis iconológico que respondiera a la experiencia militar del abuelo y la impronta que había dejado en el pintor.

**Siqueiros**, que en esa época contaba con 23 años de edad, y había combatido durante cuatro años en el ejército revolucionario, revive lo experimentado por su abuelo, haciéndolo suyo en un presente de Revolución. Herencia y presente se unen a través de los *chinacos* ilustrados en 1918.

La segunda experiencia a tratar explica, en gran medida, la parte restante de la ilustración. Se relaciona con la religión cristiana a través de las enseñanzas del padre del pintor, cuyo acercamiento comienza en el año de 1908, cuando recoge a sus hijos y los lleva a la capital. Cipriano Alfaro, **“... educado por su madre dentro de las normas más estrictas del catolicismo y capacitado para estudios científicos..., penalista... notable del porfirismo”**, **“... era el típico afrancesado...”**<sup>14</sup> y amante del arte colonial. Llevaba a



sus hijos a iglesias y conventos, proporcionándoles conocimientos sobre las pinturas sagradas de artistas como los **Echave, Juárez, Juan Correa, Miguel Cabrera, Corona** y otros.<sup>15</sup> **“La máxima aspiración de Cipriano Alfaro... (era) que su hijo José... llegara a ser jesuita..”**<sup>16</sup> **Siqueiros** se rebela contra la efervescencia religiosa del padre, y a la edad de 16 años, lo abandona, refugiándose en la *Escuela de Pintura al Aire Libre*. Dicha educación no fue en vano, filtrándose el aprecio por los retablos, y el respeto a la figura de *Cristo*. Respecto a los primeros, el pintor transcribió un incidente que le ocurrió en la Villa de Guadalupe con el sacerdote de turno, al haber *tomado* uno de los retablos (o exvotos) tirados en el suelo de la basílica. **“Yo soy un artista, tengo particular interés en el arte del pueblo y los retablos me gustan de una manera especial, pues ya desde que yo era chico venía a admirarlos con mi padre”**, se justificó el futuro pintor ante el sacerdote que lo regañó por semejante hurto.<sup>17</sup>

Esta anécdota nos remite al interés del pintor respecto al arte de los exvotos y, a su vez, nos conduce a la obra en cuestión, la cual por la construcción formal y por su mensaje intrínseco, nos acerca a dicho arte popular. Las palabras latinas *retro tabulum* (detrás de la mesa o altar), retablo, y *exvoto* (por voto), se utilizan casi como equivalentes ya que su significado semántico conlleva la representación de un testimonio de la fe del hombre. **“Su estructura formal se reduce a lo esencial y se organiza en una composición, frecuentemente dividida en registros para determinar los diferentes momentos que aparecen en un espacio simbólico, representativo del lugar de los hechos y generalmente distribuido en dos áreas, la de la situación desencadenante y la de la imagen religiosa”**.<sup>18</sup>

La composición presenta dos motivos iconográficos: una figura sacra, *Cristo* crucificado, en la esquina superior izquierda como si estuviera suspendido; y los

personajes terrenales, dos *chinacos* parados sobre el piso a su derecha, le agradecen haber sido salvados.<sup>19</sup> Ambos motivos nos remiten al contenido del mensaje mismo del exvoto, es decir, a la calidad de reproducir milagros y a la correspondiente retribución al Santo que lo haya logrado.

Veamos, ahora, la explicación de El Señor del Veneno. La leyenda del *Cristo del veneno* cuenta que un obispo del Convento de Porta Coeli, en sus momentos de devoción, solía besar los pies de un crucifijo. Cierta día, un enemigo del obispo puso veneno, con toda mala intención, en los pies de la efigie, y he aquí que cuando el devoto se postró a sus plantas, las piernas de la imagen comenzaron a contraerse a un tiempo que se oscurecían hasta ponerse negras. Con el tiempo, el suceso se transformó en milagro, adquiriendo el crucifijo una veneración popular mantenida hasta nuestros días.<sup>20</sup> Los exvotos no han registrado dicho milagro de manera pictórica, sin embargo fue aceptado y reconocido por los fieles, por hallarse incluido dentro del marco de acontecimientos guiados por una fuerza sobrenatural religiosa-cristiana.

Ahora bien: ¿cómo se relacionaría la idea intrínseca del retablo, el milagro del fiel salvado por el *Cristo* negro crucificado y envenenado, con los *chinacos* liberadores de México?. ¿Es acaso que gracias a la creencia del fiel mexicano, el *Redentor* lo redime y le otorga poder para vencer a los franceses? Si así fuera, la ilustración recibiría el carácter de exvoto, ya que, entre las características formales encontradas, la ubicación de los personajes terrenales pareciera manifestar el agradecimiento de los mismos *chinacos* a *Cristo*. O dicho de otro modo, ellos podrían simbolizar al pueblo que logra la victoria gracias a su fe religiosa.

El carácter religioso de la ilustración va acompañado del sentido de víctima, no solo implícito en el *Redentor*, eco de la leyenda y símbolo del sacrificado por la religión, sino

también, en los *chinacos*, cuyas auras, dadas por los sombreros de ala ancha (como veremos posteriormente en la obra gráfica y mural de **Diego Rivera**), les otorgan un carácter santo a los **campesinos-soldados**: figuras representativas de la historia de México, víctimas, a su vez, de la lucha armada. Luego de esta disertación podríamos concluir diciendo que ambas imágenes, religiosa e histórica, *Cristo* y *chinacos* se conjugan para unir dos conceptos atemporales de la historia mexicana: el religioso a través de la crucifixión, traída por los españoles en el siglo XVI; y el nacional, aquel que consolidaría la independencia en el siglo XIX.

No podríamos aseverar la creencia de **Siqueiros** en los lineamientos del cristianismo, sin embargo no descartaba la existencia de la fe, relacionándola con el arte mexicano: ***“Cuando se habla de arte religioso -afirmó el pintor comunista en 1950- es total y absolutamente imposible separarse de los principios que establecieron Fra Angélico en el siglo XV y Paul Claudel en el actual. Esos principios... constituyeron lo esencial de un arte cristiano, de un verdadero fideísmo católico, para cualquier tiempo, frente al epicureísmo... del arte por el arte, del formalismo y frente al neorrealismo social que agita hoy al mundo entero y del cual nuestra pintura mexicana moderna es tronco cronológico indiscutible”***.<sup>21</sup>

Una serie de *Cristos* realizados por el pintor a lo largo de su carrera artística (aunque posteriores a la ilustración en referencia), nos proporcionará una mayor comprensión respecto de su idea acerca de la imagen religiosa. Las tres primeras obras: *Cristo*; *El Viacrucis de Cristo*; y *Cristo, el redentor vencido*, fueron realizadas durante su estancia en la cárcel de Lecumberri, del 9 de agosto de 1960 al 13 de junio de 1964. El primero iba acompañado del siguiente texto: ***“Que sólo aquel que crea en Cristo pinte a Cristo’, escribió Fray Angélico. Por eso yo lo he pintado, pensando sin duda en***

*aquellos terribles Cristos mexicanos de pueblo, en que creí cuando niño. Agosto 2 de 1963*".<sup>22</sup> El segundo, El Viciocrucis de Cristo,<sup>23</sup> traía las siguientes palabras al reverso: *"Primero sus enemigos lo crucificaron hace 2.000 años. Después, 'sus amigos', lo mutilaron (a partir de la Edad Media). Y hoy, sus nuevos y verdaderos amigos lo restauran bajo la presión política del comunismo (post concilio ecuménico). Esta pequeña obra está dedicada a los últimos"*. Siqueiros. *Cárcel preventiva. Agosto 9 de 1963*.<sup>24</sup> Y el tercero El Redentor vencido: *"Es un Cristo cargado de hombros, sin cruz, pero doblado por el peso de la crisis que lo agobia. Ha regresado a una tierra rojiza, ensangrentada por la que avanza lentamente. El texto es: 'Su doctrina de paz en la Tierra fue sepultada en la sangre y las cenizas de dos mil años de guerras cada vez más devastadoras. México. -9-63"*.<sup>25</sup>

*"...¿por qué pintó varios (Cristos) en la cárcel? -se preguntó Antonio Rodríguez-*  
*"No faltará quien piense en una crisis de misticismo, propia de los que se sienten abandonados de todos, hasta de sí mismos. No fue, creemos, el caso de Siqueiros."*  
*"En la honda fraternidad de Siqueiros hacia los pobres, los desvalidos, los mártires, de que está plena su obra, hay un amor al prójimo que va más allá de la solidaridad política"*.<sup>26</sup> Concordamos con el crítico de arte, a cuya lista agregaríamos, con todo respeto, al líder que bajo el dominio romano arrasó masas por su forma de pensar y vivir, y sin embargo fue crucificado. Aquel personaje histórico, como muchos otros, víctima de la injusticia social que sobra en el mundo. Podríamos pensar en una imagen-personaje-histórico que inspiró a **Siqueiros** un tipo de veneración, veneración por aquel *Cristo-luchador*, regenerador de ideas, motivador de cambios e identificado con las necesidades del pueblo. Conceptos que el mismo pintor trató de llevar a cabo a través de su vida y herencia pictórica.

El Cristo de la paz, el último, fue un encargo del Papa Paulo VI al pintor, (escogido entre los 20 pintores más importantes del mundo) quien entregó su obra el 5 de junio de 1970 al representante diplomático en México, para que formara parte de las colecciones de arte del Vaticano. ***“Lo pinté encantado”*** -afirmó el pintor en mayo de 1970- ***“Pero he pintado un Cristo con las manos entrelazadas y no abiertas; un Cristo que exige la paz, la unidad no solamente de los cristianos, sino del mundo entero. Y no le he puesto esa cara de europeo tradicional; lo he pintado como lo que era: un semita... Pinté a un hombre ensangrentado que se parece más a un mártir moderno que al Cristo convencional”***. ***“He pintado un Cristo actual que dice: “Cristiano: ¿qué has hecho de Cristo en los 2.000 años de mi existencia!...”***<sup>27</sup>

**Siqueiros**, en primera instancia, se acerca a un *Cristo*-redentor que supera la dimensión temporo-espacial, un *Cristo* que aboga por la justicia social; luego, a un *Cristo*-víctima de las circunstancias políticas, enfrentado a las amenazantes guerras y a la insoportable injusticia, un *Cristo*-líder de todos los tiempos. Finalmente a un *Cristo* de paz que no ha logrado redimir a nadie. ***“Cristo desde luego fue un rebelde; implícitamente es el símbolo de los pueblos débiles contra los pueblos fuertes...”*** ***“Lo pinté en homenaje a ese hombre maravilloso que creó una corriente que después traicionaron todos los que dicen seguirlo. Lo pinté lleno de admiración hacia él ...”***<sup>28</sup>

En resumen: El Señor del Veneno constituyó parte de la iconografía de esta primera etapa del pintor, en la que, sobre un fondo biográfico, unificó las luchas del pueblo mexicano con su arte popular, arte basado en un prodigio religioso: el de la salvación. Por eso los *chinacos*, ante la amenaza del nuevo invasor, colocados a modo de exvoto, agradecieron al *Redentor* haber sido salvado del extranjero. El triunfo religioso elevaría, asimismo, un nuevo motivo de carácter nacional en el arte de la época: un arte que

emitiría, aunque todavía en silencio, destellos de revolución, un arte nacional compuesto de héroes pertenecientes a un tiempo y a un espacio definidos. El instante de liberación pasado es representado en un momento de Revolución presente. De tal modo, las experiencias absorbidas desde su infancia, fueron reveladas a un público mexicano, público que se identificaría con facilidad ante las imágenes representadas.

Los dos conceptos atemporales que **Siqueiros** trataría de conjugar en su ilustración temprana nos conduciría, en resumidas cuentas, a sumar a sus experiencias personales la construcción de una iconografía del presente revolucionario, de sangre y conflicto. Por encontrarse inmerso, aún, en el ámbito de combate, y por una cuestión de falta de distancia respecto de la Revolución de 1910, el pintor necesitaba aferrarse a personajes-héroes de una lucha pasada. Con dificultad hubiera podido, en dicho presente, alcanzar el desgarró que volcaría en su obra posterior, así como emitir gritos en voz alta. Su carácter revolucionario, durante la contienda, se rebelaría desde la trinchera: unos años más tarde, por medio de la palabra escrita, hablada, y, dentro del marco de interés de la investigación, a través del arte que profesó. Un arte provocador, comprometido con la sociedad, mexicana en particular, e internacional en general. De los *chinacos*, reminiscencia de su abuelo, pasaría, apenas cinco años más tarde, a los **soldados** de la Revolución, combate librado por él mismo, hasta alcanzar los límites internacionales.

## Notas

- 1.- Poema de Rafael Alberti intitulado "Al pintor David Alfaro Siqueiros, en prisión", Buenos Aires, 1962. Reproducido en Exposición de Homenaje "Siqueiros", Palacio de Bellas Artes, INBA, México, Abril-Julio, 1975, p.127. Arenal A., de Siqueiros, Vida y obra de David Alfaro Siqueiros, Archivo del Fondo 44-45, pp.163-164
- 2.- David Alfaro Siqueiros nació el 29 de diciembre de 1896 en Santa Rosalía, hoy Ciudad Camargo, Estado de Chihuahua y hasta 1907 vivió con sus abuelos paternos. En el año de 1908 ingresó al Colegio Marista Franco-Inglés del Distrito Federal ya bajo la tutela de su padre, y en 1911 asistió a la Escuela Nacional Preparatoria, y a clases nocturnas de la Escuela Nacional de Bellas Artes. "... pedimos... la supresión de los métodos académicos en la enseñanza de la pintura, la escultura y el grabado...", -aseveró Siqueiros en su autobiografía-. "El derecho de los estudiantes a recibir cuando menos una comida diario gratis; el derecho a dormir en el edificio de las escuelas al aire libre; el derecho a recibir los materiales... gratuitamente; y algo que causó risa general del país, la exigencia de la nacionalización de los Ferrocarriles." Siqueiros D.A., Me llamaban el coronelazo, Grijalbo, México, 1977, p.54
- 3.- "... se nos congregó en un batallón, unidad ésta a la cual los soldados adultos, bromenado le pusieron de mote el Batallón Mamá. Este nombre se debió a que siempre que nosotros desfílábamos, los soldados de mayor edad, haciendo la voz tipluda, feminoide, nos gritaban: "Mamacita, mamacita, ¿dónde estás mamacita?", pues de tal manera éramos chamacos e imberbes, ya que muchos de nosotros apenas si habíamos pasado los quince años". Ibid, p.101.
- Tibol R., D.A.Siqueiros, Empresas Editoriales, 1969, p.27
- 4.- Ver nota 2 de la F.16 del periódico La Vanguardia
- 5.- Siqueiros, El coronelazo, op.cit., p.164. Tibol, Siqueiros, op.cit. Siqueiros. Por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México, INBA, México, 1951, bajo el título "Los hechos más sobresalientes de la vida cívica y profesional de Siqueiros". Micheli de M., Siqueiros, CONAFE, México, 1985, p.19. Tibol R., Siqueiros. Introdutor de realidades, colección de Arte No.8, UNAM, 1961, p.16. José Tcherkaski, "Siqueiros es México", Cambio 16 México, 31 de enero, 1994, No.1158, p.38
- 6.- Zabludovsky J., Siqueiros Me dijo, O.E.Novarro, México, 1974, p.32. Tibol, Siqueiros, op.cit, p.27
- 7.- Siqueiros, Coronelazo, op.cit., p.15
- 8.- Arenal, Páginas sueltas con Siqueiros, Editorial Grijalbo, México-Barcelona-Buenos Aires, 1980 pp. 29-30
- 9.- Ibid, p.30
- 10.- Homenaje Nacional José Agustín Arrieta 1803-1874, MUNAL, Agosto -octubre, 1994, p.99
- 11.- Báez Eduardo, La pintura militar de México, op.cit., p116, F.91. Mencionado en el capítulo I.2.1, p.34, n.11 y n.12
- 12.- Romandía de Cantú, en El caballo en el arte, op.cit., p.124
- 13.- Cabildo R., "Un nuevo artista: Alfaro Siqueiros", Revista de Revistas, 27 de octubre de 1918, Año IX, No.443, p.14
- 14.- Siqueiros, Coronelazo, op.cit., p.14. Julio Scherer García cuenta en uno de sus capítulos acerca de la admiración del padre del pintor por Francia, y la firmeza por la fe católica. Julio Scherer García, "Santo, pero francés", en Siqueiros la piel y la entraña, Lecturas Mexicanas, CONACULTA, México, 1996, p.20
- 15.- Tibol, Introdutor, op.cit., p.10
- 16.- Raquel Tibol, "Siqueiros y el Cristianismo", Proceso, 23 de mayo de 1994, No.916, p.68
- 17.- Siqueiros, Coronelazo, op.cit., p.77
- 18.- Sánchez Lara R.M., Los retratos populares. Exvotos pintados, UNAM-IIE, México, 1990, p.20 y p.48 respectivamente.
- 19.- Se encontró un exvoto donde se describe un Cristo oscuro crucificado y dos personas a la izquierda, asemejándose, en cuanto a la construcción formal, a la ilustración de Siqueiros. Montenegro Roberto, Retablos de México (Ex-votos), Ediciones Mexicanas, México, 1950, p.59
- 20.- Pedrosa M.G., "El Señor del veneno y la Calle de Porta Coeli", Excélsior, miércoles 9 de Febrero de 1994. "La calle de Porta Coeli", Memoranda, Año V, No.28, Enero-febrero, 1994, p.70
- 21.- Estas palabras las emitió Siqueiros a propósito de la exposición de arte religioso realizada en la Galería Clardecor en 1950. Tibol, Cristianismo, Proceso, p.69
- 22.- Arenal, Páginas sueltas, op.cit., p.203
- 23.- En el libro de Angélica Arenal aparece con el nombre de El Cristo mutilado. Arenal, Páginas sueltas, op.cit. Así como en Tibol, "Cristianismo", Proceso, op.cit.
- 24.- La reproducción con su respectivo título fue encontrada entre el material perteneciente a la escritora María José de Chopitea, quien entabló contacto con David Alfaro Siqueiros a raíz del dictado de su libro Cómo se pinta un mural, cuidando de su edición. A partir de entonces, ella colaboró con el pintor en sus trabajos intelectuales, y se hizo cargo de la numerosa correspondencia internacional durante su último encierro (1962-1964) en la cárcel Preventiva de la Ciudad de México.
- 25.- Arenal, Páginas sueltas, op.cit., 207. Tibol, "Cristianismo", Proceso, op.cit.
- 26.- Rodríguez A., Siqueiros, op.cit., p.47

27.- "El Papa encargó un Cristo a Siqueiros", Excélsior, Jueves 28 de Mayo de 1970 (carecemos de la página exacta pero tenemos los datos que "sigue de la primera plana y continúa en la ocho"). Su última esposa escribió sobre la obra: fue concebido "... como un Cristo racialmente judío" (,) "... más carnal, más como el hombre contemporáneo, pues le diste la categoría de líder de su tiempo...". "Lo pintaste con su corona de martirologio. Extendiste sus brazos hacia adelante, en un escorzo muy audaz y juntaste sus manos en demanda clemente de unidad para la paz". Arenal, Páginas sueltas, op.cit., pp.207-208. Esta pintura trajo controversias en la prensa. Emma Godoy no dejó de asombrarse y de criticar la posición del pintor respecto al carácter de líder revolucionario de Cristo, tomándola como "una probable crisis religiosa en el pintor materialista" " Emma Godoy, "Cristos de la soledad", Mujeres, No.239, 25 de octubre de 1970, Suplemento Cultural, p.24

28 - "El Papa encargó un Cristo a Siqueiros", Excélsior, op.cit. "Yo admiro a Cristo -aseveró Siqueiros al referirse al Cristo de la paz-, lo admiro como un rebelde de su tiempo". Tibol, Cristianismo, Proceso, op.cit., p.71



## Parte II LA TRINIDAD REVOLUCIONARIA EN EL MURALISMO MEXICANO

### Introducción

El México posrevolucionario procuraba estabilizarse y organizarse de diferentes modos. Los fenómenos que se sucedieron, promovieron el avance del proceso dejando una fuerte impronta en el ámbito educativo, cultural y artístico.

Como consecuencia de la primera década, la historia de los años '20 envolvió al país en una atmósfera de cambio y toma de conciencia, de imprescindible reconstrucción y búsqueda de valores nacionales. Dentro de aquel proceso, algunos intelectuales y artistas se sumergieron en la idea de *representar lo propio*, es decir de *instaurar* una iconografía de tinte nacional, enlazada al pasado inmediato de Revolución y a la actualidad presente. Un ala de la expresión artística, el que se había comprometido con dicha iconografía, continuó lo comenzado en las dos primeras décadas del siglo (proyectado por medio de las ilustraciones escogidas para la primera parte de la investigación) fungiendo, de hecho, como etapa de transición bajo el trasfondo revolucionario. Fue entonces, en la posrevolución, cuando se manifestó una apertura de la visión estético-artística, desplegándose el interés por las grandes dimensiones pictóricas a través de los muros de algunos edificios estatales, *destinados* a contenidos revolucionarios. La contienda de 1910 se transformaría en escenario de los motivos iconográficos sobresalientes, los que se diversificarían y crearían variantes. Los visos didácticos, acompañados de un acercamiento

a la cultura y al arte popular, se sumaron a la creación de *estereotipos* esenciales para dicho fin, cuyos cimientos convergían en la etapa revolucionaria. La incorporación de personajes concernientes a sectores agrarios y urbanos, aunados al **soldado**, sinónimo de lucha, proporcionó parte del cuadro mencionado, para alcanzar, entre otros, una mirada instrospectiva, fundamentada en un hecho bélico real: la Revolución. Mirada avalada por los grupos de poder por medio de dos constantes de búsqueda: la de reconstrucción e identidad nacionales.

La inauguración de esta nueva etapa, sería apoyada por el gobierno del general Alvaro Obregón (1920-1924), el cual abogaba por la renovación social, la revolución cultural, la centralización del poder y la institucionalización. Y estaría protegida por el Ministro de Educación José Vasconcelos (1921-1924), quien proponía la implantación de un sistema de integración cultural de los no alfabetizados, y la elaboración de **“una enseñanza que sirva para aumentar la capacidad productiva de cada mano que trabaja y la potencia de cada cerebro que piensa...”**<sup>1</sup>

El apogeo del ideario de reconstrucción nacional iniciado por Alvaro Obregón fue continuado por su sucesor Plutarco Elías Calles (1924-1928), quien al tomar posesión, consideraba al movimiento revolucionario en una fase constructiva. Su querella se enfocaba al planteamiento de varios objetivos concernientes a la investigación: cambiar la reforma agraria con el fin de conducir el *campo* hacia la *modernidad*; impulsar el movimiento obrero; motivar la instrucción pública, básicamente de las escuelas rurales; y propiciar el desarrollo artístico.

En cuanto al desarrollo artístico, etapa que abarcará la mayor parte de las obras murales elaboradas en esta parte de la investigación, tanto Obregón como Calles fungieron como mecenas, con el fin de que, a través del arte, se alcanzara la labor de consolidación nacional y reorganización social.

Las propuestas manifestadas en los años '20, fruto de la interacción intelectuales-gobierno, encauzaron sus miras hacia los sectores marginales, ofreciendo una toma de conciencia de su existencia, hasta entonces poco reconocida. Algunos de los integrantes de la clase oprimida, quienes habían tomado parte de la Revolución Mexicana, fueron escogidos por los pintores que comenzaban su labor muralística como protagonistas para sus contenidos pictóricos: las paredes de los edificios públicos fueron cubiertas de mensajes revolucionarios, del presente mexicano, del ideal que se desearía alcanzar, como si nos halláramos frente a una propuesta de diálogo entre el espectador y las imágenes plasmadas. La unidad de imágenes *estereotipadas*, basada en una realidad, mas no necesariamente fieles a la misma, o bien, propuesta de una dimensión *imaginaria* creada para acercarse al pueblo, jugaría un rol que podríamos denominar *de espejo*: los personajes-actores-integrantes de la Revolución serían descritos a modo de *reconocimiento*. Parte del mensaje radicaba en la identificación que cada quien podía hacer de sí mismo: encontrarse del otro lado del espejo con un igual, lanzaría la imagen hacia afuera, convirtiéndola en realidad social, (y el no encontrarse funcionaría como llamado de atención respecto a las figuras representadas, existiendo una reacción). Este planteo venía a proponer una nueva relación entre el arte y el público: de identificación, rechazo, aceptación u oposición. Relación en la que la pintura mural -medio pictórico, didáctico y educativo- había escogido *protagonistas* de la clase baja mexicana, tomadas de una realidad social real: Imágenes que, luego de más de diez años de comenzada la Revolución, emergieron como *personificaciones* o *símbolos* de la contienda misma, así como del ideal al cual se quería alcanzar. Se trataba, en otras palabras, de una reflexión *comprometida* con la sociedad posrevolucionaria desde una visión artística, la que necesitaba crear una estructura *imaginaria* que sustentara las ideas revolucionarias.

Al modificar la técnica de trabajo pictórico y utilizar dimensiones de espacios públicos, se ofrecía un arte cuya función se presentaba de manera didáctica y conllevaba un mensaje plausible de ser alcanzado y/o legible. Al hablar de *muralismo* no nos referimos a una sola propuesta, sino a un conglomerado de ideas plasmadas por la expresión artística, cuya *iconografía* se venía acumulando desde los albores de la Revolución, y alzaría su vuelo en un momento próspero, de intención de unificación, al desear llevar a cabo ideas vertidas hacía más de una década. No trataremos al muralismo en tanto que ideología de Estado (si bien referiremos el apoyo que este le otorgó), sino en términos de búsqueda de orden posrevolucionario en el marco pictórico. Por tal motivo, no incurriremos en la denominada *primera fase del muralismo*, (aunque la abordaremos de manera general como antecedente, en el siguiente capítulo) la que halló su motivación en las ideas filosóficas del entonces Ministro de Educación Vasconcelos, y que podría resumirse en el pimer mural La Creación de **Diego Rivera**, de principios de 1922, y en algunos elementos de La fiesta de la Santa Cruz de **Roberto Montenegro**, (lazo unificador entre una fase y la siguiente) sino en la *segunda fase*, a partir del año subsecuente. Este último *muralismo*, envuelto en una temática de introspección comenzada durante la Revolución, continuó el proceso principiado, se involucró a modo de *compromiso* con los sucesos acaecidos y pretendió, incluso en algunos casos, alcanzar una práctica de visos revolucionarios. Dentro de dicho *compromiso* se enmarcará el motivo *iconográfico* de la **trinidad revolucionaria**, se observará la fuerza adquirida desde los llamados *antecedentes* de la primera parte de la investigación, hasta alcanzar el momento en que los tres agentes se unifiquen en el discurso pictórico: esta unidad formará parte del *imaginario* de reorganización, con el fin de promover el motivo mismo como parte de la identidad nacional y del ideal político y social que se venía promoviendo en y para la sociedad mexicana. La

**trinidad**, entonces, se encontrará en diversas escenas realizadas por **Diego Rivera**, desde 1923, básicamente en la *Secretaría de Educación Pública* y en la *Excapilla de Chapingo*, en La Fiesta de la Santa Cruz de **Roberto Montenegro** del *Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, de 1923-1924, así como en dos de los murales de **José Clemente Orozco**, la llamada Trinidad revolucionaria, de 1924, en la *Escuela Nacional Preparatoria* y, Revolución social, de 1926 en la ciudad de Orizaba.

La **trinidad revolucionaria** presentará, asimismo, una serie de *variantes* que se desarrollarán de manera paralela al motivo mismo intercambiando los actores, o bien reduciéndolos a dos, sin abandonar el interés temático planteado. La descripción del **obrero**, por ejemplo, será tratada como fuerza social por **David Alfaro Siqueiros** en El entierro del obrero, de finales de 1923, en la *Escuela Nacional Preparatoria*. Bajo una atmósfera de trabajo **Diego Rivera** combinará al **obrero** y al **campesino** en pinturas murales como El abrazo, Entrada a la mina, Salida de la mina, de la *Secretaría de Educación Pública*; rociados de ideología comunista al ubicarlos junto a símbolos políticos en El propagandista, de la *Universidad Agrónoma de Chapingo*; u ofreciendo una imagen-producto de la contienda misma a través del **campesino** y el **soldado** en El idealista muerto, de la *Universidad* mencionada. La última combinación se verá, también, en La trinchera y La destrucción del viejo orden, efectuadas por **José Clemente Orozco** a finales de 1926 en la *Escuela Nacional Preparatoria*, entre otras *variantes*. Estos murales del pintor jalisciense, desprendidos y pertenecientes a la idea **trinitaria**, irán de la mano y complementarán a las **trinitades revolucionarias** que analizaremos, provengan del mundo de la gráfica o de la pintura mural.

Las *variantes* serán mencionadas por hallarse insertas en el *renacimiento muralista* (básicamente por su cronología y por la actividad de los artistas), aunque sólo para completar el cuadro, tanto de la nueva era que se iniciaba desde el punto de vista político-social, como del artístico en relación a la técnica misma.

Los años '30 perpetuarán el desarrollo del *motivo iconográfico*, acorde a los intereses políticos de la época, recibiendo un giro cuyo marco de contención estaría conformado por el **obrero** como *guía del pueblo*. Continuidad y giro que proporcionarían una futura investigación.

La metodología a seguir en esta segunda parte de la investigación prosigue un hilo conductor cronológico que comprende los años de 1923 a 1926, y presenta, de manera paralela, el acercamiento de cada artista hacia la **trinidad revolucionaria**. De tal modo, el análisis será presentado a modo de corte transversal del *motivo iconográfico* en los diferentes murales, y en las diversas etapas de cada pintor. Por tal razón, será esencial un seguimiento cronológico de cada quien, aunque, posteriormente regresemos sobre los mismos años en relación a los otros. Este tipo de seguimiento se efectuará bajo el mismo trasfondo artístico y socio-histórico, elevando en importancia aquellos acontecimientos relacionados con la obra en cuestión, sus *variantes*, y el grado de *compromiso* del artista respecto a la temática. El corte transversal mencionado incluirá composiciones afines al *motivo* con el objetivo de completar el panorama *trinitario*, y aunque ajenas al estilo pictórico muralista, se examinarán obras concernientes a la ilustración gráfica. Esta última será representada por un capítulo concedido a **Rivera**, ya que su producción respecto a la iconografía fue vasta en el lapso del tiempo investigado. Por su grado de compromiso político-artístico respecto a la *tríada* (y continuando la gráfica analizada en Revista de Revistas), dedicaremos a **Siqueiros** un capítulo sobre la xilografía realizada en el

periódico El Machete, en unos años en los que su acercamiento a la temática de estudio fue mayor en esa técnica que en la pintura mural. De **Orozco**, quien desde sus orígenes artísticos se había dedicado a la gráfica, mencionaremos sólo aquellas obras relacionadas al contenido revolucionario, ampliando el hilo conductor comenzado en la primera parte de la investigación. Su elaboración de variantes, desde una visión diferente a la de los pintores mencionados, lo conduciría a enmarcar la temática de interés en una idea propia de tinte universal.

Los tres artistas, a los que se les sumará **Montenegro** (aunque lo ubiquemos en la primera fase) funcionarían de manera dinámica con respecto a la **trinidad revolucionaria** en un período relativamente corto. Lapso en el que las efervescentes consecuencias posrevolucionarias se percibirían en el ambiente social, político y pictórico, siendo ellos mismos sus voceros.

El hilo de la investigación con los análisis realizados, nos conducirán, también, a estudiar determinados caracteres relativos al arte de la época, a obras y pintores concretos. La metodología de interpretación ha procurado buscar las raíces necesarias, tanto pictóricas como documentales, hemerográficas o pertenecientes a la historia social, logrando elevar el *motivo trinitario* a *motivo iconográfico*. **Trinidad revolucionaria** inserta en el proceso artístico mexicano, con sus antecedentes y consecuencias, así como el principio de una nueva etapa artística, de la que surgiera el *renacimiento del muralismo*.

Notas

1 -Fell Claude, José Vasconcelos, Los años del águila (1920-1925), UNAM, México, 1989, p.19



## II.1. PRIMERA FASE DEL MURALISMO

***“Enseñamos en México no sólo el patriotismo de México, sino el patriotismo de la América Latina, un vasto continente abierto a todas las razas y a todos los colores de la piel, a la humanidad entera para que organice un nuevo ensayo de la vida colectiva; un ensayo no sólo fundado en la utilidad, sino precisamente en la belleza, en esa belleza que nuestras razas del sur buscan instintivamente, como si en ella encontrarán la suprema ley divina”.***

**José Vasconcelos <sup>1</sup>**

Desde 1910 surgió la idea de decorar los muros de los edificios públicos. El 19 de septiembre, fecha en que se inauguró la *Exposición de Artistas Mexicanos* en conmemoración de los festejos del *Centenario*, Justo Sierra (Ministro de Instrucción en esa época) prometió ayudar a los artistas mexicanos, y darles las obras de decoración del *Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria*. ***“El artista Gerardo Murillo -registró El Imparcial del 13 de noviembre- explicará sus ideas sobre el tema sugerido por la Secretaría: “La evolución humana”. “Todos los miembros concuerdan en que la comisión no debe ser dada por concurso, sino que todos deben colaborar en un único proyecto...”***. <sup>2</sup>

El estallido de la Revolución detuvo los objetivos planteados aunque, y en plena lucha de facciones, en el momento en que fue nombrado director de la Escuela de Bellas

Artes, el **Dr. Atl** insistió en la idea de decorar edificios: "**Arquitectos, pintores y escultores no deberían trabajar teniendo en vistas una exposición o un diploma, sino más bien en concebir o decorar un edificio...**".<sup>3</sup>

En un período de posrevolución, **Jean Charlot**, testigo y partícipe de la gestación artística, consideró al denominado *renacimiento muralista mexicano* como al nacimiento de un estilo nacional concreto en los años '20, y ubicó su irrupción como proceso consecuente y paralelo al de la Revolución.<sup>4</sup> **Rivera**, en cambio, rechazó la idea de *renacimiento*, y sostuvo que: "... **por lo que al Arte concierne, lo más interesante en México es en este momento la pintura, pero sería peligroso exagerar, alguien ha hablado de renacimiento...**". "**No señores; nosotros nada sabemos de si esto, será renacimiento o no, o si Dios permite que sea lo mejor, es decir, que sea Nacimiento...**".<sup>5</sup>

La decoración de muros constituyó un proceso que tardó más de diez años en llevarse a cabo. No fue la Revolución la que lo detuvo, sino que al contrario, ésta lo aceleró forjando las ideas prevalecientes y concentrándolas en las paredes pintadas. Veamos, pues, el acontecer muralístico en su primera etapa, lejana en cuanto a su concepción temática a la de nuestro interés, aunque esencial como trasfondo e hilo conductor para llegar a percibir el cambio, básicamente, de los contenidos pictóricos vertidos en los muros.

Los artistas motivados desde la *exposición mexicana de 1910*, fueron apoyados por el gobierno de Obregón y las ideas de Vasconcelos, llevando a cabo el propósito deseado. Los primeros murales, como *La danza de las horas con el Arbol de la Vida*, pintado por **Roberto Montenegro** en el ábside de la *Antigua Iglesia de San Pedro y San Pablo* en 1922,<sup>6</sup> y *La Creación* de **Diego Rivera** en el *Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria* del mismo año, dejaron entrever el credo subrayado por Vasconcelos, así como su programa cultural y de educación."... **la única exigencia que el Estado, en**

**cuanto representante del pueblo, puede y debe manifestar respecto de los artistas que patrocina es que el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres”.**<sup>7</sup>

La postura de Vasconcelos conllevaba una propuesta de cambio que negaba implícitamente la violencia revolucionaria, mas abogaba por una transformación social que, entre otras, se lograría por medio del apoyo al desarrollo artístico, ya que dicha expresión elevaría la *condición* del ser humano. Este pensamiento formaba parte de un ideal de consolidación de *nacionalismo espiritual* a través de la *cultura*. *Nacionalismo* que fue expandido a un concepto más amplio, el de *iberoamericanismo*, hasta alcanzar la esfera del *espiritualismo universal*.<sup>8</sup> Dichas nociones (las cuales no analizaremos sino como ideas contextuales de la *primera fase muralística*) fueron sintetizadas en el ensayo de Vasconcelos de 1925, La Raza Cósmica, en donde “... **subraya sus ideas mesiánicas acerca de la creación de la cultura iberoamericana, y, finalmente, universalista...**” (siendo) “... **el factor espiritual (el que) ha de dirigir y consumir la extraordinaria empresa... de iniciar la era universal de la Humanidad**”.<sup>9</sup> Vasconcelos, al conjugar filosofías de diversas religiones y civilizaciones pretendía hallar-aclarar-alcantar una identidad del llamado continente americano, -idea que compartía con el pensador uruguayo José Enrique Rodó-<sup>10</sup> en una etapa de transición del México de los años '20 que, de algún modo, se enfrentaba a la propuesta positivista-cientificista porfiriana que comenzaba a quedarse atrás.

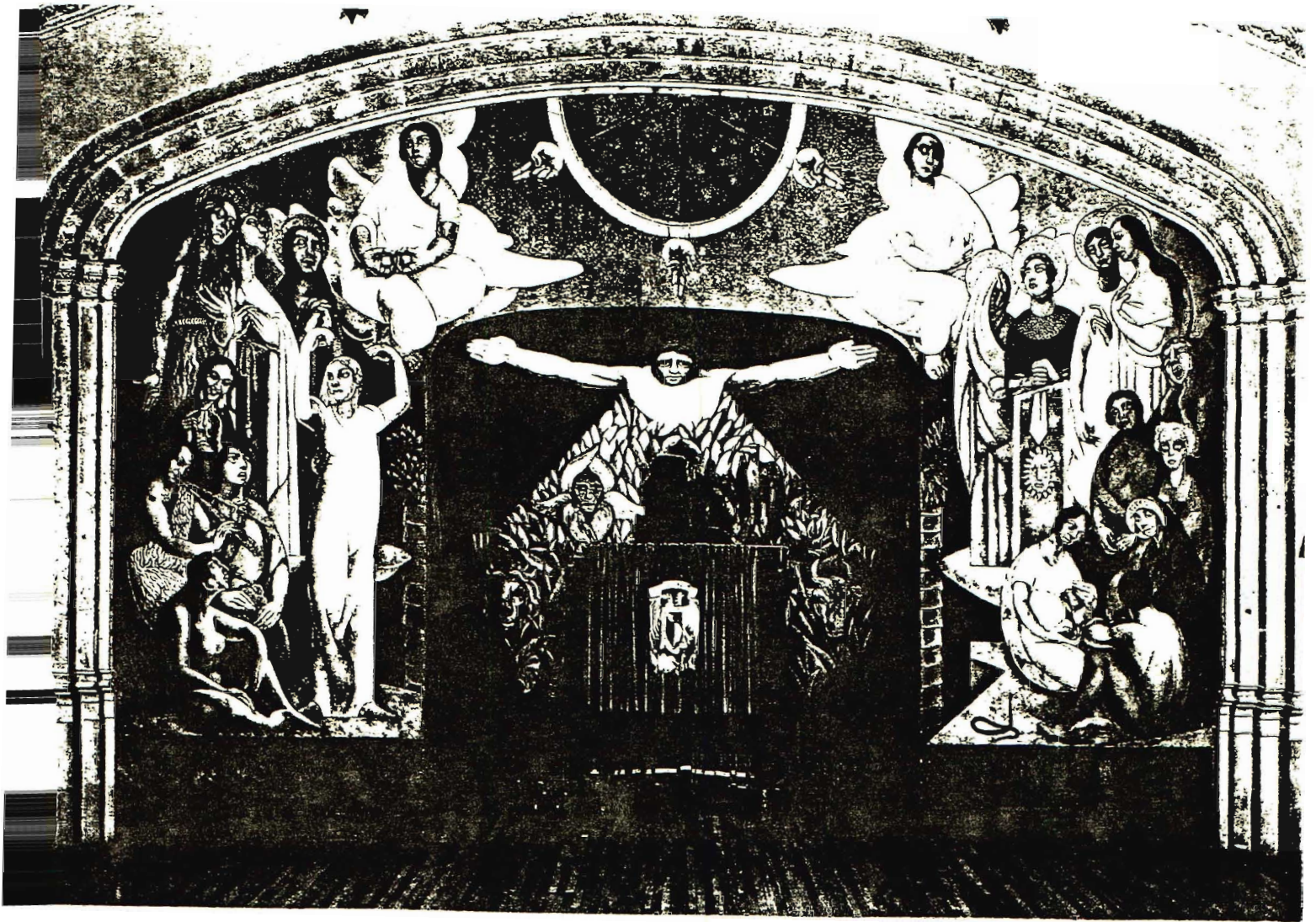
La importancia del arte, medio por el cual el hombre lograría una *elevación*, creatividad que se adquiriría a través del conocimiento de la cultura, se dejó traslucir en el primer mural encargado por el Ministro de Educación a **Roberto Montenegro**. La danza de las horas con el Arbol de la Vida sugiere, por medio de la frase de Goethe “*Acción*

*supera al destino, ¡vence!*”,<sup>11</sup> que el hombre es capaz de dominar su propio destino por medio de la acción cultural. La idea filosófica fue expresada a través de un árbol -ubicado en el lugar donde se hallaba el altar del exconvento-, en cuyo tronco se halla descrito un *hombre con armadura medieval*, y doce mujeres que lo flanquean.<sup>12</sup> El mensaje se armaba de conocimiento: el árbol era colocado en lugar de la religión, como si fuera el *árbol de la sabiduría* bíblica, mientras que el *hombre* aparecía como origen del mismo.

El mural, de estilo simbolista, fue criticado en la época por los artistas que comenzaban a involucrarse en las causas sociales, rechazando la visión decorativa de Montenegro.<sup>13</sup>

**Diego Rivera**, luego de una larga estancia en Europa, de 1906 a 1921 (fuera de unos meses que regresa a México en 1910), absorbe las tendencias vanguardistas de los diferentes países que visita. En 1919 se encuentra con **David Alfaro Siqueiros**, con el que concuerda en la idea de un arte que contuviera un sentido social; y por medio de Alberto J. Pani recibe una invitación de Vasconcelos para participar en el programa cultural que el mismo Ministro de Educación estaba promoviendo a principios de los años '20. Antes de su regreso visita Italia donde se acerca a los frescos prerrenacentistas, renacentistas y barrocos, y los estudia. En noviembre de 1921, ya en su país natal, realiza un viaje por el interior, reconciliándose y ampliando el panorama que había dejado, con miras hacia la nueva realidad. Al regresar, motivado por la propuesta de Vasconcelos, realiza su primer mural *La Creación*, en el *Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria*, cuya temática llevaría implícito parte del programa educativo oficial: **“Lo puse a trabajar en un mural para el anfiteatro de la Preparatoria con un tema universal”**<sup>14</sup>

*La Creación* (F.28), de influencia italiana, bizantina de Ravena, prerrenacentista de Cimabue y Giotto, de figuras clásicas renacentistas hasta el tipo de *Magdalena* de



(F.28)

Donatello, y elementos de la Nueva Fe, continúa, también, algunos de los lineamientos de la ideología vasconcelista. A la creación bíblica y a la del *Nuevo Testamento* con sus relatos evangélicos, aunados a la existencia del *Hijo de Dios*, el Mesías que reclama un rango divino (Evangelio según San Marcos 14:62), **Rivera** le añade la creación de un hombre iberoamericano, de rasgos *mestizos*, creyente y con precedentes en la historia pasada. Dicha *desviación* religiosa sienta sus reales sobre la teoría de Vasconcelos de la *raza cósmica*, raza propuesta en tanto que programa espiritual destinado a consolidar la cohesión del continente iberoamericano, y como cuna de la nueva humanidad.<sup>15</sup>

¿Cómo lograría el artista llevar a cabo la *nueva raza* en términos pictóricos?

Los personajes que engendrarían nuestra nueva raza serían, *Adán*, definido como hombre occidental, y *Eva*, de rasgos indígenas. El primero se presenta coronado de figuras femeninas, alegorías de: *fábula, conocimiento, poesía erótica, tragedia, prudencia, justicia, fortaleza, continencia y ciencia*; mientras que la segunda es escoltada por representaciones de la *danza criolla, música, comedia, esperanza, fe y sabiduría*.<sup>16</sup> Todas las figuras, las que adquirieron un valor simbólico, colaborarían en la elevación del alma del hombre, en disciplinar su cuerpo, y en alcanzar la *divinidad*. Asimismo, dichas mujeres fungirían de enlace respecto a algunos de los programas planteados por Vasconcelos, *apropiándose* simbólicamente de los proyectos: la campaña contra el analfabetismo y la creación de escuelas rurales se ven encarnadas, por ejemplo, en la figura del *conocimiento*; la creación del *Departamento de Cultura y Educación Indígena*, en la *tradición*; la *justicia* (retrato de Lupe Marín) representaría la búsqueda del Ministro de Educación en ubicar al mexicano en un plano igualitario social. Las *misiones culturales*, propuesta novedosa, interesante y de profunda raigambre para un verdadero acercamiento al conocimiento de toda la población mexicana, se proyectan a través de imágenes de los estados de Jalisco, Michoacán y la

región de la Meseta central, así como por medio de la idea misma del arte, cuyo mediador o *misionero*: el pintor, se introduce en la región, la describe, y le enseña al espectador la existencia y cohesión entre las diversas regiones. Esta idea del rol del pintor se conectaría, una vez más, con el pensamiento vasconcelista de que el hombre es creado por una fuerza interventora divina a través del sentimiento estético. **“El acto estético -señala Vasconcelos- es el primer eslabón de una cadena que diverge progresiva, pero radicalmente del devenir cósmico, ya que es de orden espiritual”**.<sup>17</sup>

La aparición de rasgos **indios** en la raza blanca formaba parte del programa de cohesión nacional y de integración del mismo indígena a la sociedad. El programa había nacido con el movimiento indigenista desarrollado en los años de 1918-1920 y concretado en *Departamento de Cultura Indígena* a principios de 1922 bajo el auspicio de Vasconcelos. Tenía como fundamento acercarse a dichas sociedades marginales, por medio del ofrecimiento de conocimientos técnicos, artesanales, profesionales, y de enseñanza agrícola, entre otros.

Luego de presentar a la *nueva raza*, era necesaria la aparición de los elementos celestiales y divinos, descritos en la parte superior del mural: un semicírculo-cielo, rodeado de un arco iris de cuyo interior emana el sol-energía primitiva, y estrellas esparcidas, se ven en el centro. Del interior del semicírculo tres rayos se continúan hacia afuera en forma de manos que dividen a la tierra en tres: **“La mano con los dedos índice y medio señalan hacia la tierra; las otras dos... significan padre y madre de los orígenes. Entre los rayos se ve una constelación, la derecha forma la figura de un pentágono, principio masculino, y a la izquierda un hexágono o principio femenino.”**<sup>18</sup>

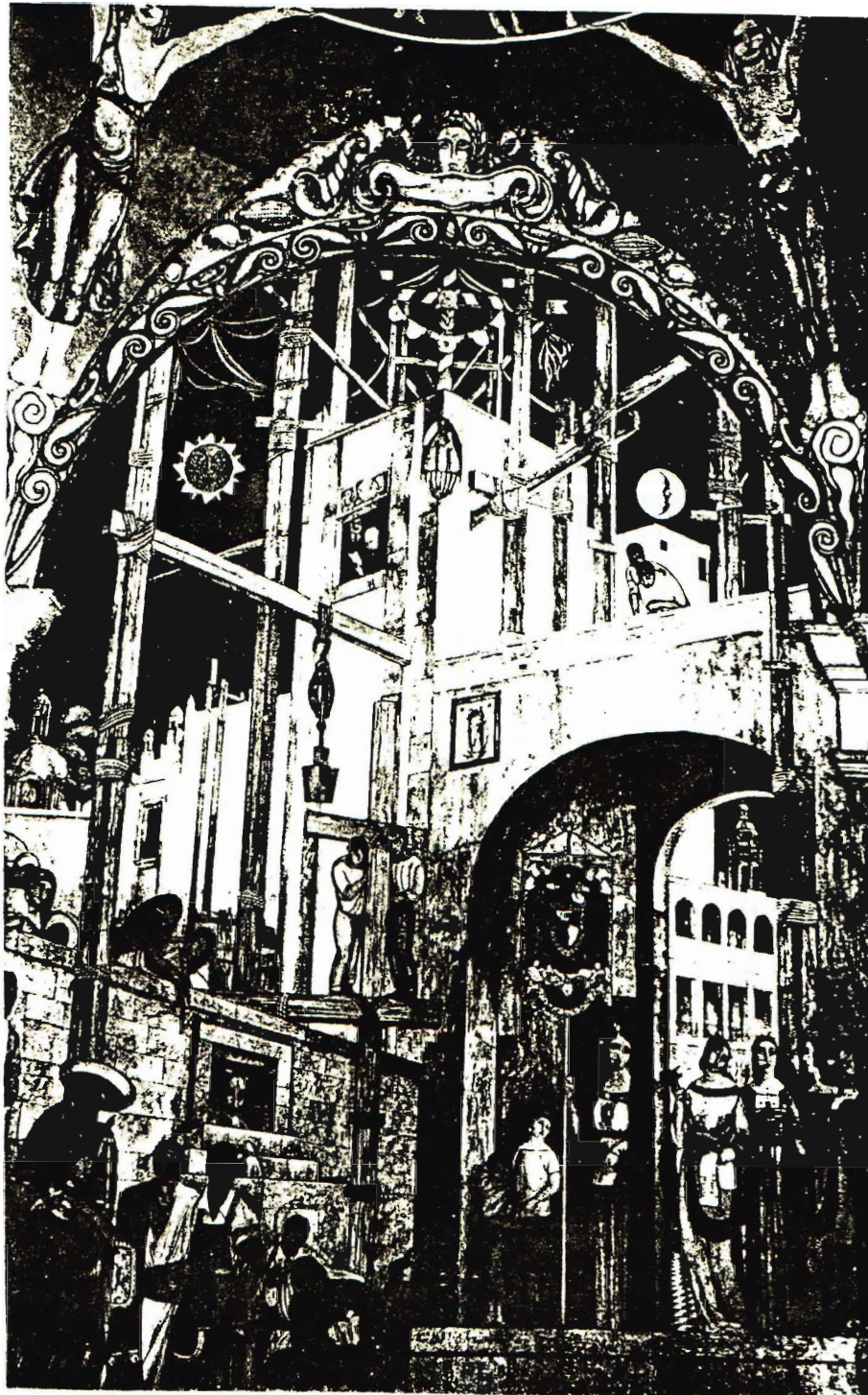
Al describir de manera sintética la decoración mural de La Creación obviamos los paradigmas pertenecientes a la filosofía aristotélica, pitagórica, judeo-cristiana, oriental, así

como las ideas de Bergson y las influencias cósmicas. Sin embargo, y para los fines de la investigación, este primer mural nos ha proporcionado elementos importantes, inauguradores de una etapa de cambio: la idea de la situación oficial del medio educativo en México, las propuestas vasconcelistas, atestiguando la relación pintor-Ministro de Educación, los primeros pasos tanto de **Montenegro** como de **Rivera** en el ámbito muralista naciente, así como el acercamiento temprano de otros pintores a la nueva técnica. Por otro lado, y ya iconográficamente hablando, La Creación, intentaba presentar la *utopía* del continente americano latino con su respectiva mezcla de razas y culturas (por tal motivo nos detuvimos más en la primera obra mural de **Rivera** que de **Montenegro**). Idea que, aunque matizada, continuaría, por un lado, el concepto de búsqueda de una imagen de cohesión nacional (como lo habríamos descrito en la primera parte en relación al *mestizo* revolucionario); y por el otro, constituiría un tópico que no abandonaría al pintor en sus creaciones artísticas futuras, como en los murales de la *Secretaría de Educación Pública* y en la *Universidad Autónoma de Chapingo*, hasta llegar a reunir “... **las cuatro razas que han contribuido a la formación de la civilización americana**” en el mural Detroit dinámico, efectuado entre 1932 y 1933 en el Museo de Arte de dicha ciudad norteamericana.<sup>19</sup> Caben destacar los rasgos mestizos de las figuras de La Creación ya que nos conducen a la primera parte de la investigación, elevando de algún modo, la función del mestizo en la sociedad mexicana a través del arte. Esta función buscaría sus raíces en la obra subsiguiente de **Rivera**, siendo vertida en imágenes indígenas, tanto en sus marcos laborales como de contienda. Dentro de este último veremos a la **tríada revolucionaria**.

El tercer mural que mencionaremos dentro de la primera fase fue realizado por **Roberto Montenegro**, entre junio de 1923 y enero de 1924<sup>20</sup> en el cubo de la escalera



del claustro oriente del *Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, intitulado La fiesta de la Santa Cruz. **(F.29)** No lo analizaremos en su totalidad sino que haremos hincapié en la temática de interés para la investigación, ya que fungirá como nexo para la fase siguiente. En una primera impresión, al pararse frente al comienzo de la escalera, se observan andamios, **campesinos y trabajadores**. Las líneas de los primeros guían nuestro ojos hacia la parte superior hasta visualizar la cruz *-leitmotiv* de la iconografía- y, la bóveda, pintada con los signos del zodiaco. La composición se puede dividir según las líneas horizontales de los andamios, los que nos proporcionan tres niveles de análisis. La figura que nos introduce al primer nivel por dirigir su mirada al espectador del mural, es un **campesino-soldado**, vestido de charro de faena, bajándose del caballo, animal que, por su fuerte escorzo, otorga profundidad a la escena. A su costado derecho, un **campesino** de rasgos indígenas, vestido de blanco y guaraches, se une al **obrero** a través de sus manos, quien moreno, y vestido de *overall*, sostiene sus herramientas de trabajo: una *hoz* y un *martillo*. ***“Estas herramientas de trabajo... preludian la proliferación de representaciones iconográficas socialistas y la exaltación de estos personajes quienes, al lado del soldado revolucionario, formarían la llamada trinidad positiva, representada por numerosos pintores de la época”***.<sup>21</sup> Una cuarta figura completa la **tríada**, haciendo hincapié en el título del mural: el **albañil**, (al costado izquierdo de la figura del caballo), quien festeja el día 3 de mayo la Fiesta de la Santa Cruz, adornando las construcciones en las que trabaja. Otros dos albañiles, casi al centro de la composición, se hallan parados sobre los andamios en forma de cruz. Por un lado, los tablonces les sirven de apoyo, y por el otro, emiten una carga de la propia cruz sobre sus hombros. La fusión de ambas temáticas: trabajo **obrero** y religiosidad subyacente en la sociedad mexicana, constituirá un tópico importante en el arte, básicamente mural, de los años '20. (Se verá



(F. 29)

con mayor profundidad en el capítulo de “Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública”)

Además de los personajes señalados, encontramos, la cabeza de un *Cristo*, una mujer y un niño de rasgos mestizos, una niña rubia abrazando a otra indígena,<sup>22</sup> la representación de personificaciones de las artes y el conocimiento (por medio de cuatro mujeres), cruces y construcciones. Estos elementos iconográficos, entre otros, emiten la mezcla y unidad, a la vez, del ideario vasconcelista mencionado y de la incipiente realidad de conciencia nacional. Mezcla que demarca un *equilibrio* entre la religiosidad cristiana, subyacente en el pueblo mexicano, y la teoría de la *raza cósmica*.<sup>23</sup> así como entre las artes, las que ayudarán a alcanzar la esfera divina en el proceso de creación y la nueva construcción del orden mexicano a través de los andamios. Por otro lado, la figura de *Cristo*, como guía espiritual, cuidará de los nuevos protagonistas de la realidad nacional; realidad que comenzaría a tomar conciencia de las clases bajas, como parte del interés social de la época.

Montenegro no abandonaría la temática obrera sino que la continuaría, dentro de su sincretismo intrínseco, un año más tarde en la *Biblioteca Lincoln de la Escuela Primaria Benito Juárez*, al confrontar dos etapas de la *historia patria*: la llegada de los españoles a México, y el presente nacional de caracteres locales: **trabajadores** e **indígenas** envueltos en emblemas patrios como la *bandera tricolor* y el *sarape*. En *La historia o El ángel de la paz*,<sup>24</sup> pasado y presente se ensamblan en el concepto de *patria*, a través de la dicotomía iconográfica del pintor: “... **la permanencia del modernismo finisecular y, ... los impulsos nacionalistas del arte...**” de la época.<sup>25</sup>

Para cerrar el cúmulo de contenidos vertidos en esta *primera fase mural* podríamos concluir diciendo que gracias a la apertura política obregonista y a la propuesta filosófico-

social vasconcelista, se modificarían la técnica, el estilo y el contenido iconográfico de la expresión artística, transformándose en objeto de estudio esencial en particular, e inserto en el desarrollo pictórico mexicano general, además de constituir un testimonio del proceso posrevolucionario. El *nacionalismo cultural* encabezado por Vasconcelos fue el punto de partida que encendió la llama de *gestación* de imágenes *novedosas* dentro de la cadena iconográfica en proceso de cambio en el México del siglo XX.<sup>26</sup> Sin las ideas basadas en esa búsqueda de introspección nacional, y de testimonios dejados a través de los consecuentes murales de La Creación, y La fiesta de la Santa Cruz, el eco no se hubiera expandido por los murales subsiguientes. Ambas decoraciones murales dieron a luz a personajes de identidad mexicana, a representantes de regiones geográficas y de instituciones que se iban estableciendo. La etapa de transición, constituyó el nexo esencial para alcanzar la *segunda fase*, la que continuaría y mantendría la identidad encendida, envolvería a sus personajes en una fuerte tendencia nacionalista, y a los murales en un ámbito de extremado énfasis social.

## Notas

- 1.- Fell, Vasconcelos, op.cit., p.650, n.298
- 2.- 1910: un año decisivo, op.cit., pp.83-84, n.79. Charlot Jean, El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1925, Editorial Domés S.A., México, 1985, p.92, n.3
- 3.- Ibid, p.92, n.4
- 4.- El original se publicó en inglés: Charlot Jean, The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925, New Haven and London, Yale University Press, 1963. Julieta Ortiz Gaitán ofrece luces respecto al concepto de *renovación*, así como de *renacimiento* respecto del arte. Entre otros comentarios, se remonta, por un lado, a una referencia temprana del primer concepto, encontrado en 1905 en un discurso de crítica artística en relación a cambios sociales y pictóricos; y más tarde, a través de Carlos Mérida, respecto del segundo concepto como un hecho consumado. Julieta Ortiz Gaitán, "Ideas estéticas en un nuevo siglo", en Moyssén Xavier, La crítica de arte en México (1896-1921), IIE, México, en prensa, p.26 y p.48 respectivamente.
- 5.- Diego Rivera, "*Dos años más tarde*", Azulejos, diciembre de 1923, T.II, No.2, p.26
- 6.- El mural fue intitulado, también, La danza de las horas por Charlot, El Renacimiento, op.cit., p.125. Julieta Ortiz Gaitán ofrece los tres títulos con los que cuenta el mural: además del mencionado por Charlot, y ¡Acción supera al destino, vence!, agrega El Arbol de la ciencia. Ortiz Gaitán J., Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro, IIE, UNAM, México, 1994, p.90, n.2. El contrato de la Secretaría de Educación Pública a través de Vasconcelos se estableció en junio de 1921, con los pintores Roberto Montenegro y Jorge Enciso. La primera versión fue reproducida, recién, en un Boletín de la S.E.P., fechado el primero de septiembre del año siguiente. Ibid, p.93, n.7
- 7.- Fell, Vasconcelos, op.cit., p.407, n.137
- 8.- Para mayor información ver Nicola J.E. Coleby, "El ateneo de la Juventud: el nacionalismo como proyecto cultural", en La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924, capítulo I, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 1985
- 9.- Ibid, p.51
- 10.- Rodó J.E., Ariel, Espasa-Calpe Mexicana, S.A., México, 1992
- 11.- "*No hallábamos qué representar -admitió Vasconcelos-; le di al pintor como tema una tontería goethiana: ¡'Acción supera al destino: vence!'*". Charlot, Renacimiento, op.cit., p.126, n.16. Ortiz Gaitán, Entre dos mundos, p.93, n.11
- 12.- Ibid, pp. 94-96
- 13.- "*Cuando llegué a México...-comentó Rivera- además del grupo de Coyoacán, sólo había la corriente decorativa conocida como nacionalista, lo que significa que se iniciaba la realización de los murales de San Pedro y San Pablo*". Charlot, Renacimiento, op.cit., p.127, n.171. MacKinley y Bertram Wolfe hacen notar las dificultades de Montenegro como pintor de dimensiones murales; mientras que Vasconcelos desmerece la obra en cuanto a su interés por *iniciar el movimiento de pintura mural*. Ortiz Gaitán, Entre dos mundos, p.93, n.9, n.10 y n.11.
- 14.- Ibid, p.165, n.21
- 15.-El filósofo sostuvo que un árbol-padre europeo engendró dos ramas que, a su vez, se extendieron al continente americano, la española y la inglesa. Sobre dicha base, aunada a los sucesos históricos que le sucedieron, nació la raza de América Latina, inserta en la humanidad. "*¿Cómo desarrollar esa espiritualidad nueva que ha de ser el punto básico de la cohesión iberoamericana y que deberá nutrir, en una fase final, la unión "mundial" de las razas?*" Fell, Vasconcelos, op.cit., p.647
- 16.- Charlot, Renacimiento, op.cit., p.167, n.1. En Diego Rivera Retrospectiva se reproduce un diagrama del mural que describe las siguientes "*emanaciones del espíritu de la mujer y del hombre*": baile, música, canción, comedia, caridad, esperanza, fe (estas tres últimas constituyen las virtudes teologales) y sabiduría; fábula, conocimiento, poesía erótica, tradición, tragedia, prudencia, justicia, fortaleza, templanza, ciencia, respectivamente. Diego Rivera Retrospectiva, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 17 de febrero de 1987-4 de Junio de 1987, p.251. Azuela A., en Guía de murales del Centro Histórico de México, Universidad Iberoamericana-CONAFE, México, pp.15-16
- 17.- Fell, Vasconcelos, op.cit., p.385
- 18.- Azuela A., en Guía de murales, op.cit, p.15
- 19.- George F. Pierrot / Edgard P. Richardson, "*Los frescos de Diego Rivera. Una guía a los murales del Garden Court*", en Azuela A., Diego Rivera en Detroit, UNAM-IIE, Imprenta Universitaria 1935-1985, México, 1985, pp.153-154
- 20.- Ortiz Gaitán J., Entre dos mundos, op.cit, pp.110-118. Ramírez F., en Guía de murales, op.cit., pp.27-28
- 21.- Ortiz Gaitán, Entre dos mundos, op.cit., p.116
- 22.- La iconografía indígena, de interés en la época (aunque no incluida en el concepto trinitario como agente), se dejará ver en pinturas murales como La conquista de Tenochtitlán de Jean Charlot y La fiesta del señor

de Chalma de Fernando Leal, ubicados en la Escuela Nacional Preparatoria y datados en 1922, entre otras. Las mencionadas enfatizan, de manera tipificada, el sincretismo conquistadores-conquistados. Sainz O., en Guía de murales, pp.36-37 respectivamente.

23.- En relación a al ideal mestizo de Vasconcelos, Ramón Alva de la Canal había enfatizado el motivo de la cruz en El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas, (Escuela Nacional Preparatoria, 1922) bajo un trasfondo de temática diferente aunque con la misma finalidad. "... *la cruz como emblema de cosmogonia... era símbolo de unidad e identidad en el movimiento de la nueva raza mestiza, de acuerdo con el ideal de José Vasconcelos*". *símbolo de unión de los pueblos a través de la religión*". Ibid., p.36.

24.- El mural fue realizado entre los años de 1925 y 1927. Para un análisis detallado ver Ortiz Gaitán, Entre dos mundos, op.cit., pp.126-130

25.- Ibid, p.127

26.- Cabe señalar que Vasconcelos había sido borrado del mural y sustituido por la joven que porta el estandarte de la Universidad de México. Para mayor información ver: Ibid, p.117.

## II.2. SEGUNDA FASE DEL MURALISMO

**“... los nacionalismos culturales gestados... pretendían  
... elevar el proceso nacional a una dimensión estética  
que debía ir más allá de la razón, produciendo mitos y  
símbolos capaces de transformar a la sociedad en que  
se desarrollaban”.**

**Carlos Monsiváis <sup>1</sup>**

La cita con la cual damos apertura a este capítulo, nos proporciona el hilo conductor entre la fase muralística anterior y la que será objeto de estudio, al remitirnos a la idea vasconcelista de *nacionalismo cultural*, cuya continuidad se proyectará, entre otros, en el ámbito pictórico.<sup>2</sup> No debemos dejar de mencionar que el fenómeno a tratar no constituyó la única expresión artística sino que surgió dentro de un contexto en el que el arte había extendido sus ramas hacia diversos estilos e intereses, tomando en cuenta una apertura mayor y cosmopolita como aquella de los estridentistas, la que al no coincidir con las ideas nacionalistas ni enfocarse en los conceptos de justicia social,<sup>3</sup> no podría ser tomada en el marco de la tesis. El arte que continuó los pasos de búsqueda nacional necesitó, como ya mencionamos, de la creación de una *imagería* pictórico-social, cuyo sustento encontraría sus raíces en la realidad pasada y presente, prosiguiendo, visualmente, el proceso desarrollado desde principios de siglo, aunque con un énfasis en las figuras iconográficas pertenecientes a la clase oprimida una vez entrada la Revolución. Dicho *imaginario* contendría una temática de conjunción **campesino-soldado**, a la que anexaría el **obrero** que, no por *creado*, carecería de validez.

A modo de agenda político-social, y como trasfondo de interés para esta fase de estudio recordaremos que en los años anteriores al surgimiento del llamado *renacimiento muralista*, fue aprobada la nueva *Constitución* del 5 de febrero de 1917, la que ofrecía derechos (mínimos) a los **obreros**; creado el *Partido Socialista Obrero* en el mismo mes y año (de poca duración y trascendencia); resurgió el *Partido Socialista Mexicano*, de tradición marxista y socialdemócrata que para mediados de 1919 se opondría drásticamente a los imperialismos británico y norteamericano (y que cambiará de nombre a P.C.M.); fue fundada, en mayo de 1918, la *Confederación Regional Obrera Mexicana* (C.R.O.M.), encabezada por Luis Napoleón Morones, ofreciendo un marco de ideología anarcosindicalista a los **obreros**, y aliada del futuro gobierno de Obregón, (el que en esa época representaba a la coalición de caudillos revolucionarios y otorgaba un carácter populista a la *Constitución*); nació el *Partido Laborista Mexicano* en 1919 a raíz de un pacto entre Morones y Obregón, con el fin de oponerse a Carranza y ganar adeptos para la nueva candidatura; y fue creado el *Partido Comunista Mexicano* (P.C.M.) el 25 de noviembre de 1919, el cual enfatizaba la conciencia de lucha de las clases trabajadoras que, como ya mencionamos, se venía gestando desde principios de siglo, más específicamente entre 1905-1908 a través de los **trabajadores** radicales: **mineros**, **obreros textiles** y **ferrocarrileros**. El P.C.M. nace luego del *Congreso de la 3ª Internacional* (que se convoca el 2 de marzo de 1919 en Moscú, y culmina en septiembre del mismo año) con el fin de afiliarse a la llamada *Internacional Comunista* (*Komintern* o *3ª Internacional*) y poder enviar delegados de México a la misma. La visión de Lenin del curso general de la *revolución proletaria* se proyectaba, a modo de denominador común, a todo el mundo: “... **una de las tareas más importantes de nuestros camaradas en Europa occidental** -afirmaba el promotor de la primera revolución socialista- **consiste en explicar**



**a las masas el significado, la importancia y la necesidad del sistema de los soviets...**<sup>4</sup> Los bolcheviques abogaban por una *revolución mundial* y por tanto necesitaban de un apoyo internacional que estimulara el nacimiento de partidos comunistas en el mundo. Con la finalidad de ganar adeptos, el líder bolchevique Borodín, enviado por Lenin como representante de la *Internacional Comunista*, arribó a México,<sup>5</sup> causó la desintegración del *Partido Socialista Mexicano*, lo cual condujo a la creación del *Partido Comunista Mexicano*.<sup>6</sup>

Este momento de coyuntura político-cultural, en el cual se inserta la creación del P.C.M., señala, a su vez, un nuevo cambio en el discurso, y como consecuencia, en el ámbito artístico. El discurso, el cual se alejaba del carrancista, de alguna manera y como lo percibimos hasta ahora, antecedió a la imagen visual, propiciando un campo abierto para el desarrollo pictórico acompañado de una dosis de ideología de tendencia izquierdista entre algunos de los artistas. Desde el segundo decenio del siglo (1911-1920) se venía perfilando una inclinación por temas de interés social, que si bien pocas gotas habían sido vertidas, alcanzaron a conformar el germen del arte del tercer decenio (1921-1930). El expresión artística había sido precedida de un discurso histórico-político y de interés social, originado por procesos históricos, y permitiendo a los artistas identificarse con la problemática. Se propició, entonces, un arte de equipo, de ideología en común y de identificación nacional, que pudiera, asimismo, tener el papel de arma de lucha para alcanzar una libertad de expresión al servicio de la sociedad. Un arte cercano a la cultura del pueblo, que le devolvería su derecho de existencia. Un arte de compromiso social y de denuncia ante las injusticias sufridas. Por y para tales finalidades, los mismos artistas pretendieron un tipo de sindicalización y crearon el *Sindicato de Obreros, Técnicos,*

*Pintores y Escultores*, con su respectivo órgano de difusión El Machete, cuyo primer número fue editado en marzo de 1924.

La coyuntura político-cultural, resultado de una Revolución social, señalará el momento de transformación discursiva y dará como fruto una expresión artística vertida en los muros. El producto se enmarcará en la *segunda fase del muralismo*, e incluirá un especial interés por el **campesino**, el **soldado** y el **obrero**, como una propuesta de creación de identidad nacional. La idea de la *tríada*, inscrita, como ya vimos, en el *imaginario* de la cultura occidental, reaparece en el México posrevolucionario como **trinidad revolucionaria**, creada como símbolo de las clases desposeídas, y como búsqueda de una representación de lo propio.

En la **tríada revolucionaria** mexicana encontraremos, también, elementos de la Revolución de Octubre. Tomemos en cuenta la afiliación de algunos de los futuros muralistas, como **Diego Rivera**, **David A. Siqueiros**, y **Xavier Guerrero**, entre otros, al P.C., y el interés que mostraban por las noticias que se avecinaban de la Rusia bolchevique, amén de las publicaciones de ideología comunista vertidas en El Machete. Tras un trasfondo de Revolución Mexicana y de búsqueda de identidad nacional, se *filtran* tintes de ideología bolchevique en las **tríadas** realizadas por **Rivera** y **Siqueiros**. Pintores que, en algunos momentos de sus vidas se sintieron *identificados* con el llamado de Lenin, sobre todo el de la *3ª Internacional*, expresándose a través del arte, con esa finalidad de compromiso social que propagaron.

A medida que vayamos analizando las diversas **tríadas** con sus *variaciones*, nos iremos acercando a las ideologías de los pintores, a las que sumaremos fuentes escritas de la época para completar el panorama histórico social que rodeaba a cada artista.

Veremos, también, la necesidad de construir un discurso que lograra reunir a los tres agentes, y poder proyectar, a través de su unificación, un tipo de nacionalismo.

## Notas

- 1.- Pérez Monfort R., Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayo sobre cultura popular y nacionalismo, CIESAS, Colección Miguel Othón de Mendizábal, México, 1994, p.115, n.6
- 2.- Para completar la idea ver: Pérez Monfort, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937", en *Ibid*, pp.113-135
- 3.- Schneider L.M., El estridentismo. México 1921-1927, UNAM, Imprenta Universitaria 1935-1985, México, 1985
- 4.- Ellenstein Jean, Historia del Comunismo 1917-1945, Editorial Planeta, Barcelona, 1982, p.46
- 5.- Taibo II, P.I., y Vizcaino R., Memoria Roja. Luchas sindicales de los años '20, Ediciones Leega/Jucan, México, 1984, p.14
- 6.- Caben resaltar algunos de los factores externos que proporcionaron la creación del P.C.M.: 1. La Revolución rusa: elevaba la condición del obrero, y era tomada como ejemplo para llevar a cabo "*... las consignas anarquistas y libertarias del antimilitarismo, la libertad individual y la destrucción del Estado*". 2. La entrada de E.E.U.U a la Primera Guerra Mundial en abril de 1917: Wilson intentó modificar la posición neutral de Carranza, posición que despertó resentimientos en los mexicanos por pretender intervenir en las decisiones nacionales. 3. México como fuente de atracción de socialistas, izquierdistas e intelectuales norteamericanos, así como lugar de exilio político de extranjeros, y sectores de la izquierda europea. Carr B., El movimiento obrero y la política en México 1910/1929, Ediciones Era, 1989, pp.96-98

### II.3. DIEGO RIVERA gráfico

Antes de abordar el tema de investigación, nos detendremos en una fase del futuro muralista a la que se abocó a su regreso del extranjero: la ilustración gráfica. Dentro de esta técnica, ofreció aportaciones importantes durante los años '20, técnica en la que vertió una temática acorde y paralela a los parámetros iconográficos de la **trinidad revolucionaria**.

Mencionaremos algunas de las publicaciones en las que colaboró **Diego Rivera**, tomando en cuenta las pertinentes a la investigación.

La revista de cultura nacional El Maestro, dirigida por Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez, se hallaba en estrecha relación con Vasconcelos, Ministro de Educación, y el gobierno en general. Editada por la Secretaría de Educación Pública desde el 1° de abril de 1921, publicó artículos de índole cultural, artística, literaria, educativa, de interés social como conocimientos sobre el trabajo, la vida de campo, orientación obrera, artículos de autores rusos, y otros. Constituyó un excelente ejemplo de relación de trabajo en común entre los artistas y el apoyo de los planes programados por la agenda gubernamental, aunado a la conciencia de trabajo introspectivo y nacional, que comenzaba a gestarse. ***“La Revista procurará entrar a todos los hogares... La ofreceremos gratuitamente...- expresó Vasconcelos en el primer número-. Entre tanto es necesario y perfectamente legítimo que el gobierno invierta una pequeña parte de los impuestos, una pequeña parte del dinero del pueblo, en lo que el pueblo más necesita: en propagar hechos***

**que lo instruyan, datos que lo informen e ideas nobles que aviven el poder de su espíritu.”<sup>1</sup>**

**Rivera** colaboró con ilustraciones como aquella adjunta a "*El poema a la madre*", (de octubre de 1921), o viñetas a los costados de las páginas, acompañando títulos (como *Poesía, Literatura, Historia*), o bien de carácter ornamental, por momentos cubistas, o bien realistas, incluyendo la *hoz* y el *martillo* (como en el título *Conocimientos prácticos*), el *compás* y la *escuadra*, entre otros símbolos.

La revista mensual Azulejos, editada por Ramón Riveroll, Pablo P. Santacilia y Antonio P. Santacilia, publicó su primer número en agosto de 1921. Apoyada también por el gobierno y rodeada de una fuerte dosis de patriotismo nacional, contaba con temas de interés cultural como teatro, poesía, pintura, exposiciones, fotografía, y cine. **Diego Rivera** colaboró con un artículo en el que destacó un punto de interés importante dentro del marco de los artistas de la época: la identificación artista-**obrero** durante el proceso de trabajo, afirmando "**Que nuestros artistas, sepan, crean y sientan que en tanto que no nos volvamos obreros y no nos identifiquemos con las aspiraciones de las masas que trabajan... no produciremos más que abortos, cosas inútiles por inanimadas.**"<sup>2</sup> Esta afirmación, la cual surgió como reacción y crítica a "*La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes*", al academicismo, al amor a la forma, al rodinismo, a las imitaciones europeas,<sup>3</sup> constituyó un antecedente de lo que predicarían los pintores en el *Manifiesto* del Sindicato, creado unos años más tarde. La identificación a la que el pintor alude nos conduce a la idea del primer comisario de Instrucción Pública desde la Revolución de Octubre, Anatoli Lunacharski, con quien el pintor mexicano había tenido contacto durante su estancia en París, tratando al arte como medio de propaganda revolucionaria, propaganda que debería identificarse con las masas trabajadoras: "... **el**

**gran propagandista colectivo, el predicador colectivo que es el Partido Comunista debe proveerse de todos los medios del arte, que de esta forma se convertirá en sostén de la propaganda ”.**<sup>4</sup> Para que el artista alcanzare dicho objetivo, debería involucrarse en el ámbito obrero, obteniendo, así, un arte revolucionario, políticamente activo, y de carácter social.

En un número de febrero de 1922, **Rivera** presentó cinco **soldados** de pie, (F.30) al acompañar un artículo de Julio Torri intitulado "Las imperfecciones de los Fusilamientos".<sup>5</sup> Los **soldados**, personajes de la **tríada** que el pintor acentuaría en su obra, apuntan con rifles, se hallan vestidos con indumentaria diferente -sandalias, zapatos o botas, camisas y sombreros diversos- además de portar cananas con balas o sin ellas. La conjunción de combatientes frente al momento de batalla se presenta con líneas simplificadas y delineadas, proporcionando una realidad *lista* para el combate. En la misma revista Azulejos, mostrando la importancia del pintor en esa época, Henríquez Ureña le dedicó un artículo<sup>6</sup> y Carlos Pellicer dejó testimonio sobre el mural La Creación y los frescos del *Patio de Ceremonias del Palacio de Educación Pública*, acompañado de fotografías.<sup>7</sup>

En marzo de 1922 fue reprimida la huelga del movimiento inquilinario comenzada en Veracruz y extendida a las principales ciudades del país. Como reacción a la misma, la *Local Comunista* del Distrito Federal publicó un periódico llamado La Plebe, cuya dirección, por unos meses, estuvo a cargo de **Rivera**.<sup>8</sup> Ese año fue crucial en la vida del pintor ya que en diciembre obtuvo el carnet No. 992 del P.C.M., cuya militancia se prolongó hasta 1929, con una renuncia en el interín, en 1925.<sup>9</sup>

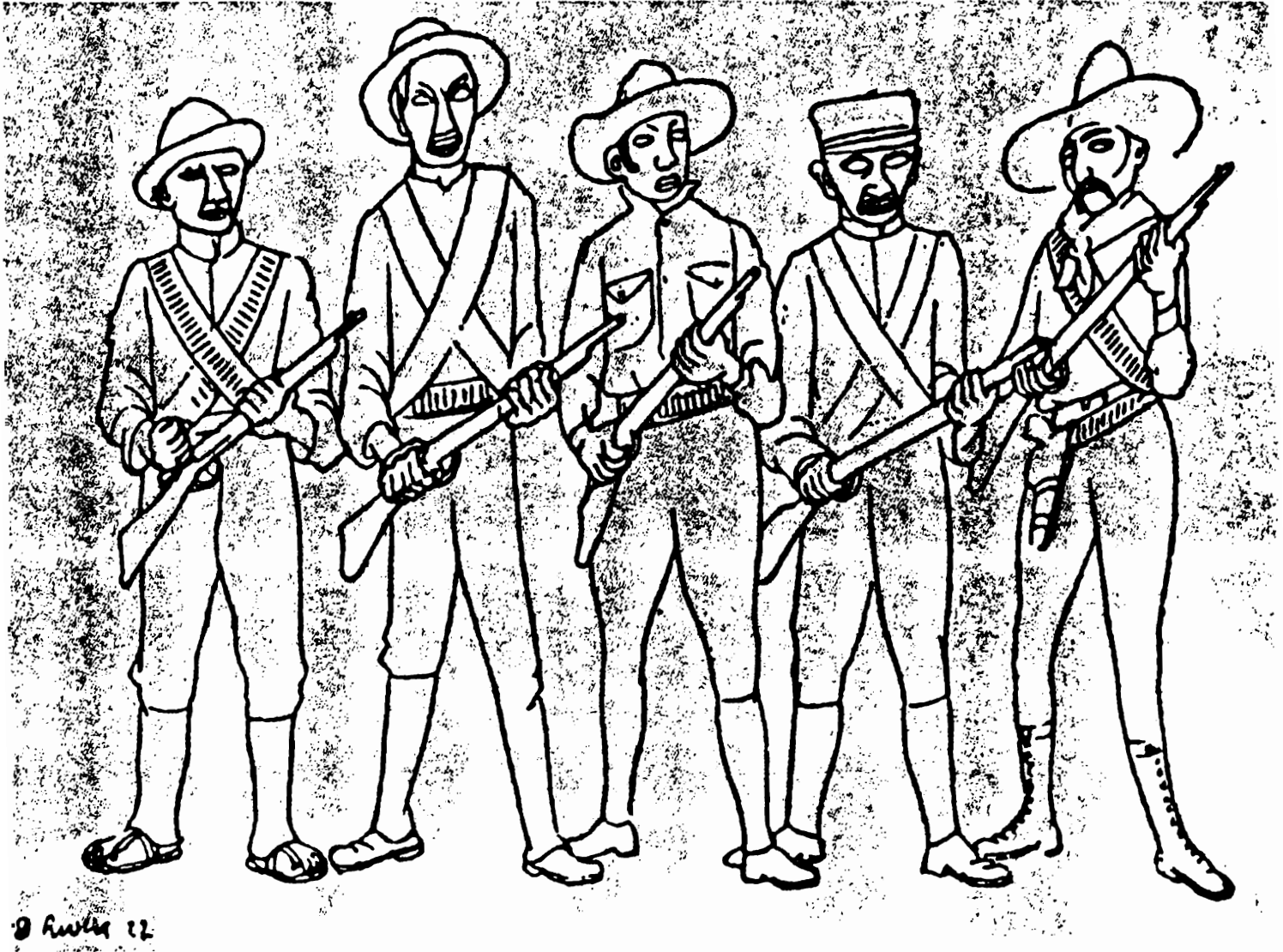
Siguiendo un hilo cronológico, **Rivera** elaboró portadas de libros como El Soldado desconocido, (F.31) de Salomón de la Selva, publicado en 1922. La ilustración acentúa,

nuevamente, la identificación del artista con la temática. De manera sugestiva, presenta el torso desnudo de una figura: de uno de sus pecho brotan tres gotas de sangre y de sus palmas abiertas emanan dos flores, remitiéndonos a los *estigmas* de *Cristo*. En el lugar de la cabeza, como si fuera parte del fondo, una mancha negra con un triángulo rojo en el centro cubre la parte superior. Esta mezcla de símbolos, acompañada del título del poemario, nos conduce a ver la imagen de un **soldado** que luchó en nombre de la sociedad sin conocer su destino. Uno de los poemas deja entrever la relación entre dos víctimas que comparten un destino en común: la imagen de *Cristo* y la del **soldado**. "¡Oh, ten valor, hermano! (le dice el **soldado** a *Cristo*)! Aguanta como aguanto yo./ Echame tu cruz al hombro, ¡Yo puedo con las dos!".<sup>10</sup> Esta misma relación, casi *textual*, se repetirá de manera pictórica en el *Patio de las Fiestas de la Secretaría de Educación Pública*, en uno de los paneles del muralista. En este se hará referencia al **campesino-trabajador** de las minas, quien recibirá la *cruz* para cargarla en su hombro, cual si se tratara de la escena de *La Pasión* y de la posterior *Crucifixión*. (El análisis se verá más adelante).

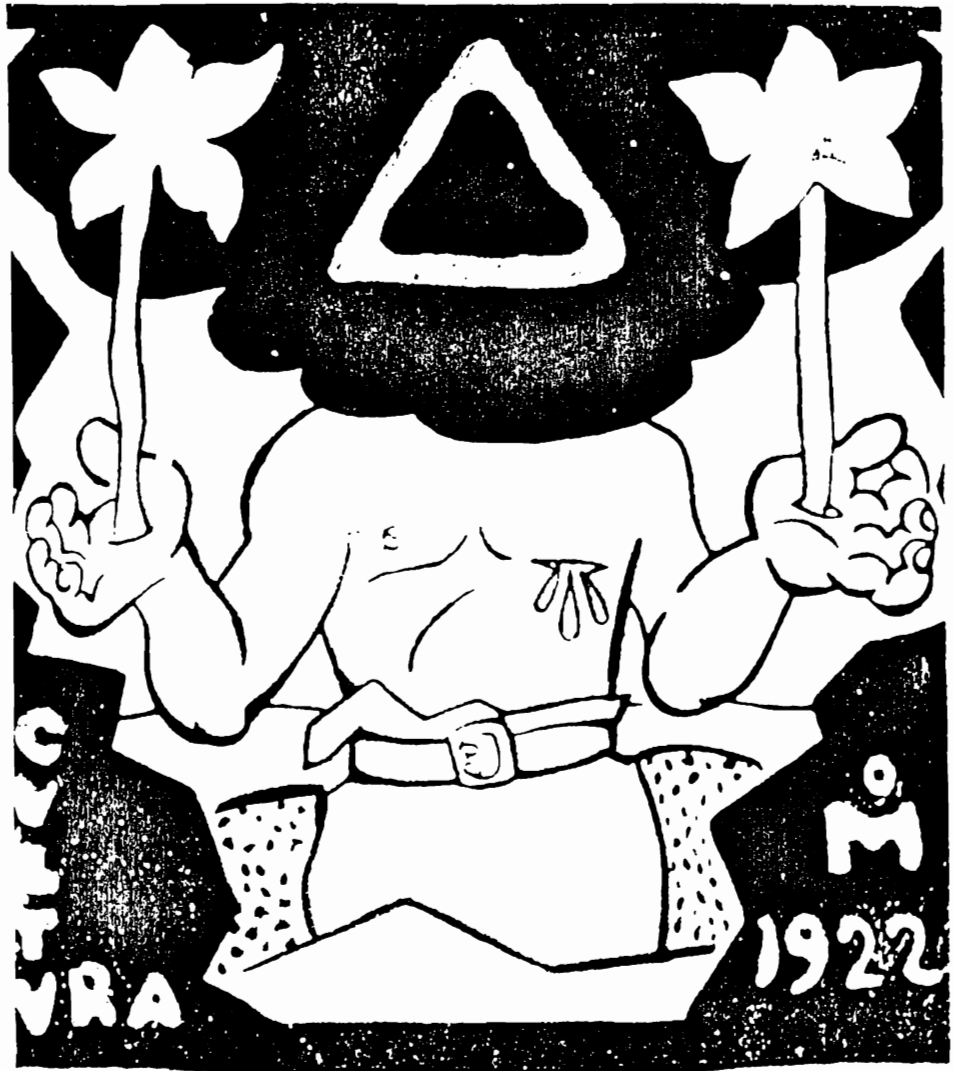
Siguiendo la *visión cristológica*, **Rivera** ilustró un panfleto<sup>11</sup> para el *Grupo Solidario del Movimiento Obrero* en 1923, donde, a modo de exvoto, (F.32) una familia *campesina*, compuesta por la madre con el bebé en brazos y el padre tirando del arado, recibe una revelación de *Cristo*, a quien le agradecen la buena cosecha brindada. La figura masculina, un **campesino** en el momento de su trabajo, se presenta dispuesto a salir a la lucha: porta cananas, además de tener preparado un rifle sobre la tierra. El *Cristo* aparece al costado izquierdo dentro de un nimbo, (arriba de los bueyes), de brazos abiertos, marcados los estigmas y emitiendo rayos de luz.

El 31 de agosto de 1922, Vicente Lombardo Toledano (entonces director de la *Escuela Nacional Preparatoria*) intelectuales y pintores, crearon el *Grupo Solidario*





(F.30)



**EL SOLDADO  
DESCONOCIDO  
POEMA DE SALOMON  
DE LA SELVA**

D.

R.

(F. 31)

**EL REPARTO DE TIERRAS**  
A LOS POBRES NO SE OPONE A LAS  
ENSEÑANZAS DE NUESTRO SEÑOR  
JESUCRISTO Y DE LA SANTAMADRE  
IGLESIA.



**EL PUEBLO MEXICANO PELEO**  
Y SUFRIO DIEZ AÑOS  
QUERIENDO HALLAR LA PALABRA  
DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO

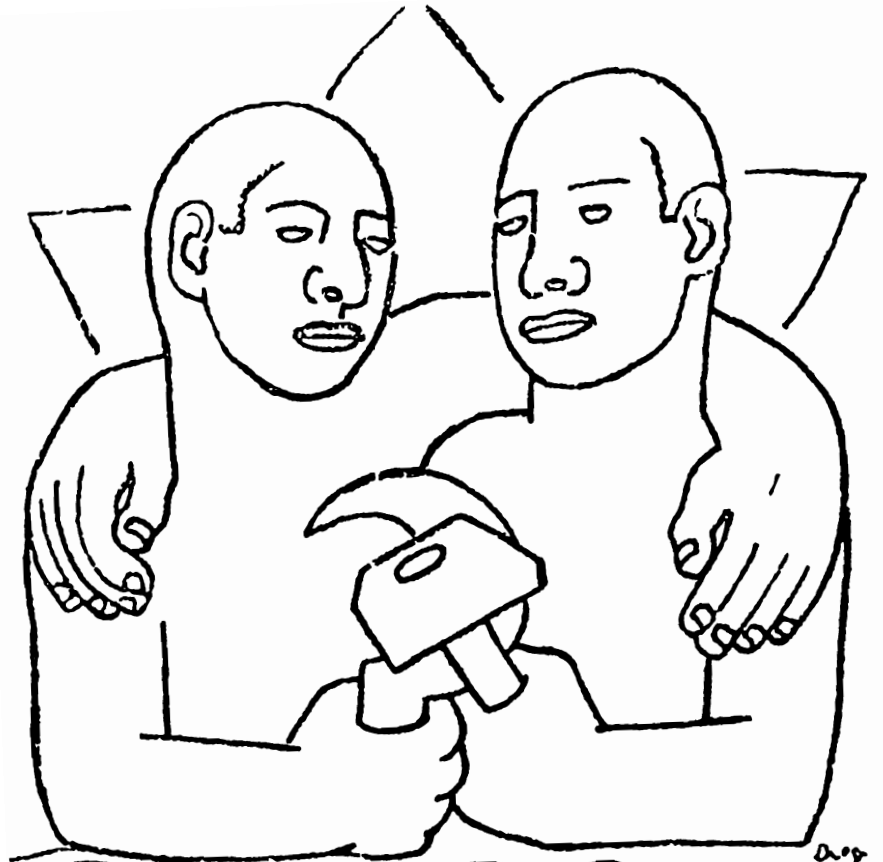
(F. 32)

mencionado como “... **uno de los primeros intentos para interesar a los intelectuales en los problemas obreros...**”.<sup>12</sup> Según **Jean Charlot**, fue el mismo Lombardo Toledano quien redactó el panfleto mencionado, enviando un mensaje de compatibilidad entre el reparto agrario y la creencia en las enseñanzas de *Jesús*: “**El reparto de Tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y de la Santa Madre Iglesia. El Pueblo Mexicano peleó y sufrió diez años queriendo hallar la palabra de Nuestro Señor Jesucristo**”.<sup>13</sup>

El mismo año de 1923 encontró a **Rivera** muy activo: dirigente en el *II Congreso Nacional del P.C.M.* en abril; miembro del *Comité Ejecutivo Nacional* en la *Convención del P.C.M.* en julio; y vocal del *Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores*, desde su creación en diciembre. En marzo de 1924 apareció como cofundador de la edición del órgano del Sindicato, *El Machete*, junto a **Xavier Guerrero** y **David A. Siqueiros**. Ilustró la portada del libro de poesías del poeta socialista Carlos Gutiérrez Cruz, *Sangre roja*, quien por medio del realismo pretendía llegar al pueblo.<sup>14</sup> La ilustración (F.33), de fondo rojo, describe dos hombres delineados en negro que, a pesar de no mostrar vestimenta alguna, y siguiendo la ideología del poeta, se perciben como un **campesino** y un **obrero** hermanados. Ambos forman el símbolo comunista al sostener, cada quien, la *hoz* y el *martillo*, mientras que, tras ellos se divisa la estrella de cinco puntas, como si fuera la aureola que los protege, o bien, que emana de ellos. La imagen de la portada mencionada se repetirá, en cuanto al mensaje, en la *excavilla de Chapingo* casi al final de la bóveda: dos hombres se elevan por los aires, formando el símbolo comunista, delante de la estrella roja de cinco puntas. (II.5.2)

A partir del libro de Gutiérrez Cruz se dejará entrever la relación entre poeta y pintor, tanto en su amistad como en la correlación entre los poemas y los frescos.

En la revista mensual El Indio, perteneciente al *Organo de la Sociedad Cooperativa*, dirigida por el Profesor Enrique Corona, **Rivera** ilustra la portada y la contraportada del 2 de junio de 1924. En la primera (**F.34**), dos **trabajadores**, con las cabezas inclinadas hacia abajo, cargan una pesada bolsa atada con una soga, colocada sobre sus hombros por unas manos que emergen de la parte superior. Los brazos entrecruzados en símbolo de unidad, sostienen cada uno la *hoz* y el *martillo*. La contraportada (**F.35**) presenta dos **soldados** de pie, con sombreros, cananas y sandalias, delante de un sol naciente. Las manos, hacia los costados exteriores, sostienen rifles, mientras que las ubicadas en el centro enfatizan el símbolo, nuevamente comunista, a través de la unidad de la *hoz* y el *martillo*. Es evidente que la imagen del **indio** se compenetra con la del **campesino** y **soldado**, siendo, en realidad, la misma persona que ara la tierra, trabaja para el capitalista y se halla dispuesto a salir a la lucha, identificándose, como clase oprimida, con el ideal comunista.<sup>15</sup> La imagen del **indio**, la cual no trataremos en la investigación ya que penetraríamos en otro campo de acción pictórico, fue tomada como popular en el desarrollo del nacionalismo cultural de los años '20, e identificada con la raíz de *lo mexicano*.<sup>16</sup> El mismo *Manifiesto* del S.O.T.P.E., socio-político y de estética, lanzado el 9 de diciembre de 1923, y reproducido en el periódico en la segunda quincena de junio de 1924 abogaba por “... **la raza indígena humillada durante siglos**”; a la que se sumaban “**los soldados convertidos en verdugos**”, “... **los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos**...”.<sup>17</sup> Estas figuras sociales y oprimidas, representativas (estereotípicas o no) del pueblo, fueron incluidas en los discursos de los años '20, acentuándose durante la presidencia de Plutarco E. Calles. Sin embargo, en el *imaginario* creado y vertido en la *fase muralística* aquí elaborada, la **tríada revolucionaria** no incluyó al **indio** como personaje individual, sino como subyacente en cada uno de ellos y en la **tríada** como unidad.



Don  
Penny  
241

SANGRE  
ROJA VERSOS  
LIBERTARIOS  
POR GUTIERREZ CRUZ



(P. 34)



(P. 25)

El **indio** nutre la obra gráfica y mural de **Diego Rivera**, siendo la última revista analizada, una muestra de acercamiento a la figura, sin presentar una conexión o continuación con la idea del *mestizaje* mencionada en la primera parte de la investigación, ni con la concepción vasconcelista.

El mismo año de 1924, el semanario de letras, arte, ciencia e industria La Antorcha, bajo la dirección de Vasconcelos, Manuel Gómez Morin como presidente, y Alfonso Teja Zabre como jefe de redacción, reprodujo decoraciones realizadas en el edificio de la S.E.P. por **Rivera** y **Montenegro**.<sup>18</sup> Los comentarios que acompañaron los murales del primero, tempranos y coetáneos a la realización de los mismos, constituyeron un parámetro-testigo de la importancia y aceptación de la obra del pintor, del apoyo del gobierno, así como de su relación con la órbita comunista.

A partir del año de 1926, el muralista se convierte en Secretario General de la *Liga Anti-imperialista de las Américas*; en 1928 viaja a la U.R.S.S., a su regreso dirige el órgano periodístico de la liga, El Libertador, y continúa su actividad política de manera muy activa.<sup>19</sup> En esos años acentúa la iconografía principiada en la contraportada de la revista El Indio, al ilustrar el segundo tomo de Mexican Folkways<sup>20</sup>: describe un **obrero** portando el martillo, un **campesino** la hoz, y como *novedad* iconográfica, la *serpiente emplumada* que sostiene una *espiga de trigo* con su boca. **(F.36) Campesino y obrero**, definidos por su vestimenta y herramientas, se unen para constituir los símbolos del progreso; el primero representa la labor manual y el segundo la industrial. La *serpiente emplumada* encarna el pasado prehispánico -verdadera fuente de nuestro origen-, mientras que la *espiga de trigo*, como símbolo de la tierra, y sostenida por la misma serpiente, unifica las clases trabajadoras y oprimidas: la **campesina** y la **obrero** con la *indígena*, en una misma lucha.

**Rivera**, como parte de una constante en su trabajo pictórico, va uniendomezclando e integrando diversos motivos iconográficos, entre **campesinos**, **obrer****os**, **soldados**, *serpientes*, *espigas* y *soles*, en un sinfín de elementos y diseños composicionales, como parte de un paradigma recurrente de la identidad nacional. La *espiga* y la *serpiente*, por ejemplo, serán condensados en la portada del libro México en Pensamiento y en Acción de Rosendo Salazar: dos manos sostienen *espigas* que flanquean a la *serpiente emplumada*. El motivo del *sol* naciente (visto en El Indio) se integrará, a su vez, al de la *serpiente*, en la portada del tercer al quinto tomo de Mexican Folkways<sup>21</sup>: el *sol*, el que brilla en el firmamento, símbolo del nuevo nacimiento, el infinito y lo inconsumible, es enmarcado entre dos *serpientes emplumadas*. Este sol riveriano hallará su referente en la obra poética de Gutiérrez Cruz, para quien constituyó un paradigma constante. El poeta colocaba la fuente de luz en hermandad con el **obrero** ya que ambos debían trabajar a diario y ayudar a calentar la tierra mojada; comparó también, su mancha roja con la *sangre derramada por la generación desheredada*, e incluso llegó a unificarla con el régimen comunista. *Al compañero sol*, *La simiente roja*, *Sol campesino*, *La sangre del sol*, son algunos de los poemas dedicados al sol.<sup>22</sup>

Desde 1922 se fueron manifestando una serie de movilizaciones **campesinas** regionales, las que, al alcanzar un modo de organización se reunieron en *ligas*. Dentro de este marco de organización, de apoyo al crédito agrícola, a la tienda cooperativa, a escuelas y bibliotecas comunales, **Diego Rivera** dejó un gran testimonio gráfico: ilustró los tres tomos de la labor agraria realizada en el estado de Tamaulipas, correspondientes a la primera, segunda y tercera Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas, de los años de 1926, 1927 y 1928, respectivamente. La portada (utilizada para los tres tomos, además de dibujos en el interior





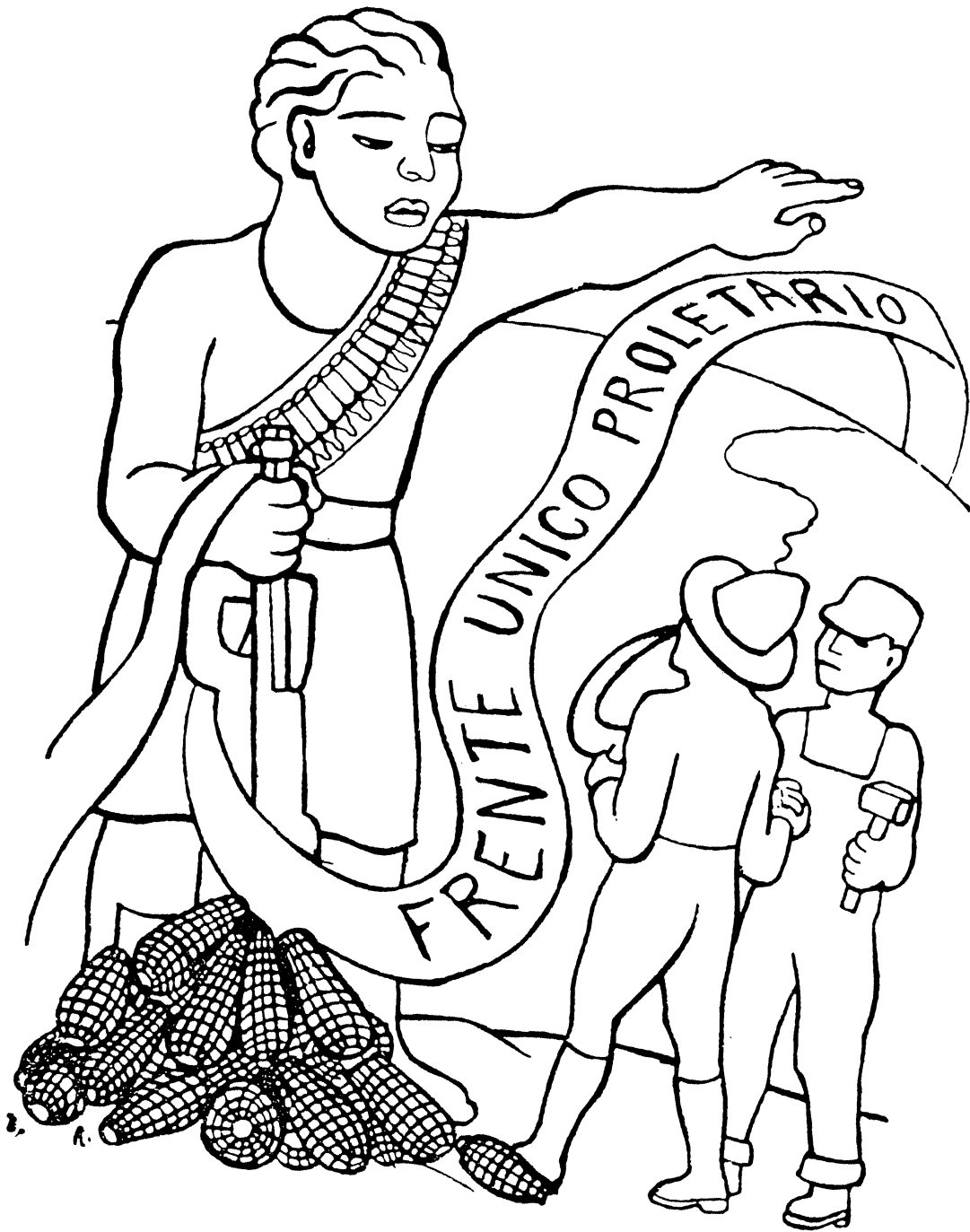
de los textos), describe dos plantas de maíz a los costados de la composición, espigas de trigo en la parte inferior, de cuyo costado izquierdo se eleva una mano sosteniendo la *hoz*, mientras que el sol comienza a elevarse en el fondo. Entre los dibujos para el interior de los libros, encontramos dos **trinidades revolucionarias**, que si bien rebasan los límites propuestos por la investigación en cuanto a la datación, una de 1927 y la otra de 1929, serán mencionados, a modo de continuidad temática de la gráfica riveriana.

La primera (F.37) resalta un **soldado** grande en proporción (el cual podría ser, también, una imagen femenina, símbolo de *la Patria*), cananas al hombro y rifle en mano, de la que se extiende un letrero que dice *Frente único proletario*. Debajo del **soldado**, quien señala con su brazo extendido y dedo índice hacia el lado al que se dirige el cartel, se ven granadas para el combate (aunque podrían *confundirse* con el maíz) amontonadas sobre la tierra. Al costado derecho, proporcionalmente más pequeños, el **campesino** -de pantalón, camisa y sombrero típico agrario- sostiene la *hoz*, y el **obrero** -de *overall* y gorra característica- coge el *martillo*, uniéndose a través de sus manos para completar el *frente*. El letrero, el que pasa por encima de estos últimos personajes y se dirige en descenso, pareciera dar la vuelta al globo terráqueo, incorporando a las fuerzas locales en la cadena proletaria internacional.

La segunda (F.38) en cambio, ubica al **campesino** sembrando, más grande y en el centro, a un grupo de **soldados** con cananas y rifles, llevando el estandarte zapatista de *Tierra y Libertad*, en el costado izquierdo, y a un grupo de **obreros** con implementos de trabajo en el lado derecho. En la parte superior, tras la imagen **agraria** se eleva el sol proyectando sus rayos como pétalos de flor, mientras que el fondo se halla delineado por un paisaje mexicano montañoso. En contraposición, la parte inferior, reseña la composición de las muertes de Emiliano Zapata y Otilio Montano, realizada ya en *Chapingo*. Las

víctimas del ideal revolucionario se ven enterradas en la tierra, cuyo significado simbólico le otorga a la muerte un ideal de triunfo.<sup>23</sup> Ambas composiciones, realizadas de manera simultánea a varias de las pinturas murales, tanto de la S.E.P., (segundo y tercer nivel, y *Patio de las Fiestas*), como de la ex-capilla de *Chapingo*, proyectan los intereses de **Rivera** entre los años de 1927 y 1929, a lo largo de su desarrollo gráfico y mural, tanto por la lucha promovida por la Revolución mexicana, así como por el énfasis de reunir dichos ideales con las propuestas soviéticas. Ideal que se lograría a través de la unidad de la fuerza **trinitaria**.

Las ilustraciones gráficas mencionadas a lo largo del capítulo, y la persistencia en la temática durante los años '20, a la que incluiremos la técnica de pintura mural, constituyeron un reflejo de la ideología del artista, desde su entrada al P.C.M., y una insistencia por elevar el arte a un ámbito revolucionario, social y aliado de las clases oprimidas. Proyectaron, asimismo, la efervescencia político-social de la época entre los intelectuales, la preocupación por apoyar a las masas, además de demostrar el estrecho contacto y apoyo que existía por parte del gobierno.





## Notas

- 1.- Vasconcelos, "*Un llamado cordial*", El Maestro, 1° de Abril de 1921, T.I., Universidad Nacional, en la sección Artículos editoriales, p.7
- 2.- La *Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla* me facilitó la revista. Azulejos, Octubre de 1921, T.I, N°3, p.23
- 3.- Azulejos, Diciembre de 1923, T.II, N°2, p.26. En éste número Rivera escribe un artículo intitulado "Dos años": "*Hace dos años -expresa- publiqué aquí, en Azulejos, una crónica sobre la Exposición que en la Academia de Bellas Artes encontré al llegar a México...*". Es decir que el artículo mencionado en Azulejos de octubre de 1921, (ver N.2), el cual carecía de firma, pertenece a Rivera.
- 4.- Lunacharski Vasilievich A., Las artes plásticas y la política en la Rusia Revolucionaria, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969, p.69
- 5.- Azulejos, Febrero de 1922, T.I, N°6, p.14
- 6.- Azulejos, Septiembre de 1921, T.I, N°2, p.22
- 7.- Azulejos, Diciembre de 1923, T.II, N°2, pp.20-24
- 8.- Pina García, Diego Rivera en los años radicales, Universidad Autónoma Chapingo, 1990, p.17, n.8
- 9.- Arte y política. Diego Rivera, Enlace-Grijalbo, México, Barcelona, Buenos Aires, 1978, p.14 y p.426
- 10.- Salomón de la Selva, El soldado desconocido, Editorial México Moderno, S.A., México, 1922, poema "A Jesucristo", pp.136-137
- 11.- El panfleto se halla reproducido en Charlot, Renacimiento, op.cit., p.42, ilustración III; Diego Rivera ilustrador, texto de Raquel Tibol, comentarios de Alberto Beltrán, SEP, 1986, p.91
- 12.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.82
- 13.- Charlot, Renacimiento, op.cit., p.41; Rivera Ilustrador, op.cit., p.91
- 14.-Gutiérrez Cruz Carlos, Sangre Roja. Versos libertarios, México, Ediciones de la Liga de Escritores Revolucionarios, 1924. El libro se halla incluido en Gutiérrez Cruz C., Obra poética revolucionaria, Editorial Domés, México, 1980, pp.29-57. Además de la portada, se reproducen murales de la SEP, así como la obra gráfica *Salida de la mina*, acompañando el poema *Al minero...*, pp.56-57. La portada de Sangre Roja se reproduce, también, Rivera Ilustrador, op.cit., p.93
- 15.-Revista proporcionada por la *Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla*. El Indio se halla reproducida en Diego Rivera Ilustrador, op.cit., pp.95-96. En el mismo mes de junio, al lado del Manifiesto del SOTPE, se reproduce un poema de Gutiérrez Cruz intitulado Indio. El Machete, No.7, 24 de junio de 1924, p.4
- 16.- Pérez Monfort, "El estereotipo del indio en la expresión popular urbana (1920-1940)", op.cit., pp.161-176
- 17.- El Machete, No.7, 24 de junio de 1924, p.4
- 18.- Revista proporcionada por la *Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla*. La Antorcha, sábado 11 de Octubre de 1924, T.I, N°2, pp.20-21
- 19.- Arte y política, op.cit., pp.427-433
- 20.-La misma ilustración es utilizada para los números que abarcan de Junio-Julio de 1926/ Diciembre-Enero de 1927
- 21.- Revista proporcionada por la *Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla*. Mexican Folkways, Abril-Mayo de 1927/ Julio-Septiembre de 1929
- 22.- Gutiérrez Cruz, Obra poética, op.cit., p.44, 48, 51 y 52 respecto de los poemas dedicados al sol; mientras que solo estrofas en *El hachón de oriente* y *Las luciérnagas*, entre otros, p.46 y 50 respectivamente. El poema intitulado *Sol campesino* es acompañado por una ilustración de Rivera en la revista El Indio (además de la portada y contraportada mencionadas, y otras cuatro ilustraciones más). Rivera Ilustrador, op.cit., p.98
- 23.- Los tomos fueron proporcionados por la *Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla*. Se reproducen en Rivera ilustrador, op.cit, pp.147-188. Las trinitades revolucionarias en *ibid*, p.163, y p.174

## **II.4 DIEGO RIVERA en la Secretaría de Educación Pública**

***“ La República debe al Presidente Obregón y a su colaborador, el Secretario Vasconcelos, el primer gran paso para cimentar la obra colosal de nuestra cultura”, - afirmó El Maestro acerca del nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública- “... para integrar el núcleo de la cultura popular, tengamos un edificio, punto de partida de donde irradie la energía mental que ha de darle fuerza y unidad al ramo. Para favorecer este ideal se ha edificado la S.E.P. que revela... el pensamiento de un vasto plan de cultura que se inicia hoy y que tomará incremento poderoso dentro del complejo organismo de la vida nacional ”.***

***“ El 9 de julio del presente año (1922), al mediodía, el nuevo edificio... se vio ocupado en sus tres pisos por el pueblo de México, sin distinción de categorías. Cinco mil alumnos de las escuelas oficiales, un orfeón de obreros y varias bandas y orquestas, formaron parte artística del programa de inauguración”.***<sup>1</sup>

***“El patriotismo inicial -expresó R. Gómez Robelo- ha concebido... un sistema perfecto para determinar la solidaridad mental y social, en la doble dirección del centro al territorio, y de los estados hacia el centro. Si el proyecto de la nueva ley no hubiera traído sino ésta innovación, bastaría para admirar el esfuerzo en pro de la cooperación popular, la más trascendental de todas: la que llegue a la formación de un alma nacional en sus caracteres reales y verbales: la homogeneidad del tipo mental y moral, que por encima de la comunidad de origen y de sangre, constituye el concepto de las nacionalidades modernas y podrá resolver los conflictos creados por***

***la diversidad de razas, de tipos y de lenguas que corresponden a la gran variedad de regiones y climas de nuestro territorio. En torno de ésta idea se desarrolló, con la potencia fecunda de un 'ideal práctico', la vasta visión del Licenciado Vasconcelos".***<sup>2</sup>

La *Secretaría de Educación Pública* fue creada, originariamente, como la *Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes* en 1905, bajo Justo Sierra. En 1917 se transforma en *Departamento Universitario y de Bellas Artes* hasta que, en 1921, durante la presidencia del general Obregón se crea la S.E.P., Ministerio de Educación basado en el proyecto de José Vasconcelos, con las siguientes áreas: Dirección General de Educación Primaria y Normal, Dirección de Enseñanza Técnica, Industrial y Comercial, Sección de Higiene Escolar, Universidad Nacional, Departamento de Bibliotecas, Departamento de Bellas Artes, Departamento de Educación y Cultura Indígena, Departamento Administrativo.<sup>3</sup>

En junio de 1921 el arquitecto **Federico Méndez Rivas** rehabilita ***"... los planes originales de (la) obra interrumpida por la revolución, para diseñar una construcción neoclásica que se integrará sin rupturas en el conjunto estilístico de la zona céntrica de la ciudad de México"***.<sup>4</sup> Los bajorelieves del primer patio fueron realizados por el escultor **Manuel Centurión**, el cual se atuvo a la ideología vasconcelista al representar a Grecia, España, una figura azteca y a Buda; mientras que las obras en piedra de la planta baja fueron realizadas por **Ignacio Asúnsolo**.

En diciembre de 1923, la revista Azulejos describe los primeros frescos realizados por **Diego Rivera** en el *Patio del Trabajo*, y reproduce las siguientes escenas: El trapiche, La salida de la mina, Los tintoreros, El telar, El capataz, La entrada a la mina. ***"Desde el telar y las cañas del sur, -escribe Carlos Pellicer- y el melancólico reposo de los indios del Centro, hasta la lucha del hombre contra los minerales del Norte y del Noreste. Ayudado por el procedimiento y por una admirable economía de***



**dibujo, (Rivera) ha pintado más de 150 m2 de pared con rapidez inusitada". "México ha empezado su mexicanización -continúa-. La Patria no se hace copiando sino creando y aquilatando las verdaderas tradiciones del arte mexicano..."<sup>5</sup>**

Los murales del *Patio del trabajo*, hoy *Patio principal*, fueron inaugurados entre marzo y julio de 1923, en una técnica mixta de fresco experimental con baba de nopal y fresco tradicional. Si tratáramos de encontrar el hilo conductor de la lectura de los paneles podríamos comenzar por la pared norte del edificio con los siguientes: Tejedores, Tintoreros, Tehuanas, Recolección de la caña, Refinería de azúcar, entre detalles y motivos decorativos descritos paralelamente. A continuación, y modificando la trama del contenido, la lectura continuaría su rumbo por la pared oriental con una poesía náhuatl (en la sobrepuerta), la escena conocida con el nombre de Entrando a la mina (**F.39**), un segundo poema náhuatl de Netzahualcoyotl (escrito, nuevamente en la sobrepuerta), el panel Saliendo de la mina (**F.40**), un paisaje del noroeste que se comunica con la siguiente escena (a través de la sobrepuerta) El Abrazo (**F.41**), otro paisaje unificador (en la sobrepuerta), una representación de la ciudad minera de las montañas del noroeste, hasta llegar a Campesinos y Capataz, un tercer poema náhuatl, la descripción de unos alfareros, otra poesía (en la sobrepuerta) y, en la unión con la pared sur, una palmera.<sup>6</sup>

El *Patio del trabajo* no presenta **trinidad** alguna sino *variantes* de la misma. Estas variantes, el trabajo del **campesino** o el abrazo del **obrero** y el **campesino**, entre otras, proveen información sobre los vínculos existentes entre los *agentes trinitarios*, a la vez que propician el campo de investigación referente a las escenas abarcadoras de la **trinidad** (aunque como detalle forme parte de una composición mayor) como en del cubo de la escalera del mismo patio, donde serán especificados dos momentos importantes del proceso **trinitario**. Veamos, en principio por una cuestión de datación cronológica, algunas

de las *variantes* tempranas de la planta baja, cuyos análisis formales e iconográficos nos adentrarán a la temática de interés.

**Trabajadores mineros**, cuyas cabezas inclinan hacia abajo, descienden al interior de la montaña por medio de escaleras que se abren a ambos lados de la composición, y penetran en ella a través de una entrada oscura. Los hombres cargan herramientas de trabajo, tablones de madera, palas y picos, sobre sus hombros izquierdos, y lámparas con la mano derecha. Unos visten sólo pantalones blancos, otros camisas, pantalones oscuros, y calzan sandalias. **(F.39)**

De brazos en alto hacia los lados, y vestido de blanco, un **minero** ya en la superficie, ocupa el centro de la composición. A su izquierda, un hombre de piel clara, con botas y pantalones verdes -el capitán- revisa al **trabajador**; y a su derecha, otra figura masculina, vestida con pantalón azul y camisa blanca, se ve de espaldas al espectador. Todavía sumergido en las tinieblas, un **minero** boquiabierto trata de salir a la luz. Un paisaje se delinea al fondo, y otra entrada de mina a la derecha. **(F.40)**

Originariamente el último panel se hallaba acompañado de un poema de Gutiérrez Cruz intitulado *Al minero*, cuyo contenido atacaba a la clase alta y burguesa con el siguiente mensaje: el mismo metal con el que trabajaría el **minero** para producir dinero, le serviría en un futuro, como arma de defensa y ataque. Tal posición presionó al Ministro de Educación a través de la opinión pública, quien recomendó al pintor sea borrado. La estrofa transcrita era la siguiente:



(F. 39)



(F. 40)

**“ Compañero minero  
doblado por el peso de la tierra,  
tu mano yerra  
cuando saca metal para el dinero.  
Haz puñales  
con todos los metales,  
y así,  
verás que los metales  
después son para ti ” .<sup>7</sup>**

Por la estrecha relación formal e iconográfica entre los paneles, realizaremos un análisis conjunto de ambos, tomando en cuenta fuentes contemporáneas relacionadas a las pinturas. Carlos Pellicer, en su temprano artículo de 1923 sobre **Diego Rivera**, describió Entrando a la mina con las siguientes palabras: **“Los hombres bajan a los socavones con un vigor resignado y un silencio atroz. Tienen facha de esclavos. Todos recuerdan a Jesús con la cruz al hombro. Aunque la escena es actual, la evocación es descaradamente colonial y odiosa. La arquitectura es aplastante. La composición es perfecta”**. Acerca de Saliendo de la mina continuó: **“La composición de este cuadro es genial. Otra vez la evocación cristiana. El desventurado indio está ‘crucificado’. Un extranjero, un yanqui, ‘esculca’ al obrero, al resucitado, pues en la faja pudo haber escondido un robo de oro. Del fondo negro sale otro hombre, su cara tiene un inmenso dolor”**. **“Es un instante de crueldad sin nombre. El alma gigantesca de Rivera protesta desde este pedazo de pared y les dice a los hombres una espantosa verdad”**.<sup>8</sup>

J.M. Puig y Casauranc, comentó algunos de los frescos reproducidos en el libro México en pensamiento y en Acción, de Rosendo Salazar, coincidiendo con Pellicer respecto al carácter cristiano de ambas escenas. Sobre la primera afirmó: ***“En el Calvario Cristo siquiera tuvo luz, el sol iluminaba la tragedia feroz, y los peones reciben una caricia en sus cuerpos cuando el sol hace de plata la hoz”***.<sup>9</sup> Y sobre la segunda: ***“La impresión del Cristo se acentúa a la salida de la mina. En perfecta y cruel crucifixión, el minero tolera el registro, y su vida de paria se oscurece aún más, porque una herida diaria sufre en su orgullo con esta humillación”***<sup>10</sup>

Por otra parte, la relación **minero-Cristo** ya había sido referida en el capítulo anterior al mencionar el poemario de Salomón de la Selva, El soldado desconocido donde poesía y arte aseveraban la relación **soldado-Cristo** al compartir el peso de la cruz al hombro. El **soldado**, de hecho, le proponía al *redentor* cargar con las dos cruces. Ambas figuras, actuando como **minero** y **soldado**, son los **campesinos** trabajadores que cargan el *yugo-cruz* al hombro, símbolo de su condición de *víctima*, yugo que, en términos cristianos denotaría el momento del *calvario*. (ver nota 10)

Si nos detenemos en el nivel formal de Entrada a la mina, percibiremos la representación cristiana de *El descenso de Cristo a los infiernos* (también conocida como *El descenso al limbo*), lugar del que Cristo tuvo la capacidad de salir, ser dueño de las llaves,<sup>11</sup> y desde donde predicó *salvación a los espíritus encarcelados*. Salida de la mina, por otro lado, evoca el momento de la *Crucifixión* misma, a la que el pintor mexicano agrega, incluso, las víctimas que acompañaron a Jesús al *Calvario*, mientras que la montaña descrita sobre su cabeza, podría referirse al *Gólgota*, con la subsecuente idea implícita de *ascensión* a los cielos. De acuerdo al orden indicado en las *escrituras*, la lectura formal debería comenzar con la salida y la posterior entrada, es decir con *La*

*Crucifixión* e inmediatamente después vendría *El descenso a los infiernos* (Evangelio según San Mateo 16:18; Primera Epístola de San Pedro 3:19). Este *intercambio* de escenas no es significativo dentro del desarrollo iconográfico de los paneles de **Rivera**: por un lado nos indica la influencia pictórico-formal de la temática cristiana, y por el otro, aquella relacionada al apego de carácter popular mexicano respecto de la misma. Ambas escenas, de *descenso* y *ascenso*, *limbo* y *elevación*, *infierno* o *futura redención*, se presentan de modo complementario. El pintor, influido por las tradiciones artísticas bizantina, medieval primitiva, prerrenacentista y renacentista,<sup>12</sup> absorbidas durante su estancia en Europa, adoptó el aspecto formal de los mosaicos, pinturas murales y cuadros que hubiera podido ver, les añadió escenas de los *evangelios*, y creó sus propias composiciones dentro de un marco de historia y realidad local, así como de la atmósfera cristiana arraigada en suelo mexicano. Como ya mencionamos, **Rivera** no pretendió continuar el orden de la *Vía Crucis* ya que no se atuvo a un paralelo textual con el *Nuevo Testamento*, sino que habiéndose nutrido de una temática conocida por sus conciudadanos, se acercó a ellos: “... **es imposible dirigirse con eficacia a un pueblo religioso como el mexicano, sin utilizar un lenguaje que sea afín a esos sentimientos**”.<sup>13</sup>

Por lo mismo escogió la problemática **obrero** minera de principios de siglo y apoyó, implícitamente, las huelgas y la sindicalización. Creó, entonces, la conjunción entre la iconografía didáctica cristiana -conocida y fácilmente legible- con aquella del trabajo **obrero** -de la vida diaria- para provocar una identificación inmediata, tanto de religión como de clase. *Cristo y obreros: víctimas* de la sociedad. ¡Qué mayor logro que alcanzar una interacción entre la lectura religiosa y social, en grandes dimensiones, como si envolviera al espectador en una identidad de lucha común!

Estos paneles, los cuales dieron comienzo a una etapa muralística de interés social, fueron realizados por **Rivera** en una etapa de reorganización: el pintor proporcionó elementos legibles para ayudar a ordenar, a través de la lectura de sus murales, las ideas prevalecientes: la creencia religiosa cristiana -conocida y respetada- se une con la realidad social, creando como consecuencia una nueva iconografía nacional: la fuerza de la clase **obrero** - víctima de la sociedad- la que constituiría el medio para alcanzar la *redención* del pueblo. Luego de cargar las herramientas de trabajo, momento de *La Pasión*, alcanzarían *La Crucifixión*, y la futura *Salvación*.

En el El abrazo del obrero y del campesino (**F.41**) se presenta un **obrero**, a la izquierda, de *overall* azul, camisa blanca y sombrero, abrazando a un **campesino** descalzo, vestido de blanco bajo un sarape azul oscuro, con rayas rojas. Al primero no se le divisa el rostro, mientras que al segundo, apenas las cejas y parte de un ojo. El sombrero de este último alcanza a *proteger*, por detrás, a las dos figuras ofreciéndoles un carácter de santidad. Los colores oscuros de las vestimentas, así como el abrazo, unen a ambos en una misma masa compositiva, unificación que se enfatiza por el movimiento circular de los brazos enlazados. El paisaje desolado y montañoso del fondo, en diversos tonos de ocre que iluminan la escena, dirige nuestra mirada a los *nopales* ubicados en el costado izquierdo, los que separan la escena de la siguiente, mientras un pueblito se divisa a la derecha.<sup>14</sup> A los pies de ambas figuras se lee un poema de Gutiérrez Cruz:

***Jornaleros del campo y la ciudad***

***desheredados de la libertad***

***hagan más fuerte el lazo***

**que los une en la lucha y el dolor,  
y la fecunda tierra florecerá un abrazo  
de fuerza y de amor,  
ya después de ese abrazo no pagarán tributos  
ni mercedes,  
Y el potrero y la máquina darán todos sus frutos  
para ustedes.**<sup>15</sup>

**“Campesino y obrero se abrazan; ya han vencido, pasado el duro puente de angustia y amargura, van a la nueva vida de la ciudad futura que ha de ser un refugio contra el dolor y el mal ”**, comentó J. M. Puig y Casauranc en 1926.<sup>16</sup>

**“Victimas de injusticias y desigualdades, el minero y el campesino se unen en un abrazo fraternal que evoca una escena similar del Giotto”. “... Diego Rivera le rinde homenaje al tomar algunos elementos del abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la puerta dorada... en la Capilla de los Scrovegni...”,** de Padua.<sup>17</sup>

Notable es la similitud formal entre El abrazo de **Rivera** y El encuentro en la Puerta Aurea del **Giotto**. (F.42) El primero tomó la imagen formal del segundo, abstrayéndolo del contexto y ubicándolo en un medio local. La diferencia principal radica en que en el panel mexicano las dos figuras se juntan bajo la misma aureola; mientras que en el italiano, cada figura porta la suya.<sup>18</sup>

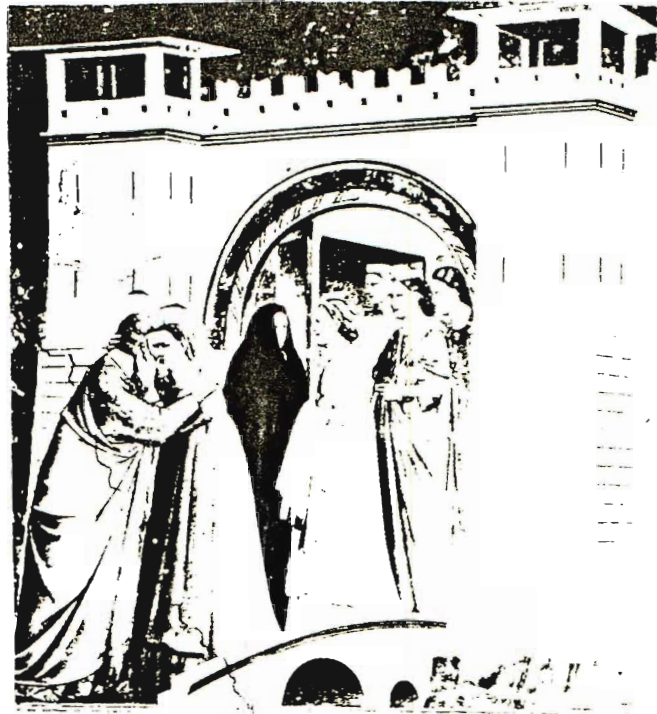
El abrazo entre el **campesino** y el **obrero**, *tierra y máquina*. refleja una unidad de poder: ambos brindan la fuerza y fe necesarias para alcanzar los cambios requeridos del nuevo programa de motivación creado por el gobierno, tanto en relación a la repartición de tierras como al aumento de los salarios. Obregón logró acercarse a la población rural así



como a la trabajadora urbana, tomándolos en cuenta dentro del proceso político que estaba creando: reforma agraria, garantías para los **obrer**os, desarrollo y nacionalismo económico. “... **identificó al gobierno con la Revolución y a la Revolución con las masas, todo dentro de un concepto orgánico de la sociedad...**”<sup>19</sup> Los principios revolucionarios que el gobierno pretendía llevar a la práctica, y el interés por la actividad de las masas dentro de la política, apoyaban la ideología de muchos de los artistas. La búsqueda de **Rivera**, por ejemplo, influenciado por la ideología del *Partido Comunista*, se centró en elevar a la clases bajas, específicamente, al **campesino** y al **obrero**, como entes modificadores de la realidad social, representándolos, en su mayoría, en el momento de trabajo, o bien, conectados directamente a las tareas de lucha. El caso del **minero**, personaje esencial en la historia de México de principios de siglo, fue escogido como chivo expiatorio de la realidad nacional en el desarrollo revolucionario. Figura que, junto al **campesino**, fue presentada como *mártir*. *Mártir* producto de una Revolución, *mártir* transformado en *líder*. *Líder* que adquiere una cierta santidad y es elevado a la categoría de *nuevo santo redentor del pueblo*. Esta idea nos conduce a captar los murales mencionados con una fuerte dosis de interés social, cuyo compromiso residiría en revelar el poder de las clases bajas tras un trasfondo religioso, imposible de separar de la atmósfera local. Por tal razón, **Rivera** utilizó una iconografía conocida por el mexicano: adaptó escenas cristianas y las colocó dentro del marco iconográfico social. Uno de los medios para acercarse a dichas escenas, como ya mencionamos, fue el aspecto formal de las composiciones: repitió situaciones del Nuevo Testamento, fácilmente identificables por todo cristiano, como se había hecho a lo largo de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Su gran escuela, en gran parte, había sido Europa. ¿Y quien mejor maestro que **Giotto**, nacido hacia 1265: aquel que recreó la concepción del espacio al colocar efectos



(F.41)



(F.42)

ilusionistas en una superficie bidimensional para ofrecer la sensación de tres dimensiones; quien creó una lectura programática, convirtiendo al conjunto en realidad; abandonó la tipología bizantina estereotipada, y colocó la verdadera arquitectura local y contemporánea ?

El pintor mexicano aprendió muy bien la lección, tanto en el aspecto compositivo como en la síntesis formal, y la tradujo al idioma comprensible por un mexicano: estudió el aspecto ilusionista para lograr recrear ese espacio y poder colocar sus grandes figuras; intentó armar secuencias entre los paneles para darles continuidad, incluyendo los fondos paisajísticos; agregó paisajes locales identificables y una arquitectura propia del lugar.

El carácter religioso se concentró, básicamente, en la figura de *Cristo*. Su énfasis no fue sólo producto de la religiosidad popular, sino que provenía, también, del ambiente comunista de la época, cuya finalidad alcanzaría la *redención social*. El comunismo proponía un paralelo entre el cristianismo y la misma ideología, basado, justamente, en la forma de vida del *redentor* y en el mensaje de sus parábolas. Juan Giovanni explica en El Machete que ***“la regla económica de la... sociedad cristiana fue la comunidad de los bienes”***. ***“Para ser discípulo de Cristo, la primera condición era vender los bienes propios y repartir lo recaudado a los pobres...”*** ***“...mientras el Cristianismo no degeneró en catolicismo... , sino en la producción, al menos en la repartición de ésta fue comunista”***. ***“Sólo con el advenimiento de la sociedad comunista, del nuevo orden de los libres y de los iguales, se llevará a cabo el sueño del Nazareno...”***<sup>20</sup>

***“Los pintores y escultores del Sindicato -comenta David A.Siqueiros respecto del manifiesto emitido el 9 de diciembre de 1923- han sabido unirse dentro de una acción comunista de producción de arte y de labor social, e imitando el ejemplo de los primitivos artesanos italianos que pusieron la belleza de sus***

***producciones al servicio de la propaganda cristiana de su época, han puesto todos sus impulsos al servicio de la redención social...***"<sup>21</sup>

Gutiérrez Cruz, perteneciente a la *Liga de Escritores Revolucionarios*, afirmó acerca de dicha relación religión/ ideología: ***"Nosotros pensamos que el cristianismo es el sumo ideal estético y que todo trabajo que lleve a efecto en su contra tendrá una repercusión directa con el atraso de la revolución material, pues si ésta tiende a prosperar, debo desistir ante todo de su campaña anticristiana para convertirla en anticatólica, de decir, debe propugnar contra las doctrinas divinistas y esclavizadoras, pero nunca contra esa magnífica colección de máximas sociales que predicó Jesucristo, que ratificó Tolstoi y que realizó Lenin"***.<sup>22</sup>

Era una época en la que debía demostrarse la participación de la clase trabajadora en el proceso de reconstrucción nacional, una época en la que la conciencia e *identidad revolucionaria* necesitaba forjarse, en la que se luchaba ***"... por establecer una cultura nueva que sea síntesis de la sensibilidad colectiva, de la expresión artística y de la reglamentación jurídica de la sociedad"***.<sup>23</sup> El acercamiento del arte, más específicamente de la pintura mural, a una clase determinada, conllevaba una toma de conciencia social que regresara la imagen hacia afuera. Como consecuencia se necesitaba de un arte figurativo y didáctico, legible, realista e identificable. En este sentido **Rivera** fue uno de los voceros principales, fomentando la conciencia social y proyectándola en los muros. Recordemos su participación en la creación del *Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores* entre noviembre y diciembre de 1922, agrupación que, entre sus objetivos principales, abogaba por ubicar al arte como medio de transformación social y como un gremio más de trabajo; se adhirió a la *Tercera Internacional*; desarrolló una línea estética antiimperialista, anticapitalista, popular y nacionalista; fomentó el trabajar en

equipo; y pretendió fundar una cooperativa con el fin de ofrecer trabajo a todos los miembros, así como vincular a los artistas a la sociedad.<sup>24</sup> Colaboró en El Machete, con dos artículos de relevancia para la investigación, publicados en marzo de 1924, e intitulados: *¡¡Asesinos!!*, y *¡¡Fíjate trabajador!!*.<sup>25</sup> El primero fue escrito en honor a Carrillo Puerto, líder socialista yucateco que abogaba por la raza indígena, asesinado en enero del mismo año. En éste, el pintor contrapone la condición *mestiza* del yucateco *-inferior y pretencioso-* al criollo *-vil lacayo del europeo-*. ***“La última voluntad del jefe de la raza y del líder de las organizaciones -cita Rivera a Carrillo Puerto- es que los míos no se muevan, y cuando el reino de los verdugos haya pasado como un nublado de verano, el pueblo vuelva a trabajar”***. En el segundo, ubica al *trabajador* frente al rico, y, al papel del *obrero* en la sociedad, halagando el logro ruso: ***“... porque en Rusia los trabajadores no reconocen más que una ley: el que trabaja come y el que no trabaja no come”***. Finaliza manifestando su opinión sobre el rol del comunismo en México: ***“El Partido Comunista tiene aquí en México, como uno de sus papeles más principales el de informar a los trabajadores diciéndoles la pura verdad tocante a las cuestiones que tienen que ver con ellos.” “Trabajar porque el pueblo sepa la verdad y dársela a conocer a riesgo de cualquier cosa, para que él ponga el remedio, es lo que el comunismo ha hecho, hace y hará”***.

Si continuamos con las publicaciones del pintor referentes al tema de estudio, encontramos que al año siguiente escribió, en tercera persona, algunas impresiones sobre sus primeros murales en la revista El Arquitecto. ***“... los temas y el plan general de la decoración de la Secretaría de Educación y de la Escuela Nacional de Agricultura, corresponden a una mentalidad revolucionaria, pero la labor plástica es revolucionaria no gracias a a esos temas, sino que los temas sirven a su sentido profundo; ... si el pintor es revolucionario... o más bien dicho, si es un trabajador en***

**el más amplio sentido de clase y de acción, cualquier cosa que él haga como buen artesano... será forzosamente una expresión revolucionaria, no importa el tema..."**<sup>26</sup> Y al hablar de la S.E.P., comenta: **"Siendo la SEP, más que ningún otro edificio público, el edificio del Pueblo, el tema de su decoración no podía ser otro más que la vida de ese mismo pueblo..."**<sup>27</sup>

Es evidente que en esta etapa pictórica **Rivera** abogaba por la ideología comunista, y que venía profesando un radicalismo revolucionario desde su estancia en París.<sup>28</sup> Entre las relaciones que frecuentaba en aquella época, traía consigo una fuerte influencia de quien fuera su amigo en Montparnasse, Anatoli V. Lunacharsky, futuro Comisario del Pueblo a la Cultura de la U.R.S.S., sobre la importancia del arte ideológico: **"...espero... de la influencia de la revolución sobre el arte, espero sencillamente la salvación del arte, ... del puro formalismo -afirmaba Lunacharski-; la revolución debe devolver al arte su destino auténtico: la poderosa y contagiosa expresión de las grandes ideas y de las grandes vivencias". "Para el obrero, para el campesino y para sus ideólogos, el arte no es un fin en sí mismo. Cuando la vida es poderosa, no convierte al arte en un ídolo sino en una arma para sí, para su crecimiento y desarrollo"**.<sup>29</sup> Estas ideas, entre otras, trataron de ser vertidas por el pintor mexicano en sus primeros murales de exaltación al **trabajador** y al **campesino** en relación a la Revolución Mexicana. Por otro lado, podríamos inclusive afirmar que se había remontado al discurso de 1913-1914, emitido por Venustiano Carranza en el *Plan de Guadalupe*, y en sus respectivas *Adiciones*, no por tomar al muralista como constitucionalista sino por elevar las figuras claves mencionadas, por ejemplo, en el *artículo segundo* de las *Adiciones*, a imágenes de interés nacional: entre los protagonistas aparecía el **peón rural**, el **obrero**, el **minero**, y en general, las clases proletarias como sectores conflictivos de la sociedad

oprimida.<sup>30</sup> El **campesino**, el **trabajador industrial** y el personaje-representante de las huelgas, son adheridos, a través del discurso de Carranza, a la contienda revolucionaria como factores integrales del cambio social. Protagonistas reales en plena lucha que, luego de casi diez años, son retomados *estereóticamente*, o como parte del *imaginario* necesario para recapitular el momento pasado, integrarlos al proceso de reorganización, y enaltecer su acción.

La primera parte de la investigación había dejado patente la atracción de varios intelectuales y pintores por la ideología constitucionalista, dejando su huella en el arte gráfico de la época, la que repercutiría en la posterior pintura mural. Del mismo modo, y aunque retomado en la segunda parte de la investigación, una vez *concluída* la contienda, algunos pintores se acercaron, desde el punto de vista visual, a la postura de oposición a Carranza: la ideología de la *Convención de Aguascalientes*, inaugurada el 10 de octubre de 1914 e influenciada por las ideas zapatistas. En primer término, la *Convención* exigía la renuncia del *Primer Jefe*, el nombramiento de un presidente por medio de elecciones, y proponía la aceptación del *Plan zapatista* (síntesis del *Plan de Ayala*). Las resoluciones emitidas estaban **“inspiradas en la opinión de la mayoría de los ciudadanos armados...”**, y, por primera vez, se trató la cuestión **obrera** y la **agraria** como tópicos separados.<sup>31</sup> Mencionaremos aquellas cláusulas cuya constancia escrita desembocaría en la construcción del motivo iconográfico de la **trinidad revolucionaria**. De este modo percibiremos la relación entre la retórica del presente revolucionario como antecedente de la imagen visual, y la elección de los pintores de algunos de los discursos emitidos, sobre todo aquellos que se remitieran a los protagonistas de la clase oprimida.

Este interés, vertido en la sociedad de los años '20, ayudaría a conformar la etapa de reconstrucción social y de Revolución cultural por la que el país atravesaba. Etapa que

demuestra la necesidad local por elevar figuras que se transformarían en *prototipos* de cambio: ámbito *imaginario* escogido como si fuera la bandera unificadora. En este sentido no podemos incluir las ideas comunistas y su ideal trinitario, ya que habían arribado a México en un momento posterior al proceso revolucionario: la Revolución Mexicana no había sido una revolución socialista, el país no estaba, aún, industrializado, ni pretendía dirigirse a la colectivización o a la construcción de una sociedad sin clases. El México posrevolucionario carecía de las condiciones básicas de la sociedad comunista, de la infraestructura necesaria y del proceso histórico que, supuestamente, llevaría a una conciencia comunista, y por consiguiente, no estaría preparado para la creación de un arte proletario. Siguiendo esta idea, podríamos afirmar, entonces, una actitud política de **Rivera** en los años de trabajo en la S.E.P. y en las oficinas administrativas de la *Universidad de Chapingo* (que luego analizaremos) en relación al P.C.M., mas no la aplicación de su ideología en la obra mural temprana mencionada.

#### II.4.1 Mecanización del país (F.43)

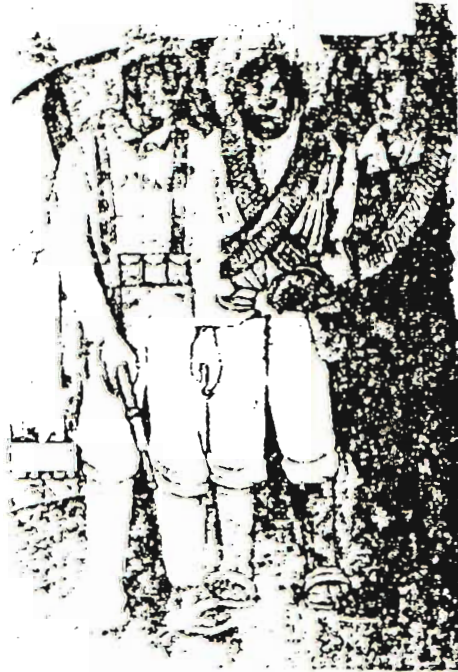
El acercamiento a los contenidos de los primeros frescos y a la ideología del pintor nos conducirá a la unificación de los tres protagonistas escogidos como bandera de la Revolución y de la reconstrucción nacional. Apreciaremos el significado de unión entre el **campesino, soldado y obrero**, su constitución como entidad-producto de una sociedad en proceso de industrialización, y medio promotor de la concretización de los ideales de progreso.

En el *Patio del Trabajo*, en el cubo de las escaleras que suben del segundo al tercer piso, encontramos los dos paneles de interés para esta etapa de la investigación. El de la





(F.43)



(F.44)

pared que se orienta al sur, intitulado Mecanización del país, (Mecanización del campo, o La justicia proletaria y mecanización del campo)(F.43), presenta la primera **trinidad revolucionaria**; y el del muro occidental Maestro de escuela del Nuevo Mundo, (La Maestra, o La maestra-Construcción de un nuevo mundo) (F.44), la segunda.<sup>32</sup> La fecha de realización de la escalinata no es muy precisa. La única datación exacta fue dada por Jean Charlot, al afirmar que “... **la escalera anexa (fue) terminada hasta enero de 1925**”.<sup>33</sup>

El primer panel del cubo (al término de la escalera), El entierro del peón, (conocido también como Paisaje de las tierras altas, El entierro del peón, o El altiplano), por su propuesta iconográfica nos introduce a los muros subsiguientes. Presenta una muchedumbre que circunda una fosa, ante un bello paisaje mexicano. Se trata del entierro de una de las *víctimas* que dejó su vida en pro del ideal de cambio: un *peón*, figura agraria que nos remonta a los ideales revolucionarios. Ideales que se explicitarán en el panel siguiente de modo didáctico a través de tres contrastes básicos, testigos del México de los años '20, entre los cuales encontraremos la primera **trinidad revolucionaria** del muralismo:

1.- Campo y ciudad se conjugan y enfrentan a la vez: el aspecto rural, su paisaje y la agricultura primitiva, se eleva frente a la modernización naciente, representada por un tractor, un avión, torres de electricidad y construcciones, dispersos a lo largo del panel.

2.-El mundo indígena inserto en el moderno: la imagen de la diosa náhuatl del maíz sentada en el centro de la composición, sostiene dos mazorcas y se halla rodeada de espigas de trigo y plantas de maíz en crecimiento, contrastando con el fondo de progreso mencionado. Tierra y agricultura prehispánica se enfrentan a la modernidad.

3.- Las clases oprimidas se desintegran mientras que las que abogan por el ideal de liberar al pueblo se mantienen erguidas: *trinidad negativa* frente a justicia proletaria o **trinidad revolucionaria**.

Un rayo triple, a la izquierda de la composición, es dirigido por la figura de una mujer hacia tres personajes cayéndose: uno con sotana (*clero*), otro de blanco y botas (*hacendado o militar*); el tercero ya en el suelo, de cabello rubio y vestimenta negra, abraza monedas (*capitalismo*). Hacia el costado derecho, en un plano más elevado y de pie, la **trinidad revolucionaria (F.43a)** es descrita en contraposición a la **tríada** anterior. El **soldado**, con vestimenta de color amarillo ocre, sostiene un arma con su mano derecha; el **campesino**, en el centro, vestido de blanco y con dos cananas que atraviesan por su pecho, da sus manos al **obrero**; y éste último, que se describe de *overall* azul y camisa blanca, sostiene un rifle con la mano izquierda, mientras que una canana cruza su pecho. Los sombreros que porta cada uno, proporcionan, también, una identificación. El **campesino**, tan reconocido pictóricamente hasta esos momentos por sus atributos, es el único que se remite a la religión por mantener la aureola de santidad mediante el sombrero (como vimos en El Abrazo, y de modo similar en Entrada a la mina). (F.43)

La *trinidad negativa*, como *concepto* surgió en oposición a la idea de los liberales del siglo pasado, cuya crítica iba dirigida al pasado colonial: "**La inercia de la sociedad antigua se convierte en la opresión del pueblo por la trinidad funesta, (compuesta por) el Estado, la Iglesia y el capital**".<sup>34</sup> Esta conllevaba a una pérdida, por parte del ciudadano, de la igualdad civil, del pensamiento y de la economía. En la base de oposición al anarquismo se hallaba el Estado, del cual debería suprimirse toda reglamentación. El medio de difusión que propagó estas ideas, en el siglo XX,<sup>35</sup> fue el *programa y manifiesto* del *Partido Liberal Mexicano* de 1906: de fuerte oposición a la religión, acompañado de un

tono violento hacia el *clero* y a la supresión de sus escuelas; crítica al *capitalista* que imponía condiciones deplorables de trabajo, salario mínimo y opresión ante todo tipo de organización, y que a su vez, estaba avalado por la dictadura (porfirista); mientras que proponía una serie de cláusulas para la defensa del **obrero** industrial, como para el **jornalero del campo**; y la supresión del servicio *militar* así como de los tribunales militares.<sup>36</sup> La idea anarquista de principios de siglo llegaría a los años '20 a través de la ideología de la *Casa del Obrero Mundial*, la cual había tenido un contacto temprano con el futuro presidente Alvaro Obregón, quien, en los años tratados mantendría el apoyo **obrero** por medio de la C.R.O.M. Posteriormente se trató de institucionalizar la lucha de clases y se promovió el sindicalismo como proyecto político estatal.

La *trinidad negativa*, descrita por **Rivera** en la S.E.P., y compuesta por el *hacendado* o *militar*, *clero* y *capitalista*, conlleva una connotación extranjera en oposición al mexicano (pensemos en el *hacendado* que esculca al **minero** al salir de la mina), al que no se tomaba en igualdad de condiciones respecto del resto. Los tres integrantes *negativos* tienen, de hecho, una procedencia extranjera,<sup>37</sup> mientras que la propuesta de ideal contraria debería reemplazarlos por mexicanos: el *militar* debería dejar su lugar al **soldado** de la revolución, y si acaso se refiriese al *hacendado*, debería ceder tierras al **campesino** (como veremos en *Chapingo*); el *capitalista*, al **obrero** mexicano; y al *clero* no le correspondería nadie, sino su desaparición.

La idea del arte como expresión colaboradora del cambio social y promotora de la creación de una sociedad ideal condujeron a pintores como **Rivera** a tratar una temática relacionada a la vida de la clase **campesina** y **obrero**, reflejando la lucha de clases en los años de apoyo estatal, tanto durante la presidencia de Obregón como de Calles.<sup>38</sup> Esta idea aunada a los conceptos políticos mencionados constituyeron los puntos de coyuntura

entre el pintor y la **tríada revolucionaria**: el mensaje, de contenido social, insistía en penetrar en la esencia social mexicana para proyectarla a nivel público. De tal modo, el artista se convertía en transmisor de una realidad social, debiendo adoptar un estilo figurativo, que dignifique e idealice a sus personajes, para crear una conciencia nacional y una mayor identificación con el pueblo. La figuración de carácter idealista ayudaría a construir la dimensión *imaginaria* necesaria, la cual basada en tipos o modelos, sería envuelta en una aureola de mensajes sociales. Así, el estilo escogido conduciría a crear un ideal tanto de la *tríada* negativa (con sus respectivas variantes) como de la positiva.

La construcción de la dimensión *imaginaria* riveriana de la **trinidad revolucionaria** es presentada como promotora del progreso y defensora de los derechos sociales de los ciudadanos. Creada en los años '20, necesitó de diversas fuentes reales y concretas para llegar a conformarse: la primera tuvo su procedencia en el mundo de la acción, la Revolución agraria, con su respectivo representante: el **campesino**. Esta fuente agraria se vio acompañada de cambios reales acaecidos en el medio de la agricultura, al buscar una mejora definitiva y una menor explotación. Como producto y/o prolongación del personaje **campesino** armado, inherente a la contienda, se le sumó el **soldado**, como una fuente que simbolizaba un futuro personaje en vías de institucionalizarse, o bien de organizarse como cuerpo armado. Es importante señalar que hasta ahora, conocíamos a nivel visual al **soldado** vestido de **campesino**, quien alternaba la vida agraria con la del combate. Al presentarse la **trinidad revolucionaria**, ya no necesitaba desdoblarse y actuar en dos funciones: su personificación idealizada le permitía independizarse como representante de la defensa de su país. La tercera fuente esencial para la conformación de dicho *imaginario* fue la elección del **obrero**: precursor de la búsqueda del radicalismo social, quien se movió con anterioridad a la lucha revolucionaria, promovió la consolidación del movimiento

sindical, e intentó concretar sus ideales, (alcanzados en un tiempo posterior a la revolución, gracias al apoyo oficial, tanto durante la presidencia de Obregón como de Calles), además de conducir al pueblo a tomar una conciencia de clase e identidad proletaria.

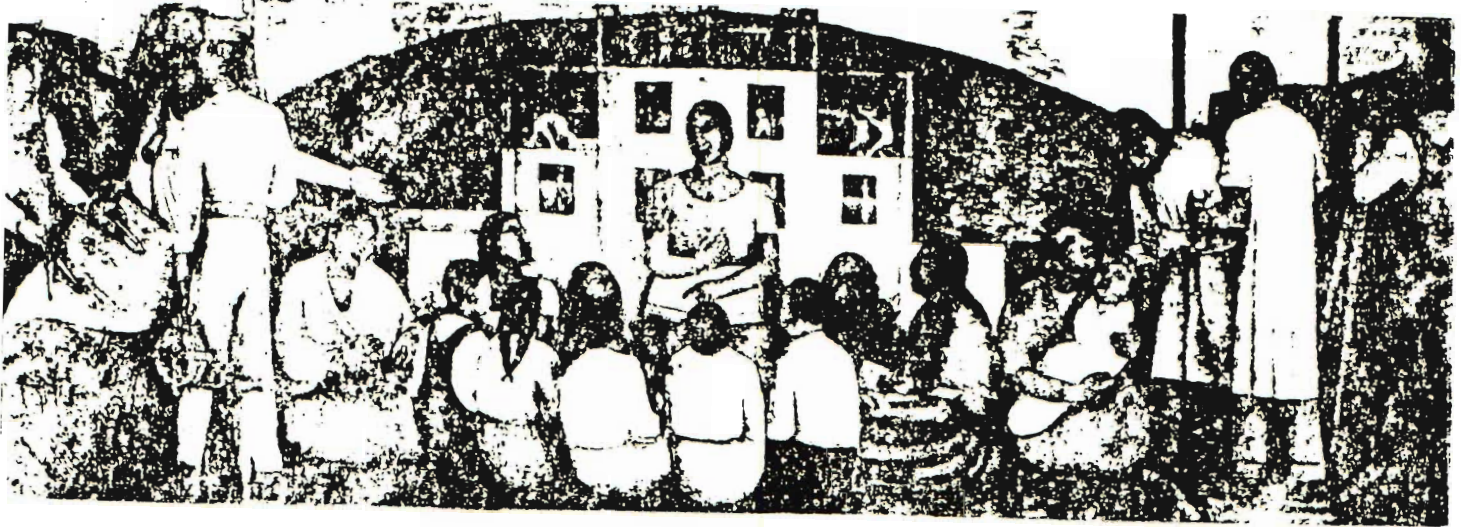
#### II.4.2 Maestro de Escuela del Nuevo Mundo (F.44)

La idea del progreso, representada por la **tríada revolucionaria**, tan importante en la concepción del pintor para lograr los cambios necesarios, se continúa en la pared oeste por medio de la propuesta de un programa de reconstrucción nacional. Este programa será propuesto por la misma **tríada**: ella guiará al pueblo hacia la reorganización, al nuevo orden social, a la educación y a la medicina masiva; asimismo hacia la construcción tanto de viviendas como de escuelas y, por sobre todas las cosas, hacia una solidaridad y apoyo entre las clases, hasta entonces, oprimidas. La visión idealizada y optimista riveriana se eleva nuevamente.

El **obrero**, en el extremo izquierdo, sostiene un compás y una herramienta de medición, al apoyarlos sobre un plano; el **campesino**, con la hoz sobre su hombro derecho, extiende el brazo izquierdo hacia las siguientes escenas dirigiendo nuestra mirada hacia el progreso futuro; el **soldado**, de espaldas al espectador, sostiene con su mano izquierda herramientas de trabajo. Los tres llevan sus sombreros típicos, el único que conserva la aureola descrita, hasta ahora, en todos los paneles, es el trabajador del campo. En el centro de la composición una maestra enseña a alumnos en un espacio cuyo fondo deja entrever un edificio en construcción. Hacia su derecha un médico cura a un niño (o quizá esté por aplicarle una vacuna) y en el extremo derecho otro **obrero**, vestido de *overall*, utiliza un aparato de medición. (F.44)

Este panel pone en práctica parte de los objetivos del cambio social: la proyección de una nueva sociedad, planeada por las clases trabajadoras, y el acercamiento de la educación a los lugares de trabajo con el fin de alfabetizar al pueblo entero. La *justicia proletaria*, manifestada en el panel anterior frente a los enemigos del pueblo, aquellos que lo condujeron a la injusticia, guía ahora a las masas campesinas y trabajadoras hacia una mejora de las condiciones de vida. **(F.44a)** Esta misma relación con el panel anterior, que de hecho se continúa en el analizado, proyecta, nuevamente, una de las ideas del *Manifiesto del Partido Liberal Mexicano*: **“La necesidad de crear nuevas escuelas hasta dotar al país con todas las que reclame su población escolar, la reconocerá a primera vista todo el que no sea enemigo del progreso”**.<sup>39</sup> Y por otro lado nos conduce al *renacimiento educativo* de 1921-1923, el cual era inseparable de José Vasconcelos, y durante la época callista, inexplicable sin la figura de Moisés Sáenz. Este último introdujo la idea de la escuela rural, *nueva religión* y *agente socializador*, donde la maestra debería tomar el rol del *apostolado*.<sup>40</sup>

**Rivera** al poner en práctica al muralismo como estética revolucionaria, didáctica y de propaganda, nos envía un mensaje que nos remonta a las ideas explicitadas por Lunacharsky en 1919 como rasgos fundamentales de la estética del proletariado, en los siguientes términos: **“... el amor a la ciencia y a la técnica, la amplia mirada al futuro, el fervor combativo, el implacable amor a la verdad, adquirirán entonces, dibujándose en el entramado de la visión colectivista del mundo y de la creación colectiva, una expansión desconocida y una profundidad casi imprevisible...”**<sup>41</sup> Mensaje proyectado por el pintor como producto de la revolución mexicana: **“Aquellas de mis obras que han tenido mayor repercusión en las masas en una dirección progresista (...)** -afirmó el pintor en 1957- **Podría citar mi serie de murales de la Secretaría de Educación de**



(F.44)



(F.44a)



***México que hicieron del hombre del campo y de la ciudad, y su lucha revolucionaria, el héroe de la pintura monumental...***".<sup>42</sup> Técnica, ciencia y futuro, campo, ciudad y lucha revolucionaria exponen el paradigma básico de los murales presentados.

Si tomamos en cuenta la datación de 1925, fecha dada por **Charlot**, debemos considerar que en ese mismo año el pintor mexicano decidió que era "*más útil (su) labor como pintor que la que podría ejecutar como miembro militante del partido*", pidiendo se le considere como simpatizante mas no como activo del mismo.<sup>43</sup> Así fue como se dedica enteramente al arte y a la creación de un estilo, siendo básicamente, las últimas escenas de la escalera de la S.E.P., las que establecieron la relación entre el arte y la ideología, ideología producto de una realidad local: la Revolución mexicana con sus consecuencias históricas, aunada a elementos de ideología marxista. Entre estos últimos encontramos la concepción del *proceso dialéctico de la historia*, descrita de la siguiente manera: **Rivera** construyó los paneles analizados de tal manera que se pudiera percibir el proceso ininterrumpido de las diversas etapas de la historia de México, enfatizando la transformación de la cantidad de sucesos y acontecimientos en la idea de ascensión cualitativa, desde los orígenes prehispánicos, el desarrollo en vías de la modernización, el momento de Revolución y la propuesta del cambio acaecido. A esta idea marxista le sumó la concepción materialista de la historia al enfatizar la relación de "***la tecnología (que), según Marx, pone al descubierto la relación activa del hombre con la naturaleza, el proceso inmediato de producción de su vida, y, a la vez, sus condiciones sociales de vida y de las representaciones espirituales que de ellas se derivan***".<sup>44</sup> Mecanización del país proporcionó, entonces, la relación del modo de producción material que condicionó la vida social, política y espiritual, ayudadas por la fuerza del **campesino, obrero y soldado**, abriendo, así, una etapa de revolución social. La continuidad, enfatizada

plásticamente por la capacidad técnica de la pintura mural de explayarse por las paredes y lograr ofrecer la idea consecutiva, se vio plasmada en el espacio siguiente: Maestro de Escuela del Nuevo Mundo.

**Rivera**, al sentirse identificado ideológicamente con lo que estaba expresando, ofreció también, la idea de la función del artista en cuanto a su capacidad de participar en el cambio social a través de la realización de su obra. El **obrero**, el **soldado** y el **campesino** amalgamados, sosteniendo el plano de trabajo futuro en sus manos, simbolizan una especie de idealización de lo que el mismo pintor deseaba proponer. Ideal que, producto de una Revolución y de los desarrollos sociales y políticos suscitados, logra encerrarse dentro de proyectos pictóricos, con nuevas divisiones de trabajo, un orden de vida diferente, estímulo a la construcción, educación, medicina, y a todos aquellos que se halle a su alcance.

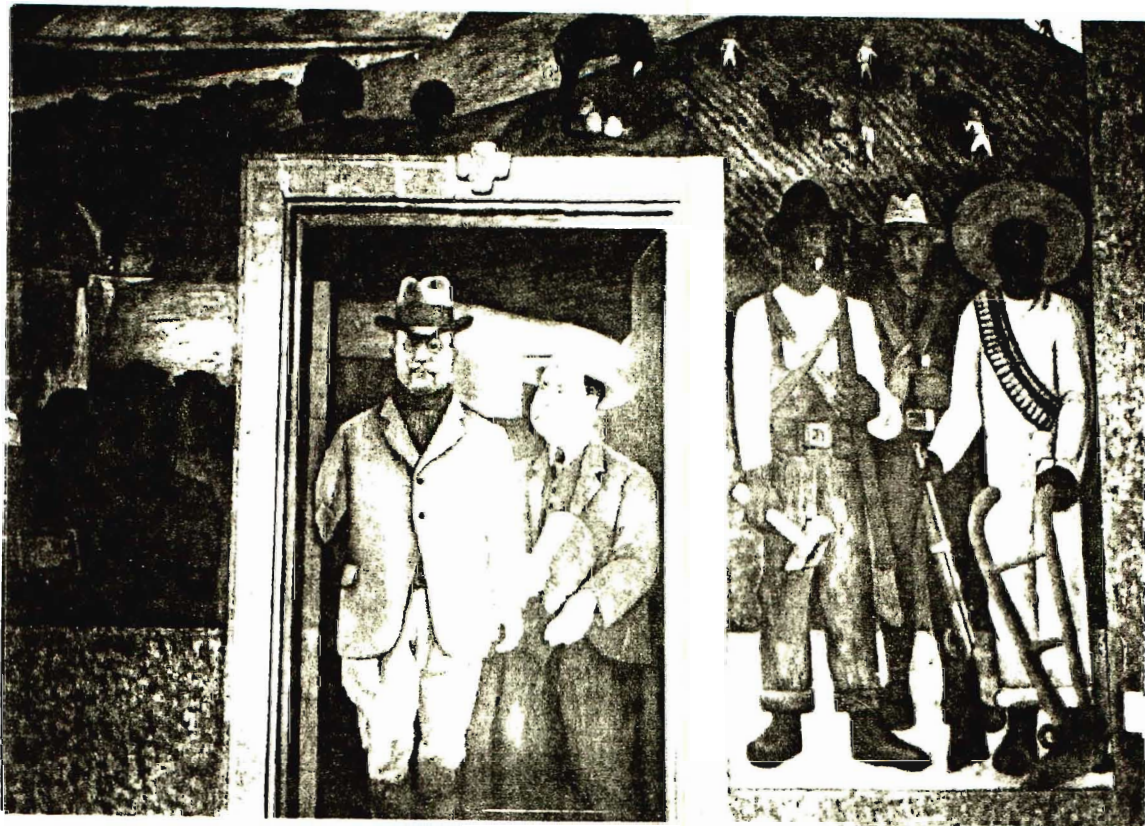
## Notas

- 1.- Revista proporcionada por la *Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla*. El Maestro, T.II, N° VI, 1922. sección Revista Editorial Informativa, p.531
- 2.- R.Gómez Robelo, "*La Secretaría de Educación*", Azulejos, Agosto de 1921, T.I, N°1, p.10
- 3.- Información ofrecida en un prospecto editado por la S.E.P., Conjunto de Edificios Sede, Centro Histórico, Ciudad de México, Abril, 1994
- 4.- Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México, op.cit., p.131
- 5.- Carlos Pellicer, "*El pintor Diego Rivera*", Azulejos, Diciembre de 1923, T.II, N° 2, p.20 y p.23
- 6.- El diagrama de la ubicación de cada una de los murales es ofrecido por el libro-catálogo Diego Rivera Retrospectiva, Centro de Arte Reina Sofía, op.cit., pp.260-263. Las escenas de nuestro interés del Patio del Trabajo: *Entrando a la mina, Saliendo de la mina y El Abrazo* corresponden a los números 7, 8 y 9, respectivamente, p.261. En Rodríguez Antonio, Diego Rivera. Los murales en la SEP., SEP., Centenario del Natalicio de Diego Rivera, México, 1986, se ofrece, también un diagrama con la enumeración de las diversas escenas. La planta baja se empieza a leer, desde el Patio del Trabajo, a partir del poema náhuatl hacia la pared sur, y se continúa por el Patio de las Fiestas (es decir que abarca los dos patios) hasta llegar a lo que se denomina "Vestíbulo de los elevadores" (pared norte) y cruzar a la pared de enfrente y continuar en los murales de la escalera. Ibid, pp. 29-32. Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública. SEP, México, 1984, presenta un índice de ilustración que también comienza por el Patio del Trabajo en la planta baja, desde la pared oriente, sur, el Patio de las Fiestas, pared poniente, oriente, vestíbulo de elevadores, escalera, hasta llegar al segundo piso. Diego Rivera. Catálogo General de Obra mural y fotografía personal, SEP-INBA, México, 1988, pp.13-67. Op.cit., Guía de murales del Centro Histórico, pp.131-138. Las diferentes fuentes no ofrecen homogeneidad en relación a las fechas de realización de los paneles, pisos, cubos, o bien, patios.
- 7.- Si bien Rivera aceptó borrar la poesía, dejó constancia de la misma en un papel que introdujo en un frasco, colocándolo en el aplanado del muro, el cual todavía se conserva. Guía de los murales de Diego Rivera, op.cit., p.25. Rodríguez A., Diego Rivera, Los murales en la SEP, op.cit., p.38. Rivera transcribió la segunda estrofa del poema. La primera dice así: "*Minero renegrido de tanta y tanta sombra,/ el hombre que te nombra/ te imaginal en el sórdido seno de la minal con hambre muchas veces,/ pero sacando a creces/ el oro que germina*". Gutiérrez Cruz, Obra poética, op.cit., p.53
- 8.- Carlos Pellicer, "*El pintor Diego Rivera*", Azulejos, Diciembre de 1923, T.II, N°2, p.24
- 9.- Salazar R., En pensamiento y en acción, Editorial Avante, 1926, México, p.48
- 10.- Ibid, p.191
- 11.- "*No temas -Cristo dice a Juan-, soy yo. el Primero y el Ultimo, el que vive; estuve muerto, pero ahora estoy vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la Muerte y del Hades*". Nueva Biblia de Jerusalén. Desclee de Brower, Bilbao, 1975, Nuevo Testamento, Apocalipsis 1:17-18, p.1770
- 12.- Diego Rivera and the Revolution. México in times of change. Secretaría de Relaciones Exteriores-CONACULTA-INBA, Museo Estudio Diego Rivera, México City; Mexic-Art Museum, Austin, Texas; Austin, Texas, Sept.15-Dec.31, 1993, p.121
- 13.- Guía de los murales, op.cit., p.104
- 14.- Se sostiene que el "caserío" representado son las poblaciones mineras como Zacatecas, San Luis Potosí, Pachuca, Ibid, p.27
- 15.- Parece ser que el poema fue escrito especialmente para el mural porque ya no figura en la obra publicada de Gutiérrez Cruz. Gutiérrez Cruz, Obra poética, op.cit., p.57
- 16.- Salazar, Pensamiento, op.cit., p.201
- 17.- Rodríguez, Diego Rivera. Los murales en la SEP, op.cit., p.39; Guía de los murales, op.cit., p.26
- 18.- Bellosi L., Giotto, Becocci Editore, Firenze, 1981, p.36, F.60
- 19.- Hall Linda B., Alvaro Obregón. Poder y Revolución en México (1911-1920), FCE, México, 1985, p.241
- 20.- Juan Giovanni, "*Comunismo y Cristianismo*", El Machete, N° 6, Primera Quincena de Junio. 1924, p.3
- 21.- David Alfaro Siqueiros, "*Al margen del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*", El Machete, N°1. Primera Quincena de Marzo de 1924, p.3
- 22.- Carlos Gutiérrez Cruz, "*Revolucionarios del arte*", El Demócrata, 23 de Junio de 1925, en Arciniega V.D., Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925), Fondo de Cultura Económico, 1989, p.88
- 23.- Ibid, p.22
- 24.- Taibo II, P.I., Bolsheviks, Historia Narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925). Editorial Joaquín Moritz, México, 1986, p.202. Para ampliar la información ver: Taibo II, P.I., "*La brocha y el machete*", Información obrera, Nos. 55 y 56, abril-mayo de 1985.
- 25.- El Machete, N°1, Primera Quincena de Marzo de 1924, p.1; El Machete, N°2, Segunda Quincena de Marzo de 1924, p.3. Artículos reproducidos, también, en Arte y política, op.cit., pp.33-35; pp.37-38, respectivamente.
- 26.- Ibid, pp.49-54. El artículo se publicó en El Arquitecto, N°5, septiembre de 1925
- 27.- Ibid, pp.51-52

- 28.- En 1909, Rivera *empezó su cultura izquierdista y revolucionaria; leyó a Bakunin, a Kropotkin, a Nietzche... y a los novelistas revolucionarios. En España adquirió una mala traducción de El capital... "Comprendió que Marx y no Bakunin podía ser para él una mejor guía social y resolvió estudiar a fondo la obra del fundador del materialismo dialéctico".* Por otro lado, entre 1907 y 1910 había pintado, durante su estancia en Europa, un aguafuerte intitolado *Mitín de obreros en los docks*, Londres, mostrando un interés temprano por la clase obrera. Rivera Marín, G., *Un río, dos riveras*, Memorias, Alianza Editorial Mexicana, 1989, p.44 y p.49, respectivamente.
- 29.- Lunacharski A.V., *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, Seix Barral, Barcelona, 1969, p.68 y p.83, respectivamente. Al respecto comenta Pina García, *Diego Rivera en los años radicales*, op.cit., p.48, no.46. Debroise O., *Diego de Montparnasse*, FCE-SEP, Lecturas Mexicanas No. 83, México, 1985, p.36
- 30.- *México en el siglo XX, 1913-1920*, Textos y documentos, T.II, UNAM, México, 1989, p.150
- 31.- *Ibid*, pp.121-127
- 32.- *Mecanización del país y Maestro de escuela del Nuevo Mundo* aparecen en *D. Rivera Retrospectiva*, op.cit., p. 263; los títulos *Mecanización del campo* y *La Maestra*, se ofrecen en, Rodríguez, *Diego Rivera. Los murales de la SEP*, op.cit., p.30 y p.113; *La justicia proletaria y mecanización del campo*, y *La maestra- Construcción de un nuevo mundo*, en *Diego Rivera, Catálogo General*, op.cit., pp.65-66, paneles 113 y 114 respectivamente. *Mecanización del campo y La maestra* en *Guía de los murales*, op.cit., índice de ilustraciones y pp.91-92, figuras 71 y 72.
- 33.- Charlot, *Renacimiento*, op.cit., p.317. El resto de las fuentes, ya mencionadas, ubican las ilustraciones, o bien el diagrama de la escalinata, hacia el final, sin precisar fecha, a diferencia de los demás panels, los que se ubican, de menos, entre diversos años.
- 34.- Guerra F. X., *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, T.II, FCE, México, 1992, p.37
- 35.- La negación de la Iglesia en el siglo XIX tuvo su influencia en las ideas de la Revolución Francesa: y, de algún modo, preparó las consignas de los liberales de principios del XX: *"El meollo del radicalismo en México era el aborrecimiento de la Iglesia católica, cuyo poder e influencia se consideraba como el principal obstáculo para el progreso social, económico y moral. Sin la destrucción de su autoridad pública sería imposible crear una sociedad moderna y secular dedicada a los principios de la Revolución Francesa"*. David A. Brading, *"El patriotismo liberal y la reforma mexicana"*, en Cecilia Noriega Elio (editora), *El Nacionalismo en México*, El Colegio de Michoacán, Coloquio de Antropología e Historia Regionales, 1992, Zamora, Michoacán, p.183
- 36.- Flores Magón, *Manifiesto del Partido Liberal*, Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la independencia nacional y 75 aniversario de la revolución mexicana, INEHRM, México, 1985
- 37.- En la trinidad negativa también se encuentran variantes, como el imperialista o capitalista norteamericano. Para un ejemplo de variante ver un grabado de Siqueiros en *El Machete*, Segunda Quincena de Marzo de 1924, p.2. Esta tríada, que veremos en La trinidad revolucionaria de Siqueiros. Obra gráfica, se compone, a diferencia de la de Rivera, por *"El Padre Diablo"* como el político mexicano, *"El hijo agradecido"* como el capitalista europeo, y *"El espíritu malvado"* como el imperialista anglo-americano.
- 38.- Litvak L., *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, p.13 y p.18
- 39.- Flores Magón, *Manifiesto del Partido Liberal*, op.cit., p.23
- 40.- Enrique Krauze, *"La escuela callista"*, La reconstrucción económica, en *Historia de la Revolución Mexicana 1924-1928*, El Colegio de México, 1977, pp.295-308
- 41.- Pina García, *Diego Rivera en los años radicales*, op.cit., p.48, n.47
- 42.- *Arte y política*, op.cit., p.458
- 43.- *Ibid*, p.426
- 44.- Lenin V.I., *K. Marx / F. Engels*, Editorial Laia, Barcelona, 1976, p. 27. Olivier Debroise relaciona la concepción marxista que utilizó Rivera en la S.E.P. con el espacio pictórico de los murales. Debroise, *Montparnasse*, op.cit., p.121



(E.45)



(E.46)

## II.5 DIEGO RIVERA en Chapingo

Los alumnos de la *Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo*, fundada en 1854 en San Jacinto, tomaron parte importante en la lucha armada de la Revolución, participando algunos **"... en el reparto de tierras, (mientras que) otros... formaron los cuadros directivos que establecieron las bases de la reforma agraria, los bancos agropecuarios y otras instituciones que impulsaron y normaron el desarrollo agrícola del país"**.<sup>1</sup> El fomento agrícola se vio motivado por dos congresos agronómicos, realizados en 1921 y 1922, en los que Gonzalo Robles (ingeniero agrónomo que trabajó junto a Plutarco E. Calles) presentó unas ponencias sobre la educación agrícola, y propuso un nuevo plan de estudios para la *Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo*.<sup>2</sup> Motivada, asimismo, por el programa agrario de Alvaro Obregón, quien reparte las tierras de la hacienda de San Jacinto entre los campesinos, la Escuela es trasladada en 1924 a Chapingo con el siguiente lema: **"Aquí se enseña la explotación de la tierra, no la del hombre"**.<sup>3</sup>

En 1923, mientras **Rivera** trabajaba en la S.E.P., había firmado un contrato para decorar el cubo del zaguán y el *hall* de la escalera del edificio principal de la *Escuela Nacional de Agricultura* (donde funcionaban las oficinas administrativas de la Rectoría de lo que hoy es la *Universidad Autónoma de Chapingo*), comenzando al siguiente años y finalizando en 1946.<sup>4</sup>

**"Conocí personalmente a Diego Rivera en los comienzos de 1924** -comenta Jesús Silva Herzog-, **cuando él y yo íbamos cada tercer día a la Escuela Nacional de**

***Agricultura... Diego iba a pintar y yo a dar un Curso de Economía Política y Sociología...***<sup>5</sup>

La decoración de *Chapingo* abarca dos edificios diferentes: algunos muros del complejo de las oficinas administrativas, de los que analizaremos los pintados en 1924, y la excapilla de lo que fuera el Convento de San Jacinto, iniciada en el mismo año y acabada entre los años de 1926 y 1927.<sup>6</sup>

***“En el cubo del zaguán y hall de la escalera -afirma el mismo Rivera en tercera persona- la decoración tiene un carácter popular, y el empleo de la anécdota sirvió al pintor para adaptarse a las condiciones del lugar, y dar libre curso a su sentir en el terreno puramente plástico... y también en la índole del tema.”***<sup>7</sup>

La iconografía del zaguán, en la que se presentan las cuatro estaciones, nos remite al muro norte de la S.E.P., donde los trabajos del pueblo mexicano se señalan de acuerdo a las diversas regiones del país.

### **II.5.1 El buen gobierno (F.45)**

Subiendo las escaleras hacia el segundo piso, encontramos cuatro momentos del proceso revolucionario: ***el reparto de tierras*** (el primero que se ve al subir las escaleras), ***aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres*** (frente al primero), el Mal gobierno y el Buen gobierno, en las dos paredes restantes. El primer panel, el que alude al programa de Obregón de repartición de las tierras de la *Hacienda de San Jacinto*, describe un conglomerado de ***campesinos*** alrededor de algunos de los expropietarios y nuevos propietarios.<sup>8</sup> El segundo, la relación fraternal entre el ***obrero*** y el ***campesino*** a través de un apretón de manos, nos remite, en primera instancia, a la escena El abrazo de

la S.E.P. (que posteriormente se repetirá, con algunos cambios, en el tercer piso del mismo edificio), y a un momento solemne, acompañado de una figura *redentora* con aureola.

Los dos muros restantes presentan una oposición que alude a los frescos del gótico italiano Ambrogio Lorenzetti en el Palazzo Pubblico de Siena, de 1338-1340 donde a modo didáctico y alegórico se elabora un programa en el que se enfrenta el ejemplo del buen gobierno al mal gobierno.<sup>9</sup> La escena de la izquierda, la negativa, presenta una invasión extranjera, quizá la norteamericana a Veracruz en 1914,<sup>10</sup> de ataque a las costas de la ciudad con buques, y ya en tierra, gente disparando, ahorcada colgada de los árboles, muertos sobre la tierra, en un paisaje desolado. En ambos extremos del Mal gobierno, dos *trinidades* negativas son representadas: *capitalista, sacerdote y hacendado; militar, capitalista y hacendado*, respectivamente. Para el Buen gobierno se escogió una ciudad en desarrollo, (probablemente Veracruz, mostrando la otra cara de la misma), en pleno proceso de urbanización y progreso, semirrodeada de montañas, con el puerto y sus embarcaciones, al frente. Torres de fábricas, postes de telégrafo, vías de ferrocarril con un tren en funcionamiento, y gente trabajando, acompañan el paisaje natural. Dos puertas con una concavidad en cada una, forman parte de la arquitectura del muro de visión positiva: en el centro de la composición, dos mujeres de rasgos mestizos y piel oscura se reclinan, apoyándose sobre dichas puertas (solución formal muy utilizada por el muralista). La de la izquierda amamanta a su bebé, y la de la derecha escucha un radio. Esta presencia humana muestra la posesión de la tierra por parte del hombre. Paz y tecnología se unen en el progreso del país. Los nichos mencionados - “... **dos claros de puerta que fueron tapiados al ampliarse el laboratorio de la clase de Biología**”.- fueron pintados por **Rivera** en 1946, cuando el Secretario de Agricultura y Fomento, Marte R. Gómez, en una visita de inspección a Chapingo (en 1944) invita al pintor a formalizar los arreglos para la



restauración de los frescos.<sup>11</sup> En ellos se retratan, a la izquierda, al Presidente Manuel Avila Camacho y al Secretario de Agricultura y Fomento Marte R. Gómez; a la derecha al Presidente Alvaro Obregón con su Secretario de Agricultura y Fomento, Ramón P. Denegri. **(F.45a)** Todos constituyeron, en los años '20 y '40, *patronos* de los murales, al modo renacentista. Al costado derecho de Obregón y Denegri encontramos, como continuación del muro del Buen Gobierno, el elemento didáctico riveriano que acentúa la contraparte del mal gobierno, la **tríada** positiva. **(F.45)**

En el extremo izquierdo se describe al **obrero**, vestido con camisa blanca, *overall* azul, botas y sombrero; con su mano derecha sostiene un martillo, y con la izquierda, otro instrumento de trabajo. Dos bandas cruzadas atraviesan su pecho, las que forman parte del equipo de trabajo. El **soldado**, al centro de la composición, viste camisa y pantalón verdes, calza botas, y sostiene un libro con su mano izquierda. A la derecha, el **campesino**, con su típica vestimenta blanca, canana con balas cruzada al pecho, sombrero amarillo (a modo de aureola), sostiene un instrumento (relacionado al trabajo de campo), con su mano izquierda, y un rifle con la derecha. El **obrero** y el **campesino** son de piel más oscura que la del **soldado**. En la parte superior de la escena, **campesinos**, en pequeña proporción, se divisan arando la tierra de una colina; y hacia la izquierda, a través de un paisaje, la escena continúa el *buen gobierno*. **(F.45)**

Esta **trinidad**, parte del panel del progreso y/o del *buen gobierno*, forma un paralelo con la analizada en el cubo de la escalera del tercer piso de la S.E.P. En primer lugar por estar, ambas, insertadas dentro de una escena más amplia relacionada con el futuro progreso e industrialización de México, o bien con un presente donde la tecnología se transforma en protagonista. Los tres agentes, de pie en el costado derecho de la

composición, constituyen los testigos activos del cambio acaecido, y aquellos que se elevan por sobre la tríada negativa. Dicha ubicación proyecta, en ambos casos, una relación del mismo motivo iconográfico trinitario con el resto de la composición, es decir con el panel anterior y/o con el siguiente. De algún modo los muros de *Chapingo* se remontan al *Plan de Ayala* de Zapata, emitido el 28 de noviembre de 1911, hasta alcanzar la distribución de tierras llevada a cabo por el presidente Alvaro Obregón en 1924. Emiliano Zapata, quien utilizó un discurso populista, se dirigió al pueblo en términos de *patria* y de *nación*, y abogó por sus libertades y derechos, dividiendo al *malo* del *bueno* en los siguientes términos: el opresor recibió la denominación de *hacendados*, *científicos* o *caciques*; mientras que los verdaderos dueños de las propiedades, eran los *pueblos* o *ciudadanos*. El mismo punto *sexto* del plan, el cual se refería a las tierras de las que los **campesinos** habían sido despojados, nombró las propiedades usurpadas como *terrenos*, *montes* y *aguas*. Y, por ejemplo, en lugar de mencionar al **soldado**, se refirió a aquel que tendría *las armas en la mano*.<sup>12</sup> Zapata prefirió evitar la denominación directa del **campesino** como dueño de propiedades o como trabajador de la tierra, o al **soldado** como el personaje que verdaderamente se enfrentaría al enemigo, generalizando a los personajes principales y traduciéndolos en *pueblos* o *ciudadanos*. El opresor, mencionado también como parte de una tríada, recibió, asimismo, una denominación generalizada: el mismo *hacendado* incluía al *científico* que, a su vez, abogaba por el *capitalista* y por el *militar*, mientras que el *cacique* podía ser el que apoyaba al *sacerdote* como líder religioso.

El presidente Obregón tenía serios problemas con el vecino del norte, y se había ganado la falta de reconocimiento de su gobierno.<sup>13</sup> **“El socialismo es un ideal supremo que en estos momentos agita a toda la humanidad”**. **“El socialismo es un ideal que debemos alentar todos los hombres que subordinamos nuestros intereses personales**

**a los intereses de las colectividades. El socialismo lleva como mira principal tender la mano a los de abajo, para buscar un mayor equilibrio entre el capital y el trabajo, para buscar una distribución más equitativa de los bienes con que la naturaleza dota a la humanidad”.**<sup>14</sup> Estas ideas contrastaban con las norteamericanas y como consecuencia las categorías de capitalista y extranjero no se acomodaban a su gobierno, pasando a formar parte del plantel enemigo. Por el otro lado, entre los simpatizantes del presidente se encontraba el bloque agrarista y el obrero. El último había recibido apoyo gobiernista a través de la *Confederación Regional Obrera Mexicana*, el que se remontaba al pacto firmado con Luis N. Morones, líder máximo de la *Confederación*, en 1918 y al momento en que el futuro presidente se promocionaba como candidato en la campaña electoral, en 1919.<sup>15</sup>

Estos acercamientos del pintor a la ideología zapatista pasada, aunque viva hasta entonces, se amalgamaban con la del presente obregonista en la expresión pictórica mural: el concepto planteado por Zapata en cuanto a la división de tierras, y el logro del presidente Obregón, quien veía al reparto agrario como una demanda social en sí misma, habiendo logrado un reparto de algo más del diez por ciento de los cincuenta millones de hectáreas laborales que según las estadísticas había en el país en 1921.<sup>16</sup>

A la ideología originaria de la Revolución Mexicana vertida en los muros en 1924, se le sumaría, como ya mencionamos, un tinte de influencia rusa en cuanto al orden clasista y a los integrantes oprimidos. Este pensamiento importado es adaptado a la situación local mexicana, de lucha por las clases oprimidas, de un arte social promotor de un cambio (como ya comentamos en relación a la ideología de Lunacharsky) y de un artista mediador de dicho cambio. Para la organización comunista, **“el trabajo es la expresión de la**

***naturaleza creadora del hombre”, el artista se limita sólo a una división de trabajo. Y como “el trabajo humano, como manifestación total de las fuerzas esenciales del hombre, contiene ya una posibilidad estética que el arte realiza plenamente”, “todo hombre..., en la sociedad comunista, será creador...”.***<sup>17</sup>

Las fechas antes mencionadas indican que la decoración de la administración de la *Escuela Nacional de Agricultura* de Chapingo antecedió a los paneles del descanso de la escalinata del último piso de la S.E.P. del primer patio. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que los murales del *Patio del Trabajo* fueron comenzados en 1923, (y por eso los analizamos con anterioridad) a modo de *ensayo* tanto ideológico como temático a los que les sucedieron. Existe una correlación entre estos y los de las oficinas de administración de la hoy *Universidad Autónoma de Chapingo*, ya que continúan la idea en la escalinata de la *Secretaría de Educación*, y finalmente, resumen la propuesta en la excapilla de la *Universidad*. **Rivera** presenta, en esos años, un claro interés de cambio social y progreso tecnológico a través de la unificación de las clases bajas y trabajadoras.

Si comparáramos las **trinidad**s ya analizadas: del cubo de la escalera de la S.E.P. y la del muro de las oficinas de *Chapingo*, encontraríamos una pequeña diferencia formal: la ubicación de los personajes. Mientras que en *Chapingo*, el **soldado** ocupa el centro de la tríada, y le da su mano al **obrero**, ubicado en el costado izquierdo, y el **campesino** se halla en el derecho; en la S.E.P. el **campesino** es la figura que ocupa el centro, el **soldado** la izquierda y el **obrero** el costado derecho. Los sombreros son los mismos, salvo el del **soldado**. Esta pequeña diferencia no conduce al mensaje real que ambas **trinidad**s revolucionarias pretenden enviar: la presencia del *frente unido* en relación al desarrollo agrícola e industrial del país. El medio campestre que los circunda, donde el trabajo es el tópico esencial, llegará a unirse con la tecnología citadina, y alcanzará el progreso

nacional. **Obrero, soldado y campesino** se transforman, entonces, en los agentes intermediarios por medio de los cuales se unirían las dos etapas del proceso mexicano: de sociedad agrícola a sociedad modernizada. La actitud activa e idealizada de los agentes otorgaría la activación de dicho proceso. El panel de la *Secretaría de Educación* ofrece, siguiendo esta idea, un paso más en el panel que lo continúa: luego de la etapa de interacción entre el desarrollo agrícola y la tecnología moderna, se plantea organizar y planear el futuro: la sociedad agrícola, colmada de maquinaria moderna, es descrita en vías de organizarse.

Los muros del segundo piso de *Chapingo* necesitan todavía del contraste del *buen y mal ejemplo* para una mayor comprensión de la historia. Sin embargo, no se trata de una representación alegórica en la que se combinan personificaciones o símbolos como en los frescos de Lorenzetti sino de un presente cercano de historia mexicana, donde se requiere de imágenes concretas para transmitir una idea. El contraste entre los personajes, idealizados o no, de la pintura mural de **Rivera** favorecen (o no) a la sociedad mexicana al relacionarse con su historia a través de la creación de la dimensión *imaginaria* mencionada, la **trinidad** positiva, en contraposición de negativa. Esta última, la que ya habíamos comentado, aunque, de hecho, parece ser que la primera realizada en pintura mural fue la que estamos analizando en Chapingo, aparece en dos grupos: *hacendado, capitalista y militar* al costado izquierdo de la pared del mal gobierno; y *hacendado, sacerdote y capitalista* al costado derecho. La *trinidad funesta*, atestiguada de algún modo, en el programa y manifiesto del *Partido Liberal Mexicano*, de 1906, agrega, ahora, al *hacendado*, repetido en ambas *trinidades* pertenecientes al mal gobierno. Este, quien durante la colonia fuera de origen español, y luego criollo, constituyó la antítesis de la esencia del mexicano, el **indio**; y además se contraponía a su contrincante: el **campesino**, aquella

figura que debería ser dueña de sus tierras. El *capitalista*, nuevamente, y también repetido en ambas *trinidades*, representa al extranjero, norteamericano o europeo, que viene a invertir su dinero en tierras que no le pertenecen, y trae trabajadores calificados, quitándole el espacio al **obrero** mexicano.

Estas imágenes enemigas del pueblo, junto al *militar* y *sacerdote*, (cuatro en total), son presentadas como propuesta de extinción para dejar el poder a aquellos que conformaron la esencia de la revolución mexicana: la **trinidad revolucionaria**. Esta idea se vería, también, en las páginas del periódico El Machete.<sup>18</sup>

La zona administrativa fue una de las primeras obras en las que **Rivera** asumió un papel inequívocamente educativo al pregonar la revolución social, prefigurando la prolija serie de temas didácticos tratados en la Secretaría, así como en la ex-capilla de *Chapingo*, “... **que puede considerarse como el epítome de la obra del artista mexicano durante los años veinte**”.<sup>19</sup>

## II.5.2 Triunfo de la revolución y la justicia (F.46)

El segundo edificio que decoró **Rivera** en *Chapingo* perteneció originariamente a una comunidad religiosa fundada por los jesuitas a finales del siglo XVII: la capilla del Convento de San Jacinto.<sup>20</sup> La decoración se realizó entre los años de 1926 y 1927, bajo la presidencia de Plutarco E. Calles. Entre los cambios estructurales, económicos, agrarios, educativos, y otros, la época en la que **Rivera** trabajó en la excapilla se halló amenazada por el conflicto con la Iglesia y por las relaciones hostiles con los Estados Unidos. A raíz de la *Ley Calles*, expedida el 14 de junio de 1926, se levantó, dos meses más tarde, el movimiento armado católico, al que se denominó *la guerra cristera*. Por otro lado, fue un

período en el que las inversiones norteamericanas desplazaron a las europeas, provocando una *crisis* en la economía del país.<sup>21</sup> Si bien este fue el trasfondo que atravesaba México en esos años, evitaremos los análisis de ambos conflictos, a no ser que alguno de los puntos se viera reflejado en el arte mural de la capilla de *Chapingo*.

Por el tipo de decoración, el pintor del siglo XX, se remontó al *Treccento* y a las innovaciones que hiciera Giotto en sus frescos narrativos en lugares santos, como aquellos de la *Capilla Scrovegni* de Padua, de quien aprendió, los recursos técnicos como el ilusionismo espacial, la arquitectura simulada, los escorzos y la gesticulación. Para poder llevar a cabo el programa iconográfico, el pintor mexicano tomó en cuenta las divisiones arquitectónicas internas de la excapilla de *Chapingo*, y decoró el altar central, el cubo de la entrada y del antiguo coro, las bóvedas, el techo, y los muros laterales. Un ejemplo del aprovechamiento de dichas divisiones fue la utilización de la cornisa que separa los muros laterales de la parte superior de la capilla, para llegar, a través de diversas separaciones geométricas, al techo. La división real interna, le sirvió, asimismo, para enmarcar las escenas laterales, aunque también creó espacios simulados. Realizó figuras de grandes dimensiones que ocuparon casi todo el alto del espacio, (sobre todo las laterales del muro poniente), así como de fuertes escorzos para provocar un ilusionismo espacial (básicamente en el techo). En general, describió imágenes en movimiento o ejecutando alguna acción, para poder distinguir el mensaje emitido a la distancia.

La excapilla de *Chapingo*, la que funciona hoy como salón de actos de los estudiantes, había sido decorada por el siguiente equipo de trabajo: los albañiles Juan Rojano y Epigmenio Téllez; y los pintores **Ramón Alba Guadarrama, Máximo Pacheco y Pablo O'Higgins**.





El conjunto iconográfico concentra un repertorio de personajes esenciales para la vida de la sociedad, desde su gestación en el seno materno hasta la lucha por la supervivencia e igualdad de clases. Dichos desarrollos pueden ser sucesivamente legibles a través de los muros laterales: el oriente describe el proceso biológico de la mujer y la naturaleza, mientras que el poniente apunta hacia un planteo social. Ambos se pueden percibir como ligados entre sí por una continuidad de orígenes: ***“El asunto que sirve a esta decoración, floración y fructificación, (son) fenómenos que proyectan su símbolo natural sobre el desarrollo de la vida del hombre productor, campesino y obrero”***, según palabras del pintor.<sup>22</sup>

El muro lateral derecho (u oriente) describe la filiación entre el desarrollo natural, en cuanto a las riquezas naturales de la tierra, como el fuego y los minerales (mientras que el viento, la lluvia y el sol ya habían sido descritos en la bóveda), acompañado del desarrollo de la fecundación y gestación del ser humano. Desarrollos que se acentúan, más aún, a través de la correlación creada por los cuatro paneles de la pared lateral opuesta (la de la izquierda o poniente), que describe el desarrollo social del hombre en cuanto a sus necesidades básicas, siguiendo los lineamientos de la ideología comunista. **Rivera** no trata el combate armado sino que representa a la víctima consecuencia del mismo, como parte del proceso que conducirá a la creación de la toma de conciencia de clase. La unificación del **obrero**, el **soldado** y el **campesino** conduciría al equilibrio social. Los frutos de ese esfuerzo unificado, tendrán un recibimiento correlativo social y biológico, descritos en los últimos paneles de ambos desarrollos.

El muro lateral poniente se caracteriza por la uniformidad temática, de lucha obrera, enfatizada por el modo parejo de vestir de los personajes, cual si fuera una puesta en escena en la que los mismos actores aparecen durante toda la obra, sobre una escenografía que ubica a las figuras en el mismo ambiente natural.

Si enumeramos los paneles, podemos ver que, al entrar a la excapilla, en el plafón del sotocoro, observamos, en primera instancia, una estrella anaranjada de cinco puntas atravesada por detrás por cuatro manos, dos con las palmas abiertas y las otras sosteniendo la *hoz* y el *martillo*. Si continuamos por la pared poniente encontraremos las siguientes escenas: 1. Nacimiento de la conciencia de clase o El propagandista o El Agitador; 2. Los explotadores o Formación de los líderes revolucionarios, en cuya parte superior encontramos la tierra esclavizada o las fuerzas reaccionarias; 3. El agitador, Organización del movimiento agrario u Organización clandestina del movimiento agrario, y arriba El comienzo de las hostilidades; 4. Continua Renovación de la lucha revolucionaria o La muerte del campesino; arriba Propósitos; y 5. Revolución o Triunfo de la revolución y la justicia, gobernada por la **trinidad revolucionaria (F.46)** y, en la parte superior La rectitud del Nuevo Orden.<sup>23</sup>

Todas las escenas (menos la de Tierra esclavizada u oprimida), aluden a la solidaridad entre el **obrero** -trabajador de la ciudad- y el **campesino** -trabajador del campo-, acompañados del apoyo de las mujeres, mientras que en las dos últimas se agrega al **soldado**. El trasfondo de ideología comunista se enfatiza aquí, a través de símbolos como la *hoz* y el *martillo*, o bien, en los contenidos, como la lucha por la igualdad de clases. La primera escena mencionada, Nacimiento de la conciencia de clase, por ejemplo, muestra en el centro de la composición una *hoz* y un *martillo* unidos, en defensa de la clase **obrera** y **campesina**, a través del contacto de dos figuras vestidas de *overall* azul y camisa anaranjada. La escena describe, por un lado, un mitin solidario entre trabajadores del campo y la ciudad, y por el otro, obreros trabajando en una mina. “**La naciente Liga de Comunidades Agrarias** -nos explica Raquel Tibol- **se pronunicaba en aquellos años por**

**una efectiva alianza entre obreros y campesinos, y criticaba a los dirigentes del proletariado que, por menospreciar al hombre del campo, entorpecían esa alianza. En defensa de esta posición Rivera representa al agitador como un campesino con overall de obrero.”**<sup>24</sup>

El segundo, con su acompañante arriba, Formación de los líderes revolucionarios y las fuerzas reaccionarias se relacionan entre sí al incluir agentes opresores. En el muro inferior aparece **“un inspector de minas, un guardia armado y un proletario blanco...”**<sup>25</sup> humillando a **campesinos y trabajadores**. El minero esculcado nos recuerda a la escena Salida de la mina de la S.E.P., en posición de *Crucifixión*, mientras la amenaza recae, también, sobre los **campesinos**, al costado derecho. El muro superior repite la *trinidad enemiga* compuesta por un *militar*, un *sacerdote* y un *capitalista*, siguiendo la misma idea que en el muro de las oficinas de la administración.

El tercero, el cuarto y el quinto panel describen, a modo de equilibrio, momentos más tranquilos. Cada panel es caracterizado por la descripción de un puño que se encuentra encerrado en un semicírculo, en la parte superior. Para Raquel Tibol estas tres escenas constituyen diferentes etapas de la **trinidad revolucionaria**: **“En la primera etapa se ha generado en el medio social una necesidad que exige el cambio en el estado de las cosas. El campesino... explica... la realidad de sus circunstancias. La pala que sostiene uno de ellos aparece como arma eficaz para reconquistar lo que les pertenece: la tierra. La presencia del obrero apunta la necesaria alianza obrero-campesina”**. **“Pero en el medio punto arriba de la cornisa una mano monumental gesticula con indecisión. Lenta es la germinación en tierra y en la conciencia del pueblo”**..<sup>26</sup>

El **campesino-soldado** al que están velando, ubicado en el centro de esta *trilogía*, simboliza el concepto de sacrificio que necesita la sociedad para poder llevar a cabo su cometido de reorganización. La víctima, pérdida de la contienda, es presentada en la obra de **Rivera** con el fin de enfatizar ese sacrificio que la sociedad debe atravesar para lograr la conciencia de clase y la conformación de la nueva sociedad. Si en la etapa anterior el **obrero** se contactaba con el **campesino**, a modo de líder, en una plática solidaria y de unificación, ahora el **soldado-campesino**, se encuentra entre sus iguales. El combate con el puño cerrado continúa, mientras que "... **el idealista muerto** -como lo denomina Antonio Rodríguez- **resucita, transmutado, en las flores color de sangre que del árbol irrumpen**".<sup>27</sup>

Finalmente, el último panel ofrece la unidad lograda: el *frente unificado* se presenta ante el pueblo, contactándose con él en un medio agrícola el cual es acompañado de maquinaria nueva y moderna. El conjunto presenta un ente amalgamado. La **trinidad** se eleva, ya sin desgarró. La mano se yergue.

Tres figuras masculinas se describen de pie, frente al espectador, mientras que seis femeninas (excepto dos niños) se hallan sentadas de espaldas, dirigiendo sus miradas a la trinidad. El fondo se ofrece natural y con implementos de trabajo agrario. El personaje de la izquierda, el **obrero**, de *overall* azul, camisa y sombrero, está recibiendo una pequeña cazuela, con alimento, de una de las mujeres arrodilladas frente a él. El **soldado**, en el centro de la composición, de camisa, pantalón y sombrero de color ocre, con un pañuelo anaranjado al cuello, sostiene, también él, una cazuela con la mano izquierda y una cuchara con la otra. El **campesino**, de vestimenta blanca y sombrero amarillento, se halla tomando el alimento de la cazuela que sostiene. Los tres, de tez oscura y rasgos mestizos, se encuentran en un momento de descanso; por tal razón, carecen de armas. Las figuras

femeninas, salvo la que se halla sentada en el extremo derecho, la cual nos recuerda un personaje picassiano, son mestizas y visten ropa campesina; dos jovencitas tienen trenzas atadas, una madre carga a su bebé en un rebozo, y dos niños llevan sombreros iguales al del campesino descrito. El fondo presenta un árbol de ceiba, con sus respectivas flores blancas, a la derecha; una máquina de color anaranjado, con una manivela, en el centro; y un conglomerado de espigas en el extremo izquierdo. Por encima de la composición, luego de una cornisa arquitectónicamente natural, una mano abierta, con carácter amistoso, en acción de alto o vigilancia,<sup>28</sup> emerge de una especie de nube. **(F.46)**

Para alcanzar una mayor comprensión de la escena descrita, debemos realizar una lectura más abarcadora: tomar en cuenta, en primer término, la secuencia comenzada al principio del muro (como lo hicimos antes de la descripción), y de manera paralela describir la que se halla por encima de la escena de interés (es decir, la del otro lado de la cornisa), continuar por los compartimientos del techo, hasta, finalmente, llegar al otro lado del muro y toparse con *Los frutos de la tierra*, última composición del desarrollo biológico del muro oriental. Todo el conjunto se transforma en parte integral de la composición primigenia.

Luego de haber delineado los paneles anteriores a la **trinidad**, y haber comprendido la simbología de los puños, ofreceremos una visión de las imágenes que se suceden hasta llegar al muro opuesto. Siete compartimientos geométricos, subiendo hacia la bóveda, hasta descender por el otro lado, contienen figuras masculinas semidesnudas y grandes en proporción, de las cuales seis se describen aisladamente, y dos comparten una misma escena. Sobre el semicírculo donde se halla la mano erguida, vemos un hombre sentado con un manojo de espigas de trigo, a cuyos flancos hay otros dos, medio agachados (como si no cupieran en el espacio pictórico), con una caña de azúcar y frutos, respectivamente. **(F.46a)** Esta **trinidad** agrícola se continúa en la bóveda, donde se describen dos hombres

en un fuerte escorzo, elevados en el cielo azul, bajo una gran estrella roja de cinco puntas, y los cuales sostienen, cada uno, una hoz y un martillo blancos, unidos, resaltando, bajo el fondo rojo de la estrella. (F.46b) En este compartimiento cabe recordar la relación que habíamos realizado entre dicha escena y la portada que **Rivera** había ilustrado en 1924 para el libro de poemas de Gutiérrez Cruz, Sangre Roja, (F.33), donde los mismos personajes, aunque simplificados, se abrazan en un tono de hermandad ante la misma lucha.

Ya descendiendo por la bóveda contamos con los tres compartimientos restantes, donde se repite lo mismo que del otro lado; y en el semicírculo se halla una ventana verdadera. Así llegamos a Los frutos de la tierra: cuatro figuras femeninas desnudas, de las cuales una es niña, se hallan en un medio natural, en comunión con la naturaleza al relacionarse directamente con sus frutos. Un árbol, en plena fructificación, ocupa más de la mitad de la composición, adaptando su forma a una ventana circular ubicada en el centro.

El quinto panel de la pared poniente llega a la consumación de la ideología comunista, donde la **trinidad** apoya sus pautas, y toma en cuenta el mundo agrícola, mientras que los frutos naturales, ya arraigados en la tierra, son recibidos por las mujeres descritas en el muro opuesto, pasando por los compartimientos netamente agrícolas, apoyados incondicionalmente por la hoz y el martillo. La relación, entonces, se extiende de un muro al otro, en el espacio interior de la capilla, mientras que las imágenes de la bóveda tienen el papel de intermediarias. Solo éstas describen un ambiente agrónomo -con espigas y frutos-, ya que en el resto de los compartimientos de la bóveda, si bien se describen hombres similares, carecen de atributos.

Triunfo de la revolución y la justicia y Los frutos de la tierra, últimos paneles laterales antes de llegar a la escena frontal de la nave (el ábside de la antigua capilla),



(F.46b)



(F.46a)

anuncian el futuro positivo, de grandes alcances y tecnología. Tierra fecunda,<sup>29</sup> panel central y escena universal, combina la totalidad del proceso, donde el hombre es el que domina a la naturaleza, sin ayuda divina, a la cual alcanza a través de sus conquistas sociales y revolucionarias.

Si tomamos en cuenta los conflictos que acarrearba México en los años de 1926 y 1927, el de la guerra cristera y el de las inversiones extranjeras, Iglesia y capitalista, (enemigos remontados al siglo pasado) podremos tomar a los últimos paneles laterales de la capilla de Chapingo como un ideal propuesto por **Diego Rivera**, apoyado, de algún modo por el gobierno (desde Obregón) y tratando de poner en práctica algunas de las cláusulas de la ideología comunista.

Los murales de *Chapingo*, en general, reflejan el momento de proceso de cambio de la sociedad mexicana, cuando se abandonan los pensamientos de combate para darle cabida a una propuesta, a una toma de conciencia del desarrollo social e industrial, diferente al conocido hasta esos momentos, y, si bien producto de la Revolución, alejado ya de las armas y con el objetivo de reorganizarse. El puño, símbolo de dicho proceso, se describe al principio, medio cerrado e indeciso, luego en posición de duelo, velando uno de los tantos sacrificios y, finalmente, erguido, claro y preciso, listo para emprender los objetivos planteados.

El presidente Plutarco Elías Calles, entre los proyectos de la *Nueva política económica*, había propuesto la apertura de nuevas tierras de cultivo, la irrigación, la creación de una red de escuelas agrícolas, la explotación de recursos naturales, con el fin de crear una infraestructura nacional y de independencia.<sup>30</sup> ***“El reparto de tierras sólo era un capítulo de la política agraria del gobierno, que se proponía implantar una reforma agraria “integral” dentro del marco general de la “reconstrucción”.***<sup>31</sup> Así, el mensaje



de Calles se deja traslucir en el proceso que emiten los muros de la *Revolución Social*, al describir **Rivera** la acción política de **campesinos** y **obreros**, incluyendo al **soldado**: se defienden los intereses del **campesino** y del **trabajador**, como parte integral de la sociedad, para alcanzar la construcción de una sociedad sin clases. Para tal fin, el pintor pretende reunir el arte socialista, de carácter realista/figurativo con las necesidades del pueblo. El nuevo orden social se llevaría a a cabo gracias a las propuestas oficiales, y a la creencia de contenido ideológico comunista.<sup>32</sup>

## Notas

- 1.- Palabras del Doctor Ignacio Méndez Ramírez, rector de la Universidad Autónoma Chapingo, en Rodríguez Antonio, Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en Chapingo, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1986, solapa del libro.
- 2.- Krauze Enrique, La reconstrucción económica, Historia de la Revolución Mexicana 1924-1928, op.cit., p.9
- 3.- Ibid. El lema se lee en uno de los muros de las oficinas administrativas de la Rectoría de la Universidad, en el segundo piso del salón de entrada.
- 4.- Respecto a la datación de los trabajos en Chapingo, no todos coinciden, presentando una confusión. Según Raquel Tibol, Rivera trabaja en Chapingo durante cuatro años, de 1923 a 1927. Centenario del Natalicio de Diego Rivera, Chapingo. Guía de murales. Texto de Raquel Tibol, Edición de la SARH, 1986, p.13. 1925 es la fecha que da la misma Raquel Tibol como inicio de los frescos en la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, en los "Datos bibliográficos" de Arte y política, op.cit., p.426. Antonio Rodríguez considera que el pintor comienza su trabajo en el año de 1925 y finaliza en octubre de 1927. Rodríguez, Canto a la tierra, op.cit., p.10. En el Catálogo General, se afirma que las oficinas administrativas de la Rectoría fueron pintadas en tres etapas, 1925, 1927 y 1946; y la excapilla entre 1926-1927. Rivera. Catálogo general, op.cit., p.87 y p.69 respectivamente. 1926-1927 es la datación de Stanton Catlin, "Universidad Autónoma de Chapingo" en Rivera. Retrospectiva, op.cit., p.270, y p.265
- 5.- Testimonios sobre Diego Rivera, Imprenta Universitaria UNAM, México, 1960, p.81
- 6.- A la divergencia de fechas ofrecida en la n.4 de la tesis, agregaremos los datos que nos ofrece Juan Pablo de Pina García, basado en el testimonio personal de Marte R. Gómez y en el Archivo General de la Universidad Autónoma Chapingo, precisando el año de 1924 como el inicio de los murales de la excapilla. Pina García J.P., Diego Rivera en los años radicales, p.43, n.40.
- 7.- Arte y política, op.cit., p.53
- 8.- Catlin, Rivera. Retrospectiva, op.cit., p.265
- 9.- Janson H.W., History of Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1980, reproducción a color número 41
- 10.- Catlin propone que el paisaje descrito pertenece a un lugar contiguo a los campos petrolíferos de Tampico. Catlin, Rivera. Retrospectiva, op.cit., p.265
- 11.- Tibol, Centenario, op.cit., p.64
- 12.- México en el siglo XX, 1900-1913. T.I, op.cit., p.393
- 13.- E.E.U.U. reconoce la presidencia de Obregón en agosto de 1923 "... después que se resolvió el conflicto entre las dos naciones por el efecto que tendría la Constitución de 1917 sobre los intereses estadounidenses en el país, principalmente sobre los campos petrolíferos; con el acuerdo De la Huerta-Lamont y los Tratados de Bucarelli se satisficieron las demandas de los Estados Unidos". Carr B., El movimiento obrero, op.cit., p.145
- 14.- Juan de Dios Bojórquez, "El espíritu revolucionario de Obregón", Alvaro Obregón. Aspectos de su vida, Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 1984, pp.73-74
- 15.- Carr, El movimiento obrero, op.cit., pp. 127-157
- 16.- Hector Aguilar Camín, "Obregón, un acercamiento al hombre", en Alvaro Obregón. Aspectos..., op.cit., p.72
- 17.- Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, Biblioteca Era, 1991, p.282
- 18.- Ver capítulo II.8 David A. Siqueiros en El Machete
- 19.- Catlin, Rivera. Retrospectiva, op.cit., p.266
- 20.- El Convento de San Jacinto se convirtió en Hacienda de San Jacinto, cuando la corona española expulsó de México a los jesuitas. Stanton Catlin, "Universidad Autónoma de Chapingo", en Rivera. Retrospectiva, op.cit., p.265
- 21.- Krauze, La reconstrucción económica, Historia de la revolución mexicana, op.cit., pp.27-30 y capítulos siguientes; Córdova A., Revolución y Estado, op.cit., pp.354-362; Carr B., El movimiento obrero, op.cit., pp.213-225
- 22.- Rivera, Arte y política, op.cit., p.54
- 23.- Tibol, Centenario, op.cit., pp.26-33. Antonio Rodríguez en su libro Canto a la Tierra, más que intitular las escenas, las explica. Sin embargo a la primera la denomina *Propagandista*; *Idealista muerto* a la penúltima y Trinidad revolucionaria a la última. Rodríguez, Canto a la Tierra, op.cit. (la parte de ilustraciones carece de numeración de páginas); Rivera. Retrospectiva, op.cit., p.270; Rivera. Catálogo General, op.cit., pp.73-84
- 24.- Tibol R., Centenario, op.cit., p.43
- 25.- Catlin, Rivera. Retrospectiva, op.cit., p.270
- 26.- Ibid, p. 29
- 27.- Rodríguez, Canto a la tierra, op.cit.
- 28.- Catlin, Rivera. Retrospectiva, op.cit., p.270
- 29.- Tibol, Centenario, op.cit., p.22
- 30.- Krauze, La reconstrucción económica, Historia de la revolución, op.cit., pp.18-26, y pp.107-133

31.- Ibid, p.111

32.- Cabe tomar en cuenta que desde 1926 el pintor había sido secretario general de la *Sección Mexicana de la Liga Antimperialista de las Américas*; invitado a Moscú para las celebraciones del 10º Aniversario de la Revolución de Octubre por la *Sociedad para las Relaciones Culturales de la URSS*; y en junio de 1928 regresaría a México, y pasaría a formar parte del Comité *¡Manos fuera de Nicaragua!*, entre otras actividades. Tibol, *Centenario*, op.cit., p.426-430; *Diego Rivera and the Revolution*, op.cit., p.122; *Rivera en los años radicales*, op.cit., pp.38-39.

Rivera continúa la temática de interés al finalizar la *Secretaría de Educación Pública*, con el muro sur del *Patio del Trabajo*, aquel que ocupa el *Corrido de la Revolución Proletaria*. Allí sería donde llevaría a cabo lo aprendido y captado en la Unión Soviética, con la inclusión de la *trinidad revolucionaria*: *soldado, campesino y obrero* mexicano inmersos en el proceso internacional revolucionario, y trataría de crear un arte proletario. A dichas finalidades se le agregarían influencias del grupo soviético *Octubre*, el cual abogaba por "... *una forma de arte al servicio de la lucha proletaria internacional -de campesinos y obreros- por medio de propaganda ideológica a través de la pintura al fresco, el grabado, que ayudaran al pueblo a demandar a sus opresores...*". Azuela Alicia, "*Rivera y una definición de arte proletario*", *Rivera. Retrospectiva*, op.cit., p.135. No entramos en el análisis de esta etapa ya que pertenece a un concepto diferente, o mejor dicho, más elaborado de la *trinidad revolucionaria*, el cual ocuparía una segunda parte de la investigación comenzada. Simplemente nombraremos algunos de los paneles que continúan la idea: *En la trinchera, El herido, El que quiera comer que trabaje, La cooperativa, Muerte del capitalista, Un solo frente, y A trabajar*, entre otros. Con respecto a *Un solo frente*: en el II Congreso Nacional del P.C.M., de abril de 1923, se abogó por el problema campesino, el de los trabajadores, la ofensiva capitalista y, entre otros, el denominado Frente Unico. Rivera utiliza una denominación similar para una de sus trinidades: *Frente unido* o *Un solo frente*, en la pared sur del tercer piso, de noviembre de 1928. La idea del *Frente Unico* surgió, en un principio, como concepto poco claro, y luego pasó a ser el título del periódico de la local comunista de Veracruz. Taibo II, P.I., *Bolshevikis*, op.cit., p.303; p.205; p.149, (n.159 en la p.358) ; y p.211.

## II.6 JOSE CLEMENTE OROZCO en la Escuela Nacional Preparatoria

**“... la guerra civil se cierne encima de ellos, el trabajador exhibe amargamente los muñones de sus brazos mutilados mientras que el anciano, despojado de planos y escuadra, desesperado, cruza las manos sobre su rostro.”**

Jean Charlot <sup>1</sup>

El quinto panel de la pared norte del patio grande de la *Escuela Nacional Preparatoria*, se halla decorado con la pintura mural *Trinidad revolucionaria*. Su versión final fue realizada por **Orozco** en 1924 (F.51), luego de haber realizado un boceto de la misma (F.47), y en el momento en que decidía eliminar la composición primigenia de 1922, de temática y estilo diferentes. Las diversas etapas en las que el pintor trabajó correspondieron, en parte, al desarrollo que atravesaba la *Escuela*, razón por la cual cabría realizar un breve recuento de la *historia* de la misma, como trasfondo para la producción artística mural. Entre el nombramiento de Gabino Barreda en 1868 **“... y el 1° de marzo de 1922, cuando llega Vicente Lombardo Toledano, veintiocho directores se sucedieron...”**.<sup>2</sup> Hasta principios de siglo, bajo el gobierno de Porfirio Díaz, la *Escuela* respondió a las necesidades de la burguesía urbana, cambiando de dirección en 1901 a raíz del nuevo programa de estudios elaborado por Justino Fernández y, sobre todo, áquel de Justo Sierra, en 1907 (entonces Ministro de Instrucción Pública), quien sostenía **“que la enseñanza impartida en la escuela será uniforme, gratuita y laica.”**<sup>3</sup> Entre 1910 y 1920 pasa a ser parte integral de la *Universidad de México* (sufriendo una separación en el interin), y el 26 de octubre de 1920, cobra un viraje al presentar Vasconcelos un programa

de materias *más educativas que instructivas*, y al introducir un acercamiento entre el *mundo de las ideas* y el *mundo del trabajo*, con énfasis en el progreso social.<sup>4</sup>

A pesar de las nuevas reformas, la E.N.P. no lograría alcanzar un equilibrio, sino que, al contrario, entraría en una etapa de politización: el estudiantado comienza a pedir programas acordes a los problemas sociales, económicos y políticos del país, los cuales presionan al Ministro de Educación, y lo conducen a llamar a elecciones para un nuevo director de la escuela. La crisis aumenta, se produce la reorganización y, recién el primero de marzo de 1922, se nombra como nuevo director a Vicente Lombardo Toledano quien apuntaba a la creación de un ámbito de participación política sobre una base de *lucha de clases*, y de conciencia social en el ciudadano, involucrando al estudiantado en los problemas nacionales. La *Escuela*, así, no podía albergar una población elitista sino abrir sus puertas a todo público. La idea de formar una generación revolucionaria, en la que se incluía la ideología del siglo XIX actualizada en la Revolución Rusa, no era compartida por el Ministro de Educación Vasconcelos. Las diferencias entre ministro y director se fueron agudizando y provocaron disturbios en la *Escuela*.

Entre tanto, y bajo la efervescencia cultural, los artistas se alían a la nueva postura de apertura y participan tanto intelectual como socialmente. Así es como se forma el *Grupo Solidario del Movimiento Obrero* (mencionado al comentar un panfleto (F.32) redactado por su secretario general Lombardo Toledano, e ilustrado por **Diego Rivera**), del cual **Orozco** toma parte al fundar una filial del mismo en Morelia. En su *Autobiografía*, el pintor recuerda el viaje y la reacción de la gente de manera satírica: “... **fuimos comisionados para establecer comités locales del grupo en Morelia y Guadalajara y para allá fuimos a convocar a los intelectuales. Los únicos que acudieron a nuestro llamado fueron los bohemios de esos que lo mismo van a una boda, a un mítin comunista, uno fascista,**



(B.47)



(B.51)

***un convite de circo o lo que sea. Señoritas que declaman versos románticos y anarquistas pueblerinos de lo más inofensivos***".<sup>5</sup>

Vasconcelos apoya a los artistas, organizados ya en el *Sindicato de Pintores y Escultores de México*, otorgándoles muros para que decoraran la E.N.P. Los pintores que comenzaron a trabajar fueron **Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Emilio García Cahero, Fernando Leal, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros** (recién llegado de Europa), y **Amado de la Cueva**.

**Orozco**, miembro activo del sindicato, comienza su trabajo el 7 de julio de 1923,<sup>6</sup> cuando "***la escuela se instala en el antiguo seminario de San Pedro y San Pablo, recién restaurado, modernizado y decorado con frescos de Roberto Montenegro***".<sup>7</sup> Su idea primitiva había sido representar *Los dones que recibe el hombre de la Naturaleza*, divididos en siete secciones: *La Virginidad, La Juventud, La Gracia, La Belleza, La Inteligencia, El Genio y La Fuerza*.<sup>8</sup> Dicha temática, como vimos en la primera fase del muralismo, iba acorde a la ideología vasconcelista de elevar la *naturaleza* y a todo lo que ésta podría alcanzar. Sin embargo, al plasmar su propuesta en los muros, el pintor representó, en primera instancia, al *hombre por excelencia*, al *hombre* en su lucha con la naturaleza o bien, la figura humana encarnando a natura, como en las composiciones *La lucha del hombre con la naturaleza* (F.48, F.48a), *La Primavera* (F.49, F.49a) y *Hombre cayendo* (F.50, F.50a). Todos estos paneles, finalmente, fueron modificados un año más tarde por la temática del *hombre* en su lucha por la supervivencia, al transformar el contenido de carácter simbolista por otro de interés social y nacional. Este viraje en la *iconografía* orozquiana de los muros de la E.N.P no sólo obedecía a la situación que atravesaba la *Escuela* (como ya señalamos), sino que respondía, asimismo, a una mayor inmersión del pintor en la realidad que lo circundaba. Ya no de manera satírica, irónica y

caricaturesca, como había dejado traslucir en El Ahuizote y en La Vanguardia, sino bajo el síntoma general que envolvía a los pintores: la conciencia de presentar una realidad de Revolución, en cuanto al cambio social en el pueblo mexicano que ésta pudiera llevar a cabo.

En agosto de 1923 se agudizaron los conflictos entre Vasconcelos y Lombardo Toledano hasta que el ministro acusó al director de fomentar la ideología obrera y de presionar a los estudiantes a afiliarse a la C.R.O.M. -de cuya *Comisión de Educación* Lombardo Toledano formaba parte-. Vasconcelos decidió quitarle el puesto al director, se produjo una huelga por parte del estudiantado y la intervención del Presidente Obregón quien detuvo la huelga y oficializó la expulsión de Lombardo Toledano. Este desequilibrio desembocó en 1924 en una revuelta en la que se destruyeron algunos de los murales y se suspendieron los trabajos de los pintores. ***“Suspendida la decoración -afirma el periódico Excelsior-, accediendo a los términos de una petición presentada por los estudiantes, el señor José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, decretó ayer la suspensión de la decoración pictórica en curso en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, bajo la supervisión de don Diego Rivera”.***<sup>9</sup>

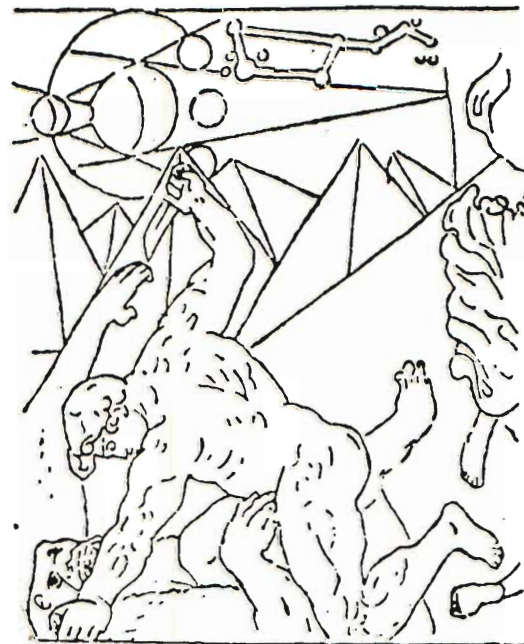
Sin ahondar en los detalles de los sucesos mencionados, cabe preguntarse si la destrucción de los murales ***“fue un índice real de la opinión pública”***, como afirma **Charlot**,<sup>10</sup> o bien: ¿si el fenómeno del arte pasó a ocupar el rol de víctima o chivo expiatorio de una problemática interna de la *Preparatoria* que reflejaba, a su vez, un periodo de posrevolución, o bien, una falta de dirección sociopolítica nacional?

Bajo este trasfondo veremos, pues, qué sucedió con **Orozco** en el año y medio de trabajo en la E.N.P., cuando y por qué decidió *borrar* los contenidos simbolistas primigenios y cambiarlos por una ideología de compromiso socio-político. Antes que nada, trataremos





(F.48)



(F.48a)



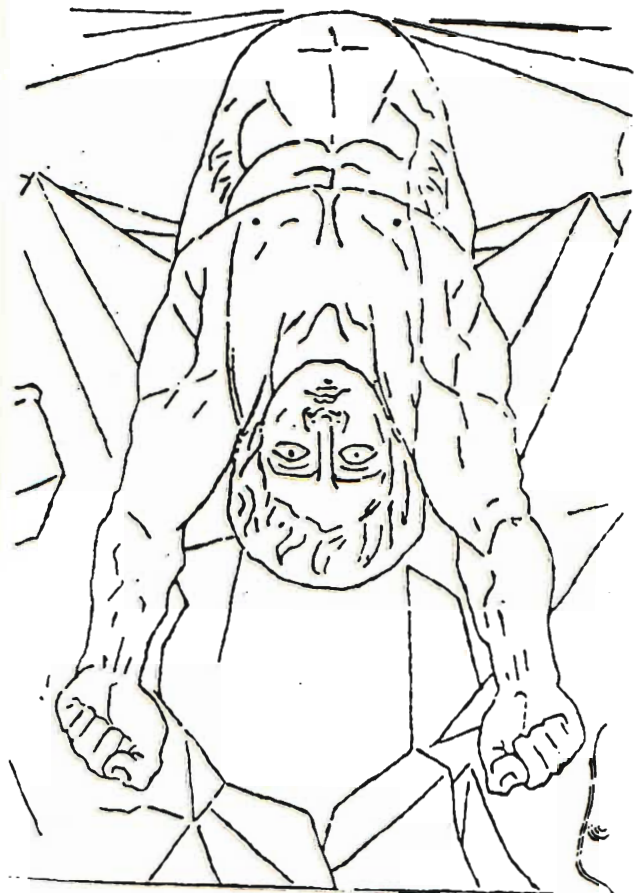
(F. 49)



(F. 49a)



(F.50)



(F.50a)

de aclarar la datación de los trabajos, ya que los autores que han escrito acerca del tema no ofrecieron sino fechas dispares. Según el manuscrito inédito publicado por primera vez en el libro Un artista en Nueva York, y luego en El Renacimiento del Muralismo Mexicano de Jean Charlot, **Orozco** realizó el programa de trabajo para la decoración de los muros de la *Preparatoria* en 1923, comenzando el 7 de julio del mismo año.<sup>11</sup> El mismo pintor francés publica bocetos suyos sobre la iconografía orozquiana en sus diferentes acepciones, que datan del año de 1923 (F.48a y F.50a), así como la primera versión de *La Trinidad*, fechada en 1923-24, y la última en 1924 (F.47a y F.51a), anterior a la revuelta en la escuela.

Raquel Tibol afirmó que ***“Uno de los últimos en instalarse en los andamios de la Preparatoria fue José Clemente Orozco, cuando ya se había constituido, en 1922, el Sindicato de Pintores y Escultores...”***<sup>12</sup> Anita Brenner señaló que los primeros contratos para pintar los murales se firmaron a finales de 1922, y trae la invitación del S.O.T.P.E. de marzo del '23 para mostrar la decoración de **Rivera** en el *Auditorio de la Preparatoria*, aunque no especifica nombres de pintores.<sup>13</sup> Justino Fernández, en su libro Forma e Idea, difiere de **Charlot**, datando las primeras composiciones en 1922, y las últimas versiones entre 1922 y 1927.<sup>14</sup>

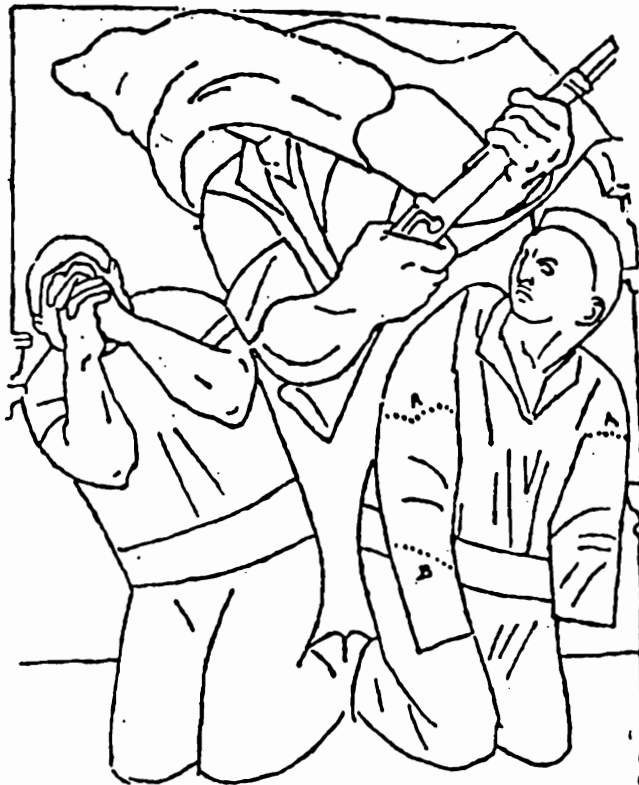
De los datos mencionados se puede concluir que la composición de la trinidad revolucionaria fue pintada con anterioridad a los paneles borrados en 1926 -los simbolistas- y sustituidos por *La destrucción del viejo orden*, (F.53) *La trinchera* y *La huelga*. Carecemos de fuentes escritas o pictóricas, para afirmar la existencia de alguna composición previa a la de la trinidad en el mismo muro. Anita Brenner, por otro lado, nos ayuda a reforzar la idea de aseveración de la fecha, cuando recuerda que **Orozco** había cubierto un muro con frescos que él llamaba *tentativos* y que ***“En una ojeada inmediata***

**desde la entrada principal, a través de los arcos, un ángel descendiendo de cabeza surge clamorosamente en rojos; a la izquierda un Cristo moreno y sin barba...**" <sup>15</sup> Al haber sido la única composición de un hombre con la cabeza hacia abajo, y al tomar en cuenta que Idolos tras los altares fue escrito en 1928 (fecha cercana a la realización de los murales), entendemos que la referencia se dirige al Tzontemoc, sustituido posteriormente por La trinchera (y no por La trinidad) que se hallaba a la derecha del *Cristo*, convertido en 1926 en La huelga. La afirmación que el Tzontemoc estuvo debajo de La trinchera es sostenida por **Charlot** cuando señala que La juventud, La primavera y el mismo Tzontemoc se sucedieron rápidamente para ser reemplazados en 1926 por La trinchera. Es decir que las ubicaciones de las tres composiciones eran muy cercanas entre sí, si bien podían no ocupar el mismo espacio.<sup>16</sup> Probablemente **Orozco** haya pintado primero La juventud, luego La primavera y en 1923 el Tzontemoc, ya que concordaba con la idea primitiva, aunque esta vez, de temática náhuatl: **"Tzontemoc, el Sol poniente, cae de su cenit en la oscuridad del abismo infernal, para unirse allí a los muertos"**.<sup>17</sup>

El cambio formal e ideológico ocurrió a finales de 1923-principios de 1924. Tratemos de analizar los motivos que produjeron dicho cambio. En primer lugar recordemos la experiencia de **Orozco** caricaturista desde que estalló la Revolución al participar en uno de los periódicos políticos de oposición, El Ahuizote, participación que nos conduce a creer que, a pesar de no reconocer que tomaba partido alguno ni de haber sido parte activa de la lucha, **Orozco** se comprometía social y políticamente a través de las caricaturas, criticando al gobierno, a la burguesía, a la política imperante, a la vez que trataba de tomar en cuenta a la clase baja de la sociedad. Entre 1913 y 1917, abandona por un tiempo la ironía y el sarcasmo cuando es invadido por el ambiente trágico de la Revolución y realiza la serie intitulada *México en Revolución*.<sup>18</sup> La serie se hallaba cargada de **soldados** y **campesinos**



(F.47a)



(F.51a)

en el campo de batalla, y en un intento de organización, acompañados de sus mujeres y niños. Estas escenas fueron los antecedentes directos de la obra monumental realizada en San Ildefonso.

Para poder alcanzar una mayor comprensión de La trinidad de 1924, debemos detenernos en los dibujos tempranos que, bajo la dramática luz del combate, los **tipos** mexicanos envueltos en su atmósfera local, se transforman en documento histórico. Tristeza, angustia y desolación, pérdida de esperanza, tragedia y muerte, son los tópicos que colorean el ambiente de Campo de batalla, Bajo el maguey, Tren dinamitado, Bandera, Proletarios, Adiós y Planeando. Campo de batalla (F.54), por ejemplo, describe dos **soldados-campesinos** muertos bajo la sombra de un maguey, con los rifles dispersos. Adiós (F.55), presenta un **soldado** despidiéndose de su familia, cuando ésta se halla envuelta en un abrazo que, composicionalmente, es cerrado por el rifle del combatiente, como si les asegurara protección. Planeando (F.56), como el título lo indica, muestra cuatro hombres, con rifles y cananas, pensando algún plan de defensa o ataque; una mujer se halla a un costado. Estas tres composiciones nos conducirán por su iconografía a los muros de la E.N.P. La primera nos recordará La Trincherá y las dos últimas, las escenas realizadas en el tercer piso de la *Escuela*.

Para continuar el hilo conductor de la actividad artística, **Orozco** se encuentra en 1915 “... **pintando carteles y rabiosas caricaturas anticlericales**”<sup>19</sup> en Orizaba; dos años más tarde en los Estados Unidos de América donde se respiraba el ambiente de la Primera Guerra Mundial; y de regreso a México en 1918. Firma el *manifiesto del sindicato* contra la rebelión encabezada por Adolfo de la Huerta, dirigido “**A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los**

**pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía”,<sup>20</sup>** el 9 de diciembre de 1923.

Así, y llegando a 1924, vemos al pintor imbuido en la atmósfera de lucha social, decidido a apoyarla por medio de la proyección visual, y convirtiendo su arte en compromiso social y político a través de la representación simbólica de la *cuestión agraria*, la *obrera* y la *lucha armada*. Versión **triniraria**, realizada antes de haber borrado los paneles simbolistas, de contenido revolucionario-social.

### II.6.1 La trinidad revolucionaria (F.51)

Si nos paramos frente a todo el muro, comenzando desde La maternidad, el quinto panel describe la ideología revolucionaria concentrada en tres agentes de la sociedad: el **campesino**, el **soldado** y el **obrero**. No se trata de un detalle en el conjunto compositivo, o de algunas de las *variantes* de la **triada**, sino de la **trinidad revolucionaria** misma.

Sobre un fondo rojizo se eleva, en el centro, un hombre con el rostro cubierto por una bandera roja, sosteniendo un fusil con sus dos manos, vestido con una *camisa* oscura, abierta y de mangas cortas; otro hombre al costado izquierdo, arrodillado, cubriendo su rostro con los puños entrelazados, y con una *camiseta* blanca, también de mangas cortas; y un tercero, manco, arrodillado al costado derecho de la composición, dirige una fuerte mirada hacia arriba, a su derecha, y viste una *camisa* roja, abierta en la parte superior y de mangas largas.

El **soldado**, personaje del centro, se eleva como en busto, siendo sólo visible la mitad de su cuerpo. Los músculos desarrollados y el fusil preparado le otorgan acción,





(P. 34)



(P. 35)



(P. 36)

mientras que la bandera que flamea, movimiento. Los brazos y las fuertes y desproporcionadas manos se equilibran con la parte superior de la obra, aligerada por la falta de rostro y por la bandera al vuelo, aunque en un fondo que se muestra como ardiendo en llamas. Los elementos que componen la figura del **soldado** constituyen un eje compositivo y un cuerpo geométrico a la vez: el vértice del triángulo es el codo, y los hombros-cabeza-bandera, uno de los tres lados. El triángulo, colocado de esa manera, acerca al **soldado** a los agentes colindantes: el brazo derecho en diagonal, así como toda la inclinación del cuerpo, se halla en la misma posición del hombre de la izquierda, formando una pareja; el fusil dirigido hacia el otro lado corre en línea paralela a la inclinación del hombre de la derecha, con el que forma la segunda pareja. (F.51b)

El **campesino** -a la izquierda- viste una camisa blanca y pantalón negro con cinturón.<sup>21</sup> Se halla en posición de súplica, pérdida o lamento, la que nos remite a una actitud religiosa, como si se tratara de algún tipo de rezo. La figura carece de rostro y, a nivel formal, si no fuera por la base del arco arquitectónico (que comienza a la altura del brazo de la izquierda) no podría sostenerse, cayéndose de dolor. (F.51c) Cabe señalar que el contacto del **campesino** con el **soldado**, ayuda al primero a inclinarse aún más. Los puños -motivo fundamental, así como los brazos del **soldado**- al revelar la expresión de la imagen agraria, cubren el rostro adolorido provocándole la ceguera, y como consecuencia lo despojan de su fuerza y su poder. Dichos puños forman el vértice de otro triángulo, de un cuerpo macizo y voluminoso, casi bidimensional.

El **trabajador**, único personaje con el rostro descubierto, manco, se relaciona con el **campesino** a través de la similitud de los cuerpos, la vestimenta y el cinturón que, al estar de rodillas a la misma altura, no permite elevar uno sobre otro. La camisa roja lo acerca -a modo de equilibrio formal e iconográfico- a la bandera del **soldado**, y al fondo abarcador de los tres, del mismo color. Los ojos del **trabajador**, cuya ira se transmite a todo su rostro y al

cuello, difícilmente sabremos hacia donde se dirige: ¿al **soldado**, a los símbolos comunistas descritos en el entrepaño, como si fueran continuación de la iconografía de La trinidad, donde la hoz y el martillo, las manos entrelazadas en el centro y la estrella roja son descritos, o al futuro, carente de perspectivas? Esta única mirada descubierta de la composición, va acompañada de una fuerte carencia de la figura, la pérdida de una herramienta básica de trabajo: sus manos. Pérdida que se puede referir, también, aun símbolo de *inutilidad* a pesar de los esfuerzos realizados.

La primera versión de la trinidad (F.47) de **Orozco** (o bien la anterior a la definitiva) difiere de la que estuvimos analizando. Se reproduce en el libro México en Pensamiento y en Acción bajo el nombre de El Trabajo, la Ciencia y la Revolución.<sup>22</sup> El **trabajo** se describe al costado izquierdo, vestido de *overall* y sosteniendo herramientas con sus manos (convertido en **obrero** manco en el mural); la *ciencia* se halla encarnada en (algo así como) la *arquitectura* con su papel, lápiz y escuadras (que difícilmente podremos decir que fue convertido en **campesino**); mientras que la *revolución* queda intacta, simplemente será el mismo hombre musculoso, de rostro cubierto, sosteniendo un arma.

**“Un espíritu armado sin rostro, -afirma Charlot en relación al boceto- personifica la democracia militante e incita a la acción a un joven trabajador y a un diseñador de más edad. Este último verifica sus planos con lápiz y escuadra, mientras que el trabajador sostiene una llave inglesa y un taladro”. “Ahora... la guerra civil se cierne encima de ellos...”**<sup>23</sup> El pintor francés, testigo y amigo de **Orozco**, reprodujo esta primera versión (F.47a) datada en 1923-1924, en fotografía y por medio de su propio boceto.<sup>24</sup> Dichas reproducciones no difieren de la imagen descrita en el libro de Salazar, sino por el título. Antonio Rodríguez cataloga, metafóricamente, a esta primera versión como **“... una alegoría de la revolución "constructiva"...”**, donde el arquitecto



maneja las escuadras, el obrero empuña una herramienta de trabajo, y ahora son transformados en: “... **dos hombres hincados, ambos presas del pavor, junto al hombre del fusil a quien la bandera de las ideologías enceguece.**”<sup>25</sup>

El trabajo, la ciencia y la revolución nos conduce a un interés de **Orozco** por el mundo esotérico. Fausto Ramírez en su artículo “*Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco*”<sup>26</sup> arte de los indicios ofrecidos por Alma Reed y por Justino Fernández en sus escritos aunque construye una hipótesis diferente basada en supuestas fuentes herméticas que el pintor pudo haber frecuentado. La referencia principal que trae (sin aseverar que **Orozco** haya tenido contacto directo con la fuente) es la exposición que hizo Edouard Schuré de la doctrina teosófica en su libro Los grandes iniciados, el cual tuvo mucha repercusión entre los intelectuales de la época, de cuyas ideas tomamos las siguientes: “... **la idea opuesta y complementaria del descenso y la ascensión, la noción del proceso evolutivo... , la importancia de conciencia y voluntad, el papel mesiánico de los iniciados y la diferencia brutal entre éstos y la masa...**”<sup>27</sup> Estas ideas, aplicables al programa iconográfico simbolista de los primeros murales de San Ildefonso y, a su continuación, Omniscencia de 1925 en la *Casa de los Azulejos*, constituyeron casi una constante en la obra del pintor, dejando una impronta de los ciclos involutivos del espíritu que desciende de la materia y que, bajo la figura del hombre americano... tiende a elevarse... y a seguir el ejemplo y la voz de genios iluminados como *Quetzalcoátl, Cristo, Hidalgo*, y a descender en momentos de salvajismo y barbarie.<sup>28</sup>

Sin pretender abordar la temática simbolista de **Orozco** y su acercamiento al mundo esotérico, percibimos la importancia de resaltar el *trabajo creativo* (en el sentido de la experiencia estética de Vasconcelos, como vimos en *La Creación de Rivera*), representado a través de la *ciencia/arquitectura* en la primera versión de *La trinidad*, y en

su calidad de pintor como *iniciado*, en la segunda. Recordemos que **Orozco**, luego de dejar la escuela de Agricultura, se especializó (entre 1900-1904) en matemáticas y estudió dibujo arquitectónico, aunque “... **la obsesión de la pintura** (le) **hizo dejar los estudios preparatorios para volver pocos años después a la Academia...**”.<sup>29</sup>

Los conceptos de *arquitectura* y *arquitecto* nos remiten a la *masonería* (sin tener fuentes que nos indiquen una relación del pintor con la masonería): la primera es percibida como “... **la base, razón de ser y representación de los orígenes, trabajos y tendencias...**” de la misma ciencia oculta. Mientras que “**el masón, es decir el arquitecto, es aquel que levanta obras perfectas y agradables al Gran Arquitecto del Universo**”.<sup>30</sup>

¿Podría ser que **Orozco** se halla descrito, de manera inconsciente, en el boceto como el *arquitecto*, o bien, como el **trabajador** escéptico que, aunque tuviera manos, desconfiara del futuro, como lo hizo en la segunda versión?

No cabe duda que el panel de La trinidad ofrece un planteo bastante hermético y que provoca más interrogantes que respuestas. Entre las interpretaciones realizadas, la complejidad de su obra, y el análisis llevado a cabo, trataremos de resumir a cada agente de acuerdo con el *arma de lucha* que le fue otorgado: al **campesino**, la fe; al **trabajador**, la ideología; y al **soldado**, el fusil. Los dos primeros, en realidad, carecen de armas visibles; mientras que el tercero, al contrario, no puede conformarse con un objeto simbólico, sino que necesita de una herramienta verdadera. **Campesino** y **trabajador** se hallan descritos en la base del hexágono como si constituyeran la base de los pensamientos, de cuyo centro emerge el **soldado**, el hombre de lucha. Este último no requiere de rostro, pero aunque ciego, es guiado por una bandera; mientras que la ceguera del **campesino** proyecta una falta de fe que podría conducirlo a la desesperación por desposeimiento y hambre.

La figura del **trabajador** podría relacionarse con el propio pintor: de mirada carente de un futuro optimista, y de ausencia de confianza en relación a la política imperante, así como ante el *arte proletario*. **Orozco** no creía en *el arte al servicio de los trabajadores*, o como *arma de lucha en los conflictos sociales*.<sup>31</sup> **“¿Cuándo una pintura o escultura es capaz realmente de provocar en el que la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionarias? ¿Cuándo es realmente subversiva?”**<sup>32</sup>

La trinidad revolucionaria de **Orozco**, cuya fuente de origen fue la Revolución Mexicana, no se remitió a una lucha local-nacional, sino que tendió a alcanzar la esfera universal: la lucha del hombre por la supervivencia. (Y en este sentido se relaciona con los primeros paneles simbolistas.) El pintor, como vimos al realizar un seguimiento de su proceso artístico desde los albores de la revolución, abogaba por las clases bajas, sin definir el color de piel, vestimenta o característica alguna del tipo mexicano. Se ubicaba frente a la injusticia, transformándose en vocero, o chivo expiatorio de la situación social.

Recordemos que unos meses antes de que **Orozco** cambiara los paneles de estilo simbolista por los de contenido social y de posrevolución, se habían sucedido dos acontecimientos: hacia agosto de 1923, los conflictos entre el Ministro de Educación Vasconcelos y el director de la *escuela* Lombardo Toledano, por fomentar, el último, la ideología obrera y la afiliación de los estudiantes a la C.R.O.M. Y el 9 de diciembre del mismo año, los pintores afiliados al S.O.T.P.E., habían firmado el *Manifiesto* en contra de la rebelión encabezada por Adolfo de la Huerta y habían desconocido el gobierno del general Obregón: **“En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en diez años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México, para que... formemos un frente único para combatir al enemigo común”**.<sup>33</sup> Es evidente que **Orozco** no fue

indiferente a la efervescencia política, tanto de los conflictos internos de la escuela como de los que ocurrían fuera. La prueba se halla en el viraje iconográfico que realizó, básicamente en La Trinidad, y posteriormente en los paneles pintados hacia 1926.

Si realizamos un paréntesis y nos desviamos a la actividad del pintor como gráfico, veremos ilustraciones tendencistas en El Machete. Su participación en dicho periódico comienza luego de la suspensión de los trabajos en la *Preparatoria* por la revuelta y la consecuente huelga de los estudiantes, producidas en junio de 1924, y que finaliza con murales borrados y raspados. Colabora en el mismo año en varios de los números, acompañando con ilustraciones caricaturescas artículos de contenidos internacionales como el ataque a la burguesía internacional, el imperialismo yanqui, y el fascismo italiano, así como locales, contra la política burguesa imperante y en pro de campesinos y obreros. El artículo "*Quieren tapar el sol de la revolución Rusa con sus papeles embusteros*" describe tres figuras pequeñas, dos vestidos de capitalistas yanquis, que intentan con unos periódicos tapar la irradiación solar de la estrella de cinco puntas con la hoz y el martillo en su interior. La ilustración viene a defender el comunismo y a criticar a la burguesía internacional que combate a la revolución rusa.<sup>34</sup>

La mención de la actividad gráfica nos conduce a una apertura del pintor jalisciense, quien agrega un tinte diferente a otros pintores, conduciéndolo un poco más allá de la Revolución Mexicana. El busca y trata de alcanzar una justicia universal en el devenir del ser humano, que, de hecho, dará comienzo a la transformación del arte mexicano, introduciéndolo en un ámbito más general: "***El verdadero nacionalismo no debe consistir en tal o cual indumentaria teatral... -afirmó el pintor- sino en nuestra contribución para la civilización humana***".<sup>35</sup>



A través de La trinidad, describió entonces, parte del proceso revolucionario y del sufrimiento humano, desde el punto de vista de las clases oprimidas, enfocando el problema como arquetipo de sociedades: arte de compromiso social que proyecta un arquetipo local inserto en el universal. Para lograr dicha hipótesis necesitó de un realismo crítico, elevado a un nivel de dramatismo que, lamentablemente, aún persiste.

Estas ideas se relacionan con dos de las composiciones adjuntas a La trinidad. Si nos alejamos unos pasos hacia atrás, desde el patio, percibiremos a través de los arcos, el tercer y cuarto paneles, intitulados La trinchera (F.52) y La destrucción del viejo orden (F.53), realizados en 1926 sobre las composiciones simbolistas. La primera describe tres **soldados** de torso desnudo, pies descalzos y pantalones blancos, después de la lucha. Los tres casi idénticos, se hallan entrelazados físicamente, expresando el dolor a través de torsos, brazos y manos. Mientras los brazos expresivos encierran a las figuras en una misma agonía hacia abajo, los cuerpos delgados y la posición ascendente, emiten una actitud de tipo religioso. El **soldado** de la derecha, arrodillado, se cubre la cara con su brazo izquierdo, los otros dos se ven cayendo como si se hubiera congelado la escena. El equilibrio es total: el rifle -arriba a la izquierda- y los brazos estirados que se suceden hacia abajo, forman un círculo que los encierra. La tensión corporal continúa: dentro del círculo mencionado se elevan los cuerpos en líneas verticales, mientras las pequeñas balas apuntan hacia abajo.

El fondo bidimensional y abstracto no nos ubica en una trinchera específica, sino simbólica, la cual se continúa hacia la derecha, en la escena siguiente, La destrucción del viejo orden, producto de la primera. Dicho fondo proporciona una visión apocalíptica a través de los planos geométricos que se suceden elevándose a un mundo celestial, los que contrastan, formal e iconográficamente, con el terrenal de las figuras. Los **campesinos-**

**soldados** de La Trinchera dirigen sus miradas hacia el orden/destrucción de la siguiente escena. ¿Se han enfrentado a un momento que pertenece al pasado, o por el contrario, a una anticipación de lo que sucederá? ¿Dirigen sus miradas hacia el desorden ya realizado, o hacia el futuro orden? ¿Luego de la lucha viene el caos o el orden?

Difícilmente podremos obtener una respuesta unánime. Solo interpretaciones. Si continuamos las ideas planteadas en el *Manifiesto* del S.O.T.P.E., veremos que los pintores adoptaron una actitud optimista: pretendían dejar atrás al viejo orden, y proponer un comienzo de reconstrucción: ***“Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo...”***<sup>36</sup>

Las ideas planteadas nos conducen a percibir dos puntos importantes: las figuras que describe **Orozco** habían pasado por un momento de lucha, y continúan como testigos activos en un momento posterior: esto muestra que la lucha armada logró su cometido y, ahora, los **soldados** forman parte del orden futuro. Asimismo, la misma idea los conduce a adquirir un rol redentor: gracias a ellos, **campesinos-soldados** que lucharon en la Revolución, víctimas descritas en La trinchera, se alcanzará un nuevo orden, una reestructuración de lo desvanecido, simbolizado por las dos figuras de pie de La destrucción del viejo orden.

Por otro lado, el *Manifiesto* pone en claro el interés didáctico que los pintores pretenden desarrollar a través de sus murales: exaltar la pintura monumental por ser de utilidad pública; y exaltar el arte, el cual debe tener una finalidad estética, educativa y de combate. Sus obras, entonces, proporcionarían un punto de apoyo para el cambio, para esa reestructuración tan necesitada.



(F.52)



Un nuevo motivo iconográfico que se desprende de la obra de **Orozco**, afirma la actitud positiva frente a interrogantes planteados anteriormente y aseverados, asimismo, por el *Manifiesto*: la visión de modernidad. Esta se percibe en algunos de los murales, sobre todo si describimos La destrucción del viejo orden, en el tratamiento del fondo: una acumulación de elementos, básicamente de formas geométricas, encimados unos sobre otros, sin mostrar salida alguna, queriendo insinuar una edificación destruida. El juego de volúmenes cortados por líneas diagonales de los diversos elementos, proporcionan movimiento a la composición.

Si bien México presentaba un paisaje rural en los años '20, el arte y la literatura trataron de describir un país moderno, en vías de desarrollo, y una vida citadina con postes de teléfono y telégrafo, ferrocarriles, edificios en construcción, adoptando un estilo cubo-futurista de la primera posguerra mundial. Este estilo que se desarrolla en México con el nombre de *estridentismo*, desde finales de 1921 hasta 1927, presenta, básicamente, al campo mexicano junto a los símbolos de la modernización. El primer manifiesto aparece a modo de cartel fijado en los muros en diciembre de 1921,<sup>37</sup> siendo de conocimiento, de menos, en el ámbito literario y artístico. Aunque el estridentismo halla sido considerado, desde su nacimiento en México, como un movimiento de vanguardia, diferente al muralismo, algunos de los muralistas como **Diego Rivera**, **Ramón Alva de la Canal**, **Jean Charlot** y **Fermín Revueltas**, tomaron parte de él. Por otro lado, se integraron a la política, tanto a través de la literatura como del arte, ya que para ellos la realidad histórica mundial influiría en la vida del proletariado.<sup>38</sup> Casi contemporáneo a la pintura de **Orozco** en la Preparatoria, se inaugura la primera exposición estridentista en abril de 1924. Y si bien, el pintor jalisciense no tuvo participación en el movimiento estridentista (por tanto no entraremos a detallar sobre el mismo), adoptó un estilo con elementos de carácter

cubofuturista como parte de su construcción compositiva tras una temática de interés social.

## Notas

- 1.- Charlot, Renacimiento, op.cit., p.269. La cita corresponde a las láminas 37a y 37b, así como a los bocetos del mismo Charlot, XXIa y XXIb, p.273 y p.275 respectivamente.
- 2.- Fell, Vasconcelos, op.cit., p.312. Desde un principio, la E.N.P. se planteaba como el establecimiento de educación modelo, aunque no quedaba claro si jugaría el papel de prolongación de la escuela primaria, el de equivalente de la secundaria como *antecámara de la educación superior*, o bien si albergaría a una población popular o elitista.
- 3.- Ibid, p.314
- 4.- Dentro de este último punto, se crean "*cursos de iniciación a los oficios mecánicos y las industrias ligeras, con el fin de dar a los alumnos... rudimentos de formación profesional y de favorecer el conocimiento de actividades que puedan unir a los estudiantes y a los obreros y permitirles colaborar socialmente*". Ibid, p.315
- 5.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.82
- 6.- Charlot, Renacimiento, op.cit., p.261
- 7.- Fell, Vasconcelos, op.cit., p.345
- 8.- Orozco J.C., El artista en Nueva York (Cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos). México, Siglo XXI Editores, 1971, pp.133-134
- 9.- Charlot, Renacimiento, op.cit., p.324
- 10.- Ibid, p.335
- 11.- Ibid, p.266, n.3; Orozco, El artista, op.cit. 134
- 12.- Tíbol R., José C. Orozco. Una vida para el arte, CONAFE, México, 1984, p.63. La crítica de arte reproduce dos ilustraciones-bocetos a lápiz, sobre Los elementos y el Hombre cayendo o Tzontemoc, fechados en 1922, destruidos en 1926, y sustituido, el primero, por La Trinchera, (F.52) mientras que el segundo carecía de sustituto. Ibid., cap.III "*El primer muralismo y El Machete*", sección de ilustraciones.
- 13.- Brenner, Idolos tras los altares, op.cit., p.288
- 14.- Fernández J., Forma e Idea, Editorial Porrúa, México, 1956, F.3, F.6 y F.7; F.10, F.12 y F.13. Dudamos de la afirmación de Justino Fernández de que Hombre cayendo haya sido sustituido, más tarde, por la trinidad. Ibid, F.3
- 15.- Brenner, Idolos, op.cit., p.292
- 16.- Charlot, Renacimiento, op.cit., p.269
- 17.- Ibid
- 18.- José Clemente Orozco. Introduction by Alma Reed. Delphic Studios, Nine East Fifty-Seventh Street, New York, 1932
- 19.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.42
- 20.- "*Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*", El Machete, No.7, 2ª quincena de junio, 1924, p.4
- 21.- La vestimenta del *campesino* de La trinidad, nos remite, al ver todos los paneles del mismo muro, a la indumentaria uniforme de los *campesinos-soldados* descritos por el pintor en el segundo panel. La destrucción del viejo orden de 1926. Esta similitud nos permite identificar al hombre de la izquierda de la *trinidad* con el *campesino*, producto de una Revolución perdida y envuelto en un pesimismo, cuya única salida ofrecida sería la de Dios. La composición posterior, sin embargo, presenta a un *campesino* erguido, en contacto con el mundo exterior y con miras hacia un futuro. Un indicio más de la correspondencia de la figura del lado izquierdo en La trinidad con el *campesino*, fue la litografía hecha por el mismo Orozco en el año de 1926. de una imagen idéntica a la agraria, pero en la técnica del grabado en piedra, a la que intituló Campesino. "... *esta figura suplicante, orante, dolorido, es la más conmovedora*". Justino Fernández, Obras de Orozco en la Colección Carrillo Gil, México, 1949, Litografías, F.6.
- 22.- Salazar, Pensamiento y acción, op.cit., p.21.
- 23.- Charlot, Renacimiento, op.cit., pp.271-272
- 24.- Ibid, lámina XXI, p.273 y lámina 37a.
- 25.- Rodríguez, La pintura mural en la obra de Orozco, CONAFE, 1983, p.25
- 26.- Fausto Ramírez en su artículo "*Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco*" analiza al pintor en relación a dicho mundo. El crítico de arte organiza su hipótesis sobre la base de un corte transversal esotérico en la obra del pintor, demostrando la línea por la cual fue guiado en su proceso de creación, así como analiza la visión del mundo en general. Si bien se mencionan murales posteriores a los primeros, como los analizados en nuestra investigación, nos proporcionará constantes que emergerán de la obra del pintor. Fausto Ramírez: "*Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco*", en Orozco: una relectura, UNAM, México, 1983, pp.61-102
- 27.- Ibid, p.90
- 28.- Ibid, p.99
- 29.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.12

- 30.- Diccionario Enciclopédico de la Masonería. Tomo I, Barcelona, Establecimiento Tipográfico "La Academia", p.66. El prólogo está fechado en junio de 1891
- 31.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.58
- 32.- Ibid, p.68
- 33.- El Machete, No.7, 2ª quincena de junio, 1924, "Manifiesto...", p.4
- 34.- El Machete, No.10, del 21 al 28 de agosto de 1924, portada. Para mayor información sobre las ilustraciones de Orozco en el periódico, las cuales no se hallan firmadas, ver Tibol R., Julio Antonio Mella en El Machete, Editorial Los cuatro jinetes, México, 1984, pp.79-80; Tibol, Orozco, Una vida para el arte, op.cit., pp.74-75
- 35.- Orozco, El artista, op.cit., p.137; Charlot, Renacimiento, op.cit., p.264
- 36.- "Manifiesto del SOTPE", El Machete, No.7, segunda quincena de junio de 1924, p.4
- 37.- "*Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional" puesto que el telégrafo, el ascensor eléctrico, "las locomotoras" que "se atragantas de kilómetros", "los vapores que humean hacia la ausencia", transforman y modifican el medio histórico a la vez que influyen en la vida cultural de los pueblos, creándose "la unidad psicológica del siglo".* Schneider L.M., El Estridentismo, México, 1921-1927. UNAM; Imprenta Universitaria 1935-1985, México, 1985, p.12. El manifiesto, Actual, No.1, "Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel maples Arce" se transcribe en Ibid, pp.41-48
- 38.- El ámbito literario presentó solidaridad con la causa obrera y campesina a través de poemas de Maples Arce como: "*Oh la pobre ciudad sindicalista/ andamiada/ de hurras y de gritos!/ Los obreros,/son rojos/ y amarillos*"; o de Germán List Arzubide como "*Revolución*", y "*Discurso*". Desde la plástica, la revista Horizonte (1925), cuyo director fue Germán List Arzubide, propuso: "*En México, más que en ninguna otra parte, es necesario un guía, alguien que oriente esta crisis de un pueblo que sintiendo que era necesario destruir el pasado, fue a la batalla y los deshizo...*" Ibid, p.52, p.274, p.296 y p.27, f.15, respectivamente.

## II.7 DAVID ALFARO SIQUEIROS en la Escuela Nacional Preparatoria

Desde la última ilustración gráfica que analizamos de **David A. Siqueiros** en la primera parte de la investigación, hasta la del ejército de los soldados, obreros y campesinos, de 1924, publicada en El Machete, (F.59) se suscitaron momentos importantes de destacar en la vida del pintor. Luego de su participación en el *Centro Bohemio*, y de formar parte del Ejército del Noroeste como oficial revolucionario, fue becado en 1919 por el gobernador de Jalisco, el coronel Manuel M. Diéguez, para viajar a Europa con sueldo de militar. Una vez en París se impregna de ***“las inquietudes formales del arte europeo post-cubista...; y pinta, a su manera, con contenido mexicano arcaico (año de 1920)”***.<sup>1</sup> Y en España discute con **Diego Rivera** sobre las nuevas orientaciones teóricas que debían fundamentar la pintura de los jóvenes artistas de México, y viajaría con él a Italia. Además de admirar las composiciones de Mantegna, Uccello, Gozzoli y Masaccio, se dejó influir por los metafísicos De Chirico y Carrá, y sobre todo por las propuestas teóricas futuristas como la ***“revaloración del plano pictórico, síntesis del tiempo y del lugar para incorporar el movimiento, expresar plásticamente el tiempo, revolucionar la estructura multiplicando los puntos de vista, utilizar para la composición las leyes de la perspectiva esférica, representar los conflictos y las relaciones humanas”***.<sup>2</sup> Dos años más tarde se encontró como jefe de redacción y director artístico de la revista Vida Americana, publicada en Barcelona y apoyada por su grupo socialista, en cuyo primer y único número dio a conocer su manifiesto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación de América*. Vida



americana, revista de norte centro y sudamericana de vanguardia, salió a la luz en mayo de 1921, con ilustraciones de **Diego Rivera** (varias cubistas), del uruguayo Joaquín Torres García, el mismo **Siqueiros**, y otros. De influencia futurista, el pintor llama a los artistas americanos, a recuperar el pasado, a través de **“la obra de los antiguos pobladores de nuestros valles”**, el presente, por medio de **“... la mecánica que nos pone en contacto (con) emociones plásticas inesperadas”**, y a universalizarse, ya que de todos modos la fisonomía local se dejaría entrever en las obras.<sup>3</sup> Por otro lado, y en relación a su actividad política, posterior al asesinato de Carranza, **“... fueron retirados los sueldos de todos los militares en el extranjero. A partir de ese momento** -cuenta el mismo pintor- **trabajé en la población de Argenteuil, cercana a París, como dibujante industrial en una herrería. De la misma época data mi contacto con el movimiento obrero, pues ayudado por Gachita (Graciela Amador) comencé a escribir en el periódico La Vie Ouvriere, que dirigía Montmousseau, miembro del Partido Comunista Francés”**.<sup>4</sup> Así fue como se introdujo en la causa obrera francesa, la que le proporcionaría experiencia para la causa mexicana.

Una vez de regreso, en 1922, se incorporó al grupo de pintores que trabajaban en la decoración mural de la *Escuela Nacional Preparatoria* desde principio del mismo año, y realizó sus primeros murales; entre noviembre y diciembre fue nombrado secretario general del S.O.T.P.E. En 1923, junto a **Rivera y Guerrero**, fue escogido para el *Comité Ejecutivo* del P.C.M. y a finales del mismo año redactó el *Manifiesto del Sindicato* donde definiría la ideología revolucionaria de los pintores.

### II.7.1 Entierro del obrero (F.57)

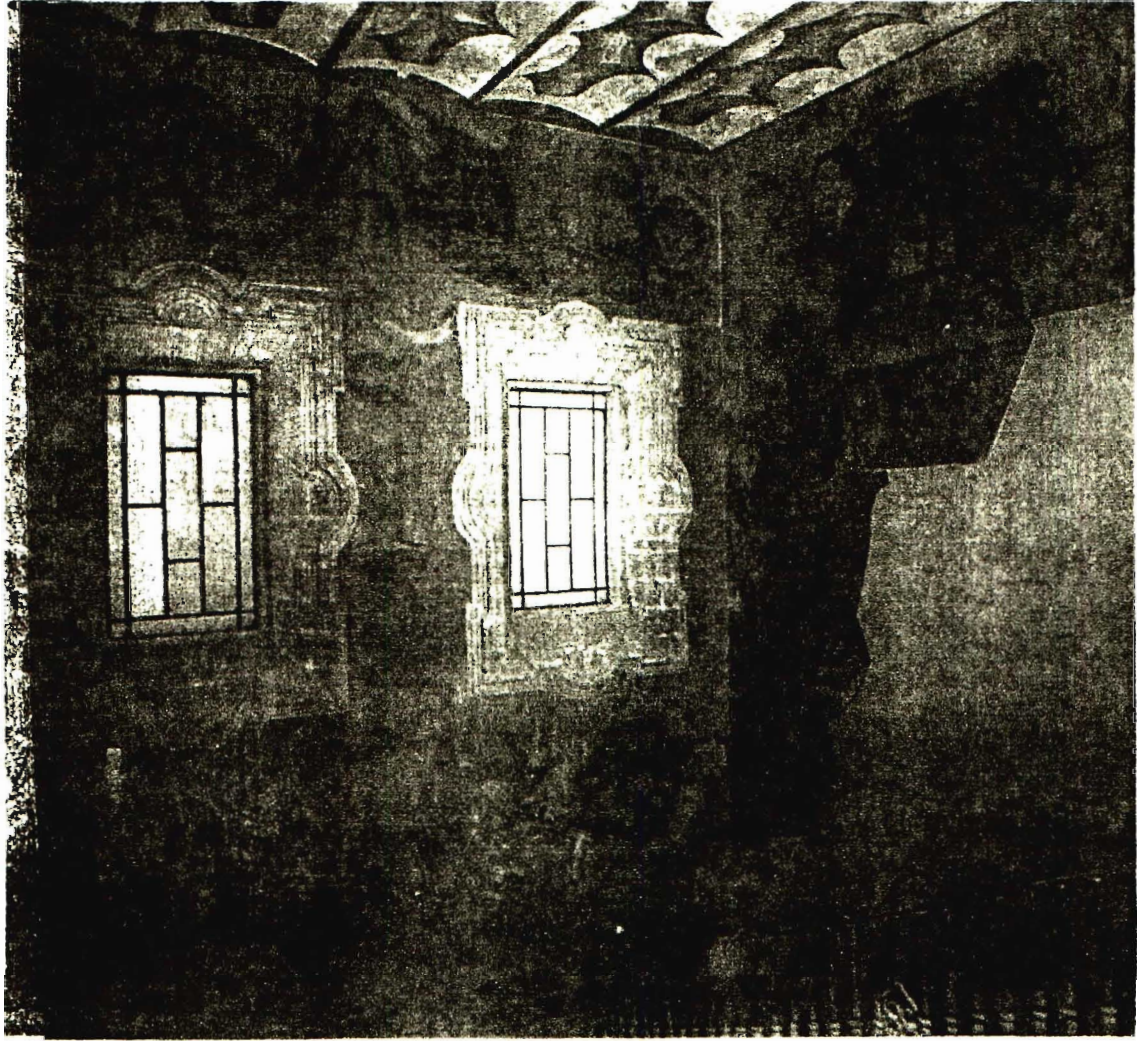
Para comprender la **trinidad revolucionaria** que realizó **Siqueiros** en el periódico El Machete, y continuando el análisis comenzado sobre su obra gráfica, debemos tomar en cuenta uno de sus primeros murales pintado a la encáustica, en la *Escuela Preparatoria* a finales de 1923 principios de 1924, de temática revolucionaria: El entierro del obrero. La obra se halla ubicada en la pared lateral derecha del cubo de la escalera del *Patio Chico* (o Tercer patio) de la *Escuela*, y completa un conjunto temático cuyas unidades, descritas en el resto de los muros se intitulan: Los elementos, pintado a la encáustica,<sup>5</sup> Los mitos, y El llamado a la libertad, ambos al fresco. Mientras trabajaba en el último mural, fue bajado de los andamios, junto con **Orozco** y otros pintores, y expulsado de la *Escuela* por orden del nuevo Ministro de Educación Puig Casauranc, sucesor de Vasconcelos. Esto produjo un descenso en la actividad artística mural de **Siqueiros** mas no en la gráfica. El Machete fungiría, entonces, como muros de papel: ***“Cambiaremos los muros de los edificios públicos por las columnas de éste periódico revolucionario”***<sup>6</sup> Mientras tanto su actividad política se iba incrementando: el 7 de noviembre de 1924 ***“preside la velada en celebración del VII Aniversario de la Revolución de Octubre organizada por el Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios, la Unión de Carpinteros y Similares, el P.C.M., la Liga de Escritores Revolucionarios y otras organizaciones en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria”***.<sup>7</sup> Un año más tarde, entre participaciones de mitines de protesta contra el imperialismo yanqui, contra el gobierno mexicano que no apoyaba a los sindicatos, y otros, fue expulsado de la cátedra *Dibujo y Trabajos Manuales*. ***“Expulsar a un profesor porque milita en un partido político revolucionario que sustenta ideas contrarias (naturalmente) al criterio oficial, es un***

**atentado contra la libertad del pensamiento...**”, reaccionó el pintor.<sup>8</sup> En abril del mismo año participaría del III Congreso del P.C.M., y en junio sería nombrado presidente de la *Comisión de Agitación de la Liga Antiimperialista de las Américas*, dirigiéndose a Guadalajara a continuar su labor sindicalista, y abandonando por unos años la pintura mural.<sup>9</sup>

Los datos mencionados, tanto en relación a la actividad artística como política del pintor nos ayudarán a ubicarlo en ambos planos, y lograr una mayor comprensión del grado de compromiso que tenía respecto de la situación que atravesaba el país en esos años. A esto le sumaremos el seguimiento realizado desde los comienzos de sus actividades, a través de la obra gráfica de la primera parte de la investigación, hasta alcanzar la participación fundamental que tuvo en el llamado *renacimiento del muralismo mexicano*, en esta segunda parte.

En un formato semicuadrado se organizan en dos niveles, figuras humanas y un ataúd. En el plano superior horizontal, tres figuras masculinas, de las cuales dos de ellas (a la izquierda) de piel oscura, cabello corto, ojos almendrados y nariz prominente lucen sus torsos desnudos, cargando al muerto. La tercera, a la derecha, con bigote, dirige su mirada hacia el féretro. Este último, pintado de azul ultramar, se describe en escorzo, con la *hoz* y el *martillo* sobre la tapa. Dos personas más se divisan al costado izquierdo: una lleva un pañuelo o velo que le cubre la cabeza y la otra, de torso desnudo y vestido de blanco, sostiene, también, el ataúd. El color rojo cobrizo del fondo se continúa en el muro frontal del cubo de la escalera, ofreciendo continuidad al conjunto.

**“Cuatro hombres de rasgos indígenas puros -describió Siqueiros- conducen un féretro de azul ultramar, que es el color que se usa en México para pintar los féretros**



(P.57)

***en los lugares alejados de las urbes, y en cuya parte alta... están pintados una hoz y un martillo.***"<sup>10</sup>

La pintura mural, El entierro del obrero,<sup>11</sup> desde el punto de vista histórico, fue reflejo de la situación imperante en el México de la década de los '20, cuando la controversia gobierno-**trabajador** trajo aparejados problemas sindicales y políticos, siendo producto, además, de las luchas de poder durante la rebelión de Adolfo de la Huerta.<sup>12</sup> Desde el punto de vista pictórico, fue la expresión artística por medio de la cual **Siqueiros** introdujo al arte a la categoría de compromiso social: el arte como medio por el cual se alcanzaba un conocimiento de la lucha y el trabajo de una clase social inmersa en el proceso posrevolucionario, clase social por la que él abogaba e insistía en que fuese tomada en cuenta.

La obra fue dedicada a "**... quien se proclamó descendiente del rey maya Nachi-Cocom, Felipe Carrillo Puerto, asesinado en enero de 1924**"<sup>13</sup> en Yucatán. Carrillo Puerto, considerado defensor de los **indios, trabajadores y campesinos**, oprimidos por los *hacendados* henequeneros, (dueños del poder económico y político en la región, y representantes del régimen industrial y capitalista), fue un hombre trabajador, de clase media, y de doctrina socialista, quien luchó por los derechos y la justicia social de las clases bajas, predicando la doctrina.<sup>14</sup> Esta dedicación confirmó la ascensión de la figura de Carrillo Puerto como mártir de la lucha por la reestructuración del país. La creación del *Partido Socialista del Sureste*, por el *socialista evangelizante de Motul*,<sup>15</sup> fue el primer organismo que proclamó la candidatura del futuro presidente, quien entonces se consideraba seguidor del socialismo. Ambos, apoyados mutuamente, prometieron reivindicaciones proletarias, ayuda al sindicalismo y cambios en la reforma agraria.

A su vez y por lo tanto, el homenaje rendido a Carrillo Puerto en el muro de la *Preparatoria*, iba de la mano del apoyo que los artistas ofrecieron a Plutarco Elías Calles: **“... los miembros del sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general D.Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad... revolucionaria... garantizaba... el mejoramiento de las clases productoras...; y nos ponemos a disposición de su causa, que es la del pueblo...”** <sup>16</sup> De este modo **Siqueiros** emitía, a través del triste acontecimiento, un mensaje en que, además de lo ya comentado, hacía pública la relación que existía entre el nuevo gobierno, la política que lo apoyaba, y la aceptación de los pintores, inmersos en las reformas de reestructuración, como miembros activos del *sindicato* al que pertenecían.

Por otro lado, el **obrero**-víctima de **Siqueiros**, al alcanzar la categoría de *mártir*, adquirió una simbología producto de la lucha revolucionaria, cuya tumba fue proyectada como **“... un retrato a la nación.”** <sup>17</sup> Antonio Rodríguez, otorgándole a la obra un carácter religioso, vio en el martillo a la *cruz*, en el muerto a la *crucifixión* del nuevo *Cristo*, y en la estrella, al *espíritu* liberado del *mártir*. La composición fue para el crítico, un reflejo de la situación social obrera que aún **“... hoy confía más en la Iglesia que en el Sindicato, y que prefiere oír el sermón de un cura a la arenga de un líder”**. <sup>18</sup>

En este primer mural comenzaron a consolidarse, además, tres ideas primordiales de la futura obra mural de Siqueiros, que conformarían, a su vez, los pilares en los que se sustentarían sus teorías artísticas e ideológicas, formales e iconográficas: el arte en relación a la gran composición; la relación arquitectura-pintura mural; y la relación arte-política, o arte político. Tres relaciones que se consolidarían en una finalidad triple: alcanzar una pintura de gran escala, otorgarle funcionalidad al edificio y hacer hincapié en el aspecto funcional político.

La primera idea, la de salir del arte de caballete y penetrar en la pintura mural, ya se venía llevando a cabo, y de hecho, se había explicitado en el *Manifiesto* del S.O.T.P.E.. **“Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública”**.<sup>19</sup> La segunda relación, sin embargo, no fue lograda en este primer mural por carecer todavía, el pintor, de capacidad técnica y experiencia. El tiempo lo conduciría a sentar las bases de dicha relación a través de *la integración plástica*, explicada en su libro Cómo se pinta un mural.<sup>20</sup>

La última, la relación arte y política se inauguró en la obra de **Siqueiros** con este primer mural: fue enfatizada a través de la muerte del **obrero** y de la descripción de símbolos *comunistas*. La muerte misma fue utilizada como justificación de la lucha proletaria, el **obrero** como parte de la lucha social, y el *comunismo* como medio de expresión revolucionario.

Si tratáramos de observar el proceso pictórico e ideológico que se suscitó en el pintor revolucionario desde su actividad ilustrativa en Revista de Revistas y la participación en el *renacimiento de la pintura mural* desde la *Preparatoria*, podríamos percibir un desarrollo interesante. La ilustración gráfica de **Siqueiros** de 1918, El Señor del Veneno, describía un **soldado** de la historia del México triunfante, ayudado y acompañado de un crucifijo. El momento histórico del siglo XIX era representado por un pintor del siglo XX que formaba parte activa de la lucha revolucionaria a través de un tema religioso-cristiano, el de la *salvación*. El mural de la *Preparatoria*, sin anacronismos, en cambio, se hizo responsable de la vida de un **obrero** en un lapso de tiempo en el que el pintor se dedicaba a la militancia revolucionaria en pro de la clase obrera. Ilustración y pintura mural necesitaron de una *víctima-mártir*: la primera amalgamó al *Cristo Redentor* con el **soldado-chinaco**

triunfante; la segunda se hizo explícito con la aparición del **obrero** como símbolo del pueblo sacrificado por la sociedad. Este no fue acompañado del milagro sobrenatural, sino de la lucha humana y el ideal comunista. Lucha e ideal que constituirían los tópicos esenciales y guiarían la futura obra del muralista: enfatizar la capacidad del hombre por guiar su propio destino, y conducir al *hombre-revolucionario* a sobrellevar la injusticia social. Estas constantes de la obra del pintor, que principian desde sus orígenes como hombre y como artista, nos conducirán a una mayor comprensión de su interés por la clase oprimida, representada a través de la **trinidad revolucionaria**. Esta, aunque si bien, no fue realizada en la técnica de pintura mural, se hizo patente en una ilustración gráfica del periódico El Machete .



## Notas

- 1.- Luna Arroyo A., Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura, Editorial Cultura México, 1950, p.15
- 2.- Tibol R., Siqueiros. Introdutor de realidades, Colección de Arte No.8, UNAM, 1961, pp.18-19
- 3.- Vida Americana, No.1, mayo, 1921, Barcelona
- 4.- Tiempo, "semanario de la vida y la verdad", v.LXIV, No.1654, 14 de enero de 1974, p.7
- 5.- "De acuerdo al pintor, la mujer musculosa y con las alas abiertas que vemos en la ( ) escalera, representa "Los elementos". Las figuras geométricas entre las cuales parece volar significarían el fuego, el viento y el agua". Rodríguez A., Siqueiros, FCE, México, 1974, p.7
- 6.- David A. Siqueiros, "El Sindicato de Pintores y Escultores combatirá en El Machete", El Machete, hoja volante del domingo 10 de agosto de 1924
- 7.- Tibol R., D.A Siqueiros y su obra, Empresas Editoriales S.A., México, 1969, p.44
- 8.- Ibid, pp.193-194
- 9.- "Siqueiros. curriculum vitae", Mujeres, Sección cultural en las artes, No.239, 25 de octubre de 1975, p.20: Tibol, Siqueiros y su obra, op.cit., p.31; Taibo II, Bolshevikis, op.cit., pp.303-304
- 10.- Siqueiros, Coronelazo, op.cit., p.199
- 11.- El título del mural varía según los diferentes investigadores: Charlot y de Micheli lo denominan *El entierro del obrero*. Charlot, Renacimiento, op.cit., p.241; De Micheli, Siqueiros, op.cit., p.42; mientras que el mismo pintor lo intitula *El entierro del obrero muerto*. Siqueiros, Coronelazo, op.cit., p.199; y el catálogo del INBA, *El entierro del obrero sacrificado*. Las fechas también varían: De Micheli asevera que la pintura fue realizada en 1922. De Micheli, Siqueiros, op.cit., p.42; mientras que Charlot lo ubica en 1924. Charlot, Renacimiento, op.cit., p.241
- 12.- Entre las entidades laborales se hallaban la CROM, su aliado el Partido Laborista (PL), y el Partido Liberal Constitucionalista (PLC). Nace el Partido Nacional Agrario quien, junto al PL no apoyan al PLC. En los años de 1921 y 1922 se provocan choque entre los diversos partidos, provocando desacuerdos que desestabilizaban al gobierno. Carr B., El movimiento obrero y la política en México, op.cit., pp.138-142; "El Delahuertismo había extendido en Yucatán los hilos de su intriga política, y estaba preparado a derribar a Felipe Carrillo Puerto..." Castillo Torre J., A la luz del relámpago, Ediciones Botas, México, 1934, p.115 y subsiguientes.
- 13.- Charlot, Renacimiento, op.cit., p.241
- 14.- Felipe Carrillo Puerto se unió a las filas maderistas, se incorporó al zapatismo, trabajó en la Comisión Agraria de Yucatán, formó parte del Congreso Constituyente como diputado suplente en el mismo año que es nombrado presidente del Partido Socialista de Yucatán, alcanzando, entre muchas otras cosas, a ser gobernador de su estado, desde febrero de 1922 hasta su muerte. Felipe Carrillo Puerto, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la independencia Nacional y 75 Aniversario de la revolución Mexicana, Serie de Cuadernos Conmemorativos, INEHRM, México, 1985, pp.11-17
- 15.- Castillo Torre, A la luz del relámpago, op.cit., p.47
- 16.- "Manifiesto del SOTPE", El Machete, No.7, segunda quincena, junio de 1924, p.4,
- 17.- Brener A., Idolos, op.cit., p.304
- 18.- Rodríguez A., Historia de la pintura mural en México. El hombre en llamas, Thames and Hudson, Londres, 1972, p.184
- 19.- "Manifiesto del SOTPE", El machete, No.7, segunda quincena, junio de 1924, p.4
- 20.- Siqueiros, Cómo se pinta un mural, Edición del Taller Siqueiros de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos. 1979

## II.8 DAVID ALFARO SIQUEIROS en El Machete

El órgano de difusión del S.O.T.P.E, El Machete, se consideró, desde sus comienzos, integrado a la ideología del P.C.M. Junto a **Diego Rivera** y **Xavier Guerrero, Siqueiros** integró su Comité Ejecutivo, mientras que Rosendo Gómez Lorenzo fue el jefe de redacción, y **José Clemente Orozco, Amado de la Cueva**, Roberto Reyes Pérez y Julio Antonio Mella, algunos de sus colaboradores. Encabezaba el periódico un grabado en madera realizado por **Siqueiros** que describía un puño tomando un machete,<sup>1</sup> en cuyo pie se leía: ***“El Machete sirve para cortar la caña, /para abrir las veredas en los bosques umbríos, /decapitar culebras, tronchar toda cizaña /y humillar la soberbia de los ricos impíos”***.

El periódico utilizó un discurso de carácter nacionalista, con un fuerte tinte de tradición, lenguaje popular, y soluciones nacionales como el corrido, el ex-voto y el arte popular. Publicó artículos de escritores mexicanos y extranjeros como **Diego Rivera, D.A.Siqueiros** y Domingo A. Sierra entre los primeros, y Adolf Goldschmidt, Bertram D. Wolfe y Spineli Aldo entre los segundos, quienes trataban la temática *obrera* local como internacional, la *agraria*, el *proletariado* en general, la teoría *marxista, leninista y comunista*, dando aviso, entre otros, sobre los congresos, conferencias o bien, libros de interés para el lector. Como consecuencia de las temáticas abarcadas, el periódico propagó la idea de arte-política, a través de la técnica de la xilografía (considerada como la mejor para acercarse al pueblo), y la descripción de protagonistas de la historia política y revolucionaria de México, para apoyarlos y abogar por ellos. En ocasiones, el grabado

describía al pueblo heroico o explotado, incluyendo personajes de índole positiva o negativa, a modo de oposición. Dentro de la imagen *heroica* se enmarcó la **trinidad revolucionaria**, la cual formó parte de una sátira política escrita a modo de corrido teatralizado, intitulada "La caída de los ricos y la construcción del nuevo orden", dividida en un prólogo, La trinidad de los sirvengüenzas **(F.58)**, y tres cuadros: El ejército de los soldados, obreros y campesinos **(F.59)**, El jurado de los intelectuales reaccionarios y de los intelectuales revolucionarios **(F.60)** y Las momias y los murciélagos dan su opinión sobre las pinturas revolucionarias **(F.61)**.<sup>2</sup>

Describiremos cada composición, para poder alcanzar una idea general de la serie, mas no analizaremos cada una sino en la medida que aporte a la ilustración de interés para la investigación.

El título del prólogo de la farsa se divide en dos partes, La Caída de los Ricos, que corresponde a la primera ilustración Trinidad de los sinvergüenzas; y Construcción del Nuevo Orden Social que corresponde a la segunda: El ejército de los soldados, obreros y campesinos, como contraposición a los primeros. La primera, la *trinidad negativa*, **(F.58)** presenta tres figuras "en un trono de nubes", con "un aire omnipotente": a la izquierda, el *Espíritu Malvado* encarna al *Imperialista angloamericano*, del cual sale un letrero en el que dice: *saqueo al mundo*. En el centro de la composición, el *Isariote*, según se lee a su costado izquierdo, sostiene un cetro en su mano derecha. Según palabras suyas, escritas en la parte inferior donde se halla el texto de la obra teatral, él es un **"Traidor a los principios en todas las contiendas que México ha tenido", "he sido El Padre Diablo" el centro y el principio de todo grave mal"** A la derecha, *el hijo agradecido* o *capitalista europeo*, sostiene bolsas de dinero, y entre su declamación afirma: **"Probado como queda/ que he sido un sinvergüenza/ me finjo pobre víctima/ del**





ADO EN MADEIRA

Por XAVIER GUERRER

El primer acto titulada: "EL JURADO DE LOS REACCIONARIOS, Y DE LOS INTELIGENTES VELEIDOSOS."

que después de la caída de "La Trinidad de los Simbolizan al Político Mexicano, al Imperialismo Norte-

muy raros tal como él los había descrito. Son recibidos con murmullos y risas por parte de la Asamblea. Todos quieren hablar a la vez; "La Exigencia" con un gesto les impone silencio diciéndole:)

más bediondas que el queso. (Aquí el grupo se divide en dos bandos, manifestamente hostiles con el regocijo de la Asamblea y beneplácito del Jurado que así espera salir cosas grandes y maravillosas; se pegan

que tanto unos como otros buscan autoridad; sus profundos escritos (jugo de diccionario) no tienen más objeto que el puro literario;

a los viles y arteros. Por esto se os act ante nuestra Asa de haber zangolot como el agua en b de no haber defn

Los Catedráticos Reaccionarios Inculcan a la Juventud Ideas Contrarias  
- - a la Revolución que por Lástima les Sigue Dando de Comer - -



Los Murciélagos y las Momias Pretenden Impedir el Desarrollo de las Pinturas Revolucionarias

***hombre a quien robé;/ pero ahora arrepentido/ ni con mi vida pago/ las vidas y riquezas/ que a este pueblo arranqué".***

Estos tres *sinvergüenzas, imperialista, político y capitalista*, representa una de las variantes de la *trinidad negativa* como habíamos visto en los murales de **Diego Rivera** en *Chapingo*, y de algún modo, en algunos personajes aislados de la *Secretaría de Educación Pública*. En el periódico son acompañados, en la parte del texto (y no en la ilustración), por un personaje que encarna a la prensa comprada, símbolo de la *burguesía*, vendida a su vez, al extranjero *imperialista*, y por un **obrero** invisible, como si en realidad no existiera, careciendo de voz y voto.

### **II.8.1 El ejército de los soldados, obreros y campesinos (F.59)**

A continuación se presenta el primer acto titulado: El ejército de los soldados, obreros y campesinos, ***"cuya imagen combina los valores estéticos del mural con las cualidades formales del grabado en madera"***.<sup>3</sup>

Tres hombres, de tez oscura, de pie y tomados de la mano, ocupan todo el alto de la composición. El **campesino**, quien aparece a la izquierda, viste pantalones, camisa, calza sandalias y porta un sombrero de ala ancha; el **soldado**, al centro, con uniforme, gorra y zapatos, porta las cananas cruzadas en el pecho; y el **obrero**, a la derecha, se halla vestido con *overall*, camisa, zapatos y sombrero. Una multitud se presenta de pie detrás de las tres figuras. Arriba de la escena se lee: *A los soldados, a los obreros y a los campesinos. farsa en varios actos, titulada: "La caída de los ricos y la construcción del nuevo orden social"*; además del nombre del pintor: *Por D.y G. Alfaro Siqueiros*. Al costado izquierdo dice: *Los tres somos víctimas*; y al derecho: *Los tres somos hermanos*. El texto

de este primer acto de la farsa con los respectivos personajes de la obra se encuentra en la parte inferior de la ilustración: los tres principales son, un **obrero** anciano (símbolo de "La Experiencia"), un **soldado** joven ("Símbolo de La Energía"), y un **campesino**. (Símbolo de "La Fe"); y en contraposición actúan un soldado joven y enclenque (Símbolo de "La Ingenuidad"), un *fifi* disfrazado de obrero (Símbolo de "La Falsedad"), un obrero melenudo y poeta (Símbolo de "La Debilidad"), un campesino de la multitud y un soldado traidor

El tercer grabado en madera, (F.60) encabezado por el título El jurado de los intelectuales enemigos del pueblo, describe un **obrero** con su *overall*, parado frente a una mesa en donde se ve un libro, una *hoz*, un *martillo* y una estrella de cinco puntas. A su alrededor, nueve figuras masculinas, cuyos personajes, según el texto, son: un **soldado** joven (símbolo de "La Energía"), un **obrero** anciano (símbolo de "La experiencia"), un **soldado** encargado de conducir a los presos ante el jurado, y los presos que son los burgueses intelectuales divididos en *reaccionarios* y *pseudo intelectuales*, los cuales serán juzgados ante "El gran jurado". El acto concluye ofreciendo a los intelectuales la posibilidad de salvarse si colaboran para reedificar: "**...pero hay que ser sencillos,/ enérgicos y firmes/ pues para guiar al Pueblo/ salen sobrando chismes/ y no hay que andar con trampas/ ni ser embaucadores/ pues el Pueblo siempre huye/ de mistificadores./ Conque queda entendido:/ todos a trabajar/ y al que camiene chueco/ lo tendré que colgar**".

El cuarto grabado, intitulado "Los *catedráticos reaccionarios inculcan a la juventud ideas contrarias a la revolución que por lástima les sigue dando de comer*", (F.61) presenta una gran estrella de cinco puntas en el centro, en cuyo interior un pintor está dibujando la *hoz* y el *martillo*. Dos **soldados** con cananas, apoyando sus manos en rifles, flanquean la estrella; mientras que murciélagos vuelan en la parte superior. Los personajes del texto



# A LOS SOLDADOS, A LOS OBREROS Y A LOS CAMPESINOS

FARSA EN VARIOS ACTOS, TITULADA:

## "LA CAIDA DE LOS RICOS Y LA CONSTRUCCION DEL NUEVO ORDEN SOCIAL"

Por D. y G. Alfaro Siqueiros

Los Tres Somos Víctimas



Los Tres Somos Hermanos

Continuación del Prólogo: "LA TRINIDAD DE LOS RIN- VERQUEZAM".  
Parte del primer acto (título: "EL EJERCITO DE LOS SOLDADOS, OBREROS Y CAMPESINOS")

PERSONAJES:

- Un obrero anónimo (símbolo de "LA EXPERIENCIA")
- Un soldado joven (símbolo de "LA ESPERANZA")
- Un campesino (símbolo de "LA FE")
- Un soldado joven y enclenque (símbolo de "LA INGE")

los malos guerreros,  
los cédigos apolíticos,  
los jueces perversos,  
los funcionarios públicos  
que roban al Pueblo,  
los abogados "sucios",  
los maestros de leyes,  
los líderes que engañan,  
los tenientes "negativos",  
los soldados vendidos,  
los falsos campesinos  
mayordomos de ricos,  
pídan con amargura  
y con tristes lamentos

Puedo, cuando meati... II  
(Estademos, vos pobrerros en la  
voz, hablo "el obrero débil" que  
está muy amonado.)  
Los pobres, ante todo,  
como todo ha sufrido,  
de los malos ajenos  
se deben apodarar;  
los que allí se lamentan  
son hombres como todos,  
que sufren moralmente  
y hasta morir llevar.  
(Con indignación y ruda se re-  
formo el obrero anónimo de "La

debe de constituirse  
por tres hombres impuros  
de los cuantos años;  
por tres que tengan  
algo más de conciencia  
y tres que hayan llegado  
a su "mayor edad".  
Y los tres camaradas  
que forman Comité,  
organizar el acto  
con su corazón y saber.  
(Nuevos camaraderos de apro-  
lución de la multitud, de la que an-  
ten los hombres de las edades ya

que lo haya convertido  
en el verdugo cruel  
de sus propios hermanos  
y de su misma raza  
que junto a él mataron  
y el mismo así han visto.  
Es monstruoso e inico,  
que han ya ciegos de años  
los pobres se destruyen  
rebiendo entre ellos  
por defender las ideas  
los blancos de los ricos  
sin alcanzar, al cabo,  
ningún bien para el

son: un **obrero** anciano (símbolo de "La experiencia") murciélagos, momias secas y frescas. Las momias están vestidas con trajes de arzobispos, de Caballeros de Colón, de Damas Católicas, de masones, de catedráticos, y otros; mientras que entre las momias secas, se encuentran pintores como Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, y Dr Atl, entre otros; y entre las frescas: Alfredo Ramos Martínez.

La **trinidad revolucionaria** de El Machete, por su valor independiente y significado claro, puede ser analizada sin necesidad del resto de la serie. Sin embargo la conexión entre las cuatro ilustraciones, aunadas a unos escritos del mismo **Siqueiros** (publicados también en El Machete de 1924), proporcionaría homogeneidad a la serie. Podríamos decir que los textos, los cuales antecedieron a las ilustraciones (en cuanto a sus publicaciones en el periódico), encontraron eco en la gráfica. La última xilografía es la única que antecedió al texto, ya que, relacionada con la profanación de las pinturas murales y con la consecuente expulsión de los pintores de la E.N.P., reacciona en el momento que está sucediendo el ataque, mientras que el texto fue escrito con posterioridad. Veamos, pues, las relaciones textos-ilustraciones. Las dos primeras gráficas (de marzo y abril de 1924), firmadas por el mismo muralista, tienen algunos puntos en común con el *Manifiesto* del S.O.T.P.E. (de finales del '23 pero publicado en junio del siguiente año), el que hace hincapié en la importancia de las clases oprimidas, y menciona en tres momentos a la **triada** misma. La *asonada militar*, (junto a los *soldados forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía*), y la *burguesía armada*, son dos de los integrantes de los explotadores del pueblo que integran la *trinidad de los sinvergüenzas*. El *Manifiesto* señala, además, la importancia de la negación del viejo orden: "**Del nuestro** (del lado de los que hacen la Revolución, en contraposición a los explotadores), **los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú obrero del campo fecundas**

**la tierra..., tú, obrero de la ciudad mueves las fábricas...**", que equivaldría a la actitud positiva incluida en la segunda mitad del título de la farsa: "... *la construcción del Nuevo Orden Social*".<sup>4</sup>

El tercer grabado, (de junio del '24) realizado por **Xavier Guerrero**<sup>5</sup> en contra de los intelectuales, halla su correlación en otro texto de **Siqueiros** intitulado "*Al margen del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*" (publicado en marzo de 1924), donde se critica a los escritores que son "**más obregonistas que Obregón**", "**de una neutralidad inmaculada los más**". Y "**... lo más servil que exista en toda la redondez de la tierra; viven lamiendo los pies... a los ricos y a los fuertes, "recogen el níquel" que les tiran todos los gobiernos y son los paniaguados de todos los altos empleados oficiales**".<sup>6</sup>

Y el último (de julio de 1924) se relaciona directamente con "*Protesta del Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores por nuevas profanaciones de pinturas murales*" (publicado en el número del 11 al 18 de septiembre de 1924), que, como ya mencionamos, fue el único que antecedió al texto. La protesta se remite a los reaccionarios como "**Los cobardes solapados que armando manos inconscientes o viles profanan la pintura social de Diego Rivera, y que hace algunos meses destruyeron las de Alfaro Siqueiros, y José Clemente Orozco, mutilaron... las aportaciones pedagógicas que favorecen a la clase productora...**" "**Nosotros señalamos el peligro de que los Caballeros de Colón, las Damas Católicas, los liberales fosilizados, los demócratas melifluos, los burócratas arraigados, destruyan... la pequeña porción revolucionaria que se ha hecho con el esfuerzo de millares de víctimas y de multitud de sacrificios**".<sup>7</sup>

Todas las relaciones realizadas reflejaron la adhesión que el mundo de las artes y de las letras presentaban a las nuevas ideas socio-políticas que *cambiarían la humanidad*. Esta adhesión se emitía en un sentido de compromiso: los artistas se hallaban inmersos en

el cambio, y por ende, pretendían una mejora de la situación posrevolucionaria a través de sus obras. Para tal fin, necesitaban de un arte figurativo y una metodología didáctica, como el uso de la oposición buenos-malos. La trinidad revolucionaria de **Siqueiros** en particular, posterior a la obra mural que le antecedió por unos meses, fue muy directa, envió un mensaje de unidad total por parte de los agentes actuantes, y no mostró síntomas de dudas, angustia o decepción, como lo habíamos notado en la **trinidad** de **Orozco**. La **tríada revolucionaria** siqueiriana, hermanada por su categoría de *víctima*, conllevaba una simbología muy interesante, si tomamos en cuenta que el texto a modo de farsa fue escrito por el pintor y por su compañera Graciela Amador.<sup>8</sup> El **obrero** debería ser representado en la farsa-corrido por un anciano, es decir por un **trabajador** de experiencia, tal vez como testigo de las huelgas de principio de siglo, cuando esta clase comenzaba a organizarse; el **soldado**, en cambio, debería pertenecer a la generación de los jóvenes, de tal manera que tuviera vigor y energía para poder tomar las armas; mientras que el **campesino** representaría la fe, arraigada no sólo en todo el pueblo sino, también, en las necesidades agrarias. La **tríada** de El Machete, podríamos concluir, emite y guarda a la vez una simbología **trinitaria** compuesta de la *experiencia* como combate aprendido por el *tiempo*; la *energía* como síntoma de la *lucha armada*; y la *fe* como herramienta de batalla, no de fines eclesiásticos, sino elevada por la naturaleza del hombre hacia una *creencia divina*. Creencia que le otorga la categoría de **trinidad**.

Esta **trinidad**, tan rica en expresión, fue expuesta en conjunto por medio de la plástica y el texto, enfatizando así, su mensaje ideológico, no sólo como instrumento propagandístico sino, también didáctico. Por otro lado, envió un mensaje esencial en este período de *renacimiento del muralismo*, integrado, también, de tres elementos principales: la obra misma, de contenido simple y lectura clara; el artista, quien demuestra la capacidad

de reunir la convivencia entre arte y vida personal, conjugando a ambos en un mismo objetivo; y el medio, de tal manera que el producto final sea una realización de la sociedad. El desenlace de estos tres elementos nos darán, como resultado temprano, algunos de los propósitos esenciales de la pintura mural: la gestación de un arte de solidaridad y fenómeno social que proponga un ideal de sociedad.

**Siqueiros, “... es un hombre político que trabaja activa y permanentemente en favor de su causa social...”**- anotó Antonio Luna Arroyo en un análisis posterior a las obras analizadas, aunque enriquecedor en cuanto a la temática escogida- **“Es social..., por lo que tiene de investigador en la técnica y en la forma, con un claro sentido de responsabilidad histórica y de ayuda al trabajo de los demás; en lo que tiene de educador y de artista -con el pincel, la palabra hablada y la pluma- en la lucha social contemporánea; es un tipo social, en fin, por lo que tiene de político militante, al convertirse en líder de su partido: el Partido Comunista Mexicano”**.<sup>9</sup>

Para concluir, y acorde a la cita, enumeraremos algunas de las actividades que llenaron la vida del pintor luego de trabajar en la E.N.P. y en El Machete, tomando en cuenta que después de unos cinco años de intensa vida sindical, realizaría una inmensa obra mural, y continuaría con su actividad política hasta el final de sus días: en junio de 1925 fue nombrado presidente de la *Comisión de Agitación de la Liga Antiimperialista de las Américas*; fundó sindicatos mineros en el estado de Jalisco y fue elegido Secretario General de la *Federación Minera* y de la *Federación Obrera de Jalisco* en 1926, además de dirigir el periódico obrero El Martillo de Jalisco; editó otro periódico jalisciense en 1927, El 130; viajó a Moscú como Delegado de la *Federación Minera de Jalisco* al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja, en 1928, y fue designado Secretario General de la *Confederación Sindical Unitaria de México*; en 1929 asistió como delegado de los

*Sindicatos Mexicanos* al Congreso Continental Sindical de Montevideo; entre muchos otros cargos más, encarcelamientos y obra artística.<sup>10</sup>

## Notas

- 1.- Mujeres, Sección cultural en las artes, "Siqueiros", No.239, 25 de octubre de 1970
- 2.- El Machete, No.2, segunda quincena de marzo de 1924, p.2; El Machete, No.3, primera quincena de abril de 1924, p.5; El Machete, No.6, primera quincena de junio de 1924, p.2; El Machete, No.8, segunda quincena de julio de 1924, p.2, respectivamente. Raquel Tibol menciona la serie en su libro Tibol, Siqueiros y su obra, op.cit., p.31
- 3.- Alicia Azuela. "El Machete and Frente a Frente. Art Committed to Social Justice in Mexico", in Art Journal, College Art Association, Spring 1993, Vol.52, No.1, p.83
- 4.- "Manifiesto del SOTPE", El Machete, No.7, segunda quincena de junio de 1924, p.4.
- 5.- No analizamos la trayectoria artística de Xavier Guerrero ya que su xilografía forma parte de una serie de grabados los cuales se presentan como conjunto, y nuestro interés se enfoca en la obra de Siqueiros. Sin embargo proporcionaremos algunos datos hasta el momento de su actividad en El Machete: Xavier Guerrero nació el 3 de diciembre de 1896 en San Pedro de las Colonias, Coahuila, y murió en el Distrito Federal en 1974. Desde los 12 años trabajó como dibujante de un arquitecto mientras estudiaba en la Escuela de Artes y Oficios. Hasta 1912 residió en Chihuahua, momento en que se trasladó a Guadalajara, Jalisco, participó en la fundación del Centro Bohemio y realizó su primer mural y primera exposición individual. En 1919 se mudó a la capital, y pintó los signos del zodiaco en el ex templo de San Pedro y San Pablo y, en 1921 colaboró con Rivera en el Anfiteatro Bolívar, en la S.E.P. y en Chapingo. Organizó la primera exposición de arte popular junto a J.C.Orozco, C. Mérida, M. Covarrubias y A. Best Maugard. En 1923 fue miembro fundador del S.O.T.P.E. y coeditor de El Machete, siendo un ferviente comunista desde 1924. Sus trabajos, en general, fueron realizados en tamaño grande, en madera de cedro rojo y con instrumentos rudimentarios. Prignitz, H., El Taller de la Gráfica Popular en México 1937-1977, INBA, México, 1992, pp.289-290. Musacchio Humberto. Diccionario Enciclopédico de México, ilustrado, Andrés León editor, México, 1989, pp.798-799. Cortes Juárez E., El grabado contemporáneo (1922-1950), Enciclopedia Mexicana de Arte, 12, Ediciones Mexicanas, México, 1951, p.57.
- 6.- "Al margen del manifiesto del sindicato de pintores y escultores", El Machete, No.1, primera quincena de marzo de 1924, p.3. Reproducido también en: Tibol, Siqueiros y su obra, op.cit., p.93.
- 7.- "Protesta del Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores por nuevas profanaciones de pinturas murales". El Machete, No.13, del 11 al 18 de septiembre de 1924. Reproducido, también en: Tibol, Siqueiros y su obra, op.cit., pp.99-100
- 8.- Ibid, p.30; Orozco, Autobografía, op.cit., p.82; Alicia Azuela afirma que la balada que acompaña al grabado fue escrito por Graciela Amador. Azuela, "El Machete and Frente a Frente", Art Journal, op.cit., p.83
- 9.- Luna Arroyo, Siqueiros.Sinopsis, op.cit., p.25
- 10.- Ibid, p.17; Tibol, Siqueiros y su obra, op.cit., pp. 31-39

## II.9 JOSE CLEMENTE OROZCO en Orizaba

Luego de elaborar la primera fase de pinturas murales en la *Escuela Nacional Preparatoria*, **Orozco** es expulsado en 1924, por orden del nuevo ministro de educación: ***“A los preparatorianos no les caía bien la pintura. Puede decirse que a nadie le gustaba y eran frecuentes las quejas y protestas que los estudiantes llevaban a la Secretaría de Educación...”***. En una ocasión ***“... se presentaron las damas de la Cruz Roja o Verde, no recuerdo bien, que necesitaban el patio... para hacer una kermesse de caridad; pero en lugar de pedirme cortesmente que suspendiera el trabajo por unos días, me ordenaron con altanería que me retirara, mandaron deshacer en el acto mis andamios y sobre las mismas pinturas en ejecución clavaron los adornos...”***. ***“Siqueiros y yo fuimos arrojados a la calle por los estudiantes y nuestros murales fueron gravemente dañados a palos, pedradas y navajazos”***.<sup>1</sup> Entre agosto y diciembre de ese mismo año colabora en el periódico El Machete con caricaturas, presentando un panorama de crítica: ***“Orozco es severo y didáctico, y su encarnizamiento irónico prescinde de las concesiones habituales de la caricatura. El humor vendrá despues, por lo pronto hay que ser tajantes, militantes de hierro. Sin ser miembro del Partido Comunista Mexicano. Orozco es, por su temperamento combativo, el más vehemente y ácido en el anti-imperialismo, en la glorificación del comunismo..., en el vilipendio de la burguesía y sus agentes políticos. El se opone a todo: a la alianza de Obregón, el clero y el gobierno norteamericano a la manipulación de los sindicatos católicos; a Morones, el líder corrupto por antonomasia; al mero cambio de nombres en la cúpula***



**del poder; a la pudrición del aparato político”.**<sup>2</sup> De algún modo continúa con algunos de los contenidos de crítica social realizados en La Vanguardia, como el *imperialismo*, el *clero*, la *burguesía*, el apoyo que en su momento buscó Victoriano Huerta en los norteamericanos, apoyo que ahora buscaban Obregón y la Iglesia. Dentro de los temas de interés para la investigación, y para continuar con la iconografía de crítica y sátira social, nos referiremos a dos ilustraciones del periódico comunista. La primera (F.62), publicada en la portada del número 17, del 16 al 23 de octubre, describe una de las tantas *variantes* de la *trinidad negativa* o *de los sirvengüenzas*, en cuya parte superior se lee Imperialismo-Reformismo-Clero. A la izquierda el clásico *Tío Sam* se presenta narigón, con sombrero de copa en cuyo interior se ven dibujadas las estrellitas de la bandera *yanqui*, pantalón a rayas, y con un palo en la mano en el que se lee *Big stick*, tocando el cabello de una mujer tirada en el suelo, la que besa sus pies. En el centro, el presidente Obregón, representante de la actual política burguesa y vendido al imperialismo (ya que desde 1923 había reanudado las relaciones con el país del norte), aplasta el cuerpo de la mujer mencionada. Y a la derecha, el *clero* representado por Monseñor Mora y del Rio, con su sotana, sombrero típico y cetro en la mano, también aplasta las piernas de la mujer. Al lado de cada personaje se lee: *Hurra for the liberty!*; *Viva la revolución!*, y *Viva Cristo Rey*.

La segunda ilustración, (F.63), publicada en el número 19, del 30 de octubre al 6 de noviembre, critica al *cura* y al *rico*, los cuales se burlan del **trabajador** pobre que todavía cree en la confesión, dentro del marco del *Sindicato Católico*. Un **trabajador** arrodillado recibe la palabra del *cura* que, junto con el *rico* está dentro de un confesionario: *“obedece ciegamente a tu patrón y resignate a tu pobreza para que ganes el cielo y las 50000 indulgencias... Adveniat regum tum tum, dominus vobiscum tum per secula seculorum tum amen!* Otros trabajadores esperan en la fila, y debajo de la composición se lee: *¡¡Alerta*

Imperialismo. - Reformismo. - Clero



(F.62)



trabajadores!! *Detrás del Cura está el Rico que nos Explota.*<sup>3</sup> Esta fuerte sátira se refiere a la alianza de la *clase alta* con la *Iglesia* y el fortalecimiento de la última luego de haberse llevado a cabo un congreso eucarístico. **Orozco**, como ya lo había hecho en el pasado, regresa a su crítica anticlerical, ahora burlándose de las campañas cristeras que **“comenzaban a ensangrentar el campo y las regiones fabriles de México”**.<sup>4</sup>

Pinta el mural *Omni-ciencia* en la *Casa de los Azulejos* y en enero de 1926, gracias a la ayuda del rector de la *Universidad Nacional*, el doctor Alfonso Pruneda, logra continuar su trabajo de la planta baja de la E.N.P., así como pinta la escalera y el tercer piso.<sup>5</sup>

### II.9.1. Revolución social (F.64)

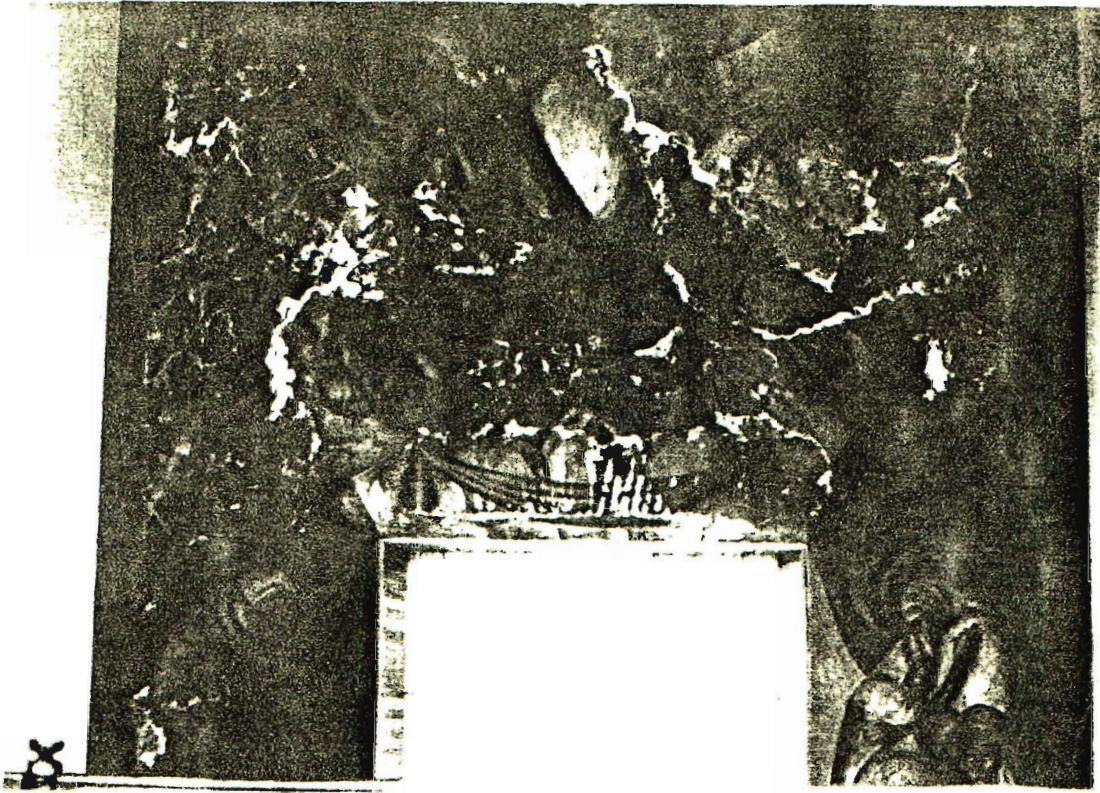
El 26 de febrero de 1926 se instala en Orizaba, Veracruz,<sup>6</sup> donde realiza el mural *Revolución social*, ubicado en la que fuera la *Escuela Industrial de Orizaba*, hoy *Centro Educativo Obrero*. **“... en dos semanas, sin más ayuda que un albañil -según palabras de Orozco-, (pinté) un muro de unos cien metros cuadrados en la Escuela Industrial de Orizaba, por orden del secretario de Educación, J.M.Puig Casauranc”**.<sup>7</sup>

El mural de la *Escuela Industrial de Orizaba*, de diez metros de alto por siete de ancho, ocupa la pared frontal del cubo de una escalera, y se halla dividido por una ventana (perteneciente a la arquitectura) en tres partes. Incluida en el conjunto de cinco hombres, descritos en la parte central, se encuentra la **trinidad revolucionaria**. Antonio Rodríguez vio en esta porción **“soldados de la revolución en el acto de construir una nueva sociedad”**.<sup>8</sup> El libro editado por los *Delphic Studios*, los denominó *“trabajadores*

*armados*";<sup>9</sup> mientras que Justino Fernández los describió como "... **un grupo de revolucionarios (que) trabaja en una construcción, con las armas tranquilas, y las rojas banderas aparecen en diversos sitios unificando la idea**"<sup>10</sup>

Cabe señalar que el estado de conservación es lamentable, sobre todo en el panel superior central, atacado por la humedad, estado que dificulta una clara lectura. Fotografías tomadas en diversos momentos, incluyendo el blanco y negro, permitieron una mayor visualización de las escenas.

Un grupo de tres mujeres se presentan en la pared lateral izquierda de la ventana: la del centro, de espaldas al espectador, de aspecto joven, con dos trenzas largas, carga un niño en un rebozo (sus piecitos sobresalen del mismo); las otras dos, de mayor edad que la primera, de rasgos *mestizos*, ojos cerrados y cabezas cubiertas con rebozo blancos, tienen sus manos en posición de súplica. Del lado derecho de la ventana, otro conjunto se describe, todos de rasgos mestizos y con ropa blanca. Dos mujeres se abrazan en la parte superior; y bajo ellas, una tercera que sostiene un pañuelo rojo con su mano derecha, abraza a un **soldado**, de gorra y vestimenta blancas, que probablemente sea su hijo, de quien se despide. La firma del pintor y la fecha se leen en la parte inferior de este panel. Las escenas laterales se unen con la central (ubicada por encima de la ventana), por medio de la visualización de dos *banderas rojas*, a ambos costados de las ventanas, símbolo y color que forman parte del fondo de los grupos femeninos. En el centro se ven cinco figuras masculinas, de espaldas al espectador (menos una de perfil): tres cargan rifles, una lleva un cuchillo en su cinturón, y la quinta carece de arma. La acción se presenta como un trabajo en construcción, en la que se alcanzan a divisar tablas de madera y ladrillos. Tres de las cinco figuras conforman la **trinidad revolucionaria**.



(F.64)



(F.64a)

Definiremos cada una de acuerdo, sobre todo, a la vestimenta. El **obrero**, en el extremo derecho, con *overall* azul, camisa blanca y sombrero, lleva un rifle que le atraviesa el cuerpo. La mano hacia arriba, se ve en actitud de ser descendida con fuerza, mientras que la otra se pierde en el conjunto trabajador. Cuerpo y arma forman una diagonal. En el centro, el **campesino-soldado**, de camisa y pantalones blancos, carga su arma, atravesándole el cuerpo, mientras que eleva su brazo derecho, llegando a tocar al del **obrero**. El arma y un tablón de madera forman la cruz de San Andrés (en forma de equis), ubicando la parte superior de la figura en el centro de la composición. Este juego de diagonales, muy del agrado de **Orozco**, ya lo habíamos visto tanto en La Trinchera como en el **soldado**-revolucionario de La Trinidad de la *Preparatoria*. En el costado izquierdo encontramos al **campesino**, semiinclinado, de camisa roja y pantalón azul, sosteniendo una herramienta con su mano derecha, debajo de la cual se permite ver parte de la obra en construcción: una pared de ladrillos. La camisa roja del **campesino** de Orizaba nos remite al **obrero** de La trinidad de 1924, así como a la bandera que cubría el rostro del **soldado** revolucionario del mismo panel: color y símbolo corresponden a las *banderas rojas* laterales descritas en el mural de Orizaba.

El **campesino** que **Orozco** presenta en 1926 es consciente de la realidad y de las nuevas necesidades. El azul de sus pantalones se identifica con la vestimenta del **obrero** de *overall* azul, uniéndose a sus objetivos y a la lucha en común. La figura del centro, el **campesino-soldado** de la Revolución, adopta la misma posición que el **campesino** del costado izquierdo: colabora con el trabajo de construcción social, apoyando la causa obrera.

El **obrero**, a diferencia del descrito en La trinidad de la E.N.P., temeroso y de alguna manera desconfiando de la nueva causa revolucionaria, se transforma, dos años

más tarde, en guía de dicha causa, por la necesidad imperiosa de construir una nueva sociedad. El **campesino**, por otro lado, abandona su posición de súplica, y adopta una actitud activa al entregar sus fuerzas a la clase proletaria; el **soldado**, producto de la Revolución, colabora igualmente por el presente y futuro trabajo constructor.

Tods los hombres del mural contribuyen con esta etapa de construcción o reconstrucción que había *predicado Orozco* en la pintura mural de la E.N.P., Destrucción del viejo orden. Allí se trataba de *campesinos* exhaustos por la Revolución, acompañados de una fuerte necesidad de supervivencia, mientras que dos años más tarde trabajarían de manera conjunta, inmersos en una conciencia social.

Además de la relación con el panel de Destrucción del viejo orden, encontramos similitud con uno de los paneles realizados en el segundo piso de la misma *Escuela Preparatoria*, (el primero subiendo la esclarea principal) intitulado *Revolucionarios (F.65)*: un grupo de cuatro **campesinos**, pintados de espalda al espectador, cargan instrumentos de trabajo de campo, acompañados de mujeres. Dos de ellos sostienen picos sobre los hombros, creando diagonales con sus cuerpos y la cruz de San Andrés; mientras el del costado izquierdo, por su inclinación, nos recuerda visualmente a la figura del **campesino** del mural de la *Escuela Industrial de Orizaba*. La similitud de ambos muros se percibe, asimismo, por motivos como el de las mujeres cubiertas por sus vestimentas, la familia que las acompaña, y la despedida entre madre e hijo. Esto nos conduce a pensar que, tal vez, los *Revolucionarios* acababan de sepultar a algún ser querido, y por tal motivo, la actitud de las imágenes femeninas se percibían nostálgicas y, por momentos, envueltas en una atmósfera de incertidumbre. Del mismo modo, las descritas en *Orizaba*, además de formar círculos cerrados entre ellas, fueron presentadas en un momento de dolor, y reflejaron una actitud pesimista y de silencioso desgarró.



(F.65)



El contraste o equilibrio al dolor de los lados laterales, es ofrecido por el panel central que, tanto en el aspecto formal de diagonales que se cruzan provocando un movimiento ascendente y descendente, como en el iconográfico lleno de optimismo por la actividad misma del trabajo, no deja de resaltar la fuerza de voluntad de la clase baja en pro de un período constructivo. Es en este punto donde difieren La trinidad de la E.N.P., y el muro de *Orizaba*: la primera se hallaba sustentada en una falta de creencia, o digamos casi negación de la ideología revolucionaria y los logros que ésta podría haber alcanzado; la segunda, desde la elección misma del título, colocaría todas sus fuerzas en la creencia de la ideología mencionada, proponiendo, asimismo, llevar a cabo un ideal que trataría de superar el dolor de las pérdidas. Ideal fortalecido por el paso del tiempo, lejano ya de su serie *México en revolución* de los años de 1913 a 1917.

Cabe señalar que, según palabras de Alma Reed, **Orozco** no alcanzó a ver su mural concluido: ***“Los andamios estaban todavía armados frente a la pared de más de diez metros de alto cuando, inesperadamente, tuvo que regresar a México por hallarse enfermo uno de sus familiares”***.<sup>11</sup>

## Notas

- 1.- Orozco, Autobiografía, op.cit, p.84
- 2.- Carlos Monsivais, "Amoroso como un desollamiento", en Sainete, drama y barbarie, Centenario, José Clemente Orozco 1883-1983, México, 1983, p.15. El título del libro reproduce palabras escritas por el pintor durante su estancia en Orizaba, y describe la guerra sin cuartel: *Sainete, drama y barbarie. Bufones y enanos siguiendo a señores de horca y cuchilla en conferencia con sonrientes celestinas. Comandantes insolentes enardecidos por el alcohol, exigiéndolo todo pistola en mano.* Autobiografía , op.cit, p.43. Las ilustraciones que realizó en 1924 en El Machete se pueden encontrar en los siguientes números: No.10, 21-24 de agosto; No.11, 28 de agosto al 4 de septiembre; No.13, 11-18 de septiembre; No.14, 25 de septiembre al 2 de octubre; No. 17, 16-23 de octubre; No.18, 23-30 de octubre; No. 19, del 30 de octubre al 6 de noviembre; No.25, 11-18 de diciembre; Sainete, drama y barbarie, op.cit., p. 84; Tibol, Orozco, op.cit., pp.74-75
- 3.- La primera ilustración fue localizada en El Machete, No.17, del 16 al 23 de octubre de 1924; mientras que para la segunda carecemos de información respecto a su ubicación en el periódico. Ambas se encuentran reproducidas en Sainete, drama y barbarie, op.cit., p.17 y p.59
- 4.- Tibol, Orozco, op.cit., p.75
- 5.- Orozco abandona, por fuerza mayor, el trabajo en la Preparatoria, en julio de 1924 y se reintegra en enero de 1926. Orozco J.C., Cartas a Margarita, Ediciones Era, México, 1987, p.21
- 6.- La correspondencia epistolar entre el pintor y su esposa Margarita (quienes se casan en 1923), testifican la fecha exacta de su estancia en Orizaba: de febrero a marzo 31, de 1926. Orozco, Cartas a Margarita, op.cit., pp.89-92
- 7.- Orozco, Autobiografía, op.cit., p.87. Cabe señalar que este comentario de Orozco es el único acerca de este mural, además de los testimonios que dejó la correspondencia con su esposa. El mural, en realidad, sólo se menciona en la bibliografía del pintor, y casi no ha sido analizado.
- 8.- Rodríguez A., Pintura Mural en la obra de Orozco, op.cit., p.42
- 9.- José Clemente Orozco, Delphic Studios, op.cit.
- 10.- Fernández J., Forma e idea, op.cit., p.52
- 11.- Reed A., Orozco, FCE, México, 1983, p.12

## CONCLUSION

El arte investigado fue reflejo de una lucha social. Un compromiso que se emitió en forma de denuncia social. El artista y su obra se presentaron al unísono como voceros de una parte de la sociedad, cuya misión se insertaba dentro del marco socio-político, al relacionarse con la vida de la clase **obrero** y **campesina**. El **soldado**, espíritu luchador y de cambio, fue quien motivó al trabajador del campo y de la ciudad a tomar las armas y a rebelarse ante el explotador. Este germen *trinitario* se plasmaría en la plástica como un factor *binario*, cuyo actor principal estaría contenido en la figura del **soldado**: el **campesino** y el **obrero** modificarían algunos elementos externos, recibiendo como herramienta principal el arma de combate. De tal modo se produce un fenómeno tal como si se fundiera la máscara de uno con los rostros de los otros: la primera perteneciente al hombre de lucha, y los rostros a los trabajadores del campo y la ciudad.

Los personajes de la **tríada** surgieron como desprendimiento del proceso revolucionario, alcanzando su consumación diez años más tarde. Los pintores que se sintieron imbuidos en este interés de introspección nacional presentaron a cada personaje, creando alianzas entre los miembros *trinitarios*.

Las primeras imágenes se presentaron más ilustradoras del discurso oficial que de una lucha por los intereses populares. (F.12) Fue entonces cuando se produjo el primer encuentro entre el arte y la política imperante, acentuado por los *Festejos del Centenario de la Independencia*. El arte extranjero era elevado por sobre el arte nacional, como parte del programa oficial que corría paralelo a las transacciones de interés económico-político

de México con otros países. La confrontación entre dicho carácter extranjerizante y la búsqueda de valores nacionales se produjo luego de que los artistas exigieran se patrocinara una exposición mexicana. Valoración que impondría la participación de un arte inmerso en la lucha social, la que en términos artísticos se podría lograr a través de la adopción de un estilo y temática diferentes. El arte antiacadémico, caricaturesco y satírico de la prensa antioficial, por ejemplo, fue reprimido. Sin embargo comenzaría a perfilarse otro, de carácter figurativo y de contenido ideológico, el cual conduciría al futuro **realismo social mexicano**. Las condiciones históricas mexicanas fueron guiando los pasos a dichos estilo y temática nacionalista, los que se conjugaron con un significado social.

Las propuestas emitidas por las diversas facciones, con sus respectivas reformas, una vez entrada la Revolución, dejarían entrever ese interés de introspección nacional. La primera figura que se desprendería del proceso social inserto en la lucha revolucionaria sería el **campesino-soldado**, advertido primero en la ilustración de 1911 de Revista de Revistas (F.13) aunque todavía con tintes gobiernistas, y posteriormente en La Vanguardia (F.18) como representante de la facción carrancista. Esta última figura, así como algunos artistas, comenzaría a tomar parte de la lucha como medio para promover el cambio social. En esos momentos se produciría el segundo encuentro arte-política, cuando el **trabajador industrial**, a través de la *Casa del Obrero Mundial* se alistaría en las trincheras construidas por el frente constitucionalista. Este pacto **obrero**-facción acercaría al personaje de la ilustración de Orizaba a la del **obrero** de El Ahuizote de 1912, quien no se había presentado en relación a la lucha armada sino a una querrela laboral que se remontaba al siglo pasado y la cual era emitida desde las fábricas. Así el **campesino-soldado** apuntando demostraría una continuidad de lucha comenzada por el **obrero** sindicalizado, y perseguida, posteriormente, por los tres obreros descritos en Acción Mundial de 1916.

(F.26) La ilustración de La Vanguardia fue esencial para el desarrollo de la investigación: elevó la importancia del periódico, el cual, desde la trinchera se acercó a un arte de compromiso con los acontecimientos presentes, sembrando la semilla de proyección de un arte cuyo fundamento alcanzaría una utilidad: la social. Fungió además como semillero de pintores que harían eco en el futuro: aquéllos *seguidores* de Carranza volverían a aparecer en el tercer momento de contacto entre el arte y la política, dejando su impronta en la relación del *muralismo* naciente y los gobiernos de Obregón y Calles. La Vanguardia, entonces, se transformaría en el pilar de la nueva cadena iconográfica de tendencia realista social que se desarrollaría en el arte mexicano y conduciría al tercer encuentro, investigado en la segunda parte de la tesis.

Bajo la presidencia de Alvaro Obregón (1920-1924), se llevaron a cabo dos logros de interés para la investigación: la distribución de tierras y el apoyo al artículo 123. Durante su gobierno se estableció la organización obrera, se fundaron más sindicatos, federaciones y confederaciones de trabajadores, lográndose, en una frase **“el mejoramiento colectivo de los campesinos y de los obreros de México”**.<sup>1</sup> Esto, aunado al apoyo que ofreció a los pintores, dio como resultado una apertura mayor en el arte de la época. Pintura mural cargada de **obrerros, soldados y campesinos**.

Este punto de encuentro daría como fruto la *consolidación* de la **trinidad revolucionaria**, producto de la elección de algunos personajes claves del periodo revolucionario, la cual alcanzaría el grado de interés y de *motivo iconográfico* al transformarse en bandera del *Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores* y, en consecuencia, en escudo de los oprimidos. A esta bandera se le sumó un integrante subyacente: el **indio**, cuya sangre corría por las venas de los tres actores revolucionarios, razón por la cual no podía aparecer como una cuarta imagen.

El desarrollo realizado a través del *motivo iconográfico* escogido, alcanzó su consumación en los muros de los edificios públicos, gracias al camino que el arte venía trazando y a la estructura política de apoyo creada por el gobierno. La impronta que dejó el *muralismo* de los años '20 quedó enmarcada en un arte localista y de tinte social, de trasfondo revolucionario, cuyo interés radicaba en exaltar y alcanzar las clases bajas.

La idea de un *arte revolucionario*, como promotor de cambio, fue aglutinado por el *Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, y su respectivo órgano de difusión. El S.O.T.P.E. creado por los pintores de principios de los años '20, fue el ente artístico-político que les ofreció el marco adecuado para volcar sus pensamientos. Dos objetivos eran perseguidos, el estético y el político. ***“Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte... una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”***.<sup>2</sup>

Dicho contexto, por ejemplo, permitió a **Rivera** volcar su idea del pintor-**obrero** manual (y no intelectual), diciendo ***“...somos obreros técnicos y nada más. tenemos que defender nuestros jornales en particular y los intereses de nuestro gremio en general”***<sup>3</sup> Para **Siqueiros** fue ***“... la organización gremial que dio plataforma organizativa e ideológica, aunque aún muy romántica, a nuestro movimiento de pintura...”***. Y **Orozco**, por su parte afirmó que, sin ***tener “ninguna importancia el sindicato “sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialistas contemporáneas”***<sup>4</sup>

El Machete constituyó el primer órgano de conciencia política, donde se podían vertir las ideas revolucionarias de ideología comunista. Para la difusión ilimitada de las

obras utilizaron la técnica de la xilografía, la cual abarataba los costos por necesitar de una sola matriz, y ofrecía la posibilidad de colocar líneas blancas sobre un fondo negro, o viceversa, permitiendo una fácil lectura. Las imágenes grabadas en madera iban acompañadas de un texto, incluido en la composición, a sus márgenes, o bien, ilustrándolo. Esta combinación enfatizaba el mensaje enviado. De tal modo la propaganda política, ideológica, artística y/o cultural, era transmitida, también, por la ilustración periodística, la que, como el mural, cumplía con su objetivo de cambio social. ***“Nuestros dibujos y grabados no ilustrarán los artículos -afirmó Siqueiros respecto del periódico- sino que los artículos ilustrarán los dibujos”.*** ***“Algo de retablo religioso y de dibujo de “corrido” constituía la síntesis de su forma”.*** ***“Nuestro nuevo espectador... era el pueblo obrero y campesino organizado en los sindicatos industriales y en las comunidades agrarias”.*** ***“El Machete y esto es lo más importante, estrechó nuestros vínculos de solidaridad con el Partido Comunista, de cuya ideología era a la vez un fruto embrionario...”.***<sup>5</sup>

La pintura mural se prestaba a modo de cartel de propaganda, tanto por la elección del lugar y sus dimensiones, como por su mensaje. **Roberto Montenegro**, si bien no adoptó una posición política, alzó su bandera de denuncia al describir explícita y conjuntamente, la importancia de la cultura en el proceso artístico y los ***valores pasados acorde con la hispanofilia de Vasconcelos***, al lado de ***“... reivindicaciones revolucionarias, apoyado por el consenso de los diversos sectores sociales y fuerzas productivas.”***<sup>6</sup> Denuncia silenciosa de un mundo que comenzaba a quedarse atrás y que proclamaba el venidero. **Montenegro** marcó la conjunción que tomaba en cuenta al ***nuevo hombre vasconcelista*** junto a una función social que le otorgara el derecho de actuar y ayudar a la reconstrucción nacional. Por tal motivo, dividió las clases sociales y las

presentó con una cierta unidad, colocándolas bajo una misma composición organizada por andamios. Andamios levantados por albañiles constructores, metáfora de la etapa constructiva.

**José Clemente Orozco** se había proyectado personalmente como hombre de postura apolítica,<sup>7</sup> y por tal razón había adoptado una actitud de ironía y burla respecto de la política y la Revolución. “*¿Por qué tal empeño en desmitificarse*, -se pregunta Carlos Monsiváis- *por qué se rehusa a lo evidente: a la gran presencia de la revolución y de las convicciones políticas en su trabajo?*”<sup>8</sup> A diferencia de sus coetáneos, **Orozco** no se aferró a una ideología ni a simbologías preestablecidas, y menos teóricas, sino a las mínimas necesarias para penetrar en aquellas que relacionaran al hombre con el hombre, y al hombre con la humanidad entera. “*Abajo están, pues, las luchas fratricidas, las traiciones, los sacrificios humanos; las guerras...*”. “*Arriba está el hombre en pleno dominio de sus facultades como creador, poeta, filósofo y revolucionario...*”<sup>9</sup> Estas palabras de Antonio Rodríguez nos proporcionan la idea trabajada en la investigación en relación a la primera etapa de **Orozco**, la de interés hacia *lo de abajo*, aquella etapa de formación, de creación de una postura ante la pintura en particular y frente a la vida del hombre en general. Describir las clases bajas, enfatizar la injusticia social y la pobreza humana, no requiere de postura política institucionalizada. Por tanto pensamos que su visión, si bien guiada por una bandera política en un momento determinado y aún de lucha revolucionaria en la etapa investigada, rebasó la idea enmarcada en una ideología determinada, distinguiendo su obra pictórica como universal. La etapa de formación, si así podríamos llamarla, analizada tanto en la primera como en la segunda parte de la investigación, desde sus caricaturas en El Ahuizote hasta la pintura mural Revolución Social de *Orizaba*, fue aquella que necesitó de esa *bandera de los oprimidos* como marco



de contención para poder volcar sus sentimientos de crítica aguda en un principio, y lograr alcanzar un momento de apaciguamiento en la última obra, uniéndose a la idea de construcción de ese desgarramiento social. Este proceso de grito, al modo expresionista, insertó a **Orozco** en un arte de compromiso social, compromiso de una realidad ante la cual los ciegos abundan.

**Diego Rivera**, trató de transmitir su postura artístico-ideológica a través de mensajes teóricos y pictóricos. Su idea de relación arte y trabajo, por ejemplo, provenía de las lecturas que había comenzado durante su estancia en Europa. Karl Marx en El capital, había ampliado la idea de trabajo al relacionarlo con el arte y encontrar en ambos un tronco común de creatividad: le ofrecía al **trabajador** la capacidad de plasmar ideas o sentimientos, materializando "*sus fuerzas esenciales*", la de producir objetos materiales que expresaran su esencia, permitiéndole "**... la posibilidad de crear objetos, como las obras de arte, que elevan a un grado superior la capacidad de expresión y afirmación del hombre desplegada ya en los objetos de trabajo**".<sup>10</sup>

La cantidad de **obreros** y **campesinos** entremezclados con la simbología comunista, proyectó el interés social que **Rivera** había acumulado fuera de México. A su regreso se sumergió en la situación de posguerra mexicana, y como consecuencia en la vida de la clase oprimida. La construcción formal y la elección temática de su primera etapa como muralista, fueron producto de una convicción interna propia, influida de tintes radicales por medio de los cuales lograría emitir un mensaje de cambio, y aportaría a la construcción del futuro que se avecinaba. Aspecto formal y de contenido que se resumirían en el cubo de la escalera de la S.E.P., de acercamiento marxista relacionado al pensamiento histórico como proceso dialéctico y materialista: la idea de que el mundo representa un conjunto de procesos en continuo cambio; y la relación del modo de

producción del hombre en su vida material, el cual condiciona el proceso de vida social.<sup>11</sup> Por eso contruyó los paneles describiendo el proceso histórico de México desde sus orígenes prehispánicos y los cambios acaecidos posteriormente, así como se sumergió en la interrelación entre la naturaleza y la tecnología, como elemento que condicionaría la sociedad humana.

El arte de **David Alfaro Siqueiros** estuvo acompañado, desde un principio, por declaraciones teóricas como los *llamamientos* enunciados en Barcelona, en los que dejó constancia de su interés por un arte de gran composición: ***“En mis Llamamientos -afirmó el artista en una entrevista publicada en 1967- ... ya hablaba yo de lo monumental, de las grandes civilizaciones y de las grandes culturas, claro que con las contradicciones propias de un muchacho...; pero ya se podía percibir en mí el deseo de realizar lo que después llamé un arte mayor.”***<sup>12</sup>

**Siqueiros** fue el gran muralista que aplicó al pie de la letra la ideología política, bandera de muchos en esa época, en el arte que pregonaba. Llegó a ser un verdadero vocero de las ideas comunistas, por convicción propia en cuanto a su vida personal, así como pintor y teórico del arte. Esto último lo condujo, a su vez, a realizar un gran esfuerzo, básicamente a través de la expresión revolucionaria, por llevar a cabo el cierre de ese círculo que sustentaba la idea de que la revolución aporta al arte, mientras que el arte colabora con la revolución. De aquí se desprende la misión revolucionaria que podría alcanzar la expresión artística. Expresión creativa que se compromete con la realidad social, y que por lo tanto, coloca al contenido por sobre la forma. No podemos asegurar el éxito total del envío de mensajes revolucionarios entre las masas, tanto a través de los muros como de los murales de papel, ya que no todos tenían acceso a lugares como la E.N.P., ni a periódicos como El Machete, (aunque pasara a pertenecer oficialmente, desde

noviembre de 1924, al P.C.M.). Sin embargo, podemos constatar que la primera fase de la vida del artista **Siqueiros**, estaba comprometida por su estilo, método y contenido escogido, con un mensaje que se dirigía a la lucha por los intereses de la clase oprimida. La fidelidad a sus ideales, encarada también, desde el punto de vista personal, lo condujo a transformarse en líder, no sólo del movimiento muralista, sino del comunismo mexicano.

El consenso de las pinturas murales analizadas nos condujo a concluir que ahí priva un estilo figurativo, realista, de representación de contienda con su respectiva imagen sacrificada, en ocasiones, de trabajo agrícola y fabril, en otras, de acción aislada donde el *frente común* se uniría, y donde los agentes recibirían sus respectivos atributos. Podríamos afirmar que los murales presentaron, entonces, un sentir revolucionario a través de realidades diversas, en ocasiones de mirada objetivas, en otras más subjetivas; así como un gran interés por la técnica en sí. Ninguno de los pintores necesitó de retratos ni figuras con rasgos individualizados, sólo bastaba el color oscuro de la piel y la vestimenta para identificar a cada personaje. **Rivera**, en ocasiones, retrató héroes de la Revolución, pero trabajó con esquemas preconcebidos por él mismo. **Orozco**, más que ninguno, emitió una sensación que lo involucraba en el sentir de los personajes. Y **Siqueiros**, logró concordar su arte con sus lineamientos políticos.

Para finalizar, no podemos evitar elevar algunas preguntas surgidas a lo largo de la investigación. ¿Fue el arte estudiado vocero de la Revolución, su consecuencia o la proyección del sentir de algunos artistas? ¿Alcanzó a incitar a las masas, o quedó encerrado en muros dirigidos a una sociedad elitista? ¿Prosiguió, realmente, la ideología planteada por el radicalismo social de finales del siglo pasado, reaccionó consecuentemente a la contienda, y apoyó sus planteos? ¿Alcanzó, acaso, sus objetivos? ¿Hasta qué punto la **trinidad revolucionaria** constituyó un reflejo de la realidad que

atravesaba México en los años elaborados, o bien, fue un motivo creado como necesidad de los pintores?

Estas preguntas y muchas otras, serían susceptibles de respuesta, ya que, sólo formularían respuestas parciales, a pesar del enorme intento realizado a lo largo de la investigación. Para comprender el fenómeno del surgimiento del *motivo iconográfico trinitario*, objeto de estudio analizado, tratamos de apoyarnos en la *historia de las mentalidades* en el capítulo del *concepto trinitario* de la primera parte. Allí citamos una definición que entendía **“la ideología como un sistema de representaciones dotado de una existencia y de una función histórica en el seno de una sociedad dada”**.<sup>13</sup> Las representaciones eran captadas como imágenes, mitos, ideas o conceptos. El campo artístico trabajado utilizó imágenes creadas en un tiempo determinado, como producto de un suceso histórico que, podríamos decir, había alcanzado su fin. Los medios pictóricos de los años '20, gráfica y *muralismo*, funcionaron como un espejo que proyectó la creación de imágenes, dotadas de existencia a través de los pintores inmersos en la problemática social. (Esto no quiere decir que no hallan dejado de lado algún actor más del momento escogido.) Ellos fueron los que conformaron el esquema necesario para mantener viva una parte esencial de la historia de México, utilizando un estilo pictórico figurativo acorde a dichas necesidades. Crearon, entonces, un tipo de dimensión *imaginaria revolucionaria* que podría ayudar a glorificar personajes de la vida rural y citadina mexicana que, trocando sus vestimentas y actividades por la acción de combate. La construcción del *ideal* de la **trinidad revolucionaria** no fue de carácter funcional (como el esquema ternario que había descubierto Duby, subyacente en la organización medieval europea) sino simbólico. No se trató de un *ideal* verdaderamente existente durante o después de la Revolución, sino de una creación de los artistas por querer apoyar la problemática *agraria* y *obrero* que, pese a

los numerosos decretos que se habían enunciado, seguían agudizándose. La **tríada mexicana** de carácter pictórico, entonces, no surgió de la sociedad como tal, sino, de los discursos emitidos durante la Revolución, retomados y re-constituídos a través de la mirada de algunos artistas que encaminaron sus intereses hacia el **campesino** como factor actuante, el **obrero**, de *peso* ideológico, y al **soldado**, consecuencia de la lucha. Esta mirada, si bien carente de adhesión unánime ideológica revolucionaria por parte de los artistas, envolvió al arte de la época en una aureola de compromiso con la clase oprimida, conduciéndolo a izar la bandera del *realismo social mexicano*. Compromiso que supuso una visión revaloradora del arte, la historia y la cultura, y a la instauración del *imaginario trinitario*. *Imaginario* que, como mencionamos en el capítulo del *concepto de la tríada*, existe en la cultura occidental, reapareciendo en México como **trinidad revolucionaria**.

Por otro lado, la complejidad del arte analizado no podría sólo enmarcarse en la interpretación *iconográfica* dada. Es decir en *una* sola interpretación con una gran dosis de objetividad, aunque siempre se inmiscuyera la subjetividad, imposible de contener. Se intentó ofrecer una lectura válida, basada y propuesta por la obra pictórica misma, es decir, colocándola frente a un espejo, claro está, espejo acompañado de los ojos del espectador. Instrumento que trató, también, de que no se escaparan los contextos necesarios de cada una de las obras, tomando en cuenta diversos tipos de antecedentes. La lectura realizada, entonces, no pretendió ser un reflejo fiel a la obra sino medio para ofrecer una aportación a esos años de gran riqueza artística en el ámbito mexicano. Años de interés por la cultura en general, y por el arte, en particular. Años en los que, a través del *motivo iconográfico* escogido, tan atractivo para la que aquí escribe y creo, para los artistas, México logró insertarse en la cadena internacional de un arte de compromiso, de un arte orgulloso de presentarse ante los ojos de su pueblo y de mostrarse ante los del mundo entero. Un arte

social que, viéndolo desde la perspectiva presente, conformó el fenómeno artístico del *muralismo mexicano*. La inmersión en el *motivo trinitario* surgido de la Revolución, pretendió, en breve, proyectar la continuidad del arte comenzado a finales del siglo pasado, acelerado por la Revolución mexicana, y alimentado por excelentes artistas, cuyas improntas quedaron marcadas y, de hecho, casi diría que respiran hasta hoy.

## Notas

- 1.- Juan de Dios Bojórquez, *"El obrerista"*, Alvaro Obregón. Aspectos, op.cit., p.96
- 2.- Manifiesto del SOTPE, El Machete
- 3.- Siqueiros, Coronelazo, op.cit., p.213
- 4.- Rodríguez A., Siqueiros, FCE, México, 1974 p.9
- 5.- Siqueiros, Coronelazo, op.cit., pp.216-217
- 6.- Ortiz Gaitán, Entre dos mundos, op.cit., p.118
- 7.- *"Yo no tomé parte alguna en la revolución, nunca me pasó nada malo... La revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales..., que... nunca los he visto"*. Orozco, Autobiografía, op.cit, p.32 *"Los artistas no tienen ni han tenido nunca convicciones políticas de ninguna especie, y los que creen tenerlas, no son artistas"*.-Ibid. Monsivais, Sainete, drama y barbarie, op.cit., p. 18
- 8.- Ibid
- 9.- Rodríguez A., La pintura mural en la obra de Orozco, op.cit, p.163
- 10.- Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, Biblioteca Era, 1991, p.64
- 11.- Lenin V.I., K. Marx / F. Engels, Editorial Laia, Barcelona, 1976, pp.23-31
- 12.- Raquel Tibol, "Diálogo con Siqueiros", Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911/1967, UNAM, Dirección General de difusión Cultural. Departamento de Artes Plásticas, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria, México, Agosto-Septiembre, 1967, p.16
- 13.- Arturo R. Firpo, "Prólogo a la edición en castellano", en Duby G., Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo, op.cit., p.8

## Lista de ilustraciones

### Primera parte

- F.1 Tierra y Justicia, Bisemanal Libertario, editado y redactado por miembros de la Brigada de la Prensa del Ejército Libertador, Morelia, enero de 1914. Grabado.
- F.2 **Casimiro Castro**, México y sus alrededores, 1855-1856. Grabado.
- F.3 **Manuel G. Serrano**, Batalla del 5 de mayo, ca. 1860. Oleo.
- F.4 José Jara, El Velorio, 1889. Oleo.
- F.5 La huelga de Cananea, El Colmillo Público, 10 de junio de 1906, N.144, pp.356-357. Grabado.
- F.6 Logo del título del periódico, La Guacamaya, 1904. Grabado.
- F.7 **Saturnino Herrán**, Labor, 1908. Oleo.
- F.8 **Casimiro Castro**, Trajes mexicanos. Soldados del sur, México y sus alrededores, 1855-1856. Grabado.
- F.9 **Patricio Ramos**, Batalla del 5 de mayo. Oleo.
- F.10 **Francisco de Paula Mendoza**, Toma de Ciudad Juárez por Francisco I. Madero en 1910, 1912. Oleo.
- F.11 **Miguel de la Sotarriva y Suárez**, Alegoría de la Revolución Mexicana, 1914. Oleo.
- F.12 Nueva era agrícola de México, **Anónimo**, Revista de Revistas, portada, 20 de noviembre de 1910, Año I, No.44. Grabado.
- F.13 Campesino armado, **M. Martínez**, Revista de Revistas, portada, 26 de febrero de 1911, Año II, No.57. Grabado.
- F.14 Los dos regímenes, **José C.Orozco**, El Ahuizote, 28 de octubre de 1911, Año I, No.23, pp.8-9. Grabado.
- F.15 La ley de Caifás, **Anónimo**, El Ahuizote, portada, 13 de julio de 1912, Año II, No.56
- F.16 ¡Sólo al precio de su sangre conquistan los pueblos su libertad!, **José C. Orozco**, La Vanguardia, 14 de mayo de 1915, T.I, No.23. Grabado.
- F.17 Volcanes, atribuida al **Dr. Atl**, La Vanguardia, portada, 23 de abril de 1915, T.I, No.3. Grabado.
- F.18 Campesino-soldado, **Francisco Romano Guillemín**, La Vanguardia, portada, 18 de mayo de 1915, T.I, No.25. Grabado.
- F.19 Las sinfonías del Popocatepetl, **Dr. Atl**, portada, 1921.
- F.20 El Popocatepetl, La Malinche y el Pico de Orizaba, **Dr.Atl**, 1950.
- F.21 Industria Nacional, **Romano Guillemín**, El Mundo Ilustrado, 6 de marzo de 1910. Grabado.
- F.22 Eterno mártir, **Romano Guillemín**, El tiempo Ilustrado, 9 de octubre de 1910. Grabado.
- F.23 20 de noviembre de 1910, **Antonio Gómez**, Revista de Revistas, portada, 21 de noviembre de 1915, Año VI, No.291. Grabado.
- F.24 La Navidad en el campamento, **Antonio Gómez**, Revista de Revistas, portada, 26 de diciembre de 1915, Año VI. Grabado.
- F.25 Evangelio revolucionario, **Antonio Gómez**, Revista de Revistas, portada, 30 de abril de 1916, Año VII, No.313. Grabado.
- F.26 Tres obreros, atribuido al **Dr.Atl**, Acción Mundial, portada, 3 de junio de 1916, V.I, No.18. Grabado.



**F.27** El Señor del veneno, **David A. Siqueiros**, Revista de Revistas, 27 de octubre de 1918, Año IX, No.443. Grabado.

### Segunda parte

**F.28** La Creación, **Rivera**, Anfiteatro Bolívar de la E.N.P., México, D.F., pintura mural, 1922.

**F.29** La Fiesta de la Santa Cruz, **Montenegro**, Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, fresco, 1923-1924

**F.30** Cinco soldados de pie, **Rivera**, Azulejos, septiembre de 1922.

**F.31** El soldado desconocido, ilustración- portada, **Rivera**, del libro de Salomón de la Selva, 1922.

**F.32** "El reparto de tierras...", ilustración-panfleto del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, **Rivera**, 1923.

**F.33** Sangre roja, ilustración-portada, **Rivera**, del libro de Gutiérrez Cruz,

**F.34** Trabajadores, **Rivera**, El Indio, portada, ilustración, junio 1924.

**F.35** Soldados, **Rivera**, El Indio, contraportada, ilustración, junio 1924.

**F.36** Obrero-campesino-serpiente, **Rivera**, Mexican Folkways, portada, Junio-Julio 1926, Diciembre-Enero 1927.

**F.37** Frente único proletario, **Rivera**, detalle de la **trinidad revolucionaria**, en la publicación de la Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicalistas Campesinos del Estado de Tamaulipas, 1927

**F.38** Tierra y libertad, **Rivera**, detalle de la **trinidad revolucionaria**, en la publicación de la Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicalistas Campesinos del Estado de Tamaulipas, 1929.

**F.39** Entrando a la mina, **Rivera**, Patio del Trabajo, S.E.P., México, D.F., técnica mixta de fresco, baba de nopal y fresco tradicional, 1923.

**F.40** Saliendo de la mina. **Rivera**, Patio del Trabajo, S.E.P., técnica mixta de fresco, baba de nopal y fresco tradicional, 1923.

**F.41** El abrazo del obrero y del campesino, **Rivera**, Patio del Trabajo, S.E.P., técnica mixta de fresco, baba de nopal y fresco tradicional, 1923.

**F.42** El encuentro en la Puerta Aurea. **Giotto**, Capilla Scrovegni, Padua, fresco, ca.1303-1305.

**F.43** Mecanización del país, **Rivera**, cubo de la escalera del segundo piso, S.E.P., pintura mural, ca. 1926-1928

**F.43a** Mecanización del país, detalle de la **trinidad revolucionaria**.

**F.44** Maestro de Escuela del Nuevo Mundo, **Rivera**, cubo de la escalera del segundo piso, S.E.P., pintura mural, ca.1926-1928

**F.44a** Mecanización del país, detalle de la **trinidad revolucionaria**. Se ven las dos **trinitades revolucionarias** juntas, describiéndose su continuidad.

**F.45** El buen gobierno, detalle de la **trinidad revolucionaria**, **Rivera**, oficinas administrativas de la Escuela Nacional de Agricultura, hoy Universidad Autónoma de Chapingo, Texcoco, Estado de México, pintura mural, 1924.

**F.45a** El buen gobierno, detalle con Obregón y Denegri.

- F.46** Triunfo de la revolución y la justicia, **Rivera**, Excapilla de la Escuela Nacional de Agricultura, hoy Universidad Autónoma de Chapingo, Texcoco, Estado de México, pintura mural, 1926-1927.
- F.46a** Transición de la imagen anterior al muro oriente.
- F.46b** Transición de la imagen anterior al muro oriente.
- F.47** El trabajo, la ciencia y la revolución, boceto de la Trinidad revolucionaria, boceto, **Orozco**, 1924.
- F.47a** El trabajo, la ciencia y la revolución, boceto, **Charlot**, 1923-1924.
- F.48** Lucha del hombre, **Orozco**, E.N.P., 1923. Destruído.
- F.48a** Lucha del hombre, **boceto, Charlot**, 1923.
- F.49** Primavera, **Orozco**, E.N.P., pintura mural, 1923.
- F.49a** Primavera, **boceto, Charlot**, 1923.
- F.50** Hombre cayendo, **Orozco**, E.N.P., 1923. Destruído.
- F.50a** Hombre cayendo, **boceto, Charlot**, 1923.
- F.51** La trinidad revolucionaria, **Orozco**, E.N.P., pintura mural, 1924
- F.51a** La trinidad revolucionaria, **boceto, Charlot**, 1924.
- F.51b** La trinidad revolucionaria, **detalle, Orozco**, 1924.
- F.51c** La trinidad revolucionaria, **detalle, Orozco**, 1924.
- F.52** La trinchera, **detalle, Orozco**, E.N.P., pintura mural, 1926.
- F.53** Destrucción del viejo orden, **detalle, Orozco**, E.N.P., pintura mural, 1926.
- F.54** Campo de batalla, **Orozco**, ilustración, serie *México en Revolución*, 1913-1917.
- F.55** Adiós, **Orozco**, ilustración, serie *México en Revolución*, 1913-1917.
- F.56** Planeando, **Orozco**, ilustración, serie *México en Revolución*, 1913-1917.
- F.57** Entierro del obrero, **Siqueiros**, Patio Chico, E.N.P., pintura mural, 1924.
- F.58** La trinidad de los sirvengüenzas, **Siqueiros**, **El Machete**, grabado en madera, 1924
- F.59** El ejército de los soldados, obreros y campesinos, **Siqueiros**, **El Machete**, grabado en madera, 1924.
- F.60** El jurado de los intelectuales reaccionarios y de los intelectuales revolucionarios, **Xavier Guerrero**, **El Machete**, grabado en madera, 1924.
- F.61** Las momias y los murciélagos dan su opinión sobre las pinturas revolucionarias, **El Machete**, grabado en madera, 1924..
- F.62** Imperialismo, Reformismo, Clero, **Orozco**, **El Machete**, No.17, del 16 al 23 de octubre, 1924.
- F.63** Alerta trabajadores, **Orozco**, **El Machete**, No.19, del 30 de octubre al 6 de noviembre, 1924.
- F.64** Revolución social, **Orozco**, Escuela Industrial de Orizaba, pintura mural, 1926.
- F.64a** Revolución social, **Orozco**, detalle.
- F.65** Revolucionarios, **Orozco**, E.N.P., pintura mural, 1926.

## **Archivos**

Archivo del Museo Nacional de Arte.  
Archivo Nacional de la Nación.  
Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla.

## **Hemerografía (1)**

El hijo del Ahuizote, julio de 1900-septiembre de 1904.  
El Colmillo Público, noviembre de 1901-julio de 1906.  
La Guacamaya, 1904.  
El Ahuizote Jacobino, agosto de 1904  
El Mundo Ilustrado, marzo de 1910.  
El Tiempo Ilustrado, octubre de 1910.  
Multicolor, junio de 1911-diciembre de 1913.  
El Ahuizote, mayo de 1911-octubre de 1912.  
Revista de Revistas, noviembre de 1910-diciembre de 1918.  
Tierra y Justicia, Morelia, enero de 1914.  
La Vanguardia, Orizaba, abril-junio de 1915.  
Acción Mundial, junio de 1916.  
El Universal Ilustrado, mayo de 1917-enero de 1918.  
Vida Americana, mayo de 1921.  
El Maestro, abril de 1921-1922.  
Azulejos, agosto de 1921-diciembre de 1923.  
El Machete, marzo de 1924-1929.  
El indio, junio de 1924.  
La antorcha, octubre de 1924.  
Mexican Folkways, 1925-1937.

(1) El orden hemerográfico está colocado cronológicamente, y se trata de periódicos y revistas editadas en el Distrito Federal, salvo Tierra y Justicia de Morelia, La Vanguardia de Orizaba, y Vida Americana de Barcelona.

## **Artículos hemerográficos consultados**

- Azuela Alicia, "El Machete and Frente a Frente". Art Committed to Social Justice in México", Art Journal, College Art Association, Spring 1993, Vol.52, N°1, p.83.
- Cabildo Raziél, "Un nuevo artista: Alfaro Siqueiros", Revista de Revistas, 27 de octubre de 1918, Año IX, No.443.
- ----- , "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", Revista de Revistas, 7 de mayo de 1916
- Calderón José María, "Historia social y fuerza de trabajo durante la revolución", Historia 8-9, enero-junio 1985, México, D.F.
- "El Papa encargó un Cristo a Siqueiros", Excelsior, 28 de mayo, 1970.
- Giovanni Juan, "Comunismo y Cristianismo", El Machete, N° 6, 1ª quincena de junio, 1924.
- Godoy Emma, "Cristos de la soledad", Mujeres, Suplemento Cultural, 25 de octubre, 1970, N° 239
- Gómez Robelo R., "La Secretaría de Educación", Azulejos, Agosto, 1921, T.1, N°1.
- "La calle de Porta Coeli", Memoranda, Año V, N°28, enero-febrero, 1994.
- "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", El Machete, N°7, 2ª quincena de junio, 1924.
- Matute Alvaro, "Los actores sociales de la Revolución Mexicana en 20 años de historiografía (1969-1989)", Universidad de México, V.XLIV, No.466, noviembre, 1989.
- ----- , "Vieja revolución, ¿Nueva historiografía?", Universidad de México, V.XLIV, No.466, noviembre, 1989.
- Nehe-Bernheim Renée, "The Tablets of the Law: One of the Symbols of the French Revolution", Jewish Art, V.16-17, 1990-1991.
- Pedrosa M.G., "El Señor del veneno y la Calle de Porta Coeli", Excelsior, 9 de febrero de 1994.
- Pellicer Carlos, "El pintor Diego Rivera", Azulejos, diciembre, 1923, T.II, N°2.
- Ramírez Fausto, "La obra de Saturnino Herrán en el contexto del Modernismo: itinerario estilístico", México en el arte, v.18, otoño de 1987, INBA, México, 1987.
- Rivera Diego, "Dos años más tarde", Azulejos, diciembre, 1923, T.II, N°2.

- Serrano, "La gran exposición del centenario de la Independencia en 1910", APUM, noviembre/diciembre, 1996.
- Siqueiros David A., "El Sindicato de Pintores y Escultores combatirá en El Machete", El Machete, hoja volante del domingo 10 de agosto de 1924.
- Tibol Raquel, "Siqueiros y el Cristianismo", en Proceso, 23 de mayo de 1994, N° 916.
- Tcherkaski José, "Siqueiros es México, Cambio 16, México, 31 de enero, 1994, N° 1158.
- Vasconcelos José, "Un llamado cordial", El Maestro, 1° de abril, 1921.

## **Bibliografía**

- Alvaro Obregón. Aspectos de su vida, Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 1984.
- Arciniega V.D., Querrela por la cultura "revolucionaria" 1925, F.C.E., México, 1989.
- Arenal Angélica, Páginas sueltas con Siqueiros, Editorial Grijalbo, México-Barcelona-Buenos Aires, 1980.
- ----- , Vida y obra de David Alfaro Siqueiros, FCE, Archivo del Fondo 44-45, México, 1975
- Arenas Guzmán Diego, El periodismo en la Revolución Mexicana (de 1876 a 1908), Biblioteca del INEHRM, México, 1966.
- Arquin Florence, Diego Rivera. The shaping of an artist, 1889-1921, University of Oklahoma Press, Norman, 1971.
- Avrich P, Los Anarquistas Rusos, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- Azuela Alicia, Diego Rivera en Detroit, UNAM-IIE, Imprenta Universitaria 1935-1985, México, 1985.
- Báez Eduardo, La pintura militar de México en el siglo XIX, Secretaría de la Defensa Nacional México, 1992.
- Basurto Jorge, El proletariado industrial en México (1850-1930), IIS, UNAM, México, 1981.
- Bellosi Luciano, Giotto, Becocci Editori, Firenze, 1981.
- Biblia de Jerusalén, Editorial Desclee de Brouwer, Bilbao, 1975.
- Brading D.A., Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana, FCE, México, 1993
- Brenner Anita, Idolos tras los altares, Editorial Domés, México, 1983.
- ----- , The wind that swept México. The history of the Mexican Revolution of 1910-1942
- Cabrera Francisco, Agustín Arrieta, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Colección V Centenario, México, 1991.
- Canards du siècle passé, présentés par Jean Pierre Seguin, Editions Pierre Horay, Paris, 1969.
- Carr Barry, El movimiento obrero y la política en México 1910-1929, Editorial Era, México, 1981.
- Casado Navarro A., Gerardo Murillo. El Dr. Atl, UNAM, México, 1984.

- Castillo Torre J., A la luz del relámpago, Ediciones Botas, México, 1934.
- Centenario del Natalicio de Diego Rivera, Chapingo, Guía de murales, Carrasquilla Editores México, 1986.
- Coleby Nicola J.E., La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924. Tesis de Maestría, UNAM, 1985.
- Conde Teresa del, Julio Ruelas, IIE-UNAM, México, 1976.
- Contreras M., Tamayo J., México en el Siglo XX, 1900-1913, Textos y documentos, Lecturas Universitarias, Antología, T.1, UNAM, México, 1990.
- , México en el Siglo XX, 1913-1920, Textos y documentos, Lecturas Universitarias, Antología, T.2, UNAM, México, 1989.
- Córdova Arnaldo, La Revolución y el Estado en México, Editorial Era, México, 1989.
- , La ideología de la Revolución Mexicana, Editorial Era, México, 1973.
- Cortes Juárez E., El grabado contemporáneo (1922-1950), Enciclopedia Mexicana de Arte, 12, Ediciones Mexicanas, México, 1951
- Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México, publicada bajo la dirección de Genaro García, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, Chimalistac, Ciudad de México, 1991.
- Cuisenier Jean, L'Art Populaire en France, Rayonnements, modèles et sources, Office du Livre S.A, Fribourg, 1975.
- Charlot Jean, An artist on art, University Press of Hawaii, Honolulu, 1972.
- , El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1925, Editorial Domés, México, 1985.
- , José Clemente Orozco. El artista en Nueva York, Siglo XXI. México, 1971.
- , Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915, University of Texas Press, Austin.
- Chevalier J., Gheerbrant A., Diccionario de los símbolos, Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- Chipp Herschel, Theories of Modern Art. A source book by Artists and Critics, University of California Press, 1968.
- Debroise Olivier, Diego de Montparnase, Lecturas 83 Mexicanas, SEP, México, 1986.

- Diccionario Enciclopédico de la Masonería, T.I, Establecimiento Tipográfico La Academia, Barcelona, prólogo fechado en 1891.
- Diego Rivera and the Revolution. México in times of change, Secretaria de Relaciones Exteriores CONACULTA-INBA, Museo Estudio Diego Rivera, México City; Mexican Art Museum, Austin, Texas, Sept.15-Dec.31, 1993.
- Diego Rivera. Catálogo general de obra mural y fotografía personal, SEP-INBA, México, 1988.
- Diego Rivera ilustrador, texto de Raquel Tibol, comentarios de Alberto Beltrán, SEP., 1986.
- Diego Rivera. Los años cubistas, Phoenix Art Museum, 10 de marzo-29 de abril, 1984.
- Diego Rivera. Los murales en la SEP., Centenario del natalicio de Diego Rivera, SEP., México, 1986.
- Diego Rivera. Mi arte, mi vida, Una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March, Editorial Herrero, 1960.
- Diego Rivera. Retrospectiva, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 17 de Febrero/ 4 de Junio, 1987.
- Dr. Atl, Las sinfonías del Popocatepetl, Editorial México Moderno, México, 1921.
- Dr. Atl 1875-1964. Conciencia y paisaje, Museo de Monterrey, mayo-agosto 1986, UNAM-INBA- Museo de Monterrey, México, 1985.
- Dr. Atl. Retrospectiva (1875-1964), Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, México, junio - agosto, 1985.
- Duby George, Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo, Argot, Compañía del libro, Barcelona, 1983.
- Egbert Drew Donald, El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a 1968, G G Arte Barcelona, 1981.
- Egerton en México 1830-1842, Edición privada de Cartón y Papel de México, S.A., México, 1976
- El caballo en el arte mexicano, Palacio de Iturbide, septiembre - noviembre, 1994, Fomento Cultural Banamex.
- Ellenstein Jean, Historia del comunismo 1917-1945, Editorial Planeta, Barcelona, 1982
- El nacionalismo en México, Cecilia Noriega Elio (editora), El Colegio de Michoacán, VII Coloquio de Antropología e Historia Regionales, Zamora, Michoacán, 1992.
- Enciclopedia de México, T.I., Instituto de la Enciclopedia de México, México, 1966.



- Enciclopedia del Arte en América, Volúmen de Biografías III, Bibliográfica Omeba, Argentina, 1968.
- Encyclopaedia Britannica, Eleventh Edition, V.4, Cambridge at the University Press, 1910.
- Espejel López Laura, El Cuartel General Zapatista 1914-1915, Documentos del Fondo Emiliano Zapata del Archivo General de la Nación, V.II, INAH, México, 1995.
- Exposición de Homenaje "Siqueiros", Palacio de Bellas Artes, abril-julio, 1975, INBA, México.
- Feel Claude, José Vasconcelos, Los años del águila, UNAM, México, 1989.
- Felipe Carrillo Puerto, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y el 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, Serie de Cuadernos Conmemorativos, INHERM, México, 1985.
- Fernández Justino, Arte moderno y contemporáneo de México, T.I, UNAM, México, 1993.
- ----- , El arte moderno en México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e hijos México, 1937.
- ----- , José Clemente Orozco, Forma e idea, Librería de Porrúa Hnos. y Cía, México, 1942.
- ----- , Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil, México, 1949.
- Flores Magón, Manifiesto del Partido Liberal, INEHRM, México, 1985.
- Gamio Manuel, Forjando patria, Editorial Porrúa S.A., México, 1992.
- García Cantú, El socialismo en México. Siglo XIX, Ediciones Era, México, 1980.
- German Gedovius. Una generación entre dos siglos: del porfiriato a la posrevolución, MUNAL, México, julio-octubre, 1984.
- Giménez Catalina H. de, Así cantaban la revolución, CONACULTA-Grijalbo, México, 1990.
- Gómez Robledo A., Platón. Los seis grandes temas de su filosofía, FCE-UNAM, México, 1986.
- González Matute Laura, Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura, Colección Artes Plásticas, CENIDIAP, México, 1987.
- González Ramírez Manuel, La caricatura política, Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana, T.II, FCE, México, 1955.
- Gualdi Pedro, Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la Ciudad de México, 1841, Editorial del Valle de México, S.A., México, 1972.

- Guerra François-Xavier, México: del Antiguo Régimen a la Revolución, T.II, FCE, México, 1992.
- Guía de murales del centro Histórico de la Ciudad de México, Universidad Iberoamericana/ CONAFE, México, 1984.
- Gutiérrez Cruz Carlos, Obra poética revolucionaria, Editorial Domés, México, 1980.
- Hadjinicolaou Nicos, Historia del arte y luchas de clase, S.XXI, México-Madrid-Buenos Aires, 1975.
- Haftmann Werner, Painting in the Twentieth Century, Praeger Publishers, USA, 1965, V.I
- ----- -- V.2
- Hall Linda B., Alvaro Obregón. Poder y Revolución en México 1911-1920, F.C.E., México, 1981.
- Harrison Ch., Frascina F., Perry G., Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century, Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 1983.
- Homenaje Nacional José Agustín Arrieta (1803-1874), agosto-octubre, 1994, MUNAL, México.
- Janson H.W., History of Art, Harry N.Abrams, Inc., Publishers, New York, 1980.
- Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo, MUNAL, México, 1995.
- José Clemente Orozco. Exposición Nacional, INBA y Literatura, Palacio de Bellas Artes-SEP, México, 1947.
- José Clemente Orozco, Introduction by Alma Reed, Delphic Studios, Nine East Fifty-Seventh Street, New York, 1932.
- Krauze Enrique, Historia de la Revolución Mexicana 1924-1928. La reconstrucción económica, V.10, El Colegio de México, México, 1977.
- La Prensa. Pasado y presente de México, coordinadora María del Carmen Ruiz Castañeda, UNAM, México, 1987.
- Lenin V.I., K.Marx / F.Engels, Editorial Laia, Barcelona, 1976.
- Linati Claudio, Trajes civiles, militares y religiosos de México, Bruselas, 1928.
- Litvak Lily, La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1013), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.
- Lucie-Smith Edward, Symbolist Art, Thames and Hudson, London, 1995

- Luna Arroyo Antonio, Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura, Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, Editorial Cultura, México.
- Lunacharsky Vasilievich A., Las artes plásticas y la política en la Rusia Revolucionaria, Editorial Seix Barrer, Barcelona, 1969.
- María y Campos de A., La Revolución Mexicana a través de los corridos populares, Biblioteca del INEHRM, T.I, 1962.
- Matute Alvaro, La revolución mexicana. Actores, escenarios y acciones, Edición conmemorativa del 40 aniversario del INEHRM de la Secretaría de Gobernación, México, 1963.
- Marx y Engels, Obras escogidas, Editorial de Literatura Política del Estado, 1950.
- México y sus alrededores, México 1855-1856, Edición Centenaria. Reproducción facsimilar de Microprotecsa, México, D.F., 1961.
- Meyer Jean, Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821-1910), SEPSETENTAS 80, México, 1973.
- Micheli de Mario, Siqueiros, SEP. México, 1968.
- 1910: El Arte en un Año Decisivo. La Exposición de Artistas Mexicanos, septiembre-octubre, 1910; mayo-julio, 1991, MUNAL, México.
- Mistler Jean, Blaudez François, Epinal et l'imagerie populaire, Librairie Hachette, 1961.
- Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960, MUNAL, México, 1991.
- Montenegro Roberto, Retablos de México (Ex-votos), Ediciones Mexicanas, México, 1950.
- Musacchio Humberto, Diccionario Enciclopédico de México. Ilustrado, México, 1989
- Nebel Carlos, Viaje pintoresco y arqueológico por la República Mexicana, 1829-1834, Paris y México, 1840.
- Orozco José Clemente, Autobiografía, Ediciones Era, México, 1971.
- , Cartas a Margarita, Ediciones Era, México, 1987.
- Ortiz Gaitán Julieta, Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro, Instituto de Estéticas, UNAM, México, 1994.
- Panofsky Erwin, El significado de las artes visuales, Alianza Forma, Madrid, 1991.

- ---- , Estudios sobre iconología, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Phillips John, México Ilustrado, Editorial del Valle de México, México, 1848.
- Pina García Juan Pablo, Diego Rivera en los años radicales, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1990.
- Platón. Diálogos, Editorial Porrúa, S.A., N°.13, México, 1984.
- Perez de Salazar y Solana J., José María Velasco y sus contemporáneos, Editorial Perpal, México, 1982.
- Pérez Escamilla Ricardo, "Miguel de la Sotarriva y Suárez. Pionero de la Revolución Mexicana", catálogo de la Galería El delfín, noviembre, 1978.
- Pérez Monfort R., Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayo sobre cultura popular y nacionalismos, CIESAS, Col. Miguel Othón de Mendizábal, México, 1994.
- Perroux René, Tresors del Images D'Epinal, Editions Jean-Pierre Gyss, Paris.
- Prampolini Rodríguez Ida, La crítica del arte en México en el siglo XIX, México, IIE-UNAM, T.I, 1964
- Prignitz, H., El Taller de la Gráfica Popular en México 1937-1977, INBA, México, 1992
- Pruneda Salvador, La caricatura como arma política, Biblioteca del INEHRM, México, 1958.
- Ramírez Fausto, Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, UNAM, México, 1990.
- ---- , Saturnino Herrán, UNAM, Dirección General de Publicaciones, México, 1976.
- ---- , "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", en Orozco: una relectura, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1983.
- ---- , Vertientes nacionalistas en el modernismo, IX Coloquio de Historia del Arte, El nacionalismo y el Arte Mexicano, UNAM, México, 1986.
- Reed Alma, Orozco, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Reed John, Diez días que conmovieron al mundo, Editores Mexicanos Unidos, México, 6ª edición, 1992.
- ---- , México Insurgente, Editores Mexicanos Unidos, México, 3º reimpresión, 1992.
- Rivera Diego, Arte y política, Editorial Enlace-Grijalbo, México, 1979.
- Rivera Marín Guadalupe, Un río, dos riveras, Memorias, Alianza Editorial Mexicana, 1989.

- Rodó Enrique, Ariel, Colección Austral No.866, Espasa-Calpe Mexicana, México, 1992.
- Rodríguez Antonio, El hombre en llamas. Historia de la Pintura Mural en México, Thames and Hudson, Londres, 1970.
- ---- , Diego Rivera. Los murales de la SEP., SEP., México, 1986.
- ---- . Canto a la Tierra, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1986.
- ---- , La pintura mural en la obra de Orozco, CONAFE, México, 1983.
- ---- , Siqueiros, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Sainete, drama y barbarie. Centenario, José Clemente Orozco, 1883-1993, MUNAL, México, 1993.
- Salazar Rosendo, En Pensamiento y en Acción, Editorial Avante, México, 1926.
- Salazar Rosendo y Escobedo José G., Las pugnas de la gleba 1907-1922, México, 1974.
- Sánchez Lamego M.A., Historia militar de la Revolución Mexicana en la Época Maderista, T.I., Biblioteca del INEHRM, México, 1976.
- Sánchez Lara Rosa María, Los retablos populares.Exvotos pintados, UNAM-IIE, México, 1990.
- Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, Biblioteca Era, 1991.
- Sartorius C., México y los mexicanos, San Angel Ediciones, México, 1975.
- Saturnino Herrán, Jornadas de Homenaje, UNAM, México, 1989.
- Saturnino Herrán. Pintor mexicano, MUNAL, México, 1987.
- Scherer García Julio, Siqueiros la piel y la entraña, Lecturas Mexicanas, CONACULTA, México, 1996.
- Schneider Luis Mario, El estridentismo, México 1921-1927, UNAM, Imprenta Universitaria 1935-1985.
- Selva Salomón de la, El soldado desconocido, Editorial México Moderno, S.A., México, 1922.
- Simbolismo en Europa, Néstor de las Hespérides, Centro Atlántico de Arte Moderno, Canarias.
- Siqueiros David Alfaro, Cómo se pinta un mural, Edición del Taller Siqueiros de Cuernavaca, México, 1979.

- ----- , Me llamaban el Coronelazo, Editorial Grijalbo, México, 1977.
- ----- , Mi respuesta, Ediciones de "Arte Público", México, 1985.
- ----- , No hay más ruta que la nuestra, 2º Edición, México, 1978.
- Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911 / 1967, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Artes Plásticas-Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria, México, agosto-septiembre, 1967.
- Siqueiros. Por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México, INBA, México, 1951.
- Siqueiros. Visión técnica y estructural, INBA-SEP Cultura, México, 1984.
- Soto y Gama D.A., La Revolución Agraria del Sur y Emiliano Zapata, su Caudillo, INEHRM México, 1987.
- Suárez Orlando, Inventario del Muralismo Mexicano, UNAM, México, 1972.
- Tablada José Juan, Historia del Arte en México, Cía Nacional Editora Aguilas s.A., México, 1972
- Taibo Il, Paco Ignacio, Bolshevikis, Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925), Editorial Joaquín Moritz, México, 1986.
- Taibo Il P.I.; Vizcaino R., Memoria Roja. Luchas sindicales de los años '20, Ediciones Leega-Jucar, México, 1984.
- Testimonios sobre Diego Rivera, Imprenta Universitaria UNAM, México, 1960.
- Tibol Raquel, David Alfaro Siqueiros, Empresas Editoriales, México, 1969.
- ----- , José Clemente Orozco, Una vida para el arte, CONAFE, México, 1984.
- ----- , Julio Antonio Mella en El Machete, Editorial Los cuatro jinetes, México, 1984.
- ----- , Siqueiros. Introdutor de realidades, Colección de Arte N° 8, UNAM, 1961.
- Toussaint Manuel, Saturnino Herrán y su obra, IIE-UNAM, México, 1990.
- Ulloa Berta, Historia de la Revolución Mexicana, 1914-1917. La Revolución escindida, V.4. El Colegio de México, México, 1981.
- ----- , Historia de la Revolución Mexicana, 1914-1917. La encrucijada de 1915, V.5. El Colegio de México, México, 1981.
- ----- , Historia de la Revolución Mexicana, 1914-1917. La Constitución de 1917, V.6 El Colegio de México, México, 1983.

- Valadés J.C., Cartilla socialista de Plotino C. Rhodakanaty, Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, publicación eventual del IIH de la UNAM, V.3, México, 1970.
- Wolf Eric R., Las luchas campesinas del siglo XX, S.XXI, México-Madrid-Buenos Aires, 1972.
- Wolfe Bertram, La fabulosa vida de Diego Rivera, Editorial Diana, México, 1989.
- Zabludovsky J., Siqueiros Me dijo, Organización Editorial Novaro, México, 1974.