

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*EL NACIONALISMO PICTÓRICO EN EL EX COLEGIO  
DE SAN ILDEFONSO  
IMÁGENES DE INDÍGENAS Y CAMPESINOS (1921-1926)*

TESIS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

ALMA LILIA ROURA FUENTES

MÉXICO D. F.

2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## **Dedicatoria**

A mi padre.  
Por su poética,  
por sus historias

## AGRADECIMIENTOS

Como dice el dicho, no hay quinto malo. En un proceso de muchos años de enfrentar fantasmas y ataques de rebeldía, la lista de los amigos, familiares y colegas que me acompañaron es larga; la irrupción del movimiento zapatista fue el detonante final. Esta tesis no hubiera salido a la luz sin el apoyo del espacio laboral del CENIDIAP y su personal directivo, el Mtro. Carlos Blas Galindo y la Mtra. Eréndira Meléndez, así como de los miembros del Consejo Académico.

Agradezco de manera especial el apoyo de mis asesoras de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, institución donde me formé: la cuidadosa y disfrutable dirección de la Dra. Julieta Ortiz Gaitán, por sus atinados comentarios y la paciencia para recorrer junto conmigo el camino; el profesionalismo de la Dra. Alicia Azuela y sus reflexiones sobre los problemas de la historia cultural; las puntualizaciones y la emoción compartida por el tema de la Mtra. Silvia Fernández, con quien me unen fuertes lazos de amistad; el descubrimiento de la Mtra. Maricela González-Cruz Manjarrez, cuyas aportaciones enriquecieron el texto. Por último, y no por ello menos importante, la lectura minuciosa y los cuestionamientos de la Dra. Claudia Ovando, colega comprometida con la búsqueda del rigor académico, cuyos cuestionamientos me hicieron cobrar conciencia de la necesidad de puntualizar algunos conceptos. No sobra decir que, cada una desde su propia perspectiva, enriqueció este trabajo, cuya responsabilidad final es sólo mía.

La conclusión de esta tesis entraña una especial gratitud a la Dra. Ondina González y al Mtro. Emigdio Aquino, quienes nunca flaquearon en su insistencia para que lo llevara a cabo y cuyo ejemplo de vida continúa siendo un aliciente personal y profesional. Marta Hernández es otra presencia sin cuya amorosa compañía esto no hubiera sido posible; no sólo se encargó de la revisión y la edición final, sino que compartió un compromiso de vida para culminar este proyecto —y vaya otra mención a Mónica y Jaime, sus compañeros del taller Obra Negra, por “padecer” el efecto carambola que desencadenaron mis indios y campesinos.

Otros alicientes, de maneras diversas pero siempre presentes, fueron Esther Cimet, Graciela Schmilchuk y Margarita González, siempre dispuestas a escuchar y a acotar mis desvaríos. La cercanía de Nora Souza ayudó a enfrentar los atorones del proceso de escritura. Con Virginia Barrera tengo una deuda particular por la

comprensión a mis ausencias en el trabajo sindical. Entre los colegas cuya compañía es siempre motivo de orgullo y emulación profesional quiero mencionar a Antonio Rubial, Rubén Romero, Juana y Rosario Gutiérrez, Mayté Sánchez, Ricardo Rendón, Javier Sanchis, Alberto Sarmiento y, de manera especial, a Gustavo Curiel, por su asesoría en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Mi madre, Covadonga y mi hermana Rosi, que ya no están, Paty, Inés y Margarita Quijano, así como Alberto Mena, Adriana, Agustín, Pilar, Gabriela y Cristina Hernández, son parte de los afectos entrañables que ayudan a vivir y a no dejar de lado las cosas importantes. No puedo cerrar la larga lista sin mencionar a Flora Aurón, Myriam Rudoy y Vicente Guijosa, y a las Flores de Bach.

Y a Janis, siempre a mi lado.

	PÁG.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	11
<b>CAPÍTULO I. La cuestión indígena y campesina en la Revolución mexicana</b>	23
<b>1. Nacionalismo y democracia en la acción indígena y campesina</b>	23
<i>1.1 Nacionalismo y nación</i>	23
<i>1.2 El componente democrático</i>	28
<i>1.3 Los precursores</i>	30
1.3.1 El magonismo y la concepción clasista	30
1.3.2 Dos visiones intelectuales	31
1.3.3 La revolución popular, democracia y tierras	39
1.3.4 El villismo y la lucha por la democracia	41
<b>2. La tierra como eje del problema campesino</b>	53
<i>2.1 El zapatismo</i>	56
<i>2.2. El Plan de Ayala</i>	61
<i>2.3 Las demandas zapatistas en acción</i>	64
<b>3. El nuevo indigenismo social</b>	65
<i>3.1 El indio y la relación clase-raza</i>	71
<b>CAPÍTULO II. El debate ideológico y político sobre lo campesino y lo indígena</b>	83
<b>1. La Constitución de 1917</b>	83
<b>2. La Convención de Aguascalientes</b>	87
<b>3. El Pacto de Xochimilco</b>	89
<b>4. Carranza vs. la Convención</b>	91
<b>5. Avalancha de derrotas a las fuerzas populares</b>	94
<b>6. Los partidos políticos</b>	97
<i>6.1 El Partido Laborista Mexicano (PLM)</i>	99
<i>6.2 El Partido Nacional Agrarista (PNA)</i>	102
<i>6.3 El Partido Nacional Cooperatista (PNC)</i>	105
<b>7. Dos revoluciones y dos caminos</b>	105
<i>7.1 El Partido Comunista Mexicano (PCM)</i>	109
<b>8. El nacimiento del nacionalismo oficial</b>	119
<b>9. Los torbellinos del campo</b>	123
<b>10. La propuesta cultural</b>	133
<b>CAPÍTULO III. Proceso de construcción de un arte mexicano</b>	143
<b>1. El corrido revolucionario (el nacionalismo rural)</b>	146
<b>2. El teatro de revista (el nacionalismo popular urbano)</b>	157
<b>CAPÍTULO IV. Los indios y los campesinos en los murales de San Ildefonso</b>	181
<b>1. El indio oculto en sus atributos: <i>La Creación</i></b> (principios de 1922 - 9 de marzo 1923) Diego Rivera	

2.	<b>La indianidad invisible: <i>El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas (1922-1923)</i>.</b> RAMÓN ALVA DE LA CANAL	215
3.	<b>El edén indígena-campesino: <i>Alegoría de la Virgen de Guadalupe (1922-1923)</i>.</b> FERMÍN REVUELTAS	235
4.	<b>Los indios reales: <i>La Fiesta del Señor de Chalma (octubre, 1922-1923)</i>.</b> FERNANDO LEAL	251
5.	<b>Los indios vencidos a traición: <i>La matanza del Templo Mayor (2 de octubre de 1922- 31 de enero de 1923)</i>.</b> JEAN CHARLOT	273
6.	<b>El rostro indio: <i>Mujer india (1923), El entierro del obrero (enero, 1924)</i>.</b> DAVID ALFARO SIQUEIROS	301
	6.1 <i>El Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE)</i>	308
	6.2 <i>Mujer con rebozo (1923) Xavier Guerrero, Roberto Reyes Pérez y Siqueiros</i>	317
	6.3 <i>San Cristóbal, Mujer india (1923)</i>	320
	6.4 <i>El SOTPE y el PCM (1922-1923)</i>	322
	6.4.1 <i>Las ligas agrarias</i>	330
	6.4.2 <i>El viraje campesino del PC</i>	337
	6.5 <i>El entierro del obrero (fines de 1923-1924)</i>	340
	6.6 <i>El Manifiesto, segundo comunicado del SOTPE</i>	344
7.	<b>El indio, raíz de la nacionalidad: <i>Cortés y la Malinche (1926)</i></b> <b>El campesino, protagonista de la Revolución: <i>La trinidad revolucionaria, La trinchera, La destrucción del viejo orden, Mujeres, El sepulturero, La bendición, Soldaderas, Trabajadores, La familia, Revolucionarios (1926)</i>.</b> JOSÉ CLEMENTE OROZCO	359
	7.1 <i>Los primeros murales en San Ildefonso</i>	364
	7.2 <i>La rebelión delahuertista</i>	372
	7.2.1 <i>La rebelión en la capital</i>	382
	7.2.2 <i>Los campesinos y la rebelión</i>	388
	7.2.3 <i>La victoria de Obregón</i>	392
	7.3 <i>El primer mural revolucionario. La trinidad (1924)</i>	393
	7.4 <i>Murales históricos del pasado y del presente</i>	395
	7.5 <i>Caricaturas murales</i>	396
	7.6 <i>El SOTPE, El Machete y el PC</i>	400
	7.6.1 <i>Orozco y El Machete</i>	406
	7.7 <i>Paréntesis en Sanborn's</i>	408
	7.8 <i>El PCM al frente de una unión campesina nacional</i>	410
	7.9 <i>Los grandes temas históricos. Segunda etapa en la Prepa (1926)</i>	416
	7.9.1 <i>Los campesinos durante el callismo</i>	416
	7.9.2 <i>El campesino como protagonista de la Revolución</i>	418
	7.9.3 <i>Por fin, los indios</i>	423
	<b>CONCLUSIONES</b>	435
	<b>BIBLIOHEMEROGRAFÍA</b>	441

## INTRODUCCIÓN

El título define el campo de la investigación: la reconstrucción nacional iniciada por Álvaro Obregón en la cual el nacionalismo cultural patrocinado por el ministro de educación, José Vasconcelos, ocupó un sitio preponderante. Vasconcelos concibió el cambio, la creación del país que demandaba la pacificación posrevolucionaria, apostando al enaltecimiento espiritual del pueblo mediante la difusión de la cultura y las artes. Su proyecto para la Secretaría de Educación Pública alcanzó una difusión que opacó lo hecho en otros ministerios dedicados a problemas tan candentes como el de la tierra o el político. Tanto dentro como fuera del país este “renacimiento mexicano” alcanzó alturas épicas que crearon una imagen triunfante del movimiento revolucionario mexicano.

El subtítulo refiere a la bifurcación política, ideológica e iconográfica de un pasado enraizado en el mundo indígena, cuya relación con la tierra fue paradigmática en su cosmovisión y economía, y la visión sobre la clase campesina que, en el periodo que nos ocupa, reivindicaba sus derechos sobre la posesión de la tierra como un imperativo que la Revolución debía satisfacer.

A poco de iniciado el siglo XXI, México se inserta en la problemática de la globalización mundial que, de muchas maneras, implica el replanteamiento de los estados nacionales tradicionales. El final del gobierno del PRI y el cambio “democrático” del partido en el gobierno han puesto sobre la mesa los derechos ciudadanos para todos los mexicanos, entre los que se encuentran los pueblos indios. Pero el país tiene el lastre de un problema no resuelto en la integración nacional, como atestigua el *impasse* respecto a las propuestas del EZLN para abordar el tema indígena, que devino un tema de debate nacional. De nuevo, como en anteriores etapas de la historia del país, tras el planteamiento del problema de



modernidad-tradición, hay una piedra de toque pendiente: el de las comunidades que fincan su identidad e historia en su relación con la tierra.

Mucha tinta ha corrido, desde finales del siglo XVIII, sobre los temas de nacionalidad e indigenismo; el criollismo, las posturas de liberales y conservadores, la modernidad del porfiriato y la Revolución los abordaron como proyectos de una conformación nacional en la que subyace siempre la problemática nodal de qué hacer con las poblaciones indígenas y campesinas, ¿se respetan su propia historicidad y tradiciones?, ¿se integran al resto de la sociedad?, ¿se modernizan o se eliminan? y, no menos importante ¿cómo hacer en cada caso? En la actualidad, una parte significativa de la sociedad mexicana, de intelectuales y estudiosos del tema plantean el reconocimiento del país como un estado multiétnico y pluricultural. En otra trinchera, desde una posición retrógrada, hay sectores que niegan la existencia del “otro” y postulan la negación de esta realidad.

Las políticas del los regímenes gobernantes, en sus diversas etapas, dieron respuestas a lo anterior mediante legislaciones políticas —Los Sentimientos de la Nación, las Constituciones de 1824, 1857 y 1917— y económicas —las estructuras coloniales de la encomienda, el repartimiento y la congregación, o los pueblos de indios, hasta la organización de las haciendas, por ejemplo— y a través de enfrentamientos armados —la Guerra de castas, la rebelión yaqui o el zapatismo, por mencionar algunos— para controlar y contener las luchas reivindicativas de estos grupos. En el primer tramo de la posrevolución, el Estado nacional enarboló la dotación ejidal para aprovechar la tradición del trabajo colectivo de la tierra, pero de otra parte, funcionó como dique frente a los posibles levantamientos de este sector. El peso mayor se dio al proyecto cultural, que contemplaba la educación rural e indígena como medios para sacar a estos sectores del atraso.

El movimiento muralista mexicano iniciado formalmente en el periodo de Álvaro Obregón, tras el arranque en San Pedro y San Pablo, plasmó en un primer trabajo colectivo, en San Ildefonso, una constelación de temas e interpretaciones que sentaron las bases del nacionalismo plástico. Todos los pintores de la Prepa abordaron pictóricamente a indígenas y campesinos, en reconocimiento tácito del papel central del campesinado en la Revolución.

Su propuesta de arte público implicó repensar y resignificar estos temas. En los muros de la Prepa coincidieron dos generaciones, la de los jóvenes Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Fernando Leal (1900-1964), Ramón Alva de la Canal (1898-1985) y el francés Jean Charlot (1898-1979), que compartieron búsquedas técnicas y temáticas con Diego Rivera (1886-1957) y José Clemente Orozco (1883-1949), el más viejo de todos. Con trayectorias profesionales muy diversas y con vivencias desiguales del proceso de lucha armada todos, sin excepción, crearon una iconografía propia sobre el indio y el campesino, los nombres y contenidos formales de cada mural abren un abanico interpretativo de esta temática.

Después de no mucho tiempo, el laboratorio de San Ildefonso produjo resultados inesperados. Las imágenes se consideraron como “cuna”, punto de partida de un arte nacional revolucionario, se integraron al imaginario colectivo, fueron utilizadas a modo por el estado mexicano como símbolos de los logros revolucionarios y, en el extranjero, dieron un rostro al arte mexicano del siglo XX.

Si bien la temática de lo indígena y lo campesino abordadas por el muralismo han sido ampliamente estudiadas, volver la mirada a la representación iconográfica que dieron a estos actores históricos y sociales las imágenes de San Ildefonso y vincularlas con lo que al respecto se planteaba en otros campos pretende arrojar luz a la dicotomía plástica que se plasmó entre lo indio y lo campesino, a una escisión que visualizó a las culturas indígenas como un pasado glorioso, pero terminado y cerrado, separado del campesinado real, el que protagonizó gran parte de la lucha armada revolucionaria, que tenía un peso real cuantitativo en el país y al que había que dar respuestas concretas. ¿Cómo abordaron las obras murales las imágenes de indígenas y campesinos? ¿Respondían a una brecha conceptual entre pasado y presente? ¿Vincularon o no a las culturas mesoamericanas del pasado glorioso con los indios-campesinos depauperados del presente? ¿Qué más podemos leer en las imágenes? son algunas interrogantes a las que busca respuesta esta investigación.

La pertinencia del tema radica no sólo en asomarnos a un catálogo simbólico de imágenes creado en este muralismo de los veintes, sino en profundizar en lo que este

conjunto de símbolos visuales ha significado en un país que aún enfrenta la asignatura pendiente del problema indígena-campesino.

El objetivo general es establecer la relación entre la cuestión indígena y la cuestión campesina en la construcción nacional, expresada en el lenguaje plástico del movimiento muralista en San Ildefonso. Como objetivos específicos están:

1. Determinar los vínculos entre las políticas indigenista y agraria de Obregón y Calles con las políticas culturales expresadas en los murales. (Se mencionan las culturales en plural porque al vasconcelismo oficial se oponen las del PCM y las que fue generando el propio movimiento muralista).
2. Analizar el movimiento artístico y cultural en su contexto económico, político y social para establecer las concepciones ideológicas y políticas del movimiento muralista en este periodo e
3. Interpretar las diferentes visiones plasmadas en los murales sobre lo indígena y lo campesino como expresiones de lo nacional.

La investigación se circunscribe al periodo de realización de los murales en San Ildefonso, de fines de 1921 a 1926 en la Preparatoria que funcionaba entonces en este ex colegio jesuita y que formaba parte de la Universidad de México, institución por demás importante dentro del proyecto cultural vasconceliano. La factura de los murales se inició en el periodo de Obregón y se extendió durante los dos primeros años del callismo, hasta el inicio de la Guerra Cristera, asunto que conmovió al país, y que quizá tenga alguna relación con el mural cargado de ironía *El padre eterno*, de Orozco, aunque sea de una fecha anterior (1923-1924), dado que los problemas entre Estado e Iglesia empezaron desde 1923. Pero en un nivel socio-filosófico, las reflexiones sobre el indio, su problemática y su lugar en la nación también fueron moneda corriente en el debate sobre la conformación nacional —los muralistas no fueron ajenos a esto. De ahí la revisión de dos ejemplos paradigmáticos al respecto, Andrés Molina Enríquez y Manuel Gamio, cuyas aportaciones alimentaron la controversia filosófica sobre lo indio.

Las fuentes básicas son los propios murales, los artículos periodísticos contemporáneos que hablan sobre ellos, las autobiografías de los pintores y documentos

fundacionales, como los “Tres llamamientos [...]” de Siqueiros y el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que dan cuenta de una posición artístico política. La pregunta al respecto es averiguar la correspondencia entre los planeamientos teóricos y las obras producidas. Dado el carácter social y político de las propuestas de este primer muralismo, éste se vinculó irremediabilmente con su entorno político-social: las políticas gubernamentales de la repartición de la tierra y el control del campesinado a través de organizaciones gremiales, de aquí la inclusión de datos duros que arrojan luz sobre la realidad extra-pictórica vivida por los muralistas como parte de una sociedad que buscaba respuestas a la problemática reconstrucción nacional; por otro lado, dado que varios de los pintores sanildefonsinos militaron en el Partido Comunista Mexicano (PCM), se aborda esta postura partidaria sobre los temas que nos ocupan.

A fin de rastrear la genealogía de las imágenes se mencionan los antecedentes iconográficos de lo indígena desde la época colonial, pero sin pretender un recuento histórico pormenorizado.

Aunque en sus orígenes el movimiento muralista mexicano corrió de la mano al patrocinio estatal, aquí no se aborda la problemática inherente a la relación entre el Estado y los artistas ni el manejo que el Estado dio al muralismo. La problemática obrera, su importancia relativa, sus organizaciones y la política laboral específica sólo se tratan tangencialmente, en la medida pertinente para comprender el peso del campesinado como sector productivo y en cuanto a su presencia en los murales. Un tratamiento semejante se da al contenido religioso de los murales, tema que por sí mismo significa otra investigación.

El primero de Diciembre de 1920, el carismático general Álvaro Obregón tomó posesión de la presidencia. Los mexicanos podían, o mejor dicho, querían tomarse un resuello porque Obregón era el primer presidente que llegaba al poder respaldado por unas elecciones tras diez años de lucha. Ese día, los mexicanos no lo sabían pero la contienda armada había reducido la población casi en un millón de habitantes, lo que significó un costo muy alto para el país. Las ganancias más notorias eran el derrocamiento de la dictadura de Porfirio Díaz y la promulgación de la Constitución de 1917, cuya aplicación

aún estaba pendiente. Urgía reconstruir al país y Obregón se dedicó a ello como tarea prioritaria. Un erario endeudado, la carencia de créditos bancarios y el caos administrativo, además reclamos internacionales por los bienes dañados durante la lucha, problemas que había que enfrentar de inmediato para reactivar la economía, no dejaron otro camino que el endeudamiento externo; en 1922 México reconoció una deuda de casi 700 millones de dólares.

Pero si la economía hacía agua, entre los saldos más difíciles de remontar estaba el problema político: había que unificar al grupo gobernante, consolidar la hegemonía del grupo sonoreño institucionalizando la actividad política a fin de acotar a los líderes y fracciones revolucionarias.<sup>1</sup> Para lograrlo, era prioritario conjurar al fantasma de una sublevación que derrocará al gobierno —tal como había sucedido con el propio ascenso del presidente con la autolegitimación de la revolución de Agua Prieta. Este fantasma sentaba sus reales entre los contingentes de un ejército que rebasaba los 110 mil hombres armados y dispersos por todo el territorio; numerosos caudillos y facciones se disputaban poderes locales o regionales y Obregón, con su aura militar y con el poder en la mano, eliminó a los jefes de lealtad dudosa y a otros los atrajo con prebendas. A los tres años de su ascenso al poder había logrado disminuir en casi 40 000 hombres a los efectivos militares, entre oficiales y tropa, aunque tuvo que enfrentar el importante corolario del poderío militar en la rebelión delahuertista.

En el nivel de la vida diaria, la lucha armada de la Revolución se vivió como una “bola”, un amasijo informe de violencia y carencias donde apenas se sabía quiénes eran los “buenos”, porque se mataban entre sí, mientras que los “malos” eran los del campo enemigo al que había que acabar fusil en mano.<sup>2</sup> Los obreros y los campesinos, e incluso grupos indígenas como los yaquis, que apoyaron a Obregón, fueron quienes pusieron la

---

<sup>1</sup> Meyer, Lorenzo, “El primer tramo del camino”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, tomo IV, p. 114.

<sup>2</sup> Muchas novelas sobre la Revolución dan cuenta de las vivencias cotidianas de “los de abajo”, en palabras de Mariano Azuela, por ejemplo, que estaban muy lejos de los intereses de los caudillos. Véase también Poniatowska, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, novela que recoge el testimonio de Jesusa Palancares.

carne de cañón y los aparentes herederos de la victoria, y sus demandas no se hicieron esperar. La más radical estuvo a cargo del campesinado, el grupo más numeroso —cerca del 70% de la población—, que pugnó por la reforma agraria. Tanto Obregón como Calles realizaron repartos de tierras pero privilegiaron una economía agraria más bien basada en la pequeña o mediana parcela y en la hacienda, a la que no se pensó eliminar. Por otro lado, en el nivel del discurso, la retórica oficial siempre asumió el origen campesino de la lucha revolucionaria y enarboló la demanda zapatista de “tierra y libertad” como elemento para legitimar al sistema. Otro aspecto urgente en el nivel cotidiano fue restablecer los servicios sociales que prestaba el Estado. Ante la ingente carencia de recursos económicos aplicables a rubros como la salud, la llave para hacerlo fue el campo cultural.

La creación de la SEP en 1921 con José Vasconcelos al frente significó quizá uno de los hitos más importantes de esta reconstrucción en ebullición que enfrentaba el lastre de analfabetismo heredado del porfiriato entre casi 85 por ciento de la población. Este primer proyecto cultural y educativo impulsado por Vasconcelos, en búsqueda del progreso espiritual del país, conjuntó los esfuerzos y esperanzas que habían estado adormilados y latentes durante la lucha armada para echar a andar misiones culturales, escuelas rurales, un ambicioso proyecto de lecturas de autores clásicos y los Departamentos de Bellas Artes, de Cultura indígena, Escolar y de Bibliotecas y Archivos, entre otros. Además, incorporó a una nueva generación de artistas que pusieron su entusiasmo al servicio de un arte social y comprometido. El apoyo fue indiscutido porque, en palabras del Secretario: “Una vez que la ley ponga claramente a los artistas en las mismas condiciones que a todos los demás hombres por lo que hace al deber que tienen de trabajar y producir, ya no habrá ningún peligro de que las sumas invertidas en el fomento del arte se pierdan; todo lo contrario, una producción rica y elevada traerá consigo la regeneración, la exaltación del espíritu nacional.” Los mexicanos que actuaban en el campo cultural volcaron su entusiasmo a descubrir y

formar parte de la creación del nuevo país y los muralistas, con su arte público, desempeñaron un papel importante en la nueva propuesta nacionalista.

Calles dio prioridad a la reconstrucción económica antes que a la cultural porque el control de lo político había empezado a consolidarse con su antecesor. El problema principal que encaró fue el enfrentamiento con el clero católico durante la guerra cristera (1926-1929), que marcó el clímax de la añeja pugna entre el Estado y la Iglesia. Mientras esto sucedía, José Clemente Orozco era el único que continuaba pintando en San Ildefonso.

Muchos ríos de tinta han corrido sobre el muralismo de San Ildefonso, sobre los antecedentes de estas *decoraciones* —el fin de la Academia como único faro del arte, los urgentes llamados de la crítica sobre aspectos estéticos, pero sobre todo, para producir temas mexicanos, la Exposición de pintura mexicana en respuesta a la porfiriana de las fiestas de Centenario, la huelga de San Carlos en 1911, las Escuelas al Aire Libre a partir de 1913, por mencionar algunos hitos; sus búsquedas técnicas, las negociaciones plásticas entre los pintores que compartían espacios; sus condiciones *heroicas* para pintar —los enfrentamientos entre pintores y estudiantes, entre pintores y público indignado y entre pintores y autoridades culturales con distinta filiación política—, las pugnas entre ellos por ser *el primero* en descubrir el fresco o el tipo más *mexicano*; el indiscutible peso de Vasconcelos en este proceso, con su planteamiento del mestizaje en el círculo oficial, que culminó en su *raza cósmica* y, por último, aunque no menos importante, sobre la filiación comunista de los pintores y su sindicato.

El muralismo, alimentado de la tradición pictórica europea se encontró con “la mesa puesta” en San Ildefonso. En esta casa de los preparatorianos, calificada de *cuna*, *laboratorio* o incluso *nido de víboras emplumadas* del muralismo, se concretó una constelación de propuestas que marcó con su sello al arte mexicano posterior, incluyendo en la temática lo popular e indígena, rasgos considerados como expresión del *alma nacional*. Esta primera concreción se inició como una propuesta dispersa que conjuntó ideas vanguardistas con las trayectorias y preferencias personales de cada pintor y se desarrolló bajo el imperativo de crear un arte nacionalista. Sin un modelo establecido, los

pintores reformularon la pintura decimonónica de historia y de alegoría para adecuarla a los paradigmas emergidos de la Revolución.

En el contexto mestizofílico de los años veinte, corriente mayoritaria de la nación que se definía, las interrogantes de los pintores por las raíces profundas del país se vincularon obligatoriamente con la reflexión etnicista. Una primera mirada arroja que todos pintaron indios o campesinos, el tema de esta tesis. Mis interrogantes al respecto iniciaron con el críptico mural de las mujeres de Alva de la Canal y se extendieron sobre el contexto específico —y no sólo el componente *nacionalista* prevaleciente en todas las elaboraciones culturales del periodo— que, desde consideraciones socio-políticas, alimentó las soluciones de estos primeros murales. En tanto artistas, ciudadanos, de clase media y comprometidos con su tiempo, la resignificación artística de indios y campesinos hecha por los muralistas se vio traspasada por ámbitos muy variados que aquí se recogen a fin de ubicar su trabajo en la trama nacionalista del momento. Esta hipótesis de hurgar en las imágenes anteriores de indios y campesinos significó remirar el complejo contexto de la primera mitad de los años veinte y arrojó frutos inesperados; la generosidad de los textos de muchos especialistas que abordaron antes este periodo posibilitó encontrar nuevas relaciones de causa-efecto, como en el caso del viraje del Partido Comunista hacia el campesinado.

La genealogía de la pintura sobre indios puede rastrearse desde el siglo XVI y su factura respondió a las distintas concepciones que conformaron el imaginario sobre el indio en las diversas etapas del país. Con la nueva lógica impuesta por la Revolución, caracterizada por la inclusión del indio y de lo indio desde la multiplicidad de espacios cuya brújula era un nuevo nacionalismo distinto del decimonónico —la política a secas, la política cultural, la antropología, el teatro, la música, la historieta, la novela o la danza— esta mitad de la nación se ubicó en un espacio distinto del que había tenido, o mejor, salió a la luz y fue resignificada. En esta resignificación se trenzaron enfoques provenientes de ámbitos muy diversos que aquí se abordan en los distintos capítulos. En lo político, la cuestión campesina que cobró forma en el movimiento popular del



zapatismo, se legalizó en la Constitución de 1917, planteando los mayores cambios sociales y después fue bandera irrenunciable para todos los partidos políticos, incluido el PCM; en lo antropológico, el indigenismo de Manuel Gamio adquirió un sentido social; en lo artístico, las temáticas indigenistas y campesinistas se colaron entre las manifestaciones más populares como el teatro de revista y el corrido y después fueron un sello característico de la llamada Escuela mexicana; las culturas indígenas habían desaparecido pero eran vigentes en el discurso artístico y lo indígena, como corriente subterránea, era parte de la cultura mexicana. En lo económico, el campesino era la fuerza laboral mayoritaria y su inclusión en la plástica como humilde trabajador del campo se había dado desde principios del siglo dentro de los nuevos temas que abordaron el trabajo como motor de la sociedad.

En el panorama artístico del flamante siglo XX, la valoración vanguardista del primitivismo había abierto la puerta para reconocer los valores estéticos del arte prehispánico y en el país de la posrevolución la cultura reconoció al indio como la raíz más ancestral, aquella que establecía la diferencia con Occidente y daba el carácter peculiar al *ser nacional*. En el escenario de la lucha armada, como grupo individualizado y reconocible el indio estuvo ausente, pero el campesinado, el sector más cercano a la matriz nativa recién descubierta, se abrió lugar como sujeto histórico. Junto a la incorporación de estos grupos, el México revolucionario y progresista de los años veinte colocó al mestizo en el centro de la esencia patria. Dando una vuelta de tuerca al acendrado y extendido racismo que era marca de la época, el mestizo resolvió el dilema de optar entre las raíces occidentales y las nativas, y la mestizofilia se mantuvo codo a codo con el indigenismo; la incorporación de la sangre india, considerada como la mayor fuerza de nuestra carne y espíritu, coexistió con el mesticismo en una relación llena de contradicciones —a lo que no fueron ajenos los muralistas. Como ejemplo de esta contradictoria realidad, el nuevo lenguaje social emergido del cambio revolucionario inauguró una descripción histórico-etnológica-moral metafórica que creó estereotipos para referirse a los actores emergentes: el pueblo fueron *los de abajo*, término opuesto a la exaltación oficial y oficialista del *pueblo*; el hacendado se identificó con los criollos o extranjeros y, por tanto, con los

blancos, y se consideraba frío e inhumano; la mejor carta fue para el *revolucionario*, encarnado por el mestizo, que devino modelo social. Como componente de éste, el indio fue su sombra telúrica y el campesino, a su vez, devino sombra disminuida del indio.

Los pintores de la Prepa produjeron en medio de las vicisitudes de esta elaboración nacionalista y, desde el deseo de encontrar sujetos genuinamente mexicanos, y desde la postura de hacer arte *para el pueblo*, asumieron la problemática imbricada en el complicado manejo de la doble herencia, ante lo que cada uno ofreció su respuesta personal. En una etapa en que la historia patria era comentada, abordada y rehecha por todos, también ellos la incorporaron a su quehacer plástico. Como muchas veces en México, la reelaboración histórica incluyó el campo de batalla ideológico y los muralistas asumieron gustosos este rasgo; sus campesinos y sus indios del pasado y del presente irremisiblemente se vincularon con conceptos del pasado y los representaron al lado de otros componentes del mosaico etnosocial: españoles, obreros, burgueses y líderes corruptos del momento.

La entusiasta aventura pictórica de San Ildefonso tuvo como actores a dos generaciones, tres pintores con experiencia y cuatro jóvenes que eligieron trabajar por parejas. Diego Rivera fue el primero en enfrentar los muros, pues en abril de 1921 ya estaba en el Anfiteatro, y fue Orozco quien cerró el ciclo en 1926, pintando solo en la Prepa. Únicamente entre 1922 y 1923 todos coincidieron en este camino inédito, compartiendo interrogantes plásticas y temáticas, enfrentando y discrepando sobre las soluciones técnicas del fresco que a todos atormentaba, y planteando desde un profundo compromiso su pintura nacionalista, una forma de arte que contribuiría al engrandecimiento de la nación que se forjaba —esta tesis se enmarca en estas fechas.

Acelerando la tendencia de socializar el arte y de quitarle su sentido aristocratizante, los muralistas se asumieron como trabajadores, pero sin despegarse aún de la idea romántica del artista como transformador de la sociedad, decidieron experimentar la democracia, y ensayaron una peculiar forma de trabajo colectivo donde unos a otros veían sus trabajos y se retroalimentaban —a veces con espíritu fraterno y otras no tanto. A partir de su concepción

del arte como agente del cambio social y de su visión del comunismo como la vía para lograr una sociedad más justa, mezclaron el pincel con la militancia y pusieron su arte al servicio ya no sólo de la nación sino del pueblo.

La constelación de imágenes de indios y campesinos en san Ildefonso fue tan insólita, rica y contradictoria como el momento en que fue creada. Diego Rivera no pintó indios porque no cabían en su mirada aun deslumbrada por el repertorio de la imaginería europea pero les adscribió virtudes y atributos cuya vigencia continúa hasta la actualidad. En la opción de Alva y Revueltas por la temática religiosa, plasmada en los iconos de la cruz y la Virgen de Guadalupe, las multitudes no podían sino acompañarlos, pero las indias de Alva se volvieron invisibles en tanto que Fermín generó un canon para la representación de la somática indígena. Charlot y Leal tomaron por los cuernos al indio en la historia. Para el francés, un momento de definición crucial fue su derrota a traición en el Templo Mayor, en tanto que Leal se atrevió con el sincretismo del indio real y contemporáneo. Siqueiros pasó buen tiempo girando en un aparente sinsentido hasta que logró fundir en un rostro de trabajador indio lo universal con lo mexicano. Orozco siempre de avanzada, a partir de la premisa que unía el nacionalismo moderno y el clasicismo vanguardista, se resistió a pintar inditos, huaraches y sombreros hasta que, después de la revolución delahuertista, se embarcó en la agitada corriente del México real y pintó a la pareja original del México contemporáneo, Cortés y la Malinche y, decantó su alfabeto personal hasta que hizo eco de la frugalidad y fragilidad de la vida del campesino en luchas cuyos resultados le eran ajenos.

En un contraste casi antagónico, el movimiento muralista mexicano plasmó una pintura nacionalista que después se identificó como uno de los logros más notables de la Revolución, creando una épica donde se reconoció a indios y campesinos como parte fundamental del pueblo mexicano revolucionario; en el polo opuesto, el indio tuvo que sobrevivir al embate contra su identidad de la desindianización cultural, y ni los pueblos indios ni los campesinos lograron su objetivo vital de recuperar las tierras que la historia secular les había arrebatado.

## **CAPÍTULO I** **La cuestión indígena y campesina en la Revolución mexicana**

### **1. Nacionalismo y democracia en la acción indígena y campesina**

*(El nacionalismo es un fenómeno dual)  
esencialmente construido desde arriba,  
pero que no puede comprenderse si no lo  
analizamos también desde abajo.*

E. Hobsbawm

#### *1.1 Nacionalismo y nación*

Es ampliamente reconocido que el nacionalismo fue un elemento fundamental del Estado mexicano posrevolucionario, pero el proyecto de nación de Álvaro Obregón estuvo marcado por un compromiso surgido no sólo desde el poder, sino compartido por todos los sectores sociales. Campesinos, obreros, artistas y políticos asumieron la reconstrucción del nuevo país desde trincheras que continuaron la lucha de maneras diversas pero marcadas por la búsqueda nacionalista. Este entusiasmo compartido respondió a una situación alimentada tanto del deseo de un país más justo como de la necesidad de poner fin a la violencia que durante un decenio había pintado un panorama de cuerpos sanguinolentos, trenes volados, colgados meciendo sus despojos en los árboles, bilimbiques que una semana valían y la otra no y muchachitas que había que esconder ante cualquier grupo armado. Desde el imperativo social la reconstrucción posible se afincó en la búsqueda de una nueva identidad para el maltrecho país y en el optimismo de crear una nueva nación. En el ámbito cultural la *intelligentsia* enarboló una propuesta de ordenamiento distinto donde lo mestizo, lo popular

y lo indígena<sup>1</sup> fueron factores centrales del nuevo nacionalismo. El término nacionalismo es plurívoco; sus acepciones van desde el “natural amor a la patria” hasta el fenómeno histórico que consolidó a los estados nacionales europeos del siglo XIX. Aunque el concepto está íntimamente ligado con el de nación, ésta es definible en términos más concretos. En tanto categoría histórica, la nación expresa una “comunidad de territorio, de economía, de idioma y de psicología, que en conjunto determinan una cultura”.<sup>2</sup> Como fenómeno histórico la nación se sujeta a los cambios y transformaciones que corresponden a su propio desarrollo, en tanto que el surgimiento de los primeros nacionalismos fue de la mano con el desarrollo del capitalismo decimonónico promovido por la burguesía europea que resaltó elementos como el lenguaje, la raza, la religión o las tradiciones, privilegiando aquello que permitía crear un Estado que representara a un conjunto de personas, a una “nación”, que contuviera a dicho conjunto y lo diferenciara de otros. Desde abajo, desde una visión popular, el nacionalismo se toca con el patriotismo y ambos términos pueden aplicarse indistintamente al orgullo por el país, a la defensa contra poderes extranjeros o a la necesidad de enfrentar al poder constituido para conseguir mejores condiciones de vida. En el México posrevolucionario el elemento territorial era lo más consolidado, porque la economía era desastrosa y, aunque el español era la lengua generalizada, los distintos recuentos de las lenguas habladas habían arrojado un saldo cuantioso, por último, los factores psicológico y cultural también arrojaban universos igualmente variados. Sin embargo, ambas visiones coincidieron en partir de que la “nación” no se había logrado fraguar en un todo coherente y que la Revolución había abierto la ansiada posibilidad de concretar la integración. Este intento de completud entrañó un nacionalismo volcado hacia adentro, dispuesto a reordenar e integrar elementos muy disímbolos, donde el factor étnico cobró una importancia capital.

---

<sup>1</sup> Los términos indio o indígena se emplean aquí como sinónimos y se refieren a los descendientes de los habitantes originarios que conservaban algunas características de sus antepasados, mismas que los situaron económica y socialmente como inferiores frente al resto de la población y que incluían, como uno de los rasgos principales, el uso de una lengua distinta al español que significó su permanente exclusión de los espacios de poder. Los términos pueblos y comunidades también se usan indistintamente para denotar las localidades libres habitadas por indios.

<sup>2</sup> Aquino, Emigdio, *Carlos Mariátegui y el problema de lo nacional*, p. 80.

López Velarde recogió este momento magistralmente al hablar sobre la patria en 1921: “No es que la despojemos de su ropaje moral y costumbrista. La amamos típica [...]. A la nacionalidad volvemos por amor y por pobreza [...]. Hijos pródigos de una Patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos por observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de silicato, ofrece [...] el café con leche de su piel”.<sup>3</sup>

Aquí se aborda el nacionalismo mexicano como un proceso insertado en la historia latinoamericana que protagonizó un proceso distinto al europeo, en el cual, según el nacionalismo clásico liberal, primero se tuvieron los Estados y luego se intentó crear las naciones. Como plantea Hobsbawm, “el nacionalismo antecede a las naciones. Las naciones no construyen estados y nacionalismos, sino que ocurre al revés.”<sup>4</sup> Después de las primeras elaboraciones, los conceptos de *nación* y *nacionalismo* sufrieron cambios muy importantes a finales del siglo XIX, y no sólo “formando parte del libre discurso filosófico, sino que (estuvieron) enraizados social, histórica y localmente y deben explicarse en términos de estas realidades”.<sup>5</sup> La realidad que aquí se aborda sobre el nacionalismo pictórico en San Ildefonso se desplegó en dos momentos, el primero, cuando el grupo completo de pintores, en el periodo de Obregón —y quizá debería decirse mejor bajo la política cultural de Vasconcelos—, concretó la mayoría de sus propuestas —entre abril de 1922 y junio de 1924— y el segundo, bajo el callismo, cuando sólo Orozco trabajaba en San Ildefonso.

Una primera mirada a los murales descubre la presencia de indios y campesinos que, sin excepción, todos plasmaron. El desentrañamiento de los entretelones de estos nuevos protagonistas plásticos, de sus raíces, obliga a entretejer el nacionalismo artístico de los muralistas, el nacionalismo oficial de los dos regímenes, el nacionalismo político de los partidos —el del PCM con más detalle— y el “protonacionalismo popular” de las

---

<sup>3</sup> López Velarde, Ramón, *Obras*, p. 232.

<sup>4</sup> Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, p. 18.

<sup>5</sup> *Ídem*, p. 17.

clases marginadas. Todas estas expresiones nacionalistas actuaron simultáneamente, en ocasiones coincidiendo y en otras enfrentándose, como fenómenos insertados en condiciones específicas de requisitos “políticos, técnicos, administrativos (y) económicos [...] pero que no pueden entenderse (si no se ven) también desde abajo, esto es, en términos de los supuestos, las esperanzas, las necesidades, los anhelos y los intereses de las personas normales y corrientes”.<sup>6</sup>

Desde este enfoque, la identidad de la nación, de esa “comunidad imaginada”, entraña elementos subjetivos. En tanto “forma de conciencia que forma parte de la nación misma”<sup>7</sup>, el nacionalismo es también un conglomerado de ideas y sentimientos que poseen “eficiencia histórica”<sup>8</sup> en la medida en que expresa el sentir de diversos grupos sociales. Considerando su componente subjetivo, Bastide afirma que “el nacionalismo ha sido psíquico —es decir, un sueño de seres vivientes— antes de ser estructural —es decir, la expresión de una sociedad”.<sup>9</sup> A partir de esto, es posible mirar al primer Estado posrevolucionario que se consolidó como un momento en el que confluyó una pluralidad de elaboraciones de “lo nacional”, trenzando símbolos, imágenes y discursos multiformes cuyo rasgo novedoso radicó en la inclusión de lo indígena como raíz de lo nacional, creando un nacionalismo etnológico que identificó lo indígena con lo popular y con lo revolucionario”.<sup>10</sup> Es por lo anterior que aquí se abordan los logros y fracasos de las luchas revolucionarias populares que imprimieron su sello a la Constitución de 1917 y dieron un marco legal a la lucha campesina, como antes hicieron los indios y campesinos revolucionarios en la Independencia; el nuevo indigenismo; el teatro de revista y el corrido que, en tanto creaciones populares, incluyeron a indios y campesinos; la política

---

<sup>6</sup> *Ídem*, pp. 18-19.

<sup>7</sup> Villegas, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano” en *El nacionalismo y el arte mexicano*, p. 389.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Alvarado, Ramón, “Nacionalismo, lenguaje e identidad colectiva”, en *Estudios de comunicación política*, p. 141.

<sup>10</sup> Villegas, *op. cit.*, p. 390.

cultural de Vasconcelos y su apuesta a la raza cósmica, así como las posturas partidarias frente al campesinado, con el propósito de identificar algunos grandes hilos de la trama en la que se concretó la propuesta plástica sanildefonsina, insertada en el espíritu de la época decididamente marcado por las reflexiones etnicistas.

Desde los inicios de la vida independiente el nacionalismo mexicano significó una autodefinición que buscó y escogió del pasado elementos que le permitieran guiar el presente y ya el patriotismo criollo de fines del siglo XVIII partió de la etnicidad como elemento para diferenciarse de lo español y pelear la patria para los nacidos en la tierra. En los avatares por la conformación nacional, la patria criolla decimonónica abrió lugar a una ambigua nación mestiza-conservadora-liberal hasta el triunfo final del liberalismo que, en la búsqueda de un elemento unificador, hizo caso omiso de las diferencias socioétnicas y apeló a la ciudadanización, criterio que borró de un plumazo el componente indígena. El porfiriato concretó paso a paso un nuevo modelo europeizante que cerró los ojos a los elementos constitutivos de la realidad del país hasta que sus contradicciones fueron rebasadas por la realidad misma y, en su última etapa, atestiguó el surgimiento de la generación mestizófila por antonomasia. La nueva horneada de políticos, intelectuales y artistas surgida a caballo entre los siglos enfrentó tanto la xenofilia institucionalizada por el régimen —en particular el afrancesamiento— como el desprecio del “lastre indígena” encarnado por el positivismo. Para encarar el darwinismo social que colocaba al país a la cola de un tren mundial donde la mezcla racial ocupaba los últimos vagones, la *intelligentsia* mexicana dio la cara a los prejuicios étnicos, se volvió al pasado prehispánico y empezó un largo proceso de aceptación de la compleja realidad de la mezcla racial del país.<sup>11</sup> En este escenario de búsqueda identitaria el mestizaje fue ganando adeptos frente a la hispanofilia y el antiindigenismo excluyentes, pero también la idea misma del mestizaje, por obligación, tuvo que repensar al indio, que empezó a ocupar un espacio inédito. Con este matiz distinto sobre lo étnico que incorporó a

---

<sup>11</sup> Los términos raza o etnia se usan indistintamente en este estudio.



los habitantes nativos,<sup>12</sup> el nacionalismo posrevolucionario respondió a la participación de grandes masas campesinas en la lucha revolucionaria y a una búsqueda identitaria que incluyera las raíces indias. Los campesinos encarnaron la médula del cambio real al plantear el problema de la tierra en un país básicamente agrario; desde la “eficiencia histórica” mencionada, su protonacionalismo expresó sus propios intereses y coexistió con los intereses de las otras clases sociales y de otros actores que conformaron los proyectos nacionalistas en la posrevolución. Los indígenas significaron la posibilidad de completar la nación.

### *1.2 El componente democrático*

Los deseos y concreciones de los grupos marginales, que si bien carecían de un concepto referido a lo nacional e intuían a la democracia como la vía para reivindicar sus intereses de clase, se abrieron paso durante la lucha y con las armas en la mano. El movimiento revolucionario se inició como una rebelión democrática y multclasista, orientada a poner fin a la dictadura personal de Porfirio Díaz y a abrir el sistema político a la participación de nuevos sectores, en particular a los de las clases medias urbanas y rurales. La movilización que produjo la caída de Díaz se cobijó bajo un lema político muy simple pero cuya demanda central entrañó un contenido democrático formal y electoral, el “Sufragio efectivo”. El otro lema, la “no reelección”, buscaba el principio básico del respeto al sufragio, que en la experiencia histórica del pueblo mexicano nunca había sido vigente —así, el sencillo lema maderista de hecho planteó un cambio revolucionario. En su inicio, la lucha reafirmó que la legitimidad del ejercicio del poder dependería del proceso electoral como nunca antes, pero cuando Madero fue rebasado por el Plan de

---

<sup>12</sup> Cfr. Florescano, Enrique, *Emia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas de México*. El autor revisa la interacción entre estos conceptos en el mundo mesoamericano, durante la etapa colonial y el siglo XIX. En los últimos apartados aborda el ascenso del nacionalismo y las propuestas finiseculares para resolver la desintegración de la nación.

Ayala, la Revolución dio otro contenido a la democracia en economía, en política y en los terrenos social y cultural.

El imperativo del zapatismo —la exigencia de la democracia social como vía para lograr justicia en una sociedad caracterizada por una enorme desigualdad en la distribución de la riqueza—, se originó como una lucha por la tierra. Esta demanda produjo la incorporación de las masas campesinas como actores dentro del proceso de construcción nacional y cuando diversos sectores burgueses se apropiaron de las demandas campesinas también se democratizaron. Durante el proceso armado, la conformación nacional se replanteó desde un amplia gama de diversidades regionales, sociales y culturales y no fue sino hasta 1921 que el nacionalismo estatal sintetizó un primer momento donde confluyeron estas distintas propuestas, cada una buscando esos sueños propios que menciona Bastide, sueños que se habían alimentado durante la Revolución y que bajo el gobierno de Obregón vieron la posibilidad de concretarse. Aquí es pertinente plantear que si bien el concepto de nacionalismo ha sido patrimonio de las elites alfabetizadas, las grandes masas campesinas analfabetas que, por sus propias condiciones no habían podido articular una visión propia al respecto, se ubicaban en lo que Hobsbawm llama protonacionalismo, un estadio cuyo criterio más decisivo “es la conciencia de pertenecer o haber pertenecido a una entidad política duradera”,<sup>13</sup> conciencia que encontró una vía para hacerse presente con el autodescubrimiento de la fuerza del campesinado armado y la movilidad que llevó a los soldados a salir de sus pueblos y comunidades y a entrar en contacto con otros sectores sociales y grupos de etnias distintas.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Hobsbawm, *op. cit.*, p. 81.

<sup>14</sup> Aunque en su relación con el exterior el nacionalismo del momento también estuvo marcado por la defensa de la independencia frente a las tendencias de integración y subordinación a los Estados Unidos, en este trabajo se priorizan los elementos que dieron sentido al nacionalismo hacia adentro. Para un panorama completo de los factores que dieron origen al movimiento revolucionario, cfr. Meyer, Lorenzo, *La segunda muerte de la Revolución mexicana*.

### 1.3 Los precursores

#### 1.3.1 El magonismo y la concepción clasista

La Revolución iniciada por Madero en contra de Díaz por la falta de libertades democráticas muy pronto rompió este cauce original para convertirse en un verdadero movimiento popular que abrió una amplia agenda de problemas económicos y sociales. Pero esta agenda no era inédita, el programa de los hermanos Flores Magón también abordó la problemática del país y planteó soluciones para dar un nuevo rumbo a la nación a partir de una concepción clasista. Mientras el porfiriato recibía con bombo y platillo el nuevo siglo, en San Luis Potosí 126 personas firmaban una Invitación del Partido Liberal para crear clubes cuyo objetivo era organizarse en su contra. En fecha cercana, en la capital salió el primer número de *Regeneración*, periódico político antiporfirista editado por los hermanos Jesús y Ricardo Flores Magón. La represión del Estado no se hizo esperar (persecuciones, cierres del diario, etc.) , en tanto que el programa partidario sí tuvo que hacerlo y no fue sino hasta 1906 que bajo el lema “Reforma, libertad y justicia” se emitieron 250 mil ejemplares del Manifiesto y programa del Partido Liberal Mexicano (PLM).

Dicho programa partía de un análisis riguroso de la situación del país y anticipó muchas de las aspiraciones que posteriormente haría suyas el movimiento de 1910. El ideario magonista sentó las bases de un sistema democrático, exigiendo libertad de pensamiento y expresión y pidiendo respeto a la Constitución de 1857, con todo lo que ello significaba en cuanto a reglamentar la actuación de la Iglesia. Dado que su interés fundamental se centró en el proletariado, los aspectos relacionados con esta clase social fueron los más abundantes y, dentro de los derechos laborales, se abordaron la jornada, el salario mínimo, el descanso obligatorio y las condiciones de higiene. Bajo esta línea clasista, sobre el campesinado el programa propuso declarar nulas las deudas de los jornaleros del campo, suprimir las tiendas de raya, crear un banco agrícola y hacer un reparto agrario justo, dando tierras a quienes las solicitaran sin más condición que dedicarlas a la producción. Los indios sólo merecieron un brevísimo comentario referido a su protección (Puntos generales,

núm. 48).<sup>15</sup> En lo económico, el programa propuso el desarrollo industrial, el afianzamiento del mercado interno y la lucha contra la dependencia del imperialismo. A partir de este documento y de las acciones llevadas a cabo por el magonismo para apoyar a la clase obrera —como las paradigmáticas huelgas de Cananea y Río Blanco— es posible afirmar que el PLM fue “la única corriente que formuló en términos políticos explícitos una disyuntiva no burguesa para el ascenso revolucionario de principios de siglo”<sup>16</sup> planteando la transformación más profunda al sistema. A partir de 1911, con el maderismo rebasado, un nuevo manifiesto de Ricardo dio un viraje al magonismo, dejando atrás la perspectiva democrática y orientándose al anarquismo, concepción que se agudizó con el correr del tiempo y las circunstancias. Esta postura del magonismo fue heredada por algunas organizaciones sindicales durante buena parte de los veinte, como se ve más adelante.

### 1.3.2 Dos visiones intelectuales

La trinchera de la reflexión también produjo análisis sobre las carencias y necesidades que había que enfrentar. El núcleo intelectual del porfiriato tardío se afincaba en el positivismo, cuyos conceptos privilegiaron la idea de progreso derivada del espectacular desarrollo de las ciencias naturales. El cientificismo de esta doctrina equiparó los fenómenos sociales con la evolución de las leyes naturales y, al aplicar su regularidad a lo social, dejó fuera conceptos como la libertad y el azar, tan caros al liberalismo que había puesto su marca al país. La idea del “orden” inherente al pensamiento comtiano que inspiró esta forma de concebir al mundo explicaba que “el desorden y la anarquía se producían cuando las mentes anárquicas no comprendían que los delicados mecanismos del progreso colocaban a las distintas concepciones en el lugar que les correspondía”.<sup>17</sup> Aplicada a la realidad social, esta premisa consideró el progreso de las civilizaciones como una ley ineluctable donde las especies —

---

<sup>15</sup> Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución mexicana*, p. 422.

<sup>16</sup> Bartra, Armando, “La revolución mexicana de 1910 en la perspectiva del magonismo”, en *Interpretaciones de la Revolución mexicana*, p. 93.

<sup>17</sup> Villegas, Abelardo, *Positivismo y porfirismo*, pp. 8-9.

distintos tipos de hombres, grupos raciales o étnicos— funcionaban según la selección natural y la adaptabilidad; el ámbito humano era un espacio de lucha “donde los pueblos o razas jugarían el papel de especies aptas o ineptas”.<sup>18</sup> Desde esta concepción, ampliamente extendida en el pensamiento europeo, los países del norte eran “prácticos, modernos, prósperos, desarrollados cultural y científicamente, y triunfantes en la guerra, mientras que los países ‘latinos’ representaban la antítesis de todos estos principios e incluso la ineficiencia en sus posibles intentos por emular las prácticas norteamericanas”.<sup>19</sup>

En esta línea se insertaron los escritos de dos opositores independientes que contribuyeron al debate político, replanteando los fundamentos de la nación. El abogado Wistano Luis Orozco escribió dos obras sobre la propiedad de la tierra, que visualizó como el problema central para el desarrollo nacional: *Legislación y jurisprudencia sobre terrenos baldíos* (1895) y *La reforma agraria* (1911). El juez Andrés Molina Enríquez publicó en 1909 *Los grandes problemas nacionales* donde abordó desde una perspectiva naturalista los problemas primordiales del país que enlistó en sucesivos capítulos sobre la propiedad, el crédito territorial, la irrigación, la población y la política. Ambos autores opusieron su visión a la de los ideólogos porfiristas, para quienes la gran propiedad agraria era el medio ideal para explotar sus recursos. Las críticas de Orozco desenmascararon los vicios, abusos e ineficacia de los latifundios, donde privaba un “feudalismo rural”,<sup>20</sup> a lo que opuso la pequeña propiedad como fundamento de un verdadero progreso. Su obra tuvo el mérito de sacar a la luz el problema de la tenencia de la tierra y dio bases a una generación de abogados y políticos opuestos a la dictadura. En lo social, señaló a las masas de desheredados como sujetos de una justicia social que el régimen les negaba. Su concienzuda argumentación, sin embargo, no llegó hasta el límite de hablar de que el Estado se encargara de expropiar las tierras, sino de una “revolución económica” que no planteó un cambio real

---

<sup>18</sup> *Ídem*, p. 12.

<sup>19</sup> Ortiz García, Carmen, “Ideas sobre el pueblo en el imaginario nacional español del 98”, en Consuelo Naranjo Orovio y Carlos Serrano (comps.), *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, p. 21.

<sup>20</sup> Córdova, *op. cit.*, p. 117.

en las condiciones del campo. El análisis de Molina Enríquez fue más agudo. De gran inteligencia, este sociólogo (así denominado por sí mismo) nacido en Jilotepec, corazón de la zona otomí, y formado en las tensiones irresueltas entre la nación y sus etnias, en *Los grandes problemas nacionales* realizó un completísimo diagnóstico de la sociedad mexicana utilizando los mismos datos científicos que la intelectualidad del régimen. Como buen positivista, partió de las nociones de progreso y darwinismo social, pero su acercamiento a las teorías del relativismo cultural de Franz Boas le permitió separar raza y cultura. Molina partió de considerar a la sociedad como un organismo que requería de alimentación y adaptación a su entorno, de donde dedujo el papel central de la agricultura. En su análisis el organismo-patria estaba constituido por agregados que eran razas en pugna continua desde que se habían mezclado en el proceso histórico. A continuación se citan en extenso sus conceptos a fin de seguir su caracterización de cada sector racial y constatar la continuidad de sus conceptos en la posrevolución.<sup>21</sup>

Preocupado por las soluciones para un país que veía injusto, por encontrar las razones de su subdesarrollo y por la realización incompleta de una verdadera nación, en *Los grandes problemas* caracterizó a los tres grupos principales del país, criollos, mestizos e indios. Dividió a los primeros en “criollos señores y “criollos clero”<sup>22</sup> quienes, desde lo que él llamó “deseos, propósitos y aspiraciones”, resultaban “audaces, impetuosos y frívolos”.<sup>23</sup> Estableció que en el porfiriato surgieron criollos nuevos o liberales, algunos de los cuales se habían unido al grupo norteamericano,<sup>24</sup> y que tenían como rasgos de carácter ser “enérgicos, perseverantes y serios”.<sup>25</sup> Sobre la población nativa reconoció que a pesar de

---

<sup>21</sup> Aunque los antecedentes de la mestizofilia se pueden rastrear mucho tiempo antes, la tesis mestizófila de Molina Enríquez es la más rica y elaborada, y del todo pertinente para el periodo aquí estudiado. Cfr. Basave Benítez, Agustín, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*.

<sup>22</sup> Las comillas son del autor. En lo sucesivo las citas respetan las cursivas o comillas del texto.

<sup>23</sup> Molina Enríquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, p. 331.

<sup>24</sup> *Ídem*, pp. 306, 308.

<sup>25</sup> *Ídem*, p. 331.

que algunas tribus indígenas habían alcanzado un “grado evolutivo relativamente avanzado”,<sup>26</sup> durante la Colonia fueron sometidas, y tras la Independencia se dividieron en cuatro grupos: clero, soldados, propietarios comunales y jornaleros, cuyos rasgos característicos eran “su sumisión servil, hipócrita en los incorporados (a la sociedad), sincera en los sometidos y su cristianismo semi-idolátrico”.<sup>27</sup> El ser “humildes e hipócritas” se debía a las condiciones históricas impuestas sobre ellos. En general los consideró “pasivos, impasibles y taciturnos”.<sup>28</sup> A los mestizos, clase preponderante desde el siglo XIX, los dividió en agricultores, empleados, profesionistas y revolucionarios. Planteó que habían sido “liberales” desde el Plan de Ayutla y estaban llamados a ser el elemento social director por ser el “más fuerte”<sup>29</sup> y serían el elemento integrador de la sociedad porque reunían características de los otros dos. Aunque el análisis de Molina cayó en estereotipos, pues el México indio era melancólico, el México criollo resultaba triunfalista y el ideal estaba en el mestizo, su cercanía con la realidad del país y su conciencia social sobre la intolerable relación entre raza y clase le llevaron a imaginar una sociedad sin diferencias étnicas; su sueño de la fusión racial le permitió superar los conceptos meramente biológicos del positivismo y plantear una relación entre raza y clase donde la variable étnica no se concibió como la determinante del fenómeno humano.<sup>30</sup>

Como se amplía más adelante en Manuel Gamio, otro seguidor de Boas, lo relevante en esta postura mestizófila que rescató el multiculturalismo radicó en que cuando el mestizo se descubrió a sí mismo y se erigió como piedra clave de la nacionalidad, esto llevó reconocer la raíz indígena que lo conformaba. En el proceso de ida y vuelta de la indagación nacionalista, la compleja realidad racial mexicana incorporó esta raíz a través del mestizo, ya que como afirma Villoro: “al buscar la salvación del indígena, el mestizo se encontró a sí

---

<sup>26</sup> *Ídem*, p. 4.

<sup>27</sup> *Ídem*, p. 40.

<sup>28</sup> *Ídem*, p. 331.

<sup>29</sup> *Ídem*, p. 271.

<sup>30</sup> Molina no fue único en este planteamiento, en Brasil cobró fuerza en este momento una visión humanista semejante en Euclides Cunha, que colocó al mestizo como núcleo de la nacionalidad.

mismo”.<sup>31</sup> En este descubrimiento, el mestizo, producto de dos razas, por justicia, asumió la obligación de respetar y conservar su raíz más ancestral, rezagada y sojuzgada.

En su momento *Los grandes problemas* no fue precisamente un éxito de librería — se vio opacado por *La sucesión presidencial*—, pero esta biblia de la tesis mestizófila inscrita en la polémica posrevolucionaria del nacionalismo dio a Molina gran prestigio intelectual y afianzó su propuesta “de que el fenómeno del mestizaje, es decir, la mezcla racial o cultural, era un hecho deseable”.<sup>32</sup> A contrapelo de la postura europea de la defensa de la pureza del linaje, esta innovación de Molina justificó la posición contraria, la supremacía de la mezcla. La pluralidad socioétnica y sociocultural de México encontró en la fusión, en la “unicidad de la mezcla”,<sup>33</sup> la vía para constituirse en una verdadera nación.

En el abordaje del problema de la tierra el libro abordó los tipos de terreno del país, su productividad, sus condiciones físicas y los tipos de población asentados en ellos. Debatiendo con Orozco, Molina propuso una división forzosa para hacer productiva la tierra, que debía iniciarse con una partición voluntaria encabezada por el propio Estado, consideró indispensable elevar el nivel de la propiedad individual, que debería ser de tamaño regular a fin de aprovechar los cultivos, y argumentó a favor de la propiedad comunal de los territorios indígenas mediante una nueva reglamentación y el mejoramiento de los plantíos, en espera de que sus poseedores integraran la noción de que era mejor la propiedad individual, estado al que llegarían con el tiempo. En lo social, a partir de que los elementos del cuerpo orgánico-social tenían la tendencia natural a buscar soluciones a sus necesidades, planteó que si a las clases superiores correspondía la “conservación del **orden social** [...] todo esfuerzo de expansión de las inferiores tiene que ser para aquéllas, **revolucionario**, y para ellas mismas, **libertador**”.<sup>34</sup> Cerró su análisis con un parangón histórico reivindicador

---

<sup>31</sup> Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p. 198.

<sup>32</sup> Basave Benítez, Agustín, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, p. 13.

<sup>33</sup> Aguirre Beltrán, Gonzalo, “Oposición de raza y cultura en el pensamiento antropológico mexicano”, en *Obra polémica*, p. 44.

<sup>34</sup> Molina, *op. cit.*, p. 334.



del mestizaje: así como los plebeyos habían sido **revoltosos** frente a los oligarcas romanos, en México, los criollos lo habían sido ante los españoles y ahora lo eran los mestizos ante los criollos.

No es casual que este autor iniciara el capítulo sobre “el problema político” con una definición de patria. Aunque no utilizó el término nación, explicitó que “la creación de una sola nacionalidad con todos los elementos de la población, tiene que ser obra de la unificación de la patria”.<sup>35</sup> Como sus contemporáneos, al ahondar en el tema dio por hecho que la patria no estaba “constituida definitivamente [...]”. Las unidades, tribus, pueblos y grupos que la componen [...] presentan todos los estados evolutivos que la humanidad ha presentado en su desarrollo”,<sup>36</sup> lo que ha impedido alcanzar la “unidad de origen, de condiciones de vida, de actividad”<sup>37</sup> y “de tipo, de costumbres, de lengua, de desarrollo evolutivo, de deseos, de propósitos y de aspiraciones”<sup>38</sup> que deben dar como resultado “la unidad de ideal común” y “del hogar”,<sup>39</sup> entendido éste como el territorio que sostiene y sustenta a la vida humana familiar y social. Al definir a la patria, dice que ésta “no es sinónimo de raza, de pueblo, de sociedad ni de Estado”,<sup>40</sup> sino más bien una extensión de la familia y en ella el elemento indígena “carece por completo de unidad”;<sup>41</sup> sólo está unificado por el “cristianismo [...] impuesto y por el sentimiento de sumisión a los grupos superiores.”<sup>42</sup> Los criollos están imposibilitados de asumir como ideal la patria mexicana porque, por su propia calidad y su sentido, “se orientan [...] a sus patrias originales respectivas [...] no hacen más que suspirar por Europa [...] y manifiestan un desprecio y

---

<sup>35</sup> *Ídem*, p. 309.

<sup>36</sup> *Ídem*, p. 347.

<sup>37</sup> *Ídem*, p. 282.

<sup>38</sup> *Ídem*, p. 292.

<sup>39</sup> *Ídem*, p. 290.

<sup>40</sup> *Ídem*, p. 284.

<sup>41</sup> *Ídem*, p. 293.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

hasta un odio irritante por todo lo que es nacional”.<sup>43</sup> En este apartado también postuló la superioridad mestiza, de ese “elemento étnico más interesante de nuestro compuesto social [...] por ser el único que sí tiene unidad de origen, de religión, de tipo, de lengua, de deseos, propósitos y aspiraciones”.<sup>44</sup> Este grupo era además, el más patriota, el que mayormente se había ocupado de defender a la patria, como habían demostrado Morelos, Guerrero, Juárez, Ocampo, Gómez Farías o “el propio Porfirio Díaz, [quienes no] desesperaron jamás de la patria ni pensaron en someterla a una nación extranjera”,<sup>45</sup> por lo que era el único capaz y abogado para que en él recayera el gobierno del país.

Molina consideró que en el gobierno recaía la responsabilidad de solucionar todos los problemas enlistados en su obra, enfrentando las naturales resistencias de los grupos afectados, a fin de lograr un estado evolutivo equilibrado que unificara la “energía” de todas las capas sociales y propiciara el desarrollo del organismo natural y social. Para ello también era necesario atender los elementos de la defensa material del territorio, sobre todo en cuanto a Estados Unidos, cuya “poderosa fuerza” entrañaba una política “delicadísima [...] [que] en caso de conflicto [...] pudiera sernos funesta”.<sup>46</sup> Su conclusión general se resume en que, ante la carencia de una patria, sólo cuando “se consumara la unificación completamente del ideal y la corrección fundamental de nuestro sistema de propiedad vigente”<sup>47</sup> se podría hablar de una nación unificada y fuerte. Dos años después de publicado el libro, en un artículo donde polemizó con Orozco, “Filosofía de mis ideas sobre reformas agrarias”, Molina llevó a sus últimas consecuencias su postura sobre la tierra: o se realizaba un reparto más equitativo o irrumpiría la violencia. La destrucción del injusto orden existente requería “de la acción violenta de una revolución sangrienta e implacable”.<sup>48</sup> Este análisis incidió en las demandas

---

<sup>43</sup> *Ídem*, pp. 294, 295.

<sup>44</sup> *Ídem*, p. 306.

<sup>45</sup> *Ídem*, p. 307.

<sup>46</sup> *Ídem*, p. 357.

<sup>47</sup> *Ídem*, p. 337.

<sup>48</sup> Espejel, Laura, Alicia Olivera y Salvador Rueda, *Emiliano Zapata, Antología*, p. 22.

posteriores de los revolucionarios —como reconoció Luis Cabrera— y parte importante de sus postulados fueron incluidos en la redacción del artículo 27 de la Constitución de 1917, que el mismo Molina Enríquez ayudó a redactar.

La importancia del magonismo y la mestizofilia radica en que fueron esfuerzos de reconocimiento y redefinición de la nación desde supuestos diferentes de los utilizados hasta entonces. El primero planteó el cambio desde una visión democrática, eligiendo una vía de acción y partidaria que tuvo como eje la visión de clase para comprender a la sociedad. En Orozco y Molina el problema de la identidad nacional fue el interés central; su nacionalismo no sólo fue defensivo —reiterados comentarios sobre la fuerte presencia e influencia de Estados Unidos— sino creador, con una visión de futuro que replanteó la nación a través de la unidad y una mayor justicia extensiva a todos los grupos sociales. Aunque Molina partió de las ideas biologists del darwinismo social dio un enorme paso adelante al combinar criterios de actividades económicas —inherentes a las diferencias entre clases— con las ideas sobre la degeneración y la evolución social y racial, la caracterización de esencias psicológicas y los caracteres nacionales. Más importante fue su reconocimiento de los valores positivos del mestizo, aunque fueran posibles por lo que tenían de lo hispánico —posteriormente modificaría esta postura a favor de la raíz india. Al ubicar al mestizo como centro de una conformación nacional no sólo contrapuso una *mezcla* racial a la concepción europea de la superioridad de las razas puras, sino que enfrentó la ideología hegemónica porfiriana, lo que no era poca cosa en un país que privilegiaba lo europeo. En su valoración del indio destacó la explicación de que sus condiciones de atraso no radicaban en el determinismo racial sino en un proceso histórico-económico. Por último, el corolario de su análisis fue su aguda percepción de la realidad para ubicar los brotes de violencia como la respuesta necesaria a las injusticias prevalecientes.

No es fácil desentrañar los frutos de la ideología mestizófila de Molina en un país donde el relegado componente indígena por fin se hizo visible, pero la raza cósmica

vasconceliana fue deudora de sus tesis<sup>49</sup> e imprimió una marca de fuego a su proyecto cultural. No sobra decir que, en el mismo tenor de los escritos especializados, *Los grandes problemas* también abordó la independencia cultural del país: “Si nuestros pintores en lugar de pintar tipos exóticos [...] pintaran nuestros tipos propios [...] es seguro que alcanzarían mayor originalidad, que lograrían mayores provechos y que contribuirían a fijar bien los rasgos hermosos de nuestro tipo general”.<sup>50</sup> Diego Rivera sostuvo amistad con Molina durante los años veinte y treinta,<sup>51</sup> por lo que temas como el mestizaje y el indigenismo debieron haber surgido de manera natural entre estos dos hombres comprometidos con el porvenir de la nación.

### 1.3.3 La revolución popular, democracia y tierras

La Revolución mexicana ha sido objeto de estudio de especialistas mexicanos y extranjeros por el peso que tuvo en ella el movimiento genuinamente popular, y con frecuencia autónomo, del campesinado, mismo que le dio un “carácter distintivo que no tiene paralelo en la América Latina moderna”.<sup>52</sup> Los enfoques han variado según la etapa y la perspectiva ideológica, pero en la actualidad hay consenso sobre dos de sus rasgos distintivos: que la Revolución, al igual que el porfiriato, se inscribió en el proyecto de la evolución capitalista y que el zapatismo fue su aspecto central. En San Ildefonso los personajes centrales fueron indios y campesinos; la revisión de la historia y el imaginario que contextualizaron estas imágenes permite ubicarlas desde una mirada que rebasa el terreno plástico.

Junto a un maderismo restringido a las libertades democráticas o a un carrancismo heredero del liberalismo decimonónico, los movimientos populares de Zapata y Villa encarnaron los cambios radicales en cuanto a la propiedad de la tierra, aspecto nodal en la

---

<sup>49</sup> Basave, *op. cit.*, p. 114. Tan temprano como 1919 Vasconcelos citó “a Molina Enríquez en una actitud de acatamiento” de su tesis mestizófila.

<sup>50</sup> Molina, *op. cit.*, p. 404.

<sup>51</sup> Basave, *op. cit.*, p. 114.

<sup>52</sup> Knight, Alan, “Caudillos y campesinos en el México revolucionario, 1910-1917”, en David A. Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*, p. 36.

conformación de un Estado con fuertes bases agrarias. De matriz campesina, el movimiento revolucionario tuvo un desenlace democrático burgués, pero bajo Obregón, el nacionalismo oficial asumió el rostro triunfal del campesinado y los trabajadores. Entre los campesinos, aunque no lograron todo por lo que habían luchado, en los años veinte el sentimiento no fue de derrota sino una mezcla de cansancio y orgullo: “Habían muchas tristezas en el pueblo, porque sufrió mucho en la guerra, se acababan la alimentación, se acababan todas las cosas y ya entonces no había donde comprar nada, no, si la situación era triste [...] pero habíamos cumplido”.<sup>53</sup> Su acción popular había dado al traste con el régimen de “don Porfirio” y dio a estos luchadores anónimos una percepción de sí mismos que fue, con mucho, distinta de la que habían tenido bajo ese régimen. Villistas y zapatistas desarrollaron una conciencia de su valía que antes no habían tenido, como afirmó un soldado del Ejército del sur: “Un día me pregunta este señor compañero de Villanueva: ‘Oiga coronel, dígame usted ¿quién fue el general más valiente de la Revolución?’ Le digo: ‘Oiga usted, no puedo decirle porque todos éramos iguales. Todos peleamos iguales. Y cuando nos tocaba ganarles, les arrullábamos bonito, y cuando a ellos les tocaba corretearnos, ahí vamos a la carrera [...]. Y en esa parte, le digo, no puedo decir que un lado es más valiente’”.<sup>54</sup>

El régimen porfiriano conformó un Estado oligárquico cuyo crecimiento económico se afincó en inversiones extranjeras que en muy poco tiempo convirtieron a México en un exportador de materias primas, en un país carente de recursos propios para financiar la explotación de sus riquezas y donde las actividades agrícolas y extractivas estaban en manos del capital extranjero. Su sello característico, el sistema hacendario, y la modernización de

---

<sup>53</sup> Entrevista con Víctor Valle Lozano, Laura Espejel, 30 de enero de 1974, INAH, PHO-Z 1/27. Éste y algunos otros testimonios aquí consignados aparecen en Alicia Olivera de Bonfil, *Programa de Historia Oral* (PHO) del INAH realizado a principios de los setentas. El tiempo transcurrido entre la etapa de lucha de los entrevistados y su testimonio sin duda modificó sus apreciaciones; muchos incluso se refieren al periodo de Cárdenas como la etapa en que hubo “más progreso” en sus pueblos y comunidades. Hay, por tanto, distintos niveles de lectura, el que responde a sus propias vivencias, aquél desprendido de la recreación de los hechos con otros, compañeros o no, y la reelaboración con influencia o información posterior. Sin embargo, su validez testimonial desde “abajo” es otra cara de la moneda, equiparable a la de las “memorias” elaboradas por políticos o intelectuales letrados y de mayor nivel cultural.

<sup>54</sup> Rosoff, Rosalind y Anita Aguilar, *Así firmaron el Plan de Ayala*, p. 61.

los ferrocarriles, que creó algunos polos de desarrollo vinculados al mercado internacional, se tradujeron en la disolución paulatina de formas de vida locales y comunitarias y en la aparición de “verdaderas clases sociales nacionales”,<sup>55</sup> que si bien no se consolidaron del todo por el propio carácter oligárquico del Estado, empezaron a definir sus elementos esenciales —mismos que se harían más nítidos en el proceso de la lucha. En lo social, la clase dominante —latifundistas y capitalistas mexicanos y extranjeros— se desarrolló al amparo de un sistema de privilegios que cerró espacios a los intereses y necesidades de las otras clases, sobre todo de las más depauperadas. Las clases medias se ubicaban principalmente en las ciudades, llenas de pequeños productores y comerciantes, empleados de servicios e intelectuales. También el porfiriato vio nacer el proletariado industrial, que se organizó en ciertas regiones en torno a reivindicaciones de clase.

Un análisis de los principales componentes del movimiento revolucionario identifica cuatro actores principales: el viejo régimen, representado por Díaz y Huerta, la orientación civil liberal de Madero, el movimiento popular de Zapata y Villa y una síntesis nacional a cargo de Carranza, Obregón y Calles.<sup>56</sup> Como ha establecido un sólido estudio de Alan Knight, el movimiento popular respondió a dos rasgos centrales del porfiriato, el zapatismo, al modelo de desarrollo económico que afectó especialmente al sector agrícola, y el villismo, al centralismo político de la dictadura. Sus acciones se encaminaron a minar estos dos pilares del porfiriato.

#### 1.3.4 El villismo y la lucha por la democracia

El centralismo político de Díaz respondió a la necesidad de estabilidad política y económica, condición indispensable del régimen para garantizar la inversión extranjera. En los hechos, su ejercicio se tradujo en la imposición de autoridades en todos los niveles a fin de instrumentar los dictados del centro en cuanto a impuestos, conscripciones forzosas y

---

<sup>55</sup> Córdova, *op. cit.*, p. 66.

<sup>56</sup> Knight, *op. cit.*, p. 59.

control del orden, cuya desobediencia fue castigada por medio de medidas coercitivas, al tiempo que cualquier oposición fue combatida con lujo de violencia. Fue precisamente esta cancelación de vías democráticas inmediatas y tangibles la que alimentó el descontento popular en el norte.

A fines del porfiriato, los estados norteros —Chihuahua, Coahuila, Durango, Zacatecas, Sonora y San Luis Potosí— contaban con la economía más avanzada del país en forma de extensas haciendas ganaderas y cerealeras creadas a partir de baldíos y de terrenos nacionales adjudicados que coexistían con pequeñas propiedades tecnificadas. Un ejemplo paradigmático fue el latifundio de los Sánchez Navarro, el mayor de México y de Latinoamérica a fines del siglo, que “constaba de diecisiete haciendas que cubrían más de 16 500 000 acres, no sólo en Coahuila sino también en Durango, Zacatecas y Nuevo León”.<sup>57</sup>

En muchos sentidos los campesinos norteros eran atípicos debido a su origen y conformación. Descendían de los colonos militares que habían recibido tierras y ayuda económica primero durante la Colonia y, a partir de la Independencia, a cambio de enfrentar a los grupos de indios nómadas, con lo que conformaron una cultura familiarizada con el manejo de armas y con tácticas guerreras. Durante el porfiriato, con la paz consolidada, estos campesinos fueron prescindibles y empezaron a sufrir el despojo de tierras debido a la modernización de los ferrocarriles y la acumulación de las haciendas a costa de las colonias militares —mismas que serían defendidas después por Villa como medio idóneo para la vida del campo. En la región había también rancheros que habían conservado sus tierras, pero el grueso de la población se conformaba de trabajadores semiagrícolas y semiindustriales que crecían rápidamente en las haciendas industrializadas, donde pasaban parte del tiempo, mientras que el resto cruzaba la frontera en busca de ingresos. Estas características posibilitaron una movilidad inexistente en otras regiones del país: “por temporadas se podía

---

<sup>57</sup> Souza Abad, María Isabel, “Condiciones de vida en algunas haciendas norteras al inicio de la revolución”, *Boletín INAH*, p. 43.

ser peón, vaquero o ranchero, al mismo tiempo que obrero en la fábricas de sur de Estados Unidos o minero”.<sup>58</sup>

En la región las comunidades campesinas organizadas eran escasas y los grupos indígenas se mantenían dispersos. Aunque los estudios dan poca importancia a las quejas agrarias de la zona, los casos de los yaquis en Sonora, los mayos en Sinaloa, los ocuilas en Cuencamé, zona de La Laguna, y en regiones montañosas de Durango y Chihuahua testimonian las luchas por conservar las tierras entre estas comunidades.<sup>59</sup> Ambos grupos encarnaban la antigua creencia de los derechos y valores de las comunidades campesinas que habían sido constantemente atacados desde 1880. Sin embargo, sus rebeliones fueron muy localizadas y no tuvieron como meta ocupaciones en gran escala de las haciendas. La lucha y restitución de las tierras fue un proceso lento, no así el desconocimiento y expulsión de las autoridades locales, donde se expresó de manera más inmediata la voluntad popular. En este sentido el lema maderista fue claramente entendido y asumido por estos campesinos.

A partir de esta diversidad de actores sociales Knight ha caracterizado las luchas revolucionarias del norte como rebeliones o “movimientos serranos” en los cuales actuaron sobre todo campesinos ubicados en zonas “periféricas, fuera de los dominios de control de los terratenientes”.<sup>60</sup> Este carácter periférico significaba que los campesinos no fueran controlados por los terratenientes ni que estuvieran poco “familiarizados con el poder de la autoridad política, ya fuera estatal o federal”.<sup>61</sup> Los campesinos norteños eran rudos, obstinados, acostumbrados a manejar rifles Winchester y se rebelaron en forma inarticulada, en regiones donde la centralización había sido reciente y rápida. A menudo sus rebeliones se localizaron en las sierras y lugares remotos que conocían muy bien, donde las cuevas ofrecían el resguardo necesario y esta lejanía de los centros urbanos fue un factor determinante en la guerra de guerrillas que les significó grandes avances. Su capacidad para

---

<sup>58</sup> Espejel, *et al.*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>59</sup> Knight, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>60</sup> *Ídem*, p. 46.

<sup>61</sup> *Ibidem*.



resistir las órdenes arbitrarias del gobierno les permitió movilizar a toda la escala social en torno a un jefe que seguía patrones de una organización arcaica y jerárquica y en sus rebeliones prevalecieron las divisiones geográficas por encima de las de clase. En muchas ocasiones, una vez alcanzadas las metas políticas y locales, el movimiento perdió su razón de ser y se desarticuló.

En su inicio muchos de estos movimientos serranos respondieron a las intromisiones del gobierno central. El testimonio de Cruz Chávez, jefe de la rebelión de Tomochic en 1892 expresó con claridad este ánimo contra la centralización porfiriana cuando afirmó que lo que su comunidad quería era que “nadie se metiera con ellos, ni los molestara para nada, ni se metiera en sus asuntos”.<sup>62</sup> En el comienzo de la lucha revolucionaria esto se mantenía, por un lado estaban “los políticos; por otro lado, los verdaderos elementos que buscaban un México mejor [...]. Nosotros entramos, como quien dice, con ganas de pelear, atacar al gobierno de Porfirio Díaz, sin saber lo que pasaba. Ya después, claro, nos fuimos perfeccionando hasta cierto punto”.<sup>63</sup> En este testimonio, los “políticos” eran las autoridades antidemocráticas como el jefe político (muchas veces con años de mantenerse en el cargo) el juez, el cobrador de impuestos, el jefe de la policía y el jefe militar (en especial, el sargento de reclutamiento), quienes acostumbraban heredar sus cargos a personas cercanas. En estas extensas regiones nortañas la lucha por la tierra significó sobre todo la lucha por el agua, y estos dos conflictos se vincularon al del poder político local por razones obvias: el jefe político era quien aplicaba las leyes, instrumentando las decisiones de los jueces y, muchas veces, apoyando a los terratenientes. En lo individual algún jefe político podía no ser tan malo, pero “siempre tenía que estar del lado de los ricos”.<sup>64</sup>

Este fenómeno del caciquismo, esencialmente antidemocrático por sus abusos y tropelías, fue inherente al centralismo porfiriano. El caso de Luz G. Comadurán, jefe político de Bachíniva es representativo: en 1899 llevaba gobernando 17 años que fueron de “orca

---

<sup>62</sup> *Ídem*, p. 47.

<sup>63</sup> Entrevista con Francisco Macías, hecha por Ma. Isabel Souza, 22 y 29 de enero de 1974, INAH, PHO 1/54.

<sup>64</sup> Entrevista con Simón Márquez Camarena, hecha por María Isabel Souza, 1973, INAH, PHO/1/113.

(sic) y cuchillos, atropellando todas las leyes municipales, civiles y universales, humanas y divinas, convirtiendo los bienes municipales en bienes propios y los ciudadanos en puros esclavos [...] ha vendido todos los terrenos municipales, los montes y los pastos [...] sin que entre un solo centavo a la tesorería, y despojando de sus propiedades a los pobres infelices que tienen buenos títulos y muchos años de posesión” para favorecer a su compadre.<sup>65</sup> Los “muchachitos” de Villa se alzaron frente a estas circunstancias como “el estallido inevitable del pueblo, a semejanza de una caldera que está haciendo vapor, estalla y ya no se puede soportar más”.<sup>66</sup>

Los villistas fueron a “la bola” para rebelarse contra el maltrato y las carencias democráticas, expresando su rebeldía de clase: “La ideología de la mayor parte de la gente es la injusticia, la miseria, la opresión, el servilismo en que los tenían, no podíamos decir que tuvieran una ideología fija, una ideología conocida, estudiada, ni nada de eso, sino que en su propia sangre sentían todo lo mal que les hacían”.<sup>67</sup> Lo único que sí tenían claro estos combatientes era la posibilidad de perder la vida en cualquier momento y de cuidarla frente al enemigo. Testigos o protagonistas de fusilamientos, colgados y carnes hechas girones, su trágico destino, conmovedor por su ignorancia de los motivos que los hicieron heroicos, se comprende al no perder de vista las condiciones de las que surgieron y en las que pelearon: “Un doctor llamado Trinidad, le decían ‘Ni modo’. Porque si le ven a usted la herida y no saben pa’qué lo curan dice: ‘ni modo’, ‘ni modo’, se va a morir”.<sup>68</sup> En la lucha, hombres, mujeres y niños se asumieron colectivamente, hermanados por la posibilidad de encaminar su destino por sus propias manos, que era mucho más de lo que habían tenido antes; en el campo de batalla su individualidad quedó subsumida en un colectivo que les daba sentido de

---

<sup>65</sup> Citado por Knight, *op. cit.*, documento de petición de los vecinos de Bachíniva, en Archivo de Silvestre Terrazas, 1899, p. 49.

<sup>66</sup> Entrevista con Eduardo Ángeles Meraz, hecha por Alicia O. de Bonfil y América T. Briseño, 8 diciembre, 1972, INAH, PHO 1/3.

<sup>67</sup> Entrevista con Paulino Carlos de la Luz Mendoza y Costilla, hecha por Laura Espejel, 9-24 de octubre de 1974, INAH, PHO-Z 1/67.

<sup>68</sup> Entrevista con Domingo Yedra Islas, hecha por Laura Espejel, 3-21 de octubre de 1973, INAH, PHO-Z 1/15.

pertenencia y donde les bastaba con el apodo: El Tallarín, El Chueco, El Tragaleguas o La Colorada, apelativos cuya memoria se depositaría en los corridos.

La cancelación de vías democráticas en el occidente de Chihuahua constituye el ejemplo clásico de este tipo de rebelión serrana. El modelo centralista estaba encarnado en el monopolio económico y político de la familia Terrazas que unificó en su contra a diversos sectores: “No había más voluntad que la de Luis Terrazas [...] [quien tenía cabezas de ganado] como durmientes en el ferrocarril de Chihuahua a Juárez”.<sup>69</sup> A esto hay que añadir la elevación del pago de impuestos, la crisis del capitalismo de principios de siglo, que disminuyó las posibilidades de trabajo y la recesión en Estados Unidos ocurrida entre 1907 y 1910, que produjo el cierre de minas y el despido de trabajadores. En este escenario, al llamado de Madero para derrocar a Díaz respondió Doroteo Arango, quien había trabajado como minero, obrero, albañil y comerciante. Cambió su nombre por el de Francisco Villa y empezó juntando 30 hombres enlazados por “parentesco, compadrazgo y vecindad”<sup>70</sup> que compartían el descontento por la desocupación. En un corto tiempo Pancho Villa rebosaba de orgullo por la cantidad de hombres que lo seguían, entre quienes había colonos militares, rancheros, pequeños propietarios, vaqueros, pastores y peones libres, muchos huyendo de la leva federal. En enero de 1911 ya eran 700 y Villa se convirtió en uno de los revolucionarios más afamados de país. La etapa inicial de su alzamiento terminó en 1911, cuando se plegó a Madero y depuso las armas, pero el asesinato de Madero y la usurpación de Huerta lo llevaron a empuñarlas de nuevo bajo el constitucionalismo.

El ejército constitucionalista, al mando de Carranza, surgió en 1913 a raíz del desconocimiento de Huerta, sustituyendo al Ejército federal porfiriano que había traicionado a Madero —fue muy significativo que no integrara a los mandos y oficiales del viejo régimen. Siguiendo la tradición militar este ejército se agrupó en Cuerpos que incluían divisiones, brigadas y batallones. Sus poderosas fuerzas, la División del Norte (Villa) y los

---

<sup>69</sup> Entrevista con Antonio Trejo Sáenz, hecha por Ximena Sepúlveda, 25 de octubre de 1973, INAH, PHO 1/123.

<sup>70</sup> Alcubierre, Beatriz y Tania Carreño, *Los niños villistas. Una mirada a la historia de la infancia en México, 1900-1920*, p. 89.

Cuerpos del Ejército del Noreste (Pablo González) y del Noroeste (A. Obregón)<sup>71</sup> terminaron con la rendición incondicional del Ejército Federal en agosto de 1914. Sus soldados eran hombres y adolescentes integrados muchas veces por medio de la temible leva. Los oficiales, “pobres como fueron siempre”<sup>72</sup> trataban de optimizar el uniforme que pagaban en abonos decenales, utilizándolo lo menos posible. Sus filas mostraban el panorama social más heterogéneo, aglutinando a todos los sectores, pero con pequeños propietarios en la mayoría de los mandos. Los soldados rasos o “federales”, pasaron a la historia como “juanes” y las mujeres como “adelitas”. Las fotografías del Archivo Casasola dejaron el mejor testimonio de estos soldados y soldaderas. Una descripción hacia 1913 de este ejército en Ojinaga lo pintó en realistas pinceladas: en la ciudad, que había sido tomada y recuperada cinco veces, “Apenas alguna casa tenía techo y todas las paredes mostraban hendiduras de bala de cañón. En aquellas habitaciones vacías, estrechas, vivían los soldados, sus mujeres, sus caballos, gallinas, cerdos robados [...]. Los fusiles, hacinados en los rincones; las monturas, apiladas entre el polvo; los soldados, harapientos; escasamente alguno poseía un uniforme completo. En cuclillas, alrededor de pequeñas hogueras en las puertas hervían elotes y carne seca. Casi se morían de hambre”.<sup>73</sup> Muchas veces los federales se pasaron a las filas del villismo, porque la leva y el pago obtenido no bastaban para retenerlos o porque preferían estar del otro lado.

Tras enfrentar a Huerta, Villa se plegó a Carranza pero el villismo armado<sup>74</sup> definió desde muy pronto características y aspiraciones propias, consciente de su poderío y en tanto movimiento popular, no se plegó a los dictados de arriba o de afuera. Sin duda el hecho más

---

<sup>71</sup> Por desconfianza o clasismo Carranza no dio al mando de Villa la categoría de “Cuerpo”, como a los comandados por González y Obregón.

<sup>72</sup> Urquiza, Francisco, *Memorias de campaña*, p. 9.

<sup>73</sup> Reed, John, *México insurgente*, p. 9.

<sup>74</sup> El tipo de armamento significó una enorme diferencia militar entre el villismo y el zapatismo. El ejército de Villa, compartiendo la lucha de clases, utilizó pistolas y rifles *Colt* de repetición automática, en tanto que el de Zapata, luchando primero por la tierra, desarrolló después una organización territorial y militar, pero contando mayormente con rifles calibre .22 que había que recargar. Agradezco a la Maestra Silvia Fernández esta información.

sonado de indisciplina militar fue cuando Villa desobedeció la orden del Primer jefe de no tomar Zacatecas (17 de mayo de 1914). Su ejército tomó la plaza, Villa reclamó el honor y esto culminó con el rompimiento final entre ambos jefes tras una larga cadena de diferencias.

Con el salto militar que significó la División del Norte, las fuerzas del ejército villista se dividieron en tres armas: infantería, caballería y artillería. La División llegó a tener 50 mil hombres vestidos de negro, con sombrero tejano y paliacates rojos anudados al cuello y se consolidó como uno de los mejores ejércitos revolucionarios. Contaba incluso con un servicio médico que atendía tanto a sus soldados como a los federales heridos, ya que llegó a tener “cuarenta carros-caja [...] equipados con mesas de operaciones y todo el instrumental quirúrgico más moderno”,<sup>75</sup> además de “pagadores, cocineros y cocineras, bandas de músicos, periodistas, fotógrafos y cineastas”.<sup>76</sup> En la División del Norte destacó el cuerpo de los Dorados, una unidad selecta, bien equipada y de la que se excluyeron las familias. Contrastando con esta eficacia, fue una constante que los combatientes se unieran a la revolución con sus familias, mujeres que cargaban anafres y buscaban comida, e incluso niños: “Yo no tengo ningún hijo pequeño —dijo Gil Tomás, el de los catorce años, entre las carcajadas de todos. Yo peleo para conseguir un rifle 30-30 de algún federal muerto y un buen caballo de algún millonario”.<sup>77</sup> Perros y marranos acompañaban infaliblemente a este pintoresco ejército. Por supuesto, en los momentos de descanso no faltaban las fiestas y el baile con bebida, prolongados hasta las madrugadas.

Para estos norteños rebeldes las vías férreas porfirianas ampliamente distribuidas en el norte se convirtieron en las venas revolucionarias para transportar tropas y armamento o para impedir la entrada o salida de hombres y pertrechos: “anduvimos cortando comunicaciones como por ejemplo telégrafos, ferrocarril, para evitar el movimiento de los

---

<sup>75</sup> *Ídem*, p. 115.

<sup>76</sup> Alcubierre y Carreño, *op. cit.*, p. 94.

<sup>77</sup> Reed, John, *op. cit.*, p. 69.

federales”.<sup>78</sup> Los trenes se transformaron en transporte y alojamiento rodante, donde vivía una multitud heterogénea y abigarrada o más exactamente, arriba de ellos, porque en los vagones sólo iban los soldados y la caballada. En 1914 el villismo era la fuerza revolucionaria mejor organizada y se volvió incontenible. Las armas se acopiaban vía Estados Unidos<sup>79</sup> y se pagaban con dinero obtenido forzosamente de los ricos ciudadanos; los soldados recibían un salario regular y podían enviar dinero a sus familias.

En este ejército, la identificación entre Villa y sus hombres era completa. En la pelea, su presencia “eliminaba la relación de jerarquía y poder, le daba energía al cuerpo colectivo”<sup>80</sup> lo que pinta uno de los rasgos característicos de los dirigentes de las rebeliones serranas, el caudillismo. El liderazgo de Villa frente a sus subalternos se basaba en la autoridad tradicional, en el carisma del jefe y en lealtades personales y familiares; los éxitos militares partían de la confianza en el jefe, de la identidad del grupo. Por su parte, la autoridad carismática del caudillo creaba sus propias reglas sin reconocer límites; tanto en las pequeñas gavillas como entre los “Dorados”, el aura mítica que investía a Villa partió de una estimación personal genuina alimentada por las victorias. Con estas características, entre 1913 y 1915, el ejército villista practicó el “bandolerismo social leal en grande”,<sup>81</sup> atacando las ciudades que cobijaban autoridades, comida y dinero. Los pueblos y rancherías de sus inmediaciones sufrieron más que ninguno los incontables ires y venires de este ejército, porque no fue fácil profesionalizar a esta heterogénea fuerza de combate que se había alzado a fin de “quitarle a los ricos para devolverle lo suyo a los pobres”. Con este difuso carácter de su lucha, Villa no dudó en hacer alianzas indiscriminadas bajo el supuesto de que un amplio apoyo le garantizaría la victoria. La heterogeneidad de la coalición villista incluyó la

---

<sup>78</sup> Entrevista con Higinio García Coronado, hecha por Alicia Olivera, 15 de enero de 1974, INAH, PHO-Z 1/25.

<sup>79</sup> La vecindad con Estados Unidos fue otro elemento de peso en Chihuahua y también resultó fundamental para buscar refugio. Durante todo el proceso de lucha armada este poderoso vecino desempeñó un papel importante en el nivel nacional; quien gobernara o buscara el poder podía no desear su aval, pero lo necesitaba. Por parte de Estados Unidos, la iniciativa del embajador Henry Lane Wilson para legitimar a Huerta y la invasión norteamericana a Veracruz en 1914 confirman la permanente atención que mantenía sobre México.

<sup>80</sup> Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, p. 29.

tolerancia a poderes locales, abarcó “terratenientes (Maytorena y Peláez), jefes campesinos como Contreras y Cedillo, católicos de Jalisco y soldados de fortuna egoístas, como Esteban Cantú”<sup>82</sup> pero su carácter coyuntural y su falta de proyecto la hizo efímera e inestable.

En 1915, con la Convención<sup>83</sup> derrotada “la Revolución se transformó en una guerra regional o peor aún en una guerra local y hasta familiar”.<sup>84</sup> Este año vio el declive del halo de invencibilidad del villismo con las derrotas del Bajío y lo mismo sucedió con su fuerza militar, que hasta entonces había sido garantía de triunfo. Al carecer de un proyecto político que lo caracterizara, el componente semiproletario del villismo pagó cara su situación social a caballo entre tradición y modernidad. Carente de formación política, Villa no articuló un proyecto que viera hacia adelante en sus planteamientos de clase y tomó del zapatismo aquello que implicaba una vuelta al ser campesino. Su derrota concluyó la incapacidad de no haber hermanado la lucha armada a la organización política.

De regreso al terruño de Chihuahua, la fuerza de Villa experimentó una grave disminución por la defección de muchos hombres que se pasaron al constitucionalismo o aceptaron la amnistía de Carranza y los que quedaron, volvieron a la antigua guerra de guerrillas en el territorio que conocían tan bien. Villa tuvo entonces que recurrir a la antigua leva, lo que aumentó el terror que producía su figura y minó su popularidad. En este periodo lo más destacable fue su sonada entrada a Columbus, población estadounidense de Nuevo Mexico (enero de 1916), seguida de la infructuosa expedición punitiva a cargo del general John Pershing, que no logró su captura. Fue en esta etapa de descomposición cuando los restos del villismo tuvieron destellos heroicos y de integridad inauditos. El villismo desapareció hasta el triunfo de la rebelión de Agua Prieta, cuando

---

<sup>81</sup> Knight, *op. cit.*, p. 55.

<sup>82</sup> *Ídem*, p. 74.

<sup>83</sup> En el apartado siguiente se aborda este momento de coincidencia del villismo y el zapatismo.

<sup>84</sup> Campobello, *op. cit.*, p. 29.

Villa se rindió ante Adolfo de la Huerta y regresó a la hacienda de Canutillo, donde vivió hasta el día de su asesinato en 1923.

Fue bajo el gobierno de Carranza que el villismo empezó a aclarar los objetivos de su lucha revistiéndolos de un carácter agrario. Cuando Villa fue gobernador provisional electo de su estado (diciembre de 1913 - 8 de enero de 1914) asumió la impensada tarea de gobernar a 300 mil personas y tomó algunas medidas sociales. Ante la imperativa necesidad de dinero emitió su propia moneda y obligó a quienes tenían plata o papel moneda oficial a entregarlos; fijó precios baratos para los productos alimenticios, creó escuelas —como afirma John Reed, “la gran pasión de Villa eran las escuelas”<sup>85</sup> y expulsó a los federales y a españoles que habían oprimido al pueblo, confiscando sus propiedades. Los puntos principales de un decreto de esta etapa fueron la confiscación de tierras de los terratenientes más ricos, la entrega de ingresos a la tesorería pública y el pago de pensiones a viudas y huérfanos. Pero sus confiscaciones, más que significar restitución o reparto, fueron para obtener el dinero para la “tesorería pública”, lo que en realidad significaba para el ejército. A veces, pero no como programa, sino por una decisión personal, Villa destinó fondos a causas sociales —como el apoyo a una guardería. En los hechos no distribuyó tierras por la necesidad de fondos para adquirir armas y pertrechos y de pagar a los soldados, que constituían la base de su fuerza, la reforma agraria en su estado hubiera menguado su capacidad de maniobra militar y, además, Chihuahua tenía una población campesina muy reducida. Así, el balance de las tierras otorgadas arrojó un gran porcentaje para los generales, a fin de garantizar su apoyo y adhesión. El sueño de Villa, a diferencia de Zapata, era establecer colonias militares en toda la República, formadas por los veteranos: “El Estado les dará posesión de tierras agrícolas y creará grandes empresas industriales para darles trabajo. Laborarán tres días de la semana y lo harán duro [...]. En los otros días recibirán instrucción militar, la que a su vez, impartirán a todo el pueblo para enseñarlo a

---

<sup>85</sup> Reed, John, *op. cit.*, p. 102.



pelear”.<sup>86</sup> Su gran ambición era “vivir mi vida en una de esas colonias militares”.<sup>87</sup> No obstante, el decreto estableció que tras la victoria se modificaría la propiedad de la tierra, que se distribuiría en tres partes, una para los veteranos de la Revolución, otra para el Estado, a fin de pagar las pensiones, y el tercio restante para ser devuelta a sus dueños —las tierras robadas. Como se deduce, las medidas del villismo estaban muy lejos del Plan de Ayala, limitándose a los soldados, sus familias y los campesinos desposeídos, pero no incluyeron a los campesinos sin tierra y el reparto sólo significó algunos beneficios para los pequeños arrendatarios y los medieros.<sup>88</sup> Otro decreto de 1914 concedió a cada ciudadano 25 hectáreas de las tierras confiscadas, declarándolas inalienables durante 10 años —lo mismo hizo en Durango. Entonces un viejo peón viejo dijo: “La revolución es buena. Cuando concluya no tendremos hambre, nunca nunca [...] pero si la revolución pierde [...] nos levantaremos con nuestros cuchillos y nuestros látigos ¡La revolución no puede perder!”<sup>89</sup> Sólo en 1915, tras su ruptura con Carranza y su alianza con Zapata, Villa inició un intento sistemático de reparto y emitió una Ley agraria con la idea de crear pequeñas propiedades, porque, a diferencia de Zapata, nunca consideró el problema agrario vinculado a los pueblos o comunidades. El villismo, a pesar de la impresionante extensión geográfica que llegó a controlar, conservó un “carácter localista, antinacional, de acuerdo con su esencia popular, tradicional”<sup>90</sup> y nunca logró consolidar un proyecto de alcance nacional como sí hizo el zapatismo. Sin embargo, en tanto movimiento popular enfrentado al centralismo y luchando por la democracia, imbuyó de este derrotero a los hechos posteriores. La larga herencia de injusticias padecidas por los soldados villistas, la identificación con el jefe y la voluntad de rebeldía, concretadas en triunfos militares, imprimieron a este movimiento el carácter de lucha de clases.

---

<sup>86</sup> *Ídem*, p. 116.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Knight, *op. cit.*, p. 99.

<sup>89</sup> Reed, John, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>90</sup> Knight, *op. cit.*, p. 73.

## 2. La tierra como eje del problema campesino

Aunque el villismo tuvo una importante base campesina, no fue un movimiento agrario comprometido, a diferencia del zapatismo, que hermanó a indígenas y campesinos, porque casi todos los indios vivían del campo, aunque no todos los campesinos eran indígenas. En el corazón de la revolución rural de Zapata estaba la transferencia de tierra de los pueblos a los hacendados y caciques, estimulada por la legislación porfiriana y el desarrollo económico. En esta etapa México era predominantemente una economía agraria orientada al mercado externo, lo que la hacía muy sensible a los ciclos del capitalismo internacional y respecto a la abolición de la propiedad comunal indígena, la política del régimen fue vacilante y no había logrado los resultados deseados. Por otro lado, la clase media rural evolucionó, pero tampoco de acuerdo con la esperanza de conformar un eslabón sólido en una cadena capitalista dinámica. Durante la primera década de 1900 hubo una disminución real en los salarios —agrícolas e industriales— y al finalizar, la depresión económica, el desempleo y las malas cosechas fomentaron el descontento de las clases populares.

En este último tramo del porfiriato la concentración de la propiedad territorial llegó a niveles nunca antes experimentados en el país, como se desprende del censo de 1910: “el total de las haciendas era únicamente de 5 932 y el de ranchos, de 32 557. Los pequeños propietarios poseían únicamente 2% de dicha superficie. El 1% restante se repartía entre los pueblos y las comunidades [...] 96% de la población rural estaba integrada por peones [...]. Había dos millones de aparceros y un millón y medio de acasillados. Contaba el país con 70 mil comunidades rurales de las cuales 50 mil se hallaban en terrenos pertenecientes a las haciendas. Cuarenta por ciento del área total del país estaba repartida en media docena de latifundios”.<sup>91</sup> Esto significa que en un país de poco más de 15 millones de habitantes, un mínimo puñado de hacendados, menos del 1% del total de la población, detentaba 97% de la

---

<sup>91</sup> Córdova, Arnaldo, “México. Revolución burguesa y política de masas” en Adolfo Gilly *et al.*, *Interpretaciones de la Revolución mexicana*, p. 65.

tierra,<sup>92</sup> mientras que sólo 2% estaba en manos de los pueblos y comunidades indígenas que en su mayoría producían sólo para el autoconsumo. Muchos campesinos eran peones acasillados, jornaleros o medieros, en otros términos, proletarios agrícolas.<sup>93</sup> Quienes trabajaban en las haciendas sufrían los males de la explotación de una economía a medio camino entre la servidumbre y la modernización: “En cada una de las haciendas había una tienda de raya; los administradores les pagaban a los peones con vales, fichas; no conocían el dinero, muchos no conocían más que el pueblo donde vivían, la hacienda donde habían nacido y morirían. Las deudas de los padres las seguían pagando los hijos y les daban una ración muy limitada de maíz o frijol semanalmente”.<sup>94</sup> A cambio de su fuerza laboral, como recogió un corrido, los trabajadores del campo “no descansaban hasta la tumba”. Constituían 80% de la población en condiciones que variaban de una región a otra, conformando una amplia gama de “campesinos, pequeños propietarios, trabajadores asalariados, peones acasillados, aparceros y comuneros”<sup>95</sup> y en ellos descansaba el peso de la economía y el del régimen caciquil arriba tratado.

Las clases sociales del campo se definen en función de la relación con la propiedad de la tierra y por la extensión de esta propiedad, y esto no significa sólo un elemento estadístico, porque se relaciona con las condiciones inherentes a la producción obtenida de un determinado tipo de tierra, lo que a su vez determina la participación en el ingreso agrícola y, en última instancia, en el ingreso nacional. Los campesinos no sólo representan estratos socioeconómicos, ya que las categorías de los no propietarios coexisten con el resto de la población rural, y su conjunto representa “fuerzas sociales y económicas específicas en estructuras dadas históricamente”.<sup>96</sup> En el porfiriato tardío la venta del trabajo de una clase

---

<sup>92</sup> Esteva, Gustavo, *La batalla en el México rural*, p. 34.

<sup>93</sup> Aguilar Mora, Manuel, “Estado y revolución en el proceso mexicano”, en Adolfo Gilly *et al.*, *Interpretaciones* [...] conceptúa a la fuerza social básica de la revolución no como campesinos sino como sectores “semiproletarizados del campo”, p. 114.

<sup>94</sup> Entrevista a Francisco Gil Piñón, hecha por A. de Bonfil y E. Meyer, 3 de agosto de 1972, INAH, PHO 1/9.

<sup>95</sup> Córdova, “México [...]”, en *Interpretaciones*, p. 68.

<sup>96</sup> *Ídem*, p. 41.

campesina numerosa de agricultores sin tierra, de jornaleros agrícolas —jornaleros estacionales, medieros o pequeños arrendatarios no propietarios— conformaba “la base misma de la sociedad agraria”.<sup>97</sup>

Los indios también se vinculaban estrechamente con la tierra y sus protestas fueron siempre regionales o locales. Desde la conquista, los diferentes sistemas económico-sociales en los que insertaron las comunidades indígenas habían sancionado su explotación, como categoría. Su economía de autoconsumo los apartaba de la realidad nacional y el caciquismo que padecían, encarnado en una vasta red de intermediarios, agudizaba esta situación. Así habían resistido, distribuidos en diversas regiones —en condiciones de peonaje sobre todo en el sureste del país—, de manera desvinculada, con sus comunidades pulverizadas y sin conciencia de su número y valía. Este aislamiento contribuyó a su abatimiento y atraso y; mientras siguieran siendo una masa inorgánica, no podían decidir su rumbo histórico.<sup>98</sup> En 1910 se desconocía el número de los pueblos indios en el país —incluso censos posteriores no distinguieron entre las comunidades indígenas y las que no lo eran. Los cálculos de Tannembaum establecen que 29.1% de los mexicanos se consideraban indígenas, lo que significa que habitaban pueblos libres; esta población rural libre conformaba 51% del total del país y el resto estaba sujeto a los ranchos y haciendas.<sup>99</sup> Determinados por estos condicionamientos, los yaquis representan el mejor ejemplo de un grupo étnico identificado que participó en la Revolución, pero sin una afiliación política definida, sino como parte de una prolongada lucha por retener y conservar las tierras de la comunidad. Su lucha se había iniciado en el porfiriato, cuando en Sonora enfrentaron armados a los terratenientes y dieron mucho quehacer a los batallones de Díaz. Después, el ejército porfirista los utilizó contra la rebelión maderista, reclutándolos mediante la leva. En 1911, Madero firmó con ellos un convenio de rendición a cambio de “restituirles sus terrenos, pagar a cada trabajador un peso diario mientras se consumaba la restitución, prestarles ayuda financiera para la explotación

---

<sup>97</sup> Stavenhagen, Rodolfo, *Las clases sociales en las sociedades agrarias*, p. 19.

<sup>98</sup> Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de la realidad peruana*, p. 45.

<sup>99</sup> Aguirre Beltrán, Gonzalo y Ricardo Pozas, *La política indigenista en México*, vol. II, p. 71.

agrícola; establecer escuelas, construir una iglesia en cada ejido y no cobrarles impuesto alguno durante treinta años”.<sup>100</sup> A partir de 1913 parte de este grupo ingresó como voluntario en los batallones creados por Obregón contra Huerta y siguieron fieles a este jefe durante el resto de la lucha armada. Junto este grupo hubo otra rama yaqui conocida como los “brancos” que mantuvo la rebeldía contra todas las fuerzas, revolucionarias o no, que entraban en su territorio.<sup>101</sup> El ejemplo de los yaquis ilustra tanto la desarticulación de las luchas indígenas en un nivel más amplio —regional o nacional— como el hecho de que se adhirieron al movimiento revolucionario en la medida que prometía solucionarles problemas comunitarios concretos. La participación de otros grupos indígenas, aunque en menor escala, cuando se dio, giró en torno a los postulados zapatistas.

### 2.1 *El zapatismo*

En el centro-sur del país la situación del estado de Morelos fue el mejor ejemplo de la coexistencia de haciendas industrializadas con pueblos comunitarios. Estos enclaves cañeros se apropiaron de las “tierras, aguas y bosques de los pueblos, cerrando al mismo tiempo, las posibilidades de trabajo permanente de los campesinos en las que fueran sus propiedades, pues mecanizaron los ingenios”<sup>102</sup> lo que se tradujo en la reducción de mano de obra. El zapatismo, ampliamente estudiado por Womack y otros investigadores, ha demostrado que el crecimiento dinámico de las haciendas azucareras, que convirtió a los campesinos en peones, produjo la reacción revolucionaria más intensa, prolongada y organizada de la lucha revolucionaria. La clase de obreros agrícolas de esta zona, vinculada a los cultivos comerciables, tendió a aumentar, a consolidarse y a “tomar conciencia de sí misma”.<sup>103</sup> Las comunidades, a medio camino entre sus añejas tradiciones de autosubsistencia y la economía

<sup>100</sup> Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la Revolución mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*, p. 191.

<sup>101</sup> En 1917 y después en 1919 el gobernador sonoreño Adolfo de la Huerta pactó la paz con ellos. En los años veinte, bajo Calles, hubo nuevas rebeliones y el problema continuó hasta Lázaro Cárdenas, quien en 1937 dictó un Acuerdo para resolver el problema agrario de la región yaqui.

<sup>102</sup> Espejel, *et al.*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>103</sup> Stavenhagen, *op. cit.*, p. 268.

mercantil conservaron su economía no capitalista y utilizaron a su favor su entramado cotidiano de relaciones horizontales para lanzarse a la lucha. En su defensa contra la transferencia de tierras, muchas veces legal según el régimen, estos pueblos libres, habitados por lo que Knight llama “campesinos medios”, lucharon para recuperarlas de los grandes terratenientes, casi siempre comerciales. A pesar de su posición subordinada en la sociedad rural, estos campesinos fueron los dirigentes en regiones donde los agravios agrarios eran graves y abundantes, porque “tenían cierta fuerza política y económica, un profundo conocimiento de los problemas y quizá una posición social más elevada”.<sup>104</sup>

El escenario del zapatismo fue muy distinto del norte por la geografía, por sus combatientes y por la limitación de armamento y parque, lo que circunscribió las acciones del Ejército Revolucionario del Sur a un espacio más delimitado que el villismo: Morelos, Estado de México, Hidalgo, Puebla, Tlaxcala, norte de Guerrero, este de Michoacán y los alrededores de la Ciudad de México. Su jefe, Emiliano Zapata, fue un producto directo de las luchas campesinas, en 1909 fue elegido jefe agrario del poblado de Anenecuilco, en Morelos y en 1911, en pleno maderismo, ya era jefe supremo del Movimiento Revolucionario del Sur. Tras tomar varios poblados en Morelos e Izúcar, Puebla, Zapata empezó a buscar el reconocimiento de los derechos comunales de los campesinos. Durante la presidencia de Madero los dos se entrevistaron un par de veces y el jefe del ejecutivo le pidió que licenciara a sus tropas, a lo que Zapata se negó y huyó escapando de una orden de aprehensión. A partir de este momento, el zapatismo fue la única fuerza que se mantuvo ininterrumpidamente alzada hasta el asesinato de su dirigente en 1919.

El testimonio de una modelo omnipresente en san Ildefonso, Luz Jiménez, contiene un conmovedor relato sobre el zapatismo en las afueras de la capital. Indígena de Milpa Alta y hablante de náhuatl, Luz escribió que en septiembre de 1910: “No tronó el cielo para avisarnos que venía la tempestad [...] iba llegando más gente de Morelos [...] estos hombres de Cuernavaca y Tepoztlán hablaban nuestro idioma. Eran campesinos y no sabíamos por

---

<sup>104</sup> Knight, *op. cit.*, p. 43.

qué los federales les tenían miedo. Lo primero que supimos de la Revolución fue que un día llegó un gran señor Zapata de Morelos. Y se distinguía por su buen traje: traía sombrero ancho, polainas y fue el primer gran hombre que nos habló en mexicano. Cuando entró toda su gente traía ropa blanca: camisa blanca, calzón blanco y huaraches. Todos estos hombres hablaban el mexicano [...]. Estos zapatistas traían sus sombreros; cada uno traía el santo que más amaba en su sombrero, para que lo cuidara. Venían todos con un santo en el sombrero.

El señor Zapata se puso al frente de sus hombres y así le habló a toda la gente de Milpa Alta: “¡Júntense conmigo! Yo me levanté; me levanté en armas y traigo a mis paisanos. Porque ya no queremos que nuestro padre Díaz nos cuide. Queremos un presidente mucho mejor. Levántense con nosotros porque no nos gusta lo que pagan los ricos. No nos basta para comer ni para vestirnos. También quiero que toda la gente tenga su terreno: así lo sembrará y cosechará maíz, frijolitos y otras semillas. ¿Qué dicen ustedes? ¿Se juntan con nosotros?”<sup>105</sup>

El recuento de Luz refiere que cada vez que el general Zapata entraba al pueblo “se tocaba la diana y lo recibían con flores, una banda de música y cohetes. Ahí nombró a Everardo González para que hiciera su cuartel; Everardo mandaba que todos le regalaran tortillas, agua y comida para los animales”.<sup>106</sup> Los zapatistas “mataban a los ricos porque pedían mucho dinero y no lo entregaban”.<sup>107</sup>

El Ejército Libertador del Sur creció de a poco; los hombres seguían a Zapata, quien fue consolidando en su región la autoridad ganada en su comunidad a través de los usos y costumbres compartidos. Los campesinos y peones acasillados se le unieron huyendo de la leva federal, por desesperación y por las más diversas razones: “Yo fui a la Revolución porque mi papá fue maderista y me perseguía el gobierno porfirista. No podía yo estar en mi hogar sino que siempre andaba en los cerros. Para que me mataran en mi casa sentado, pues

---

<sup>105</sup> Horcasitas, Fernando, *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria en náhuatl de Milpa Alta*, pp. 103-105.

<sup>106</sup> *Ídem*, p. 109.

<sup>107</sup> *Ídem*, p. 111.

mejor me fui a la Revolución” contó Francisco Mercado, campesino de la Sierra de Puebla que formó parte del Estado mayor zapatista.<sup>108</sup>

Una constante del ejército zapatista fue la carencia de armamento y dinero. Empezaron “con pistola y pedernal de mecha, con escopetas [...] hondas, un palo, una virgencita, bueno, las perillas de los catres las quitábamos para echarles a veces picadillo de fierro o piedritas, tantita pólvora y una mechita y vámonos”.<sup>109</sup> Además de sus rifles calibre .22 obtenían armas quitándoselas al enemigo, a puro “fuego y sangre” consiguiéndolas “de las avanzadas, porque no nos dieron nada. Todos fueron avances del enemigo, parque y todo; lo hacíamos cuando nos tocaba ganar”.<sup>110</sup> Muchas veces los campesinos pacíficos, actuando como bases de apoyo, juntaban parque para el ejército zapatista, que era lo que más escaseaba, haciéndose atacar por los federales.

La cercanía de los zapatistas con la capital, con el consiguiente desplazamiento rápido de los ejércitos oficiales, imprimió un peso específico a la táctica de guerrillas de este ejército. Todos los que tuvieron que enfrentarlos coincidieron en las dificultades para encontrarlos: “pasaba por ejemplo por un sembrado de milpa; se veían gentes que estaban arreglando sus tierras, abonándola o escardando maíz, sin embargo yo para mí pensaba: no, éstos son zapatistas, ellos estaban trabajando y para que no nos demos cuenta que son soldados, nos dejan pasar; pero ya que nos habíamos retirado un poco, nos empezaban a tirar por la retaguardia”.<sup>111</sup> Su táctica guerrillera fue fiel a la sociedad campesina que la engendró: “dispersa en pequeñas unidades, descentralizada, respetuosa de sus relaciones con los pueblos, atenta a sus raíces indígenas, devota de la religión”.<sup>112</sup> Sus ataques sorpresivos con columnas ambulantes en barrancas o montañas, en una tierra que conocían al dedillo,

---

<sup>108</sup> Rosoff, *et al.*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>109</sup> Entrevista a José Lara Mirasol, hecha por L. Espejel, 2-4 octubre de 1973, INAH, PHO-Z 1/4.

<sup>110</sup> Rosoff, *et al.*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>111</sup> Entrevista a Manuel Celis C., hecha por A. Olivera, 19 de julio, 3, 8, 15 y 29 de agosto de 1973, IHAH, PHO-Z 1/2.

<sup>112</sup> Krauze, Enrique, *El amor a la tierra. Emiliano Zapata*, p. 116.



diezmaron a muchos enemigos y les permitieron consolidarse. En su mejor etapa el Ejército Libertador del Sur llegó a tener 40 mil combatientes funcionando en grupos de 40 a 300 al mando del jefe o la jefa más valiente —porque también incluyó mujeres. Esta tropa irregular se fundía y confundía con sus comunidades: “todos los pueblitos estaban de parte de nosotros. Eran los únicos, porque nos daban la tortilla”.<sup>113</sup>

Otra de sus problemas más graves fue el hambre: “Estuvimos como tres días sin comer. Nos dieron una galleta de animalitos. Eso fue el alimento de tres días. Nos moríamos de hambre”.<sup>114</sup> O “en el trabajoso año del 14 [...] mucha gente se murió en esa época, porque comía hierbas. Puras hierbas comían, cosas del campo ¿verdad? Había esa cosa de la biznaga, una biznagueta que tenía una espina como uña. La cortaban, la rebanaban y la hervían y quedaba como una tortillita. Que nomás se sentía como babosa, pero se comía. Cuando se podía, algunos sembraban arroz [...] llegaba uno y pedía y le daban un puñado de arroz [...] y lo mojaba uno, lo limpiaba en cualquier cosa, un sombrero [...] y se ponía a hervir, por supuesto atado en una servilleta, y de ese puñito se hizo un pan grande. Ese sí era muy sabroso. Se servía en rebanaditas”.<sup>115</sup>

El manejo de las jerarquías entre los zapatistas siguió una lógica distinta de la de un ejército regular: “Yo no sé quien le dijo al general Zapata que conocía yo el terreno, o adivine usted por qué. Yo no era ni muy valiente ni muy ordenado ni nada; me quiso llamar para su Estado Mayor. Yo no supe el motivo ni cómo”.<sup>116</sup> O bien, como se deduce del caso de Zeferino Ortega, apodado El Mole, quien andaba duro y duro queriendo ser general y se lo pedía a Emiliano Zapata que un día le dijo: “Mira, te la doy de general pero toma Tlaltizapán.” Y El Mole escogió cuarenta hombres, sorprendió a 300 enemigos, ganó el sitio, “como diez mulas de parque, trescientas carabinas” y obtuvo su grado.<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Rosoff, *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>114</sup> *Ídem*, p. 53.

<sup>115</sup> *Ídem*, p. 57.

<sup>116</sup> *Ídem*, p. 29.

<sup>117</sup> *Ídem*, p. 52.

A diferencia de los villistas, los zapatistas nunca dejaron su atuendo tradicional. Cuando ocuparon la ciudad, los capitalinos les llamaron “liebres” por su actitud huidiza y su vestimenta blanca: “Pues como decía uno [éramos como] cigarros blancos, calzón y camisa, y rara era la vez que teníamos una blusita o un pantalón [...] [yo llevaba] un escapulario, aquí adentro de mi bolsa o colgado, o la Virgen de Guadalupe en el sombrero, total, y ¡Viva Zapata!”.<sup>118</sup>

## 2.2 *El Plan de Ayala*

El movimiento zapatista mantuvo estrechos lazos con el magonismo: Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, editora del diario *Vesper* (Guanajuato, 1901) y seguidora de los Flores Magón, fue quien enseñó a leer a Emiliano Zapata. Y en 1911 a Morelos llegaron anarcosindicalistas de la Casa del Obrero Mundial —Manuel Palafox y Antonio Díaz Soto y Gama— del grupo magonista, que radicalizaron el movimiento con la propuesta de confiscar la tierra de los enemigos de la Revolución para repartirla entre los pueblos. Para el movimiento que apenas empezaba a definirse en apoyo de Madero esto significó el reconocimiento de las reivindicaciones sociales populares más sentidas.

El Plan de Ayala (25 de noviembre de 1911), documento tan simple como la tierra, resumió la raíz de los problemas del país y dotó al zapatismo de un contenido programático. Bajo el lema “Libertad, justicia y ley”, resumió el imperativo que movía a los campesinos: “queríamos tierrita, aunque fuera pa’enterrarnos”.<sup>119</sup> Este plan definió las reivindicaciones agrarias, defendió la existencia de los pueblos, estableció la necesidad de expropiar una tercera parte de la superficie de las haciendas para dotar a los pueblos que carecieran de tierras —no pidió la disolución de las haciendas— e involucró a los campesinos no propietarios. El documento, núcleo del zapatismo y del proceso revolucionario, se convirtió en bandera de todos los campesinos y legitimó en el nivel nacional la demanda de la tierra.

---

<sup>118</sup> Entrevista a Norberto Reyes, hecha por L. Espejel, 12 de noviembre de 1973, INAH, PHO-Z 1/22.

<sup>119</sup> Entrevista a Margarito Gutiérrez, hecha por L. Espejel, 13 de enero de 1974, INAH, PHO-Z 1/24.

Cuando Otilio Montaña, uno de sus principales impulsores, lo acabó de leer, Zapata definió la brújula que guiaría todas sus acciones desde este momento: “Señores, el que no tenga miedo que pase a firmar el Plan de Ayala, pero saben que van a firmar el triunfo o la muerte”.<sup>120</sup> El Plan de Ayala detonó una fuerza ideológica y moral con la que todos tuvieron que negociar, la solución al problema agrario: “El general Zapata le dijo a don Domitilo: mira Domitilo, conmigo y sin mí, la revolución tendrá que triunfar porque el Plan de Ayala es una cosa sagrada. Lo que estamos peleando: tierras, montes y aguas es de todos, no es de unos cuantos”.<sup>121</sup> El documento resumió la razón de la lucha; “Ya luego oímos del Plan de Ayala [...] y sí nos gustó para pelearlo.”<sup>122</sup> Pero sus planteamientos fueron considerados radicales por Madero, quien acabó por reprimir a los zapatistas a sangre y fuego. Después, el zapatismo resistió los ataques de Huerta y se mantuvo escéptico y desconfiado con el constitucionalismo. El jefe sureño rompió con Carranza cuando le pidió deponer las armas y respondió que sólo lo haría si suscribía el documento.

En las zonas cercanas al zapatismo morelense algunos grupos indígenas que tradicionalmente no habían salido de sus localidades al volverse zapatistas se desplazaron según las necesidades. Luz Jiménez recordó:

Ya por estos tiempos (*ca.* 1913) empezaron a entrar allá en Milpa Alta ciertas personas llamadas otomíes y zapotecos. Las mujeres iban con sus maridos. Los hombres venían con los zapatistas. Hablaban lo que se llamaba otomí y algunas de las mujeres hablaban el zapoteco. Estas mujeres se ponían su camisa, su falda enredada y su quechquémitl y se iban a comerciar a la plaza. Con su rebozo hacían como una rueda y se la echaban a la cabeza. Les servía como sombra la rosca del rebozo. A la tortilla le llamaban “chúzcuta” [...]. [En mi pueblo] se hablaban otros idiomas. Cuando andaban los zapatistas se oían lenguas diferentes. Oíamos que platicaban; se hablaban, pero sólo Dios Nuestro Señor sabía lo que decían.<sup>123</sup>

<sup>120</sup> Sin autor, *Emiliano y la revolución*, p. 18.

<sup>121</sup> Entrevista a Emiliano Joaquín Campos Rodríguez, hecha por L. Espejel, 12 de julio de 1975, INAH, PHO 1/12.

<sup>122</sup> Entrevista a Agustín Tornero Llorente, hecha por L. Espejel, 9 de agosto de 1973, INAH, PHO-Z 1/8.

<sup>123</sup> Horcasitas, *op. cit.*, pp. 113-115.

Luz recordaba cómo los milpaltenses aprendieron a usar la raíz del ocote con estos fuereños. En la lucha por la tierra que hermanaba a todos, las comunidades rurales, cerradas por tradición, tuvieron contacto con otras y aunque no siempre se pudieron comunicar, sí coincidían en las ganas de lograr sus objetivos. Milpa Alta se mantuvo zapatista y en esta medida recibió fuertes ataques de los federales y constitucionalistas. Entre tanta destrucción el pueblo quedó arrasado y sus pobladores lo abandonaron tras un ataque carrancista que los desalojó.<sup>124</sup>

En febrero de 1916, con el zapatismo en retirada, a Milpa Alta llegaron huestes del norte, entre ellos, yaquis. De estos soldados de Obregón: “unos traían aretes, otro traía un gran anillo de oro en la nariz. Hablaban castellano, creo, pero casi no les entendíamos nada. Hablaban con acentos muy toscos”.<sup>125</sup> En la zona del Ajusco varios combatientes zapatistas también los vieron peleando “a cuerpo limpio, no les daba miedo morir”. Juntos en un batallón empezaban a luchar “con su tamborcito, tumbando al del tamborcito ya no entraban [...] ya no seguían”.<sup>126</sup> Y estos soldados yaquis luchaban duro porque “venían como ciegos. Como Carranza les prometió que aquí había harto tesoro, que nomás los jarritos los tenían colgados, como ahí. Y venían ganando cinco pesos a manos libres [...] venían a morir aquí, a resucitar en su tierra. A su tierra, sí [...] no sé si de veras serían ignorantes o, no sé”,<sup>127</sup> Estos indios norteños tenían sus propias creencias, distintas de los campesinos del Ajusco: “no le hace, aunque los maten, al fin que van a resucitar en su tierra. Cuando resuciten, ni aunque Dios que fuera, yo creo que no, ¿Cómo voy a creer que me matan por el norte o por el sur y vengo a resucitar aquí? ¿Quién dice? No es cierto”.<sup>128</sup> Para comer, los yaquis carrancistas

---

<sup>124</sup> No termina aquí la presencia de Luz Jiménez, quien se retoma en los murales.

<sup>125</sup> Horcasitas, *op. cit.*, p. 119.

<sup>126</sup> Entrevista a Norberto Reyes, hecha por L. Espejel, 12 de noviembre de 1973, INAH, PHO-Z 1/22.

<sup>127</sup> Entrevista a Miguel Domínguez Peña, hecha por L. Espejel, 20 de abril de 1974, INAH, PHO-Z 1/36.

<sup>128</sup> Entrevista a Norberto Reyes, hecha por L. Espejel, INAH, 12 de noviembre de 1973, INAH, PHO-Z 1/22.

“no traían más que unas pelotas de quelites, hechas así en un trapo y habas tostadas y maíz tostado”.<sup>129</sup>

### 2.3 *Las demandas zapatistas en acción*

Desde 1915 el zapatismo se retrajo a Morelos donde organizó el gobierno que hubiera querido para el país. A partir del consenso comunal y de la estructura social tradicional produjo una inédita organización enfocada al problema de la tierra. La propiedad se regularizó (los ingenieros de la Escuela Nacional de Agricultura se encargaron de los deslindes), los ingenios y destilerías se expropiaron y muchas haciendas se reabrieron bajo el control de los jefes militares —en breve, se pusieron en marcha los postulados del Plan de Ayala. En lo político, la tarea más importante fue la creación del Centro de consulta para la Propaganda y la Unificación Revolucionaria (1916), que asumió las tareas de un partido político, hacer propaganda, organizar y presentar candidatos que defendieran los intereses del pueblo, mediar en los conflictos y vigilar a los militares en su interacción con los civiles.<sup>130</sup> Adolfo Gilly se refiere a este experimento como la “Comuna de Morelos”, una organización de democracia horizontal, enraizada en los usos y costumbres, en los modos de una sociedad agraria que, encerrada en sí misma, llevó a la práctica una de las experiencias más interesantes, por democráticas, del proceso revolucionario. “Los pueblos, todavía vivos como centros de vida comunal de los campesinos en su resistencia de siglos al avance de las haciendas, fueron el organismo autónomo con que entraron naturalmente a la revolución los surianos. Todo eso se resumía en el grito con que Otilio Montaña había proclamado la insurrección del sur: “¡Abajo haciendas y vivan pueblos!””.<sup>131</sup>

El villismo y el zapatismo conformaron verdaderos movimientos populares que lograron el control de vastas regiones. Las jefaturas de Villa y Zapata no se plegaron a los

---

<sup>129</sup> Entrevista a Irene Copado viuda de Reyes, hecha por A. Olvera y L. Espejel, 14 a 18 de agosto de 1973, INAH, PHO Z 1/10.

<sup>130</sup> Espejel, *op. cit.*, p. 78.

<sup>131</sup> Gilly, Adolfo, “La guerra de clases en la Revolución mexicana” en Gilly *et al.*, *Interpretaciones [...]*, pp. 32-33.

jefes provenientes de las clases burguesas y no fueron éstos quienes movilizaron o desmovilizaron a una población ingenua y desorganizada. Estos movimientos, originados por los deseos y aspiraciones de crear una “comunidad imaginaria” distinta donde sus sueños y deseos tuvieran cabida, respondieron respectivamente a la antidemocracia centralista y a la cancelación modernizadora sobre la propiedad comunal de la tierra del viejo régimen. La eficiencia histórica de ambos movimientos radicó en el sentido que dieron a sus aspiraciones de clase; el genuino movimiento de masas que encarnaron demostró autonomía en muchos momentos, creció y decayó, desafiando a los gobiernos centrales e imprimió a la Revolución su sello característico.

### **3. El nuevo indigenismo social**

En el porfiriato tardío las elites utilizaron el término *bárbaro* para “denostar a cualquier grupo indígena en rebeldía”<sup>132</sup> desde una óptica racista que funcionaba para descalificar a quienes se aferraban a sus derechos tradicionales. Cuando el problema indígena se abordó como uno de los grandes temas nacionales, la polémica rebasó con mucho el miedo a los levantamientos indios contra el ejército porfiriano. Ezequiel Chávez y el ministro Justo Sierra asumieron su defensa concentrándose en el indio histórico, en la matriz prehispánica, sin atender a los indios reales, vivos y actuantes y, como ya se expresó, la defensa de Molina Enríquez partió de su anhelo de cohesión y justicia. En esta etapa, cuando la mestizofilia ganaba cada vez más adeptos, ya que una de las invenciones más logradas que se construyó en el porfiriato tardío fue la definición del mestizo como la síntesis de lo mexicano, el componente indígena inherente al mestizaje forzosamente se tuvo que reubicar.

Bajo la aceptación generalizada de que los indios se encontraban degradados y abyectos pero que era indispensable rescatarlos e incorporarlos a una nación a la que eran ajenos, la nueva visión indigenista corrió a cargo del antropólogo Manuel Gamio. Estudiante de arqueología primero en el Museo Nacional y después con Franz Boas en la Universidad

---

<sup>132</sup> Florescano, *op. cit.*, p. 477.

de Columbia, donde obtuvo su maestría (1911) y doctorado (1921), se nutrió del relativismo cultural de la escuela norteamericana con el que realizó una inmersión distinta en el mundo indio. Gamio escribió dos obras fundamentales para el tema que nos ocupa: *Forjando Patria* (1916) y *La población del Valle de Teotihuacán* (1922). En la primera se adscribió a la corriente hegemónica “la avanzada y feliz fusión de razas constituye la primera y más sólida base del nacionalismo”,<sup>133</sup> pero para conformar la nación consideró indispensable “redimir a la clase indígena, a fin de que esté en posición de mezclarse con la población blanca”.<sup>134</sup> Gamio reconoció el aislamiento y escisión de las etnias indígenas respecto del resto del país e hizo un planteamiento novedoso: su integración e incorporación mediante el respeto a sus tierras, gobiernos, tradiciones y creencias. Para él no se trataba de desaparecer esta parte del país asimilándola a la parte criollo-mestiza, sino de construir la patria forjándose “aunque sea temporalmente, un alma indígena”<sup>135</sup> Para lograrlo recurrió a las herramientas científicas mediante la aplicación de los conocimientos y metodologías de antropólogos, etnólogos y arqueólogos (observación directa, investigaciones integrales de todos los aspectos de la vida actual de las “familias” indígenas y levantamiento de estadísticas) y consideró otro elemento que iba de la mano con lo anterior, la liberación de prejuicios —de la visión occidental— para valorar a las culturas nativas en su justa medida, ya que tenían “aptitudes intelectuales comparables a las de cualquier raza”.<sup>136</sup> El joven antropólogo llegó a estas conclusiones a partir de una visión teleológica y sincrónica propia para explicar por qué la “pobre y doliente raza” indígena se encontraba en situación tan deplorable, lo que no se debía a las limitaciones inherentes a un grupo racial sino a un proceso histórico de subyugamiento, que había impuesto modelos, legislaciones y preceptos religiosos ajenos. Esto puso a la ciencia antropológica al servicio del compromiso social y de la cohesión nacional y abrió paso a la redención de la mitad indígena de la nación, de esa mitad broncea, hasta entonces extraña

---

<sup>133</sup> Gamio, Manuel, *Forjando patria*, p. 7.

<sup>134</sup> *Ídem*, p. 13.

<sup>135</sup> *Ídem*, p. 25.

<sup>136</sup> *Ídem*, p. 21.

y ajena. Para Gamio existía la posibilidad de hacerlo porque la Revolución había saneado la política y no se había hecho para engañar al pueblo, y era necesario y deseable porque permitía a la nación reconocerse en su parte indígena.

No fue fortuita la edición de *Forjando patria* en 1916; se discutía entonces la futura constitución y Gamio hizo suyo el afán de “crear patria y nacionalidad sostenido por más de un siglo [...] [exhortando a] los revolucionarios de México [a] empuñar el mazo y ceñir el mandil del forjador para hacer que surja del yunque milagroso la nueva patria hecha de hierro y de bronce confundidos”.<sup>137</sup> Por ello *Forjando patria* no sólo abordó el indianismo —en palabras del propio Gamio— sino muy diversos temas. El apartado “Urgente obra nacionalista” abordó “Tres problemas nacionalistas [que] merecen especial mención por su importancia actual y su trascendencia futura, no obstante que para el vulgo pasen desapercibidos [...] los mayas de Quintana Roo, los yaquis de Sonora y la población de Morelos.”<sup>138</sup> Para Gamio ejemplificaban, respectivamente, grupos aislados, conservados casi en el mismo estado de cuando los había sorprendido la conquista; semicivilizados y con vivencias negativas en su contacto con los blancos y, por último en coexistencia continua con los blancos, pero con una asimilación a medias, “artificial, híbrida y nociva”<sup>139</sup> debida a la imposición de estructuras, leyes y valores ajenos.

El matiz que diferenció a Gamio de los autores que le antecedieron fue el planteamiento de que la integración eficaz de los grupos indígenas al cuerpo nacional sólo sería posible mediante el respeto a la propiedad de sus tierras, sus formas de gobierno, sus civilizaciones originales y sus creencias religiosas, en una palabra, el abordaje del problema indígena desde una perspectiva social. Rompió con las visiones que habían arrancado con Sahagún y continuado con la autodefinición criolla, que veían en el indígena al “otro”. Su nuevo indigenismo rebasó la visión etnicista para considerar aspectos históricos, legislativos, sociológicos, científicos, culturales y estéticos. La redención del indio significaba educarlo,

---

<sup>137</sup> *Ibidem.*

<sup>138</sup> *Ídem*, p. 176.

<sup>139</sup> *Ídem*, p. 177.



integrar sus productos artesanales y, desde un punto de vista moral, respetarlo. En última instancia, planteó a la cultura indígena “como una raíz indispensable de nuestra propia especificación frente a culturas de otros países”.<sup>140</sup> Demostró que la cultura y mentalidad indígenas subsistían en sus costumbres, en muchas instituciones locales, en manifestaciones artísticas y, sobre todo, en la religión, revestida con el ropaje del catolicismo: “Los dogmas y los misterios que traía consigo la nueva religión fueron acatados sin tratar de comprenderlos, como se habían acatado dogmáticamente los misterios originales de la vieja religión”<sup>141</sup> y acuñó el término de religión “católico-pagana” para calificar a la práctica sincrética de las comunidades indígenas.

Mención aparte merece el tratamiento de Gamio a la estética, que conformó parte importante de sus reflexiones. Con el trasfondo de una visión romántica que consideraba al arte como una de las manifestaciones más decantadas de la cultura humana, dedicó varios apartados al tema artístico: “Ante el arte no hay pueblos excluidos, ni pueblos predilectos; está en todas las latitudes y en todos los corazones; sus diversas modalidades y aspectos señalan el modo que de sentirlo y expresarlo, tienen las agrupaciones humanas”.<sup>142</sup> De esto a reivindicar el arte prehispánico había un paso, pero Gamio no se contentó con desplegar la conclusión obligada de tal razonamiento, sino que realizó un experimento científico a fin de comprobar las reacciones estéticas de un grupo de personas cultas frente a ejemplos arquitectónicos y escultóricos del arte prehispánico. Su conclusión más interesante fue que la aceptación de belleza en obras como el *Caballero Águila* mexicana, en oposición a otras como la escultura de Coatlicue se debía a la semejanza de la primera con los parámetros de la cultura occidental. Para el antropólogo, la falta de emoción estética frente a otras obras indígenas radicaba en el desconocimiento de los valores intrínsecos de estas culturas y no en una barbarie inherente. Esta piedra angular de sus reflexiones introdujo de manera importante el elemento de la variable cultural en la mestizofilia, que a partir de este

---

<sup>140</sup> Villoro, *op. cit.*, p. 196.

<sup>141</sup> Gamio, *op. cit.*, p. 87.

<sup>142</sup> *Ídem*, p. 41.

momento no pudo dejar de lado. “Si bien su pensamiento se inscribe en la tradición etnocentrista que proclama la primacía de la mezcla racial, a partir de él la corriente mestizófila entra en un recodo irreversible: por primera vez se propone sin ambages el mestizaje cultural”.<sup>143</sup>

A partir de esta nueva mirada sobre el indio, que hizo de Gamio el primer indigenista en la corriente mestizófila, Villoro plantea que con él: “El indígena [se convirtió] en algo propio, que está en nosotros y nos constituye tanto en lo biológico como en lo espiritual. En Gamio esta idea llega a expresarse con honda insistencia”.<sup>144</sup> En la búsqueda de un nacionalismo volcado hacia adentro, eran precisamente los indios quienes permitían reconocer nuestra especificidad frente a lo ajeno; eran lo próximo, a la vez que lo ajeno y separado. No obstante esta inclusión y descubrimiento, Gamio defendió la raíz hispana del país y, al igual que muchos de sus contemporáneos, consideró al mestizo el crisol de la mexicanidad. Sobre la lengua, que visualizó como un componente nodal de la cultura y la etnicidad, se inclinó por la conservación de las lenguas indígenas al tiempo que favoreció el bilingüismo en la escala nacional. Como otros intelectuales de su tiempo, Gamio se manejó y actuó dentro de una contradicción —ignorada por él mismo—, pero que era fiel expresión de la realidad del momento.<sup>145</sup> Aun así, inauguró una época que, avalada por la Revolución, apostó a la integración nacional incorporando a los indígenas —esta misma paradoja se coló en la Constitución de 1917.

Su siguiente obra, *La población del Valle de Teotihuacán* se publicó en 1922 — cuando los muralistas empezaban a pintar en San Ildefonso— y constituyó un hito en la antropología mexicana y en el trabajo interdisciplinario. La acuciosa investigación histórica y de campo realizada por un equipo arrojó resultados realistas y desastrosos: “La población del valle presenta en sus tres etapas de desarrollo, precolonial, colonial y contemporáneo una

---

<sup>143</sup> Basave, *op. cit.*, p. 127.

<sup>144</sup> Villoro, *op. cit.*, p. 196.

<sup>145</sup> *Ídem*, p. 197.

evolución inversa o descendente”,<sup>146</sup> conclusión que, en tanto población-tipo, se extendía al resto de los indígenas del país. Para remontar esta realidad, Gamio combinó dos criterios contrapuestos: incorporar a la población indígena a la cultura occidental al tiempo que se conservarían y estimularían ciertos hábitos autóctonos —creaciones culturales enraizadas en su mentalidad religiosa, artística o social— pues “el indígena no puede incorporarse de golpe a la civilización moderna, como el niño no puede transformarse en adulto de la noche a la mañana; esto es obvio y no requiere discusión”.<sup>147</sup> Se intentaba preservar ciertos rasgos culturales al tiempo que se procuraría su progreso económico y cultural, dado que: “en todos sentidos sería preferible para los habitantes (indígenas) estar incorporados a la civilización contemporánea de avanzadas ideas morales, que aun cuando desprovistas de fantasías y de sugestivo ropaje tradicional, contribuyen a conquistar de manera positiva el bienestar material e intelectual a que aspira sin cesar la Humanidad”.<sup>148</sup> El México indio tenía el arte pero carecía de la ciencia — la contradicción se volvió a evidenciar. No obstante, su afán de homogeneización y de fusión racial y su tesis de búsqueda de originalidad incorporando el componente nativo lo ubican como otro de los precursores importantes del nacionalismo cultural de la Revolución.

Esta postura de Gamio fue compartida por otros intelectuales latinoamericanos que también reflexionaban sobre el componente indígena de sus propios países y que de manera natural se vinculó con otro elemento de análisis sobre el porvenir del continente, la influencia estadounidense, a la que se quería contraponer la fuerza de las culturas nativas.<sup>149</sup>

El indigenismo de esta época tuvo una doble dimensión: lo indio como algo extraño y distante y como raíz de lo mexicano, en el primer sentido el indio era lo “exótico”, lo ajeno pero atractivo, y su incorporación al proyecto nacional, al dar cuenta

---

<sup>146</sup> Gamio, Manuel, *La población del valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Iniciativas para procurar su mejoramiento*, p.19.

<sup>147</sup> *Ídem*, p. 28.

<sup>148</sup> *Ídem*, p. 52.

<sup>149</sup> El tema de la americanofobia se dejará de lado en el presente escrito, aunque fue moneda corriente en los debates antropológicos y nutrió también propuestas como la de Vasconcelos.

de cómo los valores de las culturas aborígenes contribuían a la espiritualidad del país, abrió el problema de la forma de incorporar esa otredad. Los indios no sólo empezaron a ser tema de estudio de las referencias culturales y políticas, sino de las diferencias sociales y de la injusta distribución de la riqueza que padecía México; fueron reconocidos como raíz histórica pero dejaron al mestizo como el mejor representante de lo nacional.

### *3.1 El indio y la relación clase-raza*

En un ensayo sobre el Perú a principios del siglo XX, José Carlos Mariátegui expresó: “Todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico social, son otros tantos ejercicios estériles teóricos”.<sup>150</sup> Aplicada a México, la contundencia de esta afirmación era obvia porque ninguna medida jurídica, administrativa, étnica, moral, eclesiástica o educativa había favorecido a los indios. Mariátegui estableció que el problema del indio es el problema de la tierra y tenía su centro en la liquidación de la feudalidad, donde coincidían latifundio y servidumbre.

En un país con las características de México, el régimen de la propiedad de la tierra determinaba el régimen político-administrativo. Los indígenas eran una raza de agricultores y sus industrias y artesanías tenían un carácter doméstico y rural. El Estado liberal decimonónico, erigido sobre principios burgueses, pero por una burguesía incipiente en relación a su contraparte europea, no sólo no representó los intereses de las masas agrarias sino que los canceló, imponiendo un orden jurídico y económico dirigido a eliminar la propiedad comunal, situación que se recrudeció en el periodo que precedió la Revolución. La modernización de las elites porfirianas de fines de siglo y su proyecto de nación fueron la puntilla de los ataques de que habían sido objeto los pueblos indios y, como grupo, fueron repudiados por todos los sectores sociales. Las comunidades recibieron los embates del paradigma modernizador cuyas consignas eran apoderarse de su tierra, destruir las

---

<sup>150</sup> Mariátegui, *op. cit.*, p. 35.

instituciones que cohesionaban sus identidades étnicas y combatir sus tradiciones, cultura y valores. La relación indisoluble del binomio indio/tierra arrancaba de la economía, se originaba en la forma de propiedad de la tierra y oponía la posesión comunal a la privada.

Mariátegui también afirmó que la solución al problema del indio no se lograría mientras subsistiera “la feudalidad de los gamonales”.<sup>151</sup> Con el concepto de “gamonalismo” definió no sólo a la categoría social o económica de los latifundistas, sino al fenómeno que incluía “una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado”.<sup>152</sup> En la realidad mexicana, este término correspondía al de caciquismo, referido al peso de una estructura socioeconómica que producía la miseria moral y material de la raza indígena.

Al interior de los pueblos indios la relación con la tierra conforma una piedra clave de su mundo: “La idea indígena de comunidad (territorio, historia, lenguaje) que se arraiga en el orden de lo sagrado”.<sup>153</sup> En las comunidades las tareas giraban en torno al cultivo de pequeñas milpas, al desempeño de funciones político-religiosas sin remuneración, a la cooperación en todas las tareas para satisfacer problemas de un grupo familiar a cambio de la reciprocidad, a la recolección de leña, frutos y plantas silvestres, al tejido en telares de la ropa y a la manufactura de objetos de diversos materiales para el autoconsumo. El orden jerárquico de relaciones aseguraba la subsistencia y reproducción de estos conglomerados humanos a partir no sólo de la propiedad sino del estatus, género, edad y cargo de sus miembros, hilos que tramaban la red social interna que articulaba la vida comunitaria, donde los cargos eran compensados por obligaciones de reciprocidad al tiempo que establecían las reglas contra lo externo como algo inherente a su propia existencia. A pesar de que el indio se caracterizaba por una pasividad y rigidez frente a los cambios, por tener “un modo

---

<sup>151</sup> *Ibidem.*

<sup>152</sup> *Ídem*, p. 324

<sup>153</sup> Gilly, Adolfo, *Chiapas. La razón ardiente. Ensayo sobre la rebelión en el mundo encantado*, p. 48.

rutinario y conservador, como consecuencia de un secular apego a sus tradiciones”,<sup>154</sup> esto no significaba que las comunidades se hubieran mantenido cerradas e inamovibles desde su conformación —de hecho la etnicidad es un fenómeno histórico de larga duración, que en el caso de México se remontaba a un tiempo anterior a la formación de las clases y había sobrevivido las distintas etapas históricas— dado que se habían apropiado de recursos e instituciones ajenos y externos para adaptarlos e instrumentalizarlos en su propio provecho. Pero si las comunidades se caracterizaban apenas por una estratificación interna, padecían en cambio una acentuada estratificación interétnica producto de la situación del colonialismo interno<sup>155</sup> ejercido sobre ellas por el resto de las clases sociales y mediante el mecanismo caciquil, lo cual hizo aún más defensivas.

Los grandes latifundios porfirianos se habían levantado principalmente a costa de la propiedad comunal indígena, sobre todo en el centro y sur del país, donde siempre fue más numerosa. Esta política agraria provocó diversos levantamientos y rebeliones indígenas que tuvieron indudables raíces agrarias, como la Guerra de castas en Yucatán o “los levantamientos en Chiapas e Hidalgo en 1869, en san Luis Potosí en 1879, en Veracruz en 1891 y en 1896, y en Sonora en 1885).<sup>156</sup> En el imaginario urbano esto había creado la percepción de que el binomio indio/tierra no sólo era ejemplo de atraso frente al país moderno que se pretendía sino una ecuación que infundió temor, lo que nubló aun más la visión sobre el indio.

En el escenario de la Revolución, que no estableció una diferenciación clara entre indios y campesinos porque ambos provenían de la misma matriz y ambos vivían de la tierra, fue mucho más fácil identificar a los campesinos en tanto clase, y separarlos de los indios, cuyas actividades productivas, aunque siempre en los niveles inferiores, los hacían moverse en varios sectores, vinculándose con la mediana y pequeña burguesías agrarias, en

---

<sup>154</sup> Pozas, Ricardo, e Isabel H. de Pozas, *Los indios en las clases sociales de México*, p. 12.

<sup>155</sup> Stavenhagen, *op. cit.*, p. 248.

la parte más alta de la escala social, o con sectores del proletariado y semiproletariado industriales, agrícolas, artesanales y comerciales, en la parte más baja. “Lo esencial del indio radica en las relaciones de explotación de que es objeto [...]. Su existencia está condicionada por la de su explotador”.<sup>157</sup>

El campesinado se ubicaba en el sector de los asalariados agrícolas como trabajadores de la tierra que no la poseían. Su surgimiento como clase provino de la concentración de las tierras en latifundios que no surgieron a partir de terrenos baldíos sino del despojo de tierras comunales. Este nuevo régimen de propiedad empezó a minar la economía campesina anterior, caracterizada por “cierta autonomía del productor sobre sus actividades productivas y por una organización de la producción con base en el trabajo y no en la producción”.<sup>158</sup> El desarrollo capitalista convirtió a la tierra en mercancía, lo que produjo un proceso de descampesinización, es decir, de desintegración de la economía campesina debido a la penetración de las relaciones capitalistas<sup>159</sup> que se tradujeron en el desarrollo de la industria rural, la imposibilidad de la pequeña producción de competir con la producción capitalista y la separación entre la industria y la agricultura. Todo esto llevó al abandono de la tierra y a la proletarización del campesinado, y el sistema precapitalista de pago en trabajo empezó a ser sustituido por uno de salarios o que combinaba ambos en el régimen hacendario. Este proceso de expansión del capital agroindustrial y comercial fue lento, desigual y adquirió formas muy diversas según las regiones —como se vio, la zona zapatista fue donde las contradicciones de este proceso se hicieron más palpables. Su ritmo estuvo marcado tanto por la acumulación de los medios de producción como por la posibilidad de resistencia de las unidades campesinas. No sucedió lo mismo con muchas comunidades indígenas, menos integradas al sistema como un todo por sus propias

---

<sup>156</sup> Reyes Osorio, Sergio, Rodolfo Stavenhagen, Salomón Eckstein y Juan Ballesteros, *Estructura agraria y desarrollo agrícola en México. Estudio sobre las relaciones entre la tenencia de la tierra y el desarrollo agrícola en México*, p. 7.

<sup>157</sup> Pozas, *et al.*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>158</sup> Paré, Luisa, *El proletariado agrícola en México. ¿Campesinos sin tierra o proletarios agrícolas?*, p. 32.

características de economía de autoconsumo, su carácter defensivo frente a lo externo y su aislamiento, en el caso del norte.

El estatus de los indios en la estructura de las clases sociales durante este periodo debe considerarse tanto a partir de la inserción del país en un modelo capitalista dependiente como desde el remanente de modos de producción de las estructuras prehispánicas y coloniales. Clasificarlos como clases en función del tipo de propiedad de la tierra o de la superficie poseída no basta para definirlos como clase en la medida en que no se incluye la relación de la tierra y quienes la trabajan, es decir, las relaciones de producción. Las tierras comunales, las pequeñas propiedades y los latifundios sólo definen a medias la situación de clase, la otra parte requiere del análisis de dichas relaciones. Los núcleos indígenas no permanecieron al margen de la producción capitalista y los remanentes prehispánicos y coloniales determinaron su explotación —como categoría— y su absorción por los niveles de clase más altos. Como sucedió con el proletariado, la explotación directa de que eran objeto se daba en la producción agrícola y en la industrial, donde algunos participaban a cambio de un salario que no incluía ningún tipo de prestaciones. Entre los indios, este salario —valor determinado por la cantidad de recursos del trabajador para recuperar la energía perdida en el trabajo y mantener a su familia— era ínfimo, y se traducía en una alimentación frugal y de simple supervivencia; una indumentaria tradicional casi siempre hecha por las mujeres y complementada con huaraches; una vivienda miserable y sin servicios elementales —esto era aplicable también a quienes trabajaban la tierra comunal.

La explotación indirecta se manifestó en una serie de mecanismos del sistema utilizados por las clases burguesas para apoderarse indirectamente del producto del trabajo humano. Una vez satisfechas las necesidades de su escaso consumo, indios y campesinos distribuían el excedente entre el terrateniente, cuando le pagaban con el producto de la tierra y no en efectivo (aparcero); el prestamista usurero, quien se quedaba con toda o parte de la cosecha a cambio de los adelantos monetarios; la larga cadena de comerciantes

---

<sup>159</sup> Para un análisis sobre este proceso, véanse V. I. Lenin, “El desarrollo del capitalismo en Rusia” en *Obras Completas*, t. XXII y Luisa Paré, *op. cit.*



intermediarios, quienes encarecían o adulteraban los productos y los engañaban con el peso y la medida y, por último, una parte que iba al gobierno en forma de impuestos, alcabalas y otros gravámenes. Hay que añadir que las comunidades, a medio camino entre sus formas tradicionales y la modernidad capitalista, cuando tenían excedentes para comerciar, competían desventajosamente con los productos industriales. El paso de la estructura indígena a la capitalista significó un desfase enorme entre las actividades económico-sociales de la comunidad y las del modo de producción capitalista donde aquéllas operaban como factor de aislamiento.

Las relaciones que marcaban la vida indígena en una comunidad en la que convivían quienes compartían un pasado histórico común —prehispánico y colonial— constituían una estructura interna aferrada al pasado y a sus tradiciones como una tabla salvadora frente al resto del sistema que lo explotaba. Esta infraestructura era diferente de la capitalista más amplia del país, pero al mismo tiempo era parte de ella, porque mediante un “proceso dialéctico se está diluyendo en su estructura particular capitalista a la vez que se fusiona con ella”.<sup>160</sup>

Las clases de mayor poder político y económico consideraban a los campesinos e indígenas como tales porque no participaban de los rasgos civilizatorios aceptados, hablaban otras lenguas, se vestían y alimentaban a la manera de sus antepasados y conservaban remanentes de modos de vida y producción antiguos, rebasados. Lo importante en esta concepción es que hallaba una “equivalencia en ciertas distinciones, separaciones, estratificaciones y oposiciones culturales”,<sup>161</sup> identificando a los indígenas sobre todo por su atraso cultural. Esta percepción ignoró por completo las relaciones reales de poder que ubicaban al indio como el grupo más fácil de explotar y centró en la cultura el carácter definitorio para calificar al mundo indio, visto como el *otro* inferior. Un ejemplo de cómo el imaginario urbano pensó a los indios-campesinos durante el dramático periodo de 1914,

---

<sup>160</sup> Pozas, *et al.*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>161</sup> Cimet, Esther, Martha Dujovne, Susana Dultzin, Néstor García Canclini y Francisco Reyes Palma, *Cultura y sociedad en México y América Latina*, p. 13.

cuando la capital fue un ir y venir de todas las facciones, trasluce la reacción de miedo frente a este *otro*. Los zapatistas, amagando siempre a la ciudad, eran la amenaza más tangible y ¡eran indios! —los villistas, como fuera, parecían más “civilizados”. Aunque Zapata se alojó en un hotelucho de cuarta al estar en la capital y sus hombres se acercaban humildemente a pedir comida a casas y transeúntes, uno de ellos recreó el siguiente diálogo: “Ustedes se comen a la gente, nos dijeron unas que se sentaron con nosotros allá en el Zócalo. Y me le quedo mirando yo a una joven. ¿Verdad?, le digo. Bueno ¿por qué nos dices eso? Dice: porque ustedes son muy [...] quién sabe, como en el cerro. Ustedes se comen a la gente, dice”.<sup>162</sup> Los zapatistas resultaban más difíciles de entender que los villistas porque no correspondían a la imagen de sumisión e indolencia del indio y —aunque cuando ocuparon la capital pidieron limosna— y la prensa se encargó ampliamente de tildarlos de hordas destructoras de salvajes y atrasados. En esta misma línea, el apodo de Zapata como “Atila del sur” fue una caracterización mucho menos digna que la de “Centauro del norte” de Villa, aunque la historia oficial posterior acentuaría la idea de que los villistas eran unos robavacas incultos y feroces, y su jefe, un auténtico bandolero ignorante, sanguinario y sin ideología — términos de desprecio, excluyentes: “La historia, pues, nos ha castigado, nos dice bandidos, y hasta hace muy poco tiempo era un delito, casi un pecado, el haber sido villista [...] porque ya se acordaron de que existió un Francisco Villa y que hubo gente que no eran del todo malos y que peleamos al lado de él”.<sup>163</sup>

El contexto ideológico en que se desarrolló la discusión sobre el componente indio del país se insertó en la reflexión de las naciones europeas que desde fines del siglo XIX buscaban identidades que la diferenciaran entre sí. En este discurso los conceptos que intervinieron fueron “la raza, el carácter o espíritu nacional y el alma del pueblo [...]”. Los presupuestos teóricos desde los que se enfocarán estos conceptos serán la presencia de una fuerte conciencia nacional [...], la influencia de la biología en el enfoque de las

---

<sup>162</sup> Entrevista a Narciso Cuéllar Ramírez, hecha por L. Espejel, 19 de julio de 1975, INAH, PHO 1/80.

<sup>163</sup> Entrevista a Eduardo Ángeles Meraz, hecha por A. Olivera y A. T. Briseño, 8 de diciembre de 1972, INAH, PHO 1/31.

cuestiones sociales y la mentalidad romántica, con su insistencia en la tradición y el pueblo como detentadores del carácter y la identidad nacional”.<sup>164</sup> Desde el punto de vista sociológico, la “raza es un agrupamiento humano definido *culturalmente* en una sociedad dada” (cursivas mías) que se diferencia de otros grupos por características biológicas que se le atribuyen”.<sup>165</sup> Y este concepto se nutrió del repertorio de ideas eurocéntricas e imperialistas, donde el de razas inferiores o pueblos bárbaros sirvió a Occidente para su tarea de expansión y conquista.

Cuando Molina Enríquez utilizó la clasificación racial para explicar la historia partió de elementos biológicos pero también hizo una caracterización psicológica y moral; la inferioridad o superioridad de cada grupo racial se manifestaba no sólo en la diferencia física sino en la lengua y la capacidad de civilización. A partir de esta concepción etnicista creó un esquema explicativo de la historia en el cual el determinismo de la raza también se aplicó a la transmisión de caracteres, aunque no fueran sólo físicos. Como otros intelectuales del momento utilizó ampliamente la referencia a la raza, cuando a lo que en realidad aludía era a elementos identitarios como la lengua o la cultura. Gamio también consideró a la herencia biológica como el elemento preponderante para definir al indio y cuando integró el concepto más amplio de cultura —el conjunto de creencias y prácticas de todo grupo humano—, proponiendo la integración del indio básicamente desde lo cultural, dejó de lado el hecho económico.<sup>166</sup> Desde 1917, cuando estuvo al frente del Departamento de Antropología instrumentó programas para sustentar su enfoque; el trabajo de campo que organizó se concretó en estudios locales o de microsociedades con criterios orientados a conocer la diversidad étnica, cultural, histórica y lingüística de las poblaciones indígenas del país, porque sólo cuando se conociera su especificidad sería posible deducir los medios prácticos y experimentalmente autorizados para satisfacer sus necesidades y aspiraciones. A partir de estas premisas el

---

<sup>164</sup> Ortiz, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>165</sup> Stavenhagen, *op. cit.*, p. 45.

abordaje posrevolucionario sobre el componente indio de la nación revistió a las consideraciones de tipo económico con un ropaje social que identificó raza y clase y, en la medida en que ambos conceptos se intercambiaron —con el indio como clase oprimida—, la solución se planteó sobre todo mediante recursos socioculturales y no económicos.<sup>167</sup>

Otro concepto que entró en juego cuando se abordó a los indígenas fue el de *pueblo*, noción acuñada por el romanticismo decimonónico europeo y que había sido inaugurada sobre todo por escritores que de manera muy ambigua crearon una imagen del pueblo que devino arquetípica o mítica. Los románticos concibieron al pueblo como una fuerza poética y no como una realidad social y le adjudicaron como características esenciales “el arcaísmo, el ruralismo, el anonimato, la autenticidad y el apego a la tradición”<sup>168</sup> —elementos todos aplicables a la realidad indígena mexicana. El conjunto de estos rasgos conformó el “espíritu del pueblo”, un alma inherente y diferenciadora que se manifestaba en sus obras —artesanías, canciones, etc. Después, el positivismo y la ciencia que lo representa por antonomasia, la sociología, superaron el carácter literario y filosófico de este concepto romántico y crearon “una nueva disciplina científica, la psicología de los pueblos, que propone la existencia de un ‘alma’ colectiva, particular de cada nación, que explica su evolución social e histórica y que se representa fundamentalmente a través del idioma, la literatura y el nivel de ‘civilización’ [...] son la raza, el lenguaje y el pasado común los que forjan esa ‘alma’ en que radica la particularidad nacional”.<sup>169</sup> Este etéreo espíritu estaba inmejorablemente representado en un sujeto colectivo, el *pueblo*, cuya alma se transmutó en el “genio de la raza”, que abarcaba tanto rasgos físicos como de orden psicológico y moral. Para esta visión idealista y abstracta, el pueblo era el

---

<sup>166</sup> Esta posición fue ganando adeptos y fue defendida y enriquecida después por intelectuales como Alfonso Caso, Othón de Mendizábal y Chávez Orozco, entre otros.

<sup>167</sup> Villoro, *op. cit.*, p. 202.

<sup>168</sup> Ortiz, *op. cit.*, p. 22.

<sup>169</sup> *Ídem*, p. 28.

“detentador de los ideales, los valores psíquicos y culturales, las raíces étnicas, la permanencia de un carácter distintivo, el alma de la nación”.<sup>170</sup> Esta concepción de un conjunto orgánico indiferenciado proporcionó “un esquema de la organización social esencialista y orgánico, donde los antagonismos de clase, y si es necesario, las diferencias étnicas o culturales internas en un Estado”<sup>171</sup> podían superarse.

En México, el indudable peso popular del movimiento revolucionario “replanteó el papel que ‘el pueblo’ desempeñaría”.<sup>172</sup> En el discurso político, desde Obregón el pueblo fue el protagonista esencial de la Revolución y el destinatario de sus beneficios. Este término complejo y plural fue utilizado holgadamente para referirse a los sectores marginados, a los humildes y los pobres, por lo que en él tenían cabida lo mismo campesinos que obreros, mestizos, sectores medios, trabajadores especializados y, por supuesto, los indígenas. Cuando la Revolución sacó a este “pueblo” del olvido, lo ubicó en el centro de la esencia misma de la nación. La *intelligentsia* también hizo suyos estos postulados integrando esta irrupción de las clases desfavorecidas en la realidad nacional, con lo que se volcó a la recuperación de las manifestaciones populares y resignificó los símbolos del México indio para construir su propia imagen de país mestizo —artesañías, vestimentas y expresiones artísticas; la recuperación etnográfica estuvo en la vanguardia del conocimiento directo del pueblo mexicano. Frente a un campesinado que se hizo presente en la lucha y que fue parcialmente identificado como clase, el indio fue subsumido bajo la noción de pueblo. Se le reconoció desde una perspectiva abstracta, pasando por alto la importancia de su vínculo con tierra. “Los conflictos étnicos son esencialmente conflictos coloniales (etnia colonizadora y etnia colonizada) que se transforman en oposiciones de clase netas”.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> Pérez Montfort, Ricardo, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en Roberto Blancarte, *Cultura e identidad nacional*, p. 344.

<sup>173</sup> Stavenhagen, *op. cit.*, p. 272.

El desenlace del movimiento armado pretendió liquidar las aspiraciones —los sueños— del campesinado, el sector más revolucionario, con el asesinato de Zapata, pero no pudo sustraerse a la impronta de este movimiento. Las voces de los combatientes testimonian una insurgencia social y cultural que se modificó en la lucha para darles una visión distinta del proceso mismo y del país que pretendían. Fueron discursos de personas comunes, de campesinos que se expresaron desde su matriz indígena —el testimonio de Luz sobre Zapata hablando en náhuatl—<sup>174</sup> que expresaron visiones a medio camino entre la memoria y la crónica y tienen la virtud de recoger las peripecias y los pequeños detalles que pavimentaron el camino de los hechos históricos con mayúscula.

---

<sup>174</sup> Cfr. León-Portilla, Miguel, *Los manifiestos en náhuatl de Emiliano Zapata*.



## **CAPÍTULO II**

### **El debate ideológico y político sobre lo campesino y lo indígena**

Además de la enconada lucha por el poder, el tema social más candente surgido de la Revolución fue el de los campesinos y su demanda de tierras. En la economía era imposible ignorar su peso, aunque esto chocaba con los planteamientos de un país moderno; desde una visión humanista y de justicia social, diversos análisis habían dejado al desnudo sus paupérrimas condiciones de vida y habían planteado soluciones, por último, y no menos importante, quienes detentaban el poder sabían que de pasar por alto la solución a sus problemas, constituirían la mayor amenaza a la gobernabilidad: estaban armados, sabían pelear y se organizaban. Bajo Obregón la problemática de los pueblos indios se empezó a abordar desde el indigenismo social, con las contradicciones mencionadas, pero sus aristas eran muchas más, más filosas y permaneció menos visible.

#### **1. La Constitución de 1917**

Los temas indígena y campesino se habían abierto camino en el debate ideológico y político echado a andar por Carranza para elaborar una nueva ley fundamental que marcaría el rumbo para la nueva nación —durante los debates del Congreso constituyente el tema agrario fue de tal relevancia que “cuando [...] se proponía, todas las demás cuestiones tomaban segundos lugares “.<sup>1</sup> A partir de su integración a esta ley fundacional, ningún partido político pudo sustraerse de incluir en sus programas al campesinado.

El 31 de enero de 1917 Carranza, en su carácter de Primer Jefe del triunfante Ejército Constitucionalista firmó la ley que regiría al país. Cuatro años antes en

---

<sup>1</sup> Márquez Fuentes, Manuel y Octavio Rodríguez Araujo, *El Partido Comunista Mexicano*, p. 39.



Hermosillo había pronunciado un famoso discurso donde advertía al pueblo mexicano que, una vez terminada la lucha armada “tendrá que principiar formidable y majestuosa la lucha social, la lucha de clases”<sup>2</sup> aludiendo a la apertura de un nuevo espacio para los desposeídos. Como respuesta a las demandas del campo, en 1915 había emitido un decreto donde por primera vez abordó el problema campesino, apropiándose de la bandera zapatista, ya que estableció la restitución de tierras a los pueblos y comunidades que habían sido despojados ilegalmente y creó una Comisión Nacional Agraria para llevar a efecto lo anterior. Esta ley fue el primer recurso del programa nacional agrario cuando finalmente el carrancismo ganó el poder, pero sólo reconoció a los campesinos de pueblos con cierta categoría o a las comunidades indígenas que pudieran presentar los antiguos títulos de propiedad y no incluyó a los trabajadores agrícolas de las haciendas, los peones acasillados. La Ley del seis de enero tuvo básicamente “un carácter restitutivo, más que distributivo”<sup>3</sup> y otorgó amplios poderes a gobernadores y jefes militares para instrumentar el reparto, lo que propició innumerables abusos y lo hizo más complicado. Esto explica que entre 1915 y 1920 “sólo 190 poblados recibieran la posesión definitiva de la tierra, comprendiendo en total 48 000 familias y 180 000 hectáreas”.<sup>4</sup>

El magno proyecto del carrancismo de una nueva constitución en realidad sólo se propuso modificar levemente la Carta de 1857; aunque reconoció la existencia de problemas agrarios y obreros y planteó la defensa de los recursos nacionales, su orientación fue encauzarlos y no abordarlos mediante cambios profundos. Este tono liberal de un siglo ya pasado fue rebasado por muchos diputados del Congreso constituyente que eran agraristas radicales y se encargaron de introducir derechos sociales y de reivindicar los recursos nacionales en beneficio del país. Durante las enconadas sesiones “la filosofía social de *Los grandes problemas nacionales* [fue la que]

---

<sup>2</sup> Esteva, *op. cit.*, p. 74.

<sup>3</sup> Reyes Osorio *et al.*, *op. cit.*, p. 586.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

guió el espíritu de la nueva ley hacia rumbos muy distintos de los que proponía Carranza”.<sup>5</sup> No sucedió lo mismo con el poder ejecutivo, que se ubicó por encima de los otros poderes, maniatando al legislativo. La Constitución incluyó la figura presidencial en los términos de Carranza y el ejecutivo se concibió como la personificación y concreción del nuevo Estado. Aunque delimitado por el marco legal —y por elecciones libres, aspecto central que lo diferenciaba del porfiriato—el presidente detentaba poderes suficientes para legitimar un poder absoluto, en un sistema político que controlaría los movimientos populares desde arriba. “El presidente [devino] la encarnación de los sentimientos patrióticos y de las tendencias generales de la nacionalidad misma”.<sup>6</sup>

En lo social la nueva ley pretendió salvaguardar los derechos populares mediante una sociedad más justa que contemplaba educación gratuita, garantías laborales y reforma agraria. El punto central considerado una especie de pacto social agrario que garantizaría la estabilidad política y social fue el artículo 27, que transformó las relaciones de propiedad poniéndolas, por un lado, bajo el control absoluto del Estado y llevando a cabo, por otro, una redistribución de la riqueza, principalmente de la tierra. También reivindicó para el Estado la propiedad originaria del subsuelo y, en general, de todos los recursos naturales del país. Este artículo no sólo fue el apartado más largo y complejo, sino el más revolucionario y nacionalista, dotando a la nación de los recursos necesarios para el desarrollo social, como minas y petróleo, y cancelando la posibilidad de que los extranjeros recurrieran a sus gobiernos para reivindicar la defensa de sus propiedades —lo que salvaguardaba la soberanía nacional.

Dicho artículo contempló la coexistencia de dos formas de propiedad de la tierra, la privada y la colectiva y dio un lugar central a las demandas campesinas que resolvió mediante la creación del ejido, pero los indígenas no fueron incluidos como tales, sino que aparecieron “bajo la forma general del derecho a la tierra de los campesinos y las

---

<sup>5</sup> Krauze, Enrique, *Puente entre siglos. Venustiano Carranza*, p. 103.

<sup>6</sup> López Villafañe, Víctor, *La formación del sistema político mexicano*, p. 69.

comunidades”<sup>7</sup> y sólo retomó que los núcleos de población que guardaran el estado comunal tendrán capacidad para disfrutar el común las tierras, bosques y aguas que les pertenecieran conforme a la Ley de enero de 1915.

Posteriormente, en lo económico y social la Revolución triunfante sólo asumió la bandera de la etnicidad desde su versión más estrecha; en ella predominaron las demandas campesinas y “los indios se incorporaron a esa lucha sin que se desarrollaran formas específicas de participación que les permitiesen compensar la ventaja de su otredad”.<sup>8</sup> Los pueblos indios tendrían que esperar muchos años para recuperar sus tierras y no todos lo lograron y, en el mejor de los casos, las extensiones restituidas fueron menores que las reclamadas.

Con estas medidas, no obstante, la ley emanada de la Revolución transformó el sentido de “pueblo”, que se concibió como “el pueblo de los trabajadores y campesinos, excluyendo a las clases privilegiadas”.<sup>9</sup> El responsable de garantizar la presencia de este nuevo pueblo fue un Estado de gobierno fuerte con poderes extraordinarios permanentes afincado en un sistema jurídico-político dirigido a conciliar las distintas clases. Así, el mayor resultado político de la Constitución de 1917 radicó en la creación de un Estado cuyo poder se erigió por encima de las contradicciones de clase, y el logro de las reformas sociales se presentó como un verdadero triunfo de las masas trabajadoras que tendrían en el Estado el árbitro supremo para dirimir las diferencias sociales. La nueva ley se legitimó como el corpus legal emanado de las más legítimas propuestas políticas revolucionarias y el Estado mexicano surgido de la lucha contó con todas las atribuciones del Estado moderno para superar el atraso económico-social al tiempo que detentaba facultades discrecionales para llevar a cabo los cambios constitucionales cuando fueran convenientes para el “interés público”. Visto a la distancia esto significó la legalización del presidencialismo —rasgo inherente a los regímenes mexicanos del siglo XX— pero en

---

<sup>7</sup> Gilly, *Chiapas* [...], p. 45.

<sup>8</sup> Gómez Tagle, Silvia, “Una ley sin futuro”, en *La Jornada*, p. 23.

<sup>9</sup> Córdova, Arnaldo, “México, revolución burguesa y política de masas”, en Adolfo Gilly *et al.*, *op. cit.*, p. 71.

las condiciones de 1917 esto no era fácilmente distinguible. Para entender esta contradicción es necesario recapitular sobre el proceso histórico que la antecedió, con el enfrentamiento entre proyectos contrapuestos.

## **2. La Convención de Aguascalientes**

Tras la derrota de Huerta por Obregón en 1914 Venustiano Carranza convocó a una Convención de Generales y Gobernadores —a razón de un delegado por cada mil hombres de tropa— para legitimarse frente a los movimientos populares mediante el Plan de Guadalupe, aunque en el fondo se trataba de solucionar sus diferencias con Villa. La Convención se inició a bombo y platillos en la capital, pero la ausencia de los ejércitos villistas y zapatistas la volvió casi un mero formalismo; el Primer jefe tuvo que ceder y la trasladó al terreno neutral de Aguascalientes donde se nombró a sí misma Soberana Convención Revolucionaria.

Carranza declinó la invitación para estar presente y desde el principio Villa intentó controlarla —llevó 6 mil hombres y cinco trenes cargados de armamento— y Zapata, quien desde que Madero había intentado comprarlo, no había reconocido a ningún gobierno que no aceptara los principios del Plan de Ayala, la aprovechó para integrar su ideario:

El objeto de la Convención fue éste, señorita: de que ahí se iba a plantear ya un solo frente para sostener los ideales de la Revolución de cada facción. Allí se presentaron dos facciones: un Plan de Guadalupe dictado por Carranza y el Plan de Ayala [...] Pero Villa también propuso que él perseguía, igual que Emiliano Zapata, los intereses del pueblo [...] que sentía en propia persona de que a los pueblos los humillaban y no les daban libertad para cultivar un pedazo de tierra, también. Era casi el mismo ideal que perseguía Zapata.<sup>10</sup>

La Convención de Aguascalientes se echó a andar con 100 delegados, 37 villistas y 26 zapatistas, que dejaron en minoría a los carrancistas y le imprimieron una tendencia

---

<sup>10</sup> S/a, *Emiliano y la Revolución*, p. 40.

agrarista muy importante al lograr la aceptación oficial de artículos del Plan de Ayala. Con esto incidieron en dos asuntos centrales del momento, sentaron los principios de la reforma socioeconómica, y “convirtieron el asunto de la jefatura del país en un asunto vital por el mero hecho de que de él dependía la realización de estas reformas”.<sup>11</sup>

Las definiciones sobre la nueva dirección del movimiento, aledañas a la Convención, sacaron a la luz las contradicciones entre los distintos proyectos políticos representados por los caudillos. El reconocimiento de un solo dirigente por todas las facciones, el fin de la lucha y el futuro del país se pusieron sobre la mesa para dar fin a una guerra que ya había significado un costo muy grande para el país. Carranza condicionó la aceptación de los acuerdos a la elección de un gobierno que realizara las reformas necesarias y al retiro del mando a Villa y Zapata, a lo que seguiría su renuncia. La negativa de los caudillos populares escindió la buscada unidad y Carranza tuvo que trasladar el gobierno a Veracruz. En este momento de definiciones el Primer Jefe encarnaba la legalidad y la autoridad del ejército, en tanto Villa y Zapata estaban en el polo opuesto aglutinado en una Convención soberana. La ruptura evidenció la imposibilidad de aglutinar a todos bajo un mando nacional; ningún proyecto de nación logró el consenso y el panorama se ensombreció de nuevo. Carranza mantuvo el poder ejecutivo desde Veracruz, pero controlando apenas el territorio del propio estado, de Tamaulipas y el sureste; el resto del territorio nacional estaba bajo la Convención, pero la fragilidad de la alianza de los convencionistas se evidenció muy pronto. Este periodo fue uno de los más complejos para el país; las contradicciones y tensiones entre los bandos retroalimentaron el proceso revolucionario en múltiples sentidos. No obstante, la Convención dio un cauce legal y legislativo a las reivindicaciones del zapatismo y marcó el apogeo de la revolución popular; sin ella, ni la Constitución de 1917 ni el posterior Estado mexicano hubieran sido lo que fueron.

---

<sup>11</sup> Carbó, Margarita, “El zapatismo”, en *Historia de México*, vol. 9, p. 90.

### 3. El Pacto de Xochimilco

Tras el regreso de la Convención a la Ciudad de México, el 4 de diciembre de 1914, antes de entrar juntos a capital, Villa y Zapata se encontraron por primera vez en Xochimilco —antes sólo habían intercambiado mensajes y enviados. El contraste entre ambos fue tan evidente como habían sido sus ejércitos y proyectos: “Villa era alto, robusto, pesaba cerca de 90 kilos, tenía una tez casi enrojecida como la de un alemán, se cubría con un *sarakof*, iba vestido de un grueso suéter marrón, pantalones de montar color caqui y botas pesadas de jinete”, en tanto que el jefe sureño era

Mucho más bajo [...] no debía pesar más de 70 kilos, de piel oscura y rostro delgado, con un inmenso sombrero [...] vestía una corta chaquetilla negra, un largo paliacate de seda color azul pálido, una camisa de pronunciado color lavanda y usaba alternadamente un pañuelo de franja verde y otro en el que estaban pintados todos los colores de las flores. Vestía pantalones apretados negros, de corte mexicano, con botones de plata cosidos en el borde de cada pernera [...] llevaba dos anillos de oro, de estilo antiguo, en la mano izquierda.<sup>12</sup>

Los dos jefes se abrazaron entre los vítores de la multitud y se sentaron en medio de un silencio embarazoso frente a una humilde mesa “durante media hora [...] como dos novios campesinos”.<sup>13</sup>

Este encuentro se transformó en un pacto militar que signó la alianza entre la División del Norte y el Ejército Libertador del Sur y concretó la unión entre los dos jefes más representativos y populares. La versión taquigráfica de la entrevista que lo antecedió es muy elocuente sobre los deseos y aspiraciones de ambos. Con toda formalidad, primero hubo un reconocimiento mutuo en el saludo cuando Villa dijo: “Pues hombre, hasta que me vine a encontrar con los verdaderos hombres del pueblo”, a lo que Zapata

---

<sup>12</sup> Womack, John, *Zapata y la Revolución mexicana*, p. 210.

<sup>13</sup> *Ídem*.

respondió: “Celebro que me haya encontrado con un hombre que deveras sabe luchar”.<sup>14</sup> En la conversación, la ruptura con Carranza se hizo irreconciliable cuando el suriano espetó: “ese Carranza es un canalla” y él y los constitucionalistas “han estado acostumbrados a ser azote del pueblo”, a lo que Villa agregó: “Son hombres que han dormido en almohada blandita ¿Dónde van a ser amigos del pueblo que toda la vida se la ha pasado a puro sufrimiento? [...] estos hombres no tienen sentimiento de Patria”. Cuando el jefe norteño reconoció el Plan de Ayala: “Mis ilusiones son que se repartan los terrenos de los riquitos”, las diferencias de clase, de visión y de proyecto entre ellos y el constitucionalismo se evidenciaron como algo insalvable. Uno de los intercambios más significativos se dio sobre cómo se ubicaron en una realidad nacional que rebasaba los hechos militares. En palabras de Villa: “Vamos a ver si quedan arreglados los destinos de aquí de México, para ir luego a donde nos necesitan [...]. Yo no necesito puestos públicos porque no los sé lidiar. Yo muy bien comprendo que la guerra la hacemos nosotros, los hombres ignorantes, y la tienen que aprovechar los gabinetes”. La respuesta de Zapata lo pintó de cuerpo entero como campesino: “Los hombres que han trabajado más son los que menos tienen que disfrutar de aquellas banquetas. Y yo lo digo por mí: de que ando en una banqueta, hasta que me quiero caer”. Ninguno aceptó asumir el peso de la administración o del gobierno nacional —la histórica foto del 6 de diciembre en Palacio Nacional, con Villa sentado en la silla presidencial y Zapata a su izquierda lo recogió— y, en este sentido, sus movimientos estaban destinados al fracaso, pero por el momento, el Pacto de Xochimilco puso contra la pared al carrancismo al desconocer a su jefe y al aceptar los postulados agrarios zapatistas.

La población de Xochimilco atestiguó mucho más que el encuentro entre dos dirigentes populares; el *yo* se transformó en *nosotros* al emerger una nueva subjetividad que cimentó la vida de la Convención. El encuentro creó una nueva elaboración e interpretación de un “sentido de pertenencia” a una comunidad más amplia —la nación—

---

<sup>14</sup> Carbó, *op. cit.*, pp. 92, 94 y 95. Todas las citas corresponden a la versión taquigráfica.

que rebasó los ámbitos originarios de ambos ejércitos y proyectos.<sup>15</sup> El villismo y el zapatismo que habían intuido y construido, cada uno a su modo, y desde especificidades regionales, sociales y culturales un concepto de identidad nacional, fue transformado y unificado en Xochimilco hasta contraponerlo al de Carranza. En esta población del sur de la capital el “pueblo”, esa noción depreciada y relativizada que había parecido sólo una masa informe que destrozaba y devastaba, se corporizó, se transformó y adquirió “derechos y una autoridad colectiva”.<sup>16</sup> De la multitud indiferenciada de indios-campesinos que parecía el zapatismo o, en el caso del villismo, apenas reconocida en los márgenes de la nación, los movimientos populares pasaron al reconocimiento de su propia existencia, y más, elaboraron conjuntamente una propuesta, misma que resultó amenazante y peligrosa para el resto del entramado social que no se identificaba con este pueblo.

#### **4. Carranza vs. la Convención**

En este momento con el país nuevamente escindido, salió a flote la extrema complejidad de la realidad; los dos caudillos populares no aceptaban la autoridad de Carranza y éste, aunque desde una posición militar desventajosa, logró pactar con el movimiento obrero mediante la Casa del Obrero Mundial y sus Batallones Rojos armados, e hizo aparecer a villistas y zapatistas como reaccionarios y rebeldes opuestos a la paz. Por otra parte, en el seno de los convencionistas afloraron las limitaciones inherentes al villismo —carencia de un proyecto político propio— y al zapatismo —un proyecto económico y político independiente que sólo había logrado consolidarse en la región morelense, encaminado a resolver los problemas del campo, pero renuente a crear un Estado alternativo a la propuesta burguesa de Carranza. Aun así, en la etapa en que la Convención estuvo en manos del villismo y el zapatismo, “México conoció el debate de los problemas nacionales más auténticamente representativo, popular y democrático que jamás haya

---

<sup>15</sup> Cfr. Alvarado, *op. cit.*, donde aborda los múltiples parámetros para conformar una identidad nacional desde abajo.

<sup>16</sup> Bollème, Geneviève, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo “popular”*, p. 35.



habido a lo largo de su historia”.<sup>17</sup> Pero las vicisitudes del camino por andar con la Convención a salto de mata (el 1 de enero de 1915 reanudó las sesiones en la capital pero el día 15 la abandonó ante la proximidad de fuerzas de Obregón), los cambios de jefatura y la versión oficial posterior de este periodo desdibujaron este clímax del movimiento popular.

En el terreno militar los jefes populares no lograron articular acciones conjuntas contra Carranza. Eulalio Gutiérrez, el primer presidente convencionista, fue incapaz de organizar un gobierno debido a la heterogeneidad de los intereses villistas y zapatistas y ocupó el cargo poco más de dos meses, hasta que fue removido al tratar de quitar el mando a Villa y Zapata. Bajo el segundo presidente, el villista Roque González Garza, se aprobó “uno de los proyectos más radicales de la Revolución”<sup>18</sup>, el Programa de reformas político-sociales que unificó principios entre los dos bandos populares y se abrió al resto de la nación al incluir a los campesinos, los obreros y los habitantes de la ciudad, para los que pedía garantías. Aunque este Programa no avanzó para tocar la estructura capitalista del Estado, planteó las bases de una sociedad más democrática a partir de un gobierno parlamentario elegido mediante una democracia directa sostenida por un poder popular que deliberaría sus problemas, controlaría a sus representantes y se mantendría armado a fin de garantizar su participación efectiva en el gobierno,<sup>19</sup> planteamientos que resultaron inalcanzables por la incapacidad de llegar a un acuerdo entre las visiones políticas, sociales y militares de zapatistas y villistas y por la fuerza que empezó a cobrar el constitucionalismo. Sin embargo, fue este gobierno de la Soberana Convención el que imprimió un matiz diferente a “la línea de desarrollo del proyecto de Estado-nación, y pretendió definirse en términos distintos a los que hasta entonces había seguido, poniendo en juego la ruptura o la redefinición del proyecto nacional”.<sup>20</sup> Tras la remoción de González Garza por diferencias con el zapatismo, fue nombrado otro

---

<sup>17</sup> Córdova, *La ideología* [...], p. 165.

<sup>18</sup> Espejel *et al.*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>19</sup> Para un análisis más detallado del Programa, véase Córdova, *La ideología*, pp. 167-172.

<sup>20</sup> Espejel, *et al.*, *op. cit.*, p. 76.

villista, Francisco Lagos Cházaro, cuyo problema central fue enfrentar el ascenso del constitucionalismo.

Mientras Obregón afianzó sus triunfos militares escindiendo a los dos ejércitos populares como cuña, Carranza seguía apegado a su proyecto de Estado liberal, pero dado que el movimiento que dirigía aglutinaba una amplia gama de estratos sociales, no pudo prescindir de un ala radical, dispuesta a reformas sociales profundas. El 3 de octubre de 1914, cuando la Convención aún sesionaba en la capital, Carranza emitió un programa de reformas sociales que debían echarse a andar de inmediato que los situó ante la nación como depositario de la legalidad frente a los rebeldes Villa y Zapata. Poco después, en la Ley ya comentada del 6 de enero —hecha por Luis Cabrera, pero de clara inspiración zapatista— se apropió de la bandera zapatista, iniciando simbólicamente la reforma agraria. Esta ley incluyó a los pueblos, que si bien no se definieron con claridad, sí fueron reconocidos con la facultad de solicitar tierras ante la Comisión Nacional Agraria. Aunque no contempló a otros trabajadores del campo, como medieros, arrendatarios y peones agrícolas y acasillados, esta legislación atrajo a muchos campesinos y fue el peso decisivo que inclinó la balanza a favor del triunfo del constitucionalismo. Afirma Arnaldo Córdova que esta 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. En adelante, las masas campesinas y obreras no sólo serían tomadas en cuenta para ser utilizadas como carne de cañón en la lucha por transformar a la sociedad, sino que en ellas, de modo esencial, se apoyaría todo intento de renovación social”.<sup>21</sup>

El otro flanco que Carranza abordó con éxito fue el movimiento obrero. En 1915, la Casa del Obrero Mundial era la organización más representativa de este sector y el 17 de febrero sus representantes firmaron un pacto con Rafael Zubarán en nombre del Primer jefe —ya que éste ni siquiera se dignó recibirlos. En él se estableció que el gobierno emitiría leyes laborales y actuaría en favor de los trabajadores, en tanto que

---

<sup>21</sup> *Ídem*, p. 205.

éstos se comprometían a hacer propaganda a favor del carrancismo e incluso a tomar las armas para defenderlo, organizándose en unidades militares “rojas”. En Orizaba, organizados por el Dr. Atl, entre 7 y 10 mil personas conformaron los primeros “Batallones rojos”, con lo que Carranza estrenó esa atípica relación entre clases antagónicas, una tradición local en la cual “las clases trabajadoras mexicanas siempre han estado listas para seguir a cualquier líder que apele a ellas, e igualmente listas para desertarle tan pronto como caiga del poder”.<sup>22</sup> En otra trinchera de los trabajadores, en 1918 surgió la Gran Comisión Radical Roja —de la que posteriormente se desprendió la Confederación General de Trabajadores (CGT)—, de corte anarcosindical, una organización radical que no se plegó al gobierno pero que nunca llegó a significar un dique eficaz a la gran corriente gobiernista. A estos triunfos Carranza sumó otro en octubre de 1915 cuando fue reconocido por Estados Unidos. Con todo, su mayor apuesta estaba cifrada en una nueva constitución.

Al año siguiente en la histórica ciudad de Querétaro encabezó este nuevo documento fundador del que esperaba “un Estado fuerte, legítimo, equilibrado; un Ejecutivo mucho más poderoso y expedito que el de la carta de 1857, pero sin posibilidad, a su juicio, de incurrir en la tentación dictatorial; un Poder Legislativo menos prepotente que el de la Constitución liberal; un Poder Judicial cuya independencia se garantizaría con la inamovilidad de los jueces”<sup>23</sup>, es decir, se disponía a jugar su carta máxima para encauzar al país por la legalidad que constituía su credo central sin sacrificar el poder o la propiedad privada capitalista e insistiendo que las reformas sociales quedaran fuera de este código político.

## **5. Avalancha de derrotas a las fuerzas populares**

Tras dejar la capital el 9 de diciembre de 1914, Villa, nombrado General en jefe del Ejército convencionista, inició la vuelta a sus lares norteños y en enero controlaba ya

---

<sup>22</sup> *Ídem*, p. 208.

<sup>23</sup> Krauze, *Puente* [...], p. 97.

todo el norte, el centro y el occidente del país. Pero cuando la Convención tuvo que evacuar la Ciudad de México por el avance de Obregón y se refugió en Cuernavaca, Villa lanzó un Manifiesto a la Nación (31 de enero de 1915) donde anunció que, en vista de la descoordinación con Zapata, asumiría de manera transitoria la autoridad gubernamental del país. En marzo estableció en Chihuahua un gobierno de facto, independiente de la Convención. Así, cuando González Garza presentó su gabinete convencionista en la Ciudad de México (22 de marzo), Villa, al frente del gobierno paralelo, le pidió que se trasladara a sus dominios. El presidente convencionista se negó e incluso le pidió 2 mil hombres para defenderse en caso de ataque. Esto no significó el rompimiento entre los movimientos populares pero sí un quiebre que, al final, se traduciría en su derrota.

El año de 1915 fue un año negro para los movimientos populares. Las batallas de Celaya (abril 7 y 15) y León (junio 5), con victorias de Álvaro Obregón, desarticularon a la legendaria División del Norte y en diciembre el villismo se redujo a una guerrilla dispersa. La Convención fue disuelta en octubre y los zapatistas se refugiaron en Cuernavaca. Con el gobierno ficticio de la Convención y los dos ejércitos populares en retirada, perdiendo una plaza tras otra, el constitucionalismo empezó un avance irreprimible. Zapata continuó gobernando su reducto con dificultades —contando con la lealtad y el afecto de sus hombres— pero a partir de 1917 su movimiento retrocedió aún más ante el arrasamiento del gobierno; las tropas zapatistas disminuyeron de 70 mil a 10 mil hombres, aunque a veces llegaron a 40 mil, cuando fue necesario librar una gran batalla. Desde su enfrentamiento con Madero Zapata sabía que su cabeza tenía precio, pero nunca había sido traicionado por su gente y ninguno de sus seguidores trató de adquirir poder y riqueza para sí mismo. En 1919, Jesús Guajardo simuló una traición al ejército federal y se “alió” con el jefe sureño; éste le aceptó una comida en la hacienda de Chinameca donde fue abatido a tiros el 10 de abril —Carranza ascendió a Guajardo a general y fue premiado con 50 mil pesos. El asesinato de Zapata cortó de tajo su participación como dirigente social, pero con él no murieron sus postulados y su desaparición, lejos de enterrarlo, lo mitificó:

Han publicado, los cantadores,/una mentira fenomenal/y todos dicen que ya Zapata/descansa en paz en la eternidad.

Pero si ustedes me dan permiso/y depositan confianza en mí,/voy a cantarles lo más preciso,/para informarles tal como vi.

Como Zapata es tan veterano,/sagaz y listo para pensar,/ya había pensado de antemano/mandar otro hombre en su lugar.<sup>24</sup>

En el norte no había nada que hacer. Villa depuso las armas el 28 de julio de 1920 y firmó un acta de unificación con el gobierno emanado del Plan de Agua Prieta.

El villismo y el zapatismo, como movimientos populares no alcanzaron una organicidad programática que abarcara al país como un todo, pero su indiscutible presencia en el debate del proyecto nacional que se construía imprimió al movimiento revolucionario y a la nueva legislación un sello popular que hubiera estado ausente sin ellos. Independientemente de que fuera el grupo de hacendados sonorenses el que usufructuó en un primer momento las mieles y los beneficios de la victoria, o de que la reforma agraria desembocara en un espejismo o un sueño inconcluso, en este complejo proceso los “campesinos, armados o ‘pacíficos’, y sus pueblos de origen, adquirieron una idea de nación a través de su experiencia violenta”<sup>25</sup> y lograron transmitirla a leyes fundamentales y al imaginario social que alimentaría el nacionalismo de los veinte. Carranza encarnó la necesidad de un ancla de legalidad que pudiera sujetar al barco revolucionario, ancla que se concretó en la Constitución de 1917, aunque su proyecto se tuvo que modificar bajo la presión de un segmento identificado con el villismo y el zapatismo. Pero aliado con el movimiento obrero, y con villistas y zapatistas reducidos en lo militar, geográfico y político, su proyecto de Estado-nación acabó por subordinar los intereses campesinos y semiproletarios. Las masas campesinas conformaban el sector numéricamente más fuerte pero no tuvieron el peso para convertirse en una fuerza

---

<sup>24</sup> Corrido recogido en 1926 por el antropólogo Robert Redfield, en Krauze, *El amor a la tierra* [...], p. 167.

<sup>25</sup> Gilly, *Chiapas* [...], p. 39.

independiente. La coexistencia entre el capitalismo extranjero y una estructura agraria atrasada quedó plasmada en los artículos 123 y 27. El primero respondió al pensamiento capitalista más avanzado, con consignas correspondientes a un proletariado desarrollado, inexistente en el país; el 27, destinado al grupo mayoritario real, planteó el agrarismo sin identificar las características semicoloniales del campesinado y los grupos indígenas, las condiciones reales de sus protagonistas. Los regímenes de Obregón y Calles tendrían que enfrentar esta contradicción.

## **6. Los partidos políticos**

Durante el periodo de Calles hubo “¡Ocho mil partidos políticos en la República!”<sup>26</sup> y bajo Obregón la cifra no fue tan lejana. Los caudillos locales y regionales, enfrentados entre sí, aglutinaron a campesinos, obreros y pequeños propietarios y organizaron pequeños partidos para afianzar sus posiciones. El imperativo maderista seguía vigente en un país que se planteaba una vida democrática, pero la vía partidista se parecía mucho al escenario político porfiriano, con agrupaciones en comités, clubes y sociedades. Esta pulverización obedecía a factores bien conocidos: “arcaísmo en la vida política, personalismo [y] limitación del juego a una clase política muy reducida”.<sup>27</sup> En esta etapa fue una constante que los partidos se confundieran con una persona, comisario ejidal, militar o líder sindical y se restringieran a un nivel geográfico local o incluso barrial, por lo que fue normal que desaparecieran a poco de nacer —durante el enfrentamiento armado la inexistencia de partidos había sido sustituida por los caudillos y esto se mantuvo en los veintes, matizado apenas por los primeros pasos democráticos. En esta poco inteligible maraña de agrupaciones políticas, imposibles de definir por una ideología clara, entre 1916 y 1920 surgieron cuatro partidos que alcanzaron un carácter nacional, aunque su existencia se mantuvo anclada al caudillaje, a la voluntad de quien lo encabezaba o lo apadrinaba.

---

<sup>26</sup> Krauze, Enrique, *Reformar desde el origen. Plutarco Elías Calles*, p. 128.

<sup>27</sup> Meyer, Jean, *Historia de la Revolución mexicana, 1924-1928* [...], p. 97.

Para alcanzar la presidencia y legitimarla mediante el voto, Obregón debía aglutinar a la mayor cantidad de fuerzas políticas, particularmente a obreros y campesinos, quienes también asumieron la necesidad de unirse para organizar sus peticiones y demandas, en abierto contraste con el atraso teórico y político que padecían. Así, desde intereses encontrados, los partidos nacieron no desde una filiación política clara ni estructurada, sino en una coyuntura histórica donde “el instrumento para orientar y resolver los problemas nacionales no eran las fuerzas organizadas, que esos mismos partidos no se esforzaron por crear, sino el gobierno de caudillos apoyados en la ley, a la manera personalísima en que estos hombres sentían y entendían su papel en el proceso de la Revolución”.<sup>28</sup> En estas circunstancias, los partidos buscaron espacios de poder y bajo los planteamientos constitucionales se dedicaron a organizar a sus seguidores. Salvo aquéllos creados para un sector específico, todos abordaron indistintamente las problemática campesina y obrera y se pelearon —muchas veces con violencia— los adherentes de ambos sectores.

Los asalariados no representaban una fuerza decisiva, ni siquiera numéricamente y los sectores obrero y artesano contaban apenas con una incipiente organización, pero ambos se convirtieron en el objetivo final de la clientela partidaria. La Casa del Obrero Mundial (COM), creada bajo el anarcosindicalismo, había surgido como la primera agrupación que organizó la lucha obrera con medios distintos del mutualismo, pero en 1915 había firmado el pacto aludido con Carranza que garantizaba leyes para mejorar las condiciones de los trabajadores a cambio de su colaboración para defender la Revolución con las armas, lo que había borrado por completo su carácter original. El sector campesino era el más numeroso pero se encontraba disperso en un heterogéneo mundo rural y estaba conformado por una igualmente heterogénea clase trabajadora; sólo había participado en grupos militares y transitorios y no contaba con organizaciones propias para luchar por reivindicaciones específicas. Si bien encarnaba el problema del campo que seguía en el centro del debate político, veía en el reparto agrario la solución. Los dos

---

<sup>28</sup> Márquez *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

sectores tenían el aval de la Constitución pero esperaban convertir en realidad sus postulados.

### 6.1 *El Partido Laborista Mexicano (PLM)*

En el panorama nacional el proletariado no constituía una amenaza real para el Estado ni para las fracciones enfrentadas de la burguesía triunfante. Bajo la influencia del magonismo una parte de las organizaciones sindicales había abrazado el anarquismo, pero esta línea, más que una vía programática, sólo reflejaba la matriz artesanal del movimiento en una reducida vanguardia. La incipiente clase obrera, si bien intensificó su número y actividad huelguística desde principios de siglo, no lograba rebasar las luchas economicistas y se limitaba a buscar mejoras para sus condiciones bajo el capitalismo imperante. En este contexto en 1916, en Veracruz, el movimiento obrero se había unificado en la Confederación del Trabajo de la Región Mexicana y dos años después nacía la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), agrupando a varias organizaciones.<sup>29</sup> Esta central se convirtió en la fuerza ideal que pactaría con el gobierno y le daría un sustento que poco a poco se hizo más corporativo.

Tras haberse postulado él mismo en 1919, Obregón no quiso afiliarse a partido político alguno, pero concertó un pacto secreto con el Grupo Acción de la CROM, encabezado por Luis N. Morones, a espaldas de la organización, con la promesa de crear la Secretaría del Trabajo y de promulgar una ley respectiva. En el ámbito de las relaciones entre capital y trabajo, Obregón planteaba que el gobierno debía “lograr el equilibrio entre los factores de la producción [...] salvar al capital garantizando los derechos del obrero, [...] ser el fiel de la balanza”.<sup>30</sup> Y esta alianza le permitió ubicarse como un elemento privilegiado en la relación con los trabajadores. En respuesta a esta negociación, a fines de este año surgió el Partido Laborista Mexicano, que apoyó la

---

<sup>29</sup> Un estudio detallado de las relaciones entre el proletariado mexicano y el gobierno de Obregón se puede consultar en Tamayo, Jaime, *La clase obrera en la historia de México en el interinato de Adolfo de la Huerta y el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924)*.

<sup>30</sup> Krauze, Enrique, *El vértigo de la victoria. Álvaro Obregón*, pp. 81-82.



candidatura de Obregón, manifestando su decisión de colaborar con los gobiernos revolucionarios. Cuando Obregón ocupó la presidencia, los laboristas empezaron a cosechar su respaldo, obteniendo el Ayuntamiento del D.F. para Celestino Gasca y la Dirección de los Establecimientos Fabriles para Luis N. Morones, dos destacados cromistas.

El PLM se atribuyó el papel de instrumento político de la clase obrera, reconociendo a los sindicatos la titularidad del interés económico de los trabajadores. Su programa postulaba el respeto a los derechos obreros, el impulso a la educación popular, el crédito a los campesinos, la protección a los artesanos, el mejoramiento de la vivienda, la alimentación y la seguridad social, pero no partía de una doctrina o cuerpo ideológico coherente para guiar sus acciones. Tanto sus estatutos como las declaraciones de principios eran confusos o se contradecían y utilizaba indiscriminadamente terminología del marxismo, socialismo o cooperativismo. No consideraba la lucha de clases como consecuencia del capitalismo sino como un “derecho” moral de los explotados, mismo que podía ser refrendado o no por el propio partido y la CROM. Sus principios tácticos fueron la cooperación con los gobiernos revolucionarios y la separación entre la acción sindical y la acción política de los trabajadores.

Durante sus dos primeros años de vida la CROM, matriz del PLM, apenas prestó atención al sector rural. En su congreso fundador Morones no aceptó la iniciativa de que los sindicatos lucharan por tierra para los campesinos, refiriéndose a “la tiranía de los trabajadores sobre la gente del campo”,<sup>31</sup> pero cuando en 1920 se escindió un grupo importante de agraristas de esta central —toda oposición al agrarismo implicaba el riesgo de ser contrarrevolucionario—, la CROM no quiso quedar fuera de la problemática rural, aunque reduciendo al mínimo su compromiso, porque sólo actuaría como consejera de los campesinos que solicitaban la restitución de acuerdo con el programa de reforma agraria. Su Departamento agrario se limitó a funcionar como intermediario entre las

---

<sup>31</sup> Carr, Barry, *El movimiento obrero y la política en México, 1910-1929*, t. II, p. 117.

organizaciones campesinas y los organismos gubernamentales dedicados a lo rural, como la Secretaría de Agricultura o la Comisión Nacional Agraria.

Aunque los números de los agremiados a la CROM provenientes de sus propios documentos son dudosos, la posición hegemónica de esta central durante Obregón y Calles fue innegable. Su crecimiento en el primer periodo presidencial fue asombroso, de 50 mil miembros en 1920 pasó a 1 200 mil en 1924; de estas cifras, la mayor parte arrojaba entre 60 y 66% de campesinos y peones, según reconocieron sus portavoces.<sup>32</sup> Las federaciones campesinas que afilió tenían una organización menos consolidada y más espuria, comparada incluso con las organizaciones obreras cromistas. El análisis de Carr habla de que la “cifra más probable de campesinos miembros de la CROM sería cercana a los 100 mil.”<sup>33</sup> Esta central fue la más numerosa de los años veinte, llegando a aglutinar a más de dos millones de miembros en 1927.<sup>34</sup>

En 1921, la importancia social del sector obrero se tradujo en una avalancha de movimientos huelguísticos —la mayor cifra hasta entonces— a lo que Obregón respondió con fuerte represión; el PLM guardó silencio y la CROM sólo apoyó a aquellos grupos que controlaba directamente, en cuyo caso siempre optó por negociar, en detrimento de las reivindicaciones de los trabajadores. La mano dura del gobierno hacia los movimientos proletarios se mantuvo durante todo el periodo y el apoyo cromista al presidente sentó las bases del sindicalismo reformista aliado al Estado, iniciando el funcionamiento corporativo. En el PLM Obregón contó con el primer partido obrero-burgués; en la CROM, con el instrumento idóneo para manejar a los obreros bajo los intereses del Estado. Este partido alcanzó su mayor fuerza bajo Calles, cuya secretaría de Industria, Comercio y Trabajo le fue entregada a Luis N. Morones. Este personaje, indispensable para comprender la conformación del presidencialismo mexicano y el corporativismo —que fue pintado por Orozco en San Ildefonso— también era la cabeza del Grupo Acción, una

---

<sup>32</sup> *Ídem*, p. 6.

<sup>33</sup> *Ídem*, p. 7. Lorenzo Meyer menciona 150 mil obreros y artesanos y unos 50 mil campesinos.

<sup>34</sup> *Ídem*, p. 6.

veintena de hombres prepotentes y armados que controlaba mediante métodos gansteriles tanto a la CROM como al partido. Desde su nombramiento como secretario Morones utilizó todo el poder de su alianza con el gobierno para sindicalizar a la mayor cantidad de obreros y campesinos, lo que produjo choques sangrientos con los sindicatos de la CGT y con los católicos y patronales, así como el rompimiento político con el Partido Nacional Agrarista (PNA) en 1925. El gran poder que fue articulando mediante la violencia lo hizo enfrentarse primero con varios generales obregonistas y, después, sus roces con el gabinete callista produjeron la salida de Alberto J. Pani de la secretaría de Hacienda.

### 6.2 *El Partido Nacional Agrarista (PNA)*

En un escenario donde la inevitable devolución de los ejidos estuvo aparejada por la creación de parcelas pequeñas o medianas mientras que las haciendas no desaparecían del todo, los campesinos empezaron a encauzar sus luchas por medio de la organización política y de alianzas con fuerzas políticas nacionales y locales. Salvo en la región zapatista, donde las reivindicaciones agraristas produjeron cambios reales y profundos en la producción, en otras zonas del país el campesinado se unió en pequeños grupos para defender sus intereses, sobre todo, frente a los de otras clases.

En mayo de 1920, en plena campaña, Obregón se entrevistó con el licenciado Antonio Díaz Soto y Gama, teórico del zapatismo que había sido delegado en la Convención de Aguascalientes, quien lo interrogó sobre el cumplimiento de “tierras para los indios”. El candidato respondió que lo que había visto en el sur del país lo había convencido de que “el problema de México era rehabilitar a los indios, despojados de sus tierras”<sup>35</sup> y le ofreció la Secretaría de Agricultura, pero Soto y Gama la rechazó diciendo: “Soy un orador, un demoleador, no un estadista”.<sup>36</sup> Este intelectual de ideas revolucionarias y lengua mordaz había intentado dar una orientación agraria a la CROM y

---

<sup>35</sup> Dulles, John W.F. *Ayer en México. Una crónica de la revolución (1919-1936)*, p. 90.

<sup>36</sup> Meyer, Lorenzo, *op. cit.*, p. 78.

al no conseguirlo, optó por fundar el partido “a cambio de una promesa de que el problema agrario sería atendido”.<sup>37</sup> El 13 de junio nació el Partido Nacional Agrarista encabezado por el propio Soto y Gama y otros reconocidos zapatistas como Rodrigo Gómez, Octavio Paz Solórzano y Felipe Santibáñez.

Como en el caso del partido cromista, el intercambio consistió en que el PNA apoyaría la candidatura oficial, con lo que el escenario nacional vio surgir un pequeño partido “dotado de un gran líder”.<sup>38</sup> Este partido fue la primera organización política que planteó abiertamente la necesidad de efectuar la reforma agraria y sin duda fue la organización con mayor representación campesina, aunque sus dirigentes no representaran en lo más mínimo al grupo social que pretendían guiar. Su dirigencia dio una larga batalla en la Cámara de Diputados para acelerar y radicalizar el programa de distribución de tierras.<sup>39</sup> Bajo el obregonismo, la Comisión Nacional Agraria, instancia responsable de la distribución de tierras, estuvo en manos del PNA. En 1922 los dirigentes del partido “alcanzaron gran fama cuando la Comisión expidió una circular en que se exhortaba a los grupos campesinos a proceder inmediatamente a la ocupación de tierras en gran escala”<sup>40</sup> lo que enfureció tanto al gobierno como a la CROM y tuvo que echar marcha atrás. La Comisión apoyó a Ligas de comunidades agrarias en varios estados y en 1923, junto con otras organizaciones afines realizó el Primer Congreso Nacional Agrarista, al que asistió el presidente y al que consideró como el evento más importante desde la Revolución —los gastos de los 1 078 delegados fueron cubiertos por el

---

<sup>37</sup> Sánchez, Consuelo, *Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía*, p. 27.

<sup>38</sup> Meyer, Jean, *op. cit.*, p. 115.

<sup>39</sup> En 1922, también con la aprobación presidencial, el Partido se alió temporalmente al Partido Laborista para formar la Confederación Nacional Revolucionaria que obtuvo mayoría en el Congreso. Esta alianza buscó restar poder al Partido Liberal Constitucionalista (PLC) que mantenía fuertes posiciones en las cámaras. Este último se había fundado en 1916 por militares encabezados por los generales Pablo González y Benjamín Hill y había sido reactivado por Obregón para apoyar su candidatura en la capital. Cuando ocupó la presidencia, el PLC obtuvo mayoría en las cámaras, tres secretarías, la Procuraduría General de Justicia y casi todos los ayuntamientos del D.F., además de algunas gubernaturas estatales. El propio Obregón, en su intento por frenar el poder de los generales que lo impulsaron, propició su desaparición en 1922 al apoyar al Partido Nacional Cooperatista.

<sup>40</sup> Carr, *op. cit.*, p. 119.

gobierno.<sup>41</sup> En el Congreso, Soto y Gama fungió como el orador principal y defendió la distribución de la tierra apoyado en la doctrina social cristiana, justificó el derecho de los campesinos a tener armas basándose en el artículo 10 constitucional y denunció las obstrucciones del clero y el ejército a la dotación. Los resolutivos, sin embargo, no pasaron de ser una enumeración de peticiones al gobierno para solucionar lo relacionado con la problemática del campo: aplicar restricciones a la entrada de productos agropecuarios de EUA, vigilar al ejército, relevar a los campesinos de impuestos excesivos y no otorgar amparos a los hacendados expropiados, entre otros.

En 1924, el PNA conformaba la mayor fuerza política lo que aseguró a Obregón el importante apoyo del sector campesino, garantizando su control, aunque nunca pudo “traducir sus planteamientos a fórmulas concretas”.<sup>42</sup> Fuera de solicitar tierras, relegó el aspecto de la organización productiva y no propuso formas claras para traducir en hechos los postulados del artículo 27. En esto incidió no sólo su vínculo con el presidente, sino una creciente rivalidad con la CROM, que organizó sindicatos campesinos en muchas zonas —llegó a reclamar 1500 sindicatos en 1926 en todo el país— sobre todo donde los campesinos también trabajaban como obreros. Esta competencia se tradujo muchas veces en situaciones de violencia y, en última instancia, frenó la marcha del programa agrario.

Durante la rebelión delahuertista en 1923 el PNA proporcionó contingentes campesinos armados en defensa de Obregón. Este mismo año, en vista de los escasos logros del partido, se desprendió de él la Confederación Nacional Agrarista, encabezada por Gildardo Magaña, Andrés Molina Enríquez y Saturnino Cedillo y otros, en un intento por llevar a cabo lo que el PNA no había logrado: reconstruir los ejidos, fomentar la pequeña propiedad mediante el reparto de los latifundios y dotar de tierras a los nuevos centros de población —esta Confederación se extinguió bajo el callismo cuando apoyó a la CROM y al Partido Laborista para la afiliación de campesinos. El declive del PNA empezó en 1925 cuando Soto y Gama enfrentó a la corriente callista en la Cámara de

---

<sup>41</sup> Reyes *et al.*, *op. cit.*, p. 594.

<sup>42</sup> Esteva, *op. cit.*, p. 37.

Diputados durante la discusión de la Enmienda Pani al Convenio Huerta-Lamont sobre la deuda exterior. Tres años después el PNA se integró al naciente Partido Nacional Revolucionario y varios de sus dirigentes empezaron a colaborar con el gobierno.

### *6.3 El Partido Nacional Cooperatista (PNC)*

Otra agrupación que abordó los problemas campesinos fue el Partido Nacional Cooperatista, que había sido fundado en 1917 por Jorge Prieto Laurens, Rafael Pérez Taylor, Fernando Saldaña y Otilio González, con el aval del secretario de Gobernación de Carranza, Manuel Aguirre Berlanga. Su principal postulado fue el cooperativismo como vía para solucionar los problemas económicos del pueblo; pugnó además por nacionalizar la tierra y las grandes empresas de servicio público, por la autonomía universitaria y por la creación de una Guardia Civil en lugar del ejército. En los hechos, su carácter electorero y oportunista se evidenció durante el régimen de Obregón, cuando se apoyó en los latifundistas y negoció lo menos posible el reparto agrario. El PNC obtuvo la mayoría en la Legislatura federal de 1922 gracias a los favores del Presidente, pero al año siguiente un grupo del partido se sumó a la rebelión delahuertista, mientras que otro apoyó a Calles, lo que significó su desaparición. Como los otros partidos mencionados, el PNC tuvo un carácter efímero, coyuntural y dependiente. La existencia de estas agrupaciones partidarias, vinculada más a la voluntad presidencial que a reivindicaciones reales de sus miembros, incidió apenas en el debate ideológico sobre lo indígena y lo campesino, cuya problemática asumieron desde la postura que contaba con el aval constitucional, el reparto, pero sin una planificación coherente que garantizara un desarrollo agrícola racional y que tampoco se tradujo en la mejora esperada del amplio sector rural.

## **7. Dos revoluciones y dos caminos**

Los miembros del Congreso constituyente que sesionaban en Querétaro desde el 21 de noviembre de 1916 empezaron a recibir con agrado las noticias del derrocamiento de zar y de un movimiento revolucionario que empezaba a miles de kilómetros de distancia. En

enero del año siguiente se firmó la Constitución mexicana y en octubre triunfó la Revolución rusa que llevó al poder a Lenin. En México se empezó a hablar de los “bolshevikis” y en un pequeño local de la calle de Nezahualcóyotl, sede del sindicato de panaderos capitalino, se empezaron a debatir con euforia los primeros decretos del régimen soviético. Los ecos de esa revolución de trabajadores también llegaron a Tlaltizapán, el campamento zapatista, desde donde el Caudillo del sur escribió al general Amezcuca sus conocidas palabras: “Mucho ganaríamos, mucho ganaría la humana justicia, si todos los pueblos de nuestra América y todas las naciones de la vieja Europa comprendiesen que la causa del México revolucionario y la causa de Rusia la irredenta, son y representan la causa de la humanidad, el interés supremo de todos los pueblos oprimidos”.<sup>43</sup> La contemporaneidad no fue el único vínculo entre los dos movimientos; también los unían el interés por el cambio social y el combate contra el imperialismo. Desde la postura comunista, la revolución social en un país como México llevaba implícita la tarea de la liberación nacional antiimperialista; desde los postulados constitucionales, el Estado mexicano posrevolucionario se asumía como defensor ante la penetración extranjera —enfocada a Estados Unidos. Muchos mexicanos —Obregón, Vasconcelos, León y Gama, Diego Rivera, Siqueiros y Calles, por mencionar a algunos— se interesaron en aspectos puntuales de la Revolución rusa como las comunas o sóviets agrarios, así como en la literatura o el arte de un proceso cuyo núcleo eran los trabajadores. Los postulados comunistas empezaron a ejercer una profunda influencia en el movimiento obrero y en la *intelligentsia* latinoamericana y en todo el mundo el triunfo de la Revolución rusa enriqueció tanto el socialismo teórico como su práctica, pero lo más importante, demostró que la revolución proletaria era posible y se decidió extenderla bajo la bandera de la unificación del proletariado.

Desde muy temprano, el régimen de Obregón se definió como encarnación del nacionalismo revolucionario, ideología oficial que eliminaba las contradicciones en favor

---

<sup>43</sup> Martínez Verdugo, Arnaldo, *Historia del comunismo en México*, p. 18.

de una unidad nacional, que daba cabida a un cúmulo disparate de logros, pero que sobre todo funcionaba para justificarse en el poder y que, en última instancia, se enarboló como un elemento inherente del país que salía apenas de la lucha armada. En 1919, mientras estaba en plena campaña y cada semana surgía un partido político, en Moscú el movimiento comunista mundial se aglutinó en la III Internacional Comunista (de aquí en adelante IC, conocida también como Comintern, dirigida por el Partido Bolchevique) que planteó como objetivos principales derrotar ideológicamente el reformismo, es decir, a la socialdemocracia dispuesta a colaborar con la democracia burguesa; defender al primer Estado soviético y organizar la lucha proletaria mundial. La dirección de la IC recayó en el Partido Bolchevique que había adquirido enorme prestigio entre los socialistas por haber encabezado la revolución de 1917 y que contaba con fondos suficientes para financiar las actividades de la organización. Los puntos de partida de esta central internacional fueron la descomposición del capitalismo como sistema y la consigna de que el proletariado debía apoderarse del Estado, derrocando el aparato burgués y creando uno proletario.<sup>44</sup> En el comunismo mundial la IC fue responsable de establecer las tácticas y la línea política. En México, el Estado empezó a aglutinar a las principales fuerzas económicas y políticas que desembocarían posteriormente en el Partido Nacional Revolucionario; el matrimonio de la CROM, a todas luces reformista, con el estado burgués, a todas luces nacionalista, había sido fructífero para ambos: el cromismo controlaba a sus agremiados, mediatizaba las luchas y se consolidaba frente al Estado, obteniendo prebendas. Obregón, a pesar de sus múltiples represiones contra los trabajadores, era visto como un gran presidente obrerista —Calles reforzó incluso más la alianza, integrando al privilegiado Grupo Acción de esta central al aparato estatal.

Pero la CROM distaba mucho de controlarlo todo; existían otras organizaciones que luchaban por una defensa real de los intereses de sus agremiados —como sucedió en la importante huelga de los ferrocarrileros en 1921— y eran un recordatorio permanente del incumplimiento cabal del artículo 123. El gobierno no podía aceptar las acciones

---

<sup>44</sup> Márquez *et al.*, *op. cit.*, pp. 87-88.



anarcosindicalistas, socialistas o comunistas que se salían de su control; el Estado mexicano, asumido como fiel de la balanza frente a las contradicciones de clase, tenía muy claro que no había necesidad de construir un estado proletario. En amplias regiones del país las persecuciones, allanamientos de locales, torturas y asesinatos de los luchadores de izquierda y de quienes actuaban fuera del gobierno contaron con el amplio aval de terratenientes, clero, militares y de la propia CROM. La prensa no sólo cubrió ampliamente las “asonadas comunistas”, sino que las inventó o magnificó, bajo la tónica general de “conjuras extranjeras” o “bolcheviques” que atentaban contra un país satisfecho con su propia revolución.

Hacia fuera las circunstancias eran muy distintas. Las relaciones entre México y la Unión Soviética estuvieron marcadas por un elemento ajeno a ellas pero contundente, la percepción estadounidense de que los gobiernos de Carranza y Obregón eran “bolcheviques” y que fue defendida por grupos económicos favorecedores de una intervención. A partir de 1921 el Departamento de Estado Norteamericano recibió informes sobre la presencia de extranjeros enviados por la IC y de la existencia de “rojos” junto a Obregón, controlando Yucatán, Tabasco, Campeche, Hidalgo y el Distrito Federal. Ambas cosas eran ciertas pero estaban muy lejos de alcanzar la dimensión de una real amenaza comunista, sin embargo, constituyeron un elemento de presión para las relaciones entre los países vecinos.

La naciente URSS, inmersa en el hambre y el desmantelamiento industrial, descubrió muy pronto las conveniencias de las alianzas diplomáticas. Obregón —quien compartió con Calles la espada de Damocles de una intervención estadounidense en cualquier momento— estuvo dispuesto a recurrir casi a cualquier ayuda contra el vecino del norte. Así, las relaciones entre los dos países fluctuaron según las circunstancias del momento. Obregón reprimió a los comunistas pero estableció relaciones con la URSS en agosto de 1924, lo que hizo a México el primer país latinoamericano en hacerlo. Cuando

en 1926 llegó a México como embajadora soviética Alejandra Kolontai<sup>45</sup> en un momento de graves enfrentamientos entre los “rojos” y la CROM, afirmó: “no hay en todo el mundo dos países entre los que exista tanta afinidad como el México moderno y la nueva Rusia”.<sup>46</sup> La respuesta de Calles fue en tono diplomático, asegurando que México era un país que entablaba relaciones con otros pueblos de diversa modalidad política —los comunistas entonces apostaban a Obregón.

### 7.1 *El Partido Comunista Mexicano (PCM)*

El PCM fue una organización partidaria que, a pesar de su eterna escasa membresía,<sup>47</sup> se abrió un espacio en el juego político, participando en hechos y acciones que implicaron un abierto enfrentamiento con el Estado, como la creación de la Confederación General de Trabajadores (CGT), el impulso al movimiento inquilinario y la publicación de periódicos y folletos que fueron muy leídos por una masa descontenta y activa sobre todo durante los tiempos electorales, cuando su núcleo dirigente se congregaba. A este partido se vincularon los muralistas de San Ildefonso —como miembros o no— por lo que sus posiciones en torno a la concepción del país, del arte y del tema indígena y campesino resultan pertinentes.

El origen del PCM se ubicó en la euforia del surgimiento de partidos y grupos políticos de 1919. Entonces, con una convocatoria abierta, dirigida a todas las fuerzas del

---

<sup>45</sup> Feminista que abogaba por el amor libre. Fue Comisaria del pueblo para la asistencia pública en el primer gabinete soviético y, como tal, decretó la protección a la maternidad y la infancia. También fue la primera mujer con el cargo de representante plenipotenciaria de la URSS en Noruega.

<sup>46</sup> Meyer, Jean, *op. cit.*, p. 46.

<sup>47</sup> En cifras el PCM nunca alcanzó a las de otros partidos. En sus primeros años de vida el partido no se preocupó por escribir su historia y las fuentes son escasas y contradictorias, por lo que aquí se recogen algunos datos sueltos sobre miembros registrados, bajo la consideración de que no todos sus simpatizantes se inscribieron, y sólo como punto de comparación con los adherentes de los partidos oficialistas. En 1925, Martínez Verdugo menciona 191 miembros agrupados en nueve Locales, más 25 o 30 de la Federación de Juventudes Comunistas. Las cifras de Paco Ignacio Taibo II en *Bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)* son: 600 miembros en 1926, cuando adoptó el sistema de células en el IV Congreso; en 1929, llegaron a 1500: 70% obreros, 23% campesinos y 3% empleados e intelectuales. Esta información da cuenta de que el PCM no llegó a los 2000 militantes en el periodo que nos ocupa, cuando se vinculó con el trabajo mural en San Ildefonso.

movimiento proletario para construir el socialismo “a partir de lo que hacen los bolshevikis rusos, los comunistas húngaros y los espartacos alemanes” se efectuó el Primer Congreso Nacional Socialista (25 de agosto - 4 de septiembre). Además de algunos intelectuales y socialistas de tendencia marxista, en el Congreso se distinguieron tres corrientes: la reformista de la CROM (Morones y Yúdico), la anarcosindicalista (Jacinto Huitrón y Linn A. Gale de la Industrial Workers of the World)<sup>48</sup> y la comunista (José Allen, Eduardo Camacho y Manabendra Nat Roy). La Secretaría General recayó en el norteamericano José Allen<sup>49</sup> y los moronistas abandonaron el Congreso cuando en sus resoluciones se adoptó el socialismo revolucionario. Este nacimiento, sin embargo, fue efímero, porque a escasos tres días de finalizado el evento Gale fundó el Partido Comunista de México (PCDEM),<sup>50</sup> escisión que no respondió a diferencias políticas o teóricas sino a la elección de los delegados que viajarían a Moscú a un Congreso de la IC.<sup>51</sup> Esta fue la primera de las continuas crisis en las que vivió el PC, originadas por divisiones internas, el oportunismo de algunos o enfrentamientos con el gobierno, además de una perenne carencia de fondos.

A fines de año, en una asamblea del Partido Nacional Socialista se decidió transformarlo en el Partido Comunista Mexicano (24 de noviembre), e integrarlo a la IC, con Allen a la cabeza.<sup>52</sup> Poco después en febrero de 1921, una Conferencia Nacional del partido decidió crear un secretariado de tres miembros donde se mantuvo a Allen y se añadieron Manuel Díaz Ramírez y José C. Valadés. Desde una postura realista, el sector que recibió más atención fue el de los jóvenes, lo que se tradujo en la creación de la Juventud Comunista, a la que se asignó la tarea de reclutar en los sindicatos jóvenes

---

<sup>48</sup> En mayo de 1921, cuando Obregón organizó una intensa represión a la izquierda, Allen y Gale fueron expulsados del país.

<sup>49</sup> Linn A. Gale, como otros estadounidenses que participaron en los primeros años del comunismo mexicano, se había opuesto a la guerra y al reclutamiento.

<sup>50</sup> De Neymet, Marcela, *Cronología del Partido Comunista Mexicano. Primera parte, 1919-1939*, p. 15.

<sup>51</sup> Taibo, Paco Ignacio II, *Bolshevikis [...]*, p.48.

<sup>52</sup> En 1919 había tres partidos obreros en el país, el Partido Comunista Mexicano, dirigido por José Allen, el Partido Comunista de México, fundado por Gale y el Partido Socialista de México, dirigido por Francisco Cervantes López. Su unificación nunca se logró.

obreros para instruirlos y formar cuadros. Este sector se transformó en la Federación de Jóvenes Comunistas (FJC) que contó entre sus dirigentes a José C. Valadés, Felipe Carrillo Puerto y Rosendo Gómez Lorenzo, quienes después se unieron al partido —este último, joven estudiante originario de las Canarias, fue el enlace con los pintores de la Prepa.<sup>53</sup>

En un ambiente de nacionalismo omnipresente y donde la figura presidencial se percibía a sí misma como la encarnación del nacionalismo revolucionario, de entrada el PC tenía en su contra su relación con la IC. El Estado mexicano utilizó a su favor este argumento de dependencia de organismos extranjeros o extrajerizantes, por definición enemigos de la Revolución mexicana, para anatemizar al partido y perseguir a los bolcheviques, a quienes no podía controlar como hacía con los miembros de los otros partidos. En los hechos, aunque el comunismo mexicano siempre mantuvo el contacto con esta meca del movimiento mundial, la IC funcionó más como “un reflejo distante, del que a veces llegaban consignas, a veces mentiras, a veces silencios”.<sup>54</sup> La IC apenas se interesó en América Latina entre 1918 y 1924, periodo en que se volcó más a la inmediatez geográfica de sus fronteras en Asia y que sorprende al considerar el peso del imperialismo norteamericano en esta región. Por su parte, el movimiento mexicano muchas veces aplicó las directrices de la IC de manera mecánica.<sup>55</sup> El comunismo nacional, con una anémica plataforma teórica, vio en el marxismo la respuesta a la injusticia social pero no logró una síntesis dialéctica entre la línea de la IC y las condiciones del país; “Marx se conoció en los círculos partidarios hasta 1925” y en general nadie se preocupó seriamente en el partido por “las leyes de economía política o el debate dialéctico”.<sup>56</sup> Sin embargo, este partido encarnó un primer intento de analizar la

---

<sup>53</sup> *Vid infra* el apartado sobre Siqueiros.

<sup>54</sup> Taibo, *op. cit.*, p.11.

<sup>55</sup> González Cruz Manjarrez, Maricela, *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934-35*. Aunque este libro trata específicamente la década de los treinta, aborda tanto la relación entre el PCM y la IC como las distintas posiciones políticas de Rivera y Siqueiros, y resulta muy útil para comprender este primer momento del comunismo en México.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

realidad mexicana en términos marxistas en el marco obligado del movimiento social, conformado por un proletariado incipiente, disperso y surgido de una matriz anarquista, o bajo el control del reformismo de la CROM. Las relaciones entre el anarquismo y el comunismo mexicanos se ven más adelante —mientras el divorcio entre la Revolución rusa y esta corriente se dio en Europa desde fines de siglo, en México, todavía en 1919 un diario de izquierda afirmaba que “Lenine y Trotzki eran los constructores de la sociedad anarquista colectivista”.<sup>57</sup>

El tema central del marxismo adoptado por cualquier partido asumido como comunista era la naturaleza de la revolución, es decir, el análisis de las formaciones sociales a fin de establecer la política y la táctica adecuadas a su realidad, lo que significaba definir si se trabajaba o no en una alianza de clases, decidir entre la vía armada y la parlamentaria, establecer las etapas de la lucha, etcétera. Un problema inmediato para el PCM fue su aplicación del marxismo como un trasplante de los modelos europeos a realidades por completo distintas. Un documento del Comité organizador del Primer Congreso caracterizó a la Revolución mexicana como “la que llevó al poder a la burguesía y los terratenientes. Se habla de la necesidad de una nueva revolución que organizará un gobierno soviético mexicano de trabajadores y campesinos”.<sup>58</sup> El nacimiento del PCM bajo el predominio del anarquismo que pugnaba por la “acción directa” —un grupo de anarcosindicalistas había pactado con Carranza para crear la Casa del Obrero Mundial de donde salieron los Batallones Rojos— y sin visualizar la debilidad propia del proletariado mexicano, se sustentó más en un puñado de militantes influidos y comprometidos con el movimiento social que en un análisis de las condiciones del país, o en una “obligada vanguardia de clase” con un proyecto nacional. Pero, asumido como partido del proletariado, en su inicio se dedicó fundamentalmente a la defensa de la clase obrera, considerando al campesinado dentro de la clase trabajadora pero sin instrumentar una política específica para éste como sector. Como establece

---

<sup>57</sup> *Ídem*, p. 32.

<sup>58</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 2.

el análisis de González Cruz Manjarrez, en la década de los veinte, frente al Estado Mexicano, el PCM mantiene una ambigua postura que se desenvuelve entre el colaboracionismo y la combatividad.<sup>59</sup>

El primer año de vida del PCM (1919) coincidió con el último del interinato de De la Huerta y con una avalancha de huelgas que arrojó 50 mil obreros parados en el país — sólo entre el 26 y el 27 de octubre llegaron a 32 mil en Coahuila, Minatitlán, Tampico, Veracruz y Progreso, además de los cerveceros de la Moctezuma, cerilleros de La Central, telefonistas de la Ericksson, trabajadores del Palacio de Hierro y muchos más. Muchos de estos movimientos respondieron a la recién creada Federación Comunista del Proletariado Mexicano (FCPM), creada en septiembre, donde coincidieron anarquistas y marxistas<sup>60</sup> y no a directrices del propio partido. En este primer año sus actividades fueron ambiguas y desconcertantes al carecer de un programa político propio acorde a las condiciones del país para guiar al proletariado; sus primeros vínculos con obreros y campesinos fueron espontáneos y precarios, pero en varios lugares surgieron Locales, nombre con el que se conocían las organizaciones creadas sobre un principio territorial que casi siempre era una ciudad —por ejemplo, en Veracruz surgió la primera Local a partir del grupo Antorcha Libertaria y trabajó para construir las locales de Orizaba y Tampico; en 1920 se constituyó la Local de Zacatecas y en diciembre de 1921 se creó la Local del D.F. El balance tras un año de existencia puede resumirse en lo siguiente: la continuación de vínculos con el anarquismo, el crecimiento del minúsculo grupo original con influencia en varios grupos obreros de la capital, las locales mencionadas, la edición de tres revistas, el *Boletín Comunista*, como órgano partidario, *Vida Nueva* y *Juventud Comunista*<sup>61</sup> así como la creación de la Federación de Jóvenes Comunistas, dos de cuyos miembros estaban en la dirección de la FCPM que aglutinaba a buena parte del movimiento obrero independiente.

---

<sup>59</sup> Cfr. *La polémica* [...], pp. 65-71.

<sup>60</sup> Taibo, *op. cit.*, pp. 58-62.

<sup>61</sup> *Ídem*, p. 102.

En enero de 1921 la IC emitió dos documentos que abordaron las condiciones específicas del continente: “Acerca de la revolución en América, llamado a la clase obrera de las dos Américas” y “A los obreros y campesinos de América del Sur”, donde establecía que la lucha revolucionaria en la región debía contemplar simultáneamente tareas “agrarias, antiimperialistas y anticapitalistas”.<sup>62</sup> En esta línea, el partido concibió las luchas agrarias dirigidas contra el capitalismo agrario y no contra las condiciones feudales o semif feudales, que eran las que prevalecían en México. En estas directrices de la IC se planteó también que la unión entre proletarios y campesinos haría pasar al continente “directamente del capitalismo subdesarrollado y dependiente (“atrasado y semicolonial” en la terminología de la III Internacional) a la dictadura del proletariado” y se destacó la complicidad de la burguesía local con el imperialismo, negando explícitamente “la idea de una etapa histórica del capitalismo independiente, nacional y democrático”.<sup>63</sup> Estas resoluciones apoyaron su demostración en el estancamiento de la Revolución mexicana y su importancia radica en que, de su lectura, el PCM desprendió la estrategia de la “lucha de frente único” contra el imperialismo, el capitalismo y el agrarismo del Estado mexicano, que lo desvinculó del problema del campo.

A partir del segundo semestre de 1921 políticamente el PC desarrolló una línea de acción apoyada en la lectura de las tesis presentadas por Lenin en el Segundo Congreso de la IC (julio de 1920) donde por primera vez se abordaron las “cuestiones nacional y colonial” que fueron traídas a México por Manabendra Nath Roy y Charles F. Philips (conocido como Frank Seaman). Además de resaltar el carácter comunista de la revolución mundial, la expulsión de reformistas y pequeño burgueses y la combinación de trabajo legal y clandestino cuando fuera necesario, las nociones para abordar la cuestión campesina se tomaron de las palabras de Lenin:

la idea de la organización soviética es sencilla y no sólo puede aplicarse a las relaciones proletarias, sino también a las relaciones campesinas

<sup>62</sup> Löwy, Michael, *El marxismo en América Latina, (de 1909 a nuestros días)*. Antología, pp. 16-17.

<sup>63</sup> *Ídem*, p. 17.

feudales y semif feudales. Nuestra experiencia al respecto no es todavía muy grande pero [...] nos ha demostrado que [...] los soviets campesinos, los soviets explotados, son un medio válido no sólo para los países capitalistas, sino también para los países con relaciones precapitalistas y que el deber incondicional de los partidos comunistas [...] estriba en propagar la idea de los soviets campesinos, de los soviets de trabajadores, en todas partes, incluidos los países atrasados y las colonias.<sup>64</sup>

A partir de esto en México se acordó realizar una agitación “sistemática en el campo. La labor comunista en el campo debía ser una tarea de primer orden, realizada de preferencia por obreros comunistas en contacto con el campo”.<sup>65</sup> También se abordó el papel de los partidos comunistas como vanguardia de la clase obrera. Para este congreso Lenin publicó su obra *La enfermedad infantil del izquierdismo en el comunismo*, “lo que definitivamente influyó en las resoluciones sobre el trabajo de los comunistas en los parlamentos de los partidos burgueses y en los sindicatos reformistas”.<sup>66</sup>

En este momento el partido contaba con pocos miembros y una precaria organización, su presencia en el campo era mínima y el análisis político era escaso — varios militantes de la época coinciden en que no leían a fondo los materiales. Si a esto se añade la gran presencia anarquista en el movimiento obrero se comprende que en 1921 el PC continuara trabajando con los anarquistas —lo que iba en contra del mandato de la IC. Este año, el primero de Obregón, los sindicatos dirigidos o influidos por comunistas y anarquistas intentaron crear una central única donde participaran todas las tendencias políticas e ideológicas. El 15 de febrero, con la activa participación de los jóvenes comunistas y entre una gran camaradería se llevó a cabo la Convención Radical Roja donde se representaron cerca de 35 mil trabajadores —incluso de la estadounidense International Workers of the World (IWW). De esta voluntad unitaria surgió la Confederación General de Trabajadores (CGT), central que estableció que sus adherentes tendrían libertad para decidir sobre huelgas, boicots o sabotajes según sus posibilidades y

---

<sup>64</sup> Márquez *et al.*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>65</sup> *Ídem*, p. 90.

<sup>66</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 19.



se enfrentó de inmediato a la CROM; las grandes huelgas de principios de los años veinte estuvieron dirigidas, promovidas o apoyadas por miembros de esta central.

En su primer congreso (4-11 de septiembre de 1921), entre las resoluciones adoptadas sobre el problema campesino, la CGT planteó: “La reivindicación del derecho a la tierra y su comunización incluyendo los instrumentos de labranza y la ampliación del apoyo y vinculación con el movimiento campesino”.<sup>67</sup> Según los cálculos más optimistas, esta organización sindical roja llegó a tener 60 mil afiliados en 1923,<sup>68</sup> lo cual no era mucho comparado con los miembros de la CROM, pero su importancia y peso radicaron en su capacidad de respuesta y combatividad. Para los comunistas esta relación con la CGT significó que, por primera vez, con el apoyo del ala anarcosindicalista del movimiento obrero, sus organizaciones fueran reconocidas, en particular la FIC, lo que abrió la puerta al partido para el trabajo de masas y para dar la batalla a la CROM. Un logro importante del PC fue que afilió la nueva central a la Internacional Sindical Roja. No obstante, esta coincidencia entre comunistas y anarquistas rojos duró poco, porque en septiembre, cuando la novísima CGT celebró su primer congreso, en vista de que las directrices de la IC exigían luchar contra el anarcosindicalismo, los comunistas fueron excluidos de los sindicatos y el partido se apagó. El relevo entonces fue tomado por la Juventud Comunista, que asumió las riendas de su reorganización.

A este duro revés hay que añadir una nueva desarticulación de la directiva nacional porque Manuel Díaz Ramírez asistió como delegado al tercer congreso de la IC en Moscú (22 de junio al 12 de julio). Díaz Ramírez era el primer mexicano que participaba en esta reunión —los anteriores habían sido extranjeros— y tuvo la posibilidad de conversar con Lenin. En una charla informal éste le preguntó sobre el funcionamiento de los ejidos<sup>69</sup> y además, ante el comentario de Ramírez sobre el abstencionismo parlamentario asumido por el PCM, le respondió: “Que en México se

---

<sup>67</sup> Tamayo, *op. cit.*, p. 144.

<sup>68</sup> *Ídem*, p. 127.

<sup>69</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 39.

pueda permitir —temporalmente— tal actitud antiparlamentaria, dadas las condiciones del país, su débil proletariado numérica e ideológicamente, puede pasar, pero que en Alemania, el Canadá y otros países ocurra lo mismo es intolerable; es un crimen contra el proletariado y la revolución”<sup>70</sup>.

Así, con poco trabajo efectivo y sin la coordinación con la CGT, el partido celebró su Primer congreso a fines de año (25-31 de diciembre de 1921), donde se asumieron las resoluciones del Tercer congreso de la IC, aunque ésta continuó ignorando las características de México y no dio directrices específicas para el partido en sus propias condiciones.<sup>71</sup> Respecto a los planteamientos de esta central mundial hubo un importante desfase que incidió en un aspecto nodal del partido, ya que el programa, elaborado para la vanguardia de la clase proletaria a partir de “un pensamiento socialista objetivado por el proletariado ruso y sus dirigentes”,<sup>72</sup> para el PCM fue sólo un conjunto de generalizaciones que se malinterpretó y mal aplicó, por ejemplo, la tesis de la “no participación política” congruente con la realidad europea de luchar contra el reformismo, entre los mexicanos se convirtió en una consigna inamovible que canceló toda participación con las organizaciones democráticas. El Congreso ratificó la obligación de no participar en política electoral, planteamiento anarquista que chocaba con las concepciones marxistas y siguió manteniendo un vínculo importante con los anarquistas. A propósito de este tema central, un documento elaborado por José C. Valadés estableció: “no tomar participación alguna en los motines políticos que se preparan [...] porque la participación de los trabajadores no hace sino debilitar la fuerza del proletariado mexicano, que debe guardar sus fuerzas para la revolución social”.<sup>73</sup> Por “motines políticos” se aludía a las reuniones que entonces se celebraban en todo el país

---

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Martínez Verdugo estableció que las relaciones del PC con la Comintern “en los primeros nueve años del vida del PCM [...] no fueron idílicas [...]”, *op. cit.*, p. 67.

<sup>72</sup> Márquez *et al.*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>73</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 25.

en vista de las elecciones para diputados, y la “revolución social” se refería a la posibilidad de “transformar la revolución mexicana en una revolución proletaria”.<sup>74</sup>

Al terminar el Congreso el partido no salió fortalecido pero logró sobrevivir a la crisis de su casi desaparición tras el rompimiento con la CGT. La resolución más importante en los sentidos político y social fue la de organizar sindicatos de inquilinos y preparar una huelga nacional inquilinaria porque el alza de rentas afectaba a grandes capas populares. Respecto al campesinado, en el punto V, inciso b se estableció que “El PCM no se distanciará de las masas obreras y campesinas, ni aun de aquellas que están bajo la influencia reformista”.<sup>75</sup> El pronunciamiento sobre la cuestión agraria apoyó el trabajo colectivo de la tierra pero no como dotación ejidal sino desde una particular concepción de los sóviets campesinos; el partido se declaró “en contra del reparto agrario, al que calificó de ‘castrador del espíritu rebelde de la gente del campo’ y se pronunció por la educación de los campesinos para refrescar las tendencias en favor de ‘la toma de la tierra y su laboro en común’”,<sup>76</sup> con lo que se puso a la cola de lo que entonces se consideraba inaplazable para resolver el problema de la tierra. En cambio, desde la teoría, y con apenas una leve presencia en el campo, el partido aceptó la organización sindical de los trabajadores agrícolas bajo la forma de “sindicatos de resistencia”, como el paso inicial para los futuros sóviets. A partir de estos irreales planteamientos sobre el campo nacional, la vinculación del partido con el campesinado se daría por la vía de los hechos y de manera fortuita —tema que se aborda en el apartado de Siqueiros.

---

<sup>74</sup> Márquez *et al.*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>75</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p.52.

<sup>76</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 194.

## 8. El nacimiento del nacionalismo oficial

En el cuatrienio de Obregón la exaltación nacionalista respondió casi necesariamente a la reestructuración del Estado sobre bases que lo diferenciaron del antiguo régimen. Como itinerario histórico la nación por hacerse heredaba una tradición que sumaba las culturas indígenas, la imposición del coloniaje, el siglo XIX de construcción nacional marcado por el movimiento independentista y por rupturas internas y externas —ataques de Estados Unidos y Francia— y un porfiriato visualizado como el pasado inmediato que había que cancelar. Como planteaban las reflexiones finiseculares, México no había logrado conformarse como una verdadera nación y el gobierno de Obregón ofrecía una coyuntura inédita para crearla, incorporando algunos elementos generados en el pasado reciente: el descubrimiento del pueblo y un sentido de patria más amplio gracias a una sociedad más dinamizada por los obligados desplazamientos de los ejércitos y por la emigración interna, sobre todo del campo a las ciudades.

En esta primera etapa de paz interactuaron los nacionalismos mencionados, cada uno buscando su propia “eficiencia histórica”. El estatal buscó unificar a las distintas facciones militares, al gobierno con los gobernados y a las clases sociales opuestas mediante un poder ejecutivo erigido por encima de los antagónicos intereses de clase, borrándolos en función del interés nacional, respondiendo a una “tradición profundamente enraizada en el propio movimiento revolucionario de México por obvias razones históricas”.<sup>77</sup> De cara a la realidad de zozobra constante que siempre sigue a los enfrentamientos armados, Obregón y Calles —y los otros aguaprietistas— se erigieron en depositarios del nacionalismo surgido de la Revolución y consideraron toda oposición como traidora a este movimiento, enemiga de la Revolución y de la nación misma y ambos se propagandizaron como los herederos legítimos de una gesta nacional que debía consolidarse y cuyo proyecto no aceptaba competencias. Para las masas combatientes de campesinos indios y desindianizados, su inclusión en la nación, su protonacionalismo, pasaba sobre todo por la continuidad; la reforma agraria significaba recuperar un

---

<sup>77</sup> Tamayo, *op. cit.*, p. 22.

territorio que era mucho más que un recurso indispensable —concretaba un espacio social lleno de significados simbólicos y emotivos.

El Estado obregonista asumió al país reconociendo su heterogeneidad geográfica, racial, social y cultural y buscó identificar a todos los mexicanos en torno a los símbolos nacionalistas que su propio gobierno encarnaba. Este régimen y el siguiente crearon un nuevo proyecto histórico mediante un programa capitalista que contempló nuevos procedimientos para el desarrollo industrial y la tecnificación del campo, pero su tarea prioritaria fue la creación de instituciones que cohesionaran a los grupos en pugna, por encima de las contradicciones. Como máxima autoridad, Obregón debió conjuntar en el nacionalismo que encarnaba los diversos proyectos que expresaban el sentir de distintos grupos sociales y desde su propia visión burguesa respondió a los intereses de esta clase que, por vocación, no tenía otra salida sino reactivar el capitalismo. El nuevo escenario articuló un nuevo bloque burgués y un capitalismo dependiente industrial y financiero y los nuevos actores sociales, campesinos y trabajadores, participaron en la creación del nuevo Estado con una relación llena de complejidades.

En esta etapa, el nacionalismo entrañó dos vertientes; la que miraba hacia adentro contempló la construcción de instituciones y la creación de valores y conceptos “mexicanos”, donde se reconoció a indios y campesinos —el nacionalismo de Bastide que significaba el paso de los sueños a la posibilidad de su concreción. El nuevo Estado erigido sobre la ruina de las haciendas, desbaratadas o abandonadas, tenía ante sí el imperativo de lograr una sociedad más igualitaria y justa a partir del principio de soberanía del artículo 27, pero éste, al asignar al Estado la posesión del territorio y el subsuelo, abrió un frente contra los intereses extranjeros. Así, desde su imperativo de reconstrucción, Obregón actuó en la paradoja de conciliar el proyecto capitalista con las reivindicaciones agrarias y con el reconocimiento de Estados Unidos. Sus acciones se orientaron a imponer la nueva legalidad constitucional a los sectores vinculados con el antiguo régimen, a la oligarquía terrateniente de raigambre porfirista que no terminaba por desaparecer, a la Iglesia (artículo 3º) y al capital extranjero, e hizo confluir tres conceptos en la nación que empezó a organizar: “legitimidad, hegemonía y derecho”,

mediante una interpretación en tres vertientes del artículo 27: “tierras, petróleo y nación”<sup>78</sup> porque la industria petrolera fue la única sobreviviente de las consecuencias de la lucha armada —el resto de la producción nacional sufrió tal estancamiento que sólo hasta 1920 se alcanzaron los niveles de 1910.

En su versión hacia fuera, el nuevo nacionalismo oficial significó defensa e independencia frente al contexto imperialista mundial y se dedicó a resistir lo más posible la subordinación a Estados Unidos —su condicionamiento a la firma de un tratado de amistad y comercio si se derogaba el artículo 27, por ejemplo— oponiéndose a sus exigencias más duras que respondían a una política abiertamente intervencionista en América Latina<sup>79</sup> y jugaban la velada carta de una intervención. Las relaciones entre ambos países se habían interrumpido desde mayo de 1920, cuando Carranza abandonó la capital ante el embate de los aguaprietistas, pero el fondo real de las disputas radicaba en los derechos sobre el subsuelo que atañían a las compañías petroleras. A poco de ocupar el poder, Obregón fue reconocido por Alemania, Japón, Holanda e Italia, entre otros, pero no lograba concretar su verdadera urgencia, el aval del gobierno estadounidense, lo que le significó ceder ante ciertos nudos donde la presión fue muy fuerte. En 1921, la Standard Oil Company logró un fallo favorable de la Suprema Corte para la no retroactividad del artículo 27 y también se derogó un proyecto para aumentar los impuestos a las compañías petroleras. Un año después, mediante el convenio De la Huerta-Lamont, México reconoció ante el Comité Internacional de Banqueros una deuda de 1 451 millones de dólares.

Una de las líneas centrales del programa de gobierno fue estimular la inversión extranjera, protegiendo a la industria nacional pero tratando de aprovechar el espíritu de empresa —sobre todo estadounidense— que podría beneficiar al país. Con altibajos y cesiones por parte de ambos gobiernos, las relaciones informales continuaron hasta 1923, cuando se firmaron los Convenios de Bucareli. Éstos contenían dos pactos que causaron

---

<sup>78</sup> Gilly, *Chiapas* [...], p.37.

<sup>79</sup> Bajo la presidencia de William A. Harding en 1920 las tropas de Estados Unidos respaldaron a un régimen minoritario en Nicaragua, y oficiales estadounidenses gobernaban Santo Domingo y Haití.

ríspidas reacciones en ambos congresos: la creación de dos comisiones de reclamaciones, una para tratar los daños sufridos por personas físicas y morales estadounidenses durante la lucha revolucionaria y otra para estudiar los daños mutuos desde 1868. El otro pacto entrañó la aceptación de México de no hacer retroactivo el artículo 27 en materia de petróleo y de indemnizar en efectivo a los propietarios estadounidenses en caso de una afectación para una dotación ejidal. Con los Tratados de Bucareli, Obregón obtuvo dos cosas: “el reconocimiento de Estados Unidos y la fama de ‘entreguista’”.<sup>80</sup> El tema petrolero no se agotó bajo Obregón, cuando Calles asumió la presidencia intentó volver a la Constitución y echar atrás estos Tratados promoviendo una nueva Ley del petróleo.<sup>81</sup>

Entre las mayores urgencias del obregonismo estaba la economía, sumida en un estado lamentable por el decenio de lucha que había dejado el pasivo de un erario endeudado, carencia de créditos bancarios y caos administrativo, además de los reclamos internacionales por los bienes dañados durante la contienda y el único camino para reactivarla fue el endeudamiento externo. Durante su segundo año, Obregón reconoció una deuda de casi 700 millones de dólares ante gobiernos e instituciones extranjeras — una vez más, como sucedió tras la Independencia, el país se daba de bruces con su estatus de economía dependiente— aunque sí logró negociar las reclamaciones extranjeras por los daños causados a sus bienes y reconstituir el sistema bancario y monetario.

Tanto o más urgente que lo anterior fue reorganizar —institucionalizar— el poder político, íntimamente imbricado con el poderío militar; si la consolidación del Estado apremiaba, el primer paso significaba atender el problema castrense. La unidad política

---

<sup>80</sup> Krauze, *El vértigo* [...], p. 96.

<sup>81</sup> En Estados Unidos, cuando en 1926 se rompieron las relaciones entre el gobierno mexicano y las empresas petroleras, las posiciones más conservadoras que desde el periodo de Obregón hablaban de un México bolchevique, reforzaron la idea de un México soviético. La llegada de Alejandra Kolontai y el apoyo de Calles al liberal Sacasa en Nicaragua agudizaron las tensiones hasta que una maniobra de espionaje de Morones sacó a la luz documentos sobre una inminente intervención. Mientras tanto las compañías petroleras no cedían y Calles decidió cerrar pozos y el rompimiento estuvo a punto de darse, pero la llegada de un nuevo embajador, Dwight Morrow, con la consigna de evitar una guerra con México, atemperó la situación. Calles tuvo que ceder en la aplicación de la ley petrolera, pero logró eliminar la amenaza de invasión.

del país era una entelequia; aunque el antiguo Ejército Federal había sido borrado del mapa en Zacatecas, de la lucha surgió una novel cauda de jefes y caudillos locales y regionales que controlaban territorios y detentaban poderes muy amplios, en estrecha alianza con latifundistas y hacendados, y se mantenían alertas para enfrentar al centro y reclamar su cuota de poder. El triunfo de Obregón había sido en realidad un reacomodo de las fuerzas dentro del grupo dominante, el sonoreense, y el flamante Presidente sabía que no se sostendría si no unificaba al grupo gobernante y consolidaba su hegemonía conjurando al fantasma de otra sublevación que lo derrocara —como había sucedido con su propia legitimación de la revolución de Agua Prieta. Este fantasma sentaba sus reales en los contingentes de un ejército que rebasaba los 110 mil hombres armados y dispersos por todo el territorio. El carismático general echó mano de su prestigiosa trayectoria como jefe militar pero también de sus capacidades políticas para sostenerse en el cargo. Mediante la primera pudo controlar al ejército, combatiendo a los gonzalistas (de Pablo González) y carrancistas que no reconocieron su autoridad, en tanto usó la segunda para recompensar a sus seguidores con prebendas políticas o permitiéndoles enriquecerse. La famosa frase que se le atribuyó: “No hay general que resista un cañonazo de 50 mil pesos”, pinta tanto su carácter campechano como su manejo político. No pasó mucho tiempo para que esta política de violencia o soborno rindiera frutos; a los tres años de su gobierno había logrado disminuir en casi 40 mil hombres a los efectivos militares, entre oficiales y tropa —si bien los levantamientos, asonadas, balaceras y motines tardarían un buen tiempo en desvanecerse. En este terreno, el ejemplo más contundente de la precariedad del funcionamiento político del México bronco, acostumbrado a hacerse oír por el fusil, nació a fines de 1923 ante las nuevas elecciones presidenciales, en la rebelión delahuertista, que provocó la respuesta político-estética más completa de los muralistas de San Ildefonso —se aborda detalladamente en el apartado de Orozco.

### **9. Los torbellinos del campo**

En plena campaña, Obregón había declarado ante la Cámara Agrícola Nacional Jalisciense: “Una de las formas de resolver el problema agrario



es, sin duda, el fomento de la pequeña agricultura. Yo soy partidario de que se le dé ayuda a todo aquel que haga esfuerzos por salir de su medio estrecho [...]. Si llega un día (creo que no será tarde) en que todo nuestro territorio se convierta en parcelas y que cada una de éstas produzca lo que tiene que producir, habremos llegado al grado sumo de adelanto nacional.<sup>82</sup>

Estas palabras no sólo fueron dichas por un general vencedor y un político en campaña, sino por un agricultor ampliamente conocedor del campo norteño.

Cuando en 1917 había dejado el fusil por el rancho, Obregón había mejorado su hacienda garbancera *La Quinta Chilla* haciéndola más productiva mediante una organización acorde con los nuevos tiempos, la Sociedad Agrícola Cooperativa que vinculó a los garbanceros de Sonora y Sinaloa. Los objetivos de esta empresa capitalista eran múltiples: “modernizar la productividad mediante el financiamiento, el almacenaje, la distribución y la venta del producto, crear estaciones experimentales para mejorarlo, evitar los costos de intermediación y presentar ante los mercados extranjeros un frente común para proteger el precio”.<sup>83</sup> Esta iniciativa le rindió amplios frutos, porque al año siguiente el precio del garbanzo se duplicó, Obregón ganó cerca de 50 mil dólares y le sirvió para reforzar su postura a favor de la pequeña propiedad y en contra del ejido.

Respecto al campo, el Estado obregonista contaba con dos elementos novedosos para deslindarse del porfiriato, la Constitución de 1917 con su nacionalista artículo 27 y el ejido. Era cierto que la Revolución había acabado con el poder político de la oligarquía porfiriana y que el pacto constitucional había recogido la esencia de la reforma social elaborada por Zapata y Villa, pero ni el texto final ni los gobiernos en él sustentados “podían satisfacer las reivindicaciones concretas de los campesinos: ni su forma ni su fondo tenían cabida en la sociedad real”.<sup>84</sup> Frente a un Estado que se veía a sí mismo como moderno, donde el imperativo del dinero y la industrialización se oponían a la ley

---

<sup>82</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 17.

<sup>83</sup> Krauze, *El vértigo* [...], pp. 59-60.

<sup>84</sup> Esteva, *op. cit.*, p. 76.

de la tierra, el zapatismo constituía una fuerza con la que aquél no podía negociar. Obregón —y después Calles—, sin poder gobernar contra el zapatismo, pero al mismo tiempo sin poder hacerlo sin él, emplearon la fuerza y no la política para solucionar los problemas de dotación de tierras en los ámbitos locales y regionales, donde todo estaba sujeto a coyunturas definidas por la mayor o menor fuerza del campesinado —las concesiones de tierra fueron a cuentagotas. Ninguno de estos gobiernos asumió el reparto agrario en el nivel nacional como política —los “hombres de Sonora eran la negación misma del zapatismo”.<sup>85</sup> Con la derrota de las fuerzas populares, “el capitalismo de los hacendados fue sustituido por el de la burguesía agraria”.<sup>86</sup> La nueva nación incluyó a indios y campesinos, pero esta inclusión estuvo a cargo de algunos sectores medios —notablemente del campo artístico y cultural—, quienes asumieron la representación de los intereses de las masas populares a fin de que no entrañaran un desafío real al proyecto capitalista.

Con su pragmatismo característico, Obregón abordó el proyecto económico desde la paradoja de abrir espacio al reparto agrario y modernizar el campo. Para alcanzar sus metas requería de una base social y necesitaba canalizar la subversión social todavía existente, sobre todo en contra de la propiedad hacendaria. Según datos de 1920, México contaba con una población de 14.3 millones de habitantes y poco más de 68% continuaban siendo de tipo rural, por lo que esa indispensable base social era en su mayoría campesina, lo que iba de la mano con la exigencia de tierra. La institucionalización que se propuso tuvo la tarea más difícil entre los campesinos que conformaban el grupo más numeroso, más disperso y con la demanda más radical; su alianza con las masas campesinas significó para éstas algunas conquistas, pero que no pusieron en riesgo el régimen de propiedad privada.

Para enfrentar el problema del campo había que desbrozarlo: la agricultura padecía una aguda depresión originada por la movilización revolucionaria de gran parte

---

<sup>85</sup> *Ídem*, p. 77.

<sup>86</sup> López Villafañe, *op. cit.*, p. 23.

de la fuerza laboral, por la destrucción de maquinaria y de cosechas y por la dislocación del sistema ferroviario, también seguía pendiente el pago de las tierras ocupadas directamente por los campesinos durante la lucha, entre tres y cuatro millones de hectáreas consideradas como posesión provisional. Carranza había aplicado la reforma agraria en Xochimilco y Milpa Alta, pero esta solución coyuntural se había tomado bajo el supuesto de que los pueblos mismos pagarían la deuda y, en la realidad, faltos de dinero, nunca lo lograron. No obstante esto, entre 1916 y 1920 se habían hecho “334 dotaciones legales para otros tantos ejidos, con una superficie total de 382 mil hectáreas. Cada uno de los 77 ejidatarios beneficiados recibía menos de 5 hectáreas”.<sup>87</sup> Otro elemento de presión era que en todo el país, los latifundistas expulsados, cuyo poder político apenas había sido tocado, seguían presionando el pago de indemnizaciones y echaban mano de todos sus recursos para frenar el reparto —habría que esperar hasta 1925, con Calles, para la emisión de bonos de deuda agrarios, con un interés del 5% y un vencimiento a 10 años para solucionar parcialmente esta situación.

Tratando de limar estas aristas, Obregón frenó el despojo de tierras, restituyó algunas tierras comunales y afectó los latifundios para crear ejidos y pequeñas propiedades pero concibió al ejido sólo como complemento al ingreso salarial de los trabajadores agrícolas y no como la base de una agricultura capitalista. Apenas llegado al poder —diciembre, 1920— para controlar a los jefes militares su gobierno emitió la *Ley de Ejidos*, que les quitó la facultad de distribuir tierras, tarea fundamental que pasó a manos de la Comisión Nacional Agraria —en manos del Partido Nacional Agrarista— y estableció que las tierras dotadas a una comunidad rural serían repartidas en parcelas individuales, de tamaño suficiente para que su dueño obtuviera ingresos dos veces superiores al promedio del salario local —de 3 a 5 hectáreas de riego o su equivalente en otro tipo de tierra. La *Procuraduría de Pueblos* fue creada en noviembre de 1921 para asesorar a los campesinos en los trámites de los asuntos agrarios, pero este mismo mes el Congreso de la Unión decretó un reglamento que postuló el abandono de la expropiación

---

<sup>87</sup> Esteva, *op. cit.*, p. 36.

de tierras y ofreció vías para que los propietarios se defendieran ante las afectaciones, estipulando una especie de amparo que la Suprema Corte empezó a aplicar.<sup>88</sup> Como el artículo 27 sólo consideraba el procedimiento de restitución, que era largo y engorroso, esta Procuraduría creó las vías de dotación y ampliación, sin embargo, el patrimonio ejidal asignado por esta instancia sólo llegó al 6 por ciento.

En cuanto al reparto, en abril de 1922 el gobierno expidió el *Reglamento Agrario* que fijó las bases y procedimientos para la dotación de ejidos, el principio de la explotación colectiva de las tierras ejidales y la repartición de los beneficios en función del trabajo aportado por cada ejidatario. Pero este reglamento también definió “por primera vez las extensiones de tierra que deberían ser respetadas frente a los ejidos y que, por tanto, constituían la pequeña propiedad inafectable”.<sup>89</sup> También normó el derecho de defensa para los propietarios afectados, con lo que los reclamos, en lugar de ser sólo administrativos se convirtieron en verdaderos litigios judiciales. La respuesta terrateniente fue recurrir al derecho de amparo establecido en la propia Constitución, con lo que el reparto perdió el terreno que había ganado. Otro elemento de la política agraria de doble cara fue la emisión de la *Circular 51* por parte de la Comisión Nacional Agraria en octubre de este mismo año. Ésta pidió colectivizar la agricultura y mecanizar la producción agrícola, es decir, convertir al ejido en cooperativa. Con ello el régimen relegó el sencillo postulado zapatista de la expropiación y los repartos se orientaron sobre todo a los pueblos libres —aquellos situados fuera de las haciendas— que debían hacer sus solicitudes a la comisión agraria local. Dejada la iniciativa en manos de los campesinos, éstos, intimidados por los hacendados y caciques, o persuadidos por los curas de que la expropiación era un robo, fueron modestos en sus demandas. Una de las últimas medidas legislativas importantes fue el *Decreto del 9 de agosto* de 1923 que autorizó que los mayores de 18 años, si carecían de tierras, pudieran ocupar los terrenos baldíos y nacionales.

---

<sup>88</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 25.

<sup>89</sup> Reyes *et al.*, *op. cit.*, pp. 10 y 14.

Con estas medidas, el esperado reparto agrario se tradujo en la dotación de cerca de un millón de hectáreas<sup>90</sup> para 565 pueblos y en el derecho preferente a las comunidades para el uso y aprovechamiento de las aguas de jurisdicción federal, con lo que el reparto casi quintuplicó el realizado por Carranza y De la Huerta. A pesar de estas cifras, la reforma agraria establecida en el artículo 27 estuvo muy lejos de cumplirse, porque junto a lo anterior, el proyecto oficial se volcó a desarrollar parcelas pequeñas y medianas bajo diversas formas de tenencia. El ejido se concibió como algo transitorio, no sólo para que el campesino cambiara el fusil por el arado y complementara su jornal, sino para que funcionara como “un almácigo del que brotarían los agricultores que en pequeñas o medianas propiedades seguirían el camino convencional del desarrollo capitalista de la agricultura”.<sup>91</sup>

Pero en las comunidades indígenas esta posibilidad era casi imposible dado el carácter autosuficiente de su agricultura, que ignoraba el valor teórico-económico de una cosecha en favor de cultivos diversos que ofrecían una seguridad básica y un margen para subsistir, aunque fuera con lo indispensable, en periodos difíciles. Con la familia como unidad económica básica de producción y consumo, el cultivo simultáneo de varios productos según el ciclo anual servía para abastecer desde este micronivel hasta el del pueblo. En el plano simbólico, además, las actividades agrícolas se insertaban en una relación específica del hombre con la naturaleza, punto de referencia de conocimientos, habilidades, trabajo, satisfacción de necesidades y proyección de sueños y capacidades imaginativas, en una palabra, en una concepción cósmica donde el trabajo del campo se ajustaba armónicamente con el orden del mundo. A partir de un conocimiento acumulado de saberes y tradiciones ancestrales, este tipo de economía tenía escasos márgenes excedentes y, por tanto, ínfimo nivel de acumulación, lo que conllevaba un correspondiente nivel de compra reducido, aspecto que significaba una abierta contradicción con el proyecto modernizador de la economía capitalista. La piedra más

---

<sup>90</sup> 1 063 063 hectáreas según la *Enciclopedia de México*, tomo 9, p. 1067, en tanto que Krauze registra 921 627 en *El vértigo* [...], p. 94.

<sup>91</sup> Esteva, *op. cit.*, p. 37.

incómoda del zapato de la modernización obregonista radicaba en dos características del mundo indio, la propiedad comunal de la tierra y el trabajo colectivo, dos rasgos inherentes al mundo indígena que lo convertían en un elemento retardatario dentro del nuevo proyecto de nación.

Con este escaso avance de los impulsos agraristas la historia rural del país continuó con los enfrentamientos surgidos entre una importante masa históricamente vinculada con la tierra y la agricultura comercial privada, en lucha permanente por los recursos productivos —sólo en la zona zapatista y algunas otras áreas aisladas se produjeron cambios reales en el aparato productivo en beneficio de los campesinos. En el resto del país la creación de unidades campesinas no representó problemas graves para las necesidades de mano de obra de la agricultura capitalista porque el reparto sólo afectó a una parte mínima de los trabajadores del campo y éstos no contaron con el crédito y los insumos necesarios para vivir sólo de su parcela.<sup>92</sup> Además de las aristas mencionadas, el reparto agrario contenía otro nudo difícil de desembrollar. Entre los trabajadores del campo interactuaban tres grandes protagonistas, cada uno con su peculiar forma de producción y comportamiento social: las comunidades campesinas indígenas y no indígenas, muchas veces identificadas con el autoconsumo —vigentes sobre todo en grandes zonas del sur y sureste del país—; los trabajadores orientados hacia el mercado, como los pequeños productores independientes, rancheros y arrendatarios —que a principios del siglo eran casi medio millón—, y quienes dependían directamente de las haciendas, como peones acasillados con o sin salario; aunque todos reivindicaran la posesión de tierra, no todos funcionaron igual. Estudios recientes que combinan el análisis económico con el social han demostrado que, además, las “comunidades indígenas y rurales estaban divididas por hondos conflictos de clase”<sup>93</sup> que ni siquiera fueron intuidos en ese momento.

---

<sup>92</sup> Cfr. Paré, *op. cit.*, p. 73 y ss.

<sup>93</sup> Florescano, *Etnia* [...], p. 480.

Cuando Calles asumió la presidencia, el país seguía siendo de campesinos que ahora se llamaban comuneros y ejidatarios, además de los pequeños propietarios, aparceros y arrendatarios. Los comuneros casi siempre se confundían con los indios y sólo habían “convertido una parte mínima de sus tierras en ejidos por el procedimiento de confirmación”.<sup>94</sup> Los ejidatarios continuaron enfrentando la decidida oposición del clero y los terratenientes, carencias de créditos, de instrumentos de labranza y reducción del acceso al agua debido a la destrucción de las acequias que antes habían irrigado los grandes latifundios. Además, muchas veces el reparto había consistido en tierras pobres que eran insuficientes para la subsistencia, lo que obligó a arrendarlas, al jornal o a la emigración. El ejido continuó siendo un factor de disturbio social y, desde el poder, se percibió como un elemento de uso político entre sus beneficiarios.

El callismo acentuó la tendencia a la propiedad privada sobre la colectiva; en su proyecto económico el incremento de la producción nacional se basó en la propiedad privada y no en el ejido. Desde su campaña electoral, Calles lo explicitó: “los latifundistas [...] no quieren darse cuenta, no quieren comprender que luchamos por ellos mismos y por sus intereses [...] saldrán ganando al dotarse de tierra a todos los pueblos de la República, porque entonces, explotando la parte de tierra que les quede, se convertirán en verdaderos agricultores empujados por la fuerza incontenible de la necesidad”.<sup>95</sup> Durante este régimen la tarea central de la Comisión Nacional Agraria fue tramitar la dotación y restitución de tierras, pero no fraccionar los latifundios, acción que quedó en manos de los estados. De ella dependían también la creación de ejidos, la política hidráulica y la agrícola y, en acuerdo con la Secretaría de Agricultura, la instrumentación de toda clase de facilidades para la creación de la pequeña propiedad. Dado que la Comisión normaba las dos modalidades de propiedad, la *Ley Federal de Irrigación* (1925) se dedicó a incrementar las zonas de cultivo y al fraccionamiento de las tierras irrigadas en pequeñas propiedades con objeto de crear una clase de agricultores

---

<sup>94</sup> Paré, *op. cit.*, 108.

<sup>95</sup> Meyer, Jean, *op. cit.*, p. 120.

medios. El presupuesto para estas obras entre 1926 y 1928 fue de 40 millones de pesos pero el proyecto fracasó en gran medida debido errores de ubicación de las presas, a la deshonestidad de los administradores y a que prevalecieron las decisiones políticas por encima de las técnicas. Algo semejante sucedió con la *Ley del Patrimonio Parcelario Ejidal* (1925) que en principio estableció el fraccionamiento de los ejidos en parcelas individuales para conformar el patrimonio familiar inalienable del ejidatario, por lo que desde entonces “la inmensa mayoría de los ejidos permanecieron parcelados por los propios campesinos”.<sup>96</sup> Esto fue de la mano con la creación callista de las cooperativas agrícolas, concebidas como instituciones económicas modernas orientadas al cultivo intensivo y cuyo reconocimiento debía ser avalado por el Banco Nacional de Crédito Agrícola (la falla principal de esta institución radicó en el desconocimiento de la realidad mexicana, porque partió del otorgamiento de créditos a sociedades o cajas locales y regionales que no se conformaron y el grueso de los préstamos fue para los grandes terratenientes o personajes con influencia política y no para los pequeños grupos de comuneros o ejidatarios) para acceder a los fondos solicitados. “La cooperativa sería el elemento no político, la unidad de producción que eliminaría todos los riesgos que ofrecía el ejido, que aportaría disciplina, organización y un sentimiento de responsabilidad en el participante”.<sup>97</sup> La intención de esta ley era “proteger” a los ejidatarios dándoles títulos individuales y, de hecho, cambió el régimen de la propiedad colectiva ejidal. La política de privatización encarnada en estas leyes no obstó para que el gobierno de Calles contabilizara un reparto agrario de 5 400 000 hectáreas (entre dotaciones y restituciones) al final de su periodo, lo que significa que duplicó el reparto de Obregón.<sup>98</sup>

Durante los dos periodos analizados se expresaron dos posiciones encontradas sobre la reforma agraria, una que asignó al Estado la función de promover la justicia

---

<sup>96</sup> Esteva, *op. cit.*, p. 15.

<sup>97</sup> Meyer, Jean, *op. cit.*, p. 87.

<sup>98</sup> *Ídem*, p. 115 y ss.



social y buscó “simplemente dotar al campesino de los medios para su subsistencia”<sup>99</sup> y otra que privilegió el régimen colectivo de la propiedad y la explotación de la tierra bajo las formas ejidal o comunal, pero que tuvo poco peso en las acciones administrativas y en las formulaciones legales de este periodo. La política agraria favoreció sobre todo las parcelas individuales y en 1927, bajo esta orientación, se estableció que la pequeña propiedad podía llegar a tener una superficie hasta cincuenta veces mayor que la de una dotación ejidal individual.<sup>100</sup> Otros aspectos inherentes al usufructo y propiedad de la tierra comunal, como los requisitos para solicitar la dotación o el crédito agrario, también dificultaron el proceso del reparto ejidal.

Fuera de este contradictorio ámbito legislativo otros elementos que diluyeron el reparto se originaron en la realidad cotidiana del campo. Quienes podían solicitar tierras muchas veces no lo hicieron por temor a las represalias de los terratenientes o los sacerdotes y por las reacciones violentas de otros propietarios rurales como comuneros, pequeños propietarios y peones acasillados que estaban excluidos del reparto. A finales del periodo callista la paz social era lo más alejado de los ejidos, cuyos miembros vivían de otra cosa en un 30% mientras que 50% se habían contratado como jornaleros en parcelas de sus compañeros debido a la pobreza o insuficiencia de las tierras asignadas.<sup>101</sup> Bajo los gobiernos analizados coexistieron en el país dos realidades agrícolas. El norte y el Pacífico fueron privilegiados por el proyecto modernizador, integrando caminos, ferrocarriles, obras de irrigación y métodos modernos de cultivo y crédito, en tanto que el sur y centro, donde se concentraba 45% de la población rural, apenas se tecnificaron, continuaron con una agricultura de subsistencia básica de maíz y frijol, y vieron declinar sus cosechas año con año. En el último año de Obregón, el país produjo 2.7 millones de toneladas de maíz y en 1929 la cosecha sólo llegó a 1.5 millones, y la producción de frijol disminuyó 50% entre 1925 y 1929.<sup>102</sup> Los postulados del artículo

---

<sup>99</sup> Esteva, *op. cit.*, p. 38.

<sup>100</sup> *Ídem*, p. 39.

<sup>101</sup> Meyer, Jean, *op. cit.*, p. 131.

<sup>102</sup> Cfr. Meyer, Jean, *op. cit.*, pp. 162-182.

27 fueron perdiendo paulatinamente su carácter nacionalista y devinieron en una carta de manejo político. La pacificación del campo y la justicia social cada vez se veían más lejos; la Guerra cristera, uno de los más graves problemas que Calles enfrentó, tuvo un carácter eminentemente agrario —como han demostrado diversos estudios.

## 10. La propuesta cultural

Lo verdaderamente maravilloso de estos años de 1921-1924 fue [...] la explosión nacionalista que cubrió todo el país [...]. El mexicano había descubierto a su país y, más importante, creía en él [...] era un nacionalismo pro México [...]. Volvieron a leerse los libros de autores mexicanos, *El periquillo* o *Los bandidos de Río Frío*, y en la escuela de Derecho se abrió una cátedra de problemas económicos de México y la mía, de Sociología mexicana. No hubo casa en que no apareciera una jícara de Olinalá, una olla de Oaxaca o un quexquemetl chiapaneco.<sup>103</sup>

Al margen de las soluciones a los problemas arriba abordados, que se instrumentaron poco a poco, para Obregón, tan importante como la consolidación de un cuerpo estatal fue la necesidad de una redefinición cultural —que el mismo proceso revolucionario había ya echado a andar en el teatro, la historieta, la danza, la música y la literatura. Su emprendedora propuesta asignó un espacio privilegiado a la cultura y la educación como vías para crear una nueva comunidad espiritual incluyente, una nueva identidad de lo mexicano, con el Estado como promotor de las nuevas esencias nacionales que respondieran a la promisoriosa etapa que se iniciaba. El quehacer asumido por los intelectuales que fueron congregados al frente de las principales dependencias culturales y educativas estuvo imbuido de una entrega que

correspondía a toda una visión de la sociedad mexicana, nueva, justa, y en cuya realización se puso una fe encendida, sólo comparable a la fe religiosa. El indio y el pobre, tradicionalmente postergados, debían ser un soporte principalísimo, y además aparente, visible, de esa nueva sociedad; por eso había que exaltar sus virtudes y sus logros; su apego al trabajo, su

---

<sup>103</sup> Cosío Villegas, Daniel, *Memorias*, pp. 91-92.

mesura, su recogimiento, su sensibilidad revelada en danzas, música, artesanías y teatro<sup>104</sup>

rememoró Cosío Villegas sobre este periodo fundador.

Esta apuesta nodal del primer gobierno posrevolucionario se enraizaba en la añeja vía decimonónica de visualizar lo cultural como espacio idóneo para lograr cambios fundamentales. En 1910, el ministro Justo Sierra, al inaugurar la Universidad Nacional había expresado: “La cultura restablece el equilibrio, pone al hombre en su lugar entre sus iguales y sus superiores, reanima en él el sentimiento exquisito de la simpatía y le advierte a tiempo del peligro de la soledad y de los impulsos antipáticos”.<sup>105</sup> En la posrevolución la inseguridad social y la polémica finisecular en torno a la cultura occidental católica o la inclusión de rasgos propios vinculados con raíces autóctonas — que se había dado en torno a la literatura y al arte de manera preponderante— vieron en la cultura el instrumento idóneo para lograr un cambio cualitativo. El país había vivido la carga inherente de ferocidad del periodo armado que impuso una realidad escasamente inteligible y había que dilucidar y dar coherencia a este confuso entramado donde los anhelos de cambio social se mezclaban indiscriminadamente con victorias militares que daban poder y con los deseos legítimos de crear un nuevo país. El ámbito educativo-cultural estaba ahí, a la mano, escasamente sujeto a presiones externas —como la economía— y se alimentaba de los mismos anhelos y aspiraciones que habían llevado al movimiento armado y se redimensionó de manera privilegiada frente a otros espacios de la nación por crearse; en amplios sectores se acudió con “ánimo urgente [...] a la cultura, refugio, explicación o conjuro”.<sup>106</sup>

La sólida presencia de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), a partir del 10 de octubre de 1921, imprimió a esta tarea una pasión

---

<sup>104</sup> Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, p. 106.

<sup>105</sup> Monsiváis, Carlos, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. (Notas sobre la historia del término ‘Cultura Nacional’ en México)”, en Héctor Aguilar Camín *et al.*, *En torno a la cultura nacional*, p. 181.

<sup>106</sup> *Ídem*, p. 182.

mesiánica compartida por muchos de quienes actuaron en ella. La labor revolucionaria en la educación era, en palabras de Cosío Villegas, “una deslumbrante aurora que anunciaba el nuevo día. La educación no se entendió ya como una educación para la clase media urbana, sino en la única forma que en México puede entenderse: como una misión religiosa, apostólica, que se lanza a todos los rincones del país llevando la buena nueva de que la nación se levanta de su letargo y camina”.<sup>107</sup> Esta visión cultural revolucionaria estuvo enmarcada por el aislamiento de una década, por el desencanto de la civilización europea en guerra, por el reconocimiento de vínculos con América Latina y por el descubrimiento de la existencia de México y los mexicanos, traducido en una inmovible confianza en “la fuerza espiritual del país”.<sup>108</sup>

La trayectoria de Ministro al ocupar la flamante secretaría avalaba su prestigio: fundador y presidente del Ateneo de la Juventud (1909); maderista; representante de Carranza ante Inglaterra y Francia para evitar préstamos a Huerta; director de la Escuela Nacional Preparatoria (en 1914, bajo Carranza, antes de romper con él); secretario de Instrucción Pública (noviembre de 1914-octubre de 1920, bajo Eulalio Gutiérrez); suscriptor del Plan de Agua Prieta y jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes (junio de 1921-octubre de 1921, bajo el gobierno de Adolfo de la Huerta), con autoexilios en Europa y Estados Unidos en varias ocasiones entre estos cargos. Su labor sólo se comprende al vincularla con la del Ateneo de la Juventud, un grupo cultural opuesto a las ideas vigentes durante el porfiriato, y cuyos integrantes criticaron el positivismo y el servilismo de los intelectuales y se rebelaron frente al decadentismo en las artes y al amaneramiento literario al tiempo que hicieron de la lectura de los clásicos griegos y latinos y de filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Croce y Bergson el punto de partida para una renovación cultural. Desde su ministerio, Vasconcelos puso en práctica íntegramente el programa del Ateneo mediante la publicación de miles de libros clásicos que se repartieron en todo el país —incluidas traducciones del francés de autores

---

<sup>107</sup> Krauze, *Caudillos culturales* [...], p. 104.

<sup>108</sup> Monsiváis, “La nación [...]”, p. 182.

como el neoplatónico Plotino—y, junto con los libros, crecieron las bibliotecas. El propio “Ministro Lechero”, apodo ganado por lo temprano que empezaba su jornada, que además detestaba estar encerrado en su oficina, “resolvió viajar en su automóvil los sábados y domingos llevando la cajuela repleta de los libros que donaría a la escuela o cabildo del lugar visitado” recuerda Cosío Villegas, quien lo acompañó en más de una ocasión.<sup>109</sup> Dos espacios centrales fueron las plataformas desde donde Vasconcelos echó a andar su proyecto, la Universidad Nacional y la SEP, con los que creó una mística cultural de redención de la patria que en gran medida sería considerada uno de los mayores logros de la Revolución.

En el discurso inaugural del edificio de la SEP si algo no pudo faltar fueron sus ideas sobre la mexicanidad y el nacionalismo: “No se aceptaron los servicios de un solo operario extranjero porque quisimos que esta casa fuese, a semejanza de la obra que ella debe abrigar, una empresa genuinamente nacional en el sentido más amplio del término [...] nacional no porque pretenda encerrarse obcecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas sino porque se propone crear las características de una cultura hispanoamericana”.<sup>110</sup> Su definición de lo “mexicano” concebía algo puro, que no debía contaminarse y por “nacional” se refería a la cultura hispano-occidental y americana.

Para entonces, el oaxaqueño que había aunado filosofía y política, ya había publicado sus *Estudios indostánicos* (1919) donde había sostenido, aunque con titubeos, que sólo las razas mestizas podían producir grandes civilizaciones, usando el ejemplo de la mezcla de arios y drávidas en la India. Dos obras posteriores desarrollaron a plenitud su teoría mesticista, *La Raza cósmica* (1925) e *Indología* (1926), cuya revisión permite rastrear sus ideas. En la primera destaca su bajísimo concepto de los indios americanos, por lo que debió recurrir al mito de la Atlántida para no denigrarlos: “los menguados imperios azteca e inca, indignos totalmente de la antigua y superior cultura de los ‘rojos’, de los fabulosos atlantes. En el otro polo, aunque critica a los blancos, dice que el

---

<sup>109</sup> Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 89.

<sup>110</sup> *Boletín*, núm. 3, SEP, p. 13.

subcontinente “debe lo que es al europeo blanco”.<sup>111</sup> Con esto, en su postulación del mestizo como núcleo de la integración mexicana descalifica su raíz nativa y hace muchos esfuerzos por armonizar su hispanofilia a la idea del mestizaje. La mezcla étnica que propone no es equitativa porque siempre privilegia la tendencia hispanista. No obstante, en palabras de Basave, su “elaboración teórica encubría un grito de acción: ¡mestizos de América, uníos!”<sup>112</sup> con lo que ubicó la mezcla racial en la cima del país y de Latinoamérica.

Esta postura, que significó una revolución en el escenario racista y racial vigente, no partió de la búsqueda de justicia social como en Molina ni de la valoración relativista de Gamio, sino del reconocimiento de la realidad ineludible de la conformación racial de México. Su “bandera de la unificación mestizoamericana”<sup>113</sup> abrió una vía para enfrentar el colonialismo —y no sólo el económico de Estados Unidos, objeto de furiosas descalificaciones— sino el colonialismo mental: “en las diferencias encontraremos el camino; si nomás imitamos, perdemos; si descubrimos, si creamos, triunfaremos”.<sup>114</sup> Con esta apertura patrocinó los murales de San Ildefonso.

Su proyecto cultural se sustentó en tres cimientos: el maestro, el intelectual y el artista, a quienes concibió como actores sociales revolucionarios destinados a trabajar para los sectores populares. Su relación con Obregón —el intelectual y el caudillo— le permitió gestionar presupuestos sin precedentes y la vocación social y moderna que imprimió al ministerio de educación lo convirtió en el puntal de las dependencias gubernamentales. La comparación de los fondos de su gestión en la SEP con los que le antecedieron y siguieron habla por sí sola: en el periodo 1920-1921, fue de sólo 12 296 265 de pesos (4.90% del presupuesto total), mientras que durante 1921-1922 llegó a 49 826 716 de pesos (12.98%) y para la gestión de 1922-1923 alcanzó el máximo de 52 362 913 de pesos (15.02%), en tanto que durante 1923-1924 bajó a 25 523 347 de pesos

---

<sup>111</sup> Vasconcelos, José, “La raza cósmica”, en *Obras completas*, t. II, p. 927.

<sup>112</sup> Basave, *op. cit.*, p. 134.

<sup>113</sup> *Ídem*, p. 130.

(8.5%) porque dejó la SEP en julio de este último año.<sup>115</sup> Con este proyecto que conjugó educación y cultura, la intelectualidad y los artistas echaron a andar sus propias utopías, contando con el apoyo del ministro, quien sabía que el heroico esfuerzo educativo y la propuesta estética legitimaban su poder y extendían su posibilidad de maniobra política.

La SEP abarcó todo lo que la apasionada creatividad de su dirigente consideró impostergable: la urgencia de alfabetizar (desde su rectoría en la universidad Vasconcelos quiso convertir a este “monumento ruinoso” en una institución revolucionaria para darse a la tarea alfabetizadora, creando un ejército infantil y de voluntarios para dar clases callejeras, dominicales o nocturnas. Cada persona que enseñaba a leer y escribir a cinco compatriotas recibía un diploma de “buen mexicano”); la creación de escuelas y bibliotecas (en 1921 “tres cuartas partes de una población de 15 millones” estaban al margen de la escuela<sup>116</sup>) el lugar de privilegio asignado a las bellas artes y la novedosísima educación indígena, que se constituyeron en los sillares con que Vasconcelos construiría la nueva nación. El propósito de su proyecto educativo tenía una doble vertiente: lograr la unidad nacional aboliendo las diferencias raciales y regionales (con el mestizaje como vía única) y elevar el nivel cultural de los mexicanos para así posibilitar una democracia real. Si bien cada uno de estos rubros merecería su propio espacio por lo que significaron en un país esencialmente analfabeta, aquí sólo se aborda lo referente al campo de la educación indígena.

El estado obregonista abordó el tema indígena a partir del abanico de paradojas planteado en Gamio. Como aparato de gobierno el régimen heredó la larga cadena de luchas y rebeliones indígenas que amenazaron la estabilidad e integridad de porfiriato durante la segunda mitad del siglo XIX: los mayas en Yucatán, los yaquis y mayos sonorenses, los coras de Nayarit y pobladores de Guerrero, la Sierra Gorda y Chiapas y

---

<sup>114</sup> *Ídem*, p. 35.

<sup>115</sup> Vázquez, Josefina Zoraida, Dorothy Tanck de Estrada, Anne Staples y Francisco Arce Gurza, *Ensayos sobre la historia de la educación en México*, p. 141. Durante el gobierno de Calles los presupuestos para educación no rebasaron el 8% del presupuesto total.

<sup>116</sup> Loyo Bravo, Engracia, *La casa del pueblo y el maestro rural mexicano*, p. 9.

visualizó cualquier tipo de autonomía étnica como la amenaza de una “guerra de castas” que enfrentaría al país, así como un factor que atentaría contra el centralismo y el poder del Estado. No obstante, bajo la nueva visión del indio y su incorporación a la nación, la posición cultural dominante —en función del proyecto capitalista y con el mestizo como representante central de la nacionalidad—, planteó redimir al indio modificando sus condiciones materiales y espirituales mediante la eliminación de todo aquello que lo identificaba. Las reivindicaciones de la población india se concibieron como instrumentos para su incorporación a la cultura occidental, para su desindianización: “Se reconocieron los derechos de igualdad pero se negó el derecho a la diferencia”.<sup>117</sup> Los intelectuales enarbolaron el indigenismo como vía para compensar las “desventajas” del indio frente a los ciudadanos no indígenas. Estudiosos como Gamio y Alfonso Caso, y después Chávez Orozco y Othón de Mendizábal siguieron la línea de que la hispanización —occidentalización— había sido superficial y de que debía permitirse al indio desarrollarse e integrarse desde su propia cultura. Otro grupo donde estaban Vasconcelos, Pani, Antonio Caso y Moisés Sáenz favoreció la occidentalización para asimilar el indio a los mestizos, cuya raíz de más peso era occidental, e instrumentaron su incorporación sin reconocer sus derechos como pueblos con cultura e identidades propias, es decir, bajo el presupuesto de que dejaran de ser indios. La política indigenista estatal con Vasconcelos en la SEP apostó a la acción educativa integradora, a la vía de salvación hispanizante; cuando Gamio ocupó la Subsecretaría de Educación Pública (1925), se inició la puesta en marcha de la primera línea, pero tras su renuncia, el indigenismo cobró cada vez más un matiz político encaminado a otros fines.

Enmarcada en una visión que intentó abarcar las múltiples caras del problema educativo, la educación indígena o rural en un principio se orientó a asimilar a la población marginal y a elevar el nivel de vida del campo. No fue sin vicisitudes que Vasconcelos finalmente echó a andar la escolaridad rural, dado que era defensor decidido de la escuela común, que permitiera abrir “una nueva era” para la raza indígena,

---

<sup>117</sup> Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, p. 170.



incorporarla al resto de la nación sin encerrarla en espacios que la diferenciaron —en diversas ocasiones expresó su rechazo a las reservaciones en Estados Unidos por lo que éstas significaban de aislamiento. Sin embargo, el peso de la realidad y la posición de varios pedagogos respecto a escuelas rurales dedicadas especialmente para niños indígenas acabaron por imponerse y en la SEP se incluyó el Departamento de Educación y Cultura Indígena,<sup>118</sup> aunque con un carácter transitorio, ya que perdería su razón de ser cuando los indios pudieran asistir a las escuelas ordinarias. Mientras tanto, desde dicho Departamento se organizaron “escuelas especiales de indios en todas las regiones pobladas por indígenas y en las cuales se enseñará el castellano con rudimentos de higiene y economía, lecciones de cultivo y de aplicación de máquinas a la agricultura”.<sup>119</sup> Sin embargo, la realidad aprehendida por el Secretario en sus viajes por el país acabó por variar su postura, y en 1923 el Departamento de Cultura Indígena publicó un Programa de Redención Indígena que rebasó con mucho la sola enseñanza, contemplando medidas jurídicas, sociales, económicas y culturales para proteger a las comunidades de un entorno y realidades hostiles, al tiempo que pretendió abrirlas al exterior para que se integraran al concierto nacional. La urgente necesidad de maestros para esta tarea se satisfizo de manera semejante a la alfabetización, mediante maestros voluntarios, maestros misioneros, quienes reeditaron la gran cruzada de los evangelizadores el siglo XVI, peregrinando por el campo mexicano y dejando a su paso monitores, gente de la localidad instruida por ellos. De esta experiencia, que dejó escuelas e instructores, pero que no logró cuajar del todo, en 1923 surgieron las Misiones culturales, grupos de maestros con diversas habilidades y conocimientos que daban breves cursos, preparando maestros y también se encargaban de elevar el nivel de vida de los pobladores y de mejorar sus técnicas de producción.

Este mismo año surgieron las Casas del Pueblo donde el maestro “ponía sus conocimientos al servicio de los proyectos del pueblo, de sus luchas, de sus esfuerzos por

---

<sup>118</sup> Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila*, p. 217.

<sup>119</sup> *Ídem*, p. 204, tomado del “Proyecto de Ley para la creación de la SEP Federal”.

resolver problemas ancestrales”.<sup>120</sup> Con este nombre se conoció a partir de entonces a las escuelas rurales, aun cuando originalmente eran para el medio indígena. En ellas se recogieron tradiciones ancestrales comunitarias como la edificación colectiva del edificio y su utilización como centro de reunión comunitario. Las Casas del pueblo eran tanto para niños como para adultos y rebasaron el programa tradicional, porque además de los objetivos directamente escolares, abarcaron otros de tipo económico (preservar y desarrollar las industrias/artesanías locales); del tipo moral (formar ciudadanos libres y emprendedores); de tipo intelectual (combinar conocimiento teóricos con actividades prácticas regionales) y estéticos (apoyar las manifestaciones artísticas vinculadas con su medio, según la visión estética de Vasconcelos). En ellas se impartieron “alfabetización, castellanización, pláticas instructivas para grandes y chicos y prácticas de agricultura, pequeños oficios, economía doméstica y desarrollo de la vida social”<sup>121</sup> por lo que fungieron como un puente que conectaba las formas de vida y funcionamiento de las colectividades indias con los nuevos presupuestos revolucionarios. No sobra decir que estas escuelas se transformaron constantemente según las circunstancias y también sirvieron a los proyectos del gobierno en turno, pero también ejemplifican una ruptura revolucionaria en el sentido de que en el viejo régimen la escuela sólo había sido privilegio de las clases urbanas. El cambio y el reconocimiento de una problemática indígena ampliaron los alcances de esta institución. No es ocasión de ahondar en la problemática que este proyecto enfrentó —falta de maestros, oposición de políticos, caudillos locales y curas, franca hostilidad de blancos y mestizos de la región, reducidos presupuestos del Departamento de Cultura Indígena, malversaciones de los fondos destinados a las Casas del Pueblo por los ayuntamientos, e incluso el rechazo de campesinos e indígenas frente a la aculturación— sino de puntualizar que por primera vez y gracias a la Revolución, los indígenas parecían tener a su alcance las mismas posibilidades educativas que el resto de los mexicanos. El presupuesto vasconceliano de

---

<sup>120</sup> Loyo, *op. cit.*, p. 9.

<sup>121</sup> *Ídem*, p. 10.

que la nación debía constituirse por ciudadanos iguales ante la ley se echó a andar precisamente mediante la educación indígena para asimilar a la población marginal, la educación rural para mejorar el nivel de vida del campo y la educación técnica para elevar el de las ciudades. Su proyecto cultural partió de la profunda creencia de que las fuerzas sociales necesitaban una cultura vinculada directamente a la Revolución que tuvo como centro su personal proyecto de culto a la estética —tema que ha sido ampliamente abordado.

### **CAPÍTULO III**

#### **Proceso de construcción de un arte mexicano**

El movimiento artístico desarrollado en la posrevolución, calificado por Jean Charlot como “renacimiento” tenía una larga data que ha sido rastreada por diversos y acuciosos estudios sobre el siglo XIX, cuando tanto la crítica de arte como los artistas buscaron en los temas y contenidos mexicanos una expresión propia.<sup>1</sup> Ya los logros plásticos finiseculares estuvieron marcados por una nueva sensibilidad que se consideraba “moderna” y participaron del espíritu aristocrático y preciosista del modernismo incorporando contenidos “nacionalistas” que empezaron a socavar el cosmopolitismo porfiriano. Fue la generación nacida en el último cuarto del siglo y que entró en escena hacia 1906 la que tomó en sus manos la nueva propuesta cultural; sus miembros vivieron las postrimerías del porfiriato y participaron activamente en el derrumbe de una paz que sentían petrificada y de un ambiente que frustraba sus deseos y ambiciones. A ella perteneció la camada “roja”, “revolucionaria” o del Ateneo de la Juventud,<sup>2</sup> dentro de la que Vasconcelos fue miembro sobresaliente, así como varios de los pintores de la Prepa.

La necesidad de apertura y renovación se concretó en la exposición de pintura mexicana organizada como réplica a la exposición oficial para conmemorar el Centenario, en la huelga de la Academia y en la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y, en lo individual, el Dr. Atl abrió una importante brecha para el cambio, por mencionar sólo algunos ejemplos. En el terreno estético-político, los *Tres llamamientos* de Siqueiros

---

<sup>1</sup> Cfr. por ejemplo, *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del arte)* y el trabajo coordinado por Eloísa Uribe, *Y todo... por una nación [...]*, Historia Social de la producción plástica de la Ciudad de México, 1761-1910.

<sup>2</sup> Ramírez, Fausto, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, p. 119.

resumieron la nueva postura que apostaba por vincular ambos campos. Al triunfo de la Revolución el arte culto se volcó a la afirmación nacional y, en sus reflexiones sobre sí mismo y sobre el ser del país, encontró en el pasado indígena y en las creaciones populares una vía para definirse. Dentro de estas últimas, el corrido y el teatro de revista antecedieron y alimentaron el imaginario de los pintores sanildefonsinos.

Esta primera década posrevolucionaria atestiguó un intercambio muy fluido entre las elites culturales y los sectores populares, donde aquéllas ubicaron un vínculo muy estrecho con lo mexicano. El discurso nacionalista fue un recurso fundamental entre las elites políticas, económicas y culturales y también un tema predilecto de los espacios populares, tanto urbanos como rurales. Los cambios producidos por la Revolución permitieron reinterpretar los valores del pasado que seguían vigentes y las manifestaciones de la cultura popular adquirieron una “fuerza inusitada en los derroteros del arte y la literatura nacionales”.<sup>3</sup> Una de las primeras concreciones de esta ida y vuelta más fue la exposición organizada por el Dr. Atl y Jorge Enciso sobre las artes populares, cuya publicación aledaña marcó por varias décadas el derrotero para valorar las creaciones artísticas provenientes del pueblo. En este reconocimiento de lo popular también colaboraron extranjeros como Jean Charlot, Anita Brenner y Frances Toor, cuya labor colocó otras piedras del reconocimiento de estas manifestaciones —Charlot descubrió a Posada y Frances organizó y dirigió la revista *Mexican Folkways* desde 1925. La problemática de los conceptos de “popular” y de “artes populares”, así como su valoración, se han enriquecido con estudios realizados en las últimas décadas;<sup>4</sup> no obstante, en este apartado, en ambos casos se mantiene el mismo sentido que les imprimieron las elites culturales del momento, que resignificaron e incorporaron creaciones culturales antes consideradas de escaso o nulo valor.

---

<sup>3</sup> Pérez, Montfort, *op. cit.*, p. 346.

<sup>4</sup> Cfr., por ejemplo, Ovando, Claudia, *Sobre chucherías y curiosidades: valoración del arte popular en México (1823-1851)*.

Este fenómeno no fue exclusivamente mexicano; en la formación de la América Latina poscolonial lo moderno nunca sustituyó lo tradicional, las costumbres subsistieron porque seguían vivas algunas de sus funciones y se mezclaron indiscriminadamente con la modernidad. La primera década posrevolucionaria fue un excelente ejemplo de cómo ambas realidades se entrecruzaron y se hicieron visibles, de cómo el “binomio tradición-modernidad se combinó de forma dialéctica”.<sup>5</sup>

Impulsada por un proceso que la rebasó, la producción cultural hegemónica se abrió al tiempo que la creación cultural cotidiana de las ciudades se apropió de la modernidad adoptando viejos recursos narrativos a los que dotó de un nuevo sentido nacionalista, readaptando algunos valores tradicionales y presentándolos y refuncionalizándolos como creaciones contemporáneas. Esta interpenetración de espacios se facilitó en un periodo marcado por grandes reacomodos, dado que las culturas populares “se constituyen en dos espacios: a) las prácticas familiares, laborales, comunicacionales y de todo tipo con que el sistema capitalista organiza la vida de todos sus miembros, y b) las prácticas y formas de pensamiento que los sectores populares crean para sí mismos, para concebir y manifestar su realidad”.<sup>6</sup> A partir de este hibridismo se construyó un imaginario social, nacional y moderno, con personajes sociales que devendrían estereotipos, porque fueron caracterizados por arquetipos y estilos determinados que se les asignaron y que jugaron una carta importante en la construcción de la identidad nacional posrevolucionaria. El teatro de revista, en tanto espectáculo que permitía recrear e inventar las relaciones sociales reales, reivindicó personajes secundarios como el indio, el pelado y la borracha. El capital simbólico popular originado en imaginarios de distintos sectores sociales, subalternos y emergentes, también resignificó un género musical de tradición decimonónica para actualizarse, el corrido. Ambas expresiones fueron creadas y percibidas como creaciones

---

<sup>5</sup> Fernández Poncela, Anna María, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*, p. 38.

<sup>6</sup> García Canelini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, p. 63.

populares pero sus públicos incluyeron a las más diversas clases y grupos sociales, entre los que se contaron de manera importante los muralistas de la Prepa.

### 1. El corrido revolucionario (el nacionalismo rural)

Pues ¿qué tendrá esa sillita?  
¿que la llevan para allá?  
¡Ah! ¡Qué demonio de silla!  
Pues ¿qué demontres tendrá?  
(Fragmento de corrido)

En Europa, el *pueblo* como sujeto se abrió camino en la novela cincuenta años después de la Revolución francesa; los autores lo insertaron históricamente y escribieron sobre los personajes que lo componían y, convertido en tema libresco, el pueblo devino sujeto imprescindible en la literatura romántico-realista —como la obra paradigmática de Víctor Hugo. Las novelas del México decimonónico también lo descubrieron y bordaron sobre él, como la clásica *Los bandidos de Río Frío* o las obras de Martín Luis Guzmán, por mencionar sólo un par de ejemplos con mucha distancia temporal. En estos ejemplos el pueblo fue tratado desde afuera, por gente *leída y escribida*.

Fuera de su ámbito propio, el pueblo no habla más que cuando se le invita o se le coacciona; sus actores atesoran el silencio como una muralla defensiva frente a lo extraño. En el México porfiriano, el pueblo, mayoritariamente analfabeto, daba un valor a la palabra dicha equivalente al de la palabra escrita en las clases letradas y enfrentaba la escritura como un terreno desconocido, sobre todo cuando se trataba de trámites en un espacio social y cultural inaccesible para él y donde, sin duda, iba a perder. El lenguaje escrito confundía al indio y al campesino, se les imponía como camisa de fuerza en un universo del que estaban excluidos de manera natural. “El pueblo no escribe, nunca habla más que al margen, de contrabando, a través de las rejas donde se le pregunta”.<sup>7</sup> La tensión de la escritura, el

---

<sup>7</sup> Bollème, *op. cit.*, p. 205.

enfrentamiento con las propias palabras entraña “el trayecto de un reconocimiento en que cada uno debe expresarse por sí mismo”,<sup>8</sup> y el pueblo no escribe, pero sí canta, en su lengua propia o en español, en cuyo caso las palabras son un puente por donde cruza para comunicarse con otros fuera de su ámbito inmediato. Al hacerlo, al contar musicalmente lo que ha vivido, conjunta la información con la vivacidad de lo vivido y lo hace en sus propios términos. Las palabras cantadas vuelan pero permanecen en la memoria individual; se reatralimentan en su propio circuito, devienen relatos de una reivindicación existencial y echan raíces en la memoria colectiva.

En un país donde a principios del siglo el capitalismo crecía sobre fuertes raíces indígenas, su avance no significó la eliminación de las culturas tradicionales, sino su reestructuración, “reorganizando el significado y función de sus objetos, creencias y prácticas”.<sup>9</sup> La “bola” modificó los patrones familiares del campo, dispersó a sus miembros y, literalmente, los llevó por caminos desconocidos. Los corridos, que desde finales del siglo XIX habían sido “la principal fuente de información de los sucesos más importantes para las multitudes iletradas”<sup>10</sup> se convirtieron en el medio más eficaz para registrar lo que sucedía. Una mirada a la recopilación de Vicente T. Mendoza permite repasar cantando toda la Revolución y sus nudos más notorios: Madero, la Decena trágica, Venustiano Carranza, la invasión norteamericana y por supuesto, Villa y Zapata, sus hazañas, la derrota de Celaya y sus lloradas muertes.

Descendiente directo del romance español, el corrido mexicano, con antecedentes remotos en el siglo XVII, en el XIX empezó a adquirir carta de naturalización, modificando la estructura del romance. Éste era “esencialmente un relato en diálogo directo de lineamientos dramáticos que incluye tácitamente un relator que actúa al iniciarse la obra y relaciona los diversos episodios, en tanto que el corrido es una

---

<sup>8</sup> *Ídem*, pp. 206-207.

<sup>9</sup> García Canclini, *op. cit.*, p. 17.

<sup>10</sup> Fernández Poncela, *op. cit.*, p. 19.



narración en primera o tercera persona que fluye casi siempre en labios de un testigo presencial o de un relator bien informado”<sup>11</sup> y apenas contiene diálogo. A las hazañas guerreras del romancero de estirpe hispana el corrido añadió un lirismo emparentado con la copla y el cantar amoroso. En la posrevolución este género incorporó prácticas de comunicación fuertemente enraizadas y amplió su carácter de popular, en el sentido de ser producido y consumido por el pueblo, a otros espacios socioculturales.

Este género de la canción popular mexicana de carácter eminentemente nacionalista se enraizaba en diversos usos y costumbres de la *patria chica*, del terruño o la región. La música de cualquier ámbito local, y sobre todo las canciones populares, tienen una “funcionalidad social en relación con la construcción y reproducción de la identidad cultural y nacional; son un elemento básico de la misma”.<sup>12</sup> El discurso del corrido respondía a la tradición de grupos humanos concretos y se inscribió en el contexto de la literatura oral que narraba la historia no escrita representativa del sentir de la gente sencilla, deviniendo un potente vehículo para transmitir los mensajes explicativos, morales y educativos que conformaban una memoria. Durante la lucha armada fue una elaboración específica de los sectores subalternos y, al producir relatos de identidad, desempeñó un papel importante en el proceso de construcción nacional. Las historias cantadas moldearon formas de hablar y reaccionar, de concebir la patria chica y de crear un imaginario de la nación y la Revolución. Como manifestación lingüística y musical del pueblo, este género recibió un poderoso impulso de los cambios socioculturales que trajo aparejados la Revolución y fue “resultado de una apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida y la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos”.<sup>13</sup>

“Señores voy a contarles [...]” se oía en una plaza y de inmediato se juntaba la gente. El cancionero, acompañado de una guitarra común o de una sexta, y de un guitarrón o un

---

<sup>11</sup> Mendoza, T. Vicente, *El corrido mexicano*, p. XVIII.

<sup>12</sup> Fernández Poncela, *op. cit.*, p. 52.

<sup>13</sup> García Canclini, *op. cit.*, p. 17.

arpa<sup>14</sup> cantaba “de corrido” una historia con nombres, hechos y fechas hasta finalizar la anécdota: Ya con ésta me despido/por mi madrecita santa/ésta es la historia verídica/de la toma de Papantla.

El lenguaje del corrido, como cualquier otro tipo de lenguaje, fue un hecho social que significó un “comportamiento simbólico, una actitud esencial [...], un instrumento de objetivación y legitimación de la realidad”.<sup>15</sup> Sus rimas se apoyaron en palabras cotidianas compartidas por una comunidad en las cuales ésta se reconocía: traiba, ansina, ora, jue, aición, quedrán, nomás, desapartar (por apartar), acuachar (por solapar), voltearios (por traicioneros) o bien, en giros idiomáticos familiares, “nos quieren hacer poquitos/ya mataron a la perra/pero quedan los perritos.” Pero también incluyó palabras “domingueras” o cultas, como asolar, sanguinario o vileza, ajenas a la realidad del campo. En tanto expresión de una nueva identidad social que posibilitó el reconocimiento de un sector, el corrido mezcló lenguajes de distintas clases sociales, uniendo en una vivencia compartida a ejecutantes y oyentes. La letra era lo primordial y normalmente se apoyaba en una melodía fácilmente recordable cuya sencillez melódica propiciaba la reproducción inmediata: “cuando el cantor iba por la mitad del corrido, toda la tropa ya estaba susurrando la tonada”.<sup>16</sup>

Si el público gustaba de la interpretación, músicos y cantantes recibían unas monedas, y casi siempre había un grupito que se quedaba y pedía su repetición, o bien, que se cantara algo ya conocido y hasta proponía nuevos temas sobre hechos notables del pueblo o la región. Entre el creador y su público se entablaba una relación afectiva que entrañaba un ir y venir, un proceso de aprendizaje y recreación actualizada en cada cantada. El cantor era un oyente activo del canto de los demás; el público compartía, asimilaba y también recreaba, enriqueciendo lo cantado con otras palabras o añadiendo rimas. Muchos corridos nacieron

---

<sup>14</sup> Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, p. 30.

<sup>15</sup> Fernández Poncela, *op. cit.*, p. 47.

<sup>16</sup> Reed, John, *op. cit.*, pp. 34-35.

por una voz anónima que contaba lo que todos conocían, que devolvía su memoria cantada a la comunidad. Los temas eran tan variados como los hechos de la vida, igual trataban dramas pasionales y denuncias que las dichas y desgracias de la guerra, la economía o la política. Además de los amores y desamores sobresalieron las historias de valientes (*De Benito Canales, De Valente Quintero, De Valentín de la Sierra*); de bandoleros (*De Heraclio Bernal, De Guadalupe Pantoja*); de maldiciones, con todo y moraleja (*Del hijo desobediente*); de elogios a ciudades (*De Tamazulapa, Un recuerdo de Puebla o Recuerdo de Atlixco*) o, lo que aquí es pertinente, de sucesos históricos, donde se contaban biografías y hechos famosos. En los relatos sobre animales destacan toros y caballos, pero estos últimos son los campeones, mereciendo corridos completos. Los pájaros ocupan un lugar especial en los finales o despedidas: vuela vuela palomita, gorrioncillo o golondrina, y no faltan flores como rosas, amapolas o margaritas, aunque también aparecen nopales y biznagas. Todos estos referentes, sólidamente vinculados a la vida rural posibilitaban una comunicación inmediata que recreaba las formas tradicionales compartidas de ver el mundo.

Muchos corridos fueron creados y emitidos espontáneamente apegados a los lineamientos de la tradición oral, según recogieron variados testimonios: “(Las canciones) no están escritas, sino a menudo son compuestas de improviso y conocidas al cantarse”.<sup>17</sup> Esta manera se nutría en una tradición alimentada del no tener, no saber y ser analfabeto que posibilitaba una forma de apertura familiarizada con una multiplicidad de modelos. En su relato sobre un campamento villista John Reed anotó que uno de los soldados “comenzó a cantar esa extraordinaria balada, ‘Las mañanitas de Francisco Villa’. Cantó un verso, después otro cantó el siguiente, y así, en sucesión, cada uno de ellos iba componiendo un relato dramático de las hazañas del gran capitán. Estuve ahí tendido media hora, observándolos [...]. Mientras uno cantaba, los otros, con la vista fija en el suelo, entretejían mentalmente su composición”.<sup>18</sup> A fuerza de escuchar, los creadores, participantes del lenguaje, las fórmulas y los temas de la comunidad, acumulaban, remodelaban e inventaban,

---

<sup>17</sup> *Ídem*, p. 30.

<sup>18</sup> *Ídem*, p. 62.

enriqueciendo los materiales de una añeja tradición que partía de una historia y pretendía contarla bien y fielmente. A veces fueron los mismos jefes militares quienes encargaron corridos, como en el caso de Zapata, quien los solicitaba a Marciano Silva<sup>19</sup> cuyas letras, como las de los corridos morelenses en general, privilegiaban el contenido sobre la forma, con lo que se conectaban más con la tradición oral de los pueblos que los corridos ciudadanos.

El corrido ejemplifica como pocas otras creaciones populares un tipo de producción cultural enraizada en las condiciones materiales de vida que lo producen. La gente de campo que carece de todo y es analfabeta atesora la costumbre de escuchar los relatos de su pueblo, de sus paisanos, de hechos históricos sobresalientes o de sucesos maravillosos. Se junta en el tianguis semanal, cerca de la iglesia los domingos; se reúne en torno a una fogata, o junto al fogón casero en los momentos que preceden al sueño. Las mejores historias son las de espantos, aparecidos y cosas fantásticas o inexplicables; le siguen las de hechos heroicos; es la antiquísima tradición oral que se sirve de la repetición, muchas veces acompañada, para dar ritmo a lo relatado y evitar que se olvide mediante frases o palabras reiteradas. Así, de boca en boca y muchas veces con un ritual establecido que crea una atmósfera de silencio y atención, se transmiten la tradición y las historias con minúscula, que van conformando la historia con mayúscula. En las culturas rurales esta transmisión oral no es una tradición fija o inmóvil y encuentra en la música un referente inmediato de pertenencia. Junto con otras de sus expresiones como fiestas, creencias y canciones, surge arraigada a las vidas de sus productores y se modifica conforme a las circunstancias. La música y las canciones son parte indisoluble de las actividades del campo: “Mi hermana Rosa y yo ordeñábamos las vacas muy felices, cantábamos hasta que terminábamos y salía el astro rey”.<sup>20</sup> Las mujeres cantan juntas cuando van por el agua o la leña, mientras cocinan o lavan en el río; lo hacen solas cuando hacen los quehaceres. Los hombres, cuando trabajan en el campo y, por

---

<sup>19</sup> Córdoba Abundis, Patricia, *Estereotipos sociolingüísticos de la Revolución mexicana*, p. 64.

supuesto, cuando andan de enamorados y llevan serenata. La cantada es así, por el gusto y el recuerdo, porque se retoma y se recrea lo que está ahí: “El 16 de mayo de 1917 pasaba yo por una barranca y distrayéndome junto a una cascada, me puse a cantar. En eso me andaban buscando mis patronas y al oír cantar se acercaron a ver quién era [...] se pusieron tras de mí y de momento soltaron la carcajada; entonces volteé, me quedé apenado y ellas me dijeron:

—¡Síguele! ¿Por qué te callas? ¿te gusta cantar?

—No sólo cantar, hasta compongo versitos —les contesté.

Entonces llamaron a su papá, me dijeron que cantara otra canción para que él la oyera, volví a cantar y nos fuimos para la casa [...]. Canté una vez más la melodía que me oyeron, se llama la Blanca paloma; esa canción se la aprendía a mi papá”.<sup>21</sup> Luego el cantor, llamado Miguel, se fue a la capital y se ganó la vida cantando corridos de amor y desengaño. En las culturas analfabetas, el que cuenta casi canta, y el cantor aprende a contar historias musicalizadas porque con la tonada el relato pervive más fácilmente. Su relato organiza hechos y anécdotas, los remodela y enriquece para preservarlos, los dota de una forma poética que permite recordar las rimas. El cancionero popular también introyecta notas y ritmos conocidos con los que crea nuevas formas que, por nuevas, no dejan de pertenecer a una tradición que alude a emociones y sensibilidades compartidas y que así se sigue enriqueciendo.

En las pequeñas comunidades y pueblitos se hicieron corridos alusivos a sus paisanos; la memoria histórica cercana no sólo versaba sobre hazañas bélicas, porque lo mismo incluía lances de amor o tragedias sociales. A los encumbrados —presidentes, jefes militares— en el corrido se les tuteaba, se les igualaba o se les ponía al alcance mediante la música. Este tono íntimo, directo, que establece la confianza, era una manera de involucrarse con la historia, de tener al alcance de la mano —o del oído— a los pequeños y grandes

---

<sup>20</sup> Barrientos, Herlinda, María Dolores Cárdenas y Guillermo González, *Con Zapata y Villa. Tres relatos testimoniales*, p. 51.

<sup>21</sup> Navarro Martínez, Miguel, *Relatos y anécdotas de un cantor (1901-1954)*, p. 37.

hombres que la hacían. Desde su nacimiento este género había recogido sucesos históricos importantes del país.

*De Valerio Trujano*

En mil ochocientos diez/ora les voy a contar [...].  
De esa fecha para acá/reinaban los gachupines.  
Cuando marchaban las tropas/al compás de los violines.  
¡Viva Valerio Trujano!/, señores, con su licencia.  
¡Viva nuestro cura Hidalgo!/que nos dio la independencia.<sup>22</sup>

La presencia de Maximiliano y Carlota trasladó su significación social y política a una buena cantidad de corridos:

*Del sitio de Querétaro*

Adiós, querida Carlota/ que te hallas en Miramar  
llorando loca de amores/a tu esposo sin cesar.  
Año de sesenta y siete/Miguel López, ¡qué dolor!  
el día quince de mayo/entregó al emperador.  
Hasta nuestros días se recuerda fácilmente el verso que dice:  
Alegre el marinero/con voz pausada canta/y el ancla ya levanta/con extraño  
rumor.  
La nave va en los mares/botando cual pelota/¡Adiós mamá Carlota!/ adiós mi  
tierno amor.

No es gratuito que en la Revolución este género épico-lírico-narrativo haya cobrado auge. Todos los días se escuchaban nombres nuevos de alzados, jefes y presidentes, de razones y

---

<sup>22</sup> Todos los fragmentos citados están tomados de Vicente T. Mendoza, salvo que se indique lo contrario.

sinrazones y se vivía permanentemente entre enfrentamientos y muerte. La seducción por las historias de muertos y aparecidos fue sustituida por la necesidad de saber lo que estaba ocurriendo, porque la muerte estaba las puertas de la casa o del pueblo. El cantor Miguel Navarro cuenta que, cuando tenía 13 años, en su pueblo, los carrancistas: “agarraron a dos pobres hombres y los colgaron frente al curato, frente a los postes en la iglesia de Calimaya. Como yo era muy curioso y arriesgado, iba y los jalaba de los pies; los campaneaba y no me daba miedo”.<sup>23</sup>

Durante el proceso armado el corrido fue también una manera eficaz de propaganda realizada por las distintas facciones y de relatar musicalmente batallas, hazañas, biografías, cuartelazos y traiciones, incluso sobre protagonistas de primera línea, como los trenes (*Descarrilamiento del tren a Zacatecas*). Su culminación en este periodo se debió tanto a lo prolongado de la lucha, que marcó la realidad del campo nacional, como a la dispersión geográfica de la misma. En los campamentos y en los pueblos donde estaban en guarnición fueron los soldados quienes cantaban sobre lo que tenían más cerca, sus mujeres, las heroicidades o las derrotas que eran su pan de cada día. En el camino a Durango, para combatir a Villa, Dolores Cárdenas recuerda: “Diario terminábamos nuestra jornada rendidos, con hambre, pero optimistas y alegres. Los músicos afinaban sus guitarras a la luz de las velas que prendían para librarnos de los lobos y cantaban *El Vals del recuerdo*, *La Cucaracha*, *La Adelita*, etcétera”.<sup>24</sup> Estas canciones revolucionarias se difundieron con la misma movilidad de la gente: “Cuando regresé de la Revolución (1915) me enamoré de una joven de mi pueblo (Calimaya) llamada Concepción Escamilla. Por las tardes me iba con unos amigos de la infancia a la esquina donde ella vivía y le cantaba varias canciones que se escuchaban mucho en ese tiempo, como *La Adelita*, *La Cucaracha*, *La Valentina* y *El Pagaré*. Cuando las muchachas nos oían se volaban de gusto”.<sup>25</sup> En las zonas rurales, los más listos, entre ellos los niños, podían repetir al menos los estribillos: “Todo mundo está

---

<sup>23</sup> Navarro, *loc. cit.*

<sup>24</sup> Barrientos *et al.*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>25</sup> Navarro, *op. cit.*, pp. 28-30.

contento/con la rendición de Villa/y espera que no haya guerra/por la cuestión de la silla”.<sup>26</sup>  
En las ciudades, los corridos se podían adquirir impresos en hojas sueltas de llamativos colores, a precio muy barato; cubrían así la función de periódicos volantes donde se adquiría información de los hechos más sonados. Con este escenario de fondo no podían faltar alusiones a los símbolos nacionales y la patria, a la que había que cuidar o defender frente a los embates extranjeros porque necesitaba a sus hijos o velaba por ellos:

*De la Revolución*

¡Pobre nación mexicana!/qué mala ha sido tu suerte  
Tus hijos todavía quieren/más en la desgracia verte.  
Mírate Patria querida/nomás cómo vas quedando  
Que a esos hombres más valientes/todos los van traicionando.  
¿Dónde está el jefe Zapata?/que esa espada ya no brilla  
¿Dónde está el bravo del norte, que era Francisco Villa?

*Del peligro de la intervención americana*

Con gusto daré mi sangre/te lo juro, madre amada  
Por no ver nuestra bandera/de otra nación pisoteada.  
Verde, blanco y colorado/contra barras va jugando.  
No te aplomes, compañero/que les estamos ganando.

*De la salida de los gachupines de Torreón*

Por nuestra patria querida/que nos cubre y nos mantiene  
tenemos que dar la vida,/por derecho nos conviene.  
Y como hijos mexicanos/hay que luchar con valor

---

<sup>26</sup> Mendoza, *op. cit.*, p. 68.



Para echar a los tiranos/y acabar con el traidor.  
Ya volaron las palomas/dejaron solos los nidos,  
Se fueron los gachupines/entre llantos y suspiros.  
Nuestra patria ha de ser libre/y también nuestra bandera  
Aquí no ha de producir/ninguna planta extranjera.

Algunas veces los corridos se escribieron reeditando música conocida. La famosa *Cucaracha*, de la cual hay una versión de 1818, se adecuó como corrido a Carranza tratado como viejito, burlándose de sus anteojos y barba; la versión más conocida fue una recreación hecha por los soldados con aquello de la mariguana. El corrido también recogió paso a paso una cambiante realidad social, como cuando retrató a la soldadera:

Abnegada soldadera/de tu bien querido Juan  
Tú le cubres su trinchera/con tus ropas de percal,  
Y le das la cartuchera/cuando se pone a tirar.

Abnegada soldadera/de tu bien querido Juan  
Tú eres alma de la fuerza/de la fuerza y el valor  
Tú le sigues con firmeza/con firmeza y sin temor  
Marchando con entereza/que como tú no hay mejor.

Abnegada soldadera/de tu bien querido Juan  
Al toque de “media vuelta”/sale la soldaderita  
De pies a cabeza envuelta/junto con su comadrita,  
Para hacerle ahí en la puerta/a su Juan, su comidita.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Hernández y Lazo Begoña y Ricardo Rincón Huarota, *Las mujeres en la Revolución mexicana. 1884-1920*, p. 75.

Como creación popular situada entre lo culto y lo letrado, el corrido mezcló lenguajes y recreó sucesos históricos desde un imaginario que narraba hechos y actitudes como lo que realmente había sucedido; la veracidad del mensaje cantado dio fuerza a la construcción y reproducción de la identidad cultural y nacional. Elaborados por una pléyade anónima, ya que incluso en los firmados es posible rastrear huellas de tonadas o temas anteriores, fácilmente repetibles por su pegajosa musicalidad, y con una adecuación social perfectamente sincronizada que contaba las historias con versiones llenas de sentimiento, los corridos se convirtieron en una de las expresiones musicales más populares del nacionalismo. En su recuperación de expresiones populares, los sanildefonsinos retomaron esta creación sociocultural en *El Machete*, donde devino una herramienta privilegiada para hacer denuncias políticas y expresar posiciones. Poco después, en la SEP, Diego Rivera dedicó todo el muro sur del tercer piso al *Corrido revolucionario* que, como moderno cantar de gesta, criticó y ensalzó hechos y personajes contemporáneos.

## **2. El teatro de revista (el nacionalismo popular urbano)**

¡Tercera llamada, tercera! ¡Coomenzamos!

Uno de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el teatro María Guerrero, conocido también como María Tepache, en la calles de Peralvillo. Eran los mejores días de los actores Beristáin y Acevedo, que crearon ese género único. El público era de lo más híbrido: lo más soez del “peladaje” se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado. La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte en la representación y se ponía al tú por tú con actores y actrices, insultándose mutuamente y alternando los diálogos en tal forma que no había dos representaciones iguales, a fuerza de improvisaciones. Desde la galería caían toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores y, a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo. Puede fácilmente imaginarse qué clase de “obras” se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el

ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y Acevedo, quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o de gendarmes maravillosamente. Las “actrices” eran todas antiquísimas y deformes.

Posteriormente este género de teatro se degeneró (no es paradoja), se volvió político y propio para familias. Se hizo turístico. Fue introducido el coro de tehuanas con jícaras, charros negros y sentimentales y canciones sentimentales y cursis por cancioneros de Los Ángeles y San Antonio, Texas, cosas todas éstas verdaderamente insoportables y del peor gusto, pero caras a las familias decentes de las casas de apartamentos o de vecindad, como antes se les llamaba [...]. No sé si esto es el fin de la civilización burguesa, de que tanto se habla, o el principio de la otra civilización. De todos modos, es detestable.<sup>28</sup>

Este es el ácido comentario de José Clemente Orozco, el mismo que entonces hacía descarnados dibujos de prostitutas y caricaturas para publicaciones periódicas, entre las que algunas son precisamente de actrices teatrales como Teresita Calvó, Cecilia Tamanti Zavaski, Amparo Romo o Mimí Derba, estrella de *El país de la metralla*.<sup>29</sup> La costumbre de ir al teatro se remontaba al porfiriato, cuando la oligarquía acostumbraba acudir para ver y dejarse ver —sobre todo las mujeres, luciendo joyas y modelos franceses. El propio Díaz acudía con su gabinete a las funciones en su honor, como cuando se exaltaron las batallas de Puebla en 1862, como *Patria y Honra* o *Patria, Sacrificio y Libertad* (1909).

En los primeros años del siglo XX, con el término de *revista* los autores mexicanos identificaron a un género a medio camino entre la zarzuela y el sainete que dramatizaba “hechos reales, actuales o pretéritos, de manera satírica, por lo general cómica y en forma de parodia”<sup>30</sup> y con un germen costumbrista que se desarrolló conforme la Revolución rompía los diques del clasismo porfiriano.

<sup>28</sup> Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, p. 36.

<sup>29</sup> Monsiváis, Carlos, “Amoroso como un desollamiento” en *Sainete, drama y barbarie. Centenario, J. C. Orozco, 1883-1983. Caricaturas, grotoscos*, véanse las ilustraciones en pp. 12, 13, 37 y 66.

<sup>30</sup> Dueñas, Pablo y Jesús Flores y Escalante, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. XX Teatro de revista (1904-1936)*, p.11.

*Chin-Chun-Chan*, revista estrenada en el Teatro Principal en 1904, fue la obra que significó “un paso conceptual de la zarzuela mexicana a la revista propiamente dicha, ya que insertaba, dentro de un argumento con trama bien definida, elementos de actualidad”.<sup>31</sup> La anécdota versaba sobre los equívocos entre un embajador de China y un marido huyendo de su esposa, disfrazado de chino. Con el pueblo urbano que desarrollaba la acción alternaba un coro de telefonistas encargadas de los números musicales; portaban teléfonos inalámbricos, un timbre en la cintura, la bocina y el auricular en las manos y una diadema de antenitas con focos que se encendían cuando sonaba el timbre. El cierre fue con un baile de *cake-walk*, “una especie de can-can corriente, bailado por los negros de Estados Unidos”<sup>32</sup> y el público aplaudió a rabiar —el propio Díaz acudió a una función. *Chin-Chun-Chan* fue la primera obra mexicana que llegó a las cien representaciones —llegaría a más de 6000 puestas en otros teatros citadinos y de provincia. Parte de su éxito se debió al vestuario, en especial el de Tacho Otero, que hacía de payo de Chamacuero, quien portaba un traje de “charro antiguo, calzonera de gamuza abierta a los lados sobre el zapato de una pieza, chaqueta de cuero y gran sombrero ancho de copa baja con toquilla gruesa”.<sup>33</sup> La otra parte fue el lenguaje, ese “aliento de los payos que piden se la barajen más despacio y no les echen tantos frijoles, que son chatos pero se las huelen y saben que cualquier explicación con palabras pomadosas es puro párrafo”<sup>34</sup> y porque fantasiosamente conjuntó charamuscas con teléfonos, poniendo de la mano modernidad y tradición. El nuevo rumbo marcado por *Chin-Chun-Chan* abarcó tipos, costumbres y modos de hablar mexicanos, pintoresquismo, alusiones políticas y un humor en el límite de la impudicia, rasgos todos que caracterizarían a la revista mexicana.

---

<sup>31</sup> *Ídem*, p. 32.

<sup>32</sup> De María y Campos, Armando, *Las tandas del Principal*, p. 195.

<sup>33</sup> *Ídem*, p. 182.

<sup>34</sup> Morales, Alfonso, *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*, p.18.

Sí, como dice Orozco, el teatro María Guerrero, ubicado en una calle de Peralvillo llena de tepacherías, se conocía como María Tepache. Mientras en los teatros del centro, como el Principal, desde finales del siglo XIX los artistas europeos presentaban zarzuelas, óperas, conciertos y dramas españoles, en los teatros de la periferia se empezó a gestar una versión mexicana de la revista o género chico. Esta forma teatral cobró fuerza con los cambios sociopolíticos originados por la Revolución cuando, frente a los espectáculos europeos importados, se convirtió en “el modo de expresión espectacular que el pueblo, escaso de recursos, esperaba desde el siglo XIX para poner en ejecución su necesidad de representación”.<sup>35</sup> Sus espacios de consagración fueron los teatros de las barriadas, mientras que el Principal siempre estuvo atestado de lo mejor de los políticos porfirianos y de la colonia española que tanto influía en la vida metropolitana. Desde 1905 las clases subalternas y emergentes podían acudir al Briseño (en la calle de Guerrero), al Apolo (en Mosqueta), al Guillermo Prieto (en la Merced), al Díaz de León (en el barrio del Carmen) y al Riva Palacio (en la plaza de San Juan), pero el María Tepache se mantuvo como el paladín de estos espacios populares. Cuando el Principal cerró sus puertas al género chico en 1912, estos teatros recogieron la estafeta con mayor brío.

Sí, como dice Orozco, a la revista asistían todas las clases y sectores sociales, desde el peladaje hasta los presidentes, desde Díaz hasta Obregón. Las localidades alcanzaban para todos los bolsillos; las más caras correspondían a lunetas y plateas y las clases medias se ubicaban en palcos y galerías. Los pobres, situados hasta arriba, dominaban el espacio y se divertían o ejercían su poder temporal sobre todo lo que se extendía abajo, a donde lanzaban cuánto se les ocurría, como dice Orozco. Este público, en su mayoría analfabeta, encontró en la revista un espacio para ejercer lúdicamente la crítica. Con el mismo boleto, el espectador podía asistir a cuatro espectáculos o tandas que empezaban a las cuatro de la tarde y seguían hasta la media noche, con una duración de hora y media a dos horas. Desde principios de siglo, los sectores medios mayoritarios en las ciudades como burócratas, oficinistas e intelectuales, cuyas necesidades, aspiraciones y formaciones culturales eran distintas del

---

<sup>35</sup> Merlín, Socorro, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México, 1930-1950*, p. 17.

multitudinario mundo rural, constituían la mayoría del público de las dos primeras tandas, mientras que a las dos últimas acudían “estudiantes calaveras, viejos rabo verdes, adultos disipados, prostitutas y trasnochadores”<sup>36</sup> y en ellas el lenguaje y el erotismo campeaban por sus fueros.

Con la Revolución, el público de los teatros de barrio se convirtió en una heterogénea mezcla que compartía este nuevo espacio de convivencia social. Los distintos sectores urbanos crearon muy pronto vías propias para expresar lo que el movimiento armado y las nuevas propuestas sociales encarnaban e hicieron de la revista un espacio de identificación social con parámetros estéticos propios y del que se apropiaron para hacer teatro dentro del teatro. El poder otorgado por el pago del boleto y la localidad ocupada posibilitaba un encuentro dialógico entre espectadores y actores, a quienes se increpaba o se pedía *reprises* de los personajes o equivocaciones más jocosos. Cada teatro contaba con sus propios reventadores quienes, armados de bastoncillos de Apizaco, golpeaban el piso abucheando o festejando el espectáculo. Abundan las anécdotas de las relaciones entre las tiples y la jerarquía militar de todos los bandos —constitucionalista, zapatista, convencionista y obregonista—, que consideraba casi una obligación frecuentar los teatros cuando estaba en la ciudad. Entonces, las encantadoras actrices ejercían todo su poder de seducción, con la consiguiente respuesta de piropos y requiebros de soldados o generales, y podían acceder a interesantes obsequios. Por supuesto, cuando lo representado en escena no era del gusto de esta concurrencia, pistolas y rifles salían a relucir, la función se interrumpía y las tiples debían echar mano de todos sus encantos e histrionismo para calmar los ánimos, situación que prevaleció hasta bien entrados los años veinte. Una vez terminado el movimiento armado, en los teatros de barriada todos, la elite populachera, la intelectual, la del dinero y la revolucionaria, disfrutaron del humor ciudadano dirigiendo sus sátiras a personajes o hechos del poder y a su propia cotidianeidad, exagerándolos y caricaturizándolos. Cuando se representaban secretarias, beatas, borrachos, policías,

---

<sup>36</sup> Dueñas *et al.*, *op. cit.*, p. 20.

prostitutas o vendedores ambulantes, se reivindicaban mediante la referencia a sí mismos como habitantes de la urbe. Los indios del escenario eran casi siempre campesinos emigrados, a medias entre el campo y la ciudad y, en general, en la revista, fueron objeto de burla, mofándose de su manera de hablar, de sus modos, gestualidad y vestimenta, tratamiento que también se dio a los campesinos.

Sí, como dice Orozco, la improvisación era parte fundamental de las tandas. Casi siempre partían de un libreto escrito por dos autores pero a veces se elaboraban colectivamente, a la salida del teatro en una mesa de café, por escritores, actores y empresarios —los cómicos y libretistas formaban una gran familia que hacía teatro por diversión. De cualquier manera, en cada función el contenido se adecuaba a los sucesos de actualidad, había intervenciones del público y los actores debían echar mano de todos sus recursos para continuar con la puesta. Una función de *La alegría del batallón* (1915) a la que asistieron tropas zapatistas presentó una escena con una gitana buscando acercarse a su amado, quien estaba encarcelado por desertar e iba a ser fusilado; el centinela, cumpliendo con su deber, la increpaba, amenazando con dispararle. En ese momento, un soldado zapatista que ocupaba una de las lunetas de preferencia apuntó al centinela gritándole: “Ora, vale, o los deja quererse o lo quebro”. Los actores dejaron el escenario despavoridos y el defensor de amores sólo se calmó cuando, con el telón corrido, los actores improvisaron un final feliz.

Como la producción revisteril debía actualizarse semanalmente para no perder público, las de mayor éxito se copiaron o reeditaron varias veces y los libretos se podían adquirir en los puestos de periódicos —algunos alcanzaron varias ediciones. La escenografía también se improvisaba y se conocía como *decoración*; cuando no era posible hacerla se reciclaban las poco vistas o se ajustaban decorados anteriores para la nueva puesta. La azotea del teatro era el lugar ideal para hacer pintar los telones, aunque en las temporadas de lluvia, el agua era su gran enemigo. Con el vestuario sucedía algo semejante, las costureras ponían de su cosecha para interpretar lo que primero los libretistas sugerían y después los actores ideaban —siempre con un sentido efectista y lúdico.

Cuando las revistas encontraron un filón de oro en la temática política, el público asiduo se ahorraba varias horas de lectura de diarios con el nada despreciable añadido del humor —no hay que olvidar que la radio empezó en 1920. Algunos dramaturgos de la revista fueron periodistas como Carlos Villenave, Pablo Prida o Guz Águila, lo que garantizaba el conocimiento de los intrínquilis políticos y las agudas críticas de los mismos. Con la diversión crítica como elemento infaltable, los argumentos lo mismo hacían mofa de personajes políticos nacionales y extranjeros que de generales y lambiscones, y recuperaron aquellos tradicionalmente relegados, como los indios aculturados, las “gatas” y los infaltables compadres y comadres.

La música podía componerse *ex profeso*, pero esto implicaba tiempo, por lo que casi siempre se recurría a tonadas de moda o a canciones conocidas cuya letra se adecuaba. Por ejemplo, cuando en los programas los libretistas eran Carlos M. Ortega y Pablo Prida y la música de Miguel Campanini, esto significaba “que la partitura era una compilación de números conocidos o populares en ese momento”.<sup>37</sup> El maestro Campanini fue de los más socorridos, y como el público conocía los temas musicales, se posibilitaba un acercamiento adicional entre espectadores y artistas. La musicalización incorporó ritmos internacionales así como tonadas vernáculas y campiranas.

No, Orozco no tuvo razón al mencionar que después del huertismo el teatro de revista se volvió político. La politización de las puestas en escena había corrido pareja con la del resto de país desde el primer decenio del siglo XX. Los yucatecos Lorenzo Rosado y Arturo Cosgaya fueron los primeros en hacer una revista-comedia política en 1907, *Rebelión*, sobre las condiciones de explotación indígena bajo la casta divina. Poco después, bajo la influencia del socialismo español, en la capital se estrenó el monólogo importado *Oratoria de fin de siglo*, donde el actor clamaba por “la tierra libre, el trabajo libre, el amor libre [...] y el aguardiente libre”.<sup>38</sup> El primer antecedente de las soldaderas revolucionarias se

---

<sup>37</sup> De María y Campos, Armando, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 200.

<sup>38</sup> *Ídem*, p. 21.



ubica en la zarzuela *La Sargenta*, estrenada en 1903, cuya protagonista llevaba un sombrero de palma y un rebozo cruzado como mantón madrileño. Cinco años después, bajo la presidencia de Ramón Corral vio la escena *Sangre obrera*, a raíz de los sucesos en Cananea, en tanto que la primera obra capitalina de tema político fue *México nuevo*, estrenada cuando las elecciones se acercaban; el público se arremolinó desde cuatro cuerdas antes del teatro Briseño y la puesta terminó con el encarcelamiento de sus autores.<sup>39</sup> Esta fue la primera vez que una borrachita pisó el escenario.

El subgénero de teatro político también abordó esporádicamente el problema de la tierra. En pleno año del Centenario se estrenó *El Pájaro azul*, donde por primera vez se llevaron al tablado “los procedimientos de los influyentes para arrebatar sus tierras a los indios” esgrimiendo papeles que avalaban la propiedad.<sup>40</sup> El enfrentamiento con los verdaderos dueños campesinos sucedía en Xochimilco y se hablaba algo de náhuatl. Tras el torbellino de 1910, fue la población capitalina, la más heterogénea del país, la que dotó a la revista de un fuerte carácter de réplica ante los hechos políticos. La parodia de la política como espectáculo mediante el humor y el chiste se abrió con la fuerza de un torrente gracias a la apertura maderista, periodo cuando se estrenó el recurso de utilizar la figura presidencial como personaje central —el carácter combativo del género revisteril se mantuvo hasta el callismo, cuando empezó a resentir la presión ejercida desde el poder. El repaso de las tandas testimonia el recuento hecho por la revista de los hechos políticos más sobresalientes del periodo revolucionario. En el tratamiento de los personajes políticos la revista hacía las veces de voz del pueblo, aludiendo a hechos centrales de su comportamiento como figuras públicas y mofándose de aspectos personales. Sin duda, el subgénero político fue el que más jugó con el lenguaje, porque las críticas se encubrían creando situaciones paródicas, utilizando un lenguaje de doble sentido y disfrazando los nombres. Desde el título mismo, el público se aproximaba al contenido, como en *México Espírita* (1911), que parodió la práctica espiritista de Madero. En el *Tenorio maderista* se ofreció una jocosa escenificación

---

<sup>39</sup> *Ídem*, pp. 65-66.

<sup>40</sup> *Ídem*, p. 68.

de todos los políticos del momento, incluyendo al Presidente y su familia; los reyistas y porfirianos atacaron al autor, Luis G. Andrade, que tenía sólo 19 años y le rompieron un brazo. La puesta *Ojo Parado* (1912) versó sobre Gustavo A. Madero, hermano del Presidente.

El año de 1914 no fue propicio para el teatro frívolo, pero una revista abordó la ocupación de Veracruz por los norteamericanos, con el pueblo y la patria como defensores de la nación. Durante este difícil año para la capital, inmediatamente tras su llegada a la ciudad, Villa y cerca de 30 de sus generales acudieron a una función en el Colón o en el Principal, según recuerda.<sup>41</sup> Fue entonces también gracias a la tropa villista, cuando se popularizaron las norteñas *La Adelita* y *La Cucaracha*. En el María Guerrero, con la tonada de la primera se escuchaba: Si Carranza se casa con Zapata/y Pancho Villa con Álvaro Obregón,/Adelita se casa conmigo/y termina la Revolución.<sup>42</sup> Con la ciudad asolada por falta de comida y carencias de todo tipo, el título de la revista *Su majestad el hambre* tuvo que cambiarse por el de *El negro fantasma* y este enorme padecimiento de la capital se tradujo en una nueva versión del corrido de *La Cucaracha*: ¡Ay! amigos valedores/¿Qué hacemos con la brujez?/¡Ya no hay para los frijoles!/¡Ni para carne de res! Ya la triste Cucaracha,/nomás gana tres cuartillas,/se las come de escamocha/y no ajusta pa'tortillas.<sup>43</sup> A Zapata nunca se le vio frecuentando las tablas, pero algunos de sus hombres sí lo hicieron.

Al año siguiente, la revista *El país de los cartones*, “desastre financiero-cómico-satírico-bailable” en un acto, recogió con fidelidad fotográfica la vida metropolitana, cuando la ciudad estaba dominada por los coyotes maloras y los banqueros aprovechados. La situación era tan difícil que los precios del teatro se fijaban media hora antes de las funciones —en Veracruz, al empezar la temporada se pagaron 2 pesos por tanda en luneta, pero al final de la misma el precio llegó a 35 pesos. En ese momento la moneda fraccionaria consistía en

---

<sup>41</sup> *Ídem*, p. 16.

<sup>42</sup> *Ídem*, p. 163.

<sup>43</sup> *Ídem*, p. 196.

pequeños cartones de 20, 10 y 5 centavos que hasta los niños podían falsificar. En la puesta, además de los billetes villistas llamados “sábanas”, aparecían los “revalidados” altos y bajos, los de “dos caras” y monedas extranjeras como rublos, dólares y francos. El argumento presentó a la patria como una “inocente pueblerina asediada”<sup>44</sup> por los grupos revolucionarios y las presiones del tío Sam.

A partir de la muerte de Carranza, la revista acrecentó su carácter irrespetuoso. Entonces algunos revolucionarios, además de ser parte del público, colaboraron en la hechura de libretos —a veces casi en secreto— ideando situaciones chuscas o chistes sobre sus enemigos políticos. Álvaro Obregón fue una de las figuras más recurrentes; frases como “Obregón lucha a brazo partido” o “como tiene un solo brazo roba menos que los otros”<sup>45</sup> se popularizaron por toda la ciudad. En 1920 se puso *La huerta de don Adolfo*, bajo la presidencia de Adolfo de la Huerta; *El jardín de Obregón* aludía a la bendición dada por el presidente de Estados Unidos, Harding, al Manco de Celaya. También en este momento de candidaturas fueron muy aplaudidas *La herencia del tío Alvarito* y *La mula de don Plutarco* y, sin lugar a dudas, puede afirmarse que en el teatro político, los autores mexicanos superaron a sus maestros españoles.

El repaso de los nombres de las obras refleja la necesidad y capacidad de los carperos de actualizarse constantemente; además de temas políticos, se abordaron asuntos de interés general, como problemas sindicales o las candentes amenazas de la liberación femenina. En 1911, en el María Guerrero se estrenó *Encantos de la mujer*, sátira político-social sobre el feminismo, donde pasó desapercibida una falda-pantalón para hablar del hibridismo. En la capital, el zapatismo fue rápidamente blanco de caricaturas editadas y de la caricaturización revisteril. En *El terrible Zapata*, “humorada terrorista en cinco cuadros en prosa”,<sup>46</sup> escenificada en el Lírico durante la presidencia de Madero, su autor, Luis G. Andrade hacía salir a escena al “feroz suriano” con el grito de “Par ´e colas, tripas gordas y

---

<sup>44</sup> Morales, *op. cit.*, p. 40.

<sup>45</sup> *Ídem*, p. 26.

<sup>46</sup> De Maria y Campos, *El teatro* [...], p. 106.

cabeza [...] Panza fresca [...] unas mollejas”.<sup>47</sup> En la misma tónica, en 1912 en el Apolo se estrenó *El Terrible Vázquez* sobre el movimiento armado sureño. Aunque lo único que sobrevivió fue el programa de mano con el reparto, da una idea del tratamiento del asunto; como personajes aparecen La Patria, una Cantinera zapatista, el Garrotín de Atila (baile), el Terrible Vázquez (un revolucionario inventado), Pascual Orozco, Emiliano Zapata, El “Tuerto” Morales y cabecillas zapatistas apodados El Charrasca, La Iguana y El Cacomixtle. Los dirigentes sureños fueron puestos como lazo de cochino ante un festivo público maderista que aún no dejaba de ser porfirista.

Al tiempo que el subgénero de la revista política se afianzó, la censura y las persecuciones también lo hicieron. Los teatreros, incluidos autores, actores, tiples, teloneros, apuntadores y músicos recorrieron muchas veces el camino a la jefatura detenidos por agentes de la “reservada” y acabaron con sus huesos en la Inspección General de Policía, que obedecía al Gobernador del Distrito Federal. Cuando las funciones se suspendían por orden de la autoridad los empresarios optaban por pagar las multas y no reponerla, como sucedió con *El Chanchullo* (1912) donde se parodiaba a Victoriano Huerta como bebedor empedernido y traidor —y esto sucedía antes de la Decena trágica, como ejemplo perfecto de cómo Huerta era percibido por la sensibilidad popular. Otras veces las autoridades sólo requisaban los libretos, en cuyo caso no se impedían funciones subsecuentes porque los actores se aprendían los parlamentos. Uno de los casos más extremos se dio a raíz de *El país de la metralla* (1913), llevada a escena en el Lírico poco después de la Decena trágica, abordando los hechos correspondientes. Su autor, el periodista José Elizondo, escribió una glosa cómica de los sustos que se padecieron en la ciudad; la revista contenía loas al poder en turno y lanzaba frases contra Madero y Carranza. Tuvo un éxito rotundo —el mismo Huerta asistió complacido a varias funciones. Pero a poco del estreno, Elizondo empezó a recibir anónimos que lo instaban a salir del país, cosa que hizo cuando le llegaron amenazas de muerte de un general carrancista que luchaba en el norte —hasta allá había llegado la

---

<sup>47</sup> *Ídem*, p. 105.

famosa revista. Elizondo huyó a Veracruz a donde llegó cuando estaba ocupada por los yanquis; tras la caída de Huerta tuvo que embarcarse a La Habana, donde pasó cinco años de destierro. Pero a Pepe Elizondo no le fue tan mal como a su coautor, Rafael Gascón, quien tuvo que pasar varios meses escondido y perdió la razón. Otro ejemplo de que los teatreros podían pagar muy cara su crítica al poder fue el arresto de Guz Águila, autor de *La mula de don Plutarco*.

Además del subgénero político, el otro que también fue muy socorrido en la revista fue el costumbrista. Orozco menciona la presencia de tehuanas, charros, jícaras y canciones sentimentales con la misma ironía que después daría a sus críticas sobre el contenido mexicanista del muralismo o de la Escuela mexicana, pero junto con la revista política, la costumbrista fue la de mayor popularidad y arraigo hasta los años cuarenta —no olvidar la tradición costumbrista del siglo XIX, viva en la caricatura política de Posada.

Sí, como dice Orozco, el lenguaje combinaba palabras altisonantes con albures, sobre todo en las dos últimas tandas. Las obras, escritas a las volandas, porque cada sábado había que estrenar, incluían los modismos verbales utilizados por los tipos populares —payos, mariguanos, gendarmes, pueblerinos, prostitutas o borrachitas— que permitían identificarlos y que, a su vez, fueron creando estereotipos.<sup>48</sup> En este espectáculo por excelencia urbano las referencias a indios y campesinos —mujeres con trenzas, rebozo y enaguas, y sus compañeros, con los infaltables huaraches y jorongos, quienes salpicaban sus parlamentos con dichos campiranos y los infaltables haiga, traiba y ansina— servían para contrastar y afirmar el proyecto de una sociedad en conformación que deseaba ser moderna y cosmopolita. En el escenario los campesinos recién emigrados se encargaban de las tareas más humildes como charamusqueros, mozos, mecapaleros o barrenderos, y por primera vez su habla se recreó en un espectáculo público. En este rescate de la sencillez rústica por el lenguaje literario la revista enfrentó la paradoja de hacer hablar al hombre del campo como

<sup>48</sup> Cfr. Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 343. Los estereotipos creados entre 1920 y 1940 recogieron referencias compartidas y valoradas y pretendieron “sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo ‘típicamente mexicano’”, recogiendo las “características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional”.

él lo hacía, en cuyo caso necesitaba traducir para la comprensión de una población urbana, o la de darle un lenguaje ciudadano, en cuyo caso se construía un ser impensable, por no tener los mismos referentes. El escenario revisteril optó por exagerar hasta el extremo el lenguaje del campo, caricaturizándolo.<sup>49</sup> Este lenguaje del “otro” producía risas y burlas, que además eran reforzadas, casi como constante, cuando el indio o el campesino actuaban en espacios urbanos y en situaciones ciudadanas, ajenas por completo de sus realidades y desconocidas e incomprensibles para ellos. Sobra decir que tanto este lenguaje inaugural de la revista como la gestualidad de los personajes escandalizaron a los grupos sociales “cultos” que desdeñaban este protagonismo del “peladaje”. La revista de costumbres incorporó al México rural con mucha mayor eficacia de lo que había hecho la novelística, bajándolo del cerro aunque fuera a tamborazos. En los teatros de los barrios la vida campesina rebasó los límites del pueblo y llegó a la ciudad. Su representación abrió un abanico que lo mismo permitía reconocer su arraigo rural en la vestimenta que en la manera de peinarse o de caminar, con pasitos cortos y en una gestualidad que pendulaba entre la fiereza de los soldados y actitudes de sumisión, bajando la cabeza y respondiendo apenas. Aquí resulta pertinente volver al racismo imperante y a la mestizofilia vasconceliana que marcó la primera etapa de los murales de San Ildefonso. Dentro de la polémica etnicista subyacían las nociones de “individuo” y “ciudadano”, piedras clave del discurso liberal, y en el país urbano se percibía que la existencia de las comunidades indias y campesinas, con sus propios sentidos de identidad colectiva, conformaban la parte más alejada del individuo político que daba sustento al Estado moderno, de ahí el desprecio y la mofa con que fueron representados en las revistas.<sup>50</sup>

Sí, como dice Orozco, Acevedo y Leopoldo Beristáin, conocido en el medio como *El Cuatezón*, fueron los actores más populares durante el huertismo, pero para esta etapa la revista también había formado —y seguiría haciéndolo— una buena cantidad de típles y

---

<sup>49</sup> Sobre este problema de la literatura, cfr. Bollème, *op. cit.*, p. 204.

cómicos cuya fama se extendió por todo el país. *El Cuatezón* fue puntal del teatro político y su fama, iniciada en el María Tepache, se debió a sus excelentes caracterizaciones de tipos populares. A pesar de sus ojos azules —provenía de familia aristocrática que lo desconoció cuando actuaba como personaje de barriada—, representaba como nadie al “pelado dicharachero, el rancharo ladino, el indio taimado y el lépero de arrabal”<sup>51</sup> en puestas mexicanísimas. También hizo interpretaciones geniales del “gendarme de bigotes de aguacero típico del porfiriato, el rancharo payo, chupador incansable de charamuscas, el brusco tabernero gachupín, el ratero ágil, o el lagartijo descocado”.<sup>52</sup> Pero en gran medida el público lo adoraba porque representaba al pueblo con tono paródico pero sin quitarle su “donaire, su gracia, su valentía, su arrogancia y su ingenuidad”.<sup>53</sup> Orozco lo menciona porque efectivamente su apogeo llegó con Huerta, del que era gran amigo. Bajo su mandato, en el escenario *El Cuatezón* se la pasó despotricando contra los revolucionarios —en *Vía libre a Cuernavaca* representó burlescamente a Zapata y su estrella declinó cuando cayó el traidor. Para evadir la cárcel, *El Cuatezón* huyó a Veracruz disfrazado de cura, hasta llegar a Cuba. Regresó al país durante Adolfo de la Huerta y siguió actuando, pero no tan excelentemente. Su histrionismo destacó entre la pléyade de tanderos que cultivaron un lenguaje verbal acorde a las nuevas circunstancias históricas así como una gestualidad cargada de festiva emotividad para dar su propia versión de los acontecimientos revolucionarios, creando una expresión cultural estrechamente vinculada con preocupaciones y visiones nacionalistas. Sí, como dice Orozco, la revista incorporó a todos los tipos populares imaginables, entre ellos, a indios y campesinos, quienes encarnaron la parte más atrasada de una sociedad urbana que soñaba y se sentía “moderna”.

No, Orozco no dijo la verdad respecto a las actrices, quienes lejos de ser “antiquísimas y deformes”, eran hermosas y graciosas. Las actrices de revista aparecían con

---

<sup>50</sup> Cfr. González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, pp. 275-309.

<sup>51</sup> De María y Campos, *El teatro* [...], p. 87.

<sup>52</sup> *Ídem*, p. 88.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

la mayor economía posible en el vestuario y con actitudes francamente sensuales, atractivo insustituible para el público masculino. Ya en 1907 la joven tiple María Conesa había escandalizado la moral porfiriana por su provocativa interpretación de los cuplés de las zarzuelas *La gatita blanca* y *San Juan de la Luz*. La primera dio origen al apelativo con que se le conoció desde entonces; en ella la Conesa fue la primera tiple, nombre con que se reconocía a la actriz o cantante principal de una obra y que iba acompañada de un grupo de tres o cuatro bailarinas. Las segundas o vicetiples conformaban el grupo restante de bailarinas y el camino obligado para cualquiera que quisiera destacar era empezar como vicetiple. Cuando alguna de éstas contaba con atributos físicos o histriónicos, tenía por delante una interesante carrera, como sucedió con Lupe Rivas Cacho, sobre quien se abunda más adelante.

La extensa cita de Orozco tomada como referencia fue escrita por él en 1945 y entregada a la revista *Occidente*, que la publicó como su autobiografía, pero diez años antes, en una carta a Luis Cardoza y Aragón, el pintor en realidad extendió un “certificado de apadrinamiento del muralismo al teatro de revista”.<sup>54</sup> A propósito de la arqueología y las artes populares como elementos conformadores del muralismo, Orozco escribió:

Esto usted lo sabe mejor que yo, pero yo quiero mencionar especialmente el *Teatro*. En el caso particular de la pintura mural de 1922-1935, el teatro fue la más poderosa influencia en la pintura mural, algo así como el 80%. ¿Qué el teatro en México no existe? Sí existe y ha existido, el teatro de Beristáin, la Rivas Cacho, Soto, los escenógrafos Galván y mil más soldados desconocidos y lo más curioso es que este teatro comenzó por 1910, ¡también! Antes que los pintores pintarrajearan paredes y se holgaran con reparticiones de ejidos y matraca zapatista, héroes y tropa formada, ya Beristáin y la famosa Amparo Pérez, la Rivas Cacho y tantos más “servían” a la masas, *auténticas obras proletarias* de un sabor y una originalidad inigualables.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Monsiváis, “Amoroso [...]”, p. 14.

<sup>55</sup> *Ídem*, las cursivas son del autor.



El comentario reivindica sin cortapisas la picante y actualizada tarea llevada a cabo por la revista mexicana, ese “género ínfimo” que se atrevió por un camino empedrado de humor y realidad y planteó un nuevo lenguaje escénico representando la realidad mediante signos plásticos, textuales, musicales y actorales y cuyo éxito radicaba en la creación de referentes para las capas sociales urbanas emergentes. Resalta, además, su contenido innovador, nacionalista y de clase cuando menciona su carácter “proletario”.

El humor revisteril, mofándose de todo y de todos, era muy cercano a las agudas críticas con que Orozco caricaturizaba entonces a sus personajes públicos; su lenguaje plástico se hermanaba con el lenguaje teatral que también exageraba y buscaba la esencia de cada tipo representado; se trata de dos miradas y dos soluciones que en el fondo compartían la misma irreverencia por el poder e igual falta de concesiones para retratar a los grupos desposeídos. El humor negro con el que las clases populares se reían de sí mismas en el teatro tenía una contraparte en el ácido humor orozquiano para referirse a la realidad nacional de la Revolución. El vínculo de Orozco con el teatro de revista rebasó el de simple espectador. Durante el interinato de León de la Barra (mayo-noviembre, 1911) en el Principal —la Catedral de la tanda— se estrenó *La Viuda Alegre* y de inmediato fue parodiada con humor político en el Lírico, bajo el nombre de *La Presi Alegre*, para la cual “José Clemente Orozco, caricaturista de *El Ahuizote*, hizo [...] una composición de caricaturas, seis en total, de los principales personajes a través de sus intérpretes: Bernardo Fuelles, José Colina; D. Chuchurrueta, Carlos Pardavé; F.I. Valero, José Galeno; la Opinión Pública, Carmen Fernández; La Presi, Carmen Segarra y F., L. de la Parra y Francisco García”.<sup>56</sup>

Orozco no fue el único muralista involucrado con este género popular. Diego Rivera, recién llegado de Europa, mantuvo una relación íntima con Lupe Rivas Cacho, a quien todos llamaban *La Pingüica*. Para verla, Rivera asistió innumerables veces al Lírico, donde gozó de revistas colmadas de temas políticos y nacionalistas, en las que la Rivas Cacho destacaba

---

<sup>56</sup> De María y Campos, *El teatro* [...], p. 110.

por su picardía y capacidad histriónica.<sup>57</sup> Su primer papel fue de una “bobita” tartamuda en *El bueno de Guzmán*, pero en *La Ciudad de los camiones* (1918) “obtuvo su consagración artística en su magistral interpretación de ‘La Borracha’, tipo de nuestras clases bajas, que vistió con ropa auténtica, adquirida en el popular barrio de Tepito, indumentaria con la cual, ya desinfectada, aparecía en la escena”.<sup>58</sup> A partir de entonces la Rivas Cacho ocupó un sitio preferente en la historia del teatro frívolo gracias a sus estupendas creaciones de tipos populares.

Dos años antes de conocer al pintor *La Pingüica* había formado la empresa teatral Los Muchachos junto con Carlos M. Ortega y Pablo Prida, compañía que se dedicó a patrocinar revistas costumbristas porque garantizaban teatro lleno con su oferta de temas nacionalistas a un público ávido de encontrar su lugar en el trasegado país. Prida, escritor, periodista y autor teatral desde 1915, se interesó especialmente en abordar la temática mexicanista y en esta misma línea, en 1921, año del arribo del pintor a México, junto con Ramón Riveroll fundó la revista *Azulejos*, cuyos contenidos y portadas se dedicaron a asuntos mexicanos, pues en ella Prida perseguía el mismo fin que en el Lírico, “dar a conocer lo más bello que tenemos [...]. El único interés por que se luchaba era este ideal: la grandeza de México”.<sup>59</sup> En esta publicación colaboraron “los más prestigiados artistas, pintores, dibujantes, tallistas, caricaturistas, grabadores y los poetas y escritores más distinguidos”,<sup>60</sup> recuerda el editor, ¡y cómo no!, si desde antes, la contaduría del Lírico había sido un sitio de reunión de artistas, literatos, poetas, músicos y bohemios que la visitaban todas las noches y colaboraban con las puestas en escena, en especial dibujantes y pintores, para diseñar trajes y decoraciones: “Roberto Montenegro nos hizo preciosos

---

<sup>57</sup> Sobre los vínculos entre ambos, cfr. Roura, Alma Lilia, “Aguas Diego, ¡Ahí viene Lupe! Las modelos de Diego en San Ildefonso”, en *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, pp. 119-147.

<sup>58</sup> De María y Campos, *El teatro* [...], p. 55. Nótese la distancia de clase en la desinfección.

<sup>59</sup> Prida Santacilia, Pablo, *Y se levanta el telón. Mi vida dentro del teatro*, p. 114.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

bocetos de decorado y diseños de trajes; Diego Rivera, que en esos años había llegado de Europa, era otro de nuestros entusiastas colaboradores, llegando su admiración artística por nuestra primera tiple Lupe Rivas Cacho hasta hacerla figurar en el muro que pintó en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional. Preparatoria”.<sup>61</sup>

Si el descubrimiento de lo nacional había empezado con el lenguaje, la revista costumbrista o nacionalista siguió develando lo mexicano mediante la utilería, los escenarios y un sinnúmero de objetos que recogían esa “alma nacional” que pugnaba por abrirse paso. Este subgénero fue precisamente el que “otorgó el sello de ‘mexicano’ al teatro de revista y por lo tanto se consideró el más importante y socorrido [...]. Parte de lo costumbrista se resume en el uso de vocablos populares, lenguaje coloquial, vestimenta, música y otros elementos propios de nuestra nacionalidad que determinaron el desarrollo y aceptación de lo mexicano, al otorgarle al público voto de credibilidad con su inserción en los escenarios de mayor jerarquía, por lo que dejaba de ser ‘populachero’”.<sup>62</sup>

La patria toda era representable,ailable y cantable y la música devino un elemento privilegiado para adentrarse en las raíces nativas. Las dramaturgias nacionalistas echaron mano de sones, jarabes y melodías locales para representar simbólicamente la unidad de una Patria —así, con mayúscula— que no acababa por consolidarse entre las luchas intestinas. En una réplica casi natural a las zarzuelas y tonadas españolas, desde 1904 la revista mexicana costumbrista recopiló, adaptó y difundió piezas como *El jarabe tapatío*, *Ojos tapatíos*, *La borrachita*, trovas yucatecas y sones huastecos, por mencionar algunos. El escenario hacía posible que todo confluyera y encantara. Posesionados del Lírico, Los Muchachos fueron depurando los chistes y temas políticos hasta desembocar en la primera gran revista vernácula, *La Tierra de los volcanes* (1918), donde se exaltaban las bellezas del folclor nacional. En esta puesta el maestro Manuel Castro Padilla “hizo derroche de inspiración y de mexicanismo; destácanse los números de *Las Jícaras de Michoacán*, el

---

<sup>61</sup> *Ídem*, p. 98.

<sup>62</sup> Dueñas, *et al.*, *op. cit.*, pp. 11-12.

arreglo de *La Pajarera*”, *El Emigrado*, *Los sarapes* y, por su gracia, *El Pulque*”.<sup>63</sup> En esta obra debutaron como escenógrafo Adolfo Best. El prólogo contenía un diálogo entre El Iztaccíhuatl y el Popocatepetl, que instaban a los mexicanos a centrar su atención en las cosas del país. El segundo cuadro se llenaba con las regiones: el Norte, Yucatán, Baja California, el Istmo, el Bajío, la Costa, el Pacífico, la Huasteca, que dialogaban sobre sus pueblos respectivos. El desfile de productos vernáculos ocupaba el tercer cuadro: jícaras de Michoacán, sarapes de Saltillo, el pulque, el tequila y la matraca. Por vez primera un patrocinador desinteresado, Hipólito Chambón, dueño de una rebocería, prestó los tradicionales rebozos de San Luis.<sup>64</sup> *La tierra de los volcanes* fue un respiro al desfile de espectáculos políticos y de inmediato tuvo llenos a reventar. Gobernaba entonces Carranza y el anhelo de paz se hacía patente en la capital.

A raíz del centenario de la consumación de la Independencia, el gobierno organizó un sinfín de festejos, entre los cuales ofreció la subvención de 10 mil pesos para cada teatro que presentara una obra de carácter mexicano. Los Muchachos montaron *Aires nacionales*, a partir de “aires” o piezas musicales populares de diversas regiones del país. Con ésta y *La tierra de los volcanes* formaron un cartel que triunfó tanto en provincia como en el extranjero y dignificó el género mexicano. Pérez Montfort menciona que en los veintes, tanto el régimen obregonista como el de Calles convocaron “a las diversas regiones para presentarse con sus atuendos locales en la capital —los jarochos, los huastecos, los yucatecos, los de tierra caliente, los norteños, etcétera— con el fin de comprender y promover la variedad de lo ‘típico mexicano’”.<sup>65</sup>

Diego Rivera sin duda fue parte del público que aplaudió estas presentaciones. Un artículo suyo para *Azulejos*, de octubre de 1921, poco antes de empezar a pintar en la Prepa, reconoció la importancia del teatro frívolo y los aportes de *La Pingüica* a la mexicanidad:

---

<sup>63</sup> *Ídem*, p. 57.

<sup>64</sup> De María y Campos, *El teatro* [...], pp. 209-211.

<sup>65</sup> Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 349.

Felizmente, este pueblo mexicano tiene desarrollado, a un grado increíble, el sentido plástico; todo lo producido por él tiene el sello de un arte superior, simple y refinado a la vez; en todo hay sentido de belleza, salvo en lo que concierne a la gente que remeda lastimosamente lo de ultramar, y es ciega y sorda a la vida y al arte: maravillosa flor que aquí nace diariamente. Este profundo sentido plástico de la gente mexicana se manifiesta, de un modo dominante aún, en las artes que no son precisamente las del dibujo; el sentido del color, la materia, el movimiento y la proporción, como principales medios para manifestarse. Todo esto se puede observar en todos los casos de talento teatral, de los cuales el mejor ejemplo es el genio de Lupe Rivas Cacho, expresión íntegra del alma popular mexicana.<sup>66</sup>

Este interés por revalorar las costumbres y tradiciones populares también se evidenció en la esfera oficial. El Teatro regional, creado por Rafael M. Saavedra al inicio de la década de los veinte presentó, primero con las pirámides de Teotihuacán como escenario, y después en un foro ex profeso levantado en el aledaño pueblo de San Juan, programas donde el guión conjuntaba música y danzas regionales, donde los indígenas locales fueron actores y danzantes —este Teatro regional primero dependió del departamento de Agricultura y después pasó a la responsabilidad de Manuel Gamio, cuando éste ocupó la dirección de antropología en la SEP.

Si con los corridos los sectores populares rurales construyeron una nueva identidad social que les permitía reconocerse, las clases sociales urbanas también se dieron la mano con las comunidades tradicionales por medio de la Revolución y conformaron el grueso del público tanderero. Como pocos espacios, el teatro frívolo popular se abrió a nuevos paradigmas donde contenidos y formas se transformaron para hacerse eco de la nueva situación del país y crear una fisonomía con la cual los espectadores podían identificarse. Producto de las clases medias urbanas, con deseos y necesidades propios, el foro revisteril testimonió el surgimiento de un nuevo contexto verbal y temático de crítica y mofa de los sucesos nacionales y de propuestas de moda y conducta. Fue también ese espacio mágico

---

<sup>66</sup> Rivera, Diego, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en *Azulejos*, t. 1, núm. 3, p. 239.

donde cuajaban deseos y aspiraciones, tanto políticas como nacionalistas que flotaban en el aire como un imperativo. El humor político, regocijante, paródico y caricaturesco era una vía para apropiarse y hacer inteligibles las turbulencias del poder político y militar tan lejanas del pueblo. El descubrimiento de lo propio, de una patria, refulgente de jícaras, sarapes, tequila y charamuscas se contraponía a los modelos importados. La nueva moral, alejada de los atavismos porfirianos, desnudó cada vez más a las actrices y fue otra de las trancas saltadas por la revista. Entre 1910 y 1935 los hechos históricos y los actores sociopolíticos importantes, desde quienes ocuparon la primera magistratura hasta los inditos del campo y los payos de la ciudad, pasaron revista por las revistas mexicanas. La imagen del presidente en turno se parodió, radiografiando sin misericordia sus excesos y extravíos.

Orozco colaboró con las decoraciones y reconoció explícitamente la importancia de este género. La Rivas Cacho y Los Muchachos abrieron una ventana a la mirada europeizante del pintor que cruzaría después de San Ildefonso. Las propuestas de la revista crearon un espacio popular y nacionalista al abordar temas y contenidos que después fueron recogidos desde una perspectiva más “cultura” por los interesados en las artes populares, los músicos —populares y de concierto—, que buscaban crear una música mexicana y los muralistas. Fueron estos “murales-antes-de-los murales”<sup>67</sup> de la revista mexicana que se burlaron de la realidad, crearon historias y dieron rostro a una sociedad urbana de clase media y popular, uno de los hilos que trenzaron la propuesta estética que antecedió al laboratorio de San Ildefonso.

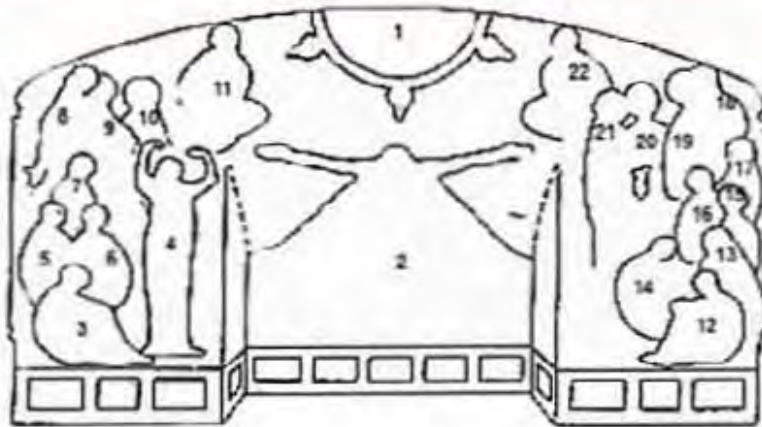
---

<sup>67</sup> Monsiváis, “Amoroso [...]”, p. 14.





Diego Rivera  
*La Creación*,  
 Encáustica  
 1922-1923



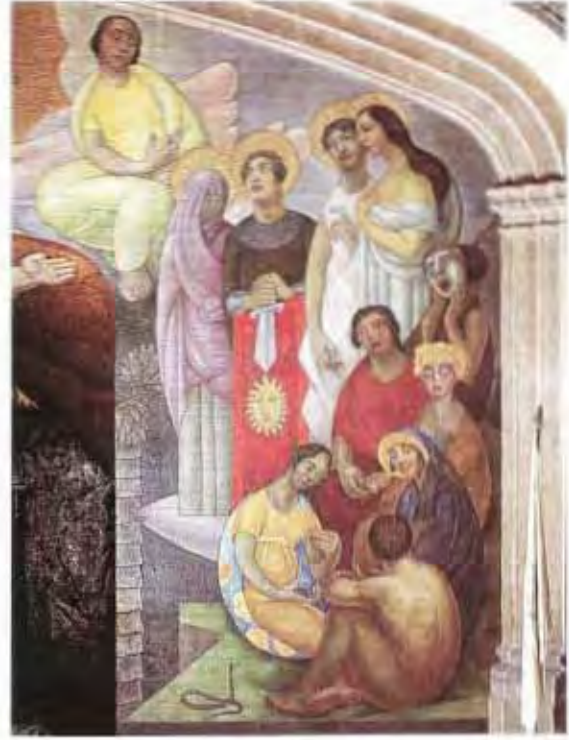
- |   |   |
|---|---|
| 1. La energía primordial                    | 12. El hombre – Adán (Amado de la Cueva)      |
| 2. El hombre surgiendo del árbol de la vida | 13. La fábula (Graziella Garbalzoa)           |
| 3. La mujer –Eva (Guadalupe Marín)          | 14. El conocimiento (Palma Guillén)           |
| 4. La danza (mujer criolla de Michoacán)    | 15. La poesía erótica (Nahui Olin)            |
| 5. La música (Concepción Michel)            | 16. La tradición (Luz Jiménez)                |
| 6. El canto (Guadalupe Marín)               | 17. La tragedia o drama (Graziella Garbalzoa) |
| 7. La comedia (Guadalupe Rivas Cacho)       | 18. La prudencia (Julieta Crespo de la Serna) |
| 8. La caridad                               | 19. La justicia (Dolores del Río)             |
| 9. La esperanza                             | 20. La fortaleza (Guadalupe Marín)            |
| 10. La fe (Luz Jiménez)                     | 21. La continencia                            |
| 11. La sabiduría (Luz Jiménez)              | 22. La ciencia (Palma Guillén)                |

Siluetario tomado del libro *Diego Rivera. Catálogo general de obra mural y fotografía personal*.





Diego Rivera  
*La Creación* (detalle Pantocrátor)  
Encáustica  
1922-1923



Diego Rivera  
*La Creación* (detalle con el Hombre  
frente a las Artes y las Virtudes)  
Encáustica  
1922-1923

## CAPÍTULO IV

### Los indios y los campesinos en los murales de San Ildefonso

#### 1. El indio oculto en sus atributos: *La Creación* (principios de 1922 - 9 de marzo 1923)

Diego Rivera

*Esta obra, a pesar del esfuerzo del pintor por expresar en los personajes la genuina belleza mexicana, se resiente, aun en su ejecución y aun en su mismo sentido interno, de influencias europeas demasiado fuertes.*

Diego Rivera

Diego Rivera inauguró el muralismo en San Ildefonso con un “tema universal”<sup>1</sup> que le encargó Vasconcelos para el anfiteatro. En este espacio privilegiado de la Prepa, la pintura ocupó el punto de confluencia de las miradas del auditorio, en un muro arqueado a manera de ábside. La sugestión religiosa fue tan fuerte que “no sólo dictó la escala y la composición, sino también el tema”,<sup>2</sup> y el propio pintor habló de su obra como un exvoto. La raigambre religiosa salta a la vista en la pareja original, las virtudes cristianas,

---

<sup>1</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, p. 165.

<sup>2</sup> *Ídem*, p. 168.

los halos dorados, las nubes y el tetramorfo que acompaña al hombre-pantocrátor del centro del nicho.<sup>3</sup>

Rivera había disfrutado de una larga estancia en Europa desde 1907 cuando partió becado a España. Regresó a México durante escasos cuatro meses (a fines de 1910) y volvió a París, hasta que fue requerido por el ministro. Este prolongado tiempo fuera del país transformó su temprana formación académica en San Carlos por derroteros muy distintos de lo que se seguían en México, marcados por las búsquedas de las vanguardias madrileñas primero y, después, por su inserción definitiva en las parisinas, donde durante más de cinco años trabajó codo a codo con Picasso y los cubistas.

Desde su arribo a la capital en julio de 1921 entró en contacto con el ambiente cultural que buscaba un arte nacional y con la política cultural vasconceliana, colaborando en la revista *El Maestro*; se puso al tanto del estado del arte en el país mediante antiguos colegas como el Dr. Atl, visitando la Academia y las Escuelas al Aire Libre y asistiendo a la exposición de Bellas Artes; supo de la exposición de arte popular organizada por Atl y Montenegro, que fácilmente vinculó con la recuperación vanguardista del arte negro y oriental, y se metió de lleno en el teatro de revista que recuperaba raíces, a través de su estrecha relación con Lupe Rivas Cacho. Sin duda también conoció las propuestas de Gamio con las que coincidía en parte y que fueron

---

<sup>3</sup> El contenido cristiano de los murales no se aborda aquí aunque se evidenció desde el inicio del movimiento; basta recordar que ya en 1920 Vasconcelos dijo a los pintores: “El verdadero artista debe trabajar por el arte y por la religión, y la religión moderna, el objeto moderno del culto, es el estadio socialista organizado para el bien común”, Downs, Linda, “La revolución cultural en los murales de Diego Rivera: las lecciones aprendidas en la Preparatoria y aplicadas en Detroit”, en *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, pp. 209-210.

glosadas por muchas publicaciones.<sup>4</sup> Cuando empezó a pintar en San Ildefonso inició un intercambio con sus colegas sobre el arte nacionalista desde su privilegiada posición.

El amplio prestigio que le precedía fue reforzado desde su llegada por varios articulistas. Desde París, Siqueiros envió un artículo donde lo calificaba como “el más fuerte pintor de América; con Matisse, Picasso y Gauguin significará una fuerza de primer orden en la historia de la pintura contemporánea”.<sup>5</sup> Manuel Maples Arce lo entrevistó en los patios de San Carlos y descubrió a un “convencido” lleno de entusiasmo. A la pregunta sobre la trayectoria del arte futuro para pintores y escultores, Rivera respondió: “Debo decirle que para mí no existe esa clasificación, sino simplemente la de obreros plásticos, como en el Renacimiento. Por lo demás, creo que debe ser aquella que encuentre la forma

---

<sup>4</sup> Diversos autores habían aportado al debate sobre la artísticidad de las obras prehispánicas, sobre la necesidad de incluirlas como parte de un arte nacionalista y sobre los riesgos que esto entrañaba, sobre todo desde que Gamio abordó abundantemente el tema en 1916 en *Forjando Patria*. Algunos ejemplos: “No es lógico ni psicológico experimentar tal emoción ante la escultura del Caballero águila, puesto que no fue esculpida bajo el cielo de la Argólida ni de la campiña romana, sino en las altas mesetas mexicanas y no la inspiraron el alma griega ni la romana, sino la azteca. (Hay que conocer los antecedentes de este arte). De otra manera continuará sucediendo como hasta ahora, que los juicios emitidos sobre dicho arte, serán desconcertantes hasta llegar a lo incomprensible y que las producciones contemporáneas hechas con motivos artísticos prehispánicos adolecerán de un hibridismo desconsolador”, “El concepto de arte prehispánico” en *Revista de Revistas*, núm. 267, México, 6 de junio de 1915, p. 19. O: “Sumerjémonos en las frescas y límpidas aguas de nuestro arte popular [...]. Bebamos de las fuentes inagotables del ‘saber’ y el ‘sentir’ de nuestro pueblo, para lo que sería de desear que las escuelas inscribieran en sus programas un curso especial de folklorismo, si es que queremos imprimir a las Bellas Artes un sello meramente nacional.”, “El alma de nuestra raza y el folklore artístico”, en *Revista de Revistas*, México, 9 de julio de 1916. “Todos nuestros artistas deben estudiar las obras del arte precortesiano, pero deben huir de un grave peligro: retroceder en vez de avanzar [...]. Urge pues la sana crítica para conocer y depurar los elementos de nuestras artes precortesianas, e indicar en qué casos pueden aplicarse.”, Federico E. Mariscal, “Los elementos precortesianos”, en *Gladios*, núm. 1, México, enero de 1916. Otro artículo glosa la obra de Gamio y para comprender el arte prehispánico hace una clasificación provisional de las obras artísticas en México: 1) prehispánica, 2) extranjera, 3) de continuación, por incorporación evolutiva, y de continuación por incorporación sistemática, 4) de reaparición por copia, y de reaparición espontánea.” El articulista engarza esto con las clases sociales: “La clase indígena guarda y cultiva el arte prehispánico deformado por el europeo. La clase media guarda y cultiva el arte europeo reformado por el prehispánico o indígena. La clase llamada aristocrática dice que su arte es el europeo puro [...]. 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.” “Una exposición de arte mexicano”, en *Revista de Revistas*, núm. 356, México, 25 de febrero de 1917.

<sup>5</sup> Alfaro Siqueiros, David, “Diego M. Rivera pintor de América. Por el acuarelista David Alfaro Siqueiros”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 218, México, 7 de julio de 1921, pp. 20-21.

de equilibrio, perdida en el siglo XIX. Cézanne la encontró pero sus discípulos no supieron comprenderlo. La reconstrucción en la labor del cubismo. Un andamiaje para volver a adquirir la noción extraviada de la forma”.<sup>6</sup> En sus valoraciones destacó siempre a Picasso, “el pintor de más genio.”

Con la mirada llena del arte europeo y apenas adentrándose en el ambiente nacional, Rivera alardeó de la invitación de Vasconcelos y reiteradamente afirmó que su regreso no tenía que ver con la “nostalgia” por la patria sino con un deseo de “estudiar las manifestaciones del arte popular, las ruinas de nuestro asombroso pasado [...]. Lo que el artista europeo busca con tanto afán, aquí en México se encuentra manifestado, sobre todo en el arte nacional, de una manera abundante. Y no quiero fatigar a usted hablándole de todo lo que puede sacar de provecho un pintor, un escultor, un artista, en una palabra, si contempla, si analiza, si estudia el arte maya, el tolteca, los que, en mi concepto, no tienen que envidiar a ninguno”,<sup>7</sup> y afirmó contundente que “la base de todo arte [...] es el sentimiento popular”.<sup>8</sup> Pedro Henríquez Ureña lo situó entre quienes habían entendido la lección de Cézanne y afirmó que “lo que hará de Diego Rivera mayor artista aún es su amor y su honda comprensión de las cosas de América, acrecentada por la visión permanente del que lleva diez años de ausencia —y de labor— en Europa”.<sup>9</sup>

La exposición anual de la Escuela de Bellas Artes fue una ocasión excelente para que opinara sobre lo que se hacía en México. Su artículo en *Azulejos* criticó a los jóvenes pintores y al rodinismo, y refrendó su propuesta de volver la mirada a las raíces mexicanas:

Imitar en México los fragmentos antiguos o pseudomodernos de Europa, es hacer lo que los negros en el Congo, que para igualarse a los

---

<sup>6</sup> Maples Arce, Manuel, “Diego M. Rivera”, en *ZIG-ZAG*, núm. 68, México, 28 de julio de 1921, p. 34.

<sup>7</sup> Barrios, Roberto, “Diego Rivera, pintor”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 221, México, 28 de julio de 1921, pp. 22-24.

<sup>8</sup> *Ídem*.

<sup>9</sup> Henríquez Ureña, Pedro, “Notas sobre Diego Rivera”, en *Azulejos*, núm. 2, México, septiembre de 1921, pp. 22-23.

funcionarios belgas que llevan monoclo, se ponen a guisa de tal, una rueda de cartón [...]. Necesitamos amor, amor a la escultura mexicana, tanto antigua como colonial [...] que los mexicanos —artistas y público profano—miren menos las revistas de ultramar y muchísimo más al admirable Museo Nacional y todas las manifestaciones de nuestro arte popular, que es moderno porque vive con la raza a pesar de tantas cosas, y que un día será revelación pasmosa para la gente sensible a la belleza.<sup>10</sup>

Entre los elementos para crear un arte nacional consideraba “la maravillosa arquitectura de Teotihuacán, Mitla y Chichén, y a la escultura antigua más pura y sólidamente plástica del mundo”.<sup>11</sup> En esta idealización del pasado indígena Rivera dio preeminencia a todo lo azteca. Entre sus fragmentos inéditos de principios de los veinte Wolfe rescató el siguiente comentario: “Este pueblo (los aztecas), para el cual, todo, desde los actos esotéricos de los sumos sacerdotes hasta las más humildes actividades domésticas, era un rito de belleza.”<sup>12</sup> Junto a esta valoración de lo mexicano, Diego no dudó en firmar el Manifiesto estridentista de Maples Arce en diciembre de este año.

Rivera expresó reiteradamente la defensa de la función social del artista: “El gran pintor no es más [...] que un constructor y un obrero [...]. Que nuestros artistas sepan, crean y sientan, que en tanto no nos volvamos obreros y no nos identifiquemos con las aspiraciones de las masas que trabajan, para darles, en un plano superior a la anécdota, su expresión por la plástica pura, manteniendo constantemente lo más profundo de nuestra alma en comunicación íntima con el pueblo, no produciremos más que abortos, cosas inútiles, por inanimadas”.<sup>13</sup> Pero sus juicios partían más del deseo que del conocimiento; los casi tres lustros en Europa lo habían mantenido alejado de la nueva realidad que encaraba y proponía. La última entrevista que dio en 1921 anunció que iba “rumbo a las regiones estupendas de las ruinas. En Yucatán tendrá la revelación de esa arquitectura que ya en París

---

<sup>10</sup> Rivera, Diego, “La exposición [...]”, pp. 22-25.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> Wolfe, Bertram D. Erick, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 130.

<sup>13</sup> Barrios, *op. cit.*, p. 24.

declaraba anterior a la de los egipcios, tan admirable como la de los romanos y por otros conceptos, tan digna de estudios como la de los griegos”.<sup>14</sup> El viaje no se concretó pero indica la necesidad de Rivera de entrar en contacto con las antiguas civilizaciones que defendía, de conocer directamente la escultura y la arquitectura nativas que consideraba imprescindibles para crear un arte nacional.

No obstante su alejamiento de México durante el proceso de la Revolución armada, Rivera se mantuvo al tanto de los grandes hitos del proceso vivido en el país, como atestigua su *Paisaje zapatista (El guerrillero, 1915)*, cuya simbología, resuelta con recursos formales cubistas, concentró iconos identitarios y geográficos del zapatismo. Esta fue “la obra más personal de su periodo cubista, pleno de iconografía revolucionaria en alusión al México de entonces: sombrero, rifle, sarape, cananas y guajes. Rivera lo llamó ‘Mi trofeo mexicano’”.<sup>15</sup> Esta propuesta suya le mereció el apelativo de Cubismo de Anáhuac, pero en 1917 se separó de este movimiento y regresó a Cézanne. En París tuvo un encuentro con Siqueiros (1919) con quien abordó los rasgos que debían caracterizar al arte mexicano y también tuvo intercambios con Alberto J. Pani y Martín Luis Guzmán —a quienes les hizo retratos— con quienes compartió sus frescas vivencias de la Revolución; no obstante, los ingredientes nacionalistas de las búsquedas culturales e identitarias que se habían ido fraguando en el país eran algo nuevo para él, de ahí su necesidad de adentrarse en la realidad mexicana.

Para el tema que nos ocupa es de gran interés su recurrente insistencia en el arte popular, que desdoblaba en dos vías. Una incluía la noción del pueblo como actor social y vinculaba la práctica artística al sentir de las clases desposeídas: “Creo que la base de todo arte es el sentimiento popular”,<sup>16</sup> o “El pintor que no tenga el sentimiento de los anhelos del pueblo —aunque no ande precisamente entre el pueblo— ése, no hará obra sólida; como no

---

<sup>14</sup> Frías, José D., “El fabuloso pintor Diego María Rivera”, en *Revista de Revistas*, núm. 606, México, 27 de noviembre de 1921, p. 11.

<sup>15</sup> Duarte, Ma. Estela, “Cronología. Trayectoria artística de Diego Rivera, en *Diego Rivera. Arte y revolución*, p. 385.

<sup>16</sup> Barrios, *op. cit.*, p. 25.

la hará el que pinte muros, decore casas, palacios o edificios públicos. El arte desligado de sus fines prácticos no es arte”.<sup>17</sup> Otra veía la recuperación del arte popular como elemento indispensable para la conformación de la identidad frente a la europeización y equiparaba su importancia con las creaciones indígenas ancestrales: “Lo que el artista [europeo] busca con tanto afán, aquí en México se encuentra manifestado, sobre todo en el arte nacional, de una manera abundante [...] [los artistas de todos los campos] deben estudiar el arte maya, el azteca, el tolteca, los que, en mi concepto, no tienen que envidiar a ninguno”.<sup>18</sup>

Su credo sobre una plástica nacionalista mezclaba lo popular con un ambiguo concepto sobre la raza que engarzaba con lo indígena. En San Ildefonso, sin embargo, no plasmó estas propuestas sino que eligió una temática dentro de la mejor tradición occidental cristiana mediante un relato que vincula a la humanidad, encarnada en una dualidad masculina y femenina, con el espíritu creador, por una vía de disposiciones morales y creaciones artísticas. El mural mantuvo la impronta de sus experiencias con la modernidad europea, incluyendo el regreso a la figuración tras su periodo cubista, e integró en él un amplio repertorio donde Cézanne desempeñaba un papel principal junto con influencias de la pintura de Ravena, Ucello, Andrea Mantegna, Stefano de Zevio, Giovanni Caroto y Tintoretto.

El tema de *La Creación* se centra en “la idea de unión entre la humanidad y el principio creador del universo por medio del arte y la religión”.<sup>19</sup> Del espíritu de una pareja original, desnuda y asentada en la tierra emanan artes y virtudes que ocupan rangos ascendentes hasta llegar a la energía primigenia, proyectada desde el centro superior de la composición. El manejo del espacio compositivo corresponde a esa vía ascendente, mediante sutiles plataformas que parten de un verde terreno hasta culminar en la luz dorada que hace resaltar un cielo estrellado.

---

<sup>17</sup> Frías, *op. cit.*, p. 11.

<sup>18</sup> Barrios, *op. cit.* p. 24.

<sup>19</sup> Coleby, Nicola, “El temprano muralismo posrevolucionario, ¿Ruptura o continuidad”, en *Memoria [...]*, p. 30.



En éste, no sólo su primer encargo importante tras su llegada de Europa, sino la primera posibilidad de crear un arte nuevo, las ideas de Vasconcelos son evidentes; los contenidos estético-filosóficos del “programa iconográfico y simbólico del mural” tienen una clara vinculación con la cosmovisión del Ministro, concebida por fluidos vitales en todas direcciones que culminaban, mediante un impulso ascendente, en la armonía con el todo.<sup>20</sup> En el discurso simbólico de *La Creación* las “grandes” artes como arquitectura, pintura y escultura no están presentes y se privilegian las dramáticas y literarias así como la música y la danza, ampliamente favorecidas en el programa cultural de la SEP. La inclusión de las virtudes cardinales y teologales fue explicitada por Rivera en 1922, cuando el mural ya estaba avanzado: “[juntas] personifican el camino espiritual hacia la unión con el absoluto”.<sup>21</sup> Utilizó encáustica con hoja de oro y contó con varios ayudantes, como Carlos Mérida, un pintor modernista conocido desde su exposición en 1920, quien le preparaba los colores y los jóvenes Xavier Guerrero, Jean Charlot y Amado de la Cueva. A diferencia del resto de equipo sanildefonsino que trabajaba en las escaleras y corredores, Rivera trabajó a puertas cerradas, eludiendo las miradas ajenas.

Con la intención compartida con el resto de los pintores de crear un arte “mexicano”, concepto que incluía la temática racial, Rivera la abordó asignando atributos a sus imágenes indias. Se conservan valiosos comentarios suyos en cuatro documentos sobre el mural que, al dialogar con las imágenes, permiten dilucidar su concepción. El primero es la explicación presentada por Rivera para su aprobación por Vasconcelos que, sin grandes variaciones posteriores, presenta detalladamente el contenido básico de la obra final y fue elaborado antes de abril de 1922, cuando empezó a pintar. El segundo son las “notas explicativas, preparadas por Rivera poco después de terminar el mural, [que] sirven para mostrar su intención”, a las que Bertram D. Wolfe tuvo acceso cuando trabajó la biografía del pintor. El tercero fue publicado en el *Boletín* de la SEP en enero de 1923, dos meses antes de la inauguración del mural. Las grandes coincidencias entre las notas citadas por

<sup>20</sup> Cfr. Ortiz Gaitán, Julieta, “El pensamiento vasconcelista en el mural *La Creación*”, en *Memoria* [...], pp. 91-105.

<sup>21</sup> Coleby, *op. cit.*, p. 30.

Wolfe y el Boletín refrendan el carácter de apuntes de las primeras. El último es un artículo de Rivera titulado “Los primeros murales”, aparecido en la revista *El arquitecto* en 1925. Estas cuatro fuentes permiten una visión diacrónica de los pasos con que Rivera fue integrando los referentes indígenas en *La Creación*.<sup>22</sup>

El proyecto aceptado por Vasconcelos despliega un cuidadoso y complejo planteamiento conceptual donde las *emanaciones* (los fragmentos tomados de los textos aparecen en cursivas) de los principios masculino y femenino, en forma de artes, virtudes y creaciones humanas se elevan desde el nivel terreno hasta la *Luz Primera o Energía Primaria*. Menciona todas las figuras/conceptos que aparecen en el mural, salvo el drama, que se incluyó después, quizá para equilibrar a la comedia —conviene recordar el papel asignado por Vasconcelos al teatro en su plan educativo. Este proyecto inicial destaca las alusiones a la gestualidad de las figuras como indicadores de las intenciones con que interactúan en el conjunto; las manos de la ciencia, en gesto *persuasivo* y *posesivo*; el rostro de la mujer desnuda que *se eleva a la luz superior*, al igual que el de la esperanza, o las manos de la sabiduría que *forman el símbolo de infinitud*. Las menciones de rasgos étnicos son muy someras: *ojos verde agua* y *cabellos dorados* (poesía erótica), *negros cabellos rizados como zarcillos de viña* (la música), *cabellos rojizos* (la caridad), *cabellera dorada* (la danza) y *ojos claros* (la fortaleza). La mención sobre los tipos físicos escasea; sobre el tono de la piel, intrínseco al concepto de raza, aparece *rojiza* para la poesía y de *sutiles rasgos, morenos* y *macerados* para la fábula.

El segundo escrito, para el *Boletín*, contiene la explicación más amplia y detallada y, a diferencia del proyecto, está plagado de alusiones étnicas: “*El tema escogido por el pintor para la decoración del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria es La Creación, haciendo dentro del tema abstracto alusión directa a nuestra raza por medio de los elementos representativos escogidos y su colocación y jerarquía dentro de la*

---

<sup>22</sup> El primer documento está tomado de Jean Charlot, *El renacimiento* [...], pp. 166-167. El segundo, de Bertram D. Wolfe, *La fabulosa* [...], pp. 120-122. El tercero y el cuarto, de *Arte y política*. Diego Rivera, de Raquel Tibol, pp. 29-32 y 49-50. A fin de identificarlos, se citan como proyecto, notas, boletín y artículo.

*composición: desde el tipo autóctono puro, hasta el castellano, pasando por los mestizos representativos*".<sup>23</sup> Como se desprende, *nuestra raza* es una mezcla de etnias, entre las cuales el pintor eligió algunos *elementos representativos* que, además, dispuso de acuerdo a la jerarquía exigida por la resolución pictórica. En el *Boletín* se explicitan nueve tipos étnicos:

- La Sapiencia: figura recia de india suriana (ve hacia abajo, al microcosmos y macrocosmos)
- La Fe: india purísima de las serranías al sur del valle de México (con rebozo y trenzas)
- La Tradición: obrera india (con rebozo)
- La Justicia: tipo indio puro
- La Fábula: rostro sutil moreno macerado
- La Esperanza: tipo castellano (con cabello rubio trenzado)
- La Ciencia: tipo ario
- La Danza: criolla de Michoacán
- La Canción: criolla jalisciense (con rebozo)
- La comedia: afinado tipo criollo del centro de la mesa central (con rebozo y trenzas)

Como puede observarse en esta caracterización, el *mestizo* afirmado en el párrafo introductorio no aparece por ningún lado, lo que puede indicar que las diez figuras restantes sean mestizas aunque no se mencionen explícitamente, o bien, que la aparición del tipo mestizo en el *Boletín* respondiera a la necesidad del pintor de incluirlo, sin intención de representarlo pictóricamente, para situarse dentro de la mestizofilia vigente y, por supuesto, dentro de la línea vasconceliana. En las notas recogidas por Wolfe, el párrafo inicial ofrece otra pista para desentrañar su ausencia: "*El tema escogido para el auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria es la Creación, con una alusión directa a la raza mexicana a través de sus tipos representativos, desde lo puro autóctono, hasta lo español, incluyendo a los criollos*".<sup>24</sup> Entre las notas y el *Boletín* el calificativo "*representativos*" sufre una metamorfosis, convirtiéndose, de un referente a tres grupos,

<sup>23</sup> Tibol, *Arte y política*. [...], p. 29.

<sup>24</sup> Wolfe, *op. cit.*, p. 120.

el indígena, el español y el criollo, en los *mestizos representativos*. ¿Cómo se dio este cambio?

Si bien Rivera fue el primero en empezar en la Prepa, porque en abril de 1922 ya estaba pintando, a mediados de ese año Alva y Revueltas empezaron sus murales y en el último trimestre lo hicieron Charlot, Leal y Siqueiros, y todos imprimieron un contenido racial a sus obras. En el ámbito político, a fines de 1922 se creó el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, una de cuyas posturas más constantes fue la exaltación a la raza indígena, y por último, en el campo cultural tuvo muy buena recepción la obra de Gamio, con su reivindicación de la plástica mesoamericana y del mundo indígena. Estos tres hilos, trenzados con la propuesta mestizofílica de Vasconcelos, conformaron la trama etnológica de *La Creación*.

En el *Proyecto* no hay ninguna alusión a los tipos raciales. En Europa no habían formado parte del universo de Rivera y ahí la connotación del término mestizo era, y sigue siendo, peyorativa. En el *Boletín*, en cambio, el pintor introduce al mestizo, pero sin detenerse en él con ningún detalle.<sup>25</sup> Las notas mencionan los mismos tipos étnicos del *Boletín*, aunque con ligeras variantes respecto a la versión final e incluyen cuatro referencias al tipo indígena: la Tradición es una “*india de la clase laborante*”; la Justicia, “*de ropaje blanco, piel oscura, de tipo netamente indígena*”; la Fe, “*representada por una india pura de las serranías que circundan el Valle de México al sur*”, y la Sabiduría, “*una vigorosa figura de india del sur*”.<sup>26</sup> El último documento, el artículo para la revista, fue publicado una vez que habían corrido críticas negativas a la obra de Rivera frente a la favorable recepción de los otros murales por su “mexicanidad” y, no menos importante, el pintor había ya iniciado sus trabajos en la SEP y Chapingo. Este texto, escrito en tercera

---

<sup>25</sup> Downs, *op. cit.*, p. 210, afirma que “la fusión de las diferentes composiciones raciales está representada por la pareja mestiza”, y más adelante dice que “lo mexicano” aparece en el mural “en una figura de hombre emergente representado por un mestizo que es físicamente poderoso e imbuido del poder proveniente de la esfera mítica de la parte superior”, p. 226. A continuación se refutan estas afirmaciones.

<sup>26</sup> Wolfe, *op. cit.*, pp. 121-122.

persona, da una resumida descripción del mural sin mencionar ningún grupo étnico y finaliza con un *mea culpa* por carecer de un sentido mexicano.<sup>27</sup>

Además de los cuatro escritos, existe otro hilo para rastrear la aparición de los tipos raciales. En la biografía que De la Torriente trabajó con Rivera se afirma que para cada actividad el pintor eligió a sus modelos “entre las amigas que se prestaron gentilmente y con entusiasmo [...]”<sup>28</sup> a posar para él, y lo hizo de acuerdo a “lo que la figura, para la cual posaban, simbolizaba en la composición y teniendo, cada una, *un carácter etnográfico* de acuerdo también con lo que la figura representaba”.<sup>29</sup> Entre las amigas-modelos se han identificado ocho, provenientes de diferentes estratos sociales y profesiones. Rivera sostenía con ellas relaciones muy diversas, desde la matrimonial con Lupe Marín, hasta la de empleador, con Luz Jiménez,<sup>30</sup> pero se abre la duda sobre si el tipo étnico de cada una se adecuó al concebido por Rivera para el mural. A partir de las modelos identificadas es fácil concluir que varias representaron las actividades que realizaban en la vida real o correspondieron al imaginario del artista sobre ellas; una vez elegidas, y como resultado de sus variadas apariencias físicas, el muralista relacionó las capacidades de cada una y los símbolos concebidos por él para el relato pictórico. De estos ingredientes surgieron los tipos físicos de las notas y el *Boletín* que, además, se inscribían en la postura generalizada de asignar determinados rasgos morales a los grupos étnicos del país.

Para desentrañar los distintos grupos étnicos del mural hay que establecer su lugar en la composición y comparar el proyecto con el *Boletín* siguiendo la descripción del pintor.<sup>31</sup> En el lado inferior derecho, el hombre desnudo vuelve su rostro hacia un grupo de figuras femeninas con quienes está *en coloquio*. De este principio masculino-activo emanan “*El conocimiento, enunciándose a sí mismo para beneficio del hombre; la Fábula, con*

<sup>27</sup> Tibol, *Arte y política*. [...], p. 50.

<sup>28</sup> De la Torriente, Loló, *Memoria y razón de Diego Rivera*, vol. 2, p. 175.

<sup>29</sup> *Ídem*, subrayado de la autora.

<sup>30</sup> Sobre las modelos y sus simbolismos, cfr. Roura, Alma Lilia, *op. cit.*, en *Memoria* [...], pp. 119-147.

<sup>31</sup> Se cita primero el proyecto y a continuación el *Boletín* de la SEP. Cuando la coincidencia entre ambos es muy cercana, se prefiere el más amplio.

*sutiles rasgos, morenos y macerados, que añade su brillo necesario a la explicación [...]*<sup>32</sup> o bien, “*en actitud de explicar, El Conocimiento, túnica ocre, manto azul con aplicaciones de oro, carnes de tinte verdoso; enfrente, con manto añil, cofia cobalto, diadema de oro, rostro sutil moreno macerado, poniendo su explicación necesaria en la explicación de la otra: La Fábula. Arriba, figura de obrera india, enagua carmesí, rebozo rojo tierra, con las manos en reposo sobre los muslos: La Tradición; a su izquierda, ojos verde acuoso, cutis blanco rojizo, cabellos de oro apenas sombreado, manto ocre oscuro, túnica verde gris sombría, las manos escondidas, La Poesía Erótica; en la cúspide del grupo, cubriéndose el rostro con máscara de dolor, La Tragedia*”.<sup>33</sup> En ambas versiones, Rivera ubica al conocimiento como punto de partida. Éste es la capacidad humana referida a la inteligencia, al ejercicio de las capacidades intelectuales para averiguar la naturaleza, cualidades y relaciones entre las cosas; también sirve para “*explicar*” el mundo, para dotarlo de sentido atendiendo a causas que producen consecuencias. Este conocer es “*benéfico*” para la humanidad y Rivera no lo adscribe a ninguna etnia en particular, pero no lo considera vía suficiente para ubicarse en el mundo, porque lo acompaña de la fábula, con rostro “*sutil moreno*”, que le “*añade brillo*” o pone en él una “*explicación necesaria*”. En la representación pictórica, el Conocimiento y la Fábula miran al hombre y, por su gestualidad, aquél reclama, con ojos muy abiertos, inclinando el cuerpo y con un ademán, la atención que el hombre dirige a la Fábula y que ésta le devuelve con interés y con una mano en el corazón.

En su acepción generalizada, la fábula es una narración de asunto imaginario y maravilloso que se cuenta para deleitar.<sup>34</sup> Diego mismo era un gran fabulador; múltiples anécdotas de su vida en España, donde encontró el maestro perfecto en Ramón del Vallé Inclán, quien embrujaba a sus oyentes inventando toda clase de hechos, y posteriormente en París, donde al pintor se le conoció como el Tierno caníbal por su afirmación de haberse

---

<sup>32</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento [...]*, Proyecto, p. 166.

<sup>33</sup> Tibol, *Arte y política. [...]*, *Boletín*, pp. 29-30.

<sup>34</sup> Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, vol., I, p. 1270.

alimentado de carne humana, dan cuenta de que para él, la exageración o invención de hechos era el recurso ideal para sorprender y cautivar a su público. En el mural, Rivera elevó esta capacidad inventiva a un nivel *necesario* para *hacer brillar* el conocimiento, que por sí solo, no atrae como cuando se le adereza con la imaginación. En los textos, la fábula es la única a la que Rivera asigna un rostro *moreno*, y la única que lleva una diadema dorada, que la vincula con los halos de las virtudes. La pregunta obligada es si con este rostro alude al indio o al mestizo. Lo más probable es que sea al primero, aunque no de manera explícita. En las representaciones generalizadas del mestizo una constante es la piel oscura, que lo vincula con su antepasado indígena y no con el blanco. En la fábula, el pintor reivindica su raíz indígena identificándola con la capacidad de inventar, de embellecer los hechos del entendimiento. En ese momento, como en la actualidad, la tradición literaria oral indígena utiliza referentes de la mitología mesoamericana para explicarse el mundo. Este rasgo de transmisión de una herencia cultural ancestral fue identificado por Gamio con el mismo concepto que aquí se aborda: “Los interesantísimos *fabulistas* indios, los que relatan las aventuras del coyote, de la serpiente, del nahual, de la Luna y el Sol, de los bosques y los lagos, pudieran haber sido insignes literatos de la corte azteca, mientras que hoy apenas si el folklorista les dedica todo el interés que merecen”.<sup>35</sup> Además, los mitos nativos son protagonizados por dioses y animales que realizan tareas humanas, como en la mejor tradición de las populares fábulas de Esopo; en la vida diaria de las comunidades indígenas y campesinas los animales se vinculan con un universo polisémico de saberes: conviene estar “bien águila” y cuidar el “ojo de venado”, porque “cuando el tecolote canta, el indio muere”. Diego había tenido contacto con este mundo mitológico, donde los animales enseñan verdades, cuando de pequeño estuvo al cuidado de una nana en su natal Guanajuato. En el mural, el hombre, en su diálogo con el Conocimiento y la Fábula, prefiere a ésta, que recrea poéticamente la realidad mediante la imaginación.

Dada la temática del momento de creación, la primera analogía obligada establece una relación entre la pareja desnuda del mural con la original pareja bíblica; el moderno

---

<sup>35</sup> Gamio, *Forjando* [...], p. 94.

Adán riveriano también tiene cerca la paradigmática serpiente, aunque esto también puede vincularse con algunas ideas herméticas del momento.<sup>36</sup> No obstante, en el texto sagrado Adán y Eva desobedecieron a su dios cuando probaron el fruto del árbol del conocimiento: “Mas sabe Dios que el día que comiereis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como dioses sabiendo el bien y el mal”.<sup>37</sup> El Adán riveriano no infringe la norma porque se inclina por la imaginación y la fantasía.

Tres figuras que ocupan los lugares superiores completan este conjunto: la Tradición, el Drama y la Poesía Erótica. Para esta última posó Nahui Ollin, nombre con el que pasó a la historia Carmen Mondragón, mujer embrujadora y provocadora de escándalo. Diego recogió en la pintura su figura menuda, sus inolvidables ojos verdes que miran decididos al espectador y su moderna cabellera rubia de rizos cortos. Atrás de ella, la declamadora cubana Graciella Garbalozza se cubre el rostro con una máscara que llora la sangre del drama. La figura que ocupa mayor espacio en este grupo corresponde a la Tradición, de cuerpo robusto y descansando las manos en el regazo, con una gestualidad que transmite la sensación de espera paciente, dirigiendo la mirada al infinito.

Del latín *traditio*, y éste de *dare*, dar, la tradición legitimó su contenido histórico en las reflexiones decimonónicas sobre los nacionalismos. En sus distintas acepciones hay dos constantes que le dan sentido, su vinculación con el pasado y con el pueblo. La Academia la define como “La comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos y costumbres, hecha de padres a hijos al correr de los tiempos y sucederse las generaciones”, o como la “doctrina, costumbre, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos”.<sup>38</sup> Herder la describió como un concepto ahistórico pero que entronca la cultura popular con la temporalidad. La mestizofilia imperante, a pesar de concebir al mestizo como fusión y porvenir de México, no desconoció que la tradición, esa herencia cultural conformada por un entramado de ideas, saberes y costumbres originadas

---

<sup>36</sup> Cfr. Ramírez, Fausto, *Orozco, una relectura*.

<sup>37</sup> *Génesis*, 3, 5.

<sup>38</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, vol. VI, p. 1293.



en tiempos pasados, y que constituía parte de la identidad del país, radicaba en el componente indio: “La tradición indígena, realista, vigorosa y pintoresca, nos deja mirar cómo era y cómo pasaba la vida de los mexicanos antes que llegara la Conquista”.<sup>39</sup> En el debate entre la modernidad y el pasado, la raíz primordial de México se depositó en el mundo indígena; los indios eran los orígenes, los depositarios más fieles de la tradición, de aquello que identifica a un pueblo, a los habitantes de una nación. Si el término “pueblo” es una palabra peligrosa por la carga de violencia que puede entrañar, y difícil por inasible, el concepto de tradición aleja estas cargas negativas y lo transforma en lo cercano y querido, en lo que define el ser nacional, en aquello que lo caracteriza frente a otras culturas.<sup>40</sup> El México posrevolucionario institucional y popular ya había empezado a rescatar las tradiciones: el trabajo artesanal de la Exposición de culturas populares de Atl, Enciso y Montenegro (1921), la música y bailes regionales de las “patrias chicas” en las puestas teatrales y los bailes escolares, el conocimiento de lo antiguo por parte de sociólogos y antropólogos expresado por Gamio. En 1921, la exposición de Roberto Montenegro presentó un aguafuerte titulado *La tradición*, que exteriorizaba “el alma de la raza indígena [...] en su actitud inmóvil, entre sus propios símbolos y sus misteriosos caracteres”.<sup>41</sup> Rivera también le asignó un tipo indio.

La modelo de la tradición fue Luz Jiménez, amiga de los jóvenes Leal y Charlot. En la ciudad de México, a donde fue expulsada por la violencia revolucionaria de su natal Milpa Alta, vivió la presión social que la llevó a reforzar su etnicidad indígena, a refrendar las raíces que la vinculaban con su tierra. Como mujer, india y pobre, se incorporó a la vida productiva vendiendo comida y artesanías en las calles citadinas, pero su gran fuerza interior la llevó a entrar a un concurso y después al modelaje en la Escuela al aire libre de Coyoacán. Mientras posaba para Diego, ¿le contaba cuando vio a Zapata en su pueblo y cómo la impresionó? ¿Del Plan de Ayala, ratificado en el barrio milpaltense de San Pablo

---

<sup>39</sup> Gamio, *Forjando* [...], p. 64.

<sup>40</sup> Cfr. Bollème, *op. cit.*

<sup>41</sup> Gómez Robelo, Ricardo, “La exposición de Roberto Montenegro”, en *México moderno*, año I, núm. 10, México, 1 de junio de 1921.

Oztotepec? ¿De sus ganas de ser maestra rural? ¿Del gusto que le dio ganar el concurso de belleza? ¿Del dolor por abandonar su comunidad? ¿De sus historias y fantasmas? ¿Le convidaría de su itacate? Y el pintor, desde su privilegiada posición de artista-patrón ¿cómo recibió su presencia física y sus saberes? ¿Le pediría algunas palabras en náhuatl? Diego describió a la Luciana que posó para la tradición como *obrero india*. La tonalidad de su piel es oscura y en el *Boletín* le adscribe un rebozo. Entre las modelos de Rivera, Luciana fue la única que recibió salario —que nunca alcanzó para sacarla de la pobreza. Esta atípica mujer de origen indio posó para la Tradición, la Justicia, la Sapiencia y la Fe.

El siguiente nivel está destinado a las virtudes cardinales que tienen su contraparte en las teologales, ubicadas en otra mitad del mural. No hay duda que Rivera contaba en su haber las obras europeas sobre las virtudes, tema recurrente desde el Renacimiento. En México, una pintura sobre este tema, atribuida a Leonardo da Vinci formaba parte de la colección del Museo de la Academia Nacional de Bellas Artes y había sido objeto de estudio de varias generaciones. Dos años antes del regreso de Rivera a México, Mateo Herrera, director de la institución, la atribuyó a la “escuela italiana fundada por Leonardo” y describió así a *Las siete virtudes*:

Agrupadas en diversas posiciones y ostentando algunas en sus cabezas sendas diademas, adornadas de piedras preciosas, están las siete mujeres, tres de las cuales representan las virtudes teologales y las otras cuatro, las cardinales. La Caridad, con el torso casi desnudo y dos niños pegados a sus pechos y a los cuales estrecha con efusión, parece ser el centro del cuadro; a ella concurren las miradas de las demás mujeres quienes ven con misteriosa y dulce curiosidad la función natural de la caridad. La Esperanza levanta los ojos al cielo, y la Fe ostenta en la mano izquierda la cruz mientras con la derecha hace el ademán de predicar. Figuras de medio cuerpo y tamaño natural [...]. Esta preciosa tabla figura como una de las joyas de este museo y presenta la particularidad de no estar terminada, circunstancia que permite estudiar el procedimiento con que está ejecutada, que no es otro que el de la pintura al temple de huevo, con veladuras al

óleo, aplicadas al cuadro después de terminarlo con color gris. Ignoramos su procedencia.<sup>42</sup>

No es posible determinar si Rivera vio la tabla en sus visitas a la Academia o si la recordó de su anterior estancia en ella, pero las analogías con sus virtudes en san Ildefonso, como las diademas y la Esperanza levantando la mirada, abren una vía interesante para rastrear su genealogía. En el mural las dispuso en su orden tradicional: prudencia, justicia, fortaleza y continencia.

La Fortaleza tiene el rostro expresivo y los ojos claros de su esposa, Lupe Marín. La justicia es de *tipo indio puro* y con ella Rivera se volvió platónico —de nuevo surgen los conceptos filosóficos de Vasconcelos. Desde su origen etimológico, la virtud es un poder o una fuerza que, aplicada al quehacer humano, permite obrar de acuerdo a un código ético. La elaboración sobre las virtudes como características de un buen comportamiento del ser humano tiene larga data. Sócrates y Platón reconocieron la templanza o moderación, el valor, la sabiduría y la justicia; la ética platónica partía del principio de la necesidad de expresar todas las partes de la naturaleza humana y concibió el orden racional como armonía, la virtud central, que llamó *justicia*. Ésta se manifestaba como temperancia en el control de los deseos; como valor o fortaleza cuando se usaba para dirigir la voluntad, y como sabiduría, al alcanzar la armonía mediante una introspección correcta aunada al juicio de la razón. Aristóteles añadió otras virtudes, que vinculó con las actividades de la vía racional que permite al ser humano llegar a la meta ideal entre los extremos. Después de la elaboración griega, los romanos consideraron a la virtud una deidad alegórica, hija de la verdad, y le asignaron un templo al que se accedía previo paso por el del honor. La representaron como una mujer sencilla, modesta y vestida de blanco —como en *La Creación*— con un rostro que inspiraba respeto. Luciano la describió triste, afligida y tan maltratada por la suerte, que no osaba presentarse ante el trono de Júpiter.

La ética cristiana temprana sobre la salvación estableció nuevas virtudes cardinales, las bienaventuranzas del Sermón de la montaña, y durante los siglos

---

<sup>42</sup> S/a, “Las siete virtudes”, en *Álbum Salón*, t. I, núm. 10, México, junio de 1919.

posteriores los teólogos no desdeñaron las virtudes platónicas pero las subordinaron a la perfección de la vida cristiana, la tríada de fe, esperanza y caridad. En el pensamiento escolástico las virtudes se concibieron como realidades del alma que constituían un hábito dirigido hacia un bien particular y no eran inherentes a la condición humana; esta filosofía señaló una diferencia entre virtudes sociales y teologales. Una elaboración cristiana posterior dividió a las virtudes en cardinales y teologales; en esta clasificación, la prudencia consiste en discernir lo bueno de lo malo para seguirlo o huir de ello y en el lenguaje común equivale al buen juicio. La fortaleza es la capacidad de vencer el temor y huir de la temeridad. La contingencia o sobriedad lleva a refrenar los apetitos y el uso excesivo de los sentidos, sujetándolos a la razón, pero también se refiere la moderación de las pasiones y afectos del ánimo, haciendo que el hombre viva en la templanza. La justicia (del latín *justus*, equitativo) es la cualidad de justo y se aplica a “las acciones o situaciones por las cuales, o en las cuales, cada uno tiene lo que le corresponde por sus merecimientos o como partícipe en lo que pertenece a varios o a todos”.<sup>43</sup> Como virtud inclina a dar a cada uno lo que le pertenece y también consiste en “arreglarse a la suprema justicia y voluntad de Dios”,<sup>44</sup> porque, al ser la justicia un atributo de Dios, éste ejerce su divina justicia para premiar o castigar, arreglando todas las cosas en número, peso y medida. Otra de sus acepciones la considera el “conjunto de todas las virtudes cardinales que hace bueno al que las tiene”. La justicia abarca a las otras porque significa discernir para actuar, venciendo los miedos y templando el ánimo.

Aunque en el mural se representa como virtud, no sobra considerar su uso común en el derecho, donde es el ideal supremo de verdad para apreciar y sancionar los actos humanos.<sup>45</sup> En este sentido, la justicia se considera como un derecho natural, un producto social específico de cada grupo humano, por tanto, es un principio de orden, armonía y

---

<sup>43</sup> Moliner, *op. cit.*, vol. II, pp. 202-203.

<sup>44</sup> *Diccionario Enciclopédico UTEHA*, vol. VI, p. 655.

<sup>45</sup> Molina, *Los grandes [...]*, p. 116.

equilibrio en las relaciones sociales, en tanto busca conciliar los conflictos entre la naturaleza humana y el orden social.

En la pintura, el rostro rotundo y desafiante de la Fortaleza, sus poderosas manos que sostienen la espada, así como su indumentaria —vestido negro contrastante con el escudo bermellón que enmarca al sol brillante— la destacan dentro del grupo: rostros parciales y mantos de colores claros. Es la imagen de Lupe Marín, la ojiverde jalisciense de belleza arrebatadora y carácter endemoniado. Desde el *Proyecto* Diego la había escogido para encarnar este concepto al aludir a sus *ojos claros* y al *puñal de combate* —fueron célebres los pleitos entre ambos, con platos rotos y todo. Lupe también posó para la mujer desnuda y el canto, pero sólo en este último el marido-pintor le dio una clasificación racial, la de criolla. La prudencia, que recatadamente se cubre el pecho semidesnudo, es Julieta Crespo de la Serna, esposa del crítico de arte Jorge Juan. Julieta tenía un modo “sereno y reposado”<sup>46</sup> y había trabado amistad con Diego al acompañar a su esposo a conferencias y exposiciones. Su perfil en la pintura es el mismo de las fotos familiares.

En los textos, a la única virtud cardinal que se asigna un tipo étnico específico, el de *indio puro*, es a la justicia, a quien pinta con *vestidura blanca* y *cutis sombrío*. ¿Rivera le reconoce así su preeminencia respecto a las otras virtudes? o, más factiblemente, ¿la adecua a la modelo Luciana?<sup>47</sup> El hecho mismo de recurrir a ella para representar la justicia traduce la idea del pintor de elegir a una indígena para esta virtud. La explicación puede radicar en que el imaginario del momento, además de concebir al indio como receptáculo de la tradición arriba mencionado, también le asigna la cualidad de justo, sobre todo en cuanto a su manera de realizar los trabajos y obligaciones de la vida diaria. Molina Enríquez, por ejemplo, afirmaba que en la propiedad comunal, “son iguales los derechos de todos los comuneros”.<sup>48</sup> Esta forma de colaboración equitativa, el antiguo tequio o trabajo prestado

---

<sup>46</sup> Roura, *op. cit.*, p. 134.

<sup>47</sup> Aunque las versiones respecto a los personajes para los que posó Luciana en *La Creación* difieren, tanto la tradición familiar en los escritos de su nieto Jesús Villanueva Martínez, como la de Roura, *op. cit.*, y Blanca Garduño, “Luz Jiménez, en el muralismo mexicano”, en *Luz Jiménez, símbolo* [...], p. 38, coinciden en que fue la modelo para la tradición, la fe y la sabiduría.

<sup>48</sup> Molina, *Los grandes* [...], p. 117.

por todos los miembros de un pueblo para colaborar en las celebraciones religiosas y los proyectos compartidos por la colectividad —escuelas, caminos, etcétera— continúa vigente hasta la actualidad. En el ámbito legal, los indios, no sólo por tradición, sino por supervivencia, imparten la justicia según parámetros propios que buscan el equilibrio entre el individuo y el grupo social. Pero también, desde su vivencia cristiana, conciben un dios justo, que premia y castiga según los méritos de cada uno. Los indios esperan la justicia divina, se arreglan a ella, como manda la Santa madre iglesia, porque en su realidad, nada reciben de la justicia en un país al que son ajenos. En sus dos vertientes de justicia, como virtud cristiana o precepto legal, en el mural la justicia no es ni criolla, ni castellana ni aria, sino india.

Las dos figuras que coronan la composición son la ciencia y la sapiencia que presiden a los conjuntos de ambos lados, sentadas sobre nubes, con mantos de tonos claros y flanqueadas por alas. Son los últimos peldaños humanos antes de acceder a la energía primordial. En tanto logros del hombre, estos saberes distintos son, al mismo tiempo, puntos de partida y llegada, porque hasta ellas ascienden las emanaciones espirituales originadas en la tierra y de cada una depende la jerarquía desplegada a sus pies.

Desde los orígenes del pensamiento científico la ciencia se concibió como un conocimiento cierto de las cosas basado en principios y causas; su definición actual la hace “el conjunto de conocimientos ordenados sistemáticamente dentro de un cuerpo lógico de doctrina acerca de hechos y fenómenos de índole diversa, de los principios y leyes que los rigen y de los métodos propios y específicos que, a partir de hechos conocidos, permiten alcanzar nuevas verdades o interpretaciones.”<sup>49</sup> En la historia de occidente, el siglo XIX fue el de la ciencia; el imaginario depositó su fe en ella y, a fines de esta centuria, cuando el saber científico se convirtió en uno de los factores de dominio del mundo, los avances tecnológicos prometieron la conquista irremisible del mundo para los países europeos — aunque la Primera guerra mundial rompió este espejismo, la ciencia continúa con un lugar

---

<sup>49</sup> *Diccionario UTEHA*, vol. III, p. 114.

primordial dentro de los logros humanos. En *La Creación*, la ciencia fue encarnada por Palma Guillén, una brillante joven, discípula predilecta de Antonio Caso quien, enfrentando el dictado paterno, se había inscrito en la Escuela Superior de Altos Estudios. Rivera la conoció en el despacho de Vasconcelos; era una mujer “blanca, erguida, de cuerpo firme y de belleza sobria y algo agresiva”, con quien le uniría una “amistad amorosa [...] [que me dio] mucho y bueno durante los primeros años de mi vida en México”.<sup>50</sup> Mientras Diego pintaba su mural, Palma, comisionada por Vasconcelos, acompañaba a Gabriela Mistral, quien entonces colaboraba con el proyecto educativo del ministro —éste era el segundo encargo oficial de Palma, ya que dos años antes Vasconcelos la había enviado a investigar el funcionamiento de las bibliotecas populares en Europa. La formación ateneísta puso a Palma Guillén en contacto con el vitalismo nietzscheano y el pensamiento de Bergson y Boutroux, que firmarían el acta de defunción del positivismo,<sup>51</sup> y fue la modelo ideal para la ciencia.

En la pintura, la tez de la ciencia es clara; en el *Boletín* Rivera le adscribe *un tipo ario, la cabeza y la mirada inclinadas a las figuras de abajo, la mano en gesto posesivo y persuasivo [...] que liga al centro las jerarquías del panel derecho. La Ciencia* es la única con este tipo étnico que las teorías racistas europeas identificaban como paradigma de la raza blanca, en tanto que en las clasificaciones mexicanas contemporáneas este tipo no aparece. Molina Enríquez se refiere a los blancos de ascendencia española como criollos y Siqueiros los llama hispanos o gachupines. Gamio los aglutina bajo el rubro de descendientes de sangre hispana. Cuando este autor abordó las clases sociales, comentó “las clasificamos a ojo de buen cubero en: alta, media y baja, o bien, en caló popular: pelados, decentes y rotos, o por último, con pedantería etnológica: indios, blancos y mestizos”.<sup>52</sup> El término ario, en cambio, circulaba en algunos países europeos desde fines del siglo XIX como afirmación de la superioridad de la raza blanca caucásica o

<sup>50</sup> De la Torre, *op. cit.*, vol. 2, p. 138.

<sup>51</sup> Cfr. la tesis de Ruth Gabriela Cano Ortega, *De la Escuela Nacional de Altos Estudios a la facultad de Filosofía y Letras, 1910-1929. Un proceso de feminización*.

<sup>52</sup> Gamio, *Forjando* [...], p. 27.

nórdica frente a otras que contendían en un escenario de nacionalismos étnicos competitivos. Desde mediados de este siglo, con el avance del capitalismo y las nuevas relaciones centro-periferia, se gestaron nuevos imaginarios que la modernidad eurocentrista proyectó sobre lo que no fuera europeo, considerándolo inferior. La ideología racista se alimentaba del darwinismo social que tradujo la ley de supervivencia del más apto no sólo a las personas sino a las clases sociales, los países y las razas. En Francia, el sociólogo y diplomático Joseph Arthur Gobineau articuló las ideas prevalecientes del determinismo racial en su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, aparecido cinco años después de la abolición de la esclavitud en las colonias galas. Gobineau estableció que los pueblos se degeneraban en razón de las diferentes mezclas de sangre y se convirtió en el principal responsable del racismo en el pensamiento histórico-político de Occidente, puesto que sus teorías iban de la mano con los intereses imperialistas. Entre sus seguidores estuvieron Gustave Le Bon, quien sostenía que los extraños alteran el alma de los pueblos, Richard Wagner y el inglés Houston Steward Chamberlain, quien planteó el peligro del caos étnico para las razas superiores. A fines del siglo, el discurso racista de Gobineau se institucionalizó mediante la Sociedad Gobineau (1894) en Alemania, la creación de la Biblioteca Gobineau en la Universidad de Estrasburgo en 1906 y en la inclusión del tema racial en cursos universitarios, bajo clasificaciones como Alpinos, Raza aria y Mediterráneos. En el resto de Europa el racismo se diversificó en teutonismo, celtismo, galicismo y, el más conocido, el culto a la raza aria que llevaría al nazismo hitleriano. Para éste, el tipo ario, superior a todas las otras razas, significaba talla alta, cráneo dolicocefalo, piel blanca sonrosada, cabello rubio y ojos azules.

Al calificar a la ciencia como aria, Rivera complicó su clasificación étnica, añadiéndole este término ajeno y europeo. Su sitio, en la cima derecha de la composición, destaca la importancia que le asignó como desarrollo cultural humano al



tiempo que refleja una de las pasiones que Rivera cultivaría toda la vida.<sup>53</sup> Las manos de La ciencia hacen *un gesto posesivo y persuasivo*, es decir, se apropian y seducen a las otras jerarquías. En la imagen pictórica, este saber ario-occidental posibilita la unidad cósmica de los símbolos a la derecha del mural.

*En equivalente a la colocación de la ciencia, de este lado (el izquierdo) une el agrupamiento el foco central de la composición: la Sapiencia, túnica azul de cobalto, manto amarillo claro, figura recia de india suriana, mira hacia abajo y muestra, hecho de sus manos, el gesto que significa Microcosmos, Macrocosmos e Infinito*, se describe en el *Boletín*. Rivera colocó como contraparte de la ciencia a la sapiencia, término culto para sabiduría, que es el conjunto de los conocimientos poseídos por la humanidad, o el buen juicio o prudencia porque alguien gobierna sus actos o aconseja a otro.<sup>54</sup> La india suriana-sabia se equipara a la aria-científica. La sabiduría-india lleva el cabello trenzado y, al contrario de la ciencia, no usa sus manos para poseer o persuadir sino que en ellas contiene al universo y al tiempo.

En el pensamiento filosófico, la sabiduría es tanto el saber o conocimiento teórico como el saber práctico, donde equivale a prudencia, a saber vivir, a encontrar los medios adecuados a los fines, lo que significa experiencia y madurez. En el uso común, la sabiduría es la forma de utilizar el conocimiento o cómo se utiliza éste. Así, entraña una manera de ubicarse en el mundo real a partir de situaciones o circunstancias dadas. Por su etimología, la raíz latina *sapere*, este saber no nace de la inteligencia, sino de los sentidos: consiste “primero en saborear y tener sabor, después, en entender de cierta cosa”.<sup>55</sup> Significa el uso del conocimiento más inmediato de la intuición para sentir la realidad y dirigir la acción. Cuando algo “sabe mal”, y causa enfado o disgusto, mas vale alejarse de ello, ¿qué otra cosa hacen los indios en una realidad histórica que los ignora? Resisten sabiamente e intentan

---

<sup>53</sup> Su interés en la tecnología se evidenció desde uno de sus primeros dibujos infantiles de un tren y continuó en el ábside de Chapingo (1923), el Rockefeller Center (1933), el Cárcamo (1950) y el Hospital de La Raza (1953), encontrando su expresión más acabada en Detroit (1932).

<sup>54</sup> Moliner, *op. cit.*, vol. II, p. 1076.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

mantener su identidad. En el terreno de la política, una de las características positivas adjudicadas al pueblo es su sabiduría; el pueblo, esa masa informe, indefinible e inasible, no obstante su ignorancia, “sabe”, tiene olfato para identificar lo que le es o no favorable. Los indios son pueblo, ellos saben por su saber ancestral y por sus vivencias, y usan su sabiduría para ubicarse en el mundo. La sabiduría popular se resume también en máximas cortas, son los proverbios o refranes a los que se recurre para normar la vida, como el frecuente: “Más sabe el diablo por viejo que por diablo”, referido a la acumulación de conocimientos en el tiempo y por la experiencia. Esta forma de saber, adscrita a una indígena, y más vinculada con la intuición que con el conocimiento racional, preside la mitad derecha de *La Creación*.

El grupo inmediato inferior lo forman las virtudes teologales coronadas por halos dorados como sus contrapartes. Se ordenan también del centro hacia fuera, según la intención de la mano desprendida del semicírculo superior, pero en la descripción del *Boletín*, la primera es la caridad, *con la mano en el seno en señal de amamantamiento, seguida por La Esperanza, juntas sobre el pecho las manos, y tiene el rostro levantado, de perfil [...] su cabello rubio en trenzas, tipo castellano, a su lado, la Fe, india purísima de las serranías que cierran el Valle de México del lado del sur, sus manos enclavijadas sobre el pecho en actitud de orar, sus ojos cerrados, tiene la cabeza derecha y vertical, a lo largo de su cuerpo cae el rebozo*.<sup>56</sup> La *india purísima de las serranías al sur* de la capital identifica claramente a Luciana, con el rostro más oscuro que las otras dos virtudes y enmarcado por las trenzas oscuras y el rebozo.

La fe, consistente en creer como verdad indudable lo que la Iglesia enseña, es la primera de las virtudes teologales que, a diferencia de las cardinales, tienen como objeto directo a Dios. Mediante ella —que tradicionalmente se representa ciega y en el mural tiene los ojos cerrados— el cristiano cree en Dios y todo lo que él ha revelado. La fe es una “luz y conocimiento sobrenatural con que sin ver creemos lo que Dios dice y la iglesia propone”,<sup>57</sup> sentido que significa una certidumbre determinada por razones extrínsecas —como lo dicho

---

<sup>56</sup> *Ídem*, p. 31.

<sup>57</sup> Moliner, *op. cit.*, vol. I, p. 1289.

por la autoridad religiosa— y, por tanto, se opone a la ciencia, fundada en evidencias intrínsecas. Esta virtud es la primera porque sin ella no se accede a la esperanza, con la cual el hombre se aferra a la expectativa de su salvación eterna, a la espera firme en que Dios le dará los bienes prometidos. El último lugar le corresponde a la caridad, con la que el cristiano ama a dios sobre todas las cosas y al prójimo como a sí mismo por el amor de Dios. Según la teología, esta virtud sintetiza a las otras dos porque creer en Dios y esperar en él sólo se puede dar si existe el amor. La representación de las virtudes teologales como vía para llegar a Dios fue muy favorecida en la pintura colonial, y la plástica religiosa europea también las abordó ampliamente, con lo que Rivera contaba con un amplio repertorio visual para representarlas. En el mural, la fe-india de Rivera, la primera condición para salvarse, junta firmemente —*enclavija*— las manos en actitud de oración y cierra los ojos para estar en contacto con Dios sin ver al mundo, en el gesto eterno de los desamparados que imploran. Rivera recreó en esta gestualidad la fe religiosa de los indios, su confianza inamovible en sus imágenes culturales; los indios no pueden sino esperar y tener fe en Dios cuando la realidad les es tan adversa.

*La Esperanza*, en cambio, es una *castellana* de trenzas rubias en el *Boletín*, mientras que en las Notas *tiene la rubia cabellera peinada en trenzas, al estilo castellano* Aquí, Rivera convirtió un modo de peinar el cabello de una región de España, en un grupo racial creado por él, ya que ni los estudiosos mexicanos ni el lenguaje común lo emplearon. El término castellano se utilizaba —y aún persiste— para referirse al español como lengua nacional de España, y por extensión, a la hablada en México, pero no se adscribe a un tipo étnico.

Abajo de las virtudes está un último grupo formado por el canto, la danza, la música y la comedia. Aquí también Rivera se volcó al mundo clásico. En la Odisea homérica se honra a las musas, personificaciones de las más altas aspiraciones de las mentes artísticas e intelectuales y que devinieron personajes muy atractivos y recurrentes de la mitología. Hijas de Zeus y Mnemosine (la memoria), las musas cantaban y bailaban, dirigidas por Apolo, en las celebraciones de dioses y héroes. Hesíodo formalizó su número en nueve y les dio nombre. En el mural aparecen Euterpe, quien para algunos autores

griegos era musa de la de la música, por haber inventado la flauta, y para otros correspondía a la poesía lírica, también identificada por la flauta —en la pintura toca una *flauta doble y de oro*—, Terpsícore, quien presidía la poesía coral y la danza, y Talía, personificando a la poesía pastoral y la comedia.

La figura de mayor relevancia es *la Danza*, quien aparece erguida, de cuerpo entero y con los brazos en alto. Lleva una “[...] *túnica blanca con pliegues que sugieren una envolvente, lenta intención que acompaña el movimiento de los cabellos en oro, [tiene] frente chica, grandes ojos oscuros, boca carnosa, pómulos fuertes, piel blanca, [y es una] criolla de Michoacán*”. No existe ninguna referencia sobre la modelo, pero conviene rescatar su tipo criollo michoacano como referente racial.

Sentada a su izquierda está *la Canción*, “*criolla jalisciense, alta de talle, trigueña, ojos claros de mirada perdida, con rebozo rojo ladrillo, enagua violáceo oscuro, sobre el regazo sus manos, entre las que están tres manzanas hespérides*”. (*Boletín*) y fue encarnada por la tapatía Lupe Marín, quien tenía los típicos ojos claros de esta región. En la mitología griega, las manzanas mencionadas estaban al cuidado de las hespérides. Éstas eran tres hermanas de nombre Héspere, Egle y Eritis, cuya característica principal era una brillante y armoniosa voz. Su tarea consistía en cuidar un jardín ubicado en un desconocido lugar del poniente del mundo, donde crecía un árbol de manzanas de oro que eran las ofrendas al sol. Pero como las hermanas las desperdiciaban, Hera puso al enorme dragón Ladón a custodiarlas. Uno de los trabajos de Hércules consistió en apoderarse de las manzanas.

Atrás, entre el *canto* y la *música*, para la *comedia* posó Lupe Rivas Cacho. En el mural lleva “*enaguas azules, ceñidor carmesí, camisa blanca bordada de rojo, rebozo café rojizo, collar de guajes bermellón y aretes del mismo color, peinada de dos trenzas, manos menudas [...] del más afinado tipo criollo del centro de la mesa central*”.<sup>58</sup> A pesar de su pequeña talla, *La Comedia* destaca en el conjunto de mujeres del mural por

---

<sup>58</sup> Tibol, *Arte y política*. [...], p. 30.

sus rasgos físicos y su vestimenta. En la tradición occidental va siempre cubierta con la máscara de la risa. Desde sus orígenes griegos la comedia fue una obra escénica de enredo y desenlace festivo y placentero y con frecuencia se proponía corregir las costumbres pintando los errores, vicios o extravagancias de los hombres. En la representación riveriana tiene el rostro más expresivo de todas las mujeres-símbolo del mural, con una sonrisa sugerente y una mirada pícaro y curiosa. Sus trenzas negras terminan en moños nítidamente identificables; la blusa adornada contrasta con el resto de los mantos y el collar semeja un bordado de los acostumbrados en los trajes de las mujeres indias o campesinas. Todo en *La Comedia* alude a lo “mexicano”, precisamente a los tipos populares encarnados por la Rivas Cacho, la actriz de revista nacida en la capital que había conquistado a su público. Rivera la había conocido a poco de llegar a México en una función del Lírico, donde quedó sorprendido por su “actuación genial fuera de todo precedente”, interpretando “la forma más desesperada del dolor popular” de una borracha.<sup>59</sup> Mediante esta Lupe, Diego entró en contacto con las manifestaciones de arte popular: “Felizmente, este pueblo mexicano tiene desarrollado, a un grado increíble, el sentido plástico, todo lo producido por él tiene el sello de un arte superior, simple y refinado a la vez; en todo hay sentido de belleza, salvo en lo que concierne a la gente que remeda lastimosamente lo de ultramar, y es ciega y sorda a la vida y al arte: maravillosa flor que aquí nace diariamente. Este profundo sentido plástico de la gente mexicana se manifiesta, de un modo dominante aún, en las artes que no son precisamente las del dibujo; el sentido del color, la materia, el movimiento y la proporción, como principales medios de manifestarse. Todo esto se puede observar en todos los casos del talento teatral, de los cuales el mejor ejemplo es el genio de Lupe Rivas Cacho, expresión íntegra del alma popular mexicana”.<sup>60</sup>

De los tres tipos criollos del mural, la danza y el canto eran dos de las artes privilegiadas por Vasconcelos, con lo que este término étnico se vincula más con un nacionalismo espiritual y estético que con uno racial. Rivera no asignó a la música

<sup>59</sup> De la Torre, *op. cit.*, vol. 2, pp. 131-132.

<sup>60</sup> Rivera, “La exposición [...]”, pp. 22-25.

ninguna clasificación étnica, para pintarla retomó elementos de la representación clásica griega, dándole un rostro faunescos, cubriéndola con pieles y haciéndola tocar una flauta doble, como en muchas escenas pastoriles. Los comentarios más amplios sobre este grupo criollo están en Wolfe. En la danza, criolla de Michoacán, “*su frente es estrecha, los ojos, grandes y oscuros, pómulos salientes, piel blanca*”, mientras que el canto, criolla de Jalisco, es de “*elevada estatura, cutis oscuro, claros ojos de mirada soñadora, rebozo rojo ladrillo [...]*”. La comedia, criolla de la meseta, sólo porta un “*rebozo castaño rojizo*” y lleva “*el pelo peinado en dos trenzas [...]*”.<sup>61</sup> En los casos en que se conocen los modelos, Lupe Marín y Lupe Rivas Cacho, la descripción del pintor sobre los rasgos físicos “criollos” se corresponde con las respectivas fisonomías y tallas; sus distintos tonos de piel y color de ojos son otros elementos para desentrañar a los grupos étnicos de *La Creación*.

El acercamiento a los rostros del mural no permite desentrañar los tipos raciales descritos, y se adscribe al discurso metizófilo de la época que fundía lo racial con lo cultural y lo espiritual. Abundan las túnicas y mantos de tonos claros y raigambre clásica, tradición con que se entroncan también las pieles que cubren a la *Caridad* y la *Música*. En el *Boletín* el pintor adjudica rebozos en dos tipos indios, la *Fe* y la *Tradición*, así como en la *Comedia* y el *Canto* criollos, pero salvo el de la *Fe*, donde se le identifica con claridad, el resto se confunde formalmente con mantos y túnicas. El muralista utilizó los cabellos trenzados indistintamente en tres grupos étnicos: la fe y la tradición indias, la esperanza rubia y la comedia criolla.

Rivera trabajó el mural a puertas cerradas, con el acceso restringido a unos cuantos. Además de los otros muralistas, Vasconcelos fue uno de los pocos privilegiados y “el tono bizantino” del mural no lo convenció<sup>62</sup> por lo que decidió financiar un viaje a Rivera hacia Tehuantepec, a fines de 1922, donde visitó Juchitán, una de las regiones míticas del imaginario nacionalista. En este viaje por fin Rivera pudo concretar sus

---

<sup>61</sup> Wolfe, *op. cit.*, p. 121.

<sup>62</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento [...]*, p. 174.

deseos de conocer directamente una de las regiones más emblemáticas del México indio. Estilísticamente *La Creación* se dividió en dos por este viaje que estremeció al pintor. A su regreso completó la parte faltante del mural, el nicho arquitectónico que ocupaba el centro, que resolvió con un pantocrátor humano con brazos extendidos y acompañado por el tetramorfo cristiano que se despliega entre una vegetación *tropical*. Junto a las mujeres clasicizadas destaca el rostro del hombre, de rasgos indigenizados, semejante a los rostros de Fermín Revueltas en su mural del mismo recinto —las fechas para ambos coinciden.

También en noviembre de este año, Rivera ingresó al Partido Comunista, lo que se convirtió en otro hilo de la trama que conformaría su producción mural. Sin embargo, dado que terminó *La Creación* en marzo de 1923, el lapso transcurrido fue muy poco para plasmar cualquier cambio inducido por su nueva militancia —la incidencia de la incursión de los pintores en el comunismo se aborda extensamente en el apartado de Siqueiros.

A partir del cruce entre pintura y textos se concluye que Rivera no concibió tipos raciales específicos cuando ideó el mural (los incluyó después en el transcurso del trabajo), impelido por el imperativo de las temáticas histórico-simbólicas que sí pintaban los otros muralistas en la Prepa. Ni los mestizos ni los indios existieron como grupos raciales en la simbología de *La Creación*. Para dotar al mural de un contenido étnico el pintor aprovechó la diversidad tipológica de las modelos escogidas por él para encarnar determinados símbolos. Los casos de Lupe Rivas Cacho (la *Comedia*), Palma Guillén (la *Ciencia*), Julieta Crespo de la Serna (la *Prudencia*), Graciella Garbalosa (el *Drama*), Lupe Marín (la *Fortaleza*) y Nahui Ollin (*Poesía erótica*) corresponden a la actividad o profesión de cada una y a las distintas tipologías que encarnaban. Luciana funcionó para incluir al indio y con su presencia Rivera llenó la laguna etnicista que no formaba parte de su mirada cuando empezó a pintar. A pesar un sinnúmero de circunstancias que sin duda intervinieron para la elección final y que pertenecen al ámbito de lo fortuito —¿el pintor tenía en mente a alguien más que nunca pudo posar?, ¿alguna faltó y tuvo que sustituirla?—, el hecho de elegir a

Luciana para encarnar la fábula, la tradición, la justicia, la sabiduría y la fe, indica que vinculó su ser indio con estos atributos.

En el mural, con figuras de inspiración clasicista, cuya monumentalidad y masividad de rostros y manos se acercaban a las grandes bañistas de Picasso, con símbolos y ropajes occidentales, el tipo indio quedó oculto; en los textos, quedó subsumido en “nuestra raza”. El mestizo tampoco es identificable; es probable que Rivera lo insertara en el texto haciendo eco del pensamiento mestizófilo de Vasconcelos. En el relato pictórico, tratado con una estética modernista, el resultado formal se inserta en la trayectoria europea del pintor, conjuntando el cubismo con los nuevos clasicismos de vanguardia. El programa iconográfico presenta grandes coincidencias con el pensamiento filosófico del ministro. Como ha demostrado Ortiz Gaitán<sup>63</sup> el tema mismo está impregnado por su concepción totalizadora y en el medio círculo que culmina el ascenso confluyen ética y estéticamente. El ser nacional vasconceliano, conformado por lo indígena y lo español tiene un leve eco en los tipos indios y castellano de Rivera. *La Creación* trasluce una cuidadosa investigación sobre los atributos de las artes y las virtudes que se entroncan con sus respectivas génesis griegas y cristianas —el afán de investigar de Rivera sería una constante en todos sus otros murales, pero contrastando con estas indagaciones, el programa étnico-pictórico presenta tipos indescifrables. En las notas y el *Boletín* las confusiones —tipos criollos con rasgos distintos y distantes— y las extrañas inclusiones —tipos ario y castellano— sólo adquieren sentido si se parte de que Rivera no concibió éste, su primer gran encargo en México, desde una mirada etnicista.<sup>64</sup> Él mismo fue consciente de su falla al respecto, en el cierre del artículo para *El*

---

<sup>63</sup> Cfr. Ortiz Gaitán, *op. cit.*, pp. 91-106.

<sup>64</sup> Rivera sí asumió una postura etnicista después para calificar a sus colegas, como cuando describió a Xavier Guerrero como un “indio de pura sangre, macizo, sólido, con una cabellera negra y cerdosa, de pelos erectos, piel de un cobrizo bruñido, pómulos salientes, continente impasible”, o cuando dijo de Orozco en 1925: “Típico criollo [...]. Profundamente sensual, cruel, moralista y rencoroso, como buen descendiente semirrubio de los españoles, tiene el rostro y la mentalidad de un servidor del Santo Oficio.” O bien, en un artículo publicado en el núm. 1 de *El Machete* a propósito del asesinato de Carrillo Puerto: “Y la grandeza de Felipe es mayor porque fue mestizo y comprendió y combatió y realizó [...] y defendió a la raza heredera de Nachi Kokom.”



*Arquitecto* (septiembre, 1925): “Esta obra, a pesar del esfuerzo del pintor por expresar en los personajes la genuina belleza mexicana, se resiente, aun en su ejecución y aun en su mismo sentido interno, de influencias europeas demasiado fuertes y que, paulatinamente, van desapareciendo en los subsecuentes trabajos que ha ejecutado”.<sup>65</sup>

Con esta afirmación, Rivera hizo eco de las reacciones encontradas frente a su primer mural que, necesariamente, fue congruente con lo que había realizado y visto en Europa, plasmando un universo de clasicismos e historicismos reconstructivos que poco tenían que ver con el ambiente mexicano del momento. Como afirma Coleby, el muralismo mexicano nació como un arte de continuidad, “se fundó en un concepto del arte como ennoblecedor [...] y no en la fuente del arte popular”,<sup>66</sup> lo que es especialmente válido para *La Creación*. En sus murales inmediatos posteriores, los de la SEP y de Chapingo, Rivera dio la vuelta a esta experiencia inicial, afín con el discurso del momento y con el patrocinio vasconceliano de plasmar al México indio.

---

<sup>65</sup> Tibol, *Arte y política*. [...], p. 50.

<sup>66</sup> Coleby, *op. cit.*, p. 16.

CAPÍTULO IV  
LOS INDIOS Y LOS CAMPESINOS EN LOS MURALES DE SAN ILDEFONSO



Ramón Alva de la Canal  
*El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*  
Fresco  
1922-1923

## 2. La indianidad invisible: *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* (1922-24 de junio de 1923)

### Ramón Alva de la Canal

*García Cahero y Alva, al manejar el periodo colonial con respeto, proféticamente subrayaron la grieta en el contenido de los murales que vinieron después.\**

El recuento de las iconografías indígenas en san Ildefonso se inició con cuatro jóvenes que fueron llamados, entre despectiva y cariñosamente los *dieguitos*: Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal y Jean Charlot —queda fuera Emilio García Cahero, porque su pintura no incluyó indios.<sup>67</sup> Los cuatro escogieron espacios por parejas y tanto con entusiasmo como con interrogantes enfrentaron los retos de crear el arte mexicano que se proponían y de experimentar con materiales y técnicas desconocidos. Las críticas por su edad y por su cercanía con Rivera —sin que se supiera que estaban ahí porque otros pintores reconocidos no habían aceptado— les ganaron este mote.

No es difícil hacer eco al entusiasta y objetivo relato de Charlot, el acucioso cronista de esta experiencia mural, cuando dice que pintaron en condiciones heroicas. Si éstas pueden definirse en una palabra fue la de trabajar a la intemperie: ignorantes del fresco, la técnica *ad hoc* para trabajar paredes y cuyos secretos desconocían; sin un camino definido para concebir una temática revolucionaria y mexicana y, literalmente, a cielo abierto, porque pintaron en un espacio estudiantil y los preparatorianos no escatimaron agresiones, burlas, proyectiles o pintarrajeados cómicos en las pinturas en proceso. Las respuestas

---

\* Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 186.

<sup>67</sup> García Cahero fue otro joven pintor que se sumó a la Revolución con el grupo de Atl y después fue profesor de dibujo en San Carlos. Leal lo recordó “alto y robusto, con una impresionante y bien cuidada barba roja y un gusto ilimitado por la nobleza” con una gran afición a la caza e inventando una madre que vivía en un castillo español porque se decía descendiente de “cierto marqués de Pomarini” (Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 189). Charlot lo consideró “increíblemente hábil con sus manos y daba buenos consejos en cuanto a técnicas” (*Ídem*, p. 190). Pintó un mural protagonizado por españoles que en 1926 estaba en el camino de Orozco, quien obtuvo su permiso para destruirlo y pintar *Los ingenieros*.

individuales partieron de sus propias trayectorias profesionales y del intercambio con los otros colegas, todo envuelto en las expectativas del patrono, el Estado revolucionario encarnado en la ideología de Vasconcelos. Los cuatro jóvenes provenían de la Escuela al Aire Libre de Coyoacán adonde el ministro solía asistir con frecuencia.

Alva de la Canal había sido pionero de las EPALS; a los 15 años se integró a la primera, ubicada en Santa Anita, tras la triunfante huelga en la Academia. Creada por Alfredo Ramos Martínez en una región chinampanera, ofreció a los estudiantes de San Carlos la posibilidad de pintar en el exterior y de crear un arte naturalista “revelador de los valores nacionales”,<sup>68</sup> a saber, paisajes y tipos mexicanos. Santa Anita se cerró en 1914 cuando muchos alumnos se incorporaron a las tropas revolucionarias para combatir al huertismo. Cuando Ramos Martínez fue sustituido en la dirección de la Academia por el Dr. Atl, éste hizo agudas críticas al método de su antecesor, a “sus lindas indiecitas sosteniendo pacientemente cántaros en sus caderas o balanceando bateas de laca en sus cabezas”.<sup>69</sup> Acunado y trabajando para el carrancismo Atl viajó a Orizaba a donde lo acompañaron algunos alumnos de San Carlos entre quienes se contaron Alva, Orozco, Siqueiros y García Cahero que dejaron atrás el plenairismo a favor de una plástica politizada. El comentario anterior de Atl da una idea del ambiente de las escuelas al aire libre, que en 1920 resurgieron en la de Chimalistac, a donde Alva se reincorporó. Cuando en 1921 esta escuela se trasladó a Coyoacán, la siguió, junto con Revueltas y Charlot, a quienes ya había presentado a la modelo Luciana.

A la EPAL de Chimalistac, que continuó valorando al campesino como tema de la plástica, se había integrado como para modelar Julia Jiménez, una indígena de 23 años nacida en Milpa Alta. Los pintores la conocieron como Luciana, porque Julia se cambió el nombre como le había cambiado la vida. En San Ildefonso Luciana posó para todo el equipo de pintores y devino la encarnación del mundo indígena que tanto buscaban; fue ella quien les abrió las puertas del México profundo y más, fue “un hallazgo en sí

---

<sup>68</sup> Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, p. 19.

<sup>69</sup> González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, p. 61.

misma”.<sup>70</sup> En el proceso de creación de imágenes que representaran la identidad nacional, los pintores se dejaron seducir por su ser indio, transmitido por su cuerpo robusto modelado por el trabajo, por los rasgos fuertes y dulces de su rostro moreno y redondo, por sus manos acostumbradas a echar tortillas o a tejer en el telar de cintura, por la manera de trenzarse el negrísimo cabello y llevar el rebozo y, en fin, por una gestualidad corporal muy distinta de la de las mujeres ciudadinas. ¿Qué le pasó a Luz en este proceso? porque el intercambio, aunque desigual, se dio en los dos sentidos. “La fascinación cultural es un proceso interactivo, pues de una parte hay un soporte humano capaz de contener las expectativas del otro”.<sup>71</sup> A partir de Chimalistac y hasta su muerte en 1965, Luciana nunca dejó el modelaje y para muchos pintores, grabadores y escultores que recurrieron a ella, devino un icono de las raíces indias del país.

Luciana provenía de una comunidad indígena que había preservado una de las formas más puras del náhuatl, al sur de la capital, donde se practicaba una economía rural, agrícola y forestal, y que atestiguó la violencia revolucionaria cuando fue el escenario de cruentos enfrentamientos entre zapatistas y carrancistas. Ahí llegó una vez Emiliano Zapata, quien habló en su lengua a sus pobladores y les explicó el Plan de Ayala. En 1916, cuando los federales arrasaron Milpa Alta y mataron a su padre, Luciana abandonó el dolorido pueblo, se estableció con su madre y hermanas en Santa Anita y empezó a ganarse la vida vendiendo comida y artesanías —había estudiado hasta el quinto de primaria y siempre lamentó no continuar la escuela. Cuando solicitó trabajo en la escuela de Chimalistac contaba en su currículum con el primer lugar del concurso de belleza *Izcalichpochtzintli* o *Doncella de la Primavera*, celebrado en Santa Ana Zacatlalmanco y de inmediato fue contratada. En las escuelas de Chimalistac y Coyoacán, Luz-Luciana posó para Alva, Leal, Charlot y Revueltas con su apariencia tradicional: largas trenzas terminadas en moños, blusa bordada, enredo ajustado con una

---

<sup>70</sup> Rodríguez, Antonio, “Luz Jiménez. Sus imágenes para una nación”, en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario. 1897-1965*, p. 92.

<sup>71</sup> Híjar, Alberto, “Luz y Leal: un encuentro identitario”, en *Luz Jiménez [...]*, p. 56.

faja bordada, descalza y sosteniendo delicadamente bateas o cántaros. Fue precisamente Alva quien la presentó con Leal y Charlot<sup>72</sup> y fue en Coyoacán donde Rivera la descubrió.

Los alumnos de las EPALS, hijos de humildes campesinos y obreros, no diferían mucho de esta modelo indígena y contaban con materiales gratuitos para pintar. Las fotografías muestran a los niños y adolescentes descalzos o con huaraches, pantalones y camisas de manta y con el sombrero tradicional en la mano, en tanto las niñas peinan trenzas, también van descalzas y llevan vestidos sencillísimos. Pintando entre milpas y vacas, sus pinceles recogieron fragmentos de su realidad: jacales, campos, milpas, magueyes, bardas de piedra, animales del corral familiar —guajolotes, perros, gallinas y cerdos— o personas de sus pueblos. Junto a ellos destacan los adolescentes urbanos, con ropa citadina y los orgullosos jóvenes maestros formados en San Carlos, con batas de pintor y paletas en las manos. Este ambiente fue para Luciana un puente para transitar de su comunidad rural a la vida urbana.

En 1920, Ramón Alva ya tenía una larga convivencia con sus compañeros campesinos y con las modelos de igual procedencia, trabajaba como maestro en la Academia, ilustraba los clásicos universales editados por Vasconcelos y participó en la exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes que destinó una sala para los alumnos de la escuela de Coyoacán. Según el joven pintor y crítico Carlos Mérida aquí Alva presentó “paisajes muy sólidos”.<sup>73</sup> Otro comentario elogió así la obra de los coyoacanenses: “una colección de cuadros llenos de luz, de alegría, de vida, vibrantes de color que marcarán, a no dudarlo, la primera etapa de un gran renacimiento”.<sup>74</sup>

Tres meses antes una nota periodística había recogido una “silueta” de Alva: “Ramón Alva tiene facultades que él mismo quizás ignore de magnífico retratista. Basta con observar esa cabeza [...] donde unos ojos profundos se destacan en una cara pálida,

<sup>72</sup> Garduño, Blanca, “Luz Jiménez en el muralismo mexicano”, en *Luz Jiménez* [...], p. 43.

<sup>73</sup> Mérida, Carlos, “La exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en *El Universal Ilustrado*, 9 de dic., 1920, en Xavier Moyssén, *La crítica*, vol. II, p. 451.

<sup>74</sup> González Matute, *op. cit.*, p. 79.

casi de Pierrot. La técnica es vigorosa y revela un artista concentrado y de una gran quietud espiritual. Es lamentable que Ramón Alva trabaje tan poco. Dentro de su melancolía, fácilmente perceptible en su retrato, hay seguramente un deseo oculto que lo lleva a la quietud inactiva. Si el artista lograra sacudirse esa indebida abulia y produce con más entusiasmo, es seguro que se destacará brillantemente en la pléyade de artistas mexicanos”.<sup>75</sup>

En 1922 el pintor hizo de lado su *melancolía* cuando firmó el contrato, junto con su amigo Fermín Revueltas, para pintar en San Ildefonso. Escogieron muros enfrentados en el pasillo de la entrada trasera y decidieron trabajar en conjunto: "No se nos había dado ningún tema para que lo desarrolláramos. Esto hubiera facilitado el camino. Por fin, decidimos ejecutar dos temas sobre la conquista de los españoles. Escogí la implantación de la cruz sobre la primitiva religión azteca", anotó Alva.<sup>76</sup> Alicia Azuela afirma que fue Vasconcelos quien le encomendó “representar las raíces espirituales y culturales de la América hispana.”<sup>77</sup> No es posible establecer si el tema se debió a una elección personal o si fue una recomendación del ministro, pero la Virgen de Guadalupe, elegida por Revueltas respondió al contenido religioso acordado.

Con esta temática de conquista espiritual Ramón y Fermín empezaron a pintar a mediados de 1922 compartiendo dos ayudantes, Roberto Reyes Pérez y Máximo Pacheco, indígena de apenas 16 años. En principio optaron por el fresco, lo que los hizo recorrer un sinfín de vericuetos por el desconocimiento de esta técnica, a lo que siguió la urgente búsqueda de libros y de consejos de Rivera para resolver primero las mezclas y revoques: “consultamos con Diego, y nos concedió una explicación tan complicada, que nos desorientó más”.<sup>78</sup> y, por último, surgieron las dificultades de la perspectiva. En algún

---

<sup>75</sup> S/a, “Siluetas de alumnos de la Academia”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 175, México, 9 de septiembre.

<sup>76</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 209.

<sup>77</sup> Azuela, Alicia, “Vasconcelos: Educación y artes. Un proyecto de cultura nacional”, en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, p. 143.

<sup>78</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 210.



momento de 1923 la Secretaría de Hacienda les instó a terminar el trabajo en un mes, lo que los obligó a terminar a marchas forzadas. Alva se enfermó por la presión y cometió errores al agrandar los dibujos, por lo que en sólo un mes acabó componiendo “directamente sobre el muro, sin hacer más caso al proyecto primitivo, pintando figuras que imaginaba delante de la pared. Así fue, de esa manera trágica, como pinté mi primer muro”.<sup>79</sup> Ambos firmaron con la hoz y el martillo del Sindicato de pintores y terminaron el 24 de junio de 1923.

La planeación conjunta que estableció un diálogo pictórico de contenido religioso, técnico y compositivo no se concretó. Alva empleó el fresco mientras que Revueltas prefirió la encáustica; el colorido tampoco fue unitario ya que la paleta de Revueltas fue más amplia y recuperó el color local, en tanto que Alva privilegió tonalidades más claras de amarillos, ocres y grises. Compositivamente, la *Alegoría* de Revueltas adquirió una forma piramidal —con una base de campesinos formando pequeños grupos—, que asciende mediante dos ángeles y culmina en la Virgen mientras que en el mural de Alva los personajes se despliegan en torno a la enorme cruz en diagonal, formando un conjunto poco diferenciado que ocupa casi todo el espacio.

Siguiendo la mejor tradición de la pintura de historia, Alva escogió una fundacional, el momento preciso en que la expedición de Cortés implantó el cristianismo en tierras mexicanas. La descripción más detallada de este suceso se debe a Bernal Díaz del Castillo cuyo relato se esfuerza por destacar el imperativo religioso como justificación de la conquista. Su recuento establece que, tras una batalla con indígenas mayas de Tabasco que dio la victoria a los españoles gracias al despliegue de armas y caballos que amedrentaron a los naturales, los españoles recibieron como regalo un grupo de mujeres.<sup>80</sup> Entonces Cortés mandó poblar el lugar y los caciques llamaron a vecinos y familiares para hacerlo, tras lo cual les explicó las “cosas tocantes a nuestra santa fe, y cómo éramos cristianos y adorábamos a un solo Dios verdadero, y se les mostró una imagen muy devota de Nuestra

---

<sup>79</sup> *Ídem*, p. 211.

<sup>80</sup> Aunque existe unanimidad en los escritos de españoles y los posteriores derivados de éstos en cuanto a que las mujeres ofrecidas a los españoles durante sus primeros encuentros con los indios eran nobles, las crónicas indígenas afirman que no era cierto, sino que eran “alegradoras o mujeres condenadas a muerte por sus faltas”, Urrutia, María Cristina y Krystyna Libura, *Ecos de la conquista*, p. 226.

Señora con su hijo precioso en brazos.”<sup>81</sup> Después hizo levantar un altar y ordenó a dos españoles carpinteros hacer una gran cruz que se colocó, junto con la imagen de la Virgen, sobre el altar donde fray Bartolomé de Olmedo dijo misa. Bernal continúa relatando que antes de tomar a las mujeres consideraron indispensable bautizarlas, de lo que se encargó el mismo Olmedo, con lo que ellas fueron “las primeras cristianas que hobo en la Nueva España”.<sup>82</sup> En esta ceremonia Olmedo les predicó sobre “muchas buenas cosas de nuestra santa fe, y (les dijo) que no creyesen en los ídolos que antes creían, que eran malos y no eran dioses, ni más les sacrificasen, que las traía engañadas, y adorasen a Nuestro Señor Jesucristo”.<sup>83</sup> Antes de abandonar la población Cortés mandó a los indígenas hacer una “cruz en un árbol grande que ahí estaba, e que entrellos llaman ceiba, e hiciéronla en aquel árbol a efeto que durase mucho”.<sup>84</sup> Era domingo de Ramos y el fraile organizó una procesión en la que participaron españoles e indios con ofrendas de flores. A su partida el capitán nombró a la población Santa María de la Victoria y pidió a los caciques cuidar de la imagen de la Virgen y de las santas cruces. El soldado cronista no menciona resistencia de parte de la comunidad para aceptar la nueva *santa fe*; los mayas poco deben haber entendido de las nuevas deidades pero sí comprendieron el lenguaje de los arcabuces y los caballos. Las mujeres obsequiadas a los extraños, como señal de acatamiento y buena voluntad, menos pudieron oponerse a una situación dada —entre ellas estaba Malintzin, quien desempeñaría un papel central en el proceso de conquista como “lengua”, eslabón indispensable para establecer el diálogo entre indios y españoles.

Alva vio en este momento el origen de lo mexicano, cuando se erigió el primer altar en tierra de *infieles*, cuando se hicieron las primeras cruces con árboles nativos y, sin duda lo más importante para una empresa que encarnaba la voluntad divina, cuando se realizó el primer bautismo, hito representado por la profusión femenina. Las protagonistas, poco más

---

<sup>81</sup> Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 75.

<sup>82</sup> *Ídem*, p. 76.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

de una docena de mujeres, llevan el cabello recogido o a ras del rostro formando ondas y su corporeidad remite a campesinas europeas. El relato pictórico no escatima en representarlas como dóciles conversas y en la simbología alusiva al poderío español: las enormes carabelas al fondo desplegando sus velas, el pendón y el globo imperial de oro. El símbolo cristiano por excelencia funciona en la composición como un eje enorme que une los planos de ambos lados “haciendo alusión metafórica a la creación de la nueva raza mestiza que surgía de la mezcla hispano-indígena”.<sup>85</sup> Las fisonomías de los personajes son de raigambre clasicista con rasgos que remiten a cánones europeos, eludiendo una identificación en particular y sin un solo atributo que refiera a lo indio nativo. Las caras podrían ser retratos, y “remitirían tranquilamente a actores históricos, si no fuera que el diálogo con sus compañeros de ‘salón’ desdobra el concepto de historia”.<sup>86</sup> Las vestimentas responden a la misma tradición, con túnicas de tonos claros para las mujeres, algunas de las cuales dejan ver brazos y hombros —la cercanía con las de Rivera en el Anfiteatro es evidente. Los brazos y torsos robustos de la mayoría de los personajes a la derecha de la cruz recuerdan las construcciones corporales de Miguel Ángel, aunque sin su fuerza. La docilidad para recibir y aceptar el mensaje cristiano se concreta en las posturas corporales de las mujeres, en los suaves gestos de las manos y en las leves inclinaciones de la cabeza —incluso en la que ayuda a sostener la cruz. Las actitudes del conjunto transmiten una sensación de alejamiento porque aún entre quienes interactúan los rostros y miradas no se entrecruzan. Entre los murales de San Ildefonso, éste de Alva es el que más se acercó a la pintura mexicana decimonónica de historia, en la que el clasicismo refiere a los personajes a una matriz universal. Su tratamiento evoca “el concepto positivista de la historia como ‘evento’, recreable en la plástica por medio de una coincidencia espacio-temporal heredada del renacimiento”,<sup>87</sup> con una pincelada de resabios impresionistas, y es el que mejor plasma la visión hispanófila de Vasconcelos.

---

<sup>85</sup> Coleby, *op. cit.*, p. 33.

<sup>86</sup> Cordero, Karen, “La invención del muralismo mexicano. Bosquejo para un acercamiento analítico”, en *Memoria [...]*, p. 239.

<sup>87</sup> *Ibidem.*

Los escasos hombres de la escena tienen a su cargo la parte activa, aunque con el mismo distanciamiento de las tareas que realizan. El barbado que porta el pendón con la intención de plantarlo en la tierra como emblema del dominio, mira al horizonte; el que jala las amarras se inclina para sujetar con sus fuertes brazos una pequeña cuerda sin mayor esfuerzo y el adulto y el joven que sostienen la pesada cruz, la manipulan como un objeto ligero y delicado. El contrapunto a este escenario de recepción pasiva es apenas establecido por una pareja, localizada en el extremo inferior izquierdo, con un hombre de torso desnudo y una mujer que lo acompaña sentada, apartando intencionalmente el rostro de su entorno y desplegando ante el espectador su larga cabellera despeinada. La escena carece de emoción y nada en ella alude a la importancia implícita en la elección de este hecho histórico. ¿Problemas técnicos? ¿Falta de tiempo? El resultado fue el mural que “refleja más estrechamente las ideas de Vasconcelos acerca de la historia de la cultura nacional”.<sup>88</sup> Esta iconografía de Alva tiene una larga genealogía; las representaciones grabadas y pintadas de indios occidentalizados y despojados de sus vestimentas, pobres y con el cabello desarreglado, todos símbolos de su “salvajismo” y “herejía” se remontan a la primera producción de imágenes que siguió al descubrimiento.

Cuando la expedición de Cortés pisó tierras mesoamericanas, hacía casi treinta años que se había iniciado en el discurso, la construcción colonial del indio. La empresa colombina ubicó a las islas caribeñas en el Índico y el nuevo poder llamó a todos “indios”, término que unificó a todas las etnias bajo el mismo rango de conquistados. La alteridad americana inicial se construyó desde un crisol de elementos disímbolos: certezas medievales combinadas con el humanismo renacentista, necesidades mercantiles y el legado español específico. En esta construcción, el indio fue visto como el esclavo por naturaleza de Aristóteles, como el salvaje inocente y virtuoso de la utopía humanista, como un feroz antropófago de tierras ignotas (fray Juan de Quevedo, obispo de Darién, afirmó que los indios eran “fieras *a natura*”) o incluso, como el descendiente de la tribu perdida de Israel.

---

<sup>88</sup> Coleby, *op. cit.*, p. 33.

Para incorporarlo a la ecumene, el logos occidental echó a andar un dispositivo que sería la base de los discursos de los tres siglos del coloniaje, una construcción “incesante y multisémica de la retórica de la alteridad que consistiría en regresar a toda costa lo otro, a lo mismo, lo desconocido a lo conocido”,<sup>89</sup> donde lo *otro* era el indio y lo *mismo* era occidente. Europa abordó al indio americano como “el otro” y lo inventó con argumentos propios para explicarlo desde paradigmas que le eran ajenos. En las imágenes, desde que América se incorporó al *imago mundi* occidental se le identificó como una mujer semidesnuda, con plumas y armas de caza que remitían a un estadio cultural primitivo. El indio compartió esta misma naturaleza, a la que se añadió un ser herético, inmerso en la barbarie.

Un segundo momento de la construcción del indio correspondió al periodo colonial marcado por una polémica en torno a la justeza de la conquista y la “humanidad” del indígena en su forma específica hispano teológica, desde la cual los descubrimientos y conquistas se entendieron como designio providencial.

Cuando en el horizonte visual de Cortés y sus hombres aparecieron las ciudades mesoamericanas con templos, edificios pintados y calles inexistentes en las islas caribeñas, se hizo difícil hablar de primitivismo, pero la mirada española descubrió reiteradamente un motivo inherente a su imaginario religioso: la serpiente. Sus referentes se volcaron a Quetzalcóatl y lo decodificaron como *el Demonio*, símbolo bíblico del Mal, el ente más satánico y despreciable. Fue esta imagen *demonizada* el punto de partida visual para desplegar la guerra de conquista y destrucción. Desde la lectura teológica, el conjunto de creaciones culturales nativas se *inscribieron, describieron y escribieron* como una *inversión* de las instituciones occidentales cristianas. El discurso de las crónicas del siglo XVI tamizó lo desconocido a partir de comparaciones con los referentes propios y desembocó en explicarlo como un universo invertido, transgresor del orden natural. Estos discursos fundaron y legitimaron el nuevo poder y de ellos se derivó el resto del periodo colonial. Como constante, estuvieron traspasados por dos líneas del imaginario cuya imbricación se

---

<sup>89</sup> Hartog, François, *Le miroir d’Heterodote. Essai sur la représentation de l’autre*, p. 125.

originó en el poderío español, el concepto totalizador de América como tierra del demonio y el derecho a apoderarse de las riquezas. Desde esta doble vía, las creaciones culturales indígenas se asumieron como inferiores a lo europeo, por débiles y raquíticas, como salvajes y bárbaras y como corruptas y monstruosas. La alteridad del indio pasó también por este mecanismo de inversión y se utilizó pragmáticamente. El indio, el otro, cobró existencia sólo como el inverso del uno, del español, y en esa medida, demonizado, fue visto como un bárbaro, casi un animal, semidesnudo, con el cabello largo y cubierto de plumas a quien había que redimir, término clave para comprender el siglo XVI.

Los preceptos cristianos que conformaron la conquista espiritual abarcaron múltiples aspectos de la vida, y sobre la posibilidad de salvación, establecieron la necesidad del bautismo para acceder al reino de Dios. Este sacramento sirvió para actuar sobre el cuerpo de los indios; la primera marca consistió en imponer el corte de las cabelleras, que eran orgullo de los guerreros, como requisito para recibirlo —también el nuevo matrimonio monógamo impuesto requería estar bautizado. Esta actuación sobre el cuerpo se legitimó en el discurso bíblico de Sansón, quien fue despojado de su fuerza y valentía cuando Dalila le cortó el cabello. Aplicado al indio, este mito rindió frutos inmediatos, como recoge lo citado por Rozat: “por experiencia se ha visto que cortándosela [la cabellera, el guerrero] pierde mucho de su fiereza y barbarie”.<sup>90</sup> Más de cien años después esto aún continuaba vigente, la crónica del jesuita Pérez de Ribas (*Historia de los triunfos de nuestra santa fe*, 1645), evangelizador del norte, se refiere al indio endemoniado, animalizado y feroz que, gracias al bautismo y a la Divina Providencia, se transforma en persona con identidad, con juicio y vida política: “Padre, ya no somos lo que solíamos, parece que el agua que nos echaste bautizándonos, nos ha quitado el brío y ferocidad que teníamos, ahora tenemos juicio que antes no lo teníamos”.<sup>91</sup> Las aguas bautismales “purificaban” a los indios de su identidad anterior, los limpiaban de suciedad y pecado. Desde la imposición cristiana mediante los

---

<sup>90</sup> Rozat, Guy, “Las representaciones del indio, una retórica de la alteridad”, en *Debate feminista. Otridad*, p. 42.

<sup>91</sup> *Ídem*, p. 54.

sacramentos el indio empezó a *ser* porque respondía a lo que el otro esperaba de él. Derrotado en la guerra, abandonó a sus dioses y se sumió en el silencio en la medida que abandonó su propia lengua —lugar de expresión de la gramática social que hacía inteligibles las costumbres y la economía simbólica cotidiana—, y la sustituyó por el español, desde donde se empezó a construir con nuevos referentes histórico-culturales, con destellos culturales desarticulados de lo que una vez había sido.

Otra marca consistió en cubrir el cuerpo desnudo. En el intertexto bíblico, la desnudez siempre fue una alegoría del pecado: sólo después que Adán y Eva habían comido el fruto prohibido e infringido la voluntad de Jehová sintieron la vergüenza: “Y fueron abiertos los ojos de entrambos y *conocieron* que estaban desnudos: entonces cosieron hojas de higuera y se hicieron delantales”.<sup>92</sup> Para reconocer al indio cristiano había que vestirlo; el cuerpo cubierto se volvió marca de la razón y la forma política; los grupos que se aliaron con los españoles, como los tlaxcaltecas, en las imágenes se asimilaron a los referentes occidentales para diferenciarlos de los enemigos aztecas y se representaron con sus atuendos propios y los aztecas, ya vencidos y cristianizados, se consideraron “accidentalizados” al compararlos con los belicosos e indómitos nómadas del norte.

A medida que el poder colonial se fue consolidando, se reglamentó la manera en que cada grupo social debía vestirse, por ejemplo, una Ordenanza de la Real Audiencia de 1582 estableció: “Ninguna mestiza, mulata o negra ande vestida como india, sino de española, so pena de ser presa y que le den cien azotes públicamente por las calles y pague pena de cuatro reales [...] y esto se entiende con las mestizas, mulatas y negras, que fueron casadas con indios”.<sup>93</sup> En una época tan tardía como 1811, el gobernador de Nueva Galicia emitió una célebre orden que prohibía el uso del algodón entre los hombres por parecerle una indumentaria “insurgente”, lo que provocó que se alargara el sarape.

En España, una vez zanjado el debate inicial y asignado un sitio de completa dependencia a los pobladores nativos, el siglo XVII fue la centuria del mestizo, grupo que se

---

<sup>92</sup> Génesis, 3, 7.

<sup>93</sup> Castelló Yturbide, Teresa, “La indumentaria de las castas del mestizaje”, en *La pintura de castas*, p. 77.

multiplicó casi tanto como la población india y se hizo presente en todos los campos. Pero en este siglo el indio imaginario no logró “constituirse como una pregunta al logos occidental”<sup>94</sup> y se convirtió en un personaje mudo en la obra que escenificaba la gloriosa construcción del imperio español. Varios biombos novohispanos de pintura histórica — género escaso entonces— lo plasmaron en este papel de comparsa. Su incorporación a la realidad novohispana era inevitable y las imágenes lo presentaron occidentalizado, porque la conversión se había cumplido. Además, hechas para el consumo interno hispano, estas escenas fueron un alarde de la tarea civilizatoria una vez concluida la “gesta heroica” de conquista y evangelización, —imposible representar indios atrasados y bárbaros que deslustrarían la labor hispana, ni tampoco a los indios reales. En las alegorías geográficas del mundo América se continuó identificando por las plumas y se agregaron animales exóticos, como caimanes o papagayos como emblemas de las tierras americanas.

El barroco llegado a América en el XVII se consolidó en el siglo siguiente. Concepto acuñado en el siglo XIX para calificar al conjunto de “estilos” posrenacentistas, lo barroco se usó como adjetivo en tres acepciones: como extravagante (caprichoso, exagerado), como falso (superficial, sensualista, teatral, efectista) y como sobrecargado (asfixiante, formalista). Estos sentidos peyorativos entrañaban un punto único de partida, la forma clásica que el barroco transgredió, a la que imprimió un lado improductivo o irresponsable y a la que no había que traicionar.<sup>95</sup> La sociedad novohispana dieciochesca fue barroca de muchas maneras: porque no se ajustaba al canon clásico de Occidente, “deformado” en ella con costumbres extravagantes y por la mezcla multirracial que falseaba los moldes de la pureza de sangre, produciendo una hibridez de comportamientos sociales extraños a los patrones europeos. La propia metrópoli consideró barroco al mundo novohispano porque en él no había cuajado el proyecto humanista-teológico ni había correspondido a la Nueva España deseada. Nueva España fue barroca no sólo por influencia sino porque su propio ser,

---

<sup>94</sup> Echeverría, Bolívar, “El *ethos* barroco”, en *Debate feminista, Otredad*, p. 71.

<sup>95</sup> *Ídem*, p. 75.



distante y distinto de Europa, así era visto, y porque, protagonista de otra realidad, se había conformado ajena a Occidente.

Como retórica, en el siglo XVIII, cuando el hombre europeo burgués triunfante se dedicó a construir un mundo racional, organizado y civilizado, la alteridad indígena americana se empezó a construir bajo los parámetros del iluminismo. Esta perspectiva liberó a los indios del confinamiento español y lo integró a una figura más abarcadora del indio americano, que ocupó un papel importante en las reflexiones filosóficas. En las colonias, desde las luces de la razón y la mirada criolla, este siglo alumbró las primeras imágenes de indios producidas no como comparsas de un proceso ajeno, sino como elementos constitutivos de un “ser” americano. Los biombos y mamparas, así como las vistas urbanas —generalmente de la Plaza mayor—que, como escenografías de poder corrieron a cargo de artistas novohispanos, reflejaron la visión artística criolla enfocada a una tierra propia y una cultura mestiza, vital y variada. En el mosaico étnico que recogió la vida novohispana, los indios se ocuparon en los oficios y tareas más humildes, vendiendo en mercados y plazas de toros, sirviendo las lujosas mesas, atendiendo puestos callejeros de comida y como mercachifles.

Este afán descriptivo y ordenador de la Ilustración contagió a la Nueva España donde surgió un género nativo, las pinturas de castas, en el cual los indios se representaron como un grupo racial individualizado. Este género pictórico se inició en 1720 como registro de las diferencias étnicas y pretendió una clasificación detallada de la complicada estructura social donde se mezclaban blancos, indios y negros, aunque no todas las mezclas raciales coincidieron en los nombres, lo que indica los problemas de conceptualizar a la sociedad del momento. Este novedoso género novohispano estuvo animado “por un espíritu de apropiación racional, de control cultural sobre aquello que es diferente”.<sup>96</sup> Realizada por pintores renombrados, la pintura de castas creó un mosaico étnico-social el cual embelleció los atuendos y dulcificó los rostros de todos los tipos físicos, incluso los de los indios salvajes o gentiles —mecos o apaches—, en un intento de presentar al mundo la mejor cara

---

<sup>96</sup> De Orellana, Margarita, “La fiebre de la imagen en la pintura de castas”, en *La pintura de castas*, p. 58.

de la Nueva España. La idea subyacente era plasmar una jerarquía de acuerdo con una genealogía hipotética de sangre que descendía en la medida en que aumentaban los componentes indios y negros. Las pinturas destacaron las facciones, los atuendos peculiares y la ocupación de cada grupo, aunque las vestimentas de las clases bajas no correspondieron a su condición socioeconómica real porque se representaron adscritas a las casas nobles y desde el imperativo de equipararse con la aristocracia peninsular.

El español encabezaba una lista descendente conforme se hacía más compleja la mezcla racial: de español e india, mestizo; de español y mestiza, castizo; de indio y negra, mulato. Los nombres de los grupos inferiores en la escala son harto elocuentes de la fragilidad social que vivían, de mestiza con indio, *torna atrás* o *salta-pa-trás*, —descendía al aumentar su sangre india— y de español y torna atrás, *tente en el aire* —ni ascendía a la sangre blanca ni descendía a la india. Las mujeres indias se representaron en actitudes graciosas y con sus atuendos tradicionales, como enredos, huipiles y quexquémitls, con paños de sol doblados sutilmente sobre la cabeza y portando gargantillas de coral y aretes de plata. Los hombres llevan calzones de manta blanca, calzan huaraches y se cubren con tilmas de ixtle o cotones de jerga. Un rasgo que los identifica es el peinado, con flequillo al frente y dos mechones largos colgando a los lados de las orejas, llamados balcarrotas. El último lugar se reservó para los indios no cristianizados ni dominados, con las características identitarias de desnudez total o en el torso, en cuyo caso tanto hombres como mujeres llevan un faldellín de plumas. Las cabelleras son largas y descuidadas y se adornan con plumas; como constante, la mujer carga a los hijos en la espalda y el hombre lleva un arco y un carcaj lleno de flechas.

Mientras esto se producía en la Nueva España, las imágenes europeas que ilustraron libros de viajes o históricos —franceses, holandeses y alemanes— siguieron privilegiando los rasgos más bárbaros de los indios. Incidieron en ello las disputas de poder afincadas en añejas rivalidades por el coto exclusivo de España sobre América y en el sentimiento religioso protestante que exhibía su modernidad ante el atraso de la Iglesia romana. Los grabados descalificaron la empresa hispana y católica y simbolizaron la

superioridad noreuropea; con escenarios urbanos occidentales como fondo —y a veces con mezquitas alusivas a la herejía—esta producción destacó tanto lo exótico y desconocido como las prácticas de barbarie, acentuando las del “salvajismo” religioso. El pretendido racionalismo ilustrado siguió identificando al indio con aquello que lo excluía de la civilización, cuando no lo comparaba, siempre en deficiencia, con los patrones occidentales. Ni qué decir de las tipologías físicas que, desde el imaginario occidental excluyente del otro, afearon o deformaron cuerpos y rostros. Los atuendos característicos tampoco fueron fieles; se salvajizaron u occidentalizaron dependiendo del mensaje y contenido que se quisiera destacar.

Las indígenas del *Desembarco de la cruz* recogieron los cánones descritos. Si con el tema Alva “simbolizó la implantación de lo que Vasconcelos consideraba los fundamentos espirituales y culturales de Hispanoamérica: el cristianismo y la cultura occidental judeocristiana y grecolatina”<sup>97</sup> su representación plástica regresó a la negación de la alteridad somática del indio del siglo XVI.

*El desembarco* también hizo suya la tesis del universo nacional decimonónico de eliminar la indianidad mediante la religión y la nueva cultura impuestas. En el largo proceso nacido con la patria criolla de la Independencia y culminado en el porfiriato positivista, frente al arquetípico paradigma conservador del hispanismo la solución liberal al problema indígena radicó en una ilusoria igualdad ante la ley que borraría las diferencias raciales y la Constitución de 1857 creó una ciudadanía abstracta que pretendió eliminar las diferencias entre blancos, indios y mestizos. En la realidad, los indios estuvieron muy lejos de compartir la ciudadanía republicana, y aun más, sufrieron nuevos embates sobre sus propiedades comunales, lo que los dejó aun más indefensos. Los numerosos levantamientos indígenas que se sucedieron a lo largo del siglo —como la Guerra de castas— alimentaron en los otros grupos socioétnicos el temor nacido frente a las “hordas” de indios que había acompañado a Hidalgo, y no fue suficiente la sangre india de Juárez, Ocampo o el Nigromante para enfrentar al México criollo que detentaba

---

<sup>97</sup> Azuela, *op. cit.*, p. 143.

la hegemonía racial —personajes de esta talla y reconocimiento en realidad fueron indios o mestizos acriollados que nada debieron a su parte indígena. A medio siglo, el lema de las clases detentadoras del poder “bien pudo haber sido [...] el de que un buen indio es el indio invisible”<sup>98</sup> porque la realidad sociorracial enfrentó el problema del indio mediante su desindianización. Para construir la nación era necesario acabar con esa “raza abyecta y envilecida” y la manera de hacerlo fluctuó entre posturas radicalmente antiindigenistas, como la del yucateco Justo Sierra O’Reilly, quien pidió expulsar a los indios de la Península por no “amalgamarse” con el resto de la comunidad, o la de *El Monitor*, donde se afirmaba “o se extermina a los indios o se les hace desaparecer del crisol racial”<sup>99</sup> hasta una más humanista que vio en la educación la panacea para incluir a los indios en el concierto nacional.

También alrededor del medio siglo, la producción académica no fue ajena a esta invisibilización del indio. En el ámbito artístico oficial, el México decimonónico asumió como discurso el neoclasicismo que canceló toda expresión barroca y, desde el tamiz aferrado a la tradición clasicista, los pintores académicos trasmataron al mundo indígena en un Olimpo y helenizaron ropas y rostros; el proceso de occidentalización abarcó también la arquitectura de fondo, además de la composición y el dibujo. La primera imagen del indio entró en la pintura culta por un rincón del lienzo y en actitud de sumisión en la obra de Juan Cordero, *Colón ante los reyes católicos* (1850). Después, en *El descubrimiento del pulque* y *El senado de Tlaxcala*, el mundo antiguo de México se equiparó a Europa —este primer indigenismo no se salió del molde clasicista, que mal podía representar el universo indio. La escultura académica también abordó lateralmente el tema indígena por medio de Manuel Vilar, director de este ramo en la Academia: *Moctezuma* (1850), *Tlahuicole* (1851) y *La Malinche* (1852). Dentro de los cánones aceptados por la Academia esta tendencia occidentalizante continuó hasta muy tarde, cuando una segunda ola de pintura nacional respondió a las demandas de la crítica de

---

<sup>98</sup> Basave, *op. cit.*, p. 23.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

arte. En la década de los setenta, el joven José Martí —entre otros— instaba a crear una escuela de tipos mexicanos: “Copien la luz del Cinantécatl y el dolor en el rostro de Cuauhtémotzin [...]. Hay grandeza y originalidad en nuestra historia [...]. La inteligencia americana es un penacho indígena ¿No se ve cómo del mismo golpe que paralizó al indio se paralizó América y hasta que no se haga andar al indio no comenzará a andar bien la América?”.<sup>100</sup> La escasa pintura indigenista finisecular produjo obras como *Fray Bartolomé de las Casas* (Félix Parra, 1875), *El suplicio de Cuauhtémoc* (Leandro Izaguirre, 1892) y *El sacrificio de los españoles en el tzompantli* (Adrián Unzueta, 1898) donde continuó este proceso. Excepciones en el tratamiento de los rasgos étnicos y gestualidad fueron *El suplicio de Cuauhtémoc* (Leandro Izaguirre, 1892) y *La fundación de Tenochtitlan* (José Jara, 1886), por mencionar algunos ejemplos. Posteriormente, incluso la elite porfiriana, guardiana de la puerta estrecha de la modernidad, tuvo que hacer concesiones al imperativo de mexicanización a través del monumento a *Cuauhtémoc* (Miguel Noreña y Jiménez, 1887). Incluso Posada, el acucioso cronista de los acontecimientos de la ciudad, escasamente representó al indio, y cuando lo hizo, fue con trazos descuidados, pobremente vestido, emplumado y anónimo.

Con sus mujeres occidentalizadas de rostros indefinibles y de cuerpos robustos como campesinas españolas *El desembarco* de Alva hizo de lado las pinturas finiseculares de indígenas con un tratamiento más naturalista y dio una vuelta hacia atrás. En contraposición a la cancelación somática de las indias conversas, la que rechaza el mensaje de la cruz es la única que conserva sus rasgos identitarios, los de esa *raza abyecta y envilecida* y mantiene su gesto agresivo y desconfiado, su desnudez y su cabellera desarreglada, rasgos que evidencian su *barbarie*. La única resistencia al mensaje civilizatorio y la permanencia en el “salvajismo” se encarnó en la discordante pareja de esta mujer y su pareja desnuda.

En este mural buscador del nacionalismo, de nueva cuenta la cultura occidental impuesta borró la cultura mesoamericana, no sólo su religión y espiritualidad sino también

---

<sup>100</sup> Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México. Siglo XIX*, p. 110.

su corporeidad y fisonomía; la alegoría histórico-religiosa hizo eco a la propuesta vasconceliana, eliminando los componentes étnicos de la nación real en función de una patria sólo vinculada con “nuestros mayores del imperio español”<sup>101</sup> y en la cual el mestizaje espiritual hizo invisible la somática de la indianidad.

---

<sup>101</sup> Azuela, *op. cit.*, p. 143.



Fermín Revueltas  
*Alegoría de la Virgen de Guadalupe*  
Encáustica  
1922-1923

### 3. El edén indígena-campesino: *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (1922-24 de junio de 1923)

#### Fermín Revueltas

*Sólo el tiempo y la desaparición de nuestra  
generación resaltarán la importancia de la obra  
de Revueltas, oscurecida hasta hoy  
por sus actos insólitos.\**

El bagaje de Revueltas era muy distinto del de su amigo Ramón. El más joven de los pintores en San Ildefonso —de 17 o 18 años—Fermín formaba parte de una familia excepcional, no sólo por los talentos artísticos de sus miembros, sino por los valores morales compartidos. Había nacido en la localidad duranguense de Santiago Papasquiario y su infancia se desarrolló en distintas ciudades del estado y en Guadalajara, adonde la familia emigró por la Revolución y donde recibió clases de dibujo del pintor Benigno Barrasa.<sup>102</sup> En 1910, su padre, dueño de una tienda en la capital de Durango, lo envió junto con su hermano Silvestre al Colegio Jesuita de San Eduardo, en Austin, donde ambos estuvieron hasta 1913; cuando se trasladaron a Chicago, Silvestre estudió comercio y Fermín, arquitectura. Es probable que entonces el aprendiz de pintor asistiera a las exposiciones del Art Institute of Chicago, con lo que se familiarizó con la pintura europea y con diversas técnicas y composiciones.

A su regreso a México, en 1920, Fermín se integró a varios grupos de pintores y era ya “un artista muy politizado y abierto a una visión más amplia del progreso y la tecnología.”<sup>103</sup> Su historia combinaba dos visiones de la sociedad, una que respondía a su infancia en el campo y otra juvenil, impresionada por los adelantos norteamericanos y

---

\* Charlot, Jean *El renacimiento*, p. 193.

<sup>102</sup> Leyva, José Ángel, *El naranjo en flor*, p. 32. Los datos sobre su infancia y adolescencia escasean.

<sup>103</sup> *Ídem*, p. 142.



cuando se integró a la escuela de Chimalistac, añadió a este bagaje la necesidad compartida por su generación de exaltar lo mexicano.

En México su vida afectiva dio un giro al casarse sorpresivamente con la profesora Ignacia Estrada quien, cuando quedó viuda, relató que de recién casados fueron a vivir a Milpa Alta, donde Fermín enseñaba muy satisfecho porque había descubierto “que los niños y los jóvenes tenían un gran sentido del dibujo”.<sup>104</sup> Y es que Revueltas, ya relacionado con Luciana, fundó la efímera Escuela al Aire Libre de Milpa Alta en el Ventisquero de Ehécatl. En este ambiente campirano, el pintor experimentó maneras distintas de las aprendidas en la escuela de Coyoacán para resolver los paisajes e inauguró una “etapa en que el paisaje aparece con un carácter más acusado de los volúmenes” al decir de Manuel Maples Arce, quien vivió un tiempo con la pareja en Milpa Alta.<sup>105</sup> En esta etapa el pintor experimentó grandes transformaciones, a caballo entre la modernidad y la tradición. A pesar de que muy pocas obras de este periodo sobrevivieron, sus lienzos abarcaron “desde paisajes con reminiscencias acentuadas de Gauguin y Van Gogh hasta influencias de Diego Rivera”<sup>106</sup> a lo que hay que añadir su inserción en el estridentismo, dentro del que se ubica el lienzo *Indianilla* o *Subestación* (1921), que presenta un agudo contraste entre la desolación rural y la incipiente urbanización —aunque fue sobre todo en la gráfica donde se observó su apego al estridentismo.<sup>107</sup> Según Maples Arce la factura de este lienzo se debió a su influencia; en esta etapa la relación entre él y Revueltas era muy estrecha y el escritor había apadrinado la

---

<sup>104</sup> *Ídem*, p. 126.

<sup>105</sup> Maples Arce, Manuel, “El pintor Fermín Revueltas y su obra”, en *Fermín Revueltas. Colores, trazos y proyectos*, p. 39.

<sup>106</sup> Leyva, *op. cit.*, p.139.

<sup>107</sup> Este movimiento, la aportación mexicana a la vanguardia internacional, fue encabezado por Manuel Maples Arce, Germán Litz Arzubide, Salvador Gallardo y Miguel N. Lira y vio la luz el 1 de diciembre de 1921 con la hoja volante *Actual* núm. 1 que hizo un llamado a los intelectuales a “constituir una sociedad artística para testimoniar la transformación del mundo”. Su primer manifiesto fue firmado el 1 de enero de 1923 por muchos intelectuales y artistas entre los que se contaron Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto y los jóvenes sanildefonsinos Charlot, Alva y Revueltas. En palabras de Maples, el estridentismo era “una subversión en contra de los principios reaccionarios que estandarizan el pensamiento en la juventud intelectual de América” y compartió con el naciente movimiento muralista la intención de romper con los viejos moldes aunque con una insólita estrategia de desafiar al pasado mediante los recursos más evidentes de la modernidad, como radios, rascacielos y aviones. Cfr. Vidal de Alba, Beatriz, *El estridentismo, un gesto irreversible*.

sorpresiva boda de Revueltas en 1921 cuando encabezaba el movimiento estridentista, un futurismo a la mexicana que al joven pintor le vino como anillo al dedo, porque su modernidad no era tanto estética sino un “registro histórico de la modernidad como avance tecnológico”.<sup>108</sup>

La fascinación de Revueltas por los adelantos técnicos del vecino país iba de la mano con el rechazo a su sociedad; su viuda relató que “aborrecía a los gringos” y que cuando ella le pedía ir a Estados Unidos, le respondía: “Ahí no voy ni a cañonazos.” También recordó que en Estados Unidos Fermín defendió a Silvestre en varias ocasiones cuando lo molestaban “por prieto, y a él no, porque era medio güerillo”.<sup>109</sup> La explosividad de Fermín y su defensa violenta contra lo que consideraba injusto pasó a la historia en la célebre anécdota de haber llegado ebrio y pistola en mano una noche a la Prepa, despertando al velador y encerrándose, previa declaración de una huelga personal, para que le pagaran los salarios atrasados, cuyo desenlace fue el cobro de salarios y una borrachera con Siqueiros —hechos como éste oscurecieron en mucho sus logros profesionales.

En el grupo de San Ildefonso, Fermín destacó por su carácter apasionado y violento, pintando sin separarse de una 45 que llevaba siempre a la cintura y “a la que le encantaba darle vueltas como en las películas de vaqueros”.<sup>110</sup> Se ignora el origen de su pensamiento de izquierda, pero junto con su hermano José profesó una entrega casi religiosa al comunismo. La inconformidad de ambos, compartida también por Silvestre Revueltas, produjo un trío de revoltosos que aunó a la capacidad creativa la de abrir paso a sus valores y creencias y la de traducir en obra su sentir por la realidad. Fermín, creativo, pendenciero y ético hizo equipo con su atormentado amigo Ramón Alva aceptando el reto de pintar murales.

El mural de Revueltas respondió a la negociación sobre la temática religiosa, pero su contenido y tratamiento siguieron una vía muy distinta. El pintor escogió la religiosidad

---

<sup>108</sup> Leyva, *op. cit.*, p. 133.

<sup>109</sup> *Ídem*, p. 126.

<sup>110</sup> Leyva, *op. cit.*, p. 134.

popular del culto guadalupano y contrapuso la Virgen de Guadalupe, el emblema por excelencia de la religiosidad mexicana, a la cruz, el icono cristiano universal. El gusto por lo popular de Fermín abarcó los ámbitos más diversos. Las cantinas fueron lugares obligados en su vida bohemia —ya desde su estancia en Chicago su padre lo había encontrado “aficionado al trago y a los speakeasy’s, una especie de bares que equivaldrían a las discotecas actuales”<sup>111</sup>—y en ellas descubrió y rescató las pinturas que las decoraban, “una iconografía popular que se oponía conscientemente al concepto de ‘arte alto’ dentro de un intento de crear un arte nacional”.<sup>112</sup>

En su crónica, Charlot afirmó que Alva y García Cahero manejaron “con respeto el periodo colonial”<sup>113</sup> y excluyó en esto a Revueltas. En efecto, aunque la devoción guadalupana se originó en la Colonia, la percepción generalizada la identificaba más con el componente indio y “mexicano” que con la religiosidad impuesta. El referente popular más cercano del uso de esta imagen había sido en el zapatismo, que se caracterizó por ser un movimiento básicamente católico, —incluso admitió sacerdotes en sus filas— y en el que muchos de sus integrantes llevaban a la guadalupana en sus sombreros o banderas —los villistas también lo hicieron pero también portaban otras imágenes, en tanto que los carrancistas no hicieron gala de sus devociones porque eran anticlericales.

Como ha sido ampliamente documentado, en el siglo XVIII la Virgen de Guadalupe se convirtió en un icono que rebasó las implicaciones religiosas. Vinculada con el sentimiento de nación, su imagen se convirtió en parte obligada de la cultura visual dieciochesca. En los lienzos guadalupanos, cuyo tono mayor remitía a los acordes del criollismo en ascenso, su tono menor rescató a un indio con nombre, aunque sin apellido que aludía a las etnias nativas. Las primeras imágenes de Juan Diego aparecieron en grabados de mediados del XVII y hacia 1666-1667 las cuatro apariciones se empezaron a pintar como temas artísticos individuales<sup>114</sup> y después se incluyeron en

---

<sup>111</sup> *Ídem*, p. 32.

<sup>112</sup> Coleby, *op. cit.*, p. 34.

<sup>113</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 186.

<sup>114</sup> Vargaslugo, Elisa, “Iconología guadalupana”, en *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, p. 82.

las esquinas de los lienzos, acompañando a la Virgen. En el siglo siguiente, Juan Diego ya era parte infaltable de la iconografía guadalupana y su representación en los medallones se acercó más a la etnicidad indígena que en las pinturas de castas: rasgos faciales, tez morena, barba ausente o rala, tilma anudada al hombro, huaraches y gestualidad nativa. Incluso en varios lienzos el indio del milagro lleva el típico peinado de la nobleza indígena del siglo XVIII, las balcarrotas, con el resto de la cabeza rapada, signo que no lo ubicaba como un pobre macehual. Las pinturas de la virgen y Juan Diego fueron una presencia constante en las iglesias urbanas y rurales y en los palacios de la nobleza colonial y el guadalupanismo abrió así otra rendija a la indianidad que, entretejida con un complejo simbólico, puso al indio en un rincón del universo visual novohispano.

Como arma ideológica del criollismo, la devoción guadalupana acentuó las disputas entre criollos y peninsulares y reforzó la genealogía juandieguna.<sup>115</sup> Si en la guadalupana el criollo tuvo una Virgen propia que “no hizo igual con otra nación”, la otra parte sutil del milagro fue que un indio, el “más pequeño de sus hijos”, la acompañara en las pinturas. El relato religioso se canonizó con un discurso que vinculaba el culto de la virgen con Tonantzin, la antigua deidad indígena, e incluso aceptó que la madre de dios había hablado en náhuatl —uno de los primeros grabados presenta a una Virgen-águila sobre un nopal. Esta “maravilla americana” dieciochesca continuó el sincretismo entre la madre de dios, un indio, flores europeas y la imagen milagrosamente impresa en el ayate.

Como dueña del discurso ideológico dominante, la Iglesia mexicana decimonónica se cimbró muy temprano por el conflicto interno de lucha por el poder que se expresó en que Hidalgo y otros sacerdotes iniciaran la revuelta independentista, y terminó su ciclo hegemónico en 1859 con la promulgación de las Leyes de reforma que,

---

<sup>115</sup> La fuerza del movimiento criollo logró que en 1737, a raíz de una epidemia, la Virgen de Guadalupe fuera jurada como patrona de la Ciudad de México, con lo que su reconocimiento se hizo oficial, y diez años después el Papa Benedicto XIV instituyó como fecha de culto el del 12 de diciembre.

al suprimir las cofradías y órdenes religiosas, dejaron al clero a merced de las dádivas voluntarias de los católicos legos. La Iglesia salió de la escena nacional tras el triunfo liberal y se refugió en Roma, muchos conventos y obras de arte fueron destruidos y sus riquezas fueron confiscadas. El Estado mexicano de esta centuria, en todas sus versiones —conservador o liberal, federal o central— llenó el hueco dejado por esta institución, pero desde sus inicios, y desde el programa criollo, excluyó a los indios: “La masa enorme de indios, quietos hasta ahora [...] se fermentará, declarada la Independencia [...] y hará esfuerzos por restituir sus antiguas monarquías, como descaradamente pretendieron el año anterior los tlaxcaltecas ante el señor Morelos”<sup>116</sup> expresó desde el miedo y el rechazo López Rayón en el Congreso de Anáhuac de 1813. “Ya no existen indios”, fue la afirmación liquidadora de José María Luis Mora en 1824.<sup>117</sup> La Constitución liberal de 1857 dio la puntilla jurídica al indio al desvincularlo de la tierra; el reparto de latifundios eclesiásticos no discriminó entre las tierras comunales y cercenó la posibilidad de supervivencia de la agricultura indígena. El Estado liberal que sacó a Dios de la política también sacó a los indios del panorama de una república federal; en el panorama sociorracial había que desindianizar al indio y el mejor indio fue el indio invisible —como en *El desembarco* de Alva. Su redención se planteó mediante la educación, única vía para incorporarlo al proceso civilizatorio republicano, que significó despojarlo de su ser: “Debe procurarse que los indios olviden sus costumbres y hasta su idioma mismo [...]. Sólo de ese modo perderán sus preocupaciones y formarán con los blancos una masa homogénea”.<sup>118</sup> El despojo y la negación del ser indígena continuaron durante el modelo estatal centralizado, excluyente y europeizado del porfiriato. Desde el positivismo filosófico del régimen, anclado en las tesis racistas de la supremacía blanca europea, que clasificó al resto de las razas mundiales como de segunda y tercera, y

---

<sup>116</sup> Rodríguez Prampolini, Ida, “La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico”, en Daniel Schávelzon, *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, p. 107.

<sup>117</sup> *Ídem*, p. 108.

<sup>118</sup> Pimentel, Francisco, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena y medios para remediarla*, p. 266.

apoyándose en estudios sociológicos —que recurrieron a fotografías—, se concluyó que las culturas indígenas mexicanas padecían de debilidades e incapacidades inherentes que las colocaban a la zaga de Occidente: “La independencia y la reforma no son más que actos de inmensa energía de la raza bastarda en México”, expresó en 1890 Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Nadie se exceptúa y nadie se distingue: es la igualdad ante la Virgen; es la idolatría nacional, y en cada mexicano existe siempre una dosis más o menos grande de Juan Diego.”<sup>119</sup> Testimonios anteriores como el de Fanny Calderón de la Barca, esposa del primer embajador español en México, el de Brantz Mayer, secretario de la embajada de Estados Unidos o el del escritor liberal Manuel Payno también abordaron la cristiandad guadalupana como una expresión que borraba momentáneamente las fronteras raciales uniendo “a la mayor parte de la élite criolla de la ciudad de México con el clero, los pobres de la ciudad y la gran mayoría de los campesinos del centro de México”.<sup>120</sup> A pesar de los ataques del liberalismo mexicano contra la religiosidad, el culto guadalupano posibilitó un espacio de negociación de poder entre grupos sociales distintos y desiguales. La descripción de Payno, ubicada en el porfiriato tardío, ofrece uno detallado recuento del ritual popular junto con la presencia de los gobernantes: “El gobierno entero asistió a la función religiosa. El Presidente de la República [...] abría la marcha [...]. Detrás, los ministros de Estado y el Ayuntamiento en coches nuevos y lustrosos [...] no había familia pobre ni rica que dejase de ir el día 12 a la Villa”.<sup>121</sup>

En esta misma centuria, en Europa la burguesía industrial inició su proyecto cosmopolita de mercantilización que produjo un nuevo imaginario signado por un discurso “clasista, imperial y racista”<sup>122</sup> sobre el mundo. El neoclasicismo artístico, sobre

---

<sup>119</sup> Brading, David, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, pp. 397-398.

<sup>120</sup> Tutino, John, “Conflicto cultural en el valle de México. Liberalismo y religión popular”, en Reina, Leticia, *La reindianización de América, Siglo XIX*, p. 379.

<sup>121</sup> Payno, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, p. 21.

<sup>122</sup> Rozat, “Las representaciones [...]”, p. 42.

todo arquitectónico, fue el recurso para vincularse al Imperio romano revivido en la nueva cosmovisión. Después el romanticismo y el positivismo funcionaron también como instrumentos para actuar sobre un entorno controlado por la nueva burguesía. Esta noción clasista europea de deslinde significó mirar hacia sus propias clases sociales; desde una visión de arriba, eran los “otros” cercanos que vivían y sentían con modos “ajenos” a la deseada modernidad. La burguesía aristocratizada descubrió así al populacho, a la plebe, a la que concibió como una masa atrasada e incontrolable —el Goya de la *Revolución de la Sardina*— que constituía una amenaza cuando resistía o se oponía a desempeñar el papel subordinado que le tocaba en el nuevo orden mundial imaginado. El pueblo era el *otro* en la medida en que ponía en crisis un proyecto unitario de civilización, es decir, el proyecto capitalista en su versión puritana y noreuropea que se fue afinando con el siglo.<sup>123</sup>

En su versión romántica, esta masa informe se convirtió en el “pueblo”, término apenas menos peyorativo pero que empezó a denotar un ente mitificado, ese *tercer estado* de la Revolución francesa que arrebató la soberanía a los grandes monarcas ilustrados y que hizo germinar los ideales revolucionarios; esa *gente común y ordinaria*, cuya voz era la voz de Dios y que resguardaba valores en peligro de extinción —de ahí el costumbrismo y su gusto por las escenas rurales, gestos de vida extrañables desde la premura urbana. En esta misma línea, la cultura occidental también incorporó la literatura, la música y las artes populares como manifestaciones anónimas y tradicionales que reflejaban el *alma popular*.<sup>124</sup> En otra de sus acepciones el pueblo era también el conjunto de gente que habitaba un lugar y compartía lengua y tradiciones y conformaba una nación. El siglo XIX, con burguesías enfrentadas y urgidas de ubicarse por encima de posibles competencias, vio surgir los Estados nacionales y los nacionalismos, ropaje burgués para sobreponerse a los otros grupos de poder burgués que se consolidaban. En Francia y España, por ejemplo, se editaron libros como *Los franceses pintados por sí mismos* y *Los españoles pintados por sí*

<sup>123</sup> Echeverría, Bolívar, “El *ethos* barroco”, en *Debate feminista*. Otredad, pp. 68-69.

<sup>124</sup> Sobre la anfibología de los términos pueblo y popular, cfr. Geneviève Bollème, *op. cit.*, en cuya primera parte hace una extensa revisión histórica de ambos conceptos.

*mismos* como catálogos identitarios de superioridad —en México sucedió también se publicó *Los mexicanos pintados por sí mismos*.

En este siglo, roto el monopolio español sobre América y sobre el indio tras las emancipaciones coloniales, el imaginario del norte de Europa visualizó a América como parte del entramado onírico-cultural de Occidente. Los europeos se convirtieron en viajeros mundiales y, desde su construcción cosmopolita-capitalista de la supremacía blanca, incorporaron sus fantasías sobre el otro, lo ajeno, lo “primitivo”, para explotarlo. Lo diferente se ofrecía con una carga distinta de deleite, más intenso y satisfactorio que los modos conocidos de hacer y sentir. La sensibilidad romántica de un siglo que imprimió un nuevo ritmo al mundo con un inédito proceso de concentración urbana y de tecnificación, se volvió a lo diferente, que era el pasado mítico de la sociedad preindustrial —el gusto por el paisaje campestre y urbano— y a las culturas antiguas. El nacimiento de la arqueología permitió descubrir el mundo antiguo de Mesopotamia, Egipto, Grecia y América, cuyas obras de arte se exhibieron en los nuevos museos europeos. El indio americano también se convirtió en una mercancía acuciada por la curiosidad, en el extraño deseado desde un paraíso perdido y en tema de la ciencia arqueológica; visto a través de estas lentes, se le despojó de toda referencia a su tierra natal mientras que su presencia recorría Londres, Roma, París y Berlín.

Todos los artistas extranjeros que llegaron a México, aventureros, profesionales, aficionados y espías, compartieron el “entusiasmo por el misterio y la admiración ante ‘lo otro’, lo distinto y lo distante”<sup>125</sup> y en sus juicios plásticos se colaron variados sentimientos sobre el indio, por ejemplo, a la comprensión y simpatía de Linati se contrapuso la del barón Waldeck, empleado como dibujante en la mina inglesa de Tlalpujahuá, donde trató con trabajadores indígenas y sobre quienes escribió: “como yo no quiero a esa raza, me enojó y me dio dolor de cabeza”.<sup>126</sup> Para estos europeos románticos, fascinados por lo otro, “todo

---

<sup>125</sup> Uribe, Eloísa, “Entre la suavidad de la cera y la dureza de la piedra. Litografía de tema religioso”, en *Nación de Imágenes*, p. 88.

<sup>126</sup> Rodríguez Prampolini, “La figura [...], p. 104.



México era un submundo explicable [...]. Un submundo plebeyo: idóneo, exacto, auténtico, recóndito y atractivo.”<sup>127</sup> Entre estos viajeros, la mirada de Claudio Linati registró todo, lo que identificó como propio y lo diferente; sus obras formaron una cartografía extraordinaria de gestos sociales e inauguraron una veta que los ojos extranjeros seguirían ávidamente por el excelente mercado, que animó el público de ultramar, devorador de conocimientos arqueológicos y de información sobre las culturas primitivas. Sus indios son dignos, bellos y portan los atuendos que los identifican dentro de una región o etnia, se idealizan para contrastar con la plebe urbana.

Con la litografía en el México decimonónico se afianzó la tendencia de favorecer lo popular, no tanto para aclarar su realidad, sino para sumergirse en una atmósfera legendaria que contrapesaba el drama de una patria sin rumbo, la soñada y la invadida, y los litógrafos crearon una cultura visual propia que democratizó la imagen, en detrimento de los óleos adquiridos por las clases acomodadas. La comunicación propiciada incidió en todos los aspectos del país que se construía; las litografías ilustraron todo tipo de publicaciones y se convirtieron en la fuente alternativa y no oficial de “nuestra propia imagen de nación independiente”.<sup>128</sup> Los litógrafos, nuevos creadores plásticos y enamorados del retrato de costumbres, desplegaron una mirada de extrañeza y curiosidad por lo que era ajeno a su clase social, en particular sobre el indio, cuyo universo y realidad eran elementos extraños en la patria imaginada —que se pretendía blanca y occidental. *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), el “mayor tesoro iconográfico del costumbrismo”<sup>129</sup> retrató a la sociedad decimonónica a partir de una mirada propia llena de deseos y de otra, enfocada a la realidad. En esta obra, como en otras descripciones sociales, el indio se representó, junto con otros tipos populares, como ajeno al cuerpo social, como uno más de los tipos nacionales —el

<sup>127</sup> Saborit, Antonio, “Tipos y costumbres. Artes y guerras del callejero amor”, en *Nación de imágenes*, p. 60. El autor retoma el “plebeyismo” de Ortega y Gasset para referirse al gusto y entusiasmo por lo popular, común entre las clases superiores desde la segunda mitad del siglo XVIII. Este plebeyismo se daba por contraste entre la vida urbana y la del campo, “entre la ancestralidad y las miserias rurales con las novedades y jactancias de lo ciudadano.”

<sup>128</sup> Pérez Escamilla, Ricardo, “Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX”, en *Nación de Imágenes*, p. 19.

<sup>129</sup> *Ídem*, p. 24.

*tipo* era un menor de edad, una figura sin sombra. En su tratamiento prevaleció el imaginario de la ética romántica de incorporarlo al pueblo, y su lugar se mitificó en un nuevo paraíso —desplegado en la portada de la obra—, aunque en la realidad estuviera mucho más allá de los “alrededores” de México. Pero esta necesidad de mostrar imágenes mexicanas recuperó, sin embargo, algunos rasgos icónicos del ser indio del país: penachos, adornos y vestimentas, que se integraron a todo tipo de imágenes, mezclándose con rasgos fisonómicos y ropajes clasicizantes. Las monumentales obras históricas rescataron la herencia de las culturas nativas equiparándolas con las grandes tradiciones culturales del mundo, y la imaginería utilizada incluso se inspiró en los antiguos códices —la etnicidad y las condiciones miserables del indio se ocultaron en el terreno de lo no visto y no representado.

El mural de Revueltas, como el de Alva, tenía tras de sí este vasto popurrí de imágenes cultas y populares. El pintor eligió al pueblo indio y campesino e inauguró una moderna y novedosa forma de representación plástica del México nativo. “Fue [él], en su *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, quien por primera vez utilizó las figuras hieráticas del indígena vestido de blanco y las mujeres envueltas en rebozos estilizados que pronto se convirtieron en los signos aceptados de un alfabeto mural mexicano”.<sup>130</sup> En el mural no aparece la indumentaria blanca del indio pero sí el tratamiento icónico con que después se representaría.

La elección de Revueltas de la Virgen de Guadalupe para oponerla a la cruz no pudo haber sido mejor. Esta imagen se identificaba en primera instancia con la población india y había sido el icono fundamental del protonacionalismo indígena y campesino. Por encima de otras imágenes de culto en el país la guadalupana concentraba “los símbolos y los rituales o prácticas colectivas comunes que por sí solas dan una realidad palpable a una comunidad por lo demás imaginaria”.<sup>131</sup> En el relato canonizado del milagro la Virgen había dicho a Juan Diego: “No hice igual con ninguna otra nación”, discurso que incluyó al

---

<sup>130</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 185.

<sup>131</sup> Hobsbawm, *op. cit.*, p. 80.

indio en el contexto más ampliado que quizá no podía concebir, pero que tanto entre la jerarquía católica como entre la gente “leída y escrita”, posibilitaba la lectura de la integración de los indígenas a la *nación* por mandato divino y por la vía de su religiosidad.

En su alegoría, el pintor no acompañó a la imagen con Juan Diego, sino que planteó una indianidad colectiva en consonancia con el conjunto occidentalizado de Alva. Su interés por un lenguaje plástico nuevo lo llevó a simplificar fondos y figuras en una sutil escena de ofrenda donde el mensaje es el vínculo religioso entre la masa campesino-indígena con su virgen morena. La escena se desarrolla en una geografía mexicana poetizada esquemáticamente por medio de las cactáceas del altiplano que crean un contrapunto con las frutas tropicales presentadas como ofrenda. Los personajes están resueltos frontalmente, mediante corporeidades sólidas que los relacionan con la tierra más que con la esfera espiritual superior. Lo más novedoso radica en el tratamiento de los rostros “como máscaras [que son] modelos conceptuales para las caras y no fisonomías directas”.<sup>132</sup> En los rasgos fisonómicos locales, los rostros redondos, los ojos almendrados y los labios gruesos, Revueltas resumió una tipología alusiva al indio como paradigma, desdoblada en múltiples rostros parecidos.

El hieratismo de estos rostros-máscaras recogió uno de los estereotipos que habían marcado la apreciación de los no indios sobre las etnias del país. Los indios impasibles, sin revelar sus emociones en gestos o miradas, y dando respuestas lacónicas o guardando silencio frente a las interpelaciones de los blancos, criollos o mestizos, fueron rasgos percibidos por estos últimos grupos como inherentes al comportamiento indígena y se calificaron de formas muy variadas: ignorancia, brutez, menosprecio por el que hablaba, insolencia, arrogancia e incluso sabiduría. Estos calificativos, emitidos siempre por los no indios, eran el desconocimiento de una manera distinta de reaccionar y poco habían posibilitado la comprensión de la alteridad indígena. Revueltas imprimió una amorosa vuelta de tuerca al silencio e inexpresividad del indio, las suaves inclinaciones que imprimió

---

<sup>132</sup> Cordero, *op. cit.*, p. 237.

a los rostros femeninos dulcificaron las fisonomías y el ritmo que les dio en los pequeños grupos posibilitó una proximidad que también alcanza al espectador.

Mucho se ha dicho sobre la influencia del prestigio y la edad de Rivera en los jóvenes pintores, pero en el caso de los indios de Revueltas no es fácil delimitar quién influyó en quién; el rostro del ángel que sostiene a la virgen en la *Alegoría* es muy parecido al hombre-pantocrátor de la obra de Rivera. Charlot registró que en diciembre de 1922 Rivera había terminado todo menos “el nicho central y el friso”<sup>133</sup> que concluyó tras su viaje al Istmo y *La Creación* se inauguró el 9 de marzo del año siguiente. Los murales de Revueltas y Alva se firmaron el 24 de junio del mismo año, por lo que cuando Rivera fue celebrado por su obra, Revueltas ya había realizado una parte considerable de su *Alegoría*, con lo que la imagen más “mexicana” de Diego en realidad pudo haber sido resuelta a partir de la concepción de Fermín.<sup>134</sup> Hay que añadir que Revueltas mantuvo con Diego una estrecha amistad, además de las coincidencias ideológicas que compartían —otros de sus grandes amigos también profesaban una ideología de izquierda, como “Leopoldo Méndez y otro apodado ‘El Bolche’”.<sup>135</sup>

La composición piramidal se diluye en un sinfín de curvas reforzadas por las líneas delineadas en el muro fresco. Con estos elementos formales, más una gestualidad que niega el movimiento, creada mediante los dedos pegados de las manos y los brazos entrelazados, el conjunto se inviste del hieratismo característico de las culturas antiguas para representar sus imágenes religiosas. El relato pictórico se inscribe así en la intemporalidad —los indios, desde siempre, están aquí. Revueltas, a diferencia de Alva, “congeló el tiempo” mediante la composición plana,<sup>136</sup> pero los colores sintéticos y cercanos al uso colorístico indígena

---

<sup>133</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 173.

<sup>134</sup> Diversos especialistas han abordado las influencias de Rivera en los jóvenes pintores. No puede ignorarse la diferencia de edad ni el prestigio de Rivera, quien era una figura pública, pero en este caso las fechas de realización de los murales arrojan nueva luz sobre el intercambio y las influencias —Alva registró que Rivera acudía constantemente a ver cómo iban sus obras.

<sup>135</sup> Leyva, *op. cit.*, p. 126.

<sup>136</sup> Cordero, *op. cit.*, p. 239.

refieren más a un “tiempo mítico concebido a partir del ‘primitivismo’ gauganiano, matizado con algunos ecos del lirismo de Carlos Mérida”.<sup>137</sup> No obstante el alfabeto mínimo utilizado se reconocen las blusas sencillas y las faldas plegadas de las mujeres campesinas así como algunos atuendos étnicos identitarios, como el de la tehuana que sostiene una batea sobre la cabeza, o los jorongos y sombreros de los hombres.

No es posible establecer si la proliferación de mujeres respondió al diálogo con *El desembarco* o si aludió al contenido matriarcal de la religiosidad guadalupana. Desde su origen mesoamericano la deidad adorada en el Tepeyac era femenina y tenía fuertes connotaciones maternas; las curanderas de las enfermedades femeninas eran siempre mujeres y sus rituales se dirigían a esta imagen. En el siglo XVIII, las celebraciones de la Virgen de Guadalupe y de la de los Remedios culminaban con una comida preparada por mujeres que era compartida por todos los devotos; en el ámbito familiar rural, las tareas femeninas daban a la mujer un espacio de poder y, por último, tanto las mujeres del campo como las ciudadanas era siempre más devotas que los hombres.

El universo femenino indio del mural alude a varias de las características mencionadas, pero por sobre todo, a la maternidad tratada desde la dulzura. Una madre con el niño en brazos —parte inferior izquierda—, centra la atención del grupo de mujeres que contempla con arrobó al pequeño; la mujer del paño opuesto —de ropaje azul— aglutina en torno a su preñez al grupo que la rodea. En el nivel superior, otra más carga al hijo en la espalda, a la manera de las indígenas que cuidan de la prole al tiempo que realizan otros quehaceres. La mujer arriba de la puerta “acuna” la penca de plátanos. La feminización incluso se extendió a las mujeres-ángel que flanquean a la Virgen, cuyas cabelleras son de tonos distintos al resto. Por último, cabe mencionar que el pintor no respetó el simbólico ropaje de la guadalupana y la vistió con tonos que la integran al resto de los atuendos.

En esta composición simbólica, el colorido adquirió un valor autónomo del que carece la pintura de Alva. El contenido etnicista y la gama cromática fueron recogidos por una descripción muy temprana:

---

<sup>137</sup> *Ibidem.*

Dominado la composición se encuentra una virgen criolla, la Guadalupe, de frente, su túnica entre malva y rosado, su manto de un oscuro verde oliva, humana a pesar del tema hierático. A los lados, en un plano inferior, hay dos ángeles con semblantes adolescentes [...] y en la base de la composición, indígenas de rostros tranquilos y actitudes relajadas, llevando en las manos los frutos de la tierra [...]. En los trajes, ocres profundos contrastan con sepías y cafés, los castaños con violetas y ocres rojizos, y muchos tonos de verde: verde bronce, verde oliva, verde esmeralda y verde claro. También son variados los cobaltos, malvas y lilas pálidos.<sup>138</sup>

La obra de Revueltas constituyó la concreción de un modelo plástico de la alteridad indígena. El mural, patriótico y actualizado, una “suerte de altar laico”<sup>139</sup> contrapuso la Virgen de Guadalupe a la cruz y con ello no sólo dialogó con el mural de enfrente sino que lo rebasó. La mexicanidad buscada se tradujo en la recuperación de la religiosidad popular y en la creación de un nuevo rostro para el pueblo indio. Revueltas, el bohemio, comunista, ateo y enamorado de la tecnología, resolvió el tema pintando un edén donde el pueblo indio y campesino entabla una fácil y fluida relación con su virgen. La afinidad temática establecida con Alva en principio, derivó en una propuesta conceptual contrapuesta donde los recursos compositivos, cromáticos e ideológicos de Revueltas rompieron con las representaciones anteriores y devinieron en una de las aportaciones del muralismo sanalfonsino a la representación mexicanista del indio.

---

<sup>138</sup> Artículo de Renato Molina Enríquez, julio de 1923, en Jean Charlot, *El renacimiento* [...], p. 192.

<sup>139</sup> Cordero, *op. cit.*, p. 237.



Fernando Leal  
*La fiesta del Señor de Chalma*  
Fresco  
1922-1924

#### **4. Los indios reales: *La Fiesta del Señor de Chalma* (octubre, 1922-1923)**

##### **Fernando Leal**

*Mis modelos [...] siempre habían sido indios,  
pero al acercarme más a ellos, acabé por mirarlos  
con verdadero interés, por no decir cariño,  
que pudiera parecer demagógico,  
y me propuse darles monumentalidad  
a sus tipos raciales, sin occidentalizarlos.\**

Otra pareja de amigos entabló también interlocución con los indios, temas centrales de sus obras. Fernando Leal, de 22 años —dos menos que su amigo Jean— fue el primero de los jóvenes en recibir la invitación de Vasconcelos; en una de sus visitas a la EPAL de Coyoacán, el Ministro se interesó en su *Campamento zapatista* y lo llamó a pintar en la Prepa, pidiéndole que extendiera dicha invitación a otros colegas y fue así como se integraron Revueltas y Alva, además de Jean Charlot, quien compartía el estudio con Leal.

Vasconcelos no impuso la temática y, como la dupla anterior, Leal y Charlot también planearon juntos el tema y la escala de las figuras para dar unidad a los muros, en su caso, ubicados en las escaleras del tercer piso. Dispuestos a aprovechar todo el cubo, en el paño más angosto, entre los dos principales, que además contenía pequeños vanos, decidieron pintar temas que conectaran los dos murales ubicados en los amplios tramos de ascenso y descenso. Charlot dispuso su composición para ser vista al bajar con un episodio de ataque a los mexicas y asumió el muro de unión donde ubicaría el escudo universitario, Cuauhtémoc, San Cristóbal y el emblema nacional del águila y la serpiente, que enlazarían el mural de Leal, la *Fiesta del Señor de Chalma*, dispuesto para verse desde el ascenso. El conjunto de seis motivos conformaba una secuencia histórica: la atrocidad de la conquista, el asesinato del último emperador mexica, la introducción del

---

\* Leal, en Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 201.



cristianismo y el sincretismo religioso, en tanto que los dos escudos vinculaban el origen mexicano con la universidad vasconceliana.

Para los dos paños principales, dada su inclinación, acordaron coloridos y composiciones con diagonales. Leal afirmó que Charlot optó por “la violenta imposición de la religión cristiana, llevada a cabo por los españoles sobre los indios [...] para lo que tomó el pasaje histórico de la matanza de indios perpetrada por Pedro de Alvarado en el Templo Mayor.”<sup>140</sup>, lo que le ayudó a definir su propio tema, el sincretismo religioso contemporáneo.

La carrera profesional de Leal no se restringía al plenairismo de Ramos Martínez en Coyoacán; en 1918 había ganado el segundo premio (el primero se declaró desierto) del concurso sobre Arte pictórico nacional organizado por la *Revista de Revistas*. La obra, aparecida en la portada del 15 de septiembre, alude a esta fecha patria con un charro a caballo portando su atuendo característico de pantalón con botonadura, sarape y sombrero que mira galantemente a una tímida “china” con falda bordada y rebozo. El firme y delicado dibujo destaca la escena con el sabor del orientalismo en boga, impresión reforzada por el ramaje del árbol al fondo. Este premio abrió a Leal las puertas a otras publicaciones como *La voz de Santa María*, semanario social de la colonia del mismo nombre, donde ilustró el poema *La hora azul* de Luis Espino. Enmarcada por una viñeta de seres fantásticos, una princesa con un rico atavío ecléctico abre con sorpresa los ojos, cuando Puck, el genio alado, apaga su vela. La publicación se refiere a la “hora azul” como ese momento “misterioso en que geniecillos alados e invisibles hacen travesuras que parecen milagros a los humanos. Miren si no el rostro azorado de la princesita que no sabe quién ha soplado sobre su vela para apagarla”.<sup>141</sup> Del año siguiente (1919) se conservan varias portadas del joven dibujante para la revista de divulgación literaria *Lectura selecta*: una Scherezada, un viejo árabe sabio, ilustrando a Omar Al Khayam y un grácil corcel para *Los caballos de Abderá*, de Leopoldo Lugones.

<sup>140</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 200.

<sup>141</sup> *La voz de Santa María*, Año 1, núm. 5, 6 de octubre de 1918.

Un reportaje sobre la recién abierta escuela de Coyoacán recogió algunos rasgos de su carácter. En el ambiente bucólico que posibilita a los artistas trabajar y soñar, el joven pintor, “con su calma benedictina”, cuenta anécdotas de la escuela, entre ellas, que a la “hora de queda”, cuando se van los modelos, “el negro Ugarte y Ponce de León se ponen a cantar canciones mexicanas y nosotros a corearlas”.<sup>142</sup> Otra nota periodística sobre las novedosas xilografías de Leal y Charlot, escrita por Rafael Vera de Córdoba, compañero pintor de Coyoacán, abunda al respecto: “Fernando Leal es un joven pintor con toda la barba, de espíritu un poco avejentado a fuerza de filosofías y pesimismo de la vida literaria que ha leído. En lo único que cree es en su arte, que es joven y potente [...] usa anteojos burocráticos y una lacia y larga barba negra que le da un aspecto Valle-inclanesco. Su palabra es tarda, lenta y persuasiva, casi sacramental”.<sup>143</sup> La nota se ilustra con tres grabados suyos, *El amigo de la verdad (o de la parranda)*, *Trinidad está diabólico* y *El indio que enflaqueció de amor (Timoteo)*. Las fisonomías de los dos últimos son claramente indígenas y expresan sus características psicológicas con los fuertes claroscuros de la gubia sobre la madera. El restante es “una chusca reminiscencia del Cuatezón Beristáin [cuya] cara mofletuda, sus narices rojas [...], los ojos brillantes y la frente estrecha, nos sugiere al pelado de pulquería, decididor, alburero y borrachín que ha visto pasar por su medio maloliente una injuria del roto o la enagua almidonada y desdeñosa de una gata de casa rica.”<sup>144</sup> El hecho de escoger al *Cuatezón*, el conocidísimo actor de tandas de crítica política, y que lo representara con las características mencionadas testimonia la cercanía de Leal con el teatro de revista. De Charlot sólo se reproduce un grabado “más irónico”, el feo rostro de una sirvienta, heroseado con una guirnalda de amapolas. Después de varios años en que el grabado no se enseñaba en ningún medio formal, Charlot introdujo en Coyoacán la xilografía y éstos fueron los primeros frutos de esta técnica hasta entonces desconocida

---

<sup>142</sup> Rafael, Juan, “Los artistas independientes”, *El Universal*, 31 de octubre de 1920.

<sup>143</sup> Vera de Córdoba, Rafael, “El grabado de madera en México”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 265, 1 de junio de 1922.

<sup>144</sup> *Ídem*.

por Leal. La nota anuncia que ambos artistas “preparan un álbum de grabados de madera iluminados [...], y con cien tipos nacionales”.<sup>145</sup>

Fue precisamente en la Escuela al aire libre de Coyoacán donde Leal se encontró descubriendo a los indios desde una mirada amorosa. “Mis modelos, hasta entonces, siempre habían sido indios, pero al acercarme más a ellos, acabé por mirarlos con verdadero interés, por no decir con cariño, que pudiera parecer demagógico, y me propuse darles monumentalidad a sus tipos raciales, sin occidentalizarlos”.<sup>146</sup> Varios óleos y grabados suyos fechados entre 1922 y 1923 dan cuenta de este acercamiento, que se acrecentó con la simbólica figura y presencia de Luciana, con quien tanto Leal como Charlot entablaron una relación personal que rebasó con mucho la de pintor-modelo. La misma blusa bordada y la misma faja ajustando el enredo de Luciana se reproducen en varios óleos de Leal: Luciana sentada, con una batea pintada en la mano,<sup>147</sup> Luciana portando otra batea con frutas en la cabeza (*India con frutas*, 1920), Luciana sosteniendo graciosamente un cántaro de barro redondo como su rostro, contra un fondo de tejados rojos (*La Rebeca de Taxco*). En todos, Leal aprehendió sus modos campesinos y sus rasgos étnicos. *El indio del sarape rojo*, *El viejo de la olla* y *El indio de la tuna* son otros ejemplos del cuidado de Leal para representar las fisonomías y el carácter de estos campesinos urbanizados, a medias entre la tradición y la modernización. Por supuesto Leal también participó en la presentación de los alumnos coyoacanenses en la exposición anual de la Escuela de Bellas Artes de 1921 con “preciosos trabajos [...] entre los que hay tipos nacionales de un magnífico colorido y variadas naturalezas”.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> *Ídem*.

<sup>146</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 201.

<sup>147</sup> Cfr. *Luz Jiménez* [...], foto, p. 59.

<sup>148</sup> Becerra Acosta, Manuel, “La exposición de pinturas y esculturas en la Academia Nacional de Bellas Artes, *Excélsior*, año V, tomo V, 30 de septiembre de 1921.



Fernando Leal pintando a la modelo Luciana,  
1920.  
Plata sobre gelatina  
Col. Fernando Leal Audirac  
Foto: Francisco Kochen\*



Luz modelando para Alva de la Canal,  
Fernando Leal y Francisco Díaz de León  
en la Escuela de Pintura al Aire Libre de  
Coyoacán, 1920.  
Colección Fernando Leal Audirac  
Foto: Francisco Kochen



*India con frutas*, 1920  
Fernando Leal  
Óleo sobre tela  
97 x 80.5 cm  
Col. Fernando Leal Audirac  
Foto: Francisco Kochen



Autor desconocido.  
Luz posando para Fernando Leal  
(fragmento)  
Plata sobre gelatina  
Publicada en *El arte y los monstruos*  
Foto: Francisco Kochen



Jean Charlot  
*Maternidad*  
Sanguina sobre papel  
65 x 50 cm  
Col. Ricardo Martínez  
Foto: Francisco Kochen



Jean Charlot  
*Luz sentada*  
Óleo sobre tela  
36 x 28 cm  
1924  
Col. Andrés Blaisten  
Foto: José Martín Sulaimán



Fernando Leal  
*El campamento de un coronel zapatista*  
Óleo sobre tela  
1.80 x 1.48 cm  
1921  
Col. Fernando Leal Audirac  
Foto: Francisco Kochen

\* Las siete fotografías están tomadas del Catálogo Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965.

Su obra más lograda sobre el mundo indio-campesino se plasmó en el *Campamento de un coronel zapatista* (1921) que atrajera el interés de Vasconcelos. Aquí, la presencia de Luciana, en la esquina superior del cuadro, atrás de los hombres, interviene sosteniendo una jícara de pulque, en actitud de ofrenda sagrada. Este óleo de dimensiones medias fue la primera pintura que presentó al zapatismo como un movimiento vivo y no como algo enterrado en la historia. Mientras Goitia y Orozco pintaban los lados más sórdidos y desencantados del proceso armado revolucionario, Leal representó una escena donde los zapatistas, con sus tradicionales sarapes y atuendos blancos y descalzos, descansan tranquilamente apoyados en la tierra que los nutre, entre rifles y frutas tropicales. El grupo escucha soñador y atento la música de la armónica tocada por el soldado que ocupa el lugar central. El ambiente bucólico del lienzo es lo más opuesto a la ferocidad de la guerra —el rifle descansa y apunta hacia atrás. “Hay en la obra un sentido festivo y una alusión a la religiosidad popular revolucionaria con la imagen guadalupana al frente del sombrero zapatista. Cuerpos y atavíos [...] se articulan con las armas y las cananas para advertir ese

mentís a la concepción burguesa de los revolucionarios como seres violentos y malencarados, cuando en rigor son lo que representa el cuadro de Leal: pueblo armado por la libertad y la justicia”.<sup>149</sup> Leal afirmó haber pintado este lienzo “con gran disgusto de todo mundo [...] y muy especialmente de Ramos Martínez, quien no concebía que se pudiera pintar un indio con cananas y pistola, cuando era más a lo Millet pintarlo con una olla entre las manos”.<sup>150</sup> A la generación de Leal en Coyoacán no le tocaron las experiencias de la lucha armada, pero sí estaba a la búsqueda de un sujeto nacional, y desde esta apertura en las escuelas al aire libre se desarrolló una nueva forma de interrelación “entre artistas, estudiantes de arte y comunidades rurales en proceso de urbanización, para fundar la necesidad de una formación cultural alternativa a la educación académica eurocéntrica”.<sup>151</sup> El *Campamento* fue una respuesta a estas inquietudes y fue la primera obra en representar al indio de blanco —y no Revueltas, como se dijo.

Desde esta mirada sobre el indio, en la Prepa, Leal quiso “a toda costa pintar algo más genuinamente mexicano, escogí una escena moderna de danzantes en el interior de una iglesia, convenciéndome a mí mismo de que dicha escena bien podía simbolizar la persistencia de la idolatría indígena, a través de los ritos católicos”.<sup>152</sup> La anécdota provino de un hermano suyo, quien le contó que en una iglesia de un pueblito poblano, “al estarse efectuando unas danzas alrededor de una imagen de la Virgen, a causa de la trepidación, la imagen se había caído dentro del nicho de cristal, cuya llave sólo poseían los indios, y había quedado al descubierto una pequeña figurita tallada en piedra que representaba a la Diosa del Agua y que, desde tiempo inmemorial, había permanecido disimulada bajo el rico manto de Nuestra Señora. Fuera o no cierto este relato, me pareció una estupenda justificación ideológica para mi cuadro”.<sup>153</sup> Su relato recoge también las dudas que le planteó el tema.

---

<sup>149</sup> Híjar, *op. cit.*, p. 63.

<sup>150</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento [...]*, p. 199.

<sup>151</sup> Híjar, *op. cit.*, p. 57.

<sup>152</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento [...]*, p. 200.

<sup>153</sup> *Ídem*, pp. 200-201. Leal cuenta que este relato fue el origen del nombre del libro *Ídolos tras los altares* de Anita Brenner.



Proveniente de una clase media ilustrada (recuérdense las alusiones a sus lecturas), primero asumió la realidad de la supervivencia de prácticas idolátricas y después decidió esto como asunto de su pintura, lo que no le fue fácil —recuérdese también la postura occidentalizante de Vasconcelos, mecenas directo de estos trabajos. Pero una vez tomada la decisión, el pintor se documentó con un capitán de danzas indio y, además, acompañó a Luciana a su pueblo, donde decidió pintar a los indios, respetando sus rasgos. Esta postura de Leal sobre cómo abordar la religiosidad indígena cuando se vivía como compromiso la necesidad de aportar al modelo de una nueva nación entrañaba el reconocimiento de la identidad india, donde el factor religioso tenía un enorme peso. A partir de la discusión conjunta sobre la complementariedad de sus obras, de la elección de Diego Durán como fuente por parte de Charlot, incorporando un fragmento de su *Historia de las Indias* [...], de que la lectura formaba parte importante de la vida de Leal, y de su conocimiento de los textos de los cronistas de la conquista —en *El arte y los monstruos*, aunque escrito con posterioridad, se apoyó en Bernal para establecer sus motivos para escribir: “No pretendo, por ahora, destruir todos los borrones y falsedades, como diría Bernal Díaz del Castillo, que se asientan en los relatos e historias”,<sup>154</sup> —es muy posible imaginar a estos compañeros de murales compartiendo reflexiones sobre el texto de Durán.

Diego Durán había nacido en España hacia 1537 y llegó a América a los cinco o seis años, por lo que creció entre las contradicciones de la cultura americana que entonces se conformaba; esta diferencia respecto a otros religiosos y cronistas formados en la península marcó su experiencia y lo convirtió en el primer autor del siglo XVI que escribió desde una comprensión interior de la cultura indígena. Este dominico rigorista como la mayoría de los religiosos de su época pretendió lograr la conversión total de los indios y enfrentó su labor evangelizadora no sólo desde la fe como arma, sino desde el conocimiento de las prácticas religiosas locales a fin de poder extirparlas. Muy temprano cayó en cuenta del sincretismo prevaleciente: “es nuestro principal intento advertirles [a los

---

<sup>154</sup> Leal, Fernando, *El arte y los monstruos*, p. 89.



ministros] la mezcla que puede haber acaso de nuestras fiestas con las suyas, que fingiendo éstos celebrar las fiestas de nuestro Dios y nuestros santos, entremetan y mezclen y celebren las de sus ídolos, cayendo el mismo día, y en las cerimonias mezclarán sus ritos antiguos”.<sup>155</sup> En el prólogo de su obra explicitó su preocupación central para lograr una conversión real, porque: “En todo se halla superstición e idolatría; en el sembrar, en el coger, en el encerrar en las trojes, hasta en el labrar la tierra y edificar las casas. Y pues en los mortuorios y entierros y en los casamientos y nacimientos de niños”.<sup>156</sup>

En su *Historia*, Durán recurrió a analogías y comparaciones para hacer inteligibles las realidades americanas, saliéndose de la perspectiva permitida y acostumbrada entre sus colegas cronistas, y expresó su sorpresa por las muchas semejanzas que encontró entre su raíz occidental-cristiana y el mundo indígena: el castigo a los traidores era igual y producía el mismo sentimiento de vergüenza; las “tribus” adoptaban el nombre de su guía y se organizaba en regiones, como en España, ambas culturas tenían los mismos relatos épicos y dichos parecidos, e incluso sus juegos eran semejantes, porque el *alquerque* tenía fichas negras y blancas, como el ajedrez.<sup>157</sup> Por supuesto, las mayores analogías las descubrió en las prácticas religiosas y lo inquietaron sobremanera los elementos cristianos que descubrió en los ritos paganos. “Porque son tantos y tan enmarañados, y muchos de ellos frisan tanto con los nuestros, que están encubiertos con ellos [...], porque también ellos tenían sus sacramentos, en cierta forma, y culto de Dios, que en muchas cosas se encuentra con la ley nuestra.” Las similitudes que descubrió entre ambas culturas son una constante a lo largo del texto: el gran teponaztli se tocaba cada puesta del sol, como las campanas del Ave María, y en el bautismo indígena intervenía también el agua: “Así era el agua tenida por purificadora de los pecados. Y no iban muy fuera de camino, pues en la sustancia del agua puso Dios la virtud del sacramento del bautismo, con que somos limpios del pecado original”.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Durán, Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*, p. 28.

<sup>156</sup> *Ídem*, p. 36.

<sup>157</sup> Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, pp. 213-217.

<sup>158</sup> Durán, *op. cit.*, p. 124.

Durán fue el primer mestizo cultural que vio al indio. Su aprendizaje del náhuatl le permitió una comunicación cercana con sus conversos, como testimonia una anécdota contada por él mismo, cuando riñó a un indio por perseverar en las prácticas paganas, a lo que el interpelado le contestó: “Padre, no te espantes, porque todavía estamos *nepantla*, y como yo entendiese lo que quería decir con aquel vocablo y metáfora, que quiere decir ‘estar en medio’, torné a que me dijese en qué medio era aquel en el que estaban. Me dijo que, como no estaban aun bien arraigados en la fe, que no me espantase, que aun estaban neutros, que ni bien acudían a una ley, ni a la otra, o por mejor decir, que creían en Dios y juntamente acudían a sus costumbres antiguas y ritos del demonio.”<sup>159</sup> El dominico no salió intacto de su trabajo de investigación y traducción, su obra también está *nepantla*, llena de contradicciones y en medio de dos discursos, igual que sus indios. Este mestizo cultural pudo ver la espiritualidad de las culturas ajenas y no sólo descalificarlas como paganas o heréticas, aunque solucionó el predicamento de las similitudes suponiendo que, o bien había habido un contacto anterior cristiano con los naturales, o bien el demonio los había convertido trastocando la verdadera religión. La codigofagia que practicó, es decir, la apropiación de los códigos de los vencidos, no sólo le sirvió como a los recaudadores de tributos, quienes los utilizaron para mejor cumplir con su cometido, sino que le permitió acercarse a las formas de pensamiento y concepciones de la cultura mexicana.

Hay muchas probabilidades de que Leal leyera a Durán o que intercambiara comentarios con Charlot acerca de la postura del fraile sobre la religiosidad indígena, pero si esto no se puede comprobar con documentos, de lo que sí hay certeza es de que tampoco había salido indemne de su acercamiento a los indios. En la Prepa, donde sus otros compañeros elegían otras visiones de menor compromiso empezó su mural *La fiesta del Señor de Chalma* —a fines de 1922, cuando Rivera, Alva y Revueltas ya habían comenzado los suyos— plasmando un tema que sus contemporáneos consideraban, por decir lo menos, de escasa valía, y que estaba lleno de aristas. Las celebraciones religiosas indias, con una

---

<sup>159</sup> *Ídem*, p. 173.

parafernalia que sin duda retrotraía a costumbres que se preferían ignorar, aludían a los rasgos más retardatarios de los indios para los revolucionarios herederos de los liberales, eran despreciadas por las clases medias y los sectores ilustrados, y sólo eran toleradas con desgano por una iglesia imposibilitada de erradicarlas.

Entre los estudiosos del momento esta práctica cristiano-pagana también se abordó, criticándola dentro de la misma línea que muchos otros autores anteriores habían planteado. Aunque esta práctica cultural no formó parte de los intereses específicos de Molina, en *Los grandes problemas nacionales* hizo breves comentarios sobre la religiosidad mexicana, que abordó dentro del apartado del problema político, donde desglosó los elementos para conformar una “patria”. No la identificó como una práctica autónoma y referida sólo al espíritu, sino vinculada con su entorno social y político y consideró a la “unificación de la religión” como “la más importante de todas [las unificaciones] que constituyen el ideal [de patria]”, estableciendo que esto no era difícil, dado que “todos los elementos étnicos y todos los estratos sociales” seguían el cristianismo católico, aunque con variadas “formas.”<sup>160</sup> Afirmó que el catolicismo indígena revestía una “forma especial, entre idólatra y cristiana, que puede llamarse, cuando menos para la inteligencia de las ideas que exponemos, catolicismo idolátrico”<sup>161</sup> y desde una visión muy ingenua estableció que los indígenas no ofrecerán “resistencias” para lograr la unidad religiosa de patria, sino que éstas provendrían sobre todo de los criollos, porque enarbolaban la religión para preservar sus grandes propiedades.

El antropólogo Gamio también dedicó un artículo a la religiosidad nacional donde hizo una distinción entre tres tipos de católicos, los “católico-paganos, los verdaderos católicos y los católicos utilitarios”. Los indios estaban en el primer grupo, el inferior, al que había que incorporar a la “civilización contemporánea universal”.<sup>162</sup> Expuso también ejemplos de varias zonas del país donde convivían los rituales y el culto católico con

---

<sup>160</sup> Molina, *op. cit.*, pp. 313-314.

<sup>161</sup> *Ídem*, p. 314.

<sup>162</sup> Gamio, *Forjando* [...], p. 89.

ceremonias “paganas” y transcribió el ritual de la Sierra de Zongolica para cuidar la milpa a fin de que no se la comieran los animales:

el indígena, genuino sacerdote de su raza, canturrea en idioma azteca y en tono lacrimoso y suplicante, impetrando del Dios Venado que no apaciente a sus hijos, los venados de la selva, en la milpa consagrada. Poco después, bajo una gran ceiba que ataja la luz de la luna, arden enterejas brasas, pajarillos sacrificados, raspaduras de cuernos y pezuñas de venado, tiras de papel de platanillo silvestre y ambarinos granos de copalli que la mano negruzca del brujo lanza sobre la lumbre, envolviéndose en blancos nubarrones fugaces. Esto, en el fondo, no es más que la vieja rogativa al dios de la caza, al “corazón de la montaña”, como le llamaban los aztecas.<sup>163</sup>

El antropólogo extendió este paganismo católico a otros grupos sociales y étnicos: “¿No conocéis a los ‘danzantes’ que año tras año ocurren a la Villa de Guadalupe, a los Remedios o a Tacuba, para cantar y bailar en los atrios parroquiales, coronados con penachos de pluma y oropel, como lo hacían en los teocallis sus antecesores? [...] [en las ciudades] ¿No hay acaso señoritas que suspenden de los pies a San Antonio y rancheros ingenuos que apagan la vela de San Isidro porque no ven cumplidas sus aspiraciones?”<sup>164</sup> En el capítulo final de *Forjando patria*, bajo el título de “Urgente obra nacionalista” abordó el estado de la religiosidad dentro de la “fusión cultural evolutiva” del catolicismo-pagano practicado por las comunidades indígenas: “el cura aborígen es entre ellos personaje sagrado e intocable; sus santos, ‘más milagrosos’ que los de otras comarcas; sus iglesias, recintos privilegiados por la divinidad; sus matrimonios, sus velorios, sus bautizos y muchas otras ceremonias, presentan hondo simbolismo y complicado ritual y están presididas a la vez por ideas del catolicismo y por viejas añoranzas pasadas”.<sup>165</sup> Para el estado de Morelos reivindicó este sincretismo y recomendó no tratar de modificarlo:

---

<sup>163</sup> *Ídem*, pp. 90-91.

<sup>164</sup> *Ídem*, p. 90.

Ningún teólogo, ni ningún positivista demoledor, han conseguido demostrar dónde se revela más fanatismo, si en quien rinde culto a todos los dioses o en quien los niega a todos, así que hay que respetar el catolicismo de estas agrupaciones, por muy pagano que lo conceptúen los puristas. Desgraciadamente, las leyes de reforma incurrieron en el proyecto implícito de desfanatizar a estas agrupaciones, tarea inútil y peligrosa que ha traído consigo resultados contraproducentes, puesto que en la actualidad el fanatismo reinante es igual o mayor. Es pues indispensable que, para que la actual Revolución se distinga de las del pasado por un liberalismo más amplio y elevado, no se hieran las susceptibilidades religiosas de estos creyentes.<sup>166</sup>

Concluyó diciendo que si estas comunidades cumplían sus deberes ciudadanos con el Estado y la Federación no convenía imponerles otros sistemas, aunque fueran más “elevados” —¿presentía los conflictos al atacar las creencias religiosas? ¿intuyó la importancia simbólica de esta práctica vinculada con lo sagrado?

La fiesta de Chalma llenaba con creces los rasgos de “brujería”, de “fanatismo” y de “hondo simbolismo y complicado ritual” pero, al contrario de la celebración guadalupana, era un culto local, preponderantemente indígena y campesino que se consolidó, como muchas otras celebraciones sincréticas, en el siglo XVII novohispano. El vetusto convento agustino, origen del santuario, había sido fundado en este siglo y recibió de Alonso de Núñez y Haro, arzobispo de México, el título de Real Convento y Santuario de Nuestro Señor Jesucristo y San Miguel de las Cuevas de Chalma, y hasta hoy cuenta con una enorme hospedería para albergar a los peregrinos que llegan de lejos. Como atestiguó el propio Leal, un Cristo negro, heredero de Oztotéotl, la deidad náhuatl de las cuevas, que llevaba pintura facial negra, era motivo de multitudinarias ceremonias el 27 de mayo y el 2 de junio de cada año, donde participaban los pobladores de la región y mucha gente de las zonas cercanas.

El ritual para conseguir los milagros del Cristo negro, el Santo Señor de Chalma, rememoraba puntualmente un cúmulo de prácticas “idolátricas”: el baño en un río aldeaño,

---

<sup>165</sup> *Ídem*, p. 179.

<sup>166</sup> *Ídem*, p. 181.

una corona de flores en la cabeza —que se dejaba como ofrenda— y el baile en el atrio. La creencia popular afirmaba que si en su primera visita al santuario el peregrino no efectuaba la danza, se transformaba en piedra, de donde se derivó el popular dicho de “Ni yendo a bailar a Chalma”. El tema de Leal abordó a los indios vivos y practicando su religiosidad “fanatizada”, con lo que rompió no sólo con la tradición temática y visual de la pintura decimonónica, sino con el imperativo cultural de no representar al indio real, atávicamente asido a sus costumbres.

Formalmente, el muro en diagonal obligaba a una composición en movimiento y en el diálogo de su mural con el de Charlot el trayecto visual es ascendente. Donde el plano horizontal se sesga, el pintor organizó una diagonal de tonos blancos y claros que nace en el sombrero zapatista con la imagen de la Virgen de Guadalupe —semejante al del Campamento—, sigue con las niñas coronadas de flores y culmina en el penacho del músico que toca el teponaztle, formando una línea de luz que divide a la escena en dos. A la derecha está el espacio de la danza, cuyo despliegue de movimiento está dado por el juego entre las vestimentas, los penachos, los listones y el enorme colorido. El espacio que sube, a la izquierda, se destina a la devoción cristiana más “civilizada”, con las mujeres ofreciendo sus velas encendidas a la imagen que culmina el ascenso. Las ofrendas de panes y flores se acomodan al pie del Cristo negro, resguardado por un dosel. Al fondo se alinean los infaltables estandartes, emblemas de origen colonial de las cofradías, que fueron adoptados por las comunidades religiosas indígenas. Leal representó con fidelidad su hechura, generalmente de cuidadosa manufacturación y con las típicas faltas de ortografía de quienes no dominan el español. Entre éstos y los fieles, el sacerdote, ricamente ataviado y con mirada perversamente condescendiente, ocupa un lugar ínfimo en esta parte católica del ritual que controla.

En Chalma el sentido profundo de la fiesta está en manos de los indios. Es una actividad desplegada por el imaginario colectivo mediante signos que expresan el contenido religioso y ceremonial ancestral y compartido, una celebración religiosa que va mucho más allá de la alegría y felicidad. Su referente a lo sagrado implica sentimientos de lo terrible, el

horror y el miedo y concentra las ideas de la divinidad, de la naturaleza, del cosmos y del caos. En todo grupo humano los símbolos sagrados “configuran la ontología trascendental de una cultura”<sup>167</sup> como lo hacen en Chalma las imágenes sincréticas, el Cristo negro y el arcángel guerrero, los ritos y la danza.

El proceso evangelizador colonial intentó infructuosamente erradicar los bailes, cantos y pantominas indígenas que acompañaban su ceremonial, considerándolos demoníacos, pervertidores y, sobre todo, muestras de idolatría. Durán dejó un relato pormenorizado de cada una de estas actividades, poniendo especial interés en los rituales religiosos, pero acabó por elogiar la disposición festivo-ritual de los nuevos conversos. Sin confesarlo abiertamente, admiró la piedad y la práctica religiosa de los naturales. En última instancia, en el proceso sincrético, en esta situación de estar *nepantla*, el cristianismo impuesto no pudo sustraerse de estas pervivencias “idolátricas”.

Leal no eligió el rito personal de un devoto que visita el santuario un día cualquiera, sino la celebración de la fiesta comunitaria, el momento del tiempo festivo que es un corte temporal en el tiempo común y profano. En Chalma, las fiestas de Cristo y San Miguel se conmemoran con la Danza de Moros y Cristianos, con el “Señor Santiago” danzando triunfalmente sobre los “infielos” muertos en batalla, que terminan yaciendo en el suelo. Esta danza, la más popular durante la Colonia, fue difundida por los misioneros desde el siglo XVI para significar la lucha entre el bien, encarnado por los cristianos, y el mal, originalmente simbolizado por los moros y, en tierras americanas, por los indios herejes. Esta fiesta-danza de moros y cristianos devino un símbolo del cristianismo utilizado como justificación ideológica para avalar la conquista y la invasión, al legitimar la empresa mercantil atribuyéndole un carácter salvacionista y desempeñó un papel fundamental en el proceso de conquista y aculturación. En el siglo XVIII, cumplido su papel en el proceso de conversión, perdió su sentido de espectáculo casi teatral, fue abandonada por los grupos aristocráticos y pasó a ser patrimonio de la cultura colonial sólo en las poblaciones indígenas, donde sufrió distintas adecuaciones en diferentes regiones del país, tanto en la

---

<sup>167</sup> Bartolomé, Miguel A., *Gente de costumbres y gente de razón. Las identidades étnicas de México*, p.100.

indumentaria como en el número de participantes, pero conservó siempre el mensaje esencial de la superioridad del cristianismo frente a la religiosidad nativa y devino un caso ejemplar de estar *nepantla*. Entre los mexicanos no indios esta expresión sincrética fue percibida como un ceremonial que había que erradicar por su “barbarie” y “primitivismo”.

Durante esta etapa de creación nacionalista la *intelligentsia* integró este tipo de manifestaciones bajo el concepto de *folclore*, término bajo el que aglutinó las expresiones indígenas, las del “otro”, ajeno y distinto, que por extrañas no alcanzaban el grado de artísticidad reconocido por la cultura dominante. El estudio de Arturo Warman sobre esta danza como folclore explicita el uso del término: “en todos sus usos, desde el científico hasta el mercantil, sirve para indicar dos o más culturas que conviven, sea el pueblo y la elite o el indio y el país moderno. El término folclórico siempre surge cuando dos grupos de costumbres distintas se ponen en contacto para formar una unidad mayor y diferente en ambas”.<sup>168</sup>

En el mural, Leal también pintó *nepantla*, por un lado recreó el espacio del otro, ajeno a él y a su cultura, por otro, en la brutalidad del semblante del danzante central, condensó su crítica a la práctica cristiano-pagana indígena —Leal era y siguió siendo católico, Siqueiros lo ubicó junto a García Cahero y lo calificó de “vergonzante.”<sup>169</sup> En su representación del ritual, el pintor dulcificó a los músicos, desempeñando concentrados su quehacer con un teponaztle, un violín y una flauta, con expresiones en abierto contraste con las de los danzantes, sumergidos en un baile frenético que alude más a guerreros que a fieles devotos. La fisonomía del que está de frente al espectador es nativa y está tratada con decidido “feísmo”: ojos saltones, entre perdidos y desafiantes, nariz chata y una gran boca abierta que deja ver la blanquísima dentadura. Completa la impresión de fiereza el cabello largo, negro y crespo.

En las comunidades indias y campesinas la fiesta religiosa es un rompimiento del tiempo cotidiano, un tiempo distinto donde se peregrina desde el lugar nativo para celebrar a

---

<sup>168</sup> Warman, Arturo, *La danza de moros y cristianos*, p. 11.

<sup>169</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban [...]*, p. 211.



sus iconos. La vigencia de conceptos y prácticas ancestrales combinados con el cristianismo indica su eficacia para comprender y actuar sobre la realidad; al interior de estas comunidades la fiesta y la danza “no son supervivencias folclóricas sino componentes estructurales de las vivencias contemporáneas.”<sup>170</sup> Como práctica cultural de Chalma la danza formaba parte indisoluble de la fiesta y su paso de una a otra generación siguió los cánones establecidos por el imperativo compartido. “La danza y el baile tradicional se manifiestan por medio de un patrón o modelo de movimientos corporales expresivos que son transmitidos anónima y espontáneamente por la tradición oral y la imitación. La danza tradicional está ubicada dentro de un contexto ceremonial, con significado, función y carácter mágico-religioso. Su aspecto formal y coreográfico sigue patrones rígidos establecidos por la tradición”.<sup>171</sup>

Muchos rituales nativos incluían, como hasta ahora, la ingestión de alguna bebida embriagante (o un psicotrópico) heredada de costumbres antiguas como vía para acercarse a la deidad. Durante la Colonia se trastocó este uso ritual por uno más pragmático, embriagarse a fin de olvidar momentáneamente la precaria situación de vida. En el rostro del danzante aludido, Leal pintó el estado al que se accede con el baile frenético y ese algo más ingerido por los hombres que bailan en la fiesta de patronal, y acentuó la impresión de ferocidad del grupo con la estridente pintura facial de los otros dos danzantes. En este conjunto también concentró todo el movimiento de la pintura —el caos— con la danza, los listones y el colorido. Los atavíos sincréticos combinan los espejitos en los penachos, las capas y faldones de flecos típicos de los “moros”, con paliacates e imágenes cristianas en los tocados.

Como contrapunto de este frenesí, el grupo de peregrinos del primer plano de esta mitad del mural descansa en el suelo y da la espalda a la escena; el hombre de frente al espectador, de pantalón de manta y sarape colorido, mira interrogante a las mujeres a su izquierda. En el grupo de mujeres, Luciana aparece dos veces, con el rebozo azul y el

---

<sup>170</sup> Bartolomé, *op. cit.*, p. 103.

<sup>171</sup> Sevilla, Amparo, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*, p. 8.

enredo listado, y persignándose —se conservan los estudios correspondientes. Leal respetó su etnicidad, sus rasgos, sus facciones y su rostro moreno y rotundo, como hizo con los otros fieles. Su “cuerpo histórico y social identitario constituía a la par un *corpus* ideológico concretado en las imágenes del artista y en la decisión de una modelo excepcional que lo mismo ofrecía sus servicios como ayudante doméstica que narraba historias de vida fascinantes”.<sup>172</sup> Como se lo propuso, el pintor no modificó las fisonomías de indios y campesinos para ajustarlas a los cánones occidentales —o académicos— de belleza e hizo lo mismo con las posturas de los tres campesinos con los sombreros a la espalda, cuya corporeidad no es sólo apariencia sino esencia de una gestualidad vinculada a la tierra. El tratamiento de la vestimenta y los gestos corporales permite identificar dos tipos de fieles; en el conjunto de danzantes y músicos los atuendos aluden a su filiación cultural y social indígena, incluyendo las transformaciones formales incorporadas durante el periodo colonial. Son los indios vivos que conservan sus costumbres como signos identitarios y son también los que no han logrado “civilizarse” —como decía Gamio. El resto de los devotos, aunque provenientes de una filiación étnica indígena, han modificado su indumentaria, lo que significa una “definida orientación hacia el renunciamento cultural”.<sup>173</sup> El ejemplo más claro de este cambio es Luz, quien conserva el enredo, prenda de origen mesoamericano, pero lleva rebozo, más identificado con las campesinas urbanizadas. En el mural, Leal no hizo concesiones; representó cuerpos y rostros históricos y sociales, a los indios y campesinos reales y vivos de la posrevolución. Así, su obra marcó “un principio activo del muralismo al representar un acontecimiento actual ignorado por los medios urbanizados y elitizados. Es la fiesta popular lo que dota de sentido transgresor antiacadémico y antieurocéntrico a esta pintura”.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Híjar, *op. cit.*, p. 62.

<sup>173</sup> Bartolomé, *op. cit.*, p. 94.

<sup>174</sup> Híjar, *op. cit.*, pp. 62-63.

En el ámbito personal, este mural concebido para dialogar con el de Charlot, no cumplió este propósito, según Leal, por las discrepancias entre ambos en cuanto a la técnica y a la distribución de las masas, punto donde Charlot “se quiso imponer” —el trabajo en equipo terminó en la pérdida de la amistad. Dos escritos de Leal abordaron este trabajo en la Prepa— uno en *El renacimiento* de Charlot y otro en el mencionado *El arte y los monstruos*. Ambos traslucen enojo y desencanto por lo injusto con que se trató a los jóvenes pintores en San Ildefonso, dado que todo el crédito se lo llevó Rivera, no obstante, Leal juzgó así esta etapa: “Realmente aquel fue un hermoso momento de actividad, y decisivo, lleno de fe y de audacia”.<sup>175</sup>

Su mural recogió el fracaso de un proyecto histórico afinado en el intento del catolicismo hispano de construir un proyecto religioso moderno. La Nueva España que vio la dramática caída de la población nativa —los cálculos actuales arrojan una disminución de 80% sólo entre 1518 y 1548—, y que se volvió reconocible sólo por los despojos y restos agonizantes de lo que en principio había sido, se desarrolló a partir del mestizaje, con una composición demográfica distinta, signada por la mezcla de criollos, castas y mulatos. Esto produjo una relación interétnica donde los indios sobrevivientes tuvieron un único reducto permitido que consolidaron como propio, el de los rituales religiosos que combinaban danza, música y elementos teatrales. En este espacio sí se desplegaron los atuendos, gestos y cantos referidos a una identidad de construcción propia que continuaba plenamente vigente en el México posrevolucionario. *La fiesta del señor de Chalma* recogió a los indios y campesinos reales. De los primeros plasmó su mundo “caótico” y “bárbaro” desde la mirada mexicana moderna y representó a los segundos como elementos más acordes con la nación deseada.

En este proceso de creación plástica e ideológica la relación personal entre Leal y Luciana constituyó un “encuentro afortunado entre la mujer en proceso de ser lo opuesto a la sumisión campesina y quien tenía necesidad de romper con los métodos, los ritos y los

---

<sup>175</sup> Leal, *op. cit.*, p. 94.

paradigmas académicos colonizados, con la certeza de la investigación técnica y sígnica como principal recurso artístico”.<sup>176</sup> *La fiesta del Señor de Chalma* concretó en imágenes una interlocución decisiva entre dos culturas en este momento de la creación nacionalista posrevolucionaria.

---

<sup>176</sup> Híjar, *op. cit.*, p. 59.



Jean Charlot  
*La matanza en el Templo Mayor*  
Fresco  
1922-1923



Matanza del Templo Mayor  
Códice Durán

## **5. Los indios vencidos a traición: *La matanza del Templo Mayor* (2 de octubre de 1922 - 31 de enero de 1923)**

**Jean Charlot**

*La tradición mexicana es una chispa que oscila entre dos polos igualmente válidos: el indígena y el español. Desde los tiempos de la Conquista, el elemento indígena ha permanecido como símbolo de la integridad nacional y, en opinión de quienes ejercen el poder, de intranquilidad.\**

Un joven francés de rostro delgado, gafas y finos modales desembarcó en Veracruz el 23 de enero de 1921, pero su mirada abierta se impresionó menos por el puerto que por Coatzacoalcos, la parada anterior, donde descubrió a las “jóvenes tehuanas con flores naturales trenzadas en sus cabellos, casas sobre pilotes y cerdos negros revolcándose por debajo, calles de marineros y mujeres multicolores, camas de latón con colchas de percal”.<sup>177</sup>

Ya afincado en la capital, en sus paseos mañaneros para conocer la ciudad los ojos de Jean Charlot continuaron llenándose y apropiándose de lo desconocido, descubriendo muchas “vírgenes de Guadalupe [que] ponían un pie tras otro quedamente, y con ello renace la antigua belleza [...]. Cada una de estas indias es hermana [de las vírgenes del Partenón]. Es la misma postura, los mismos gestos, la huella de los pies en la tierra es igual, así como la manera de caminar, los pies siempre horizontales y adhiriéndose a la tierra como hacen las manos”.<sup>178</sup> Al verlas salir de misa Charlot se admiró de sus “faldas amplias, plegadas, ¿no es éste el ritmo de las mujeres del Partenón? A primera vista son por completo del color del polvo; pareciera como si la carne y la ropa desgastada se hubieran amalgamado en este gris que es la pobreza extrema y la humildad. Cuando el ojo se acostumbra, así como el

---

\* Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 13.

<sup>177</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 213.

<sup>178</sup> Brenner, Anita, *La obra pictórica de Jean Charlot*, citando un escrito de Charlot, p. 306.

alma, esta raza rebelde descubre a la mirada amorosa la belleza de sus tejedoras, y de su carne”.<sup>179</sup>

Desde sus primeros asomos a una ciudad que ansiaba conocer, mitificada por la tradición familiar, el joven estableció una correlación imaginaria entre los indios mexicanos y los paradigmas griegos de la cultura occidental. Esta relación entre el clasicismo y los modos campesinos, originada en su fascinación infantil por la Grecia clásica, se fortaleció por la vuelta generalizada al esencialismo clásico. Las semejanzas que estableció entre las mujeres de ambas culturas provenían de una mirada que, en el intento por explicarse con referentes propios la realidad diferente que se le presentaba, la equiparó con aquello que le era más valioso —no sobra decir que esta misma postura se tradujo en su valioso recuento de los primeros años del muralismo titulada precisamente *El renacimiento del muralismo mexicano*. Esta mirada estaba alimentada también de otra veta del bagaje de Charlot, quien se creó una imagen de México a través de su abuelo Luis Goupil, nacido en la capital mexicana, del matrimonio entre un francés y una mujer de ascendencia azteca. El abuelo murió en París en un departamento lleno de recuerdos de su tierra natal que su nieto Jean incorporó como parte de su legado visual: “dos paisajes de Velasco mostrando los volcanes; un escuadrón de pulgas vestidas mexicanas; un ejército de figurillas de cera, ensayando los mismos papeles que me deleitaban cuando niño y que, más tarde, resurgieron en mis pinturas: tlachiqueros extrayendo aguamiel de los magueyes, tejedores de petates, cargadores trotando, y los quehaceres de la cocina mexicana: mujeres moliendo masa, avivando el fuego de los braseros con aventadores de palma”.<sup>180</sup>

El círculo familiar de los Charlot incluía a otros miembros vinculados con México. El tío Eugène Goupil era un coleccionista de antigüedades prehispánicas que guardaba celosamente algunos materiales originales coleccionados por Boturini en el siglo XVIII como ídolos, libros y facsímiles de códices que acostumbraron los ojos de Jean “a los ángulos redondos de la belleza azteca” —el tío Eugène acabó por donar su

---

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 213.

colección al gobierno francés a fin de ayudar a la comprensión de las raíces aztecas de la madre de Jean. Otro era Desiré Charnay, un arqueólogo que había viajado por el centro y el sureste de México entre 1857 y 1886 y cuyos relatos de aventuras en la selva maravillaron a Jean, contemplando curioso sus amarillentas fotos de Uxmal, Palenque y Mitla. Con motivo de la primera comunión de Jean, este pintoresco personaje, que había buscado la Atlántida en tierras americanas, le regaló un silbato en forma de coyote que el pequeño tocó innumerables veces hasta que fue requisado cuando la familia se enteró de que había sido hallado en un entierro prehispánico.<sup>181</sup> El padre de Jean, un francés de origen ruso inclinado a los perseguidos bolcheviques<sup>182</sup> completaba el panorama de la familia Charlot, ilustrada y de mente abierta.

A sus 23 años Jean llegó a México en busca de refugio tras la guerra y se instaló en la casa de su tío mexicano Luis Labadie. Jean se había enrolado en el ejército francés como voluntario junto con su grupo universitario y el final de la contienda lo sorprendió en el frente de Argonne, formando parte del ejército de ocupación en Alemania, pero “absorto con Mathias Grünewald”.<sup>183</sup> Un cuadernillo con notas tomadas durante su estancia en Ludwigshafen, Alemania desde 1920 formó parte del equipaje traído a México.

Como para muchos jóvenes de su generación, para Charlot la Primera guerra mundial significó la cancelación de la utopía de paz y avance tecnológico y marcó profundamente su sensibilidad por el horror de la barbarie —sus vivencias de esta tragedia bélica, aún a flor de piel, intervendrían en su mural sanalfonsino. El joven teniente de artillería recibió una medalla de honor y tardó dos años en decidir marchar a una tierra deseada cuya imagen estaba traspasada por las añoranzas familiares: “Cuando vine a México tenía en la mente un país teatral; muchas plumas, azules, verdes y una farsa

---

<sup>181</sup> *Ídem*, pp. 212-223.

<sup>182</sup> Brenner, *La obra* [...], p. 304.

<sup>183</sup> *Ibidem*.



tropical”.<sup>184</sup> Pero no tardó en confrontar esta imagen y descubrir las desigualdades sociales. En el Teatro Nacional, a donde asistían las damas y caballeros “europeizados”, uno de ellos le dijo: “Aquí, estamos los salvajes y nosotros. ¿Cómo podemos hablar de igualdad?”<sup>185</sup>

La receptiva mirada del recién llegado se afinó en México para descubrir a los indios y campesinos, percibiendo la poética de sus modos, sus atuendos, sus rasgos étnicos y su artísticidad: “Sus rebozos —doblados en miles de formas, siempre con nobleza—, nunca tienen un pliegue que no sea esencial al cuerpo y su movimiento, lo opuesto de esas prendas de moda que se arrugan como perros falderos. Aparentemente iguales, en realidad son composiciones de buen gusto y economía artística; gris sobre gris, negro y café claro, rosado y violeta tenue, azul, desde el de media noche hasta el pastel, pecho de paloma y malva, pero amalgamados tan sabiamente, que una mirada poco atenta los confunde. Las franjas afirman la textura como un motivo musical repetido con más acento; desde atrás, el pelo trenzado con sus listones rojos alrededor del hombro sugiere la carne; de frente, el semblante oval o redondo, pigmentado de ocre, se transfiere al tono básico del rebozo, mientras que el blanco de ojos y dientes hace juego con el acabado de la superficie. Por sí mismo, el rebozo es como un ala rota; requiere de la tensión y de los pliegues vivos que modelan el rostro, aunque lo oculten.

Benditos sean también los días de frío, cuando el hombre se envuelve en el sarape: entonces se asemeja al tribuno vestido por las olas del mar. Aquí, una pieza de lana verde equivale a la toga en mármol. Los sarapes: múltiples colores que vienen juntos entre blancos, grises y negros, y ciertamente, los más hermosos son los que no tienen dibujos, cuya superficie y textura son como la delgada piel de un burrito arriado, con hilos blancos entretejidos como las cicatrices de los golpes. Esta prenda, sin su dueño, no es más que la camisa de un hombre muerto, que aún retiene la forma de su torso. La decoración siempre es sencilla, inspirada en objetos cotidianos de la naturaleza y de las manufacturas, en la belleza de la tierra dura y en los pájaros, mejor que Salomón en toda su gloria; y se

---

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> *Ídem*, p. 305. Brenner cita un escrito de Charlot.

combina con una geometría abstracta como sólo este pueblo, después de los griegos de Creta, han podido crear.<sup>186</sup>

De la misma estirpe de los Linati y los Mina, Charlot se dejó seducir y fascinar por la diferencia, por lo indio mexicano. Su mirada europea se resignificó para ver al otro, en principio desde una visión romántica, pero después, más allá de un objeto curioso o exótico. Esta postura lo llevó a aprender náhuatl, con el que “escribió piezas de teatro popular durante una campaña indigenista”,<sup>187</sup> y a descubrir a Posada. La suya fue una mirada externa dispuesta a descubrir las diferencias desde una interlocución no eurocéntrica; José Juan Tablada lo describió como “un ciudadano del mundo, un mexicano *suigeneris*, uno de los más representativos”.<sup>188</sup>

Jean era también un indagador, con esa necesidad del escritor de registrar lo que ve y lo que hace y, con las anotaciones de su diario en la Prepa, se convirtió en el “historiador que se observa a sí mismo observando”<sup>189</sup> el nacimiento del muralismo en San Ildefonso. Pero Charlot era ante todo un artista; sus visitas infantiles a museos y galerías se continuaron con su ingreso a la Escuela de Bellas Artes de París hasta que fueron interrumpidas por la violencia bélica. Desde su inserción en las artes plásticas uno de sus intereses principales fue la exploración de técnicas y de joven los frescos lo cautivaron por su importancia para pintar muros. Al recordar su primer fresco en México recordó que la primera vez que había oído algo al respecto había sido hacia 1910, cuando supo de la *École de Fontainebleau du Fresque*. A esto siguió una lectura (hacia 1914) del “libro de Paul Baudouin sobre el fresco” —el mismo que Rivera utilizó para la encáustica en San Ildefonso.<sup>190</sup> Dos años después Jean dio una conferencia para la

---

<sup>186</sup> *Ídem*, pp. 307-308. Traducción de la autora.

<sup>187</sup> Tablada, José Juan, “Los dibujos y grabados únicos de Jean Charlot”, en Stefan Baciu, *Jean Charlot. Estridentista silencioso*, p. 3.

<sup>188</sup> *Ídem*, p. 2.

<sup>189</sup> Cordero, *op. cit.*, p. 237.

<sup>190</sup> Charlot, John, “El primer fresco de Jean Charlot: *La masacre en el Templo Mayor*”, en *Memoria* [...], p. 246-247.

Guilde Notre-Dame, un grupo de artes litúrgicas al que pertenecía, en la que refrendó su intención de ser más un artesano que un artista: “Toda mi vida, la idea de que el trabajo manual es parte integral de las artes ha sido uno de mis más grandes actos de fe”.<sup>191</sup> Él y sus colegas adoptaron entonces técnicas rechazadas por el arte moderno y probaron “el fresco, los colores de cola [y] la madera policromada”.<sup>192</sup> Su primer estilo maduro, desarrollado en la adolescencia y parte de sus veintes, fue el de sus obras litúrgicas y estuvo “influenciado [*sic*] por Maurice Denis, marcado por figuras alargadas y una paleta colorida”.<sup>193</sup> Antes de la guerra, Charlot planeó un mural al fresco para una iglesia en París que no se realizó, pero continuó a la búsqueda de esta técnica. Ya en México, en un breve viaje a París en 1921, a propósito de una exposición de Ingres, anotó: “Método apto para la decoración [Ingres tiende al fresco], pero poco agradable para una pintura de caballete”.<sup>194</sup> En la posguerra sus formas se tornaron más cubistas y su trabajo más importante dentro de esta línea fue *Bullet* (ca. 1920-21), dentro del primer cubismo analítico, donde incluyó la búsqueda de la expresión del movimiento del futurismo italiano.

Otro rasgo particular del joven pintor fue su compromiso religioso —que sin duda favoreció la relación con Fernando Leal— postura que provenía del filósofo Jacques Maritain, representante principal del neoescolasticismo y postulador del personalismo cristiano. El colorido y la simbología del Grünewald que el joven soldado descubrió en Colmar le inspiraron los lienzos de un Via crucis que fueron descritos por M. A. Couturier, de la Orden de Predicadores, como “muy cercanos plásticamente a los calvarios bretones, mediante los cuales el artista simplemente expresa lo que es, lo que ama y en lo que cree”.<sup>195</sup> Precisamente un Via crucis en madera premiado fue el que trajo a México y devino en el detonante a las xilografías mencionadas. Esta inclinación de

---

<sup>191</sup> *Ídem*, p. 252.

<sup>192</sup> *Ídem*, 246.

<sup>193</sup> *Ídem*, p. 253.

<sup>194</sup> *Ídem*, p. 247.

<sup>195</sup> Reed, Alma, *The Mexican Muralists*, p. 68.

Charlot lo llevó a participar en la izquierda católica francesa que tomó de Maritain su rasgo característico de volverse hacia el pueblo, de vincularse con las clases más pobres, lo que facilitó su inserción en el movimiento muralista de la Prepa. En palabras de Tablada, Charlot fue un socialcristiano que no hablaba de política pero que se interesaba en “el hombre y la justicia social”.<sup>196</sup> El tono burlón e incisivo de Siqueiros calificó este rasgo del francés en dos ocasiones: “El catolicón Jean Charlot, con su aire de seminarista cachondo”,<sup>197</sup> y “Charlot hacía esfuerzos para demostrar que nuestra revolución cabía entera dentro del catolicismo. Nada de nuestro programa humano podía ser condenado por el Papa, ni siquiera la violencia, pues nada había habido más violento que el catolicismo en su lucha ideológica. El sindicalismo, decía, mereció la bendición de León XII [...]. Sus digresiones ideológicas se mezclaban con frecuentes remordimientos. Después de firmar los manifiestos del sindicato, por regla general Charlot se confesaba con los padres franceses del Colegio Franco Inglés”.<sup>198</sup> Las apreciaciones Wolfe fueron más respetuosas: “Charlot es un devoto católico, con un toque de delicado misticismo en su credo, siendo raro que hubiera podido trabajar amistosa y fraternalmente con aquel conjunto de jacobinos. El punto de contacto entre ellos debió ser su admiración por el pueblo humilde, por las mujeres de servicio y los cargadores, cuyas labores se complacía en representar monumentalmente dentro de una pequeña circunferencia, y también una especie de anticlericalismo de cristiano primitivo”.<sup>199</sup>

En San Ildefonso, su carácter, actitud y conocimientos pictóricos definieron las cordiales relaciones que entabló con el resto de equipo. Al referirse a él, Orozco dejó de lado su infaltable valoración ácida pues Charlot “representaba la sensibilidad europea más moderna y más libre de prejuicios [...] con su ecuanimidad y su cultura, atemperó muchas veces nuestros exabruptos juveniles y con su visión clara iluminó frecuentemente nuestros

---

<sup>196</sup> Tablada, *op. cit.*, p. 25.

<sup>197</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban [...]*, p. 204.

<sup>198</sup> *Ídem*, p. 211.

<sup>199</sup> Wolfe, *op. cit.*, p. 139.

problemas”.<sup>200</sup> Incluso Rivera, que tanto alarde hizo de sus conocimientos para trabajar los muros regateando a Charlot el primer fresco en San Ildefonso, acabó por reconocer sus cualidades: “culto, [...] sutil erudito, hábil en la deformación expresiva, impregna cada una de sus obras con un sentido de cerebral investigación estética, triunfando a menudo en la solución que a sí mismo se impone, con sorprendente talento”.<sup>201</sup>

Tras su llegada a México, Charlot se insertó en la escuela de Coyoacán donde compartió el estudio con Leal y también, como sus otros jóvenes compañeros de la Prepa, participó en el estridentismo. Tras entablar relación con Rivera se convirtió en su ayudante en *La Creación* —charlando en francés sobre técnicas, estilos y compartiendo sus vivencias parisinas. Trabajando con Diego durante el día, lo que le reducía el tiempo dedicado a su propio mural, fue hasta junio de 1922 cuando levantó su andamio —Leal había empezado en octubre del año anterior. En septiembre empezó a trabajar en el muro y en sólo 37 días concluyó la parte del fresco, salvo las lanzas con bermellón, que trabajó a la encáustica. El 1 de febrero del año siguiente se hizo la inauguración con amigos, refrescos y galletas.

Aunque Leal, su compañero más cercano, afirmó que Charlot había pensado un tema religioso, lo que resulta factible, dada su postura religiosa, el resultado final fue un hecho bélico fundamental, por cuanto desató el enfrentamiento entre españoles y mexicas. En sus notas, él mismo dio poca importancia a la elección del tema, porque éste surgió de su comprensión del muro inclinado:

el tema me vino al razonar la composición. Es evidente ahora que en este mural la parte izquierda debía ser dedicada a los indios y la derecha al hombre blanco. Todo el principio, la geometría y su dinámica, representan un choque entre dos razas. Así pues, la imagen iba a ser una batalla. Fue muy fácil hallar el tema en la historia [...]. Escogí la batalla en el Templo mayor, *La masacre en el Templo Mayor*. Los indígenas estaban a mitad de una celebración, bailaban y llevaban flores en el cabello, fue entonces cuando los españoles rodearon el templo, entraron a toda velocidad y, o

<sup>200</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 60.

<sup>201</sup> Wolfe, *op. cit.*, p. 139.

bien los mataron o los hicieron prisioneros. Dicho tema no salió de un libro, sino de la geometría natural de la forma que tenía que pintar.<sup>202</sup>

En efecto, las preocupaciones centrales registradas en los cuadernos de Charlot giran en torno a los problemas técnicos: el logro de un fresco verdadero y la resolución compositiva, que significaba figuras a gran escala, colores ex profeso y la adecuación a los requerimientos de un muro con una parte recta y otra inclinada. Pero el tema había empezado a cobrar forma desde que sus ojos europeos, ajenos y curiosos, aprehendieron una realidad diferente:

A mi llegada a México, me sorprendió el contraste que representaba la *espiritualidad* de la raza indígena y la *civilización mecanizada* proveniente primero de Europa y después de los Estados Unidos. Entre esas dos civilizaciones hubo y hay un impacto ya que son incompatibles. Una debe ceder a la otra. En este caso, la vencida es la indígena. Tal “choque” entre razas podría ser anecdótico, pero cuenta con una validez global como símbolo de un conflicto más general: aquel entre la búsqueda por *lo bello* y *lo bueno* y la búsqueda por el dinero y el placer.<sup>203</sup>

Así, en el ambiente mexicano donde se disponía a realizar una pintura mural, el tema recobró la importancia que había tenido en el Renacimiento e hizo de lado la concepción temática del cubismo, con pipas y botellas erigidas como motivos centrales. En 1922, en medio de su trabajo mural, escribió sobre la idea clásica de la jerarquía del tema, cuyo tratamiento correcto produce respuestas emocionales diversas: “El valor de una obra de arte recae únicamente en aquel valor emocional que la misma obra emana al espectador y la calidad de estas emociones”.<sup>204</sup> Los muralistas mexicanos tenían algo que decir y Charlot también.

---

<sup>202</sup> Charlot, John, “El primer [...]”, p. 263.

<sup>203</sup> Este comentario aparece en un escrito inédito de Charlot que preparó como respuesta a un artículo periodístico de Molina Enríquez, criticando su mural. “Réponse à Molina”, 1923, en Charlot, John, *op. cit.*, p. 283. Las cursivas son del autor.

<sup>204</sup> Charlot, John, “El primer [...]”, p. 259, tomado de Jean Charlot, “Conseils du Peinture à un Client Possible.”

*La masacre del Templo mayor* condensó una compleja trama: la seducción de sus raíces maternas indígenas, su simbolización de la futilidad de las guerras, su rico bagaje artístico-cultural y su apreciación de la realidad mexicana, conmovida por la exclusión del indio. Un hecho sin importancia aparente, el quehacer cotidiano de una familia indígena cruzando una calle, lo llevó a registrar en su diario cómo el “conductor se burla y se ríe, [y] me parece que la masacre de los bailarines adolescentes por Alvarado comienza una vez más”.<sup>205</sup> En cuanto al hecho histórico que desató la victoria final española frente a los mexicas, fue su mirada desde fuera la única que pudo ver y representar un momento tan espinoso de la conquista. Para los otros pintores mexicanos éste era un tema doloroso y lleno de dificultades; uno de los escasos antecedentes plásticos de las victorias militares españolas había sido *La matanza de Cholula*, un pequeño lienzo, que había recogido este hecho, pero que carecía de la carga simbólica de la derrota mexicana.

Desde uno de sus hilos conductores Charlot resumió en *La masacre* sus lecturas de códices, de Alva Ixtlilxóchitl y de “americanistas franceses como Auguste Génin, que tenían una posición proazteca y condenaban las atrocidades de los conquistadores”.<sup>206</sup> Si el mural de Leal se había diseñado para un espectador que ascendía, el suyo, en el sentido contrario, hizo recaer todo el peso compositivo y simbólico de la carga en los conquistadores, ubicados en la parte inclinada del muro, arrinconando así a los guerreros mexicas al espacio más reducido del descanso de la escalera. Según su apreciación del espacio pictórico, el rectángulo derecho correspondía al hombre occidental: “Cualquier hombre blanco que visita México se siente por encima de los indígenas, a nivel de la civilización y el progreso”, mientras que el izquierdo, de forma vertical, le sugirió a los indios, meditativos y conectados con la tierra. En sus palabras: “las horizontales reales,

---

<sup>205</sup> *Ídem*, p. 271, artículo inédito de Jean Charlot, “México” (1922).

<sup>206</sup> Charlot, John, “El primer [...]”, p. 269. Auguste Génin, escritor de ascendencia franco-mexicana, igual que Jean, publicó en 1890 sus *Poèmes Aztèques*, con secciones sobre leyendas, los mexicas, la conquista y las ruinas. En el prólogo explicitó su postura a favor del indio negando enfáticamente la barbarie de los aztecas: “Sus modales domésticos eran singularmente suaves y pulidos, notables sus leyes, la poesía ocupaba un lugar de honor entre ellos, sus pinturas y esculturas eran muy hermosas”. También afirmó que habían alcanzado “un grado increíble de perfección en las artes mecánicas, y ante todo, en la ciencia astronómica.”

así como las verticales, se adaptan admirablemente al personaje indígena”.<sup>207</sup> A partir de estos conceptos, la obra de Durán resultó el texto idóneo. En su historia, es sobre todo en el relato de la conquista donde más se manifiesta su postura *nepantla*. Una de sus fuentes principales fue la célebre y enigmática *Crónica X*, un manuscrito en náhuatl cuyo paradero se desconoce pero que también fue utilizada por Alvarado Tezozómoc y el padre Tovar. Durán “tradujo” al español lo que los historiadores y pintores aztecas habían pintado y, asumido como historiador, se apegó fielmente al texto-fuente, “habiendo de escribir verdad y según la relación y memoriales de los indios”. Aunque también confrontó otras referencias españolas sobre lo sucedido en el Templo Mayor el 2 de junio de 1520, hizo suya la versión del cronista mexicana, quien afirmó la presencia de Cortés en Tenochtitlan durante la matanza. Sobre el inicio del ataque por parte de los indios Durán escribió: “Lo cual se me hizo cosa dura de creer, porque ningún conquistador he hallado que tal conceda. Pero, como niegan otras, más claras y verdaderas y las callan en sus escrituras y relaciones, también negarán y callarán ésta (el ataque inicial por Alvarado), por ser una de las más mal hechas y atroces que hicieron”.<sup>208</sup>

En el proceso de conquista la matanza del Templo Mayor fue lo que desató la guerra final entre mexicas y españoles. Tuvo lugar cuando Pedro de Alvarado quedó al mando en Tenochtitlan mientras Cortés iba a enfrentar en Cempoala a Pánfilo de Narváez, enviado por Diego Velázquez para quitarle el mando. En ese lapso, los mexicas se dispusieron a celebrar la fiesta del mes de Tóxcatl, una gran celebración a Tezcatlipoca y Huitzilopochtli, dos de sus deidades mayores. Con sus mejores atavíos, los guerreros principales se congregaron para el baile ritual y Narváez vio una excelente oportunidad para atacarlos por sorpresa; la táctica fue muy similar a la de la Matanza de Cholula, que tan buenos resultados había rendido a los conquistadores —las coincidencias no fueron fortuitas, ambas consistieron en un ataque sorpresivo en un espacio sagrado, se llevaron a

---

<sup>207</sup> *Ídem*, p. 264.

<sup>208</sup> Durán, *op. cit.*, p. 124.



cabo cuando se celebraba a la deidad protectora del grupo gobernante, aprovecharon un recinto cerrado, que facilitaba el acoso y dificultaba la huida de los atacados y, en ambas, los guerreros indígenas estaban desarmados.

En su crónica, Durán dice que fue el propio Moctezuma quien organizó los preámbulos, pidiendo a todos los hombres principales

que llevaran al baile todas sus riquezas [...] todos salieron a solemnizar a su ídolo y a mostrar la grandeza de México, como les había sido encomendado, con todas las más y mejores riquezas y aderezos que tenían, donde se juntaron en su rueda y baile ocho o diez mil varones ilustres, todos gente de sangre y nombradía, donde estando con todo el contento del mundo bailando, el Marqués, por ordenanza de don Pedro de Alvarado, mandó poner a las cuatro puertas del patio, cuarenta soldados, diez a cada puerta, para que por allí ninguno se les fuese, y mandó a otros diez que se fuesen a donde tocaban el tambor, donde les pareció que andaba la gente más principal apeñuscada, y que en llegando matasen al que tenía el tambor y luego tras él, a todos los circunstantes; lo cual los predicadores del evangelio de Jesucristo, o por mejor decir, discípulos de iniquidad, sin ninguna tardanza hicieron, entrando entre aquellos desventurados, desnudos en cueros con solamente una manta de algodón a las carnes, sin tener en las manos sino rosas y plumas con que bailaban, los metieron a todos a cuchillo [...] no pudiéndose esconder de ellos, fueron todos muertos, quedando el patio lleno de la sangre de aquellos desventurados, y de tripas y cabezas cortadas, manos y pies y otros con las entrañas de fuera, a cuchilladas y estocadas, que era el mayor dolor y compasión que se pudo pensar; especialmente con los dolorosos gemidos y lamentaciones que allí en ese patio se oían, sin podellos favorecer ni ayudar ni remediar; y fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levantó, y tanto el aullido de las mujeres y niños, que a los montes hacían resonar y a las piedras hacían quebrantar de dolor y lástima.<sup>209</sup>

Las láminas que acompañan el texto de Durán siguieron los cánones indígenas; la más elocuente presenta un rectángulo con arquerías que delimitan otro rectángulo menor, pintado de rojo, en cuyo centro el huéhuetl y el teponaztli simbolizan la celebración religiosa. Un grupo de diez españoles, con cascos, armaduras y espadas, cerca por todos

---

<sup>209</sup> *Ídem*, p. 272.

lados a tres nobles mexicas. Dos de ellos yacen en el suelo, uno, decapitado, mientras que otro recibe un lanzazo en el ojo y el tercero apenas resiste la embestida con su macuáhuatl. Dos brazos sangrantes y una cabeza separada del cuerpo son otros signos de la violencia. La versión de Durán, el cristiano indianizado, se apegó a la indígena en el discurso y en las imágenes.

La referencia más cercana a esta obra fue la de otro religioso quien también “vio” a los indios, Bernardino de Sahagún, cuyo escrito recogió la forma discursiva de sus informantes tlatelolcas:

cuando ya se celebraba la fiesta, cuando ya se bailaba y se cantaba, cuando ya se mezclaban canto y danza, y que el canto era como un ruido de olas quebradas, entonces, cuando pareció a los españoles que el momento de masacrar había llegado, enseguida, entonces, aparecieron. Estaban preparados para la guerra. Llegaron para cerrar por todas partes todas las salidas, todas las entradas [...]. Y, cuando las cerraron, también se apostaron por todos lados. Ya nadie iba a poder salir [...]. Enseguida, entonces, rodearon a los que bailaban; enseguida, entonces, fueron allá donde estaban los tambores; enseguida, golpearon las manos del que tocaba el tambor, vinieron a cortar las palmas de sus manos, las dos; enseguida le cortaron el cuello, y su cuello cayó a lo lejos [...] todos atacaron a las gentes con lanzas de metal, y los golpearon con sus espadas de metal. Algunos fueron cortados a tajos por detrás y enseguida sus tripas se dispersaron. A algunos les partieron la cabeza en pedazos, les molieron la cabeza, redujeron a polvo su cabeza. Y a otros les golpearon en los hombros, vinieron a agujerearlos, vinieron a partir sus cuerpos. A otros les golpearon repetidas veces en las corvas [...] en los muslos; a otros les rajaron el vientre [...]. Y la sangre de los valientes guerreros corría como si hubiera sido agua, como si se deslizara de todas partes; y un olor fétido subía de la sangre; y las tripas, era como si se arrastraran [...]. Enseguida, entonces, la multitud rugió, entonces lloró, se golpeó los labios. Rápido se dieron ánimos, y entre los valientes guerreros era como si cada uno se hubiera vuelto a enderezar. Llevaban las flechas, los escudos. Enseguida, entonces, pelearon.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Sahagún, Bernardino, *Códice Florentino*, p. 178.

Siguieron siete días de combate de resistencia y 23 días de sitio para los españoles en las Casas reales de Moctezuma. Sólo entonces los indígenas pudieron enterrar a sus muertos y “se hizo un gran llanto en toda la ciudad porque eran gente muy principal los que habían muerto”.<sup>211</sup>

Cortés explicó este hecho al rey de España en su segunda carta. Dice haber recibido en Cempoala noticias de

cómo los indios [en Tenochtitlan] les habían combatido la fortaleza [a los españoles] por todas las partes della y puéstoles fuego por muchas partes y hecho ciertas minas, y que se habían visto en mucho trabajo y peligro, y todavía los mataran si el dicho Muctezuma no mandara cesar la guerra; y que aun los tenían cercados, puesto que no los combatían, sin dejar salir ninguno dellos dos pasos fuera de la fortaleza. Y que les habían tomado en combate mucha parte del bastimento que yo les había dejado, y que les habían quemado los cuatro bergantines [...] y que estaban en muy extrema necesidad.<sup>212</sup>

En otra parte del relato, sin embargo, responsabilizó a Alvarado de haber iniciado el ataque.

El recuento de Bernal Díaz, quien acompañó a Cortés a Veracruz, niega la posibilidad del ataque español como detonante de la guerra: “vienen nuevas de que Méjico está alzado, y que Pedro de Alvarado está cercado en su fortaleza y aposento, y que le ponían fuego por dos partes en la misma fortaleza, y que le han muerto siete soldados, y questaban muchos otros heridos, y enviaba a demandar socorro con mucha instancia y priesa”.<sup>213</sup> En su manuscrito original, sin embargo, Bernal tachó un fragmento con otros datos importantes:

que lo demás que dicen algunas personas, que el Pedro de Alvarado, por codicia de haber mucho oro y joyas de gran valor con que bailaban los indios, les fue a dar guerra. Yo no lo creo, ni nunca tal oí, ni es de creer que tal hiciese, puesto que lo dice el obispo fray Bartolomé de las Casas

---

<sup>211</sup> Sahagún, Bernardino, *Historia general* [...], vol. IV, p. 46-48.

<sup>212</sup> Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, pp. 93-94.

<sup>213</sup> Bernal, *op. cit.*, p. 279.

aquello, y otras cosas que nunca pasaron, sino que [Alvarado] verdaderamente dio en ellos por metelles temor, e que con aquellos males que les hizo tuviesen harto que curar y llorar en ellos, porque no le viniesen a dar guerra; y como dicen que quien acomete, vence.<sup>214</sup>

Charlot sí hizo suya la codicia de Alvarado para desatar el enfrentamiento pero realizó una transliteración del hecho histórico. No escogió el momento de la matanza ni la escena de la embestida contra los músicos detallada por las dos crónicas indígenas, lo que hubiera restringido el contenido histórico del mural, sino el instante preciso que la antecedió, cuando los indios fueron sorprendidos a traición —hasta ese momento, la relación entre mexicas y españoles fluía pacíficamente, aunque con alfileres, y ningún bando la había violentado. En el discurso pictórico plasmó el enfrentamiento entre los indios, engalanados para una celebración, desarmados y con flores en las manos, y una maquinaria de guerra ciega, con hombres armados, rostros enmascarados, ocultando su humanidad con armaduras metálicas, y acompañados por caballos, para crear un símbolo más universal del sinsentido de la guerra y de la supremacía de los extranjeros sobre los indios mexicanos.

Su repertorio plástico conjuntó una “construcción cubista del espacio con diversos estilos: desde el naturalismo renacentista hasta la síntesis geométrica de la abstracción”.<sup>215</sup> Un primer vistazo identifica claramente a los dos grupos y el sentido de la violencia, pero al observar los detalles, en la parte inferior descubre elementos cuyo tratamiento formal sorprende en la estilización abstracta que irrumpe en las figuras del joven rubio en azul —en palabras de Charlot, aunque otras versiones hablan de una mujer-ángel—, la mujer con el penacho listado en blanco y negro y el monumental símbolo serpentino, en blanco, abajo del escudo indio. En una reminiscencia renacentista, el grupo de la esquina inferior izquierda recuerda a los donantes, con el propio Charlot, Diego Rivera y Fernando Leal, así como un pequeño rubio, quien encarna al futuro espectador.

---

<sup>214</sup> *Ídem*, p. 282.

<sup>215</sup> Cordero, *op. cit.*, pp. 237-238.

El colorido respondió al contraste buscado con el de Leal. Charlot lo utilizó para crear conceptos porque “las ideas se atan a los colores.” El fondo negro, por ejemplo, “añade a la idea de inestabilidad la del choque de dos masas ‘en combate’, una es penetrada por la otra, superior en número, velocidad y fuerza”.<sup>216</sup> Así, la clave colorística es saturada, oscura y estridente en la mitad horizontal y se hace más transparente, en una gama de grises, rojos y amarillos tenues para los indios; el único verde resalta el escudo guerrero mexicana.

El repertorio simbólico entrelazó signos occidentales e indígenas con otros de agudos significados personales. Con las flores, cita tomada directamente de Durán, Charlot creó un alfabeto simbólico que dio respuesta a la embestida de las lanzas; dos de los señores principales mexicas las llevan cerca del corazón, en un gesto por demás inútil como defensa; el dolido rostro femenino enmarcado por las lanzas las observa, acariciadas sin esperanza por sus manos; el ramillete en las manos de la mujer-ángel cubierta de plumas amarillas está marchito, mientras que el de la otra figura angélica, la yacente mujer rubia, la acompaña en su muerte.

Las flores fueron continuamente registradas por los cronistas como parte integrante de las celebraciones de todo tipo y, como ejemplo, los informantes de Sahagún las describen detalladamente durante el primer encuentro entre Moctezuma y Cortés. Las culturas mesoamericanas asociaban su olor con el mundo masculino, presidido por el sol, y sólo los nobles tenían el privilegio de olerlas; en los códices es frecuente que lleven un ramillete en las manos. En occidente, en cambio, las flores se identifican con lo femenino, con el lenguaje del amor, como recoge el conocido cantar de los Cantares, sin duda uno de los fragmentos bíblicos más eróticos: “¿Dónde se ha ido tu amado, oh, la más hermosa de todas las mujeres? ¿A dónde se apartó tu amado, y le buscaremos contigo? Mi amado descendió a su huerto, a las eras de los aromas, para apacentar en los huertos, y para coger los lirios. Yo soy de mi amado y mi amado es mío, el cual apacienta entre los lirios.”<sup>217</sup> En la cultura occidental las flores representan también lo sutil y lo frágil. En el mural, como referentes

<sup>216</sup> Charlot, John, “El primer [...]”, citándolo, p. 266.

<sup>217</sup> *Cantares de Salomón*, 6:1-3.

personales del pintor, las flores remiten “a los delicados dibujos que hizo en el pequeño libro de apuntes que siempre llevaba cuando estaba en el servicio” y sabía que podía morir.<sup>218</sup> En las manos indias de *La masacre* refieren a su uso simbólico durante la danza religiosa, pero también son “símbolo de un conflicto más general: aquel entre la búsqueda por *lo bello y lo bueno* y la búsqueda por el dinero y el placer”<sup>219</sup> y, desde la percepción occidental son un signo de la fragilidad de la vida para quien enfrenta desarmado un ataque. No sucede lo mismo con los caballos; ningún relato los menciona y sí todos explicitan la embestida española por hombres de a pie. Charlot los incluyó como emblemas de la guerra, haciendo eco de una añeja tradición plástica y simbólica occidental-cristiana.

En los textos indígenas de la conquista los caballos aparecen siempre con los españoles, pero si en los primeros contactos estos animales fueron percibidos como seres extraños, en el discurso escrito pronto abandonaron su carácter desconocido. En las imágenes del *Códice Florentino* ni se representaron como centauros ni hay rastros de identificarlos con seres fabulosos o fieros, e incluso se pintaron más pequeños que los hombres; si muy pronto los indios no creyeron que los españoles eran dioses, tampoco adjudicaron la condición divina a sus cabalgaduras. Tampoco se dibujaron con armaduras porque fue sólo hasta fines del siglo XVI cuando las llevaron. En la realidad, los indios no tardaron en comprender que eran sólo animales y más bien, desde la curiosidad, trataron de averiguar cómo y porqué obedecían a sus amos, dada la escasez de animales domesticados en Mesoamérica. Su conocimiento de los nuevos hombres y animales los hizo valorar a estos últimos como un elemento que permitía distinguir entre dos categorías de conquistadores, los importantes “que tenían caballos, y los otros, los oscuros, los peatones, que carecían de ellos”.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Charlot, John, “El primer [...]”, p. 271.

<sup>219</sup> *Ídem*, en su “Respuesta a Molina”, p. 283.

<sup>220</sup> Rozat, Guy, *Indios imaginarios*, p. 297. Mucho de lo citado aquí sobre la figura del caballo está tomado de este autor. Su tesis para contraponer los indios imaginarios a los indios reales en los relatos indígenas de la conquista parte de que en realidad los textos “indígenas” sobre este hecho histórico contienen una producción imaginaria occidental cristiana más que nativa.

Fue en los combates donde los indios percibieron de inmediato la ventaja que significaban los caballos por la movilidad que daban a sus jinetes, como en Cortés, quien entraba o salía de una batalla con la ayuda de su corcel. Pero en la expedición no venían muchos caballos, el triunfo militar español se derivó más de los conceptos de guerra distintos para ambos bandos. En Occidente la consigna bélica era la guerra sin cuartel, matando la mayor cantidad posible de enemigos, apropiándose de sus pertrechos y destruyendo sus bienes; la guerra india se regía bajo códigos muy distintos; su objetivo no era matar al enemigo sino aprisionarlo vivo, y cuando se tomaba un templo o se capturaba a un dirigente, la lucha terminaba con la huída de los hombres bajo su mando, asegurando la victoria del contrario. Así, cada bando peleó su propia guerra. En la matanza del Templo Mayor Alvarado recurrió a la vieja táctica del factor sorpresa que garantizaba pocas pérdidas y una rápida victoria con un mínimo de pérdida de vidas. Este proceder no formaba parte de la cultura bélica mexicana, donde incluso la declaratoria de guerra seguía un ritual establecido.

En *La masacre*, los caballos desempeñan un papel tan importante en la maquinaria castrense como el de los hombres. En la cultura occidental, la genealogía de estos animales, vinculada a la guerra y la destrucción, contaba con una abundante y antiquísima tradición escrita y visual que la formación de Charlot no ignoraba. Las referencias más directas las reconoció el propio pintor en la obra de Poussin, *Josué contra los Amoritas*, pero su representación refiere a una genealogía mítica del caballo desde la Biblia —que también era parte del bagaje del joven francés.

La tradición hebraica del *Antiguo Testamento* abunda en alusiones sobre este animal: “Éstos salieron, y con ellos todos sus ejércitos, pueblo mucho en guerra, como la arena que está a la orilla del mar, con gran muchedumbre de caballos y carros. Mas Jehová dijo a Josué: no tengas temor de ellos, que mañana a esta hora yo entregaré a todos estos muertos delante de Israel: a sus caballos desjarretarás y sus carros quemarás al fuego”.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> *Josué*, 11: 4,6.

“Y juntó Salomón carros y gente de a caballo; y tenía 1400 carros y 12000 jinetes, los cuales puso en las ciudades de los carros y con el rey en Jerusalem.”<sup>222</sup>

El *Libro de Job* contiene una de las más brillantes descripciones de su carga simbólica guerrera:

¿Diste tú al caballo la fortaleza? ¿vestiste tú su cerviz de relincho? ¿Le intimidarás tú como a alguna langosta? El resoplido de su nariz es formidable. Escarba la tierra, alégrese en su fuerza, sale al encuentro de las armas: hace burla del espanto, y no le teme, ni vuelve el rostro delante de la espada. Contra él suena la aljaba, el hierro de la lanza y de la pica; y él, con ímpetu y furor escarba la tierra, sin importarle el sonido de la trompeta. Antes, como que dice entre los clarines: ¡Ea! y desde lejos huele la batalla, el grito de los capitanes y la vocería.<sup>223</sup>

En el Libro de Jeremías, al enunciar los castigos de Jehová contra la rebeldía de Jerusalem por no seguir los dictados de su ley, uno de ellos se encarna en caballos aniquiladores: “Desde Dan se oyó el bufido de sus caballos; el sonido de los relinchos de sus fuertes hocicos tembló toda la tierra: y vinieron, y devoraron la tierra y su abundancia, ciudad y moradores de ella”.<sup>224</sup>

Pero es en el *Nuevo Testamento* donde este animal despliega sus mayores dotes de destrucción. En el *Apocalipsis* de san Juan el caballo es el vencedor simbólico de la realización escatológica. Los cuatro primeros sellos abiertos por el Cordero son un caballo blanco, uno bermejo, uno negro y uno amarillo, y esparcen en la tierra el hambre, la guerra, la peste y la muerte.<sup>225</sup> El capítulo sobre la quinta y sexta trompetas que anuncian el fin del mundo refrenda al caballo, mitificado con partes de otros animales, como signo apocalíptico:

---

<sup>222</sup> *Reyes*, 1:11, 26.

<sup>223</sup> *Job*, 39: 22-28.

<sup>224</sup> *Jeremías*, 8:16.

<sup>225</sup> *Apocalipsis*, 6:2-8.



Y del humo salieron langostas sobre la tierra; y fuéles dada la potestad, como tienen la potestad los escorpiones de la tierra. Y les fue mandado que no hiciesen daño a la yerba de la tierra, ni a ninguna cosa verde, ni a ningún árbol, sino solamente a los hombres que no tienen la señal de Dios en sus frentes. Y el parecer de las langostas era semejante a caballos aparejados para la guerra: y sobre sus cabezas tenían como coronas semejantes al oro; y sus caras, como caras de hombres. Y tenían cabellos como cabellos de mujeres; y sus dientes eran como dientes de leones. Y tenían corazas como corazas de hierro; y el estruendo de sus alas, como el ruido de carros, que con muchos caballos corren a la batalla. Y el sexto ángel tocó la trompeta. Y el número del ejército de los de a caballo era doscientos millones. Y oí el número de ellos. Y así vi los caballos en visión, y los que sobre ellos estaban sentados, los cuales tenían corazas de fuego, de jacinto y de azufre. Y las cabezas de los caballos eran como cabezas de leones; y de la boca de ellos salía fuego, y humo, y azufre.<sup>226</sup>

La historia occidental posterior reforzó el simbolismo caballo-guerra-conquista. Múltiples tradiciones mitificaron al caballo, desde Bucéfalo, corcel cuyo salvajismo y fiereza impidieron que alguien lo montara, hasta que lo hizo quien se convertiría en amo del mundo, Alejandro el Grande; la expansión de Roma fue de la mano con las legiones y los soldados de a caballo. En la plástica occidental, desde los caballeros medievales hasta Napoleón, pasando por todo tipo de monarcas, sus imágenes se glorificaron representándolos sobre briosos e imponentes corceles simbolizando poder.

Charlot invistió a sus caballos de *La masacre* con la carga simbólica cristiano-occidental de arrasamiento, castigo y muerte. No son sólo sus jinetes, deshumanizados o con expresiones de locura los portadores del horror de la guerra sino, ellos mismos, las bestias de la destrucción: el amarillo que se remolnea para entrar a la batalla; el negro metálico, corcel de hierro mimetizado con su dueño y listo para embestir al espectador, y el del hocico jadeante, acicateado por su jinete, con quien comparte la expresión de fiereza. El pincel de Charlot creó caballos conquistadores y este paradigma plástico, haciendo eco de

---

<sup>226</sup> *Apocalipsis*, 9: 5, 4, 7, 8, 9, 16, 17.

su significado “en la retórica guerrera propia del intertexto occidental”<sup>227</sup> adquirió tal presencia simbólica que inauguró un icono de la conquista que sería utilizado en múltiples referencias del muralismo posterior.

Otro tanto sucedió con las armaduras, Charlot contrapuso armaduras europeas del siglo XIII contra túnicas, joyas, plumas y un *chimalli* con el glifo de muerte. De nuevo el simbolismo rebasó el hecho histórico, porque no fueron “pintorescas piezas de museo sino maquinaria muy efectiva. Aquellos españoles fueron capaces de derrotar a los indígenas debido a esa maquinaria. Yo empleo la armadura como un símbolo del contacto del hombre blanco y el indígena a través de los años. En pocas palabras, no es tanto una pintura histórica, sino más bien simbólica”,<sup>228</sup> que presenta el choque entre razas y culturas, porque “Cualquier hombre blanco que visita México se siente un poco por encima de los indígenas a nivel de la civilización y el progreso.”<sup>229</sup>

Mucho se ha repetido sobre las lanzas inspiradas en la *Batalla de San Romano* de Ucello, que Charlot había visto en el Louvre, pero si éstas y la geometría de Poussin fueron sus referentes visuales, también recurrió a referencias históricas, como el ataque con lanzas del recuento de Sahagún —Durán habla de cuchillos y espadas—, que se concretaron como un motivo paradigmático de la pintura: “Los españoles iban armados con lanzas, las cuales eran maravillosas para la composición de líneas, un excelente pretexto para componer con una regla”.<sup>230</sup> Las lanzas fueron lo último en terminarse, por ser a la encáustica, pero desde el proyecto fueron uno de los elementos centrales de la composición. Su brillante colorido naranja forma un patrón visual que se centra en el grupo indio; son líneas compositivas que bajan “desde el ángulo más inclinado de la parte superior derecha” para confluir en el escudo redondo con el glifo de muerte. Dos de ellas hienden las partes más lábiles de dos cuerpos como instrumentos de aniquilamiento.

---

<sup>227</sup> Rozat, *Indios imaginarios*, p. 316.

<sup>228</sup> Ponencia de Jean Charlot en 1938, citado en Charlot, John, “El primer [...]”, p. 299.

<sup>229</sup> *Ídem*, p. 295.

<sup>230</sup> *Ídem*, p. 265.

También este elemento encarnó agudos significados personales. La joven cubierta de delicadas plumas de amarillo claro, atravesada por la lanza “es la ilustración de unos poemas de guerra de Charlot sobre el sufrimiento que causó la guerra a las mujeres” y el “niño rubio que cae hace alusión a los carteles propagandísticos de los aliados en contra de las atrocidades alemanas”.<sup>231</sup> Estas dos figuras no aparecían en el boceto original y sustituyeron a un azteca cayendo y a una mujer. Charlot decidió el cambio por figuras “sin rasgos étnicos [...] [cuya] calma imposible expresa el hecho de que no están ahí como carne y sangre, sino personificando la gracia y la gentileza”.<sup>232</sup> Charlot, entonces, incluyó de manera conciente estos anacronismos —así como el del indígena cuya mueca evoca una máscara griega— “para insinuar que el espectáculo presenciado no es real, es el jeroglífico que representa un suceso paralelo en el plano intelectual”.<sup>233</sup> Pero también decidió testimoniar el hecho histórico específico en la sobrecogedora leyenda que ancla la escena pictórica, tomada de Durán: “Fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levantó que a los montes hacían resonar y a las piedras hacían quebrantar de dolor y lástima.”

Fue a partir de esta intención simbólica que compuso a los guerreros indios. De todos los pintores de San Ildefonso Charlot era quien mejor conocía las formas pictóricas y gráficas indígenas para representar cuerpos, y quien, por contraste con su propio mundo, se había dejado seducir por la indumentaria y el lenguaje corporal de indios y campesinos —como denotan las referencias al rebozo y el sarape. Durante sus labores en la Prepa, su deseo y necesidad de conocimiento lo llevaron al Museo de Arqueología, muchas veces en compañía de Orozco, donde las piezas aztecas “lo impresionaron profundamente y hablábamos por largas horas acerca de aquel arte tremendo que llega hasta nosotros y nos sobrepasa, proyectándonos más allá del presente. El arte precortesiano influenció a Charlot de tal manera que su pintura está todavía saturada de

---

<sup>231</sup> *Ídem*, p. 271.

<sup>232</sup> *Ídem*, p. 270.

<sup>233</sup> *Ídem*, p. 283.

él”.<sup>234</sup> En esta primera concreción plástica mural, Charlot no asignó a los celebrantes de la fiesta una vestimenta arqueológica o contemporánea, aunque tampoco nació de la fantasía; al ubicar su pintura en un edificio del siglo XVIII, creyó adecuado representar a los indios como lo había hecho el arte colonial, como los vio en “las pinturas coloniales del siglo dieciocho que me sirvieron de base para la fantástica indumentaria de los indios”.<sup>235</sup> En la caracterización de los personajes indígenas y españoles plasmó su intención simbólica en los que cada uno refiere a otros miles. La gestualidad que imprimió al mundo mexica alude a sorpresa e indefensión pero también a dignidad: los tres guerreros reciben a pie firme todo el peso de la maquinaria bélica —el de la embestida de la otra cultura que intenta arrasarlos. El personaje principal, que enfrenta la carga de las lanzas, expresa enojo y estupefacción, mientras que el de atrás ve horrorizado la escena que se despliega ante sus ojos. Las manos enormes de ambos se extienden, vueltas hacia el corazón, en un vano intento de repeler el ataque; el tercero aparta el rostro de la escena y acaricia sus flores. Son guerreros inermes sorprendidos a traición cuyas gestualidades aluden a la barbarie y al horror. En *La masacre*, Charlot desplegó un drama histórico, su visión épica y trágica de la conquista. En un espacio autónomo pero “dinámico en su construcción en profundidad”<sup>236</sup> recreó un hecho de la conquista y destrucción de la civilización mexica, simbolizando la violencia contemporánea del siglo XX. La mujer que se aferra a las flores, cuyo rostro está en el centro, enmarcado por las lanzas, resume el contenido de dolor y desesperación de la leyenda. La modelo fue Luciana. Como sucedió con Leal, Charlot tuvo en esta mujer una compañía entrañable que constituyó uno de los muchos pasos de su fascinación por lo indio.

A escasos tres meses de que el mural estuviera a la vista del público, junto con el otro terminado de Rivera, el crítico Renato Molina Enríquez, quien hablaba por Rivera, lanzó despiadadas críticas al autor y a la obra:

---

<sup>234</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 60.

<sup>235</sup> Charlot, John, “El primer [...]”, p. 272.

<sup>236</sup> Cordero, *op. cit.*, p. 238.

Para la gran mayoría de los europeos, nosotros los americanos todavía usamos taparrabos y decoramos nuestras cabezas con plumas multicolores [...]. Las mediocridades artísticas o intelectuales que vienen aquí con fines egoístas, ostentan su desdén o se dignan ser benevolentes con la altiva condescendencia de un colonizador resuelto a civilizar [...]. El tema presenta los típicos prejuicios europeos. Un ataque victorioso de los conquistadores españoles aniquila a los despreciables indígenas americanos, quienes ni siquiera intentan defenderse [...]. Únicamente se ven semblantes bestiales y degradados, caras de idiotas o tontos; manos que el pintor pretende, en vano, representar tiesas en cobarde desesperación, pero que permanecen flácidas y esponjosas [...]. Un pintor capaz de evolucionar, puede arrepentirse más tarde de los errores cometidos alguna vez. Esto le deseamos sinceramente al *monsieur Charlot* [...] y, después de todo, el tiempo dirá quién de nosotros tenía la razón.<sup>237</sup>

En su respuesta, que permaneció inédita, Charlot habla del “choque” entre las razas, anticipando con mucho lo que sería tema de debates posteriores —como en la conmemoración de los 500 años del descubrimiento, cuando se debatió sobre el término para referirse a este hecho.

En este inicio del movimiento muralista, la acuciosa investigación de Charlot fue la primera en trabajar un fresco y su mirada extranjera y mexicanizada fue la primera en atreverse a dejar en un muro al indio histórico. En sus propias palabras, esta fue una experiencia plena: “Podría decir que al pintar mi primer fresco me sentía sumamente feliz”.<sup>238</sup> El tiempo estableció quién tenía la razón. En 1968, en el prólogo al Catálogo de la exposición de Jean Charlot, Siqueiros escribió: “Estas líneas quieren ser el homenaje del muralismo de México a uno de sus fundadores primordiales, que mantiene el humanismo de ese esfuerzo, en mi concepto trascendental para el arte no solamente de nuestra tierra, sino del mundo entero”.<sup>239</sup> Pero sin duda la valoración más justa de Charlot se debe a Carlos

<sup>237</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], pp. 220-221, citando el artículo de Molina “El fresco`fresco´ de Charlot en la Escuela Preparatoria, 26 de abril de 1923.

<sup>238</sup> Charlot, John, “El primer [...]”, p. 244.

<sup>239</sup> Koprivitz, Milena, “El muralismo de Jean Charlot. Repertorio de motivos en su obra mural”, en *Memoria* [...], p. 307.

Mérida: “Juan fue una especie de *director* de lo que se hacía técnicamente en el momento en que se inició el movimiento del Renacimiento Mexicano [...]. Él fue pues un maestro desde el principio, y su opinión, su filosofía, su técnica, su saber sobre el arte de la historia fueron una ayuda inconmensurable en el desarrollo del movimiento mexicano”.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Charlot, John, “El primer [...]”, p. 275.

David Alfaro Siqueiros  
*Los elementos*  
Encáustica  
1922



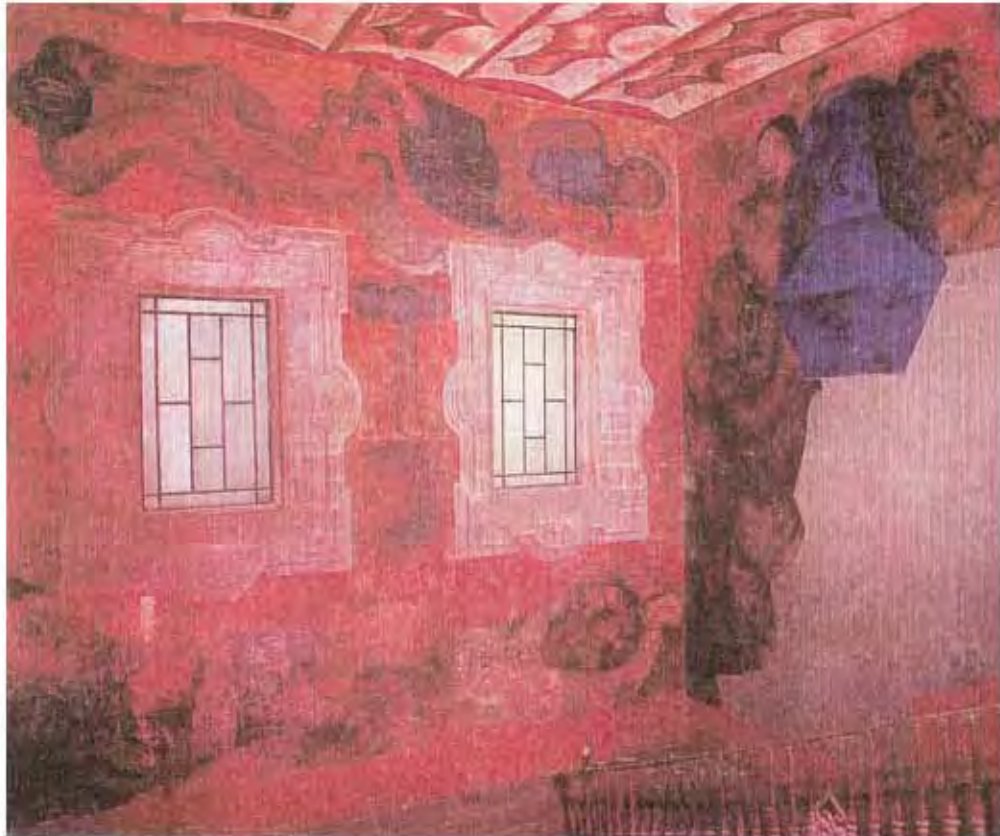


David Alfaro Siqueiros  
*Mujer india*  
Fresco, escalera de Patio chico  
1923



David Alfaro Siqueiros  
*San Cristóbal*  
Fresco, escalera del Patio chico  
1923





David Alfaro Siqueiros  
*El entierro del obrero*  
Fresco  
1924

## 6. El rostro indio: *Mujer india* (1923), *El entierro del obrero* (enero, 1924)

### David Alfaro Siqueiros

*Una manía etmológica nos envenenaba a todos.  
La defensa de la raza india, potencialmente superior  
a las otras en fuerza mental, en concepción de belleza.*  
Siqueiros\*

Tras regresar de Europa, David Alfaro Siqueiros se integró a San Ildefonso en septiembre de 1922 cuando Vasconcelos, quien le había sostenido la beca que había posibilitado su estancia, le insistió en que volviera. Lo que diferenciaba a Siqueiros del resto de pintores de la Prepa era que había articulado una propuesta estética que tomó forma en el artículo “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, mismo que se publicó en el único número de la revista *Vida Americana*, editada en Barcelona en mayo de 1921, donde el pintor era jefe de redacción y director artístico.

Sus 25 años de edad se conformaban de un entramado de actividades no sólo artísticas sino políticas y militares, cuyo comienzo se remontaba a la participación en la huelga de la Academia de San Carlos (1911) para cambiar los métodos de enseñanza. Dos años después David estuvo en la *EPAL* de Santa Anita donde “tanto aire libre no fue de mi agrado [...]. En vez de crepúsculos rojos y amarillos pinté las sombras pestilentes de los aposentos cerrados, y en vez de indios calzonudos, damas y caballeros borrachos”.<sup>241</sup> Durante el carrancismo siguió al Dr. Atl a Orizaba, a la llamada “academia en el exilio”, que editó el periódico *La Vanguardia* (abril de 1915) y Siqueiros fue enviado como corresponsal, junto con Francisco Valladares, al lado del general Manuel M. Diéguez, quien combatía a Villa en Jalisco. Entonces, el pintor y corresponsal

---

\* Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...] p. 210.

<sup>241</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 41.

de apenas veinte años empezó a participar en acciones militares, primero como soldado raso y, después, integrado al Estado mayor del general Diéguez, con quien participó en las tomas de Guadalajara, León y Aguascalientes combatiendo al villismo. Esta experiencia militar respondió a su fogoso carácter y lo puso en contacto con diversas regiones del país; nacido en el norteño territorio de Chihuahua, de soldado recorrió algunas regiones tropicales muy distintas de su tierra natal: Veracruz, Tehuantepec, varios puertos del Golfo, así como zonas del Bajío, con costumbres diversas y con hombres distintos, esos que “eran ignorados por los artistas que vivían acurrucados en los brazos europeizantes de la oligarquía porfiriana”.<sup>242</sup> El triunfo del constitucionalismo lo llevó a Guadalajara, donde participó en el Centro Bohemio dirigido por José Guadalupe Zuno y retomó la pintura; en 1918 regresó a la capital y siguió pintando. De este periodo se conoce *El Señor del veneno*, un Cristo crucificado y rodeado de piadosos zapatistas armados hasta los dientes y una “indígena acucillada que vende sus extraños artefactos el Día de Muertos”.<sup>243</sup>

Su siguiente tramo vital se alimentó del contacto con la vida y cultura europeas, cuando fue enviado como agregado militar a Barcelona,<sup>244</sup> adonde viajó vía Nueva York acompañado de su esposa Graciela Amador. En la urbe de los rascacielos se encontró con otro recién llegado, José Clemente Orozco, con quien compartió asombrado impresiones sobre “los prodigios de la mecánica en relación con el arte”.<sup>245</sup> En París entró en contacto con Diego Rivera, quien lo adentró por la puerta de los “ismos” que tan bien conocía. En este periplo europeo Siqueiros se carteo con Vasconcelos “para intercambiar ideas sobre la conformación de un nuevo arte y una nueva cultura nacional”<sup>246</sup> y publicó la revista

---

<sup>242</sup> *Ídem*, p.105.

<sup>243</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 231.

<sup>244</sup> Agradezco la información a la Maestra Alicia Azuela, quien la obtuvo del archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores. La mayoría de los textos recoge el propio dicho de Siqueiros que asegura que fue enviado como canciller a París.

<sup>245</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 52.

<sup>246</sup> Azuela, *op. cit.*, p. 144.

mencionada dirigida a “los intelectuales, los comerciantes (y) los industriales”.<sup>247</sup> Su artículo “Tres llamamientos [...]” ha sido ampliamente reconocido como el primer documento que concretó su propuesta ideológica para crear el nuevo arte americano. Éste debería privilegiar el “espíritu constructivo” por sobre lo decorativo y podía recurrir, “como punto de partida”, a las expresiones del “arte primitivo” americano, lleno de “vigor constructivo.” Haciendo eco de la aceptación del arte negro llevada a cabo por las primeras vanguardias, proponía: “acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de los valles, los pintores y escultores mayas, aztecas, incas, etcétera. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (“indianismo”, “primitivismo”, “americanismo”), tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera”. La nueva estética debía fusionar la modernidad con las raíces del continente americano. El último llamamiento criticó la introspección del arte nacional: “¡Universalicémonos!”, que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inmediatamente”.<sup>248</sup>

En *Vida Americana*, Siqueiros escribió otro artículo que es menos conocido, “Cinematografía mexicana”, donde dejó un panorama sobre la etnicidad entre un explícito reconocimiento al cine como parte de la modernidad.

Miguel Contreras Torres marca en la naciente producción cinematográfica de México y, en general en la latinoamericana, una nueva orientación enérgica. Alejado de todo el sentimentalismo plañidero que caracteriza a la mayor parte de las películas europeas, sigue sabiamente la curva trazada por el filme norteamericano, que es el más alto significado de sólida modernidad: dinamismo, sana alegría infantil, vigor, destreza y sencillez. El *cowboy* de los Estados Unidos (mexicano de ascendencia), tan inteligentemente aprovechado por los productores norteamericanos de películas, es el charro de México sajonizado; la misma vida agitada, siempre clavado en su caballo, que constituye el más grande de sus

---

<sup>247</sup> Tíbol, Raquel, *David Alfaro Siqueiros*, p. 28.

<sup>248</sup> Alfaro Siqueiros, David, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida Americana*, p. 5.

cariños; el ranchero de México es tanto o más admirable como jinete y como lanzador que el americano; charros mexicanos, como es bien sabido, han sido profesores de equitación de Douglas Fairbanks y de otros caballistas notables del sur y oeste de los Estados Unidos, siendo además superior, plásticamente, su recia figura de criollo, el tropicalismo deslumbrante de su vestidura deslumbrante de plata y la magnificencia de sus panoramas múltiples. En ese tipo rudo y pasional (un poco primitivo a fuerza de ser sano), descubre Contreras Torres una fuente local magnífica para sus producciones, ya que sintetizan el alma de México, viril, luchador infatigable. ¿Para qué interpretar *snobs* y señoritas de la alta sociedad si nosotros somos, ante todo, hombres nuevos, de una raza que no puede distinguirse por su snobismo? *El Caporal* es la historia de un muchacho campesino de los eriales del norte. Ahí se retrata fielmente la historia de los ladrones de ganado; se muestran luchas silenciosas y terribles al borde de los precipicios, se habla del amor sincero y espontáneo de nuestros hombres de lucha y acción. No crea usted, no obstante, que en la película aparecen indios miserables o casuchas más miserables aún. No. México tiene bellezas imponderables y los verdaderos hombres de hacienda no son los exponentes de una raza degenerada e inútil. *El Caporal*, pues, viene a encajar dentro del tipo de películas al aire libre que tanto éxito tienen en México. Creo que si los americanos hacen maravillas con un William Hart o un Douglas Fairbanks, nosotros necesitamos actores que sinteticen el alma de México.<sup>249</sup>

Siqueiros aseguró a sus lectores que el “alma de México” se encarnaba en los “rancheros, quienes son los “hombres de acción”, los “luchadores infatigables”, al tiempo que se congratulaba de la no aparición de los indios en la película, de esa “raza degenerada” y “miserable”, que afea el bello paisaje nacional. Si en los “Tres llamamientos [...]” aludió a la recuperación de las raíces indias, seguramente influido por el ambiente mexicano de recuperación de la plástica de las culturas indígenas —como hiciera Gamio—, en el escrito sobre cine asumió la mestizofilia imperante y explicitó su rechazo al indio real.

Cuando llegó a la Prepa su bagaje europeo incluía el conocimiento de Masaccio, la pintura metafísica de Chirico y Carrá, además de los planteamientos de las vanguardias parisinas. Aunque diez años menor que Rivera, en San Ildefonso Siqueiros compartió con él

---

<sup>249</sup> Tibol, *David Alfaro Siqueiros [...]*, p. 29.

el aura de la estancia europea así como las propuestas estéticas de los “Tres llamamientos” y las inquietudes sobre la creación de un arte nacional. A su arribo, sus ojos de recién llegado no tardaron en valorar los avances de los murales en proceso: Diego había guardado en su valija las inquietudes estéticas compartidas, regresaba del viaje a Tehuantepec y pintaba el nicho central; en su obra, Siqueiros no vio nada de los propósitos artísticos que habían discutido en Europa y tuvo una “primera y tremenda desilusión [...] La primera impresión que recibí de esa obra suya fue la de una versión artificiosa, indudablemente producida por un pintor alemán bizantinista en estilo, pero [con] puntadas de *art nouveau*”.<sup>250</sup> Orozco, a quien había conocido desde la huelga de la Academia, todavía no empezaba a pintar — Siqueiros confundió las fechas cuando afirmó que también lo decepcionó porque había cambiado sus “corrompidas mujeres de la calle por vírgenes castas”, en alusión a la “virgen boticelliana” de *Maternidad*.<sup>251</sup> Los trabajos de los jóvenes no debieron haberlo impresionado porque no dejó comentarios por escrito, aunque sí calificó a sus autores: Fermín Revueltas era “el brazo armado del grupo. El que obraba cuando las palabras dejaban de tener objeto [...]. Leal y Cahero eran los reaccionarios vergonzantes [...] a nada se oponían, pero en nada participaban activamente. Leal era folklorista y Cahero, colonialista [...]. Charlot hacía esfuerzos por demostrar que nuestra revolución entera cabía dentro del catolicismo”.<sup>252</sup> En otra parte de su autobiografía dejó otros juicios sobre el equipo: “El catolicón Jean Charlot, con su aire de seminarista cachondo; Ramón Alva de la Canal, con sus ojos verdes y su aspecto de gachupín derrotado; el auténticamente hispano Emilio García Cahero, siempre orgulloso de la obra de los conquistadores”.<sup>253</sup> Nada de lo que hacían llamó su atención, ni el trabajo febril de Charlot ni las resoluciones de Alva y Revueltas, y mucho menos la propuesta de Leal.

---

<sup>250</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 181.

<sup>251</sup> *Ídem*, p. 182. En el apartado sobre Orozco se abordan las fechas de sus murales.

<sup>252</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 211.

<sup>253</sup> *Ídem*, p. 204.

Entre todos se habían dividido el patio principal de san Ildefonso y el recién llegado se refugió en el Patio chico, alejado del resto. Aquí, con los paños llenos de ventanas, eligió el cubo de la escalera, un espacio articulado en tanto zona de ascenso-descenso para los pisos superiores, pero con la característica de ser muy angosto y oscuro en su primer tramo, de incluir bóvedas, y de contar con un par de ventanas en el muro más grande y visible del segundo rellano. Todo esto lo obligó a enfrentar los problemas específicos de cada tramo, inmejorable reto para un espíritu luchador y enardecido por la búsqueda de una plástica nueva.

Aunque en 1952 el pintor afirmó que desde el inicio se propuso realizar un conjunto, al que llamó *Alegoría de la Revolución mexicana*, lo que pudo haber concebido como una unidad se vio traspasado por circunstancias de índole diversa que incidieron en su falta de homogeneidad. Este desarticulado inicio de su afiebrada búsqueda significó borrar tramos completos para repintar encima —Vasconcelos desesperaba al no ver algo terminado y siempre se quejó de esta falta de compromiso. El plan original (que se desconoce y que probablemente sólo consistiera en meras ideas), sufrió modificaciones constantes; si todo San Ildefonso era un hervidero de búsquedas técnicas y temáticas, su obra puede verse como un acercamiento magnificado sobre las inquietudes compartidas por los noveles muralistas. Sin asomo de duda su *leit motif* era lograr un conjunto pictórico acorde con las propuestas de sus “Tres llamamientos [...]”, que entrañaba la universalidad sin exclusión de lo local y cuyos primeros intentos cobraron forma en *Los elementos*, mural que fue el propio pintor consideró un inicio fallido. Otro elemento que incidió en la disparidad del cubo fue el empleo de técnicas diversas, ya que empezó con encausto y sólo hasta después llegó el fresco, a lo que hay que añadir la experimentación con instrumentos modernos, como un soplete de gasolina para fundir la cera. El conjunto, además, resintió las constantes ausencias del pintor debido a sus actividades políticas, lo que llevó a que algunas partes fueran realizadas por otros miembros del equipo, los jóvenes pintores Xavier Guerrero y Roberto Reyes Pérez, así como un pintor de casas

llamado Vázquez, además de Roberto Anaya.<sup>254</sup> Esto adquiere relevancia en relación a una mujer con rebozo que se aborda adelante.

Los primeros murales de Siqueiros datan de fines de 1922 y los últimos se concluyeron el 25 de junio de 1924 cuando fue expulsado de la Prepa. El trabajo empezó en uno de los espacios más problemáticos, el mal iluminado techo inclinado del cubo del primer cuerpo, donde plasmó en *Los elementos*, su primer intento de concretar su propuesta de un nuevo arte americano. En la bóveda del techo del primer tramo de escaleras compuso una recia mujer alada, de rodillas y con poderosos brazos cruzados sobre el pecho; la vistió con un manto de tono claro, adornó su frente con una hilera de cuentas-monedas y la flanqueó con los elementos primordiales: aire, fuego, tierra y viento, resueltos con “líneas dinámicas”. Para el pintor, el nuevo arte consistía en inventar, “de ser posible, algo tan nuestro que no se pareciera a nada”.<sup>255</sup> En efecto, su mujer alada no remitía a nada conocido y resultó ininteligible, a tal grado que en varias ocasiones el propio pintor trató de modificarla.<sup>256</sup> Charlot la describió como “el espíritu de Occidente, o la cultura europea descendiendo sobre México, que revoloteaba encima de una red de diagonales sobre las cuales un derramamiento de conchas de mar alternaba con formas abstractas”.<sup>257</sup> Diego Rivera la calificó, menos poéticamente, como un motivo semejante a un “Miguel Ángel siriolibanés”.

En esta primera obra, Siqueiros coincidió con Vasconcelos en el planteamiento de las raíces occidentales del continente, en esa “necesidad de fundamentar el arte y la cultura del México revolucionario en elementos universales”.<sup>258</sup> Rivera, ya en una soterrada competencia con Siqueiros, dijo que este pequeño mural tardó ocho meses en ser concluido y como según él se acabó en julio de 1923, debió haberse empezado en octubre del año

---

<sup>254</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], pp. 240-241, Raquel Tibol se refiere a él como Juan Manuel Anaya, *Los murales de Siqueiros*, p. 76.

<sup>255</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 194.

<sup>256</sup> *Ídem*, p. 195.

<sup>257</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 238.

<sup>258</sup> Azuela, *op. cit.*, p. 144.



anterior. No obstante, *El Universal* consignó que en diciembre de 1922 aún no se empezaba; su factura debe ubicarse entre finales de 1922 y julio del año siguiente, y la realidad es que el tiempo de realización fue inusualmente largo, porque Siqueiros dedicó parte de su tiempo a echar a andar un sindicato de artistas.

### 6.1 *El Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE)*

Esta sindical nació en la cascada de uniones de trabajadores que brotó durante este periodo, cuando “los de abajo”<sup>259</sup> tuvieron la posibilidad de organizarse —la cifra de huelgas desde mediados de 1922 hasta mitad del año siguiente llegó a 115. En este auge de lucha laboral, el obregonismo dio facilidades al movimiento obrero en el entendido de que los nuevos sindicatos se incorporaran a la gobiernista CROM; cuando algún integrante de esta central se declaraba en huelga, se le reconocían ciertas demandas, lo contrario de lo que sucedía si los huelguistas estaban afiliados a la opositora CGT. En este ambiente de ascenso de la lucha obrera, Charlot relató que Xavier Guerrero, uno de los miembros más comprometidos, les contó cómo su padre había organizado a los pintores de brocha gorda durante los últimos años del régimen de Díaz y recogió que Siqueiros había celebrado en Guadalajara en 1919, junto con otros artistas de uniforme, un “Congreso de artistas-soldados” con una orientación de arte social. La naciente unión gremial de los pintores se insertó, entonces, en el eruptivo escenario laboral mexicano y, como se verá, dio un viraje al muralismo de Siqueiros.

El antecedente conocido más inmediato del que pasó a la historia como el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) fue el Grupo Solidario del Movimiento Obrero (GSMO), creado a iniciativa de Vicente Lombardo Toledano —director de la Preparatoria— y Diego Rivera, como una organización destinada a captar intelectuales para la central obrera gobiernista. Su formalización se llevó a cabo el 31 de agosto de 1922, apenas un mes antes de la llegada de Siqueiros, “en un banquete al que asistieron miembros

---

<sup>259</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 279.

de la CROM, encabezados por Luis N. Morones”,<sup>260</sup> y lo conformaron “José Clemente Orozco, Xavier Guerrero y Adolfo Best Maugard; los escultores Ignacio Asúnsolo y Germán Cueto; los escritores Pedro Henríquez Ureña y Julio Torri; el poeta Carlos Pellicer; el crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna; la actriz Lupe Rivas Cacho, el arquitecto Alberto Vázquez del Mercado y el antropólogo Alfonso Caso”.<sup>261</sup> Lupe Rivas Cacho también estuvo entre sus fundadores. Para Orozco esta primera concreción de unir a los artistas con los trabajadores respondió al intento del gobierno de vincular ambos campos y, junto con Enrique Delhumeau, fue comisionado a Morelia y Guadalajara para establecer locales del grupo, pero “los únicos que acudieron a nuestro llamado fueron bohemios de éstos que lo mismo van a una boda, a un mitin comunista, uno fascista, un convite de circo o lo que sea”.<sup>262</sup>

Con este fallido antecedente la iniciativa de Siqueiros cayó en un terreno fértil abonado por la disposición de escritores y pintores para organizarse y por sus primeros contactos con el Partido Comunista. El *sindicato de pintores*, como se conoció popularmente, se gestó entre septiembre y diciembre de 1922, entre discusiones en los andamios y reuniones en casa de Rivera. El primer nombre dado por sus integrantes fue Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. Cuando se conformó de manera formal Rivera ubicó a los pintores en un espacio sociopolítico inédito al afirmar que eran “obreros manuales simple y sencillamente. En última instancia, somos obreros técnicos y nada más. Tenemos que defender nuestros jornales en particular y los intereses de nuestro gremio en general”.<sup>263</sup>

En la trayectoria de Siqueiros esta iniciativa respondió a sus “ideas socializantes”,<sup>264</sup> mismas que había alimentado de sus contactos con anarquistas y

---

<sup>260</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, pp.57-58.

<sup>261</sup> *Ídem*, p. 57.

<sup>262</sup> Orozco, *Autobiografía*, pp. 83-84.

<sup>263</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban [...]*, p. 213.

<sup>264</sup> Según escribió Fernando Leal en Charlot, Jean, *El renacimiento [...]*, p. 205.

comunistas en Europa. Su estancia en Barcelona, —donde vio la luz *Vida Americana* en mayo de 1921— había atestiguado la profunda agitación social y laboral que sacudía a España desde que el 8 de marzo fuera asesinado en Madrid Eduardo Dato, Presidente del Consejo de Ministros. En la efervescencia huelguística que entonces sacudía al país, el gobierno atribuyó su asesinato a los anarquistas y empezó a perseguirlos en todas partes. La región de Cataluña, altamente industrializada, y con una gran población obrera, vivía conflictos laborales cotidianamente: en febrero, se prohibió la celebración del carnaval en Barcelona por temor a los disturbios y el mes siguiente hubo 35 mil obreros en paro forzoso, la patronal despidió a 7 mil trabajadores de la construcción y terminó con un saldo de dos muertos. La ola de conflictos se recrudeció en mayo con el incendio intencionado de una fábrica y el gobierno empezó a aplicar la llamada “Ley de fugas” a las luchas político-sociales. El mes siguiente la explosión de una bomba en la Plaza Cataluña provocó tres muertos y el enfrentamiento entre el gobierno y los trabajadores continuó el resto del año. Siqueiros atestiguó directamente este creciente conflicto que culminó con el cambio de gobierno. Estos hechos en Cataluña se inscribían en el escenario europeo que veía extenderse al comunismo y que vio surgir partidos comunistas en Alemania, Austria, Hungría, Polonia, Holanda, Finlandia, Yugoslavia, Dinamarca y Gran Bretaña. En España, el Partido Comunista Español se adhirió en abril a la III Internacional y a fines de año se fusionó con el Partido Comunista Obrero para crear el Partido Comunista de España. Los enfrentamientos entre gobiernos y trabajadores, así como las experiencias de lucha y de ascenso del comunismo siguieron acompañando al mexicano durante su estancia parisina, donde tuvo contacto con el trabajo político de la CGT francesa —o incluso participó en ella “cuando todos los *attachés* militares (mexicanos) fueron cesados en Europa por no tomar posición de inmediato a favor de Obregón después del asesinato de Carranza”.<sup>265</sup> Con estas vivencias de agitación social y política sumadas al escenario nacional y a sus búsquedas plásticas, Siqueiros empezó a organizar el sindicato, en cuya creación tuvo un papel importante Rosendo Gómez Lorenzo, quien en noviembre había

---

<sup>265</sup> Arenal de Siqueiros, Angélica, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, p. 9.

convencido a Diego Rivera de ingresar al Partido Comunista. Siqueiros fue nombrado Secretario general; Rivera, Primer vocal; Xavier Guerrero, Segundo vocal y como miembros se adhirieron Revueltas, Orozco (a pesar de no creer en él) Charlot, Alva Guadarrama, Carlos Mérida, Germán Cueto, Máximo Pacheco, Ignacio Asúnsolo, Amado de la Cueva, Alva de la Canal, Fernando Leal, Crespo de la Serna y Roberto Reyes Pérez.<sup>266</sup> Es creíble que el cambio de los pintores del GSMO al SOTPE se haya debido a los sucesos del llamado “motín de agua”, cuando los trabajadores de la capital protestaron contra el Ayuntamiento (a fines de 1922) por la carestía del vital líquido. La CROM los enfrentó con un tiroteo en el Zócalo, provocando varios muertos y Rivera “resultó lesionado en este tiroteo cuando fue golpeado por una esquirla de piedra que se desprendió de un balazo”<sup>267</sup> —los muralistas sin duda estuvieron al tanto de esta sangrienta represión.

El año anterior, Gómez Lorenzo había sido uno de los oradores en la celebración comunista de la Revolución rusa con un mitin en el Tívoli del Eliseo al que asistieron Diego Rivera y el propio Vasconcelos, quien incluso apoyó el acto con una orquesta. Quizá aquí se inició el contacto entre el pintor y el joven comunista de 19 años, pero la militancia de Gómez Lorenzo se remontaba tiempo atrás. En 1919, junto con José C. Valadés, había fundado la Federación de Jóvenes Comunistas y en noviembre fue su Secretario de Correspondencia.<sup>268</sup> Poco después, en el Primer Congreso del PC (1921) formó parte del Comité Nacional Ejecutivo y su actividad partidaria más inmediata se había dado en el movimiento inquilinario capitalino. Con este “padrino”, las búsquedas de los muralistas sobre la creación de un arte nacional entablaron un diálogo “sindicalista” con el comunismo mexicano, donde Gómez Lorenzo

---

<sup>266</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 202.

<sup>267</sup> *Ídem*, pp. 201-202.

<sup>268</sup> *Ídem*, p. 302.

tuvo [...] la paciencia vegetariana de explicarnos las cosas más elementales de la lucha obrera. Nosotros queríamos ya a los trabajadores por haber colaborado con ellos en la Revolución, pero desconocíamos las formas de organización y, sobre todo, la doctrina científica del proletariado como clase. Nuestro instructor ideológico se encargó de darnos suavemente el ABC de esa cultura, que ya amábamos y proclamábamos sin entenderla aún. Bajo la dirección suya, lo primero que discutimos y elaboramos fue el programa político. Tres días tardamos en construirlo. Más tarde lo completamos con un programa estético y de forma personal de trabajo.<sup>269</sup>

En el SOTPE confluyeron la breve y caótica historia del PCM, más bolchevique que marxista, donde apenas se sabía de economía política o de debate dialéctico y la preocupación nodal de los pintores en torno al arte nacional, a su temática y su resolución plástica. Con el interés centrado en aspectos técnicos y formales, poco se habían adentrado en análisis sociales y políticos. Un comentario de Rivera testimonia su candorosa visión comunista en este momento: “Ahora empieza a nacer una esperanza porque los ojos de los niños y los muy jóvenes han descubierto en la pizarra negra del cielo de México una estrella grande que luce roja con cinco picos en ella, como en las facciones de la cara de la luna puede adivinarse un martillo y una hoz”.<sup>270</sup> El propio Siqueiros da cuenta del bagaje ideológico de los muralistas cuando crearon el sindicato: “Nuestro infantilismo de ese momento era tan notable, que en la segunda reunión (celebrada en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria) aceptamos, a propuesta de Rivera, pedir la adhesión de nuestro sindicato, construido con fines económicos, a la Internacional Comunista [...]. Desconocíamos entonces que los organismos económicos se adhieren a las organizaciones internacionales sindicales a través de las respectivas federaciones locales y nacionales”.<sup>271</sup>

El intercambio pintores-PC necesariamente se tradujo en reflexiones sobre los temas pictóricos, que Gómez Lorenzo expresó en estos términos: “lo fundamental para

---

<sup>269</sup> Alfaro, Siqueiros, “El Sindicato de Pintores y Escultores de México y su importancia como factor revolucionario”, s/p.

<sup>270</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 201.

<sup>271</sup> Alfaro, Siqueiros, “El Sindicato [...]”, s/p.

ustedes, en estos momentos, es que adopten una temática, que partan de un contenido político, de sujetos que correspondan al propósito primordial que han proclamado”.<sup>272</sup> Para entonces los muralistas ya habían pintado *temáticas* y *sujetos* a tuestas entre lo mexicano y lo universal y habían dotado de un contenido racial a toda la Prepa. En la pinturas aún en proceso, Rivera acabó por contraponer a un hombre de rostro indigenizado a su manojito de mujeres clasicizadas; Revueltas decididamente hizo a indios y campesinos los protagonistas de sus obras; los pinceles de Alva y Charlot trazaban indios y españoles y Leal pintaba un amplio abanico socio-racial. Poco después, Orozco pintaría madonas rubias, niños de ojos azules, hombres de distintas razas e incluso un Tzontemoc.

Las temáticas personales parecían no haber podido prescindir de lo étnico, porque, como recogió Siqueiros: “Una manía etnológica nos envenenaba a todos”<sup>273</sup>, manía que él mismo se encargó de alimentar:

Orozco, por contradicción apriorística con Rivera, era mesticista, como Vasconcelos y todo un sector bastante grande de químicos de la sangre humana que apareció entonces en México. Villa, Zapata, eran mestizos. Madero, el “romántico”, el “iluso”, era criollo, que aquí equivale a blanco puro. Victoriano Huerta, el sádico criminal, era indio puro. La violencia, el dinamismo, el revolucionarismo, por tanto, eran mestizos. El criollo era disoluto y cobarde. El indio, cruel.<sup>274</sup>

Al comparar esta descripción histórico-etnológica-moral de los revolucionarios con la de Molina Enríquez saltan a la vista las coincidencias, aunque adecuadas a las circunstancias —Orozco también se refirió ácidamente a la importancia que entonces se daba al componente étnico-social como se verá en el apartado correspondiente. Lo que se

---

<sup>272</sup> Alfaro, Siqueiros, Documento con respuestas para una publicación de Ediciones Arte Público, 1960, mecanografiado, sin numerar, Biblioteca Nacional de las Artes, Fondo reservado. De aquí en adelante citado como *Documento*.

<sup>273</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 210.

<sup>274</sup> *Ibidem*.

había hecho en la Prepa se insertaba en la trama nacionalista que repensaba lo social dentro de la modernización del país donde se trenzaban las acciones campesinas en el ámbito político-económico, la mestizofilia cultural, el indigenismo de Gamio y la raza cósmica de Vasconcelos, hilos que urdían el tejido de un país revolucionario que buscaba reubicar a los distintos grupos sociales y étnicos.

El escrito mencionado de Siqueiros —más cercano en tiempo a la creación de sindicato que lo referido en sus memorias— recogió que las resoluciones iniciales de la conformación del sindicato nunca fueron publicadas por considerar que eran “un material íntimo de la organización”.<sup>275</sup> El programa sindical hizo honor a la militancia comunista recién asumida y, siguiendo al pie de la letra las indicaciones de Gómez Lorenzo, su declaratoria inicial priorizó lo político por sobre lo artístico:

Sumisión a los intereses del proletariado en su lucha por el derrumbamiento del capitalismo. En consecuencia: lucha sin cuartel contra el imperialismo (particularmente contra el yanqui). En consecuencia, lucha contra la nueva burguesía oficial, a la cual se alineaba el sindicato transitoriamente, por cuestiones de táctica revolucionaria [...]. Estéticamente el sindicato subordinaría su forma a la determinación de ese propósito político. Además, aceptaba el “arte puro como supremo ideal estético”, pero que no podrá florecer más que dentro de la sociedad comunista ya integral.<sup>276</sup>

Sobre el trabajo artístico se partía de que “dentro de la dictadura del proletariado, época de transición entre el capitalismo y el socialismo, las artes plásticas desempeñarán importante tarea como material de propaganda doctrinaria, destinada a arrancar de la conciencia de las masas, los prejuicios que nos han heredado las clases ricas”,<sup>277</sup> y sostuvo los siguientes principios: “Hacer arte para el disfrute del pueblo. Una técnica que condicione dicha finalidad. Hacer una plástica comprensible para las masas populares,

---

<sup>275</sup> Alfaro, Siqueiros, “El Sindicato [...]”. El pintor recuperó después los borradores, “escritos de mi puño y letra y [con] correcciones autógrafas de Rivera, Guerrero y de otros que no pude identificar.”

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> *Ídem*.

para los indios, para todos los campesinos, para todos los obreros, sencilla y clara como un buen sermón cristiano (nótese nuestra instintiva sospecha del problema), es decir, como una buena conferencia marxista”.<sup>278</sup> Además, “deberá tener en cuenta las tradiciones indígenas americanas como exteriorización de la geografía y de la etnografía en que nosotros mexicanos nos hemos formado [...] [también] el trabajo deberá conectar estrechamente los valores autóctonos con las corrientes internacionales modernas de arte, puesto que las nuevas condiciones del mundo así lo exigen”.<sup>279</sup> La parte político-estética concluyó con una recapitulación: “En concreto, el Sindicato de pintores pretende realizar una producción útil a las clases populares de México en su lucha, pero al mismo tiempo, una producción grande estética y técnicamente”.<sup>280</sup> Después abordó la forma de trabajar: “trabajo en común. (El sindicato) quiere destruir todo ego-individualismo, a favor de un trabajo disciplinado en grupo”.<sup>281</sup> Para ello se crearía la Cooperativa Eduardo Tresguerras, encargada de obtener trabajo para todos los miembros y de llevar una administración adecuada, pero este proyecto nunca se concretó. Cuando el flamante SOTPE definió el arte como “una buena conferencia marxista”, el tema se convirtió en algo fundamental y extraordinariamente importante, porque en palabras de Siqueiros, “una nueva temática [...] es un nuevo, tremendo e incalculable problema”.<sup>282</sup>

Como organización gremial el sindicato contaba con el arma de la huelga pero los miembros de esta unión laboral *sui generis* encontraron muy difícil aplicarla ya que la patronal, encarnada en Vasconcelos, daba suficiente libertad laboral para tener que oponerse a ella parando y nunca tomó en serio al sindicato, porque la contratación se hacía individualmente —incluso en sus *Memorias* se burló del sindicato. El argumento de más peso, sin embargo, fue que en el aspecto profesional el afán creativo de cada

---

<sup>278</sup> *Ídem.*

<sup>279</sup> *Ídem.*

<sup>280</sup> *Ídem.*

<sup>281</sup> *Ídem.*

<sup>282</sup> *Ídem.*



muralista lo había llevado a comprometer todo su potencial en una búsqueda personal que impidió que alguno pensara seriamente en parar proyectos que estaban en pleno desarrollo o casi por terminarse —a principios de 1923 a Rivera sólo le faltaba por pintar el nicho; Charlot estaba en pleno furor creativo y terminaría el 31 de enero; Alva y Revueltas se apuraron para finalizar en junio y Leal apenas había empezado su mural en diciembre del año anterior. Siqueiros era el único que podía haber peleado condiciones de trabajo diferentes, pero Vasconcelos, fuera de protestar por el alargamiento del tiempo para concluir, no lo presionó. En estas condiciones, el 23 de junio el sindicato realizó una primera manifestación pública en forma de volante para defender a Rivera y a Vasconcelos contra la acusación de derroche de dinero en los murales de la SEP<sup>283</sup> —no fue sino hasta diciembre que emitió su segunda declaratoria pública, como se verá más adelante.

Siqueiros terminó *Los elementos* a trompicones, pero ya con el sindicato echado a andar y estrenando su conocimiento del marxismo, retomó su trabajo pictórico. Su búsqueda temática en efecto, le significaba un “tremendo e incalculable problema”; la lógica establecía que continuara con el muro de resistencia del semiarco ya pintado, lo que significaba conservar cierta unidad con el mural anterior, porque este tramo no era autónomo. Entonces, empezó “a girar en redondo, y por lo tanto, sin rumbo, sin saber qué hacer. El debate silencioso se estaba realizando dentro de mí, entre las concepciones muralistas ya aceptadas en la práctica por mis compañeros y los primeros reflejos de mi instinto”.<sup>284</sup> Desde esta falta de rumbo y con la insatisfacción con lo hecho por sus compañeros en el Colegio grande, realizó una cartela en el techo y unificó el espacio de este primer cubo simulando sillares en las paredes laterales, sobre los que pintó dos ventanas en cada uno, con lo que llamó “la técnica que los franceses llamaban engaña ojo”, entre las cuales pintó unas columnas salomónicas rotundamente rojas. También dejó en el techo una especie de querubín, con lo que resolvió el espacio adyacente a *Los*

<sup>283</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 282.

<sup>284</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 195. El SOTPE se había gestado entre noviembre y diciembre de 1922, y el “instinto” de Siqueiros ya había resuelto *Los elementos*.

*elementos*. Aunque se consideren las limitaciones del espacio, estas soluciones nada tenían que ver con la propuesta novedosa que buscaba ni con los lineamientos del sindicato.

## 6.2 *Mujer con rebozo* (1923)

Xavier Guerrero, Roberto Reyes Pérez y Siqueiros

La siguiente fase lógica del trabajo era la bóveda del techo del segundo tramo de escalones que conducen al primer corredor, un espacio más iluminado que los anteriores y con cierta autonomía respecto a los paños que quedaban en el nivel más bajo. Aquí, las múltiples actividades de Siqueiros y el hecho de pintar de noche para no ser molestado por los estudiantes, dieron como resultado un mural realizado por sus ayudantes. La anécdota al respecto destila verdad: una noche Siqueiros no llegó, el muro ya estaba preparado y sus colaboradores decidieron realizar la tarea pintando una *Mujer con rebozo*, que Siqueiros no les creyó con capacidad de realizar: “la cosa quedó en el mayor misterio y lo sigue estando después de cuarenta años”.<sup>285</sup>

Charlot sí dio cuenta de los realizadores, Xavier Guerrero y Roberto Reyes Pérez se ocuparon de la mayor parte de la figura, mientras que Anaya ayudó con un pie. El segundo contó a Charlot cómo trabajaba entonces el equipo: “De veinte aplanados que Siqueiros le pedía al albañil, dieciocho se perdían porque él rara vez se presentaba. Yo no me atrevía a tocarlos por si acaso él aparecía, pero alentaba a los pintores más experimentados que de casualidad estaban de visita a que intentaran pintarlos. Ayudé a Guerrero la noche que pintó un techo, y otras obras fueron realizadas del mismo modo. La mujer con rebozo, pintada al fresco en la pared, tiene un pie de Guerrero y otro de Anaya”.<sup>286</sup> Esta descripción se refiere a dos murales, el primero, en un techo, que es precisamente el referido, dado que en todos los otros techos no hay otra figura femenina

---

<sup>285</sup> *Ídem*, p. 196.

<sup>286</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 241.

y sí hay certeza sobre la autoría de Siqueiros, y a una “mujer con rebozo pintada al fresco en la pared”, que no puede ser otra que la que hace pareja con San Cristóbal, porque es la única mujer que ocupa una pared y no un techo.

Para Siqueiros no se cuenta con la información detallada de cada mural que sí hay para otros trabajos de la Prepa, porque las útiles anotaciones de Charlot no registraron su trabajo por la falta de coincidencia temporal, aún así sus anotaciones ubican a la *Mujer con rebozo* antes de la pareja San Cristóbal-Mujer india. Otro dato que permite establecer su factura antes de los muros verticales —donde está la pareja mencionada— lo da el propio Siqueiros cuando habla de la lógica de pintar primero los tramos de los techos, por aquello de “las gallinas de arriba ensucian a las de abajo”.<sup>287</sup> El trabajo de los ayudantes produjo una mujer vista frontalmente, vestida de verde de pies a cabeza, cuya postura rígida se acentúa con brazos pegados al cuerpo —el deterioro actual del mural los hace parecer juntarse en la espalda. La figura se emparentó con la mujer de *Los elementos*, aunque sin alas. Lo más notable es que sus rasgos resultaron más cercanos a los de una campesina que a la mujer de *Los elementos*. El alargado rostro adquiere fuerza por los acentuados rasgos de nariz y boca así como por los ojos muy abiertos. Este primer trabajo de “mexicanidad” se reforzó con un tímido rebozo oscuro que le enmarca el rostro y cubre apenas el cuello. Los ayudantes copiaron del mural anterior las antorchas, el fuego y el viento que la flanquean. Como se mencionó, Siqueiros abordó este mural de pasada, asombrado de su “aparición”, pero sin describirlo, aunque anotó dos juicios interesantes para desentrañar el “misterio” de sus autores, argumentos de más para no adjudicarla a su pincel: la certeza que “ni Rivera ni Orozco fueron los autores de tan interesante colaboración”, y su sensación al verla, porque “mereció mi incondicional aprobación, inclusive con un poco de celos”.<sup>288</sup>

Xavier Guerrero era el único que contaba con la experiencia para realizar el mural —no hay que relegar el comentario de Reyes Pérez sobre “invitar” a los más

<sup>287</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban [...]*, p. 194.

<sup>288</sup> *Ídem*, p. 196.

experimentados a que pintaran. Originario de San Pedro de las Colonias, Coahuila, la percepción siqueiriana lo dibujó como un “misterioso azteca puro, transformado en tarahumara por obra de la influencia geográfica”.<sup>289</sup> De la misma edad de Siqueiros, el coahuilense había aprendido a pintar con su padre y su hermano, que eran decoradores de casas, y a los 12 años trabajó como dibujante para un arquitecto mientras estudiaba en la Escuela de Artes y Oficios. En 1912 participó en la fundación del Centro Bohemio en Guadalajara y después, a los 25 años, viajó a la capital donde se unió a Roberto Montenegro para pintar los signos del zodiaco en la cúpula de la ex sacristía de San Pedro y San Pablo, así como los arcos y bóvedas de la nave, que decoró con aves, flores y vegetación tomadas de las bateas michoacanas, la alfarería de Tonalá y otros motivos populares. Al terminar este proyecto de rescate vasconceliano, Guerrero empezó a ayudar a Diego en el mural del anfiteatro y después se integró a los ayudantes de Siqueiros. Entre éstos era el de mayores conocimientos pictóricos, por lo que debió haber sido el de la iniciativa para pintar la *Mujer con rebozo*. Un dato más que apoya lo anterior es su interés por los aspectos técnicos. Dentro del grupo preparatorio, Siqueiros lo llamó “el obrero del oficio de la pintura. Sus teorías giraban en torno a los procedimientos materiales de la plástica, exclusivamente [...]. Era el buscador estudioso de materiales técnicos autóctonos [...]. El práctico, frente a nuestras múltiples filosofías y estéticas”.<sup>290</sup> Su practicidad, sus conocimientos o sus deseos frente al muro tentador debieron haberlo llevado a asumir el mural que Siqueiros no iba a trabajar, y su interés en los materiales lo llevó a experimentar con esa técnica del fresco que tantos dolores de cabeza dio a estos primeros muralistas. La mujer fue resuelta al fresco, en tanto que las franjas laterales se resolvieron con encausto.<sup>291</sup> En la actualidad las dos áreas son claramente diferenciables, lo que acentúa el hieratismo de la figura femenina, quien, por la diferencia de técnicas, parece encontrarse en una especie de féretro. Así, la primera figura que remitía a rostros nativos, y que propio Siqueiros

---

<sup>289</sup> *Ídem*, p. 204.

<sup>290</sup> *Ídem*, pp. 210-211.

<sup>291</sup> Agradezco a Guillermina Guadarrama estos datos.

decidió conservar, no se debió a su pincel, y el primer empleo del fresco en el conjunto pictórico a su cargo tampoco fue hecho por él; Siqueiros nunca reconoció estos aportes de Guerrero o del equipo.<sup>292</sup>

### 6.3 *San Cristóbal, Mujer india (1923)*

Siqueiros relata que una vez solucionados los techos y muros laterales tuvo ante sí los “verdaderos muros”, los paños verticales del descanso entre los dos tramos de escalones. Casi obligadamente lo que aquí se pintara debía relacionarse con *Los elementos* —por más que este mural no acabara de satisfacerlo. Pero, además, el cubo albergaba también la imagen más “mexicana” realizada por el equipo. Todavía lleno de dudas y con una avalancha de ideas en la cabeza, para concebir la nueva temática asegura haber recurrido a uno de los postulados “filosóficos” —léase mestizófilos— que subyacían en la vaguedad del nuevo arte americano buscado: “nosotros éramos el producto de dos grandes culturas, como lo éramos de dos grandes razas”<sup>293</sup> lo que produjo la elección de una pareja que reflejara estos dos mundos, *San Cristóbal* y *Mujer india*. El primero era ese gigante del cristianismo, que como vehículo humano había trasladado al dios niño y que simbolizó el traslado de la religión por el mar. El muralista lo concibió como un “hombre de raza blanca, de la raza caucásica, como lo era también Jesucristo”. Su contraparte fue una mujer de una raza autóctona, “una india, de la misma estatura de San Cristóbal, sólo que en lugar de conducir sobre su hombro a un niño, conduce a una niña en su regazo”.<sup>294</sup> En esta figura india, Siqueiros empleó por primera vez el fresco, quizá a partir de los resultados de la *Mujer con rebozo*, pero lo realizó con las “primeras instrucciones fresquitas de Orozco, y no con las de Xavier Guerrero, [quien] era

<sup>292</sup> Raquel Tibol en *Los murales de Siqueiros* (pp. 75-76) adjudica la idea de esta mujer a Siqueiros: “En el techo diagonal del segundo tramo de la escalera, Siqueiros consideró pintar al fresco una figura envuelta en un rebozo, pero como el aplanado se secaba y Siqueiros no aparecía, su colega Xavier Guerrero la realizó. Siqueiros la completó repitiendo a los costados de la misma y a la encáustica los motivos abstractos de la primera parte.” Esto no contradice la factura final de la imagen femenina, aun considerando que Siqueiros la hubiera pensado como posibilidad.

<sup>293</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban [...]*, p. 197.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

partidario del fresco a la manera de los albañiles mexicanos, es decir, mezclándole al agua baba de nopal”.<sup>295</sup> Con esta pareja Siqueiros reivindicó el mestizaje, equiparando simbólicamente lo indio con lo occidental. La imagen femenina es robusta, hierática en sus rasgos nativos —emparentados con los de la mujer pintada por Guerrero y Reyes Pérez. Cubre su cabeza con un rebozo muy similar al de la *Mujer con rebozo*, dejando apenas ver el nacimiento del negro cabello asomando encima de la frente y envuelve al cuello de manera semejante. Está vestida con un sencillo blusón blanco y una larga falda oscura. Su tratamiento la equipara con el poderoso San Cristóbal —aunque el deterioro actual sólo permite ver la parte superior del cuerpo. Es interesante que para dialogar con la imagen siempre imponente del santo cristiano Siqueiros no eligiera a alguna deidad del panteón indígena nativo sino a una mujer que él mismo calificó de “india”. La modelo pudo haber sido Luciana<sup>296</sup> con lo que el pintor tendría ante sí, efectivamente, una mujer de origen indígena, urbanizada.

Complemento del tradicional santo de los caminantes, la imagen mexicana significó un paso adelante en la indagación siqueiriana sobre la nueva iconografía nacionalista. Charlot fue el primero en descubrir su mexicanismo cuando afirmó: “uno siente la corriente lenta y fuerte que arrastró al artista de Florencia a Teotihuacán”.<sup>297</sup> Siqueiros iba concretando lenta y caóticamente su idea de una simbología propia vinculada a un tema universal. En esta inserción de una “india” ¿tuvo que ver la mujer pintada por sus ayudantes? ¿El muralista empezó a seguir los lineamientos de la declaratoria del sindicato? ¿Encontró en ella su nuevo “sujeto”? Con la información de las memorias de los muralistas no es fácil determinarlo, pero el giro del PC hacia el campesinado abre una pista sobre la nueva trama temática en San Ildefonso.

---

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> Blanca Garduño afirma que ella fue la modelo, *Luz Jiménez, símbolo* [...], p. 45, aunque el nieto de Luz recoge que ella nunca tuvo buena relación con Siqueiros.

<sup>297</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 240.

#### 6.4 El SOTPE y el PCM (1922-1923)

La declaratoria del sindicato, su programa político-estético, inició con la fórmula clásica de la teoría marxista de la *sumisión a los intereses del proletariado* pero al abordar el trabajo plástico invirtió el orden tradicional de encabezar con los obreros, ya que dicho trabajo debía ser “comprensible para las masas populares, para los indios, para todos los campesinos, para todos los obreros.” Esta inversión no fue aleatoria, sino que respondió a una nueva circunstancia al interior del PCM. Aunque elaboradas desde distintas perspectivas, las principales obras sobre la historia de este partido coinciden en que el año de 1923 estuvo marcado por un gran despliegue comunista en el campo. Desde principios de este año la convocatoria al Segundo Congreso Nacional del partido (1-5 de abril) incluyó un primer punto, *El problema del campesino* junto a la política de *Frente único*. Este sutil pero radical giro del partido significó un cambio de dirección que se vinculó con los nuevos *sujetos* del muralismo.

Un balance de los partidos políticos y el problema campesino en esta etapa descubre una realidad cruda y desafortunada. El campesinado, sin una organización nacional propia era, más que nada, utilizado por las organizaciones partidarias para ganar espacio político sin que ninguna ahondara en sus reivindicaciones de fondo. Los partidos oficialistas, el laborista y el agrario, apoyaban la política oficial del reparto al tiempo que mantenían enconados y constantes jaloneos por el control de las fuerzas campesinas, lo que redundó en enfrentamientos armados al interior de numerosas comunidades que constituían el eslabón final y más frágil para dirimir las adhesiones que prometían logros —en muchas ocasiones Morones ordenó a los campesinos cromistas que no hicieran caso de los “agitadores” del PNA para apoderarse de la tierra por la fuerza y les aconsejó “que se identificaran totalmente con el régimen”.<sup>298</sup> Además, ambos partidos, surgidos de pactos con el gobierno, reivindicaron los aspectos nacional y revolucionario para apoyar la política obregonista de reconstrucción, lo que significaba que cualquier oposición

---

<sup>298</sup> Carr, *op cit.*, p. 118.

fuera considerada una traición al país. Todo esto redundó en la fragmentación y debilitamiento de las luchas campesinas.

En cuanto al PCM, cuando ingresaron los pintores pasaba por otra etapa de retracción tras su activísima participación en el movimiento inquilinario durante la primera mitad de 1922, pero a fines del año el partido recibió el emocionado y romántico escrito del nuevo miembro que descubría la *estrella roja* brillando en el cielo mexicano con la hoz y el martillo. El nuevo recluta era Diego Rivera, el más reconocido muralista de la Prepa. Entonces el partido seguía suscribiendo dos de las directrices centrales trazadas desde la IC, el abstencionismo parlamentario y la política de *Frente único*, concepto al que había dado —y daría— contenidos diferentes. En lugar de abordar esta estrategia simplemente como la unidad solidaria de los trabajadores frente al Estado, en ocasiones le dio el sentido de “unificar las organizaciones sindicales existentes en una sola gran central, otras veces se trataba de unificar a los trabajadores al margen de su signo ideológico, en proyectos comunes, [y] otras se proponía llegar a acuerdos intersindicales unitarios”.<sup>299</sup> En la confusa realidad mexicana que se acomodaba bajo el obregonismo, los integrantes del PCM seguían actuando con desventaja frente a la CROM y a otros movimientos de izquierda que no se alinearon al gobierno, como los diversos grupos socialistas que articularon partidos regionales, —en Michoacán, Yucatán y Veracruz—o el anarcosindicalismo, la mayor fuerza presente en el movimiento obrero, que practicaba un “sindicalismo anarquizante, apolítico y minoritario en los centros de trabajo”<sup>300</sup> y se había alimentado de la literatura de Ricardo Flores Magón, el “principal material de formación ideológica con el que contó el movimiento obrero mexicano entre 1916 y 1920”.<sup>301</sup> Pero también en su accidentado desarrollo el PCM había establecido vínculos esporádicos con miembros de otra corriente del movimiento social y político cuya influencia fue dominante en México hasta los treintas, la de la “democracia

---

<sup>299</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 212.

<sup>300</sup> *Ídem*, p. 38.

<sup>301</sup> *Ídem*, p. 213.



revolucionaria”, que expresaba “los intereses y las aspiraciones de los campesinos, la clase oprimida más activa y de mayor experiencia política de los primeros treinta años del siglo XX mexicano”.<sup>302</sup> En esta corriente, que a veces suscribió las posiciones del gobierno mientras que en otras actuó en abierto enfrentamiento a éste, se ubicaban gobernadores como Felipe Carrillo Puerto, Francisco, J. Múgica y Adalberto Tejeda, —después estuvieron José Guadalupe Zuno, Lázaro Cárdenas y el general Heriberto Jara. Dentro de ella también se movían Jesús P. Denegri, del propio gabinete obregonista, y Narciso Bassols, entre otros. Varios de los gobernadores mencionados eran caudillos cuyo proyecto político giraba en torno a la solución rápida del problema agrario y a la independencia plena del país respecto al imperialismo, aunque nunca se articularon ni como partido ni como movimiento —muchos investigadores los han calificado como “populistas” o “nacionalistas revolucionarios”.<sup>303</sup> Aunque Lenin definió la democracia revolucionaria como una corriente político-ideológica internacional a partir del ejemplo de la Rusia de fines del siglo XIX, ésta nunca se abordó en el partido mexicano, cuyas carencias teóricas le impidieron reconocer la “naturaleza social y las particularidades de la ideología del democratismo revolucionario mexicano”.<sup>304</sup> El PC mantuvo lazos cambiantes y coyunturales con algunos de estos demócratas como Carrillo Puerto, Tejeda y Múgica.

En el periodo que nos ocupa de la conformación del SOTPE, el comunismo mexicano vivía una etapa de muy bajo reflujo —no más de 200 miembros— mientras que en el auge del movimiento inquilinario, la principal lucha partidaria unos meses antes, se habían llegado a contar “1550” adherentes, el mayor número de su corta vida.<sup>305</sup> El ingreso de buena parte de quienes trabajaban en san Ildefonso, como Rivera, Guerrero, Revueltas, Alva de la Canal, Amado de la Cueva, Máximo Pacheco y Siqueiros —Orozco y Leal nunca se

---

<sup>302</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 61.

<sup>303</sup> *Ídem*, p. 63.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 305. El carnet de Diego Rivera fue el 922, según consigna Raquel Tibol en *Arte y política*. [...], p.14.

adhirieron—, así como de otros intelectuales, como el crítico de arte Crespo de la Serna y el escultor Germán Cueto,<sup>306</sup> significó para el PC la bocanada del oxígeno que le hacía falta. Para los pintores, la nueva militancia partidaria les permitió entrar en contacto con nuevas herramientas ideológicas para actuar sobre la realidad y revistió con el lenguaje marxista y los conceptos teórico-prácticos del leninismo a su propósito de crear una plástica nacionalista. El orgullo de la nueva militancia hizo que la Prepa estrenara hoces y martillos en las firmas de Alva y Revueltas y la decisión de asumirse como simples trabajadores artesanos y no como “artistas intelectuales” se tradujo en la incorporación de los nombres de los ayudantes que aparecieron en los dos murales mencionados y en el de Charlot.

Mientras tanto, en el resto del país los movimientos campesinos seguían una dinámica propia, en busca del ansiado reparto y enfrentando las represiones de los latifundistas y las trabas legales que impedían el cumplimiento del mandato constitucional. Aunque entre las elites intelectual y política había consenso sobre la necesidad de repartir la tierra y de reconstruir la economía rural, sobre la mala distribución de la riqueza agraria, sobre las injustas condiciones de trabajo en el campo y sobre la inconformidad de grandes sectores de la población no urbana, el México rural continuaba siendo uno de los ámbitos más desconocidos y problemáticos. La mayoría de la población nacional continuaba siendo rural y su maltrecha economía sólo aportaba menos de una cuarta parte del valor de la economía nacional, pero lo que estas cifras ocultaban era el “hecho fundamental de que el propio campo daba sustento a la mayoría de la población”.<sup>307</sup> Como ya se mencionó, Obregón abordó el trastocamiento de las formas de producción e intercambio del campo ante el dilema de llevar a cabo el reparto agrario contraponiéndose a los intereses de los terratenientes, o de suspenderlo, perdiendo el apoyo campesino en los terrenos político y militar, lo que no era un tema menor, y su pragmatismo había encarado esta disyuntiva mediante una política rural que fue una contradictoria mezcla de ambas posturas.

---

<sup>306</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 60.

<sup>307</sup> Aboites, Luis, “El mundo rural del siglo XX”, en *Gran historia de México ilustrada*, fascículo 87, pp. 122-123.

Frente a esta compleja problemática rural que en el escenario nacional ocupaba un espacio mayor que las huelgas obreras, el carácter ácrata de la CGT se había afinado tras la salida de los comunistas, lo que por un lado la llevó a confrontarse cada vez más con el gobierno y, por otro, a aislarse del resto de los partidos políticos, a los que consideraba instrumentos para perpetuar el capitalismo. Esta central, en abierto enfrentamiento con la CROM, su mayor enemigo natural, apuntó sus principales baterías contra el cromismo y mantuvo relaciones disparejas con el resto de agrupaciones sociales, oscilando entre una estrecha solidaridad o una violenta confrontación, “con la excepción de las que actuaban en el movimiento campesino”,<sup>308</sup> a las que nunca negó apoyo, aunque lo dio en la escasa medida que podía hacerlo.

En cuanto al movimiento comunista, su rompimiento con el anarquismo de la CGT le había cancelado la posibilidad de vincularse directamente con el problema agrario. Los escasos aunque activos militantes del campo casi siempre actuaban donde el gobierno tenía poco control y sus logros o fracasos eran magnificados por la prensa conservadora, tachándolos de “bolcheviques al servicio de Moscú”, lo que entrañaba una inmediata descalificación nacionalista.<sup>309</sup> Además, desde su conformación el PCM había sostenido “la colectivización de la tierra como forma de lucha agraria”,<sup>310</sup> punto que fue reafirmado en su Primer Congreso. Esta resolución estaba “bastante acorde con la ortodoxia comunista de esos años, y señalaba la negativa del partido a apoyar la parcelación de la tierra, hablando de la lucha por la colectivización, así como de la conveniencia de sumar el esfuerzo campesino

---

<sup>308</sup> Tamayo, Jaime, *op. cit.*, p. 158.

<sup>309</sup> La vocación internacionalista del PCM fue evidente desde su conformación inicial y, a pesar de sus reducidas fuerzas, contribuyó a la formación de partidos afines en América Latina. Las primeras relaciones de este tipo se efectuaron con guatemaltecos, que crearon su partido comunista en 1922; el salvadoreño Miguel Ángel Vázquez, líder del PC de su país militó largos años en las filas del PCM; el historiador y militante comunista Rafael Ramos Pedrueza, embajador mexicano en Ecuador, contribuyó a formar el núcleo inicial del futuro PCE. En 1924, los militantes mexicanos iniciaron la Liga Antiimperialista de las Américas que correspondió a un acuerdo entre los comunistas latinoamericanos y la IC. Cuando se inició la intervención norteamericana en Nicaragua, el partido mexicano creó el comité Manos Fuera de Nicaragua (MAFUENIC) y el Frente Único Pro Sacco y Vanzetti movilizó grandes grupos de apoyo para salvarles la vida. Cfr. Martínez Verdugo, *op. cit.*, pp. 67-71.

<sup>310</sup> Taibo y Vizcaíno, *Memoria roja*, p. 12.

al del obrero”.<sup>311</sup> El partido también se había pronunciado por “la organización de los obreros agrícolas en sindicatos”,<sup>312</sup> con lo que su modelo respondía más a los soviets rusos que a las condiciones del campo nacional. En términos generales, puede afirmarse que al interior del partido el problema campesino se supeditó a las actividades relacionadas con el movimiento obrero en general, sin embargo, y a pesar de la escasez de información, existen referencias aisladas sobre sus vínculos con dirigentes campesinos desde su fundación, aunque no de manera orgánica.<sup>313</sup> No obstante este interés secundario sobre la problemática del campo, en 1922 el partido editó un folleto enviado por la IC, las *Tesis sobre la cuestión agraria*,<sup>314</sup> con los planteamientos de Lenin. A partir de la realidad agraria de la Unión Soviética como modelo, este dirigente había abordado el tema campesino desde dos años antes y en sus tesis ubicó el lugar del campesinado en la dictadura del proletariado, caracterizó a las clases campesinas y planteó las estrategias para tratar con cada una. Dada su pertinencia para el tema que nos ocupa, a continuación se resumen los contenidos principales de dichas *Tesis*.<sup>315</sup>

Punto 1: “Sólo el proletariado urbano e industrial, dirigido por el partido comunista, puede liberar a las masas trabajadoras del campo del yugo del capital y de la propiedad terrateniente. El proletariado sólo puede ser una clase verdaderamente revolucionaria cuando actúa como vanguardia contra todos los explotadores, cosa que no puede ser realizada sin que la lucha de clases sea llevada al campo, sin agrupar a las masas trabajadoras rurales en torno al partido.

---

<sup>311</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 148.

<sup>312</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 52.

<sup>313</sup> Los datos sugieren que en varias Locales el trabajo no se redujo a atender sólo la problemática obrera, porque en distintas regiones las acciones iniciadas por los obreros se vincularon con acciones campesinas. Cfr. Taibo y Vizcaíno, “Los soviets poblanos” en *Memoria Roja*, pp. 140-145. Habrá que esperar estudios específicos para poder profundizar en esta relación.

<sup>314</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 312.

<sup>315</sup> Lenin, Vladimir Ilich, *Obras completas*, vol. XXXIII, pp. 298-310. Se respetan las comillas y cursivas del original.

Punto 2: “Las masas trabajadoras y explotadas del campo están representadas en todos los países capitalistas por las siguientes clases: 1) el proletariado agrícola, los trabajadores asalariados (contratados por año, por temporada, por día) que ganan su jornal en empresas agrícolas capitalistas, 2) los semiproletarios o campesinos que cultivan su parcela, es decir, los que ganan sus medios de subsistencia, parcialmente y como asalariados en empresas capitalistas agrícolas e industriales, y parcialmente, trabajando sus parcelas propias o tomadas en arriendo, 3) el pequeño campesinado, es decir, los pequeños agricultores que, sea como poseedores o como arrendatarios, tienen parcelas que les permiten satisfacer sus necesidades y las de sus familias. Esta capa inevitablemente vacilará hacia la libertad de comercio y el libre goce del derecho de la propiedad privada.

Punto 3: “Las tres categorías mencionadas —que están increíblemente embrutecidas, desunidas, aplastadas y condenadas a condiciones de vida semibárbara en todos los países, incluso en los más avanzados— sólo apoyarán al proletariado revolucionario *después* de que éste ajuste cuentas con los grandes terratenientes.

Punto 4: “En el sentido económico debe entenderse por ‘campesinos medios’ a los pequeños agricultores que son dueños de parcelas con las que sostienen a sus familias y también les producen un excedente que puede ser convertido en capital. Con frecuencia, recurren al empleo de mano de obra asalariada. Esta capa se inclina inevitablemente a la burguesía y el proletariado revolucionario debe neutralizarla.

Punto 5: “Los grandes campesinos son los empresarios capitalistas de la agricultura, emplean a varios trabajadores asalariados y están vinculados con el ‘campesinado’ sólo por su bajo nivel cultural, hábitos de vida y el trabajo manual que realizan. Constituyen la capa más grande de las capas burguesas y son enemigos decididos del proletariado, que la debe desarmar y desarticular. Con este fin, el proletariado rural debe estar armado y debe organizarse en soviets de aldea, donde no quepan estos explotadores y predominen los proletarios y semiproletarios.

Punto 6: “El proletariado revolucionario debe proceder a la confiscación inmediata y absoluta de todos los latifundios. Los partidos comunistas no deben admitir en modo alguno defender o aplicar la indemnización a los grandes terratenientes por las tierras confiscadas. En cuanto al modo de explotación de las tierras confiscadas [...], en Rusia, debido a su atraso económico, ha predominado el reparto de estas tierras entre los campesinos para su usufructo; sólo en casos relativamente raros y

excepcionales, el Estado proletario organizó la llamadas “explotaciones agrícolas estatales”, dirigiéndolas por su cuenta y transformando a los antiguos asalariados en obreros del Estado y en miembros de los soviets, los cuales administran el Estado. En todos los países capitalistas, aun en los más avanzados, subsisten todavía restos de explotación medieval, semifeudal, por los grandes terratenientes. En estos casos corresponde que el Estado proletario entregue a los pequeños campesinos, en usufructo gratuito, las tierras que antes arrendaban.

Punto 7: “La victoria del socialismo sobre el capitalismo sólo se puede asegurar cuando se reorganiza la industria según los principios de la producción colectiva en gran escala y con la técnica más moderna. Esto es lo único que permitirá a las ciudades prestar tal ayuda radical, técnica y social, a la población rural atrasada y desperdigada, elevando la productividad de la agricultura y del trabajo agrícola en general.

Punto 8: “La enorme dificultad de organizar y educar para la lucha revolucionaria a las masas trabajadoras del campo [...], hace necesario que los partidos comunistas dediquen especial atención a la lucha huelguística en el campo, den mayor apoyo a las huelgas de masas de los proletarios y semiproletarios rurales y ayuden a desarrollar en todas las formas el movimiento huelguístico.

Punto 9: “Los partidos comunistas deben hacer todos los esfuerzos para empezar, lo más pronto posible, a instituir soviets de diputados en el campo, y en primer lugar, soviets de de trabajadores asalariados y semiproletarios. Pero si la lucha huelguística aún no está desarrollada y la capacidad de organización del proletariado rural es débil [...], entonces la formación de soviets de diputados del campo exigirá una prolongada preparación, mediante la organización de células comunistas, aunque sean pequeñas, una intensa agitación, [...] y la organización de visitas sistemáticas a los obreros industriales del campo.”

El partido mexicano asumió parcialmente estas *Tesis*, sobre todo la parte de los sindicatos agrarios —en lo que coincidía con la CGT y la CROM—y el armamento de los campesinos, pero nunca se le ocurrió plantear a la IC las condiciones específicas del campesinado nacional como un problema por abordar y tampoco este organismo ayudó a resolver este aspecto central de la formación del partido en México, su posición “frente a

los representantes ideológico-políticos de su aliado natural, los campesinos”.<sup>316</sup> Pero en 1923, con la participación de jóvenes comunistas al frente de dos ligas agrarias, el PCM se volcó a trabajo campesino, asumiendo que estas “organizaciones [...]—no militares ni directamente políticas— se planteaban la lucha por la tierra y por la organización de la producción a partir de unidades controladas por los mismos campesinos”.<sup>317</sup> Este giro coincidió con la creación del SOTPE por lo que es muy fácil imaginar las reuniones partidarias en el sindicato de panaderos, o el intercambio en los andamios entre Gómez Lorenzo y los pintores, con una bizarra mezcla de asuntos campesinos y artísticos.

#### 6.4.1 Las ligas agrarias

El tema campesino llegó al partido por dos caminos que venían de Michoacán y Veracruz. Todo empezó en el estado tarasco, donde desde 1917 se dieron fuertes enfrentamientos entre el general Francisco J. Múgica (diputado izquierdista desde el Congreso Constituyente y destacado redactor de los artículos 3, 27 y 123) y una alianza que amalgamaba a terratenientes, clero y autoridades impuestas por los militares y el centro. Durante su gestión como gobernador (septiembre de 1920-marzo 1922) Múgica se dedicó a favorecer la organización campesina frente a las agresiones de las guardias blancas y del ejército y promulgó una ley estatal de trabajo.<sup>318</sup> En este escenario de violencia cotidiana —semejante al de otras partes del país— empezó a actuar Primo Tapia, el gran impulsor de la liga michoacana, tras el asesinato del agrarista Isaac Arriaga en Morelia, en mayo de 1921, cuya muerte llevó a un pequeño grupo de jóvenes comunistas —obreros, estudiantes y dirigentes campesinos— a luchar desde el Partido Socialista Michoacano que contaba con el apoyo de Múgica. Este mismo año Tapia ingresó a la Juventud Comunista del estado, a la que aportó su amplia trayectoria de lucha laboral

---

<sup>316</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 64.

<sup>317</sup> *Ídem*, p. 78.

<sup>318</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 190.

Nacido en el pueblo michoacano de Naranja en 1885, Primo Tapia se había formado en la tradición indígena purépecha y a los 15 años ingresó al seminario de Erongarícuaro, de donde fue expulsado en 1903. Entonces, en busca de trabajo, se contrató como jornalero en la hacienda La Cantabria —propiedad de unos españoles que habían despojado de sus mejores tierras a los indios purépechas de la región de Zacapu, donde se ubicaba Naranja— donde como peón vivió en carne propia las penurias y necesidades de los trabajadores rurales. No se saben sus motivos para viajar a Estados Unidos, pero en 1907 ya estaba en este país, donde pasó los siguientes 13 años. Aquí sus inquietudes encontraron cauce en el magonismo primero y después, en la IWW. Esta central, la más radical de EUA, surgió contra el sindicalismo de la American Federation of Labor (AFL), que sostenía la agremiación por especialidades u oficios. Los miembros de la Internacional Workers of the World (IWW), conocidos como *wobblies*, defendían la línea de sindicatos independientes con todo tipo de trabajadores, incluyendo a los no calificados; sus sindicatos conformaban una federación relativamente flexible y practicaban una táctica única, la huelga y, como los magonistas y la mayoría de los españoles, eran anarcosindicalistas. Probablemente Primo se hizo *wobbler* en 1911, cuando la IWW extendió una gran influencia en el sur de Baja California<sup>319</sup> y en 1916 ya era activo miembro de los sindicatos de mineros y de campesinos migrantes de las Montañas Rocosas y la franja triguera. En este periodo, como la mayoría de los *wobblies* rechazó la cooperación con los partidos políticos y se opuso a la Primera Guerra mundial, la central fue reprimida sin contemplación por el gobierno, “de un total de 166 líderes importantes, se detuvo a 133 y 93 fueron finalmente consignados y sentenciados, algunos hasta a 20 años de prisión”.<sup>320</sup> A causa de esta represión muchos *wobblies* —probablemente incluyendo a Tapia—ingresaron al Partido Comunista de EUA después de 1918.

Su labor agitadora y de organización se concentró en una gran refinería de azúcar de remolacha, en Brainard, un pequeño pueblo de Nebraska, donde organizó un sindicato

---

<sup>319</sup> Friedrich, Paul, *Revolución agraria en una aldea mexicana*, pp. 92-93.

<sup>320</sup> *Ídem*, p. 93.



de cerca de 500 hombres, para lo que contó con ayuda de otros tres trabajadores originarios de Naranja. Esta acción del mexicano fue posible porque hablaba inglés, lo que le dio un lugar privilegiado para mediar entre los trabajadores y la patronal. A principios de 1920 —cuando era muy peligroso hacer huelgas *wobblies*, porque sus miembros eran castrados, linchados o golpeados hasta la muerte, o bien se les dejaba morir en prisión como a Ricardo Flores Magón—, el sindicato llamó a la huelga para elevar los salarios, pero sólo la mitad de los mexicanos la sostuvieron y la compañía controló rápidamente el movimiento. Es probable que esto motivara el regreso de Primo a Naranja, adonde llegó con una experiencia que lo puso por encima de sus paisanos y que consistía en una amplia experiencia sindical, conocimientos de purépecha, español e inglés y amplias dotes para tocar guitarra y cantar. En Naranja organizó de inmediato una liga femenil y fue electo secretario del pueblo, cargo con el que extendió su trabajo organizativo a otras poblaciones de la región. Los terratenientes locales vieron una afrenta en estas actividades y mandaron matarlo en dos ocasiones pero Primo se salvó y huyó a Morelia, donde fortaleció sus lazos con la Casa del Obrero Mundial y con el grupo local de la Juventud Comunista, con el que organizó la delegación del PC en Michoacán. De regreso a Naranja, en noviembre de 1921, se dedicó a formar el Sindicato de Comunidades Agrarias con campesinos de Naranja, Tiríndaro y Tarajero —el trabajo clandestino de organización estuvo acompañado de agresiones y una temporada en prisión. Al salir, los dueños de La Cantabria le ofrecieron “plomo o plata”; inteligentemente Primo optó por esto último pero, en una jugarreta que los terratenientes nunca le perdonarían, usó el dinero para tramitar juicios agrarios contra los dueños de latifundios.

En este momento, el gobierno de Múgica estaba por concluir y la petición Tapia del reparto no prosperó. Se quedó en Morelia porque no podía regresar a su pueblo, y el 15 de diciembre de 1922, con mucho trabajo atrás, inauguró un Congreso Agrario en la Casa del Obrero Mundial de la capital michoacana, al que asistieron 180 delegados apoyados por el PNA, la Comisión Nacional Agraria y el Partido Socialista Michoacano. Una de las resoluciones más importantes y sorprendentes fue la creación de la Liga de

Comunidades y Sindicatos Agraristas de Michoacán que se declaró autónoma de cualquier central sindical,<sup>321</sup> con lo que se le sacó del ámbito de la CROM. Las dirigencias de los sindicatos recayeron en cuatro miembros de la JC michoacana: el propio Tapia, Apolinar Martínez, Nicolás Ballesteros y Alfonso Soria<sup>322</sup> y la Secretaría general quedó en manos de Tapia, quien era considerado uno de los suyos por los campesinos michoacanos, con quienes hablaba en la lengua nativa. Otros cargos de dirección también cayeron en jóvenes comunistas, con lo que los grupos más revolucionarios del estado quedaron vinculados al resto del comunismo mexicano.

El paso siguiente, donde se gestó la experiencia más consistente de trabajo campesino de los comunistas en estos años fue en Veracruz, con la liga jarocho surgida del movimiento inquilinario del estado como uno de los esfuerzos más trascendentes de este movimiento urbano. En 1922, el PCM acordó una campaña nacional contra el aumento de alquileres y la más fuerte se inició en el puerto veracruzano bajo la dirección de Herón Proal en marzo. Durante los siguientes siete meses, el movimiento inquilinario se extendió a Guadalajara, San Luis Potosí, Ciudad Juárez, Puebla, Tampico, Aguascalientes, Monterrey y el D.F., con cientos de arrendatarios en huelga de no pago. La respuesta no se hizo esperar y la primera represión se dio en el puerto, a lo que siguió en los otros sitios, hasta hacer fracasar al movimiento, con un saldo de cientos de detenidos y cerca de 150 muertos.<sup>323</sup> A principios del año siguiente, la dirección del Sindicato Revolucionario de Inquilinos que estaba fuera de la cárcel y había quedado en manos de la Local Comunista de Veracruz, decidió impulsar el trabajo agrario a partir de su actividad sindical contra del aumento de rentas —que demostró el potencial del pueblo organizado— y de las relaciones que estableció durante este movimiento con nuevos núcleos de trabajadores, como ferrocarrileros, portuarios y obreros de la construcción. En

---

<sup>321</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 192.

<sup>322</sup> Sobre Primo Tapia, cfr. Paul Friedrich, *op. cit.*, y Taibo, *op. cit.*, pp. 189-192.

<sup>323</sup> Para una historia completa, cfr. García Mundo, Octavio, *El movimiento inquilinario de Veracruz*.

febrero de 1923, la Local organizó una comisión a cargo de Úrsulo Galván para organizar a los campesinos en el estado.

Este dirigente agrarista era originario del pueblito veracruzano de Actopan, adonde sus padres, campesinos sin tierra y sin recursos, se habían vecindado en una pequeña parcela cedida en aparcería. Cuando su padre se alcoholizó, la madre de Úrsulo lo abandonó, trasladándose a Veracruz para instalar un pequeño comercio. En el puerto, Úrsulo empezó a aprender carpintería con Manuel Almanza, un joven anarquista que lo introdujo a la lucha social. En 1915, mientras trabajaba en los campos petroleros de la Huasteca se unió en Tampico al ejército constitucionalista, donde obtuvo el grado de capitán primero con el que participó en combates contra los villistas. Cuando su ejército fue derrotado al norte de Tamaulipas, Úrsulo se salvó cruzando el río Bravo y trabajó en una granja del país vecino hasta que regresó al puerto en 1917. Dos años después se unió al grupo anarquista *Los Hermanos Rojos*, de matriz magonista y simpatizante de la revolución bolchevique, y tres años más tarde ya era un activo miembro de la Local del Partido Comunista.

Durante el movimiento inquilinario, la Local del puerto lo designó al frente de la comisión mencionada. Banderas rojas, canciones revolucionarias y mítines callejeros acompañaron a los otros dos hombres y tres mujeres que la conformaban, visitando enclaves campesinos. En Salmoral, el grupo se encontró con José Cardel, quien había trabajado en una organización agraria de la región entre sindicatos afiliados a la CGT, por lo que pudo concretar un primer encuentro de campesinos organizados, cosa que asustó a los terratenientes y los alertó. En Actopan, el pueblo de Galván, la comisión fue encarcelada por el ejército, pero la intervención del gobernador Adalberto Tejeda la sacó de la cárcel y reforzó el movimiento —Tejeda combatía al Partido Cooperatista que apoyaba a los latifundistas y se había opuesto a la represión del movimiento inquilinario dictada desde el centro. Cuando la comisión regresó al puerto informó lo sucedido a la Local y los campesinos continuaron organizándose para el reparto de tierras.

Para la postura del PC de este momento las acciones de Galván no fueron

muy ortodoxas, los acuerdos sobre el problema agrario en el I Congreso [...] eran mucho más cercanos a la línea propuesta por los anarcosindicalistas que a sus propuestas. El partido formalmente se había declarado en contra del reparto agrario al que calificaba de “castrador del espíritu rebelde de la gente del campo” y se pronunciaba por la educación de los campesinos para refrescar las tendencias a favor de “la toma de tierra y su laboro en común”. En el terreno organizativo estaba por la formación de “sindicatos de resistencia” que prefiguraran a los futuros soviets.<sup>324</sup>

Pero estas acciones independientes de las dos Locales pusieron a la dirigencia del PC frente a una realidad de facto: dos gobernadores demócratas sociales, Múgica y Tejeda, habían coincidido con dos luchadores comunistas, Tapia y Galván, para actuar por el campesinado de forma organizada.

El gobernador veracruzano, por convicción y manejo político, apoyaba al movimiento campesino y enfrentaba el acoso de los sectores conservadores, en especial el ejército, pero otras condiciones particulares de Veracruz se conjuntaron con esta postura de Tejeda para lograr el éxito de la organización del campo: un nivel educativo relativamente bueno, una alta densidad poblacional y la presencia de centros industriales con largas trayectorias de lucha.<sup>325</sup> Tejeda decidió apoyar a Galván para efectuar un congreso en marzo donde se reunieron 128 delegados que representaban unos 100 comités agrarios de diversas tendencias (cromistas, una minoría anarquista y sindicatos independientes) y esto dio paso a la creación de la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz (LCAEV) que eligió a Galván como presidente. La Liga jarocho llegó a agrupar entre 20 y 25 mil campesinos.<sup>326</sup> A diferencia de la michoacana, su programa fue moderado, dentro del más “estrecho espíritu de legalidad: ‘mejoría y defensa de los centros de población, acción solidaria contra atropellos’, busca de reparto de tierras de

---

<sup>324</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 194.

<sup>325</sup> Reyes Osorio *et al.*, *op. cit.*, p. 596.

<sup>326</sup> Datos de un informe del PC, en Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 80.

los latifundios, cooperativismo, racionalización de la agricultura”.<sup>327</sup> Aunque después del congreso el movimiento quedó liberado a sus propias fuerzas, porque el gobernador no continuó con el apoyo económico, los choques sangrientos entre los agraristas veracruzanos y las tropas militares que apoyaban a los terratenientes no cesaron, lo que hizo intervenir a Obregón, quien ordenó el desarme de los campesinos, pero ni éstos ni Tejeda aceptaron. La Liga veracruzana continuó luchando activamente por la aplicación de la reforma agraria en el estado bajo el control político del gobernador, pero su ejemplo hizo que las ligas campesinas dirigidas por los comunistas fueran las organizaciones de los pobres del campo que mejor encarnaron la lucha independiente por la tierra. En cuanto a Galván, su gran experiencia de lucha agraria dentro del PC lo llevó a representar a México dos ocasiones —primero en 1923 y después en 1928— en el Krestintern, el Comité Ejecutivo de la Internacional Campesina, “lo que explica el tono marxista de la liga veracruzana en noviembre de 1924”.<sup>328</sup>

Los ejemplos de Michoacán y Veracruz cundieron y ese año se crearon ligas de comunidades agrarias en Puebla y el Estado de México, también impulsadas por gobiernos locales progresistas; a éstas siguieron las de Jalisco, Puebla, Durango, Chihuahua y Oaxaca,<sup>329</sup> donde conformaron una plataforma para enfrentar la fuerte oposición al reparto agrario, luchar por la tierra y organizar la producción mediante unidades controladas por los propios campesinos.

El gobierno no tardó en reaccionar frente a estas agrupaciones campesinas que en mayor o menor medida salían de su control, y en marzo organizó la Confederación Nacional Agraria cuya dirección cayó en manos del antiguo mentor de Zapata, Antonio Díaz Soto y Gama, miembro destacado del Partido Nacional Agrarista. También organizado por el gobierno y en una fecha emblemática, el primero de mayo se realizó el Primer Congreso Nacional Agrarista, al que asistieron más de 1078 delegados, entre los que se contó una mayoría de miembros de las ligas agrarias, y fue el propio Obregón quien dio

---

<sup>327</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 196.

<sup>328</sup> Meyer, Jean, *et al.*, *op. cit.*, p. 102.

el discurso de clausura.<sup>330</sup> Por iniciativa de la Liga de Veracruz, en julio de 1924 se realizó en Toluca un pacto de solidaridad entre varias ligas estatales que fue el antecedente de una agrupación mayor y con más fuerza, la Liga Nacional Campesina — como este mismo mes tanto Siqueiros como Orozco fueron corridos de la Prepa, la historia de las ligas agrarias se retoma en el apartado de Orozco.

#### 6.4.2 El viraje campesino del PC

En la sede capitalina del PCM estos triunfos inesperados de los comunistas lo llevaron a replantear el sector social donde debía enfocar sus esfuerzos. En abril de 1923, el partido celebró su Segundo Congreso y se eligió un nuevo Comité Ejecutivo de cinco miembros que fue encabezado por Díaz Ramírez en la Secretaría General y en el que se abrió lugar a dos militantes de los grupos que ocupaban lugares estratégicos, el pintor Diego Rivera y el agrarista Úrsulo Galván. Los dos miembros restantes fueron Gómez Lorenzo y el diputado veracruzano Carlos Palacios —nótese su proveniencia veracruzana. El Congreso también nombró a Diego Rivera “director del periódico *La Plebe* y creó una sección femenina integrada por Concha Michel, Sara López, Luz García y Laura Mendoza”.<sup>331</sup> A pesar de la carencia de información sobre esta reunión nacional, no cabe duda que los inesperados avances en Veracruz y Michoacán replantearon la línea por seguir. Tras el Congreso, la radiografía del partido dejaba ver en negros una desvinculación total de los sindicatos fabriles del Valle de México y una membresía escasa, pero como puntos brillantes destacaban un flamante sindicato de pintores y dos

---

<sup>329</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 78.

<sup>330</sup> En el norte, sin la presencia de los comunistas y con el apoyo directo del gobernador Emilio Portes Gil nació la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos de Tamaulipas. Desde su ascenso en 1924, Portes Gil había empezado a distribuir tierras y a organizar a los campesinos, después promovió la educación rural y una campaña antialcohólica, todo lo cual le dio fama de radical. Durante su gobierno, coincidente con el de Calles en la presidencia, el estado sufrió los embates de la CROM por el control de los trabajadores —Morones ocupaba un ministerio— pero Tamaulipas se mantuvo como uno de los pocos estados independientes de esta central —en parte por estos antecedentes Portes Gil fungiría como presidente del país tras el asesinato de Obregón.

<sup>331</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 59.

ligas agrarias —la nueva presencia pública del partido correría a cargo de los pintores y los dirigentes campesinos.

Pero si bien el trabajo en el campo ocupó un nuevo lugar en la agenda, la problemática rural se abordó superficialmente, porque no se analizaron a fondo las experiencias de Tapia ni de Galván. “Las resoluciones se limitaron a protestar contra el desarme de los campesinos, a proponer que se buscara la unidad de las Ligas Agrarias en una organización nacional y a buscar la vinculación con la Internacional Sindical Roja [todavía no existía el Consejo Internacional Campesino, la Kresistern que habría de formarse meses más tarde ese mismo año]”.<sup>332</sup> Como resultado de esta nueva orientación al interior del partido se empezaron a manejar indistintamente *tres líneas agrarias*: “la de la Local de Michoacán, que era una versión bastante elemental de la línea del I Congreso del PC (1922), la del Comité Nacional que se reflejaba en los acuerdos del II Congreso (abril de 1923) y la de la dirección de la Liga de Comunidades Agrarias de Veracruz, que estaba por el reparto y la legalidad”.<sup>333</sup> Pero el asunto agrario estaba en la cabeza de toda la dirección del partido, y por tanto, también se volvió parte de la atención de los pintores.

Aunque la línea de Galván nunca fue tan radical como la de Tapia, la información que con seguridad vertió a sus camaradas de la dirección del partido abundó en la resistencia de los campesinos, en sus encarcelamientos, en los asesinatos organizados por los terratenientes, y en general, en la violencia que padecían de parte de los partidos políticos y de la burocracia de las comisiones agrarias. Esta información de primera mano puso en contacto a los sindicalistas del SOTPE con los vericuetos gubernamentales para conformar los ejidos, cuyo trámite seguía tres modalidades, la restitución, la dotación y la ampliación. Para lograr la restitución debían demostrarse “los derechos a las tierras con la presentación de los títulos y documentos legales que acreditaran la propiedad y el despojo

---

<sup>332</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 207.

<sup>333</sup> *Ídem*, p. 209.

sufrido por los pueblos”,<sup>334</sup> en cuyo caso la validez de los documentos ancestrales, cuando los había, se enfrentó a la legalidad de los despojos, contenida en documentación posterior. Este recurso no fue muy utilizado porque culturalmente los pueblos indios nunca comprendieron la importancia de tener títulos individuales, por lo que este camino nunca rindió los frutos esperados. La ampliación consistía en solicitar tierras lejanas al lugar donde se ubicaba el pueblo para satisfacer las necesidades de su creciente número de habitantes, modalidad que se aplicó sobre todo en regiones despobladas y con tierras de mala calidad. La vía más recurrida e importante fue la dotación, que implicaba la expropiación establecida en el artículo 27 y que arrojó el porcentaje más significativo de tierras ejidales.

Además de este escenario legal e ilegal que rodeaba al reparto agrario, los sindicalistas del SOTPE entraron en contacto con otro tema de enfrentamiento cotidiano, el delicado asunto del desarme campesino. En amplias regiones del país los hombres del campo continuaban armados para enfrentar las agresiones y resistían las embestidas de los gobiernos —local y estatal— para entregarlas; el régimen se pronunció cada vez que pudo a favor del desarme porque nadie mejor que Obregón sabía el poder de hombres armados e independientes. Apenas mes y medio después del congreso, el 16 de Mayo, Galván, a nombre de la Liga de Veracruz, solicitó armas al presidente para los ejidatarios de Paso de Ovejas para defenderse de los terratenientes y sus guardias blancas y en junio, los comunistas y dirigentes campesinos michoacanos Tapia, Juan Chávez y Federico Reséndes lanzaron un manifiesto dirigido a los trabajadores del campo y la ciudad para unirse con las armas en contra de los explotadores de la ciudad y el campo.<sup>335</sup> Galván continuó luchando por las reivindicaciones campesinas no sólo dentro del partido y Tapia también siguió su intenso trabajo sindical y político a pesar de las continuas persecuciones de los terratenientes michoacanos.

Con estos inesperados interlocutores, la mirada sociopolítica de los pintores, antes desplegada sobre la problemática obrera urbana necesariamente se amplió a la realidad más

---

<sup>334</sup> Montemayor, Carlos, *Los pueblos indios en México*, p. 82.

<sup>335</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 30.



generalizada y candente del campesino. La información que conocieron de primera mano les desplegó un país de tierra, huaraches, leña, asesinatos, torturas, persecuciones y carencias, el México más desamparado, donde el indio se tocaba con el campesino. Los muralistas se empezaron a asomar al problema de ubicar al campesinado en la sociedad de clases con los elementos nuevos del análisis partidario, con lo que de a poco empezaron a transformar el tema racial en un problema de clase; su mirada sobre el indio-campesino tomó un nuevo sesgo al vincularlo con el trabajo de la tierra y transformarlo en un tema económico-social. Con esto, el planteamiento de los nuevos *sujetos* de la declaratoria del sindicato tomó un nuevo sesgo, porque si bien no todos los campesinos eran indios, la mayoría de los indios era campesina. La construcción de un arte nacional, que en palabras de Siqueiros debía ser como una “buena conferencia marxista” partía del lenguaje plástico que ahora podía utilizar como vehículo de denuncia y propuesta. Siqueiros encontraría una vía “obrerista” en tanto que Rivera sería el más “campesinista”, y para Siqueiros, su discurso sobre “La defensa de la raza india, potencialmente superior a las otras en fuerza mental, en concepción de belleza, etcétera, [que] era [su] sermón diario y su arma polémica en todas las discusiones”,<sup>336</sup> se trenzó con los trabajadores de la tierra, que pintó en Chapingo como mestizos o indios. Pero estos hallazgos fueron lentos y en la Prepa Siqueiros continuó su afanosa búsqueda temática.

#### 6.5 *El entierro del obrero (fines de 1923-1924)*

El siguiente paso en la mexicanización de la obra de Siqueiros se ubica en el segundo cubo, donde están sus murales más conocidos de la Prepa: *Llamado a la libertad*, *El entierro del obrero sacrificado* y *Los mitos caídos*. Antes de abordar los muros, buscando formas originales y nativas que funcionaran como “amarres” plásticos, el pintor se decidió por troncos del plátano para el techo: “El tronco que sostiene los grandes manojos de plátano tiene la misma forma de tornillo de las columnas salomónicas, sólo que éstas carecen de aristas y el tronco referido tiene aristas

<sup>336</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 210.

sumamente afiladas. En cada una de las secciones del techo, por lo tanto, hice girar algunos de aquellos tornillos gigantescos, que a mis compañeros les parecieron una lamentable desviación abstraccionista”.<sup>337</sup> Después empezó a pintar en el muro norte dos figuras femeninas, cubiertas con sencillas túnicas, descalzas y sin adornos, rompiendo unas cadenas, pero interrumpió este mural conocido como *Llamado a la libertad*, para iniciar otro, en el muro de enfrente. Insatisfecho con lo que había pintado, buscó un tema que “debía ser primordialmente mexicano por su etnología. Si somos pintores dispuestos a hacer de la representación del hombre lo fundamental de nuestro movimiento en ciernes, es indispensable que ese hombre nuestro sea etnológicamente el mexicano”.<sup>338</sup> Por fin el pintor estaba listo para retomar su tercer *llamamiento* y fundirlo con uno de los postulados del SOTPE, la “creencia de que el arte no es sólo un reflejo de las condiciones sociales imperantes, sino también la expresión de los límites geográficos en los cuales se crea. Que debería tomar en cuenta las tradiciones amerindias, que son la exteriorización de la geografía y la etnología en las cuales nosotros los mexicanos hemos crecido y vivido”.<sup>339</sup> Y fue entonces cuando pintó el traslado del féretro de un trabajador.

La impresionante fuerza de la escena radica en su colorido y sus personajes. El estridente azul cobalto del ataúd establece un abierto contraste con los vigorosos cuerpos y los rostros morenos de sus portadores, seis hombres de torsos desnudos y musculosos que forman un bloque compacto y solemne con el compañero muerto. Siqueiros resolvió el ataúd, adornado con la hoz y el martillo, mediante un potente escorzo lanzado hacia delante, que atrapa al espectador. La frontalidad de los rostros completa el imán que atrae irremediabilmente, con expresiones del drama cotidiano de los trabajadores: hambre, explotación, miseria, falta de protección, enfermedad y muerte. Los rostros son magníficos en su somática aborigen: cabezas oblongas con negros cabellos adheridos al cráneo, frentes estrechas, órbitas altas que albergan ojos muy abiertos mirando al infinito, narices fuertes y

---

<sup>337</sup> *Ídem*, p. 199.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 281.

labios gruesos y carnosos, entreabiertos como los personajes de las urnas zapotecas o las máscaras teotihuacanas. Rasgos semejantes se aprecian en dos espectadores del cortejo colocados en el extremo derecho, un hombre y una mujer cubierta con un rebozo, testigos mudos que participan del dolor de los portadores del féretro. En esta escena de muerte y solidaridad, sin “primitivismos o arqueologismos”, el muralista inauguró una síntesis de rostros mexicanos. “Y por primera vez, también, los colores predilectos del pueblo mexicano se libraron de pintoresquismos para adquirir, como en el ataúd azul brillante del obrero, un sentido simbólico”.<sup>340</sup> Otra probable innovación fue el uso de la fotografía testimonial que después fue una herramienta muy utilizada por el pintor.<sup>341</sup> Mientras trabajaba en *El entierro*, el 3 de enero de 1924, fue asesinado el dirigente socialista yucateco Felipe Carrillo Puerto, y Siqueiros, como homenaje, escribió su nombre y lo guardó en una botella que emparedó tras el ataúd.

En este magnífico fragmento Siqueiros dejó atrás los símbolos cósmicos y clásicos y los paradigmas religiosos; su ansiada búsqueda concretó una escena de tremenda actualidad, la tragedia que hermana a los trabajadores vivos y muertos. Encontró sus nuevos *sujetos* a partir de la somática indígena, porque muchos obreros provenían de pueblos indios, pero no los pintó con el tradicional sombrero y huarache, sino que sustituyó su vestimenta identitaria por un nuevo concepto plástico. Este mural además, reeditó el sentido monumental y arquitectónico de la plástica mesoamericana, valores formales que posteriormente harían de su *Madre campesina* y *Madre proletaria* dos obras paradigmáticas.

Varios colegas reconocieron el valor de *El Entierro*. Charlot escribió que hasta antes de esta pintura, “el indigenismo había sido sinónimo de folclore o de arte popular. Las decoraciones de San Pedro y San Pablo fueron ampliadas a partir de bateas. Leal pintó danzantes nativos en traje de gala [...], Siqueiros fue el primero en erigir un cuerpo indígena desnudo, tan libre de lo pintoresco como un desnudo atleta griego, una figura de significado

---

<sup>340</sup> Tibol, Raquel, *Siqueiros, vida y obra*, p. 60.

<sup>341</sup> Cfr. González-Cruz Manjarrez, Marisela, *Siqueiros en la mira*, p. 28.

universal dentro de su universo racial”.<sup>342</sup> Y Rivera, quien antes no había escatimado críticas a los murales siqueirianos, expresó:

Si alguna vez puede utilizarse el adjetivo “magnífico” para una pintura en la cual los lineamientos empiezan a afirmarse, éste se aplica a lo que Siqueiros hace hoy en día. Están satisfechas las condiciones decorativas y plásticas en lo que él está a punto de lograr, nacido del amor y de la emoción más elevados, y para coronarlo todo, ha logrado la síntesis más completa de nuestra raza que se haya logrado desde la época precortesiana.<sup>343</sup>

Pero Siqueiros no pudo continuar con lo que le faltaba por pintar —murales sobre Dios y Satanás— debido a los ataques de los estudiantes. En junio de 1924, algunos preparatorianos, empujados por maestros que estaban en desacuerdo con las pinturas, “dañaron seriamente los murales inconclusos, sobre todo los de Orozco y Siqueiros, quienes el 15 de julio siguiente fueron despedidos por la SEP, a la vez que se les ordenaba rembolsar las cantidades que se les habían asignado. Siqueiros se libró de un proceso por deuda gracias a que el 13 de diciembre el presidente Plutarco Elías Calles expidió un decreto exentándolo del pago de \$101.29 pesos”.<sup>344</sup> Siqueiros no tenía nada más que hacer en San Ildelfonso y lo dejó dedicándose por completo a la lucha social con los trabajadores.

*El Entierro* cristalizó en gran medida las propuestas estético-políticas del sindicato, sin embargo, el balance que varios sanildefonsinos hicieron de esta organización gremial fue tan plural como eran ellos mismos y como fue su vínculo con el PCM. Para Leal, el sindicato “sólo sirvió para provocar discusiones entre los pintores”.<sup>345</sup> Orozco expresó: “El sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia, pues no era una agrupación de obreros que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose basadas en las teorías socialistas

---

<sup>342</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 243.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> Tibol, Shifra Goldman, Agustín Arteaga, *Los murales* [...], p. 76.

<sup>345</sup> Rodríguez, Antonio, *Siqueiros*, p. 14.

contemporáneas de las cuales los más enterados eran Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero”.<sup>346</sup> Rivera reivindicó sobre todo su carácter revolucionario, la defensa de los intereses del oficio, la participación en la lucha de clases y el trabajo artesanal.<sup>347</sup> Por supuesto, quien le hizo el mayor reconocimiento fue su creador, pues para Siqueiros, “la organización gremial dio plataforma organizativa e ideológica a nuestro movimiento de pintura”.<sup>348</sup>

#### 6.6 *El Manifiesto, segundo comunicado del SOTPE*

A mediados de 1923, Siqueiros continuaba trabajando el tercer piso del Patio chico en *Los mitos caídos* y Orozco era el único muralista que quedaba en san Ildefonso —los cuatro jóvenes habían terminado y los andamios de Rivera estaban en Chapingo. Mientras tanto, el país volvió a cimbrarse políticamente por la nueva elección presidencial. En julio, Obregón anunció a su candidato, Plutarco Elías Calles, y Adolfo de la Huerta, el secretario de Hacienda, quien también tenía aspiraciones presidenciales, se comprometió a renunciar a ellas. Calles contaba con la mayoría de los partidos políticos, salvo el Nacional Cooperativista (PNC). De la Huerta tenía de su lado a buena parte del ejército y estaba vinculado con los grupos financieros conservadores extranjeros que veían con temor el radicalismo callista, era el candidato de la mayoría de los generales, el clero, políticos de derecha y grupos de obreros y campesinos descontentos con Obregón. Para sacarlo de la jugada, De la Huerta fue acusado de desfalco al erario y tuvo que rendir un informe al Senado para reivindicarse. Una vez separado del cargo, anunció su candidatura, que fue avalada por el PNC, cuyo dirigente, Jorge Prieto Laurens, contaba con fuerza en el Congreso y entre algunos militares.

El enfrentamiento Obregón-Calles y De la Huerta culminó en una rebelión y provocó una radical e inmediata respuesta del SOTPE el 9 de diciembre. Esta segunda

---

<sup>346</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 64.

<sup>347</sup> Cfr. capítulo 15: “Cuando los artistas forman una unión”, en Wolfe, *op. cit.*, pp. 132-143.

<sup>348</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban [...]*, p. 14.

manifestación pública del sindicato, conocida como el *Manifiesto*, apoyó a Calles, caracterizó a las fuerzas sociales y políticas en juego y abordó las características del arte público que ya se habían plasmado en los murales. La mezcla de arte y política de sus párrafos recogió las propuestas plásticas fundamentales del sindicato y el nuevo giro al interior del Partido Comunista.

En el mes de abril anterior, el Comité Ejecutivo del PC había vivido una nueva crisis de falta de dirección porque Rafael Carrillo viajó a Moscú para asistir al congreso de la Internacional Juvenil Comunista y Úrsulo Galván fue a la fundación de la Internacional Campesina (Krestintern); la presencia de Diego Rivera era esporádica y la dirección recaía sólo en Díaz Ramírez y Gómez Lorenzo. Fue por esto que en julio se reorganizó el Comité y a Rivera se le asignó la Secretaría política. En este contexto empezó la discusión sobre la táctica para las próximas elecciones. “Con ligeras discrepancias, el Comité se orientó a apoyar la candidatura de Plutarco Elías Calles, previa condición de que aceptara un programa surgido de una asamblea de organizaciones obreras y campesinas”.<sup>349</sup>

En agosto llegó un documento del Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista que abordó la “situación mexicana”, una carta abierta que saludó la decisión del Segundo Congreso de acabar con la táctica antiparlamentaria, planteó los riesgos del oportunismo y aceptó el apoyo a la candidatura de Calles, pero no con el partido como seguidor incondicional sino como fuerza orientada a lograr un gobierno obrero y campesino. También urgió al partido a impulsar la lucha contra el imperialismo norteamericano y a solidarizarse con los pueblos de Centroamérica y el Caribe.<sup>350</sup> La gran directriz de política de Frente único continuaba vigente, pero la carta avaló un cambio importante en la línea de política antiparlamentaria que el PC había seguido desde sus orígenes. Con esta nueva posibilidad, en agosto el partido elaboró el programa de participación en la contienda electoral, cuyos puntos básicos respecto al campesinado fueron “la efectividad en el reparto

---

<sup>349</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 59.

<sup>350</sup> *Ídem*, p. 69.

de tierras y aguas, el refaccionamiento de los campesinos dotados con implementos agrícolas, semillas y préstamos en efectivo; la aplicación de una política tendiente a irrigar todo el territorio útil para el cultivo; la reglamentación del artículo 123 constitucional y una legislación precisa sobre el problema habitacional”.<sup>351</sup> A su llegada de Moscú, Gómez Lorenzo visitó a Calles en su hacienda neoleonese de la Soledad de la Mota para presentarle el programa, que sería suscrito por una “convención de partidos y grupos revolucionarios de obreros y campesinos”.<sup>352</sup> Calles estuvo de acuerdo, pero la convención no se pudo realizar por conflictos entre la dirección y por el levantamiento delahuertista de diciembre. No obstante, bajo esta nueva línea, el 9 de septiembre el PC hizo una declaración “apoyando la candidatura de Calles y en favor del voto”.<sup>353</sup> En noviembre, el partido vivía una situación de estancamiento, lo que se achacó a la falta de un “periódico de calidad y regular”.<sup>354</sup> En efecto, el PC no contaba con ningún órgano de difusión y se decidió echar a andar un proyecto de prensa partidaria —se aborda en el apartado de Orozco, tanto por su coincidencia temporal con el trabajo mural de este pintor como por su participación en él— que empezó lentamente a cuajar. A fines de este mes se dieron los primeros indicios de que la lucha electoral iba a ser más difícil de lo pensado. El día 27 dos dirigentes de la Liga veracruzana se entrevistaron con Obregón en Celaya para informarle sobre los preparativos del general Guadalupe Sánchez a favor de De la Huerta en ese estado, donde se había refugiado, en franca rebeldía contra el gobierno, contando con el apoyo de más de una docena de militares al mando de 60 mil hombres distribuidos en diversas regiones del país. El 5 de diciembre, el general Sánchez inició la rebelión —el radicalismo del campo estimulado por el gobernador Tejeda había generado la respuesta terrateniente de crear fuerzas armadas con la ayuda de Sánchez, quien incluso dio grados de coronel a los latifundistas que lo solicitaron.

---

<sup>351</sup> *Ídem*, pp. 59-60.

<sup>352</sup> *Ídem*, p. 60.

<sup>353</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 32.

<sup>354</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 221.

Frente a la rebelión en el PC se dio un intenso debate sobre a quién apoyar. Bertram Wolfe, un periodista estadounidense que se había unido al partido, gozaba de gran autoridad moral en las discusiones y estaba a favor de apoyar a Obregón para que el partido sacara un beneficio propio: “Dado que Obregón perdió a los generales, podemos obtener de él que arme a los trabajadores y campesinos, y en estados como Michoacán y Veracruz, las comunidades agrarias están bajo nuestro liderazgo. Esta es la oportunidad de hacer al Partido Comunista independiente de todos los subsidios”.<sup>355</sup> Su postura fue apoyada por Diego Rivera, su discípulo en materia política, y Gómez Lorenzo también debió haberla suscrito. Se sabe que Díaz Ramírez —Secretario internacional del nuevo CE— apoyaba la rebelión. De la Huerta le había ofrecido dinero para apoyar al partido y estuvo a favor de los rebeldes.<sup>356</sup> Este dirigente del partido era un obrero cigarrero que se había iniciado como magonista y después, en Estados Unidos, había militado en la IWW. Considerado uno de los pilares del partido, en julio de 1921 había representado a México el tercer Congreso de la IC celebrado en Moscú, donde conoció a Lenin. Después encabezó el movimiento inquilinario de la Ciudad de México, desde mayo de 1922 hasta su represión. En un informe oficial del partido se asentó: “Hasta la víspera de la revuelta nada se precisó, y cuando estalló, no había criterio unificado en el comité de entonces. En esta situación el CNE se salvó tomando la orientación correcta contra el delahuertismo, pero demasiado tarde para comunicar sus acuerdos a Veracruz, Yucatán y Michoacán. La misma confusión se reflejó en las Locales”.<sup>357</sup> Así, tras una definición de última hora, el partido caracterizó la rebelión como un alzamiento contrarrevolucionario y apoyó a Obregón, pero dada su escasa fuerza en la capital, su acción se “limitó a la simbólica participación de los pintores del movimiento. Armados por Xavier Guerrero, Rivera y Siqueiros salieron para Puebla con Gómez Lorenzo, aunque no combatieron”.<sup>358</sup>

---

<sup>355</sup> Ídem, p. 222, tomado de Wolfe, *A life in Two Centuries*.

<sup>356</sup> Ídem, pp. 219 y 223.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

<sup>358</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 283.



Tampoco pudo concretar el envío de pequeños grupos desde la capital encabezados por un militar, adonde había estallado la rebelión, para “organizar militar y socialmente a los campesinos”.<sup>359</sup>

La decisión de participar en la lucha armada contra los alzados y la urgencia del momento pusieron en segundo plano las actividades artísticas entre los pintores.

El volante del SOTPE fue lanzado sólo un día después de que el general Sánchez tomara Jalapa. Esta proclama, hecha pública como *Manifiesto del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores*, inició con temas políticos e identificó a las fuerzas político-sociales del país mediante una sencilla ecuación formada por un *nosotros* revolucionario y un *ellos* burgués explotador y se firmó *Por el proletariado del mundo*, antecediendo los nombres de la dirigencia sindical. El llamado que abre se dirige 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 están envilecidos por la burguesía”,<sup>360</sup> a quienes se invita a formar un *frente único* para combatir al enemigo común contrarrevolucionario. Al igual que la declaratoria del sindicato, dio prioridad a los indígenas y campesinos, que encabezan la lista del *nosotros*, y están del lado de la “revolución social más ideológicamente organizada que nunca”.<sup>361</sup> En este mismo lado de la ecuación, de quienes trabajan por la causa del *pueblo*, en primer lugar aparece un *tú*, “obrero del campo [que] fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre” y le siguen obreros y soldados con identificaciones étnico sociales: “tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas las tierras que laboras y entregas tu vida para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase”.<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 65.

<sup>360</sup> Cimet, Esther, *Movimiento muralista mexicano. Ideología. Producción*, p. 171.

<sup>361</sup> *Ibidem*.

<sup>362</sup> *Ídem*, p. 172.

La segunda parte combinó reflexiones de arte y política; frente a las propuestas artísticas que hasta antes sólo habían quedado en el interior del sindicato, este volante hizo pública una redefinición del trabajo plástico, ya no a partir de la inspiración europea sino de la revitalización de lo americano nativo, de las culturas indígenas:

No sólo todo el trabajo es noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de *hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas.*<sup>363</sup>

Esta reivindicación del arte indígena y de la raza que lo produjo significó un rompimiento con el mestizaje vigente y con la postura de Vasconcelos. La vuelta a estos orígenes se tomó como punto de partida para abandonar la postura del arte aristocrático, porque esa expresión espiritual india “es grande precisamente porque siendo popular es colectiva”.<sup>364</sup> Al arte, además, se le asignó una nueva función, la de arte público, socializado y político: “exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública.”<sup>365</sup>

La última parte llamó a la lucha a favor de Calles más por consideraciones artísticas que políticas, porque “la implantación en México de un Gobierno Burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza [...] *lucharemos por evitarlo, porque sabemos* muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento unánime de *arte étnica*, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas.” Este concepto dio un nuevo contenido al término de raza, ya no referido a una mezcla mestiza, sino a la indígena, humillada, que, junto con el

---

<sup>363</sup> *Ibidem.*

<sup>364</sup> *Ibidem.*

<sup>365</sup> *Ibidem.*

campesinado, conformaba la parte más importante del pueblo. Esta primera manifestación pública del sindicato puso en blanco y negro lo que ya había tomado forma en los muros.

En el grupo de la Prepa Siqueiros era quien más veía hacia el futuro, pero encontró en el pasado remoto, en su somática india del *Entierro* el punto de partida de un arte nacional. Simbólicamente —como hiciera Rivera después— en este mural combinó también el arte y la política al homenajear a Carrillo Puerto y cerró su ciclo sanildefonsino imprimiendo sus conceptos al *Manifiesto*.



José Clemente Orozco  
*Maternidad*  
Fresco  
1923-1924



José Clemente Orozco  
*Cortés y la Malinche*  
Fresco,  
1926



José Clemente Orozco  
*La trinchera*  
Fresco  
1926



José Clemente Orozco  
*Trinidad revolucionaria*  
Fresco (primera versión)  
1923-1924



José Clemente Orozco  
*La trinidad revolucionaria*  
Fresco  
1923-1924





José Clemente Orozco  
*Destrucción del viejo orden*  
Fresco  
1926



José Clemente Orozco, *La bendición*, 1926



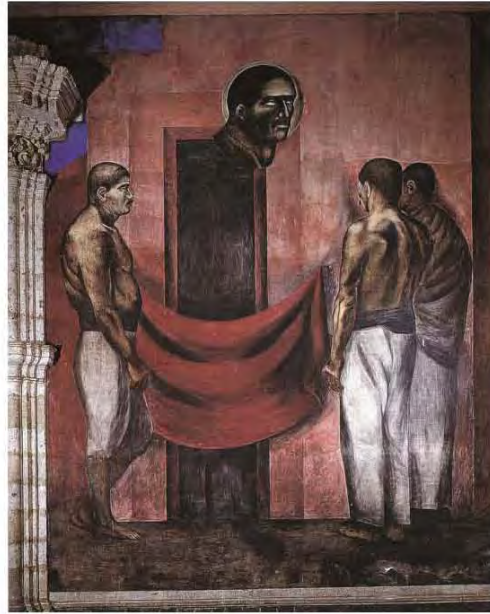
José Clemente Orozco  
*La bendición*, 1926  
*Trabajadores*, 1926 (abajo)  
Fresco



José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1926



José Clemente Orozco  
*Mujeres*, 1926  
*El sepulturero*, 1926 (abajo)  
Fresco



José Clemente Orozco  
*La huelga*  
Fresco  
1924-1926



José Clemente Orozco, *La despedida*, 1926



José Clemente Orozco  
*La despedida*, 1926  
*La familia*, 1926 (abajo)  
Fresco



José Clemente Orozco  
*Revolucionarios*  
Fresco  
1926

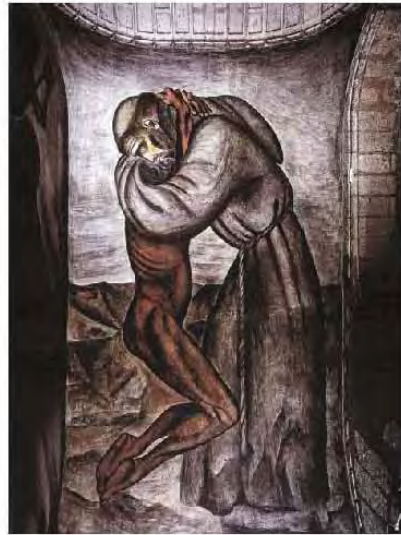


José Clemente Orozco  
*La acechanza*  
Fresco  
1923-1924

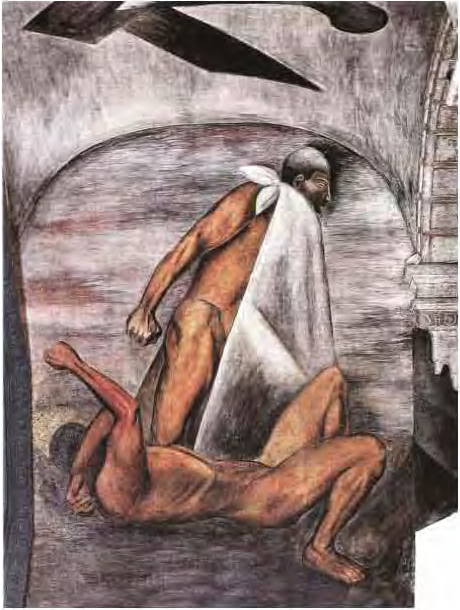




José Clemente Orozco  
*Franciscano auxiliando a los enfermos*  
Fresco  
1923-1924



José Clemente Orozco  
*Franciscanos*  
(detalle ascenso de la escalera principal, primer piso)  
Fresco  
1923-1924



José Clemente Orozco  
*Razas aborígenes*  
Fresco  
1923-1924



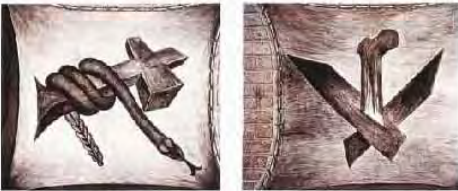
José Clemente Orozco  
*Franciscano*  
Fresco  
1923-1924



José Clemente Orozco  
*El conquistador edificador (Alvarado)*  
(Ascenso de la escalera principal, primer piso,  
detalles)  
Fresco  
1923-1924



José Clemente Orozco, fresco, ascenso de la escalera principal, primer piso, detalles, 1923-1924



José Clemente Orozco  
*Niño corriendo (La juventud)*  
(Ascenso de la escalera principal, primer piso,  
detalles)  
Fresco  
1923-1924

## **7. El indio, raíz de la nacionalidad: *Cortés y la Malinche* (1926)**

**El campesino, protagonista de la Revolución: *La trinidad revolucionaria, La trinchera, La destrucción del viejo orden, Mujeres, El sepulturero, La bendición, Soldaderas, Trabajadores, La familia, Revolucionarios* (1926)**

### **José Clemente Orozco**

*Para lograr la unidad, la paz y el progreso bastaría, tal vez, con acabar para siempre con la cuestión racial: ya no volver a hablar nunca de indios, españoles y mestizos.\**

Orozco llegó a la Prepa en julio de 1923 gracias a las gestiones de José Juan Tablada ante Vasconcelos. De 40 años, tres más que Rivera, era el mayor del grupo y con una trayectoria distinta en buena medida de la del resto de los pintores. Fue originario de Ciudad Guzmán, Jalisco, donde nació en 1883; cuando tenía tres años su familia se mudó a Guadalajara primero y a la capital en 1890, donde estudió la primaria en una escuela de la calle de Santa Teresa. Isidro Fabela, compañero suyo entonces lo recordó como “un muchacho quieto, introspectivo, con una reserva casi femenina [...]. Le gustaba estar solo [...]. Yo sospechaba que su orgullo y la estrecha situación económica de su familia algo tenían que ver con esa disposición misantrópica de su carácter”.<sup>366</sup> Como la escuela era de mañana y tarde, cuatro veces al día Orozco “se paraba encantado frente a la ventana del taller”<sup>367</sup> de la imprenta de Vanegas Arroyo, donde Posada trabajaba a la vista del público y los niños periodiqueros gritaban los encabezados de los corridos que se vendían como pan caliente.

Mientras asistía a la escuela elemental, el pequeño José Clemente también fue oyente en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero la tuvo que dejar cuando en 1897 ingresó becado a la Escuela Nacional de Agricultura, donde tras dos años “obtuvo un

---

\* Orozco, *Autobiografía*, pp. 74 y 77.

<sup>366</sup> Reed, Alma, *Orozco*, p. 24.

<sup>367</sup> *Ídem*, p. 27.

segundo premio” en dibujo topográfico<sup>368</sup> hasta que se graduó como perito agrícola en 1901. Entonces decidió continuar en la Escuela Nacional Preparatoria otros estudios que le interesaban más: “las matemáticas, sobre todo la geometría, con miras a completar una carrera de arquitectura”.<sup>369</sup> Este cambio fue acompañado por su regreso a las clases nocturnas en la Academia de San Carlos. 1903 fue un año de contrastes en su corta vida: recibió una medalla de oro por ser alumno aplicado, perdió la mano izquierda mientras hacía experimentos con pólvora y murió su padre.<sup>370</sup> Entonces el joven se ganaba la vida haciendo cartas topográficas, labor en la que mezclaba sus conocimientos de perito con su interés en la geometría.

En la Escuela de Bellas Artes prefirió a los maestros Gedovius e Izaguirre por encima de Fabrés y no se pudo sustraer a la atracción del Dr. Atl y sus discursos incendiarios en favor de un arte mexicano. En 1906 hizo una pasajera incursión como caricaturista en *El Mundo Ilustrado* y dos años después inició los dibujos que conformarían la posterior serie *Las casas de llanto*. El año que estalló la Revolución Orozco participó con una serie de dibujos al carbón en la exposición de la Sociedad de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes que fue la réplica a la exposición oficial para festejar el Centenario y estuvo organizada por el Dr. Atl. También siguiendo a este incendiario promotor, Orozco fue uno de los seis miembros del Centro Artístico que éste organizó para conseguir muros, proyecto que fue abortado por la lucha armada. En 1911 formó parte del grupo de estudiantes de artes plásticas que protestó contra los métodos de enseñanza contra el director Rivas Mercado y estalló la huelga el 28 de julio. Se han conservado los documentos de este movimiento que firmó, como la carta donde se pedía separar las carreras de pintura y arquitectura y otras protestas.

Para entonces ya había aprendido todo lo que la Academia ofrecía y el trabajo de Posada había quedado en su memoria. Cuando los estudiantes lograron modificar el

---

<sup>368</sup> Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco. Una vida para el arte. Breve historia documental*, p. 26.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> Este accidente provocó la amputación de la mano izquierda arriba de la muñeca y tanto la vista como el oído quedaron perjudicados.

método de Fabrés, para Orozco “apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes de México. En las pasadas épocas el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas”.<sup>371</sup> Cuando Ramos Martínez creó la primera EPAL en Santa Anita (1913) Orozco no se integró a esta propuesta: “Tanto aire libre no fue de mi agrado [...] a mí me gustaban más el negro y las tierras excluidas de las paletas impresionistas. En vez de crepúsculos rojos y amarillos pinté las sombras pestilentes de los aposentos cerrados y en vez de indios calzonudos, damas y caballeros borrachos”.<sup>372</sup> Desde el año anterior hacía caricaturas para *El Ahuizote* y con sus ingresos había logrado abrir un frugal estudio en la calle de Illescas, en plena zona roja, donde era visitado “por las diosas más radiantes”, que se habían convertido en tema predilecto de sus obras. Precisamente aquí lo visitó Tablada, quien se conmovió con su tratamiento de la mujer, como recogió en un artículo aparecido en *El Mundo Ilustrado* el 13 de noviembre de 1913. En este momento, la temática femenina de Orozco se bifurcaba en dos versiones opuestas, una de jovencitas, colegialas coquetas y risueñas, a punto de convertirse en mujeres, y otra con “mujeres de la vida [...] que despliegan todo lo que la mujer puede contener de pintoresca plasticidad y de psicología pasional y tristísima”.<sup>373</sup>

El difícil año de 1914, con Carranza enfrentado a la Convención y el abandono de la capital, Orozco acompañó al Dr. Atl a Orizaba, a la Academia en el exilio —la misma en que participó Siqueiros. Aquí ambos colaboraron en el periódico carrancista *La Vanguardia de la Revolución* donde Orozco continuó su línea de caricaturas y realizó dos de sus más notables contra Huerta.<sup>374</sup> También pintó un cuadro de historia con un episodio de finales de la Independencia, *Las últimas tropas españolas en suelo mexicano evacuan con honores militares la fortaleza de San Juan de Ulúa en 1825* para el fuerte de este nombre donde

---

<sup>371</sup> Tibol, *José Clemente Orozco. Una vida* [...], p. 33.

<sup>372</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 32.

<sup>373</sup> Tibol, *José Clemente Orozco. Una vida* [...], p. 41.

<sup>374</sup> Cfr. el catálogo *Sainete, drama y barbarie*.

Carranza intentó organizar un museo. En esta obra “los personajes pasan a ser plásticamente secundarios, pues el artista concentró su interés en reproducir la poderosa arquitectura del castillo”.<sup>375</sup> Su estancia en Orizaba le quedó grabada como ejemplo de la violencia sin sentido: “La tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. 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”.<sup>376</sup>

Cuando Carranza regresó a la capital el grupo de artistas que lo había seguido también lo hizo. Sin escuela y sin formar parte de ningún grupo organizado, en una céntrica fonda de su hermano Luis, José Clemente se dedicó a pintar unos dibujos grandiosos y terribles, “escenas barriobajeras, en que aparecían peladitos y borrachines acariciando a sus mujerzuelas y soldados y gendarmes en escenas de vivac o de comisarías, así como también cuadros descarnados de la vida de los lupanares, todos ellos iluminados con los más detonantes colores, lo que hacía resaltar más la garra de su técnica y el sarcástico y mordaz humorismo que los inspiraba”<sup>377</sup> estos dibujos le ganaron el nombre de *Los monotes* al establecimiento.

En la relativa tranquilidad capitalina de 1916, Orozco participó en dos exposiciones, en la muestra anual de Escuela de Bellas Artes (mayo) donde su antiguo amigo Raziel Cabildo, en un artículo para *Revista de Revistas*, lo calificó de “El más discutido y el menos gustado [...]. El arte de Orozco es inquietante, espectral, torturador [...] peligroso como son los cantos satánicos del Conde Lautréámont”.<sup>378</sup> Poco después presentó su primera exposición individual en la librería *Biblos* que se tituló *Muchachas de Orozco* y estuvo conformada por 123 obras, entre las que estaban la serie *Colegialas* —inspirada en las jóvenes alumnas de la Escuela Normal para Señoritas— y 26 dibujos

---

<sup>375</sup> Tibol, *José Clemente Orozco. Una vida* [...], p. 45.

<sup>376</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 43.

<sup>377</sup> Tibol, *José Clemente Orozco. Una vida* [...], p. 46.

<sup>378</sup> *Ídem*, pp. 47-48.

de prostitutas que el propio artista llamó *La casa del llanto*. Su tratamiento de la figura femenina provocó reacciones encontradas, desde una profunda admiración por un arte genuino hasta el calificativo de “alma de viejo prostituido”<sup>379</sup> a lo que Orozco no tardó en responder, asumiéndose como “quien se empeña en contribuir con un mísero grano de arena para la creación del futuro arte nacional”. Esta fue la exposición que vio Siqueiros cuando comentó sobre la impresión que le causaron sus mujeres de la vida galante, y a las que consideró “el punto de partida formal de nuestro movimiento. Pintura dinámica y violenta, la obra que José Clemente Orozco produjo entonces saturó en nuestra naturaleza un gusto nuevo, agrio y fuerte, que nos raspó del paladar toda la confitura que nos había dejado un largo periodo preciosista sufrido en México en las épocas de la dictadura porfiriana”.<sup>380</sup> El año siguiente Orozco decidió viajar a Estados Unidos y tuvo un primer enfrentamiento con la censura cuando en la aduana le destruyeron unas sesenta pinturas por inmorales —de su *Casa del llanto*. En San Francisco empezó a ganarse la vida haciendo carteles de cine y en 1919, cansado del arte de esta ciudad “cien por ciento académico”, se mudó a Nueva York que descubría y recreaba el expresionismo y se abría a las vanguardias parisinas. Aquí lo visitaron Siqueiros y su esposa Gachita, a quienes alojó en su pequeño departamento mientras se embarcaban para Europa. Siqueiros lo recordó ganándose la vida “coloreando con pistola de aire las ojeras y mejillas de unos cupidos copetudos y panzoncitos”.<sup>381</sup> En la gran urbe dos fueron para Orozco “los lugares más bonitos y divertidos: el barrio de Harlem, donde viven los negros y los hispanoamericanos, y Coney Island”.<sup>382</sup> El artista no dejó ninguna mención sobre pintores o museos que lo hubieran impresionado, sino un recuento sobre las muchedumbres en la playa, los circos de pulgas vestidas y los tatuajes de los marineros —su mirada continuaba enfocada en los grupos ubicados en los márgenes sociales

---

<sup>379</sup> *Ídem*, p. 53.

<sup>380</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban [...]*, p. 166.

<sup>381</sup> *Ídem*, p. 57.

<sup>382</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 52.



urbanos. A su regreso a México en 1919 empezó a trabajar de inmediato y participó en la Exposición de Independientes, junto con Rivera, Siqueiros, Atl, Charlot, Revueltas, Leopoldo Méndez y Fernando Leal. El periodista Ortega expresó sobre sus obras: “Por primera vez se puede apreciar íntegro el valor de Orozco [...]. Hay carácter, vigor, y son de una construcción acabada y armoniosa. Se distinguen sobre todo las notas populares del arrabal, hechas con gran cariño”.<sup>383</sup>

### 7.1 *Los primeros murales en San Ildefonso*

José Clemente empezó a pintar en la Prepa en julio de 1923. Su trayectoria artística mezclaba el aprendizaje académico, el rechazo al impresionismo, el conocimiento aún no digerido de Posada —quien fue descubierto precisamente este año por Charlot, Rivera, Frances Toor y Emilio Amero— y una constante aunque intermitente labor de caricaturista desde 1906 que donde había ejercitado el dibujo satírico, la síntesis y el adentramiento en la política. Sus temas entrañables eran los barriobajeros, con mujeres, tipos y escenas populares. A diferencia de Rivera y Siqueiros, Orozco no había estado en Europa y carecía de la práctica en los lenguajes plásticos internacionales, salvo el breve interludio de EUA. Con Rivera, además, había otras diferencias de temperamento y visión que los enfrentaban irremisiblemente. Como muchos de sus amigos y colegas también había sido asiduo al teatro de revista, a “los murales antes de los murales”, esa expresión urbana y popular caracterizada por “el tono circense, la vejación del vulgo que el vulgo tanto disfruta, el disfraz como la personalidad infalsificable de los marginados, la conversión de costumbres en espectáculos hilarantes”.<sup>384</sup> Los personajes, lugares y circunstancias que se ridiculizaban en las tandas estaban muy cerca del sarcasmo y la ácida burla de sus caricaturas.

Alejado de la militancia partidista, Orozco, sin embargo, no fue ajeno al compromiso estético, político y social, como testimonian su participación en la huelga de la academia y en la exposición alternativa de 1910, su colaboración en el Grupo Solidario

<sup>383</sup> Tibol, *José Clemente Orozco. Una vida* [...], p. 63.

<sup>384</sup> Monsiváis, “Amoroso [...], p. 14.

del Movimiento Obrero y su adhesión al SOTPE, a pesar de no compartir sus presupuestos ideológico-estéticos. Tampoco era ajeno a las discusiones en torno al arte nacional y su componente indigenista:

La moda arqueológica de hace siete años [este escrito se ubica antes de que Orozco empezara a pintar] fue sustituida por otra semejante y que es la que impera en la actualidad. Consiste en atribuirle o hacer creer que se le atribuye al indígena puro, hoy en plena degeneración y en vías de desaparecer, las preciosidades de las artes menores populares que son producto natural del criollo y del mestizo del campo e imponerle al criollo y mestizo de las ciudades una estética que no quiere ni puede suplantar ni ahogando e ignorando sus propias facultades estéticas.<sup>385</sup>

En otras anotaciones, probablemente para *La Falange* en 1923, planteó uno de los grandes imperativos de su obra, la creación de una “gran pintura” —que se proponía realizar en los muros —afincada en las grandes tradiciones universales y clásicas, que respondiera a imperativos plásticos y no políticos, lo que lo llevó a afirmar: “¿Pintura para el pueblo? Pero si el pueblo mismo hace su propia pintura: no necesita que se la hagan”.<sup>386</sup> Una última aseveración, hecha poco antes de empezar los murales, da cuenta de su animadversión a los temas indigenistas: “ni en la exposición de 1916 ni en ninguna de mis obras serias hay un solo huarache ni un solo sombrero ancho”.<sup>387</sup>

Su inicio mural se mantuvo ajeno al nacionalismo de los otros pintores, a pesar de que sus primeras pinceladas coincidieron con el momento en que Siqueiros y su equipo buscaban tipos mexicanos y realizaron las mujeres indias. (Debido a la carencia de fechas puntuales para el trabajo siqueiriano es imposible establecer una correlación exacta, pero sí hay la certeza de que en la segunda mitad de 1923 pintó sus primeras campesinas). Orozco siguió una vía solitaria, volcada a otras preocupaciones en un momento en que el muralismo

---

<sup>385</sup> Orozco, José Clemente, *El artista en Nueva York. (Cartas a Jean Charlot 1925-1929) y tres textos inéditos*, p. 136.

<sup>386</sup> *Ídem*, p. 141.

<sup>387</sup> *Ídem*, p. 139.

ya había definido dos alternativas en San Ildefonso, el nacionalismo colonialista de los más jóvenes, y el clasicismo, donde se ubicaban Rivera, Charlot y Siqueiros y el propio Orozco.<sup>388</sup>

Apenas tres días antes de que empezara a pintar se hizo pública una polémica artística que arroja luz sobre las diferencias que había entre los muralistas. En *El Demócrata* (11 de julio) apareció un artículo firmado por el Ing. Juan Hernández Araujo sobre el arte mexicano. Dicho ingeniero era el pseudónimo elegido por Charlot y Siqueiros para contender con Rivera.<sup>389</sup> Orozco no fue ajeno a la polémica y compartió su posición con los articulistas. Mientras tanto, estrenado como muralista en el Patio principal, el espacio más grande y visible del la Prepa, continuó siendo el personaje callado que sus compañeros de la escuela elemental recordaban y el solitario indagador que en la infancia había fabricado sus propios juguetes de cera, hojalata, barro y madera. Enfrentó el reto de los muros rechazando los localismos y a la temática mexicanista. Un texto suyo explicita ampliamente su postura en ese momento:

La pintura en sus formas superiores y la pintura como un arte menor popular se diferencian esencialmente en lo siguiente: la primera tiene tradiciones universales invariables de las cuales nadie puede separarse por ningún motivo, en ningún país y en ninguna época. La segunda tiene tradiciones puramente locales que varían según la vida, las transformaciones, las agitaciones y las convulsiones de cada pueblo, de cada raza, de cada nacionalidad, de cada clase social y aun de cada familia o tribu.

Es por esto que si lo que se entiende por “nacionalismo” es aplicable a las artes menores populares, se está en lo justo. Pero querer aplicarlo a la gran pintura, a la decoración mural, por ejemplo, es un desatino imperdonable. Cada raza podrá, y deberá, dar su contribución intelectual y sentimental a esa tradición universal, pero no podrá *jamás* imponerle las modalidades locales y pasajeras de arte menores.

Personalmente detesto representar en mis obras al tipo odioso y degenerado del pueblo bajo, que generalmente se toma como asunto “pintoresco” para halagar al turista o lucrar a su costa.

<sup>388</sup> González Mello, Renato, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, p. 33.

<sup>389</sup> *Ídem*, pp. 33-40 y Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], pp. 239-240.

El verdadero nacionalismo no debe consistir en tal o cual indumentaria teatral, tampoco en esta o aquella canción popular de mérito más que dudoso, sino en nuestra contribución para la civilización humana, ya sea contribución científica, industrial o artística, y es más “nacionalista” el pintor que trabaja dentro de la tradición italiana del cuatrocientos o quinientos, por ejemplo, que aquel que se emboha con los jarritos y cazuelas nacionalistas muy propios para decorar la cocina, pero no el salón y menos la biblioteca o el laboratorio.<sup>390</sup>

Fue así que el muro visible desde el ingreso al Patio principal empezó a recoger sus inquietudes, mismas que quedaron plasmadas en un manuscrito titulado *Decoración del muro Norte de los patios del “Colegio grande” y “Pasantes” de la E.N.P.* El proyecto contempló un tema general de raigambre clásica y humanista, *Los dones que recibe el hombre de la Naturaleza*, compuesto por siete subtemas: *La virginidad, La juventud, La gracia, La belleza, La inteligencia, El genio y La fuerza* y una composición secundaria sobre *La adolescencia*. Concibió la resolución pictórica acorde a “los mismos módulos y ritmos que caracterizan la arquitectura del edificio y de tal manera que sea absolutamente solidaria del mismo”.<sup>391</sup> De los ocho murales planteados sólo concretó *La juventud*, el primero que empezó, y que Charlot describió como “un atleta corriendo que simbolizaba el Sol, y dos acompañantes desnudos, con los brazos levantados [...]. Llenó la mitad inferior del mismo panel con un grupo ya conocido por sus acuarelas anteriores: chismosas colegialas con listones en el cabello, libros de texto y ojos maliciosos, inexplicablemente ajenas a la presencia de gigantescos hombres desnudos que corren y saltan más arriba.”<sup>392</sup> Esto se vinculaba con el discurso del Dr. Atl, cuya prédica estética se había concretado en San Pedro y San Pablo. Si Atl había pintado los elementos, el sol y la luna, la noche, un titán y un vampiro, Orozco eligió etapas de la vida y cualidades humanas —fuerza, gracia y belleza.

---

<sup>390</sup> Orozco, *El artista* [...], pp. 136-138. Charlot dice que es el mismo Orozco, ya maduro, que se ve en el inicio de su obra, pero en realidad recoge una postura que el pintor siempre sostuvo y decantó con el tiempo.

<sup>391</sup> *Ídem*, p. 134.

<sup>392</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], pp. 267-268.

Una vez terminado el primer panel, el planteamiento inicial sufrió la primera modificación y el mural se transformó en *La primavera*, donde “un hada reemplazó a las colegialas, su corsé adornado con elementos florales y flores y abriéndose camino al contacto de sus dedos”.<sup>393</sup> En este segundo momento de creación Orozco continuó una vía personal marcada por sus grandes preocupaciones de universalidad y geometría —geometrización que “parece haber sido una influencia de Rivera y [...] especialmente de Charlot”.<sup>394</sup> Los nuevos contenidos resultaron una mezcla apenas inteligible, que conjuntó el cumplimiento riguroso de “los dictados de la teosofía, la matemática y la anatomía. Su arte representaba un sistema de ideas, así fuera bajo alegorías oscuras”.<sup>395</sup> Los nuevos frescos, que esta vez sí terminó, ocuparon los paños a la derecha de la puerta del Generalito en el siguiente orden: *Cristo destruyendo su cruz (Nueva redención)*, *Tzontemoc*, *Lucha del hombre contra el gorila* y *Maternidad*. Uno de los ejes articuladores del conjunto fue la representación corporal: “Es sólo la Humanidad el único tema y la Emoción hasta su límite la única tendencia, valiéndome de la representación REAL e INTEGRAL de los cuerpos, en sí mismos y en sus relaciones entre sí”.<sup>396</sup>

Los cuerpos masculinos —*Tzontemoc*, los desnudos que acompañan a *La primavera* y el hombre luchando— fueron resueltos minuciosamente siguiendo a Miguel Ángel “porque la idea que se tenía en México de lo clásico partía de Miguel Ángel”.<sup>397</sup> Se trata de torsos musculosos y fuertes, cuerpos ideales y eternos. Tzontémoc —cuyo nombre significa “cabeza que cae” —era una de las cuatro deidades nahuas que sostenían al universo y se identificaba con el sol poniente. En los códices se representó como un águila o una guacamaya que bebía de la urna de la sangre de los sacrificados, pero Orozco lo pintó como un hombre cayendo de frente en un abismo rocoso, con grandes ojos claros y rasgos

<sup>393</sup> *Ídem*, p. 268. González Mello, *Orozco* [...] afirma que *Los elementos* fue el nuevo nombre de *La primavera*.

<sup>394</sup> González Mello, *Orozco* [...], p. 47.

<sup>395</sup> *Ídem*, p. 48.

<sup>396</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 265.

<sup>397</sup> González Mello, *Orozco* [...], p. 87.

clasicizados, más como pretexto para pintar un torso en picada, con los músculos pectorales anatómicamente perfectos, que desde su contenido mitológico indígena. La interpretación de Charlot es que Orozco substituyó al Sol radiante de *La primavera* por el astro en el momento de su desaparición en el horizonte, y que “debió haber entendido este tema como una parábola del genio acosado, como lo hizo más tarde, al pintar a Prometeo e Ícaro, las contrapartes griegas del mito mexicano. Como Prometeo, robando el atributo sagrado, por un instante iguala un dios, encadenado y roído por la eternidad; como Ícaro, lanzado del éter en una caída mortal, Tzontemoc, el Sol poniente, cae de su cenit en la oscuridad del abismo infernal, para unirse ahí a los muertos”.<sup>398</sup>

En el proceso de esta primera producción, Orozco logró manejar el fresco como no habían hecho sus colegas, trabajándolo con “lamiditos”, pequeñas pinceladas sobre la misma área, con lo que logró brillos y transparencias que lo llenaron de satisfacción. Además de este logro, su práctica como dibujante en el despacho de arquitectura y el diestro uso de la matemática logrado en la carrera de agronomía conformaban la trama ideal para su expresión artística, como consigna una carta enviada a Luis Cardoza y Aragón: “el fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica. Todo aquello que no es pura y exclusivamente el lenguaje plástico, geométrico, sometido a las leyes ineludibles de la mecánica, expresables por una ecuación, es un subterfugio para ocultar la impotencia”.<sup>399</sup> Otro componente de su credo artístico era la preeminencia del hecho plástico sobre el contenido temático:

La verdadera obra de arte, del mismo modo que una nube o un árbol, no tiene que hacer nada con la moralidad ni con la inmoralidad, ni con el bien ni con el mal, ni con la sabiduría ni con la ignorancia, ni con el vicio ni con la virtud [...]. Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa. No debe connotar teoría alguna ni anécdota, relato o historia de ninguna especie. No debe contener opiniones acerca de asuntos religiosos, políticos

---

<sup>398</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 269.

<sup>399</sup> Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco, Cuadernos*, p. 17.

o sociales: nada absolutamente fuera del hecho plástico como caso particular, concreto y rigurosamente preciso.<sup>400</sup>

La valoración de Charlot, colega muy cercano a Orozco, resume este primer momento del trabajo oroquiiano, por un camino alejado de las preocupaciones nacionalistas e indigenistas: “No hay tiempo, ni paisaje ni razas”.<sup>401</sup>

En 1923, apenas un mes antes de empezar en la Prepa, junto con los otros miembros del sindicato, Orozco había suscrito una *Protesta* en réplica a viscerales comentarios sobre el dinero gastado en los murales, que también firmaron intelectuales como José Juan Tablada, Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña y Palma Guillén —y a finales del año se casó con Margarita Valladares, una antigua novia.

Este mismo año, Obregón anunció la candidatura de Calles, llegó al PC la carta comentada de la IC a favor de la política parlamentaria que significó el gran viraje del comunismo mexicano y también fue el tiempo de la nueva línea agrarista del partido — aunque Orozco nunca mantuvo un contacto orgánico con el PC, no es difícil suponer que estuviera al tanto de los temas que ahí se discutían. El apoyo partidario a la candidatura de Calles durante la rebelión delahuertista y el *Manifiesto* del SOTPE emitido en diciembre de 1923, que hizo público el ideario estético-político de los pintores, y que fue suscrito por Orozco, son hilos en cuya trama es difícil ubicarlo, pero en 1924 su obra pictórica se desarrolló por derroteros que marcaron un cambio radical respecto a su propuesta anterior. El acucioso estudio de González Mello menciona tres motivos para ello, la rebelión delahuertista, la supeditación de la obra pictórica a la arquitectura y la búsqueda de “símbolos propios y originales para temas universales”.<sup>402</sup>

Desde su ingreso en la Prepa, Orozco mantuvo una estrecha relación con Charlot y Siqueiros, pero esto no influyó en su obra, por lo que el cambio debió responder a

---

<sup>400</sup> Orozco, *El artista* [...], pp. 138-139.

<sup>401</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 265.

<sup>402</sup> González Mello, *Orozco* [...], pp. 49-51.

razones que lo afectaron profundamente. El propio pintor expresó reiteradamente su distanciamiento de la Revolución y su componente indigenista:

Yo no participé en la Revolución [...] [los periódicos americanos] me hicieron aparecer como uno de los abanderados de la causa indígena y hacían un retrato de mi persona en el cual podía reconocerse a un tarahumara. Yo jamás me preocupé por la causa indígena ni arrojé bombas, ni me fusilaron tres veces [...]. Yo no tomé parte alguna en la revolución, nunca me pasó nada malo y no corrí peligro de ninguna especie. La revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales.<sup>403</sup>

Su recuento de este hecho, que calificó también de “sainete, drama y barbarie,” fue mediante ríspidas pinceladas de caudillos como Madero, Huerta y Carranza y de una colorida referencia al teatro de tandas que ya se mencionó.<sup>404</sup> Sin embargo, su percepción del proceso revolucionario como una mascarada de grotescos y un asunto extrapictórico se resignificó cuando el delahuertismo revivió fantasmas que se creían —y querían— desaparecidos. La rebelión hizo que los pintores cobraran súbita conciencia de la inutilidad de su trabajo y los puso de cara a otro episodio armado que reeditó la violencia y la guerra: “Fue, quizá, la extrema calidad marcial del momento lo que dio un aire de futilidad a las actividades artísticas”.<sup>405</sup> Orozco no se sustrajo a estos hechos y empezó a modificar su obra aunque el nuevo giro tomó tiempo, ya que en una carta a Vasconcelos fechada el 14 de abril de 1924 habla de dos composiciones en preparación: “El triunfo de la belleza y El triunfo del genio [...] y sin salir de la manera abstracta que he adoptado, voy a hacer una pintura agresiva y violenta, una verdadera pintura de combate como debe ser en nuestra época [...]. La pintura [...] [debe] tomar su lugar en las grandes batallas espirituales y materiales de la humanidad.” También le informa haber pintado “200 m<sup>2</sup> [...] [con] mucha velocidad de ejecución pues he llegado a pintar hasta 8 m<sup>2</sup> en un día [yo

---

<sup>403</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 32.

<sup>404</sup> Cfr. *Autobiografía*, cap. XX.



solo, sin ayudante]. El promedio diario es de 2 m<sup>2</sup> y 3 m<sup>2</sup> según las dificultades del asunto”, y añade la imposibilidad de empezar en el Patio de Pasantes por falta de arena.<sup>406</sup>

El nuevo derrotero probablemente empezó con la *Trinidad revolucionaria*, obra, como afirma González Mello “de lo más adecuado al momento”.<sup>407</sup> Orozco había explicitado por escrito y en los muros su reticencia a pintar temas políticos, pero ese mes, cuando la mayoría de los focos rebeldes delahuertistas habían sido sofocados, se asumió como pintor *combativo* y creó una obra vinculada no con las *grandes batallas de la humanidad* sino con la realidad del país. Su radical cambio colorístico, temático y compositivo invita a conocer las entretelas de la rebelión que le revivió los horrores de la lucha que no había pintado: “En el caso de la Revolución [...] el lapso entre la observación y la ejecución fue por lo menos de una década”.<sup>408</sup>

## 7.2 La rebelión delahuertista

Este movimiento, que incidió en el cambio de Orozco, se inició de manera desarticulada el 30 de noviembre de 1923 en Guerrero con el levantamiento del general Rómulo Figueroa, aunque el ambiente político se venía calentando desde el verano, cuando Obregón presentó la candidatura de Calles y se firmó el acuerdo De la Huerta-Lamont por el cual México reconoció una deuda externa de 1000 millones de pesos más 400 millones de intereses con Estados Unidos. A esto siguieron los Tratados de Bucareli que, al tiempo que formalizaron la deuda externa, abrieron la puerta al reconocimiento tan ansiado por Obregón.

La aparente unidad política del país se mantuvo hasta el informe presidencial de septiembre, cuando Jorge Prieto Laurens, jefe del partido cooperatista, denunció la imposición de Calles. Esto respondió tanto a sus ambiciones personales como a la sensación generalizada de que Obregón utilizaría a Calles como una simple maniobra para regresar al

---

<sup>405</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 133.

<sup>406</sup> Fernández, Justino, *Textos de Orozco*, pp.153-154.

<sup>407</sup> González Mello, *Orozco* [...], p. 52.

<sup>408</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 254.

poder —en el imaginario se reeditaba la vieja historia de Porfirio Díaz. Este mes patrio, con la agudización de la crisis política y el creciente malestar de muchos militares enemigos de Calles, De la Huerta “propuso a Obregón una candidatura de conciliación, la de Vasconcelos”<sup>409</sup> que fue rechazada. A los pocos días, De la Huerta renunció a la Secretaría de Hacienda y, como candidato virtual, empezó a recibir todos los embates de la prensa mientras sus seguidores organizaban el complot, seguros de una victoria rápida y fácil. Obregón dejó de ser el presidente “bueno”, sin sangre en las manos y enfrentó el movimiento reemplazando a los Jefes de Operaciones Militares y de Guarnición de lealtad dudosa, e incluso eliminando amenazas potenciales, como el general Múgica, que fue arrestado en Morelia y llevado a la capital junto con un telegrama que anunciaba su muerte en un intento de evasión —la conocida ley fuga—, acto que no se concretó porque su carcelero le era fiel.

El ambiente de asonadas y revueltas fue frecuente durante el obregonismo, pero con el asesinato de Villa (en julio de 1923) habían desaparecido las amenazas reales o potenciales para el régimen y socialmente la democracia se percibía como un mero juego, con votos vertidos no en torno a programas sino a posturas personalistas y regionales —un botón de muestra de lo burdo de las elecciones es que “quienes llegaban primero al lugar de votación tenían el derecho de instalar y organizar la casilla”,<sup>410</sup> pero sí había un sentimiento generalizado de rechazo a la violencia: “La inmensa mayoría del pueblo mexicano muestra horror a la guerra civil, a la destrucción, al derramamiento de sangre”.<sup>411</sup> Con la irrupción del movimiento la opinión pública se dividió; un sector percibió que Obregón incurría en la misma imposición que había criticado en Carranza y otro sintió que la rebelión había sido precipitada, ya que no esperó al proceso electoral que, de resultar manejado, se hubiera

---

<sup>409</sup> Meyer, Jean, *La revolución mexicana*, p. 150.

<sup>410</sup> Cfr. Enrique Plasencia, *Personajes y escenarios de la rebelión delahuertista 1923-1924*, p. 11, obra de la que se toma gran parte de la información aquí consignada.

<sup>411</sup> *El Universal*, núm. 2 623, México, 28 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 3.

podido esgrimir legalmente como una imposición. El editorial de *Excélsior* resumió la percepción del momento: “Más vale un pésimo gobierno que una excelente revolución”.<sup>412</sup>

La burocracia federal tenía “grandes simpatías por De la Huerta, pero difícilmente iba a tomar una postura activa a favor del movimiento”.<sup>413</sup> La reacción del sector cultural, en general, fue de apoyo a las instituciones; los tres años de Obregón habían atestiguado una explosión de acciones culturales, y por ejemplo, este año la SEP “recibió 38 millones de pesos en efectivo y 50 en papel, en un momento en que el presupuesto nacional se acercaba a los 350 millones”.<sup>414</sup> El espíritu misionero de Vasconcelos había permeado al alud de proyectos que dependían de su secretaría y el Departamento de Bellas Artes era una matriz de expresiones nacionalistas desde donde se enseñaban y difundían la pintura, la escultura, la música y el canto mexicanos y, con una apertura inédita, el ministro había apoyado sin cortapisas la decoración mural, el arte público concebido por los artistas del sindicato como la vía para socializar el arte y acabar con el individualismo burgués.

El SOTPE se apresuró a defender al gobierno haciendo público el *Manifiesto* a escasos cinco días de iniciada la revuelta y la mezcla de arte y política del escrito se refrendó en los hechos; varios pintores intentaron conseguir armas para unirse a los defensores de Obregón que partían hacia Puebla —Rivera aseguró que él y Siqueiros, armados por X. Guerrero, salieron armados hacia este estado aunque no combatieron<sup>415</sup> y Charlot fue llamado “el 12 de diciembre para impartir un curso de artillería a los nuevos reclutas”, tras lo cual se dispuso a unirse a las fuerzas federales.<sup>416</sup> Es fácil pensar que la rebelión delahuertista, aunque históricamente minimizada, enfrentó a los pintores a otro periodo de guerra y violencia y a la posibilidad de perder el patronazgo de un proyecto que los apasionaba. Excepto el grito del *Manifiesto*, no existen referencias en las memorias de ninguno que aborden lo que pensaron o sintieron al respecto, pero esto puede comprenderse

---

<sup>412</sup> *Excélsior*, núm. 2 455, México, 7 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 3.

<sup>413</sup> Plasencia, *op. cit.* p. 291.

<sup>414</sup> Meyer, Jean, *op. cit.*, p. 139.

<sup>415</sup> De la Torre, *op. cit.*, vol. 2, p. 229.

<sup>416</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 133.

por la contradicción que les significó, tiempo después, como pintores *revolucionarios*, el incondicional apoyo al gobierno.

En diciembre de 1923, los hechos se desencadenaron en catarata; el día 3 los generales Manuel Chao y Rentería Luviano salieron de la capital para levantar respectivamente a Chihuahua y Michoacán y la noche del día 4 Adolfo de la Huerta abandonó la capital hacia Veracruz con un grupo de seguidores mientras Obregón estaba enfermo en Celaya. El día 7 ya actuaban tres focos rebeldes, la zona veracruzana, la de Guerrero-Oaxaca y la de Jalisco. De la Huerta fue declarado Jefe Supremo del movimiento por *El Dictamen* veracruzano y firmó el Plan de Veracruz donde denunció los atropellos de la administración obregonista —todos ciertos—pero en los hechos no ofreció cambios reales. “El problema agrario apenas lo tocó, limitándose a apoyar la pequeña propiedad y la transición del ejido a propiedad privada, otorgó el voto a la mujer e impulsó la educación pública, pero no planteó una respuesta política inmediata en caso de que el movimiento triunfara”.<sup>417</sup> Con el general Enrique Estrada sublevado en el centro-oeste y el general Fortunato Maycotte en el sureste las defecciones siguieron por todos lados, aunque algunos esperaron ver crecer el movimiento para sumarse. Jalapa —donde estaban los fondos más jugosos e indispensables para adquirir armas y pertrechos— y Coatzacoalcos de inmediato pasaron a manos rebeldes y el 15 de diciembre cayó Puebla, lo que abrió a los rebeldes la vía para entrar a la capital. Mientras, gracias a un comunicado del Cónsul estadounidense a Nueva Orleans, el día 21 se supo que Mérida también era rebelde.<sup>418</sup> A mediados del mes, la interceptación de un mensaje de los delahuertistas decía que tenían en su poder “casi toda la república [...] sólo faltan Sonora, Sinaloa y el distrito Norte de Baja California”.<sup>419</sup> Aunque esto era falso, antes de fin de año el 60% del ejército estaba sublevado junto con casi todas las marinas de guerra y mercante.

---

<sup>417</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 44.

<sup>418</sup> *El Universal*, núm. 2 626, México, 21 de diciembre de 1923, Segunda sección, p. 4.

<sup>419</sup> *El Universal*, núm. 2 609, México, 14 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 3.

Desde que había estado al frente de la Secretaría de Hacienda, De la Huerta solía alardear de sus contactos en los círculos de poder de Washington y Nueva York, lo que garantizaría una victoria rápida, porque con el apoyo de EUA conseguiría armas e impediría que las enviaran a Obregón. Este “mito genial”<sup>420</sup> se mantuvo un buen tiempo y, aunado a la confianza en las defecciones masivas, alimentó la ilusión de un triunfo rápido y fácil para los rebeldes. No obstante, mientras las acciones militares se sucedían, la personalidad inconsistente y contradictoria de De la Huerta, fácilmente influenciable, se tradujo en falta de coordinación; sus seguidores lo rebasaron y la formación del gabinete produjo agudos enfrentamientos entre ellos, varios de los cuales tenían aspiraciones presidenciales, lo que devino en la falta de coordinación de las acciones armadas y la rebelión daba la impresión de un movimiento sin cabeza.

La zona norteña del país era estratégica para ambos bandos y los insurrectos acudieron al general de División Eugenio Martínez, responsable de la jefatura militar de la inmensa región de Nuevo León, Durango y Coahuila. El Obregón estratega decidió atender primero a esta valiosa región en medio de una gran angustia, como recogió su Secretario de Guerra José Manuel Álvarez del Castillo quien, al llevarle un telegrama lo encontró “indispuesto, afónico y del todo pesimista. Por primera vez en la vida veía a Álvaro Obregón desmoralizado” ante la defección del general Martínez, quien lo había traicionado antes del 14 de diciembre. Pero el comunicado de Álvarez indicaba lo contrario, con lo que el presidente se reanimó “como por encanto”.<sup>421</sup> En el escenario general de la rebelión el norte se mantuvo relativamente libre de focos rebeldes y Obregón, con el reconocimiento de EUA, pudo negociar la adquisición de armas, lograr el permiso para que tropas mexicanas cruzaran territorio estadounidense y, lo más importante, obtuvo el embargo de armas para los delahuertistas.

La historiografía oficial y académica han abordado esta rebelión desde sus antecedentes contra un presidencialismo excluyente, como una revuelta militar más, sin

---

<sup>420</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 61.

<sup>421</sup> *Ídem*, p. 43.

el atractivo de un movimiento popular —apenas tres días después del anuncio del inicio en Veracruz *El Universal* mencionó en su editorial “El pueblo no quiere luchas. No ha participado.”<sup>422</sup> Y como una “revolución de terciopelo” que completó el aura de un Obregón imbatible. Pero sin restarle méritos como estratega, su triunfo se debió en gran parte a los errores de los rebeldes y al apoyo que recibió de Estados Unidos. Durante cuatro meses, sin embargo, el país revivió la posibilidad de otra inacabable guerra fratricida con un civil encabezando una rebelión militar

Durante toda la contienda ambos ejércitos emitieron noticias falsas y desconcertantes, dos poderosas armas que utilizaron en beneficio propio y, como regla, la prensa oficialista disminuyó los hechos para dar la impresión de que el país estaba bajo control. Otro elemento compartido por ambas fuerzas fue rehuir los enfrentamientos directos por la falta de armas —los rebeldes incluso prefirieron abandonar una ciudad ya tomada que enfrentar los riesgos de su defensa. Obregón cuidó especialmente de no propiciar el reclutamiento excesivo, no sólo porque no confiaba en todas las tropas, sino por el peligro de las defecciones de la gente armada, con lo que el envío de armas a regiones leales que carecían de ellas fue lento y a destiempo. La suma de estos factores creó una confusión que, en momentos, reforzó la irrealidad de la rebelión. No obstante, uno de los primeros actos de Obregón, su solicitud de poderes extraordinarios en Gobernación, Guerra y Hacienda, fue una clara señal de que el país estaba en pie de guerra —Vasconcelos dijo que esto equivalía a “una autorización para fusilar, dada la práctica que hace del consejo de guerra una farsa”.<sup>423</sup> En efecto, para no perder las riendas de la situación, las órdenes presidenciales fueron fusilar de inmediato a muchos jefes rebeldes capturados. Otra iniciativa presidencial, la suspensión de garantías, no fue aceptada por el Congreso, pero sin duda y sobre todo en la capital, con la rebelión se reeditaron situaciones que no se quería enfrentar de nuevo.

---

<sup>422</sup> *El Universal*, núm. 2 605, México, 10 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 3.

<sup>423</sup> Vasconcelos, *El desastre*, p. 218.

Como uno de los actores importantes, desde el inicio del delahuertismo Calles empezó a jugar sus cartas propias con la CROM, impulsando el reclutamiento de los grupos obreros afiliados a esta central, pero como el que mandaba en esta guerra era Obregón, el reclutamiento fue prácticamente suspendido. No obstante, los personeros de Morones, además de organizar la resistencia en diversas partes del país y de recibir adiestramiento militar en La Ciudadela capitalina, se ocuparon de intimidar y acallar a la prensa. Obregón impidió varias acciones de estos aliados porque empezaba a distanciarse de la CROM y no quería que Morones lo “defendiera”, pero en la Ciudad de México se dieron constantes “atentados a la libertad de expresión, que se traducían en asaltos a los talleres en que se editaban periódicos de oposición y destrucción de la maquinaria linotipográfica con soldados disfrazados de civiles”.<sup>424</sup>

En el frente oriental, por la falta de comunicaciones telegráficas fueron cerrados los puertos de Frontera y Campeche. Con la urgencia de hacerse de fondos y ante la estricta revisión del gobierno estadounidense de los barcos que iban a los puertos del Golfo, los alzados tomaron el puerto de Tampico, sede de la Huasteca Petroleum Company y la Pan American Petroleum. El 12 de enero amenazaron con volar los pozos si las compañías petroleras no les daban un préstamo a cuenta de los impuestos por exportación. Dada la importancia comercial de esta región, EUA decidió apoyar sus propiedades aquí enviando dos cruceros de guerra y seis *destroyers*, a toda máquina, desde Panamá. Esto abrió un frente con los poderosos capitales estadounidenses y De la Huerta, que conocía bien el poder de los petroleros desde que había estado en Hacienda, se echó para atrás en la voladura, nunca obtuvo el dinero y, a pesar de que sus fuerzas eran superiores a los federales, el bloqueo de Tampico fue un rotundo fracaso —los combates aquí se siguieron reportando hasta febrero. Pero con las noticias utilizadas como armas, con boletines llenos de supuestos y apabullantes triunfos de ambas partes, a simple vista todo Veracruz seguía en manos rebeldes.

---

<sup>424</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 146.

En enero, las cosas no iban mejor para el gobierno en occidente. Antes de finalizar el año Lázaro Cárdenas fue derrotado y no pudo recuperar Guadalajara para el obregonismo. Esta región estaba bajo la antigua División del Noroeste al mando del general Estrada, quien unificó a los rebeldes de Jalisco, Colima, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato y Michoacán, donde tenían la ventaja de un elemento que faltaba en oriente, la caballería. La experiencia militar de Obregón lo llevó a tratar, infructuosamente, de conseguir caballos en la frontera de Piedras Negras y con los gobernadores leales, pero por el momento, sabía que frente esta carencia, que daba a los rebeldes una gran movilidad, tenía escasa posibilidad de triunfo. Además, los rebeldes adquirieron cuatro aviones británicos que usaron para bombardear el buque *Progreso*, un cañonero que intimidaba a los barcos que intentaran acercarse a la costa en Manzanillo, mientras las armas compradas por Obregón al vecino del norte seguían sin llegar. A mediados de enero, la prensa habló repetidamente del ataque federal contra Guadalajara, pero éste aún no empezaba. Obregón realizó una serie de maniobras de distracción desde Celaya en su *Tren amarillo* para confundir al enemigo que se hallaba muy cerca e intentó una maniobra de confusión, fingiendo atacar Morelia; al no concretar este avance, la capital michoacana también pasó a poder rebelde.

Las condiciones de aislamiento de Guerrero y Oaxaca fueron determinantes en el desarrollo de los acontecimientos de ambos estados porque Obregón, con sus hombres asignados a zonas más peligrosas, se limitó a fomentar las fuerzas irregulares. El general a cargo del primero, Rómulo Figueroa, había desconocido a su gobierno por imponer al “aborrecido turco Plutarco Elías Calles”<sup>425</sup> contando con el apoyo del resto de los militares, y en Oaxaca, un cercano amigo del Presidente, el general Maycotte, también defecionó. Ambos arremetieron contra los gobernadores leales —como sucedió en otros lados—, reforzaron sus entidades con hombres afines y las abandonaron para reforzar el avance sobre la capital. En la Navidad, Figueroa ya había avanzado hasta Puente de Ixtla, Morelos,

---

<sup>425</sup> *Ídem*, p. 175.



con 2 mil hombres dispuestos a internarse en este estado y después, por el de México, para llegar a la capital. En esta población derrotó al obregonista Arnulfo R. Gómez, pero no atacó ni Cuernavaca ni Toluca, donde sus fuerzas coincidieron con las de Estrada, quien se había desplazado hasta ahí tras su triunfo en Morelia. Es muy probable que el ataque a estas capitales cercanas a la Ciudad de México no se realizara por falta de parque y por las defecciones de los figueroístas —se redujeron a 800. Si la capital del Estado de México hubiera caído en manos rebeldes, los planes de Obregón se hubieran trastocado, porque entonces tenía la mayor cantidad de hombres y pertrechos en el frente oriental. Figueroa acabó por regresar a Guerrero donde se dedicó a combatir a las fuerzas irregulares que apoyaban al gobernador. Maycotte, mejor estratega que su correligionario guerrerense, salió al frente de sus tropas para apoyar la campaña de Puebla. El punto estratégico de Oaxaca era el Ferrocarril del Sureste que comunicaba al país con Guatemala a través de Chiapas, y Salina Cruz era el puerto más importante, por lo que Obregón lo encargó a un general leal. Aunque los rebeldes se propusieron tomarlo antes de la Navidad, no pudieron hacerlo por diferencias internas y esto garantizó las actividades comerciales internacionales. Con sus jefes militares fuera, estos dos estados quedaron desguarnecidos y a merced de los combatientes locales.

En Yucatán, el panorama se vislumbró muy distinto para el gobierno. Carrillo Puerto apoyaba incondicionalmente a Calles e incluso le había enviado 100 mil pesos para su campaña.<sup>426</sup> Este imaginativo gobernador socialista, al frente del Partido Socialista del Sureste, tenía de su lado a gran parte de la mayoritaria población campesina organizada en ligas de resistencia. Como el estado contaba con una reducida guarnición de sólo 400 soldados, cuando Carrillo Puerto se enteró de la sublevación pidió armas para sus ligeros, pero no las obtuvo porque el gobierno tenía otras prioridades y Obregón consideró que la península estaba demasiado lejos del centro. En esta región el oleaje delahuertista empezó barriendo Tabasco —el 9 de diciembre cayó en sus manos el puerto de Frontera—donde el gobernador Garrido Canabal trató inútilmente de resistir y también solicitó armas que nunca

---

<sup>426</sup> *Ídem*, p. 237.

llegaron. Villahermosa cayó en manos rebeldes en enero y casi al mismo tiempo cayó Campeche, con lo que la vía al sureste quedó fuera del control obregonista. En Yucatán, el general Juan Ricárdez Broca, con el apoyo de los henequeneros, acérrimos enemigos del gobernador, se apoderó del estado. Carrillo Puerto no movilizó a sus ligeros y la Local de Yucatán también se paralizó, quizá “contagiada por la apatía del propio gobierno”.<sup>427</sup> Junto con varios seguidores Carrillo Puerto intentó inútilmente huir por barco pero con el grupo que lo acompañaba, donde había, tres hermanos suyos, fue aprehendido en el puerto de Holbox el 21 de diciembre y llevado a Mérida. Aunque De la Huerta intentó protegerlo y ordenó su traslado a Veracruz, todos fueron pasados por juicio sumarísimo y fusilados el 3 de enero —en este momento Siqueiros estaba pintando *El entierro*, donde lo homenajeó.

En enero, el balance rebelde arrojaba un saldo muy favorable, ya que tenía en su poder Guadalajara, “todo el sureste, Oaxaca, parte de Puebla y Veracruz,”<sup>428</sup> ciudades importantes de Hidalgo e incluso la lejana Chiapas. Los jefes delahuertistas, tanto civiles como militares, seguían apostando no tanto a un triunfo militar como a que las adhesiones acabarían por derrumbar al régimen obregonista, pero a fines de este mes su suerte empezó a cambiar.

Uno de los principales embates rebeldes radicaba en el corte de las vías del tren capitalino hacia Veracruz, que controlaban desde la estación ferroviaria de Esperanza, ubicada en los límites de Puebla y Veracruz. De aquí partía un ramal a Tehuacán, entonces bajo el control de Maycotte, y con la ocupación de estas dos plazas impedían el avance federal hacia la sede del movimiento. En Esperanza se dio la batalla decisiva de la zona oriental el día 27 de enero. Pedro León, el rebelde encargado de la retaguardia, al ver a los federales traicionó su causa y se les unió, causando una enorme desbandada en las fuerzas delahuertistas, con lo que Obregón abrió el camino jarocho. En menos de diez días, faltos de municiones, los rebeldes abandonaron el puerto de Veracruz derrotados y el Jefe supremo

---

<sup>427</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 227.

<sup>428</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 138.

rebelde se trasladó a la seguridad de Tabasco, desde donde intentó dar un nuevo impulso al movimiento.

Sólo un día después del triunfo en Esperanza, Obregón por fin logró disponer de 14 aviones adquiridos del gobierno estadounidense, así como de las pistolas Colt destinadas a la caballería que necesitaba en el Bajío y en Michoacán. Con el frente oriental asegurado, empezó a movilizar sus tropas hacia el occidente, pero como los trenes eran insuficientes, mandó incautar algunos camiones y todos los taxis de la capital. Apostando todo a una victoria total en el centro del país con la recuperación de Guadalajara, dispuso un ejército de 8 mil hombres, incluidos dos batallones de sus legendarios yaquis y, pese a la carencia de buena caballería, enfrentó a 2 mil rebeldes al margen del Lerma, en la celebre batalla de Ocotlán, donde la lucha fue terrible pero cuya victoria la afianzó con uno de esos “cañonazos de 50 000 pesos” que siempre le habían resultado: el general rebelde Estrada estaba con su ejército en Morelia, pero fue traicionado por Anzaldo, uno de sus oficiales, lo que permitió finalmente el paso del río sobre puentes flotantes. Uno de los participantes recordó lo despiadado de esta acción: “Nadie dio cuartel. Fue una batalla fiera en la que se disputó, primero el río y más tarde cada pulgada de terreno, como si fuese el último baluarte. ¡Cómo quedaron muertos regados por todos lados! Vi muchos cadáveres. Vi también las cabezas que nadaban en el río, como troncos, como inmensos frutos caídos de no sé donde”.<sup>429</sup> A pesar de que las bajas federales superaron a las rebeldes, Obregón, quien dirigió personalmente esta batalla, se anotó una sonada victoria y entró triunfante en Guadalajara. Tres días después Estrada fue aplastado en Palo Verde, con lo que la rebelión fue vencida en esta zona y sólo quedó pendiente el sureste.

### 7.2.1 La rebelión en la capital

El centro simbólico y de los poderes no se vio envuelto en acción militar alguna, pero se mantuvo como la presa más codiciada para el campo rebelde, y los capitalinos reeditaron las penurias y desazones padecidas durante la Revolución armada. En situación de guerra,

---

<sup>429</sup> Krauze, *El vértigo* [...], p. 102.

desde que la rebelión se desató el tráfico ferrocarrilero pasó a control de la Secretaría de Guerra y el tráfico militar tuvo prioridad. Todos los días, la prensa informó las suspensiones en los tramos dinamitados por ambos bandos y los asaltos a los viajeros y convoyes de carga —*Excélsior* y *El Universal* publicaron noticias puntuales desde el 6 de diciembre. Los viajeros no tenían certeza de llegar a su destino y las corridas interrumpidas se solucionaron con taxis colectivos que cubrían los puntos bajo conflicto en tanto que la carga debía esperar el arreglo de las vías. Las estaciones y vías telegráficas también fueron objeto de constantes atentados en todo el país, por lo que el 16 de enero el gobierno estableció el correo con columnas militares en dos lugares estratégicos, Puebla e Irapuato, mediante “dos oficinas postales ambulantes”.<sup>430</sup>

Una de las primeras consecuencias de la rebelión que padecieron los capitalinos fue el desabasto de productos; el 8 de diciembre la prensa ya hablaba de las escasas mercancías que llegaban a Buenavista y San Lázaro<sup>431</sup> y dos días después se denunció el aumento de precios de más de 50 por ciento en menos de 48 horas.<sup>432</sup> A esto hay que añadir los efectos del alza de impuestos en todo el país decretada por el gobierno este mismo mes. El primer motín por el alza de víveres se dio en Coyoacán el 11 de diciembre y, a partir de entonces, los principales periódicos publicaron, por lo menos una vez a la semana, listas de los vagones y productos que llegaban (con carbón, leña, aceite, harina, carne, frijol, azúcar y carne) así como las empresas que los recibían. Con las comunicaciones cortadas hacia el oriente, en la aduana veracruzana quedaron varadas las mercancías de lujo esperadas para las fiestas de fin de año—vinos, conservas, turroneos y otros productos europeos que se vendían en las tiendas de ultramarinos finos— y las clases adineradas tuvieron festejos deslucidos. No fue sino hasta el 8 de febrero que se pudo disponer de 480 carros de ferrocarril para traer la mercancía del puerto, calculada en 12 mil toneladas, con “artículos de seda y lana, vestidos de última moda, orfebrería y mercería alemanas, conservas y vinos

---

<sup>430</sup> *El Universal*, núm. 2 642, México, 16 de enero de 1924, Segunda sección, p. 1.

<sup>431</sup> *Excélsior*, núm. 2 456, México, 8 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 5.

<sup>432</sup> *Excélsior*, núm. 2 453, México, 10 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 1.

españoles y franceses”.<sup>433</sup> Lo más grave fue la inmediata alza de los productos de primera necesidad. Una lista comparada de precios del 12 de diciembre indica que el azúcar pasó de .30 ctvs. a .45; el carbón, de .05 ctvs. a .16, lo que significó un aumento de más de 200%, y el jitomate, de .40 a .70 ctvs. Como gran parte del ganado provenía de Veracruz, la carne encareció mucho más. Para controlar el alza tuvo que intervenir la Cámara de Comercio del Distrito Federal creando una Comisión reguladora de precios —a mediados de diciembre el filete se fijó en \$1.80, la pulpa fina en \$1.25 y el retazo macizo en \$1.00, mientras el kilo de masa se estableció en 8 ctvs. A pesar de eso, los precios siguieron aumentando, así como la angustia de las amas de casa, por lo que se organizaron grupos de civiles para controlar los abusos de los comerciantes: “600 delegados obreros vigilarán que no se alteren los precios” —por supuesto, eran cromistas y hacían recorridos legales que mucho tenía de “acción directa”.<sup>434</sup> A mediados de enero, la empresa particular de los FF. CC. estableció un aumento de 10% en los fletes y pasajes, lo que encareció aun más boletos y productos con la consecuente incidencia en detrimento de la economía familiar.

La falta de materias primas, muchas de las cuales llegaban a la capital vía Veracruz, hizo que en enero se cerraran varias fábricas en los alrededores del Distrito Federal, como la Cía. Linera Mexicana, donde trabajaban 500 obreros y la fábrica de alcoholes La Guadalupeana.<sup>435</sup> A esto siguieron otras de hilados y tejidos ubicadas en el sur de la ciudad, que sólo hasta marzo pudieron reanudar sus labores.

Con la urgente necesidad de controlar la información, en enero el presidente Obregón ordenó clausurar todas las estaciones de radio y el servicio inalámbrico pasó a manos militares.<sup>436</sup> El cierre de muchas estaciones radiofónicas causó consternación entre los aficionados; las 45 estaciones transmisoras de radiofonía capitalinas que servían a más de 15 mil estaciones receptoras sólo pudieron transmitir música y eventos culturales.

---

<sup>433</sup> *El Universal*, núm. 2266, México, 9 de febrero de 1924, Primera sección, p. 3.

<sup>434</sup> *Excélsior*, núm. 2481, México, 2 de enero de 1924, Primera sección, p. 3.

<sup>435</sup> *Excélsior*, núm. 2 484, México, 5 de enero de 1924, Segunda sección, p. 4.

<sup>436</sup> *El Universal*, núm. 2641, México, 15 de enero de 1924, Primera sección, p. 1.

Otro factor que tuvo un peso especial en el ánimo de los capitalinos y que se mantuvo constante hasta enero fue la inminencia de ataques a la ciudad. Desde el 5 de diciembre, como medida precautoria, el Jefe militar de la plaza, general Arnulfo R. Gómez, hizo un simulacro de ataque por el rumbo del Ajusco donde participó el Colegio Militar. En el escenario de confusiones y desinformación, desde fecha tan temprana como el 9 de diciembre hubo fuertes rumores de que en Xochimilco se habían sublevado los generales zapatistas Genovevo de la O y Valentín Reyes, noticia de mucha gravedad que al final no fue cierta; las noticias del día 12 señalaron que el general rebelde Carpio había sido batido por vecinos en Lechería, mientras que en Texcoco, Tlalnepantla y los límites de Hidalgo los civiles se alistaban como voluntarios para defender al gobierno. Cuatro días después Arnulfo R. Gómez aseguró que no había orden de evacuar la capital, misma que “sería defendida hasta el último hombre”.<sup>437</sup>

La respuesta de diversos grupos sociales no militares en defensa de la dupla Obregón-Calles no se hizo esperar. Los principales diarios capitalinos informaron constantemente de los apoyos: obreros y estudiantes del Partido Radical Obrero ofrecieron su contingente para combatir “a los militares vendidos a la reacción”.<sup>438</sup> Con la idea de formar nuevos batallones rojos, obreros de la CROM, la CGT y de los Jóvenes Comunistas también se dispusieron a defender al gobierno.<sup>439</sup> Incluso la Local del PC capitalino se movió para obtener armas de Obregón,<sup>440</sup> pero dado que apenas tenía fuerza para movilizar, las acciones del partido sólo se redujeron a la publicación del *Manifiesto*. En distintos momentos de la contienda contingentes militares y civiles salieron de la ciudad hacia los puntos de los alrededores —Toluca, Texcoco o Cuernavaca— cuando fue necesario frenar los avances rebeldes, como el día 23 de enero, cuando Figueroa ocupó Puente de Ixtla, en espera de coordinarse con los rebeldes de Puebla para atacar la capital. El 2 de febrero, la

---

<sup>437</sup> *El Universal*, núm. 2 611, México, 16 de diciembre de 1923, Primera sección., p. 3.

<sup>438</sup> *El Universal*, núm. 2 606, México, 11 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 3.

<sup>439</sup> *El Universal*, núm. 2 607, México, 12 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 3.

<sup>440</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 223.

prensa informó sobre un grupo de rebeldes en el Desierto de los Leones, así como de la orden de Arnulfo R. Gómez de repartir 50 carabinas a los empleados que formaban las defensas civiles.<sup>441</sup> Los rumores de ataques inminentes continuaron hasta principios de febrero; la capital siempre estuvo mal defendida y quizá no hubiera resistido la ocupación, pero inexplicablemente los rebeldes no aprovecharon la oportunidad, quizá por la inferioridad de armamento y por la fama de Obregón como militar —pero la población capitalina no tuvo una Navidad tranquila y sólo en enero pudo retomar la respiración.

Al relacionar el saldo rojo de la rebelión con el de otros momentos de la fase armada de la Revolución no hay duda que fue mucho menor —la población civil sufrió menos por la falta de armas—, pero la vida en la capital reeditó la situación de guerra con falta de víveres, escasez de mercancías de todo tipo, tropas que iban y venían, voluntarios en busca de armas y trenes con heridos y prisioneros. Una de las noticias más espectaculares fue la del “tren de sangre” que transportó a los cerca de 250 heridos en la batalla de Ocotlán para ser tratados en el Hospital Militar.<sup>442</sup>

Como centro del poder político, la Ciudad de México también fue el escenario de otro tipo de enfrentamientos que la mantuvieron en constante zozobra. Muchos empleados federales apoyaron abiertamente a los rebeldes, lo que suscitó multitud de choques verbales y enfrentamientos en los cafés y lugares públicos. El Grupo Acción de Morones sabía que la derrota del gobierno significaba el fin de su poder, y los cromistas, que contaban con carta blanca de parte de Calles, movilizaron todas sus fuerzas, llamaron a los sindicatos a armarse, editaron manifiestos y organizaron pequeñas milicias y grupos paramilitares actuando con total impunidad, al grado que a mediados de enero el editorial de *El Universal*, titulado “Acción directa”, se opuso a que esta “artillería pesada en toda función bélica entre industriales y trabajadores” se aplicara a la lucha política.<sup>443</sup> Mientras tanto, los sindicatos de la CGT se mantuvieron en pie de lucha por reivindicaciones propias y sufrieron varias razias por parte de soldados obregonistas. Arnulfo R. Gómez, el comandante de la

<sup>441</sup> *El Universal*, núm. 2 659, México, 2 de febrero de 1924, Primera sección, p. 3.

<sup>442</sup> *El Universal*, núm. 2 629, México, 12 de febrero de 1924, Primera sección, p. 4.

plaza, se convirtió de inmediato en el brazo ejecutor contra todo opositor al régimen, ya fueran rebeldes verdaderos o inventados, obreros que protestaban por motivos propios o “rojos”. Particularmente tras la muerte de Carrillo Puerto desató una feroz persecución, mandando “asesinar, encarcelar e inventaba culpables de sedición; todo el aparato gubernamental era sujeto a investigación, buscando y encontrando culpables; la cárcel de Santiago Tlatelolco se llenó de ‘conspiradores’”.<sup>444</sup> Y la ciudad quedaba desierta de noche.

El campo legislativo fue otra arena de violencia que se inició cuando la Cámara aprobó el desafuero de 11 diputados que estaban en el “campo rebelde”.<sup>445</sup> En enero, entre fuertes discusiones, varios senadores pidieron la renuncia de Calles y de la Huerta para lograr la paz<sup>446</sup> y el asesinato del senador cooperatista Field Jurado por los cromistas a fines de enero —que fue acallado—, por oponerse a la lectura de los Tratados de Bucareli en la Cámara, marcó el punto más álgido de la violencia política. Este artero ataque, al que siguió el secuestro de otros tres senadores por oponerse en la Cámara a dichos tratados, fue realizado en pleno día tras una campaña de agresiones y motivó la renuncia de Vasconcelos, que se hizo pública el 29 de enero. Otro enfrentamiento entre el Presidente y el Ministro se hizo público en la prensa cuando Obregón negó la amnistía a los rebeldes y Vasconcelos se expresó a favor de aplicarla a los civiles.<sup>447</sup>

Los recintos legislativos también atestiguaron violentas reacciones en respuesta a las medidas gubernamentales, como cuando el gobierno dispuso —en febrero— que la Secretaría de Hacienda y el Registro Público de la Propiedad incautaran los bienes de los rebeldes en todo el país —medida no sólo política sino para hacerse de recursos. La falta de dinero no sólo afectaba al gobierno, el Monte de Piedad capitalino tuvo que restringir sus

---

<sup>443</sup> *El Universal*, núm. 2 646, México, 17 de enero de 1924, Primera sección, p. 3.

<sup>444</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 246.

<sup>445</sup> *El Universal*, núm. 2 606, México, 11 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 1.

<sup>446</sup> *El Universal*, núm. 2 649, México, 22 de enero de 1924, Primera sección, p.1.

<sup>447</sup> *El Universal*, núm. 2 672, México, 15 de febrero de 1924, Primera sección, p. 1.



operaciones para hacer frente a las numerosas solicitudes e informó que sólo prestaría 50 pesos por persona para atender al mayor número posible de solicitantes.<sup>448</sup>

Uno de los últimos trastornos graves para la capital se dio en febrero. A raíz de la requisita de transporte público: “La ciudad de los camiones se quedó sin camiones”.<sup>449</sup> Los 200 camiones y numerosos taxis requisados para el frente occidental<sup>450</sup> obtuvieron la condonación de multas y fueron llevados a Buenavista con sus respectivos choferes; el gobierno ofreció un pago de \$10 pesos a sus dueños por el alquiler y de \$7 pesos a los choferes que fueron forzados a ir —noticias posteriores informaron que a quienes desertaran o fueran sorprendidos robando piezas serían considerados rebeldes. El trastorno en el transporte continuó un par de semanas más por el temor a nuevas requisas.

### 7.2.2 Los campesinos y la rebelión

La versión más difundida del apoyo masivo del campesinado al gobierno ha sido sostenida por los historiadores obregonistas. En realidad, la mancuerna Obregón-Calles realizó alianzas con dirigentes, caciques y gobernadores que controlaban grupos armados de distinta índole, entre los que estaban grupos campesinos. Los documentos reflejan el apoyo de este sector pero no exactamente porque buscara defender a Obregón sino por “la promesa del reparto agrario [...] o por conseguir armas que en ocasiones servían más para dirimir conflictos locales que para combatir a los rebeldes”.<sup>451</sup> La participación campesina en un conflicto político-militar que nada tenía que ver con demandas propias tuvo características particulares: se negaron a incorporarse al ejército, su enemigo natural, y no aceptaron salir de sus regiones para incorporarse en otras como fuerzas regulares, pero conformaban un sector muy numeroso y estaban disponibles. A fin de movilizarlo, la Confederación Nacional Agraria emitió un *Manifiesto a los campesinos* llamándolos a luchar en defensa de

<sup>448</sup> *El Universal*, núm. 2 661, México, 13 de febrero de 1924, Segunda sección, p. 4.

<sup>449</sup> *El Universal*, núm. 2 659, México, 2 de febrero de 1924, Segunda sección, p. 3.

<sup>450</sup> Meyer, Jean, *op. cit.*, da la cifra de 400 camiones, p. 154.

<sup>451</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 14.

los artículos 27, 115 y 123<sup>452</sup> y las solicitudes de armamento por parte de pueblos o de organizaciones, reportadas en la prensa desde el 12 de diciembre<sup>453</sup> se dirigieron tanto a dicha Confederación como a la Secretaría de Agricultura y Fomento durante todo el conflicto. Aunque también la CROM organizó a numerosas comunidades agrarias en todo el país, el mayor campo de acción de los contingentes agraristas se dio en el frente oriental. Durante la contienda el gobierno logró movilizar a 10 mil agraristas, principalmente en Veracruz.<sup>454</sup>

La reacción de los militares del ejército regular fue de desconfianza y desdén frente a estos grupos autogestivos. Aunque “Obregón mostró una notoria preferencia por la utilización de campesinos armados”<sup>455</sup> que compensaran el desequilibrio provocado por la defección de las fuerzas regulares que pasaron al terreno rebelde, las fricciones entre el ejército y los jefes agraristas fueron constantes. Una carta de general Eugenio Martínez pintó la relación entre ambas fuerzas: “Si no se pone un coto a estos individuos podrán reclutar miles de hombres, pues como usted sabe nunca están en acción y solamente de una manera nominal tienen gente repartida en todos los pueblos, a la cual no pagan haberes, y todos los elementos que el gobierno les proporciona son para su provecho personal [...] la gente manifiesta no querer ser soldado de línea, pues únicamente desean defender su región y continuar trabajando.”<sup>456</sup> Estas fuerzas campesinas irregulares fueron utilizadas por los federales en batallas poco relevantes pero cumplieron el importante papel de vigilar las vías férreas. El delahuertismo puso especial atención en reprimirlas, junto con todo tipo de movimientos populares y sus dirigentes; entre diciembre de 1923 y enero de 1924 fueron asesinados por los rebeldes el dirigente popular y presidente de Acapulco Juan R. Escudero,

---

<sup>452</sup> *El Universal*, núm. 2 608, México, 13 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 3.

<sup>453</sup> *El Universal*, núm. 2 607, México, 12 de diciembre de 1923, Primera sección, p. 4.

<sup>454</sup> Meyer, Lorenzo, “La encrucijada”, en *Historia General de México*, vol. IV, p. 116.

<sup>455</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 292.

<sup>456</sup> *Ídem*, pp. 81-82.

los dirigentes campesinos veracruzanos José Cardel, Juan Rodríguez Clara, José Fernández Oca y Guillermo Lira, quien encabezaba a la Juventud Comunista, entre otros.<sup>457</sup>

En Veracruz, como se anotó, el gobernador Tejeda había intensificado el reparto agrario en 1923 con el apoyo de Úrsulo Galván y la Liga jarocho contaba con más de 100 comités agrarios. La rebelión agudizó el conflicto entre terratenientes y agraristas y los primeros apoyaron con todo al delahuertismo —en otros estados el apoyo fue mediante préstamos forzosos— e intensificaron el clima de tensión con asesinatos de dirigentes y quemas de sembradíos que convertían en pastizales para sus ganados, contando siempre con el respaldo del general Guadalupe Sánchez. Durante el gobierno *de facto* rebelde los hacendados azucareros estuvieron de plácemes, propiciando la limpia del poder judicial de “elementos bolcheviques”<sup>458</sup> y disfrutando de un periodo de calma en relación al gobierno tejedista. Pero fue en este estado donde destacó la actividad militar de los comunistas; la Liga jarocho, bajo la dirección de Manuel Almanza —Galván estaba en Moscú— adoptó un programa que contemplaba el “armamento de los campesinos, el reparto inmediato de las tierras a los pueblos que carecen de ellas, la confiscación de las tierras de los terratenientes rebeldes e indemnización a las familias de los agraristas asesinados; la integración de las juntas de conciliación y arbitraje por representantes obreros, la creación de bolsas de trabajo, la ayuda a los obreros sin trabajo y la aprobación de una ley de inquilinato”.<sup>459</sup> Pero el agrarismo jarocho se encontraba en una situación defensiva ante los fusiles de los terratenientes y de las fuerzas de Sánchez, por lo que la Local del puerto sólo pudo organizar guerrillas mal armadas que nunca rebasaron los 200 hombres para combatir al delahuertismo. A su regreso de Moscú, Úrsulo Galván y Rafael Carrillo se enteraron de la rebelión en La Habana, desembarcaron clandestinamente en Veracruz el 13 de diciembre y se integraron a la lucha en apoyo de sus ligueros y de Obregón. La rebelión en este estado fue derrotada con el concurso de muchos otros campesinos no organizados directamente por los comunistas, Tejeda regresó triunfante el 12 de febrero y logró de Obregón un trato

---

<sup>457</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 66.

<sup>458</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 55.

particular sobre el desarme, que no se llevó a cabo como en otras regiones, y muchos campesinos obtuvieron tierras a partir de la incautación de bienes de quienes habían apoyado a De la Huerta. En Michoacán la situación fue distinta; el agrarismo encabezado por Primo Tapia estaba a la defensiva contra los terratenientes y el ejército amparados por Obregón y quiso combatir al gobernador Sánchez Pineda aprovechando la rebelión. La defensa de los agraristas en apoyo del gobierno fue muy endeble, Tapia consiguió de Calles dinero y una orden para que le entregaran armas, pero con los estradistas ya en Morelia, “pactó con Estrada, quien le dio armas y parque para su gente”.<sup>460</sup> Al final de la confusión, porque cambió de bando siete veces, se unió al Batallón 90 y terminó del lado de Obregón.

La historiografía oficial ha insistido en el destacado papel que tuvieron las fuerzas agraristas y de tendencia progresista en la rebelión, “pero se olvida que los aliados más importantes del gobierno no fueron los radicales de Veracruz organizados por Tejeda, o los de Puebla por José María Sánchez. Donde las fuerzas irregulares tuvieron un papel más destacado fue en los estados más aislados, donde las fuerzas regulares no podían llegar fácilmente a combatir”.<sup>461</sup> En los hechos, el delahuertismo propició la alianza de los militares más reaccionarios con las fuerzas más regresivas de la reacción: “los hacendados michoacanos y veracruzanos, los comerciantes gachupines del puerto de Acapulco, los miembros de la casta dorada henequenera yucateca. Así, so pretexto de la rebelión, la combinación militares-guardias blancas, actuó impunemente”<sup>462</sup> en contra del reparto agrario. La respuesta campesina generalizada de organizarse para combatir a los terratenientes y a los enemigos locales solicitando armas, fue correspondida por Obregón incrementando el reparto agrario, pero también ordenó su desarme al terminar la rebelión.

---

<sup>459</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 224.

<sup>460</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 135.

<sup>461</sup> *Ídem*, p. 290.

<sup>462</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 223.

### 7.2.3 La victoria de Obregón

Con las graves derrotas de enero y tratando de salir lo mejor librado, De la Huerta emitió un *Manifiesto a la Nación* desde Frontera, Tabasco, donde intentó un nuevo giro nacionalista, acusando a Obregón de obtener ayuda de un gobierno extranjero para matar mexicanos — pero entonces la rebelión ya estaba liquidada en términos militares. Con el evidente avance obregonista y la sensación de mucha sangre derramada, en febrero surgió una corriente de opinión a favor de la paz y la amnistía a partir de una Convención Pro Paz que congregó en Monterrey a 27 Cámaras de Comercio. El Presidente rechazó la amnistía general solicitada señalando que “sería indecoroso entrar en arreglos con altos jefes que violaron todo principio de pundonor militar y lealtad a nuestras instituciones”.<sup>463</sup> Aceptó las rendiciones de los mandos medios y les dio garantías pero hizo una gran poda de los generales que lo habían traicionado; salvo Estrada que huyó a EUA, antiguos compañeros suyos de armas como Maycotte, Diéguez, García Vigil, Alvarado, Méndez Chao y otros, fueron fusilados. En abril, el gobierno central recuperó Oaxaca, Hidalgo y Mérida, y en Guerrero, el general Figueroa se rindió por las defecciones de sus hombres —fue entonces cuando Orozco le escribió a Vasconcelos. Dos meses después el movimiento estaba sofocado.

Tras la victoria obregonista —la rebelión fue sofocada en junio de 1924 y De la Huerta emigró a EUA— el PC lanzó un manifiesto afirmando que su apoyo al gobierno se había debido no a que fuera un buen gobierno, sino por combatir “a la reacción, infinitamente peor”<sup>464</sup> y los militantes que permanecían en los estados trataron de organizar la resistencia al desarme de los campesinos ordenada por el gobierno. A partir de este momento, sin embargo, en el partido se iniciaron “las relaciones [...] con algunos jefes militares y su comprensión de que también en el ejército podían echar raíces las ideas del comunismo”.<sup>465</sup>

En el escenario nacional el delahuertismo y sus secuelas dieron fin al respiro que había ofrecido el obregonismo pero el triunfo sobre De la Huerta reforzó al grupo

---

<sup>463</sup> Plasencia, *op. cit.*, p. 213.

<sup>464</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 34.

sonorense y evidenció la necesidad de un ejecutivo con fuerza suficiente para erigirse por encima de los otros poderes. Lo espectacular de esta crisis, que rebasó con mucho otras asonadas militares, también puso al descubierto el peso de Estados Unidos, pero sus efectos se limitaron “a la esfera política y no concernía a la mayoría de los mexicanos”.<sup>466</sup> La rebelión tuvo un costo de “70 millones de pesos, 7 000 soldados y 54 generales”<sup>467</sup> pero el país no se libró del militarismo porque de inmediato Obregón reemplazó a los 54 generales con quienes le habían sido fieles. La incipiente democracia tampoco salió fortalecida porque los diputados independientes fueron denunciados como cómplices de los rebeldes y expulsados de la Cámara, y el Senado y la Suprema Corte fueron domesticados. Calles pudo ganar las elecciones con toda tranquilidad.

### 7.3 *El primer mural revolucionario. La trinidad (1924)*

Con este escenario de vivencias de sangre y violencia 1924 fue un periodo febril en la producción orozquiense. Con el apoyo del rector Pruneda —sueldo de 500 pesos, sin horario fijo ni supervisión—, en la planta baja empezó el primer tema acorde al cambio propuesto, *La trinidad revolucionaria*, que resolvió como una afirmación constructiva. “Un espíritu armado sin rostro, 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”.<sup>468</sup> Pero muy pronto el pintor lo modificó con una escena radicalmente contraria, donde el obrero pierde sus manos, sus herramientas de trabajo y exhibe largas mangas que ocultan los brazos mutilados. Su rostro se vuelve hacia la violencia con un gesto de enojo, temor y desconcierto. El cambio más radical consistió en la sustitución del ingeniero por un anciano de pantalón oscuro y camisa blanca, que cruza sobre su rostro las manos

---

<sup>465</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p.67.

<sup>466</sup> Meyer, Jean, *op. cit.*, p.155.

<sup>467</sup> *Ídem*, p. 154.

<sup>468</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 269.

crispadas por la desesperación. Este mural dio otro sentido a la *democracia militante* propuesta por Orozco, quien la convirtió en la encarnación de la ciega guerra civil que se cernía como cuña sobre los dos personajes hincados. Esta *pintura combativa* posterior al delahuertismo recogió por primera vez la angustia, el dolor y el sinsentido de la Revolución que Orozco nunca había representado. La escena oficialista de reconstrucción fue sustituida por una mirada personal de crítica e incredulidad. Esta primera imagen campesina resumió tanto el protagonismo de este grupo en las contiendas armadas como su indefensión a manera de una metáfora de la realidad que concretó las vivencias invisibles de los actores rurales. Como símbolo real y contemporáneo se ubicó en el otro extremo de las indias de Rivera, de los idílicos campesinos de Revueltas y de los campesinos urbanizados de Leal y, en la búsqueda de universalidad afincada en lo nacional compartida con Siqueiros, se acercó más a las indias-campesinas de éste.

La tríada final dejó en el muro un soldado cegado por la bandera enorme, roja como la violencia; un obrero mutilado, imposibilitado para trabajar y un campesino negándose al horror de la guerra. Los diez años pasados sin pintar la Revolución cobraron forma en un tablero que sacude por la fuerza de su composición, por la agresividad del soldado-cuña, por la violencia de los rojos que tiñen la parte alta y por el crítico desencanto de sus protagonistas. Orozco dio un nuevo paso en la politización de su obra asumiendo el peso del tema tan presente en el SOTPE y en el *Manifiesto*, que “daba mucha importancia al ‘contenido’ de la obra de arte, es decir, a la suma de ideas y emociones expresadas por la misma”.<sup>469</sup> Su arte expresó la ira frente a la irracionalidad de la guerra, antecediendo a lo que el pintor anotó después: “lo que diferencia al grupo de pintores murales de cualquier otro grupo semejante, es su capacidad de crítica. Por la preparación que la mayor parte de ellos tenía, estaban en la posibilidad de ver con bastante claridad el problema del momento y de saber cuál era el camino que había que

---

<sup>469</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 71

seguir. Se daban perfecta cuenta del momento histórico en que les correspondía actuar, de las relaciones del arte con el mundo y la sociedad presentes”.<sup>470</sup>

Además de concretar una magistral síntesis de los últimos acontecimientos del país, en *La trinidad* Orozco dio un nuevo giro a sus preocupaciones plásticas; las dos figuras inclinadas “además de expresar la ruptura de la imagen, dan la apariencia de ser contrafuertes, una para la columna y otro para la imposta. El movimiento del hombre armado ya no destruye de esta manera el espacio arquitectónico, pues el efecto dinámico se logra sin necesidad de elaborar una complicada red geométrica en el muro. El triunfo de este fresco se debe a la solidaridad con la arquitectura existente”. También integró una nueva versión de su interés por lo corporal, ya que el pintor “usó por primera vez el cuerpo humano como símbolo de un estado anímico, de una condición espiritual o de un drama general”.<sup>471</sup>

Aunque en la Prepa Orozco fue el primero en pintar la Revolución, ya antes Francisco Goitia había realizado *Baile revolucionario*, obra que tiene similitudes con las que después haría el muralista: “bajo un cielo gris, encapotado y tempestuoso, un guerrillero se muere, atendido por dos mujeres vestidas de negro”.<sup>472</sup> El sentido trágico de ambos pintores era lo contrario del *Campamento zapatista* de Leal.

#### 7.4 Murales históricos del pasado y del presente

El cambio iniciado en *La Trinidad* fue continuado en el muro norte de la escalera principal con una serie sobre *Franciscanos* en la que Orozco avanzó en la integración de pintura y arquitectura. En el descanso el cuerpo del fraile sigue la curvatura del arco para inclinarse y abrazar el cuerpo famélico de un indio y los dos religiosos del muro ascendente también se amoldaron al espacio, creando una imagen visualmente muy atractiva. En estas escenas de la evangelización, Orozco inició una nueva manera de

---

<sup>470</sup> *Ídem*, p. 58.

<sup>471</sup> González Mello, *Orozco* [...], p. 54.

<sup>472</sup> *Ídem*, p. 60.



tratar la anatomía, ya no con grandes musculaturas, sino con cuerpos doblados y humildes “que se alargaban para mostrar sentimientos muy cristianos”.<sup>473</sup> La libertad del trazo dibujístico permitió profundizar en un estado anímico que recogió la caridad cristiana hacia los indígenas desfallecientes, harapientos y enfermos. Sobre el franciscano del descanso de la escalera Orozco dijo a Cardoza y Aragón: “representa a la Iglesia absorbiendo el vigor del pueblo”<sup>474</sup> aunque la suave línea de la espalda en un abrazo fraterno, de piedad y entrega, indica lo contrario.

De esta etapa de la producción orozquiiana en la planta baja quedó también el mural *Ricos cenando y obreros peleándose*, donde contrapuso caricaturizados burgueses gordos y repelentes departiendo con mujerzuelas una succulenta comida y disfrutando de la pelea entre trabajadores vertidos de overol, agrediendo irracionalmente con martillos, cucharas de albañil y hoces. El planteamiento mordaz y realista se centró en el primer plano de los obreros, quienes se autodestruyen frente al regocijo de sus enemigos de clase.

### 7.5 Caricaturas murales

En el espacio sin estrenar del primer piso el pintor continuó con este nuevo giro de su lenguaje plástico y reivindicó el género de la caricatura, convirtiendo su tradicional formato pequeño en uno monumental y plasmando en los muros una acre crítica a valores centrales de la cultura y la sociedad. El recorrido visual comienza con *Los ricos*,<sup>475</sup> una burlesca escena donde mujeres obesas, enjoyadas y despreciativas, siguen a un delgado fífi, elegantemente vestido; las gordas se abren camino a codazos, pisoteando a los menesterosos de la ciudad que inútilmente piden limosna. Orozco dijo a Alma Reed que en esta arrogante procesión hizo mofa de la “virtud” de algunas mujeres de la Sociedad de damas católicas que habían considerado “indecente” la Virgen desnuda de *La*

---

<sup>473</sup> *Ídem*, p. 54.

<sup>474</sup> Rodríguez, Antonio, *La pintura mural de Orozco*, p. 72.

<sup>475</sup> Orozco no dio nombre a sus murales y aquí se les consigna con los que son más conocidos.

*maternidad* y le habían pedido borrarla.<sup>476</sup> El siguiente tablero, *La basura*, acumula en un tiradero símbolos diversos depreciados valores de la sociedad burguesa con buitres dispuestos a dar fin a la inmundicia de osamentas y desperdicios mezclados con una paleta de pintor, un pergamino, una corona, un gorro frigio, un báculo de obispo y una esvástica, en un amasijo que recoge como pocilga el sinsentido de la historia.

El tablero siguiente, conocido como *Las acechanzas* es el que más interesa para el tema. El tratamiento de los personajes es tan grotesco como los anteriores y aborda un hecho de total actualidad, un hombre idiotizado sosteniendo una ridícula banderita rojinegra mientras sigue a un obeso capitalista, quien le indica el camino seduciéndolo con el emblemático gorro frigio; éste porta un ridículo frac remendado y en su voluminoso abdomen destaca una leontina terminada en herradura. Atrás del personaje central un sacerdote, con el rostro cubierto como cualquier maleante, está a punto de apuñalarlo. Orozco presenta a las fuerzas reaccionarias del capital y el clero con la zanahoria y el palito que ofrecen al personaje central cuya indumentaria no plantea dudas: camisa y pantalón blanco sostenido con la faja característica de los campesinos, además de llevar una pala. Lo más sobresaliente es su expresión de cretinismo acentuada con dientes salidos, una mirada perdida y una actitud de aceptación. Si esta obra fue pintada después del *Banquete de los ricos* de la planta baja, donde los obreros están vestidos de overol, Orozco estableció una diferencia en la vestimenta para representar a la gente del campo. En el personaje animalizado, el pintor realizó una magistral fusión del campesino proletarizado, ajeno a las fuerzas que actúan en su contra. El pintor no hizo concesiones y tampoco abrió esperanzas sino que plasmó una visión sobre la parte más dura de la realidad, la de la manipulación del grupo más demagógicamente glorificado por la Revolución.

En los tableros siguientes continuó haciendo gala de burla a la moral dominante. *La libertad* es un ángel doblemente prostituido; como sus alas no le permiten sostenerse

---

<sup>476</sup> Reed, Alma, *Orozco*, p. 16.

en el aire, requiere de cadenas para hacerlo y es, además, una mujer pública, envejecida y pintarrajeada. En el *Juicio final* un Padre Eterno, imperativo en su decisión, invierte el paradigma bíblico de que el reino de Dios será de los pobres, quienes son alejados de él, mientras que los ricos, gordos y bien vestidos, están a su derecha. Los personajes de *La justicia y la ley* se abrazan tras la francachela; la primera lleva la clásica venda en los ojos desarreglada, al tiempo que responde con un ojo al guiño del legislador borrachín y una mano de rojo sangre destaca sobre su vestimenta blancuzca; el representante de la ley esgrime burlonamente la espada mientras apenas se sostiene en pie. Los murales de este piso comparten un colorido violento acentuado por toques negros y un dibujo de gran libertad, alejado del naturalismo por las exigencias del género y muestran una estrecha correspondencia con las caricaturas de *El Machete*, al que Orozco se volcó cuando fue corrido de la Prepa.

Antes de su expulsión también realizó dos pequeños murales en los arcos de acceso a los corredores con un tema repetido de manos entrelazadas acompañadas con una hoz y un martillo, en la clásica versión de los símbolos comunistas que Siqueiros también había pintado en otro espacio similar, sobre los arcos de acceso al segundo piso del Patio chico — fue en esta breve etapa cuando la obra de ambos pintores estuvo más cerca. Siqueiros aludió a este momento, cuando Orozco, como miembro del SOTPE,

dejó los desnudos de madonas renacentistas para volver a su tradicional estilo violento. No obstante que su obra siguió adoleciendo de defectos ideológicos liberales, es indudable que marcó entonces una orientación muy interesante hacia los principios fundamentales del Sindicato. Su crítica mordaz a los hábitos de la clase capitalista, a la justicia burguesa, al clero reaccionario, etcétera, constituye un punto de partida importantísimo para el desarrollo posterior de una plástica de agitación y propaganda revolucionarias. Esta época de su obra es sin duda alguna, por su mayor dinámica, por su mayor psicología impulsiva, lo mejor del primer periodo muralista mexicano.<sup>477</sup>

---

<sup>477</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 214.

En el segundo piso, Orozco empezó otro paño que dejó inacabado, *Tropas defendiendo un banco contra los huelguistas*, tema también referido a la historia contemporánea.

El Sindicato, inerme ante los ataques de los murales por parte de los sectores más conservadores y reaccionarios, continuó protestando en septiembre contra los depredadores, entre quienes se contaba a “los Caballeros de Colón, a las Damas Católicas, a los liberales fosilizados, a los demócratas melifluos, a los burócratas arraigados”.<sup>478</sup> También se expresó contra los ataques a los murales de Rivera en la SEP. Orozco siempre sostuvo que en esta gravísima situación, el sindicato “no sirvió de nada”.<sup>479</sup> Un mes después de su expulsión hizo su propia defensa de las agresiones a sus murales en un artículo publicado en *Eureka*, un periódico de los estudiantes de la Prepa, en respuesta a un artículo de Salvador Novo del 3 de junio. Escribió que sus obras y las de Siqueiros fueron lapidadas y mutiladas por “semieducados y estudiantes refractarios al estudio” que actuaron según una “lógica” adecuada a ellos porque la pintura de ambos les era desconocida.

Si tal obra es odiada por el público, no será por la idea que representa, sino precisamente porque es buena pintura. Es que su fuerza estética, creando un canon nuevo de belleza, desorienta la rutina y la pereza que adhieren por costumbre y fuerza de inercia a los cánones de belleza ya conocidos, clasificados, momificados. Y si, para colmo de desdicha, tal obra no tiene detalle que pueda satisfacer la animalidad de los espectadores, ésta será considerada como insulto a la bajeza de estos individuos por su sola superioridad. La obra destruida es importante, en particular y muy especialmente el admirable San Francisco ayudando a los pobres, del cual, yo creo, ningún hombre de buena fe puede negar la belleza. ¿Qué iba a hacer la autoridad? Lo que hizo: suspender la obra, castigando a los pintores por haber pretendido crear belleza para unos individuos que no saben qué hacer con ella.<sup>480</sup>

---

<sup>478</sup> Tíbol, *José Clemente Orozco. Una vida [...]*, apud *El Machete*, núm. 13, p. 71.

<sup>479</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 84.

<sup>480</sup> Orozco, *El artista [...]*, pp. 145-148.

### 7.6 *El SOTPE, El Machete y el PC*

Tras el enfrentamiento contra el delahuertismo el PCM volvió a vivir una situación desastrosa, con un Comité ejecutivo aislado de las Locales, la muerte de varios de sus mejores militantes en Veracruz, la desaparición de la Local de Mérida y sin presencia en ningún sindicato importante. Aunque contaba entre sus filas a varios intelectuales el *Manifiesto* a favor de Calles lo había debilitado por su apoyo al Estado.<sup>481</sup> En el balance realizado en febrero el partido trató de reforzar su posición y publicó la declaración *Hacia un gobierno obrero y campesino* donde explicó que su apoyo a Obregón no había sido por considerarlo un buen gobierno, sino por combatir “a la reacción, infinitamente peor”.<sup>482</sup> También llamó a los sectores mencionados a conformar un Frente único —con la confianza puesta más en sus agraristas jarochos y michoacanos que en el sector obrero— y se expresó a favor de mantener armados a los campesinos, postura que chocaba de frente con las órdenes de Obregón —mientras tanto Calles declaró que el ejido y el cultivo en común de la tierra no eran “formas verdaderas” de economía y debía preferirse la pequeña propiedad.

El 25 de abril, el PC organizó una Conferencia Nacional donde se presentaron los informes del Kresistern y del Congreso de la Internacional Juvenil Comunista. El orden del día incluyó el Frente único económico y político de campesinos y obreros, la cuestión agraria, la cuestión obrera y sindical, problemas educacionales y cooperativos y, bajo un solo apartado, el fascismo, el imperialismo y el panamericanismo. Debido a los errores cometidos durante la rebelión delahuertista y a la crisis mencionada, hubo un cambio en la estructura de la dirección, y se removieron y expulsaron a todos los dirigentes anteriores, excepto a Diego Rivera, quien dejó su cargo de Secretario político para ser suplente. El nuevo CNE estuvo conformado por siete miembros —en lugar de cinco— y cuatro suplentes. Los puestos nuevos incluyeron un secretario sindical y uno agrario, que recayó en Úrsulo Galván, en tanto que la secretaría de propaganda correspondió a Bertram D. Wolfe.

---

<sup>481</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 231.

<sup>482</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 34.

Durante el resto del año, el partido continuó atendiendo prioritariamente la problemática del campo y en Toluca se firmó un Pacto de solidaridad entre las ligas agrarias de Michoacán, Veracruz, Morelos y otros estados, pero con la urgencia de reconstruir los vínculos entre el centro y las Locales, la reorganización nacional tomó la forma de un periódico donde los miembros del SOTPE tuvieron un papel central.

El año anterior, el partido había contado con cuatro periódicos, *La Plebe*, del movimiento inquilinario, *El Frente Único*, editado en Veracruz, el semanario *El Obrero Comunista* y una publicación mensual, *Juventud Mundial*. En la cima del movimiento inquilinario estas publicaciones llegaron a tirar conjuntamente cerca de 80 mil ejemplares mensuales, pero a fines de 1923 no quedaba nada de prensa partidaria. Ante la necesidad de contar con un organizador colectivo impreso, “el 12 de noviembre de 1923, el Secretario general, Manuel Díaz Ramírez, llamó a los miembros del partido y de la Federación de Jóvenes Comunistas a reunir un fondo de cinco mil pesos para adquirir una imprenta y asegurar la edición de un periódico obrero y campesino de carácter nacional, que terminara con la irregularidad y el carácter local de los órganos de prensa partidarios”.<sup>483</sup> Así, desde los recursos materiales, *El Machete* no fue obra sólo de los pintores, aunque sin duda éstos le dieron una presencia particular que se fue gestando en la medida en que sus responsables se adentraron en la crítica política y, no menos importante, que Orozco y Siqueiros se quedaron sin trabajo.

El primer número presentó su declaración de principios orientada a difundir el marxismo, la línea de la III Internacional y el internacionalismo proletario: “Es un periódico del pueblo para el pueblo; luchamos por la defensa del pueblo vilipendiado por todo el seudocristianismo neurótico burgués, reclamamos para el pueblo lo que de derecho le pertenece, tierra, agua y libertad; salvaguardaremos sus industrias, que es el último lenguaje noble de su ritmo interior; haremos del arte una función social; trabajaremos por la educación racional”.<sup>484</sup> En este número que vio la luz el 13 de marzo de 1924 la dirección

---

<sup>483</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 76.

<sup>484</sup> Márquez *et al.*, p. 103.

colectiva estuvo conformada por Diego Rivera, Xavier Guerrero y Siqueiros, aunque éste era quien daba “las ideas generales de la política del periódico de acuerdo con los miembros del sindicato”.<sup>485</sup> Su compañera, Graciela Amador, escribió la cuarteta que identificó la postura de la publicación:

El machete sirve para cortar caña  
para abrir las veredas de los bosques umbríos,  
decapitar culebras, tronchar toda cizaña  
y humillar la soberbia de los ricos impíos.

El mensaje acompañaba a un logotipo en forma de enorme machete —herramienta infaltable para cualquier campesino— sostenido por un puño impreso en negro sobre rojo sangre. Ambos se pensaron para un interlocutor que no era la clase obrera sino la gente del campo.

Orozco consignó que Gachita también “redactaba la mayor parte de los artículos y componía los magníficos corridos, que llegaron a ser la sustancia más importante de la publicación”.<sup>486</sup> Escritos con un lenguaje sencillo y de contenido político, éstos retomaron la reciente tradición del corrido revolucionario y se hicieron infaltables desde el número dos. Formalmente, Gachita estaba a cargo de la administración, en tanto que como director aparecía *la mano del pueblo*.

Aunque el periódico no dependía del PC, sus nexos con el partido se evidenciaron desde el primer número, donde se llamó a caminar “Hacia el gobierno obrero y campesino”, se presentó un balance de la rebelión delahuertista y se estableció la oposición a la campaña para desarmar a los campesinos. En este número, el editorial estuvo a cargo de Xavier Guerrero, quien se declaró a favor de la educación social del arte mientras que Siqueiros se encargó de otro artículo sobre los conceptos artísticos del sindicato y Rivera hizo una apología de Carrillo Puerto. También se incluyó un artículo del economista de origen alemán, Alfonso Goldschmidt que inició la difusión del marxismo. El problema del campo

---

<sup>485</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 82

<sup>486</sup> *Ibidem*.

se abordó hasta el número tres con artículos de Rivera, Bertram Wolfe y un colaborador veracruzano. Para el movimiento comunista este periódico concretó “el inicio del primer grupo dirigente estable del comunismo en México, que se perfila desde la aparición del periódico hasta el III Congreso, celebrado en abril de 1925”.<sup>487</sup>

Su formato, mayor que el de los periódicos de gran circulación, se diseñó para convertirse en cartel y poder fijarlo en los muros y “en los centros de trabajo, lo mismo que en los locales sindicales y agrarios”.<sup>488</sup> Los responsables sacaron el mejor provecho de los pobres y reducidos recursos de impresión publicándolo a dos tintas, rojo y negro, con lo que visualmente se logró una gran presencia y, paradójicamente, la gráfica estuvo ausente en los primeros números —Siqueiros y Orozco todavía tenían sus muros para expresarse. En el diseño gráfico y en algunas viñetas Revueltas colaboró con Guerrero.

*El Machete* tenía un precio de 10 centavos —los trabajadores ganaban 40 o 50 centavos diarios y los peones del campo no percibían más de 30 centavos por una jornada que abarcaba desde que salía el sol hasta que anochece— por lo que siempre fue compartido por grupos de trabajadores. A fin de retroalimentarse, la publicación abrió una sección de *Correspondencias del taller y el campo* que recogía las cartas enviadas por sus lectores. La eterna escasez de fondos obligó al equipo redactor a recurrir a los fondos personales, principalmente de Diego Rivera, y cuando se ilustró, a hacer de todo, como cuenta Guerrero: “pasábamos noches enteras escribiendo, dibujando, grabando en madera [sin saber hacerlo] [...]. Nosotros mismos empaquetábamos los pedidos, distribuíamos la edición y la fijábamos en las paredes antes del amanecer”.<sup>489</sup> Por parte del PC, Gómez Lorenzo se comprometió con este proyecto hasta convertirse en uno de sus redactores más asiduos y competentes, y el ferrocarrilero Juan González, quien había militado en la JC, fue el responsable de la impresión.

---

<sup>487</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 76.

<sup>488</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 219.

<sup>489</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 234.



Siqueiros alude a dos cosas significativas a las que los muralistas se enfrentaron con *El Machete*, un nuevo espectador que eran

las grandes masas obreras, campesinas e indias [me refiero a las tribus indias y no a la circunstancia etnológica, pues la mayor parte de los obreros mexicanos son indios y casi todos los campesinos son indios] [...] era el pueblo, y de este pueblo, su parte más consciente, es decir, el pueblo obrero y campesino organizado en los sindicatos industriales y en las comunidades agrarias [...] y además, estrechó nuestros vínculos de solidaridad con el Partido Comunista, de cuya ideología era a la vez un fruto embrionario, para terminar siendo su órgano oficial. *El Machete* nos sacó del laboratorio abstracto, del laboratorio estético en que aún nos debatíamos, para llevarnos a la calle, a la fábrica, al campo en proceso de trabajo, y por ese camino, a la vida entera de México y a los problemas sociales del mundo entero.<sup>490</sup>

La publicación evolucionó buscando no sólo contemplar desde lejos la lucha de clases y pronto se inscribió dentro de la más radical línea de prensa comunista. Una de las herramientas para lograr la comunicación con el nuevo público fue la gráfica, que se concibió para mejorar la edición y como “una evidente e inmejorable tarjeta de presentación ante las grandes masas del país”.<sup>491</sup> Las ilustraciones fueron aportadas especialmente por Siqueiros, Xavier Guerrero y Orozco, aunque este último no inició su colaboración gráfica sino hasta agosto de 1924, cinco meses después de la aparición del primer número —una plausible razón se relaciona con su expulsión de San Ildefonso.

Como se vio en el apartado anterior, Siqueiros fue expulsado de la Prepa en julio de 1924 y a Orozco le llegó la orden de suspender la pintura el día 25, con lo que vio interrumpido de tajo su trabajo de un año. Esta violenta expulsión ya se había anunciado largamente; Vasconcelos nunca había estado a favor de la candidatura de Calles y en enero del mismo año había presentado su renuncia, pero Obregón lo convenció de esperar, aunque las relaciones entre ambos empezaron a enfriarse. Por otro lado, las pinturas de la Prepa habían sufrido agresiones de distintos grupos y, a pesar de las protestas del sindicato, el

---

<sup>490</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], pp. 217-218.

<sup>491</sup> *Ídem*, p. 224.

clima político no era el mejor para el muralismo. La renuncia final del ministro en julio fue el detonante de la suspensión de los trabajos en la Prepa. González Mello argumenta que la expulsión de Orozco “seguramente” se debió a la satirizada figura de Morones en el primer piso, representado en el obeso personaje de *Las acechanzas*, porque los estudiantes de la Prepa eran lombardistas, y por tanto, afines a la CROM: “la expulsión de los pintores vasconcelistas se hizo justo antes de las elecciones que ganó Calles”.<sup>492</sup> Además de esta consideración política que apunta a los vínculos Calles-Morones, no hay que dejar de lado el hecho de que las caricaturas del primer piso, cargadas de agresividad y de críticas a la sociedad de su momento eran, sin duda, los murales de la Prepa que más herían por su sarcasmo. Orozco atribuyó su salida al retiro de Vasconcelos y su expresión trasluce el dolor y la rabia que le causó: “De haberlo sabido, ni a Siqueiros ni a mí nos arrojan a la calle como perros rabiosos”.<sup>493</sup> Siqueiros añadió otros elementos, ya que el giro del gobierno hacia posiciones favorables al imperialismo había hecho más combativo a *El Machete*: “Xavier Guerrero y yo fuimos expulsados del trabajo mural por ser miembros del comité ejecutivo de *El Machete*, que atacaba violentamente la claudicación del oficialismo”.<sup>494</sup> Se refiere al conflicto entre el periódico y José Manuel Puig Cassauranc, quien puso a los pintores ante la disyuntiva de seguir pintando o continuar con la publicación y sus irrefrenables críticas al gobierno revolucionario.<sup>495</sup> Según él, la respuesta de los miembros del sindicato tomó tres posiciones, la suya, que fue no dejar el periódico, la de Rivera, que decidió seguir pintando, y la de Orozco, quien afirmó que se iría a Estados Unidos, aunque la realidad es que se convirtió en el más asiduo colaborador gráfico de la publicación.

Durante estos difíciles momentos para el muralismo sanildefonsino, Diego siguió pintando en el magno proyecto de la SEP, al que se habían integrado Charlot y Amado de la Cueva. Con su experiencia en el sindicato y en el PC, Rivera había empezado a radicalizar

---

<sup>492</sup> González Mello, *Orozco* [...], p. 57.

<sup>493</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 87.

<sup>494</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 226.

<sup>495</sup> *Ídem*, pp. 222-225.

su postura y a politizar su obra. En marzo, uno de los frescos del “Patio del trabajo” dedicado al trabajo en las minas, escribió el poema “Compañero minero/ doblado por el peso de la tierra/ tu mano yerra/ cuando sacas metal para el dinero./ Haz puñales/ con todos los metales/ y así/ verás que los metales/ después son para ti”. La prensa no tardó en atacarlo y Vasconcelos, muy presionado, le pidió borrar el texto. Cuando el tema se trató en una asamblea del sindicato se decidió quitar el poema a cambio de que “no hubiera ningún tipo de censura en las imágenes”<sup>496</sup> y el texto fue guardado en una botella que se enterró en el yeso fresco para preservarlo. Los sucesos de la expulsión en julio enfrentaron a Rivera a solidarizarse con sus compañeros o seguir recibiendo el patronazgo gubernamental. Una nota aparecida al pie del artículo “Nuevas profanaciones de pinturas murales” del número 13 de *El Machete* da cuenta de la postura que asumió: “Diego Rivera renunció al Sindicato de Pintores y Escultores el mes de julio por no estar conforme con el acuerdo de la mayoría a propósito de la protesta lanzada con motivo de la destrucción de las pinturas en la Escuela Nacional Preparatoria”.<sup>497</sup> Tras esta violenta ruptura fue sustituido en el Comité ejecutivo del periódico por Gómez Lorenzo, quien inició así la carrera periodística que practicaría el resto de su vida.

### 7.6.1 Orozco y *El Machete*

La primera colaboración de Orozco para *El Machete* apareció en el número nueve, del 3-9 de agosto y fue seguida por otra en una Hoja volante gratuita que anunciaba el número diez. En total, durante 1924 Orozco participó con doce dibujos *macheteros*<sup>498</sup> que siguieron la línea de sus caricaturas. Una de sus más célebres e hirientes ilustró el corrido *Los rorros fascistas*<sup>499</sup> donde hizo burla de varios intelectuales. En el número 18 dibujó las campañas cristeras y dedicó dos contra Morones, el líder corrupto por antonomasia.<sup>500</sup> Para Charlot,

<sup>496</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 204.

<sup>497</sup> Tibol, *Arte y política*. [...], p. 426.

<sup>498</sup> Cfr. el catálogo del Munal, *Sainete, drama y barbarie*, pp. 91-93.

<sup>499</sup> *Ídem*, núm. 11.

<sup>500</sup> *Ídem*, núms. 14 y 26.

Orozco fue el ilustrador más dedicado del grupo. Siempre puntual, a las 8 de la mañana, entregaba el dibujo a tinta que se reproducía en fotograbado, destacando entre la agresiva y militante combinación de blancos, rojos y negros. Siqueiros consideró sus obras como la mejor “expresión de gráfica revolucionaria, mucho mejores que sus buenos frescos del primer periodo y más aun del segundo [...]. Mejores aún que los grabados en madera de Guerrero y los míos”.<sup>501</sup> En este periódico semanal que los pintores convirtieron en el órgano de difusión del sindicato, Orozco, alejado por la fuerza de sus muros y resentido por los brutales ataques que los dañaron —fueron rayados, golpeados y desfigurados con mantas y papeles encima— se volcó a realizar obras sin asomo de humor, fue “severo y didáctico, y su encarnizamiento irónico prescindió de las concreciones habituales de la caricatura”.<sup>502</sup>

El periódico del SOTPE continuó durante 17 números (hasta noviembre de 1924) cuando pasó a manos del PCM. En él, los muralistas se transformaron en grabadores, cambiaron el muro por la placa y realizaron caricaturas horribles, directas, que concentraron y concretaron el mensaje. Las imágenes impresionaron tanto como los furibundos editoriales y los corridos facilitaron el canto, la burla y la recreación oral. Su contenido estético y escrito no podía sino provocar ríspidas relaciones con el gobierno. El persuasivo trazo orozquiano, dejando de lado su desdén por los valores extrapictóricos, retomó la caricatura como fuerza central del periodismo y se volcó contra el clero, la moral dominante y los líderes corruptos. Sus caricaturas fueron gritos de desprecio contra la metamorfosis de los símbolos de poder, contra el fanatismo, contra las creencias arraigadas.

Cómo órgano cuasi partidario, en el número 14 se publicó el “Reglamento interior de la Local comunista de la Cd. de México”, que fue “uno de los primeros documentos

---

<sup>501</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 218.

<sup>502</sup> Monsiváis, “Amoroso [...]”, p. 18.

estatutarios del PCM”<sup>503</sup> y donde se definieron las obligaciones de los militantes: el pago de cuotas, el cumplimiento del trabajo definido por el Comité y el conocimiento de los principios, tesis y estatutos del partido. Para los obreros se estableció un mes de prueba, y para quienes no lo eran, un lapso de dos meses.

En octubre, el PC publicó el folleto *La cuestión agraria y el problema campesino/ Puntos de vista de la Liga de Comunidades Agrarias del estado de Veracruz* donde se planteaba enfrentar a la Convención Campesina “arreglada” de la Confederación Nacional y se estableció que mientras llegaba la revolución proletaria, el campesino debía luchar para mermar el poder del capitalismo y arrancarle concesiones ventajosas y no “piadosas limosnas”. También se criticó a los obreros y a sus dirigentes por menospreciar a los campesinos y no hacer efectiva la alianza obrero-campesina. El mes siguiente, el partido realizó un Acto conmemorativo de la Revolución Rusa en el Anfiteatro de la Prepa, donde pronunció un discurso el senador potosino Luis G. Monzón, quien había estado en el ala izquierda del Congreso constituyente y colaboraba con *El Machete* —Obregón ya había establecido relaciones con la URSS. También el partido publicó su primer programa, asentando que la clase proletaria “sin experiencia y recién nacida como fuerza política, alienta aún muchas ilusiones reformistas”.<sup>504</sup> El año cerró con el ascenso de Calles a la presidencia, con nuevos ataques cromistas, ya que en su IV Convención nacional prohibió la militancia de comunistas en esa central y, en el PC, con una campaña antiimperialista en defensa de los países latinoamericanos.

### 7.7 Paréntesis en Sanborn's

Durante 1925, Orozco continuó colaborando en *El Machete* en tres ocasiones, pero sólo repitiendo dibujos que ya se habían editado en números anteriores. La posibilidad de continuar el trabajo mural se le presentó con el dueño del Palacio de los Condes de Orizaba, Francisco Sergio Iturbe, un coleccionista sensible e inteligente que se

---

<sup>503</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 37.

<sup>504</sup> *Ídem*, p. 38.

impresionó profundamente con el trabajo de San Ildefonso y le pidió pintar la escalera monumental para el restaurante Sanborn's instalado en el inmueble de su propiedad. *Omnisciencia* fue el título del panel donde dos desnudos, uno masculino encarnando fuerza, inteligencia, justicia, y otro femenino, representando la fecundidad y la intuición, flanquean a La gracia, según Charlot —o El espíritu, según Fausto Ramírez. Dejando a un lado la temática revolucionaria, aquí Orozco concretó sus ideas de “espiritualismo ocultista”<sup>505</sup> en la misma línea teosófica inicial que había echado a andar en San Ildefonso. Su regreso a la Prepa se dio durante el nuevo gobierno, que enfrentó el arte, la cultura y el tema campesino desde una perspectiva distinta.

Como Vasconcelos, Calles vio en la educación la panacea para acabar con el atraso pero le imprimió un enfoque distinto, ya no con un contenido humanista sino como instrumento para el progreso y el desarrollo económico. Su impulso a la escuela racionalista partió de que sin paz y progreso material los ideales humanistas serían accesorios. El aprendizaje escolar debía servir para que los campesinos trabajaran mejor la tierra y los obreros aprendieran las técnicas modernas de producción. El nuevo Secretario de Educación, José Manuel Puig Cassauranc y el subsecretario Moisés Sáenz fueron los responsables de instrumentar lo anterior, aunque Sáenz fue el verdadero artífice del proyecto educativo del régimen. Su principal preocupación se vertió al campo y creó las escuelas rurales, que concibió como centros de la vida comunitaria. En 1927, estas escuelas contaban con 3 433 maestros, pero su falta de conexión con las necesidades y posibilidades de la población rural no se tradujo en resultados efectivos. Sáenz también promovió las Escuelas centrales agrícolas que se orientaron a impulsar el desarrollo agrícola de los pueblos junto con los Bancos agrícolas ejidales, y en la capital abrió la Casa del Estudiante Indígena con 200 estudiantes indios monolingües que se convertirían en “hombres verdaderos” al aprender español —el intento fue del todo fallido porque ninguno regresó a su comunidad.

---

<sup>505</sup> Manrique, Jorge Alberto, “Los murales de Orozco”, en *Orozco, pintura mural*, p. 21.

La postura del callismo frente al problema agrario difirió poco de la del gobierno anterior. En los dos primeros años de su gestión, Calles continuó la fase de reconstrucción pero sobre todo atendiendo los aspectos fiscales y bancarios, con la creación del Banco de México (1925) y el Banco Nacional de Crédito Agrícola el año siguiente. Las leyes agrarias emitidas en su mandato iniciaron la intervención del Estado en la vida interna del ejido y “plantearon el principio de una división obligatoria de los ejidos en parcelas individuales”.<sup>506</sup> Los campesinos tuvieron la posibilidad de ser propietarios de las parcelas ejidales que trabajaran pero se estipuló que serían patrimonio familiar, lo que fue un duro golpe a las tierras comunales y los ejidatarios se empezaron a convertir en minifundistas en camino a la semiproletarización. En este intento de organizar el modo campesino del desarrollo capitalista, el callismo redujo el poder de las autoridades ejidales, conformadas por un comisariado de tres miembros que atendían acciones internas como la repartición del trabajo y la asignación familiar de cultivos, lo que posibilitó toda clase de abusos (venta, arriendo o dotación de tierra discrecional, chantajes, etc.) y en nada propició la paz en el campo mientras que sí se favoreció a los latifundistas. La Ley de Crédito agrícola (1926), conocida como ley Gómez Morín, dotó de crédito a las sociedades que ofrecieran garantías de una inversión rentable pero no contempló a los ejidos y la Ley Bassols (1927) aumentó los requisitos jurídicos para entrar en posesión de la tierra. No obstante estas nuevas embestidas, el descontento en el campo hizo que Calles repartiera poco más “de tres millones de hectáreas”.<sup>507</sup>

### *7.8 El PCM al frente de una unión campesina nacional*

En esta etapa, el PC inauguró un importante foco de influencia sindical en Jalisco, donde Siqueiros y José F. Díaz hacían trabajo político en la zona minera y de donde surgieron los sindicatos de La Mazata, La Jiménez, Piedra Bola, Cinco Minas, El Amparo, Marquetas y Favor del Monte —de aquí surgió la Federación Minera en 1926. Fuera de

<sup>506</sup> Colmenares, Ismael, Ismael, Miguel Ángel Gallo, Francisco González y Luis Hernández, *Cien años de lucha de clases en México 1876-1976*, p. 23.

<sup>507</sup> *Ídem*, p. 24.

esta zona, con los cromistas utilizando su privilegiada posición en el gobierno, su dominio en los tribunales de trabajo y sus métodos gangsteriles para imponer su hegemonía en los sindicatos, el comunismo mexicano volvió a apostar por el campesinado.

La importancia de este sector incluso se abrió espacio en la CGT, que si bien había mantenido una reducida presencia en el campo, en 1924 empezó a tejer alianzas significativas con las Ligas campesinas en varios estados y con el PNA. En 1925, esta central dijo contar con 30 mil miembros y declaró que el objetivo inmediato de su membresía campesina era “conquistar la tierra por la acción directa”, es decir, ocupar las tierras y conformar “comunidades libres, vinculadas entre sí para defenderse de la agresión del gobierno y los terratenientes”,<sup>508</sup> ya que uno de sus principales lineamientos era que “los campesinos deberían tomar las tierras que les hicieran falta, sin consultar ni solicitarlas a las Comisiones Agrarias de la República”.<sup>509</sup> La presencia de la CGT fue evidente sobre todo en Jalisco, Michoacán, Coahuila y Guanajuato. Mientras tanto, La Liga michoacana encabezada por Primo Tapia había seguido activa y durante su Segunda convención (1924) había protestado airadamente ante el gobierno nacional por la persecución de que eran objeto sus miembros —un campesino fue castrado y desorejado— y la impunidad de varios asesinatos ordenados por los hacendados.

Con esta renovada presencia del problema campesino en el III Congreso del PC (7-13 abril, 1925), la decisión más importante fue la de impulsar una organización campesina independiente: “En nuestra tarea por la constitución de una liga nacional, debemos agitar la necesidad de la unidad con las fuerzas obreras independientes y de la CROM, para alcanzar el frente único de la clase obrera y campesina contra nuestros enemigos”.<sup>510</sup> En julio, se concretó la primera Conferencia Nacional Campesina a la que asistieron representantes de las ligas de Morelos, Oaxaca, Michoacán, Estado de México,

---

<sup>508</sup> Carr, *op. cit.*, p. 119.

<sup>509</sup> Meyer, Lorenzo, *op. cit.*, p. 89.

<sup>510</sup> Martínez Verdugo, *op. cit.*, p. 79.



D.F. y Veracruz y se firmó un Pacto de solidaridad campesina en defensa del “ejido en contraposición con la tendencia de propiedad privada de la tierra”.<sup>511</sup> Díaz Ramírez dejó la Secretaría General y fue enviado a Jalapa a reforzar a la Liga jarocho. En Michoacán, cuando Tapia se ocupaba activamente en la creación de esta unión nacional, fue secuestrado y fusilado por el ejército. No obstante, a pesar de la oposición y la fuerza de este cuerpo militar, de los terratenientes y el clero, la Liga purépecha llegó a cobrar mucha fuerza en el estado y consiguió la dotación ejidal para muchos pueblos campesinos. Un informe del PC menciona que llegó a contar entre 10 y 15 mil miembros.<sup>512</sup>

A principios de 1926, la Local de Jalapa se pronunció contra la conducción del partido desde que Díaz Ramírez había sido separado de la dirección y acusó al “Comité Ejecutivo de imponer al periódico *El Machete* un antigobiernismo a ultranza, como expresión del agudo izquierdismo en que la dirección había caído”.<sup>513</sup> El IV Congreso zanjó las diferencias y evitó la escisión, y en octubre culminó el largo trabajo de organización y de acciones de defensa de los trabajadores del campo.

Úrsulo Galván seguía contando con la ayuda del ex gobernador Adalberto Tejada, quien ahora era parte del gabinete callista y, con el fructífero aval de la liga veracruzana, organizó un importante congreso que reunió a 158 delegados representando a “300 000 campesinos de 16 de los 27 estados de la República”.<sup>514</sup> En él se concretó la ansiada unificación en la Liga Nacional Campesina (LNC). La participación comunista en esta central nacional, que por primera vez y en forma independiente del gobierno dotó a los campesinos con un programa que vinculaba la solución de fondo de la cuestión agraria y campesina con la transformación de México en un país socialista, se evidenció en el lema adoptado, “Campesinos de América ¡Uníos!” La declaración de principios estableció el

---

<sup>511</sup> *Ídem*, p. 84.

<sup>512</sup> *Ídem*, p. 80.

<sup>513</sup> *Ídem*, pp. 81-82.

<sup>514</sup> Reyes Osorio, *et al.*, *op. cit.*, p. 599.

cumplimiento de los artículos 27 y 123 y la defensa y mejoramiento de la gente del campo.

Para entonces habían transcurrido seis años desde la pacificación y casi diez desde la obligatoriedad de los preceptos constitucionales y el problema del campo se había convertido en un binomio donde ejido y política iban de la mano, en otras palabras, el reclamo o posesión de tierra se vinculaba indisolublemente con las diversas organizaciones y el poder de cada una. Por ello, la afirmación de un delegado a este primer congreso de unificación adquirió un sentido compartido por todos: “¿Qué es la Ley Agraria? La engañifa, el pasatiempo peligroso que dará por resultado que la tierra nos siga poseyendo”.<sup>515</sup> En este congreso se aceptó el carácter internacional del problema campesino y el fortalecimiento de la solidaridad con el proletariado, en última instancia, se aspiraba a la liberación del sistema capitalista y a la socialización de la tierra. En el acto de apertura Galván dijo: “Aquí luchan dos tendencias: la de los viejos agraristas del cómodo agrarismo oficial y la de los campesinos militantes que disputan bravamente la tierra al latifundismo y sus lacayos. Tratamos de construir lo que el agrarismo fue incapaz de construir, y construiremos una potente organización campesina que defienda los intereses económicos de todos los campesinos pobres del país”.<sup>516</sup> Como delegados efectivos estuvieron Marte R. Gómez, Xavier Guerrero, el antiguo zapatista Antonio Díaz Soto y Gama —que seguía siendo el principal dirigente de Partido Nacional Agrarista—, Lauro G. Caloca y Rafael Ramos Pedrueza. Entre los delegados fraternales se contaron Augusto César Sandino, Julio Antonio Mella, Gustavo Machado, Salvador de la Plaza y Julio Cuadros. El Comité ejecutivo recayó en los comunistas: Úrsulo Galván (presidente), Manuel P. Montes (secretario) y Guadalupe Rodríguez (tesorero). La postura de Galván era que “el agrarismo es tan sólo una fase de la compleja cuestión social en conjunto, que no podrá resolverse integralmente si no es por el triunfo definitivo del proletariado y por la implantación del socialismo en todos los países de la

---

<sup>515</sup> Meyer, Lorenzo, *op. cit.*, p. 131.

<sup>516</sup> De Neymet, *op. cit.*, p. 46.

tierra [...] los demás opinaban que el agrarismo constituye por sí mismo un problema específico”.<sup>517</sup>

Aunque este Congreso constitutivo de la LNC se inauguró “con la presencia de los delegados de las secretarías de Gobernación y Agricultura, es decir, con todo el apoyo oficial”<sup>518</sup> hasta 1929 esta nueva central fue la agrupación campesina más importante del país, su programa fue la expresión más avanzada del campesinado nacional y contó con el apoyo de varios gobernadores, como Múgica y José G. Zuno. En 1930, la Liga se fraccionó, cuando una parte se integró al oficial PNR, aunque la gran mayoría siguió a Úrsulo Galván, quien brevemente continuó al frente de una liga independiente hasta su muerte por enfermedad en 1930.<sup>519</sup>

Calles realizó varios actos de represión contra los comunistas entre este congreso y el siguiente. Además del asesinato de Tapia en manos del jefe de operaciones en Michoacán por órdenes verbales del Presidente, también fueron asesinados los comunistas michoacanos José Molinero y José Guadalupe Tenorio, también agraristas y en Paso del Bobo, Ver., fueron tiroteados varios campesinos de la Liga jarocho. Uno de los embates más significativos del gobierno para la Local capitalina fue la expulsión del país de Bertram Wolfe en junio. Desde 1924, este periodista y escritor, colaborador de *El Machete*, hacía trabajo político en la Confederación Ferrocarrilera y a mediados de 1925 fue elegido consejero del Comité de huelga; cuando este movimiento fue reprimido, el gobierno ordenó su salida del país.

Orozco volvió a san Ildefonso en 1926 cuando se volvió a cimbrar la estabilidad nacional por el enfrentamiento con la Iglesia. Si Obregón había enfrentado el poder militar, Calles se topó con el poder eclesiástico; el tema religioso rebasaba con mucho lo referente a la creencia y a la fe; la conciencia nacional se conformaba por una mezcla

---

<sup>517</sup> *Ídem*, pp. 85-86.

<sup>518</sup> Meyer, Lorenzo, *op. cit.*, p. 102.

<sup>519</sup> En noviembre de 1928 la Liga llamó a crear el Bloque Obrero y Campesino que se constituyó en enero de 1929 y lanzó la candidatura de Pedro Rodríguez Triana a la presidencia. A la muerte de Galván, afectada por varias escisiones, la organización desapareció.

sincrética de elementos indígenas y católicos y la religión también se enraizaba en la discusión sobre el nacionalismo: el catolicismo se vinculaba con el hispanismo y el Estado y la Iglesia constituían dos poderes que se enfrentaban en uno de los niveles más delicados, la formación de conciencias. La oposición del clero católico no sólo al controvertido al artículo 3, sino al 5 y al 130 había sido soterrada desde el momento mismo del Congreso Constituyente pero durante el periodo de Obregón la tirantez entre Estado y clero no se tradujo en un enfrentamiento abierto. Con Calles las cosas fueron muy distintas; su perfil obrerista y jacobino vio encadenarse, uno tras uno, los eslabones de un conflicto religioso que sin duda constituyó el asunto de mayor gravedad durante su gestión.

Las violaciones a la Constitución habían motivado el cierre de algunos templos y conventos, lo que produjo el surgimiento de varios Comités de defensa religiosa. En enero de 1925, el gobernador tabasqueño Tomás Garrido Canabal decretó que en su estado sólo podían ejercer seis ministros de cada culto y exigió a los sacerdotes contraer matrimonio para poder hacerlo. En febrero, el templo de la Soledad en la capital fue tomado por un grupo que pretendía separarse de Roma y fundar una Iglesia Católica Mexicana bajo el patriarca José Joaquín Pérez y el mes siguiente el gobierno dio órdenes de perseguir a los sacerdotes que participaran en política. El año continuó muy agitado, con enfrentamientos que arrojaron muertos en Jalisco, Mérida y Guanajuato. En 1926, el conflicto subió de tono cuando la Liga Nacional de Defensa de la Libertad Religiosa decidió boicotear al gobierno mediante un bloqueo económico social y en julio las autoridades eclesiásticas determinaron el cierre de cultos, con lo que se desató la guerra cristera que se prolongaría tres años. La Liga tomó en sus manos la dirección de un movimiento que en muchos casos fue espontáneo, sobre todo en el campo; su programa era la Constitución Cristera que pretendía remplazar a la Constitución de 1917, eliminando las cláusulas anticlericales y la reforma agraria. Para Jean Meyer esta revuelta cristera, disfrazada con un ropaje de religiosidad, fue

sobre todo un movimiento campesino espontáneo que se opuso al agrarismo oficial<sup>520</sup> y este rasgo tan contrarrevolucionario fue el factor nodal que impidió llegar a acuerdos.

Cuando Orozco retomó su trabajo en la Prepa el conflicto religioso ya era una nueva preocupación para el país, pero a pesar de ser una tentación ideal para su jacobinismo, no lo abordó desde su cariz religioso sino que retomó a su actor secundario, el campesino, el mismo al que había dado un papel protagónico junto al obrero y al soldado de *La trinidad*.

### 7.9 Los grandes temas históricos. Segunda etapa en la Prepa (1926)

#### 7.9.1 Los campesinos durante el callismo

Durante los primeros meses del gobierno de Calles continuó el hostigamiento a los murales de la Prepa, pero la presencia de Alfonso Pruneda en la rectoría de la Universidad Nacional distendió los ánimos entre el estudiantado. Puig Cassauranc aceptó que Orozco retomara su trabajo en San Ildefonso mediante un trato que incluyó un mural en la Escuela Industrial de Orizaba con el tema *Revolución social*. Después de *La trinchera* Orozco se trasladó a la ciudad cervecera, donde realizó “la hazaña de pintar en dos semanas, sin más ayuda que un albañil, un muro de unos cien metros cuadrados donde soldados y trabajadores construyen juntos, apegado a la visión optimista de la Revolución del momento, aunque incluyó conmovedoras escenas de mujeres del pueblo, enrebozadas y sufrientes. No pudo ver el trabajo terminado porque salió intempestivamente a México y los andamios aún no se quitaban”.<sup>521</sup>

En San Ildefonso los únicos espacios libres quedaban en la escalera y el tercer piso del Patio grande y Orozco empezó una vía por rumbos muy distantes a los de sus primeros murales. En la planta baja borró *Cristo destruyendo su cruz*, *Tzontemoc* y *Lucha del hombre contra el gorila*, conservando *Maternidad*, *El banquete* y *La trinidad* en los que se limitó a

---

<sup>520</sup> Cfr. Meyer, Jean, *La Cristiada*.

<sup>521</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 87.

retocar las partes dañadas.<sup>522</sup> El planteamiento teosófico original fue cancelado por el contenido revolucionario de los nuevos murales: *La trinchera*, *La huelga* y *La destrucción del orden viejo*. El propio pintor valoró después este cambio: “Hasta los errores que se cometieron fueron útiles [...]. [La pintura mural] acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista”.<sup>523</sup>

En 1926, el panorama en la Prepa era muy distinto de la temporada inicial; los primeros impulsos murales de crear un arte mexicano ya se habían concretado, los sanalfonsinos andaban dispersos, el sindicato ya no existía y Orozco era el único que pintaba. Su rivalidad profesional con Rivera continuaba y las disputas entre ambos, constantes desde 1923, incluso subían de tono, pero no obstante las descalificaciones mutuas, es posible encontrar semejanzas en sus obras en esta nueva etapa orozquiense. “Si comparamos el primer patio de la Secretaría de Educación Pública, el llamado ‘Patio del Trabajo’, con el segundo ciclo de Orozco en la Preparatoria, notaremos algo más que un leve parecido. No hablemos de ‘influencia’, palabra que supondría una relación pasiva por parte de Orozco. Es evidente que los frescos de Rivera planteaban problemas por resolver, desquiciaban la estética modernista, cambiaban la idea que se tenía de lo clásico”.<sup>524</sup> En cuanto al tema, Rivera había empezado a dar un lugar preponderante al pueblo trabajador tanto en la SEP como en Chapingo y esto tuvo que impresionar el repertorio visual y conceptual de Orozco.

En su esfuerzo de originalidad, el pintor se borró a sí mismo y, por fin, se dispuso a abordar la Revolución. *La trinchera* presenta tres hombres parapetados tras un muro de bloques de piedra cortados en ángulos punzantes. Uno está de rodillas y se cubre el rostro de manera similar al de *La trinidad*. Los otros dos forman una cruz con sus brazos caídos y el fusil en diagonal que sobresale entre ellos. Los rostros ocultos invitan a imaginar su

---

<sup>522</sup> La destrucción de obras terminadas que no le gustaban fue una constante en Orozco, Alma Reed lo vio hacerlo muchas veces, bajo el argumento de que “le estorbaban” y de que había que “renovarse” incesantemente, véase Alma Reed, *Orozco*, pp. 53-56.

<sup>523</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 60.

<sup>524</sup> González Mello, *Orozco* [...], p. 87.

angustia y el fondo rojo acentúa la tragedia de una escena que alude a dolor, muerte y derrota. Orozco acentuó la enorme fuerza expresiva de este paño al flanquearlo con dos escenas estáticas. *La huelga*, a la izquierda, devino en una composición peculiar porque el pintor conservó la cabeza de Cristo, que preside la acción desganada de tres hombres sosteniendo una bandera roja, de espaldas al espectador; su indumentaria los remite al campesinado, y su actitud es la de pedir a Dios. A la derecha, *La destrucción del viejo orden*, simbólicamente ocupando el lugar del enfrentamiento del hombre con la naturaleza, se compone por dos hombres de frente que vuelven sus rostros hacia el pasado, para contemplar los edificios en ruinas de las viejas estructuras. El pintor plasmó tres escenas críticas del proceso revolucionario visto como muerte, destrucción y lucha sin salida, y las unificó con los fondos rojizos y la indumentaria de sus personajes. Todos visten un humilde calzón de manta sostenido por una faja oscura, uno de los principales signos identitarios campesinos; este sobrio tratamiento de su vestimenta diaria dio nueva fuerza al alfabeto personal que había anticipado en los campesinos de *La trinchera* y *Las acechanzas*. También en los tres murales, a partir de una decantada economía de recursos, se despojó de su preocupación anatómica y dejó todo lo accesorio, pintando torsos desnudos. Siqueiros había logrado su objetivo de concebir un rostro icónico indígena en los obreros de *El entierro* y aquí Orozco universalizó lo mexicano. A partir de este momento abordó ampliamente la deformación del proceso revolucionario tanto en sus murales como en las obras de caballete.<sup>525</sup>

### 7.9.2 El campesino como protagonista de la Revolución

El segundo piso estaba desnudo y Orozco lo vistió con una crónica visual de los efectos de la guerra en la vida íntima rural, creando una epopeya de los infortunados. Sus estudios de agronomía lo habían familiarizado con las faenas del campo y aunque como hombre de ciudad “las odiaba”, Charlot *dixit*,<sup>526</sup> había aprendido a arar, a abonar el suelo,

<sup>525</sup> Cfr. González Mello, *Orozco* [...].

<sup>526</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 244.

a uncir una yunta y a conocer el clima. Como contó a Alma Reed, podía “sembrar con destreza maíz, alfalfa y caña, y analizar la tierra y mejorarla”.<sup>527</sup> En siete paños pintó al fresco escenas campesinas de la lucha revolucionaria, intercalando magueyes cortados en los pequeños espacios entre ellos. Reacio al relato puntual, eligió pequeños momentos, fragmentos de la realidad cotidiana protagonizados por mujeres, niños arropados por el rebozo, familias, trabajadores y campesinos que van a la guerra. Reacio también al paisaje, las escenas se desenvuelven bajo cielos oscuros y muros o construcciones simplísimas que dotan al entorno de un tono trágico permeado de tristeza. “En la tragedia de la guerra importan poco el tiempo y el lugar. En México, los revolucionarios vestían de huarache y sombrero, cuando los tenían”, dijo a Alma Reed.<sup>528</sup>

El pintor dejó atrás sus preocupaciones anatómicas y creó corporeidades con trazos y contornos elementales. En el arreglo de los personajes burgueses del segundo piso había traducido los códigos sociales de la vestimenta que identificaba a esta clase. En estos campesinos recreó su indumentaria con la misma economía que imprimió a los cuerpos; faldas y rebozos cubren a las mujeres y en los hombres se repite la constante de pantalones con fajas y torsos desnudos. Si en la vida cotidiana, “las convenciones del vestido subrayan la jerarquía de las apariencias: cada cual debe parecer lo que es”,<sup>529</sup> aquí Orozco continuó enriqueciendo su retórica con el tratamiento de los atuendos. Desde siempre, la manera de vestir fue uno de los primeros elementos para diferenciar entre los usos campesinos y urbanos; en cada grupo social la indumentaria funciona como un signo identitario de clase, origen, edad, ocupación y actividad. La forma de vestir no sólo es una vía para mostrar la posición económica sino que se vincula con valores como pudor y vergüenza, que provienen de la costumbre y la convención y la ropa determina el sentido de ambos. En la solución orozquiana, la sobriedad del pantalón

---

<sup>527</sup> Reed, Alma, *Orozco*, p. 76.

<sup>528</sup> *Ídem*, p. 44.

<sup>529</sup> Muñiz, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, p. 39.



y camisa masculinos o la falda que oculta los pies y el rebozo que apenas deja ver el rostro en las mujeres recogen la identidad antropológica social y religiosa del campesino.

Sus trazos dibujísticos continuaron haciendo de lado las preocupaciones académicas y se simplificaron audazmente; el pintor dio otra vuelta de tuerca a su preocupación corporal e imprimió a la gestualidad del cuerpo una gama completa de sentimientos, y quizá lo más difícil, un tono apenas perceptible, que también es un modo de expresión. Pintó el dolor de las mujeres que se quedan, la pena y rabia contenidas de la madre que recibe el beso en la mano y la carga que agobia no tanto por el peso que encorva la espalda sino por la incertidumbre de la suerte para quienes van a luchar. Charlot que estuvo tan cerca de su trabajo dejó un comentario magistral: “Orozco expresa todas sus concepciones, por diversas que sean, antropomórficamente: el hombre es aparentemente el asunto único de su obra; lo rodean sus complementarios, su arquitectura, sus instrumentos de trabajo. Los elementos naturales, el paisaje por ejemplo, casi nunca aparecen, y si lo hacen, es reducidos a elementos sencillísimos, para sostener la significación del tema mayor”.<sup>530</sup>

Una mención de Orozco sobre estos murales se refiere a ellos como “los dos grupos con arados, *El enterrador*, *El trabajo*, *La justicia*, *La paz*, *Soldaderas*”<sup>531</sup> y un artículo de su pluma escrito a propósito de su concepto de los frescos para el Museo de arte Moderno en Nueva York da otras pistas sobre las dificultades para clasificar su obra: “El público quiere explicaciones sobre una pintura. Lo que el artista tuvo en la mente cuando la hizo. Qué es lo que pensaba. Cuál es el título exacto del cuadro y qué es lo que quiere decir con ello. Si está glorificando o maldiciendo, Si cree en la democracia”.<sup>532</sup> El pintor consideró lo anterior tan superfluo como los folletos que explican las óperas. “Una pintura es un *poema* y nada más. Un poema hecho de relaciones entre *formas* [...] palabra que incluye color, tono, proporción, línea, etcétera”.<sup>533</sup> En su credo artístico la obra debe hablar por sí misma, apelar a la

---

<sup>530</sup> Orozco, *El artista* [...], p. 175.

<sup>531</sup> *Ídem*, pp. 179-180.

<sup>532</sup> Fernández, Justino, *Textos* [...], p. 58. El artículo se titula “Orozco ‘explica’”.

<sup>533</sup> *Ídem*, p. 60.

emoción, y referentes como el nombre, no hacen más que ensuciarla. De ahí que fue la crítica de arte la responsable de nominar los murales, como en el caso de Justino Fernández, quien llamó a este piso “El campo y el ideal” según una sensibilidad personal que no siempre se apega al referente pictórico de Orozco.

El pintor también estableció una diferencia entre los cuadros y la pintura pública: “Los buenos murales [...] no son pinturas precisamente ordinarias. Son realmente Biblias pintadas, y el pueblo las necesita tanto como las Biblias ‘habladas’ [...]. Pintar en muros públicos es, obviamente, una gran responsabilidad para el artista. Porque cuando una nación le otorga su confianza, el pintor aprenderá, pues se desenvolverá y, al fin, cobrará dignidad artística”.<sup>534</sup> Este tercer piso recoge, al igual que las ilustraciones religiosas de los libros miniados, la vida campesina y sus penurias en las luchas armadas. En esta segunda etapa de la Prepa, Orozco inauguró un credo en el que subyació un elemento que sería constante en su trabajo, el decidido rechazo a cualquier tipo de violencia.

De izquierda a derecha, los nombres dados a este relato a pinceladas son *Mujeres*, *El sepulturero*, *La bendición*, *Trabajadores* (o *Regreso al trabajo*), *La despedida*, *La familia* y *Revolucionarios*.<sup>535</sup> Cuando le pidió a Tina Modotti unas fotos para divulgar su obra mencionó los negativos de “Soldaderas (conjunto), Paz (conjunto), Justicia (conjunto), Franciscano y Cabeza de Alvarado. En el primero, tres mujeres de pie junto a un arado comparten la desolación por la ausencia de sus hombres, dispuestas a no dejarse vencer. En el segundo, una de las escenas de mayor poética, donde la muerte se toca con el sueño, un sepulturero duerme plácidamente, con las piernas metidas en la tierra-madre-mortaja, junto a la tumba abierta en espera de su ocupante. En la madre que bendice al hijo hincado, vestido con su ropa de trabajo, el estático arado del primer plano alude a la parálisis del trabajo de la tierra. En la despedida, las posturas se invierten, la madre y la esposa se sientan sobre la tierra para soportar el dolor de ver partir a sus hombres ya convertidos en soldados. El cuadro de la familia contiene la mayor cantidad de referentes, con el campo y la ciudad

---

<sup>534</sup> Reed, Alma, *Orozco*, p. 13.

<sup>535</sup> Orozco, *El artista* [...], p. 82.

tocándose en la convivencia de un grupo familiar que descansa en el piso de tierra mientras una pareja, de espaldas, mira soñadoramente hacia una fábrica. En *Trabajadores y Revolucionarios* Orozco recogió dos momentos muy significativos, el que sucede al terminar las labores y el de la partida a la lucha, que enlazó con el ritmo de las faldas en movimiento y los fusiles.

Los fondos azules y rosáceos fueron resueltos con una paleta que “no fue escogida por razones psicológicas, sino por estar compuesta con los colores más permanentes al fresco”.<sup>536</sup> Con esta coloración creó un tiempo continuo, como ese lento transcurrir en el mundo rural. La delicada politización de su obra plasmó al pueblo campesino en gestos de su realidad cotidiana cuando la Revolución —la guerra y la violencia— trastocan el mundo personal. En su representación del pueblo lo pintó anónimo, en los pequeños hechos que trenzan la vida: una pala acostada, un arado sin tierra, el gesto respetuoso para recibir la bendición, la carga del rebozo en las espaldas de las soldaderas y la partida inminente a la lucha mientras las abnegadas mujeres se quedan con los hijos. En el fondo se intuye el momento en que la comunidad se toca con el afuera —la leva, la muerte en la batalla. No hay triunfo ni derrota, sólo la aceptación de la vida, como hace el hombre del campo frente a los buenos o malos tiempos de cosecha. Orozco empezó a politizar politizado su arte al hacer escarnio de las clases opulentas en las caricaturas del primer piso y aquí continuó haciéndolo lo hizo hilando muy fino sobre un tema que conmovía profundamente al país. Dejó de lado a los obreros —esa entelequia del PC— y abrió lugar al campesino, ese actor social que estaba en la cabeza de todos, dándole un protagonismo inesperado.

En la caracterización estético-política, moneda corriente entre los pintores para descalificarse mutuamente, Siqueiros se asumía como *obrerista* frente a Rivera, quien era

---

<sup>536</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 178.

*campesinista*.<sup>537</sup> De Orozco dijo que “representaba al pequeño burgués liberal clásico [...]. Sus pensamientos políticos eran explosiones de misántropo. Orozco perdía el tiempo envenenándose la vida con el odio a la fonética de términos usuales entre los trabajadores organizados y, en general, entre los obreros de izquierda. La palabra proletariado, por larga y rodada, le crispaba los nervios. En fin, un esteta nihilista”.<sup>538</sup> Los murales del segundo piso están muy lejos del nihilismo y su poética, cargada de sutilezas dio cabal respuesta al contenido de la función social del arte tan propugnada por el *Manifiesto*. Charlot abundó sobre este proceso de la depuración orozquiiana: “el asunto, lejos de ser un asunto anecdótico, es ahora sugestión casi sin descripción, más semejante al tema musical que a la ilustración de libro”.<sup>539</sup> Cada paño recogió un trozo de la realidad conceptual y funcionó como una frase visual que dotó al conjunto de un valor propio.

Cuando Orozco aún no terminaba los murales, Rivera emitió un juicio sobre ellos: “José Clemente Orozco junto con el popular grabador José Guadalupe Posada, es el más grande artista cuyo trabajo expresa en forma genuina el carácter y el espíritu del pueblo de la Ciudad de México [...]. Su pintura es conmovedora, expresión de genio, terrible casi siempre y a veces tierna y sentimental en exceso”.<sup>540</sup>

### 7.9.3 Por fin, los indios

*Razas aborígenes, Indios y teocalli ensangrentado, Niño corriendo (o La juventud), Cortés y la Malinche, El conquistador edificador (o Alvarado), La cruz y la serpiente.*

---

<sup>537</sup> De Rivera en la SEP y Chapingo dijo que practicó “una plástica sincera, como lo es también su ideología, que adolece no obstante de desviaciones campesinas. En su obra se refleja el proletariado en sus reales condiciones objetivas. Los mineros son explotados feudalmente por sus amos imperialistas. Los campesinos están luchando con las armas en la mano por conseguir la tierra.” DOCTO BIBL CNA, s/n, 1931.

<sup>538</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 212.

<sup>539</sup> Orozco, *El artista* [...], p. 173.

<sup>540</sup> Wolfe, *op. cit.*, p. 141.

Cuando decidió continuar con la escalera principal, el espacio libre en los paños, techos y bóvedas era muy semejante al que había trabajado Siqueiros en el Patio chico, con la ventaja de una buena iluminación. El muro norte ya estaba habitado por los franciscanos y decidió dejarlos. Aunque no hay datos para seguir su proceso, sin duda debió considerar este tramo como parte integral del espacio unitario que se disponía a cubrir.

En el muro sur, que dialogaba con la escena de evangelización, realizó dos escenas del mundo indígena. Como ya se vio, en toda su etapa anterior Orozco había rehuído pintar el tema racial, “[...] ningún indígena estrecharía los límites de su geografía”,<sup>541</sup> pero ahora se dispuso a encarar esta temática. En *Razas aborígenes* un hombre cubierto por una tilma se aleja decidido e insensible, con un brazo cargado de tensión, de otro hombre desnudo que yace en tierra, con el puño en alto, defendiéndose del ataque reciente, en una escena de violencia donde ésta no es ejercida por una raza sobre otra sino entre gente de la misma etnia. En *Indios y teocalli ensangrentado* unos indios vestidos con sencillos bragueros se acucillan frente a la pirámide ensangrentada que simboliza la barbarie de su religiosidad. Charlot recogió que fue aquí y entonces cuando Orozco “maldijo al indigenismo”.<sup>542</sup> El resultado final estuvo muy lejos de la fuerza expresiva que imprimió a su contraparte de los franciscanos; la poca devoción con que los trabajó seguramente tuvo que ver con su reticencia a los temas indígenas, porque en la extendida corriente a favor de lo indio, Orozco “dio la fría espalda al indigenismo, tanto político como artístico”.<sup>543</sup>

El pintor, no obstante, valoró las creaciones plásticas mesoamericanas y con frecuencia acompañó a Charlot al museo de arqueología para “admirar las creaciones” de los indios, pero se opuso a su utilización como *mexican curious* y rechazaba las recetas fáciles del componente indígena de la recuperación nacionalista: “Llegaba a su máximo el furor por la plástica indígena actual. Fue cuando empezó a inundarse México de petates,

---

<sup>541</sup> Charlot, Jean, *El renacimiento* [...], p. 265.

<sup>542</sup> *Ídem*, p. 26.

<sup>543</sup> *Ídem*, p. 25.

ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación a gran escala de todo esto”.<sup>544</sup> Con una burla implacable contra los indigenistas escribió:

Según ellos, la Conquista no debió haber sido como fue. En lugar de mandar capitanes crueles y ambiciosos, España debió haber enviado numerosa delegación de etnólogos, antropólogos, arqueólogos, ingenieros civiles, cirujanos dentistas, veterinarios, médicos, maestros rurales, agrónomos, enfermeras de la Cruz Roja, filósofos, filólogos, biólogos, críticos de arte, pintores murales, eruditos en historia [...]. Los españoles debían organizar los ejidos y las cooperativas [...]. Impulsar los sacrificios humanos y fundar una gran empacadora de carne humana con departamento de engorda y maquinaria moderna para refrigerar y enlatar.<sup>545</sup>

En un artículo escrito en 1926 —el mismo año en que pintaba la escalinata—, que Alma Reed reprodujo parcialmente expresó: “¡Pobres indios! Los encomenderos aun existen y son aplaudidos y anuncian con megáfonos de barata su apolillada mercancía. ¿A cómo el ciento de ídolos? ¡Pobres indios! ¡Les roban la estética de sus antepasados!”.<sup>546</sup> En el resumen artístico de México en 1920 incluyó una creencia ampliamente extendida en el medio cultural, “que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía, y llegó a hablarse del ‘renacimiento del arte indígena’”,<sup>547</sup> pero consideraba esto imposible porque ese arte había sido creado por culturas distintas y en condiciones muy distantes de las del país en que él vivía y producía:

Si bien el arte de todas las razas y todos los tiempos tiene un valor común —humano, universal—cada nuevo ciclo debe trabajar por sí mismo, debe crear, debe dejar su propia producción, su contribución individual al bien común [...]. Si nuevas razas han aparecido sobre las tierras del *Nuevo Mundo*, esas razas tienen el deber inevitable de producir un *Nuevo Arte* en

---

<sup>544</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 58.

<sup>545</sup> *Ídem*, pp. 77-79.

<sup>546</sup> González Mello, *Orozco* [...], p. 86.

<sup>547</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 58.

un nuevo medio físico y espiritual. Cualquier otro camino es simple cobardía.<sup>548</sup>

Sobre este tema también comentó con Alma Reed:

Estoy absolutamente seguro de que ningún pintor mexicano, antiguo o moderno, ha respetado al indígena en sus obras como lo he hecho yo. Muchas de mis obras murales y cuadros de caballete son una verdadera glorificación de la raza indígena, una noble referencia a sus virtudes, a sus sufrimientos, a sus luchas por su mejoramiento, a su heroísmo; jamás lo he vestido de mamarracho ni de charrito de zarzuela ni de china poblana ni de personaje de revista pornográfica o política. Jamás he hecho burla de su folklore ni de sus costumbres y siempre que ha habido oportunidad para ello he atacado a los que lo explotan, lo engañan o lo envilecen, como cualquiera puede ver ahí mismo en el patio de la Preparatoria, y nunca lo he adulado ni lo he falseado en su verdadera naturaleza.<sup>549</sup>

Así como su visión crítica de la Revolución se adelantó tres décadas, su postura sobre el indio lo hizo respecto al enfoque dominante: “Y estoy seguro también de que nadie, como yo, desea más ardientemente que el indígena logre al fin, por sí mismo, su redención final y el puesto que le corresponde en la vida moderna de nuestro país, sin la ‘ayuda’ de falsos ‘redentores’ y demás politiquillos de profesión”.<sup>550</sup> Desde una visión opuesta al indigenismo oficial, Orozco propuso “Tratar al indio no como ‘indio’ sino como hombre, igual a los demás hombres, como trataríamos a los andaluces y a los vascos. Si hay un departamento de Asuntos Indígenas, ¿por qué no uno de Asuntos mestizos o criollos? El de Asuntos Indígenas suena a Departamento de pobres diablos, departamento de infelices menores de edad que jamás pueden hacer nada por sí mismos y que necesitan que gente de otras razas piense por ellos”.<sup>551</sup> Y él mismo no quiso pensar o decidir por ellos; sus murales de temática indígena abordaron hechos rigurosamente históricos, la violencia y el sacrificio

---

<sup>548</sup> Orozco, José Clemente, “Nuevo mundo, nuevas razas y nuevo arte”, en *Creative Art*, transcrito en Justino Fernández, *Textos* [...], p. 43.

<sup>549</sup> Reed, Alma, *Orozco*, p. 56.

<sup>550</sup> Orozco, *El artista* [...], pp. 79-80.

humano, con lo que mantuvo su postura a contracorriente de quienes no dudaban de justificar o ensalzar los rasgos más crueles del pasado indígena.

Al continuar en la escalera, en la bóveda más grande del primer techo realizó *La juventud*, donde un joven desnudo emerge de un vacío y parece empujar con sus brazos el áspero entorno, como en acto de nacer. En dinamismo de este mural contrasta con el resto de lo pintado en la escalera y desde el punto de vista plástico une como clave las dos vertientes de la bóveda. Se encuentra flanqueado por *La cruz y la serpiente* en alusión al sincretismo religioso, y por un fémur emergiendo del cruce de dos maderos. Los tres paños conectan los muros norte y sur y anteceden al mural de *Cortés y la Malinche*, con lo que el desnudo deviene símbolo del mestizaje.

A contrapelo de la postura vigente, Orozco también rechazó la clasificación racial por inconsecuente: “No sabemos aún quiénes somos, como los enfermos de amnesia. Nos clasificamos continuamente en indios, criollos y mestizos, atendiendo sólo a la mezcla de sangres, como si se tratara de caballos de carrera, y de esa clasificación han surgido partidos saturados de odio que se hacen una guerra a muerte, indigenistas e hispanistas”.<sup>552</sup> Y visualizó las consecuencias del racismo más allá del ámbito nacional: “El mundo entero está sacudido y ensangrentado por el odio de razas”.<sup>553</sup> Su búsqueda de universalidad rebasaba todo tipo de fronteras pero en su primera concreción de un asunto histórico no dio la espalda al “pugilato entre indianistas e hispanistas”<sup>554</sup> y pintó el mestizaje y la conquista, uno de los nudos más problemáticos que sólo la mirada extranjera de Charlot se había atrevido a abordar. Su acercamiento a estos temas significó una profunda reflexión: “Al problema de la Conquista de México hay que acercarse, creo yo, con verdadero espíritu crítico, con respeto y serenidad, manera opuesta, precisamente, a como hacen los demagogos de

---

<sup>551</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 77.

<sup>552</sup> *Ídem*, p. 74.

<sup>553</sup> *Ibidem*.

<sup>554</sup> *Ídem*, p. 74.



plazuela”.<sup>555</sup> En esta reflexión mezcló el racismo con la historia: “Las consecuencias de la tesis o teoría racial, con exclusión de cualquier otra, son muy graves. El antagonismo de razas está exacerbado. La conquista de México por Hernando Cortés y sus huestes parece que fue ayer”.<sup>556</sup>

En el primer techo de la escalera pintó uno de los momentos fundacionales de la historia de México en el mural *Cortés y la Malinche*. Su elección de esta pareja alude al reconocimiento de un país proveniente de dos raíces. Dos cuerpos desnudos y majestuosos muestran su pertenencia racial en el color de la piel y, en una primera apreciación, ambas razas se toman de la mano, consumando la unión, aunque el moño negro que preside la escena alude a un nexo de muerte. El moreno cuerpo de Malintzin —como la Eva de *Omnisciencia*—, en actitud de abandono y entrega, está cargado de carnalidad en sus pezones oscuros y caderas anchas, como la tierra abierta a la fecundidad, y en el inexpresivo rostro con mirada baja, en señal de sumisión. El español, un avejentado hombre blanco y robusto despliega sus ojos hacia el infinito al tiempo que cruza su brazo izquierdo al frente del cuerpo femenino. La pareja sugiere la unión sin conflictos de dos civilizaciones, es el origen de la raza cósmica vasconceliana. Un segundo acercamiento más atento descubre otros elementos que modifican el primer sentido: un cuerpo moreno yace al pie de la pareja y es aplastado sutilmente por el pie del conquistador y en la parte baja, la de la tierra, un maguey se recorta contra el fondo de una construcción prehispánica; las pencas cercenadas —semejantes a las de los magueyes del segundo piso— de esta emblemática planta la hacen rezumar tragedia. Estos detalles cargados de simbolismo no ocultan la violencia y brutalidad de la conquista, pero tanto su tamaño como su ubicación en el conjunto pictórico les dan una importancia secundaria.

Resulta difícil suponer que el hombre pisoteado no es un indígena, pero en una carta a Frances Toor, directora de la revista *Mexican Folkways*, a raíz de un artículo sobre su obra, Orozco lo negó. Su alegato, no tan conocido como sus memorias, contiene

---

<sup>555</sup> Orozco, *El artista* [...], p. 63.

<sup>556</sup> Orozco, *Autobiografía*, p. 77.

interesantes matices de su postura respecto al indio, por lo que vale la pena citarlo *in extenso*.

Con lo que no estoy conforme es con el pie o leyenda que aparece bajo el grabado que reproduce el fresco de la bóveda grande, es decir, de la pintura llamada *Cortés y Malintzin*, y que dice “The indian race under their feet”, puesto indudablemente por su “art editor” [que era Diego Rivera], pues no es esta la primera vez que pretende hacerme pasar como un enemigo de la raza indígena, asunto bastante grave bajo las presentes circunstancias de México y más grave aún por ser la revista *Mexican Folkways* un periódico oficial o semioficial, patrocinado por la Secretaría de Educación.

Cualquier persona medianamente inteligente, cualquiera que tenga uso de razón, hasta un niño de corta edad, puede darse cuenta de que la citada pintura representa solamente un hecho rigurosamente histórico y rigurosamente actual, es decir, la unión de las razas y culturas europeas con las razas y culturas indígenas americanas, y los personajes pintados están de tal manera caracterizados que no puede haber la más ligera sombra de duda, excepto para los imbéciles. Los dos personajes pintados tienen en la composición la misma importancia exactamente, se dividen la superficie del muro exactamente por la mitad y no hay absolutamente nada que pueda ser ofensivo para alguna de las dos razas ni para nadie.

El personaje pintado a los pies de las figuras representa solamente el pasado, el fin de un estado de cosas, como lo fue indudablemente la Conquista; es un personaje al cual ni siquiera se le ve el rostro y que no tiene en lo absoluto ningún detalle que dé derecho a bautizarlo con el nombre de “The indian race”, nombre que correspondería, en todo caso, a la figura de la derecha.<sup>557</sup>

En el mural, Orozco no pretendió rebajar u ofender a los indios ni exaltar a ninguna raza, su Malintzin tiene el mismo peso compositivo de Cortés y es ella quien simboliza la raza indígena. Apoyado en la rigurosidad del hecho histórico, el pintor equiparó a ambos personajes y quien no conoce su historia no los percibe sino como una pareja más de razas distintas [...] pero en el México de los veinte esto no era posible.

---

<sup>557</sup> Orozco, *El artista* [...], pp. 79-80.

En la construcción nacionalista del liberalismo decimonónico, “el mito negativo” de Malintzin, que la convirtió en la Malinche traidora tuvo mucha “razón de ser”.<sup>558</sup> En el proceso de forja de la nación, remitir el origen a la llegada de los españoles implicó cerrar la puerta a la importancia de las culturas nativas pero también, contradictoriamente, significó la crítica de lo español. En esta estrategia de desespañolización aplicada a la escritura de la historia, los aliados de los conquistadores, notoriamente tlaxcaltecas y Malintzin, devinieron traidores. Ignacio Ramírez la condenó, además, por su actuación como mujer y para él “a doña Marina la hunden su traición [a la raza] y su disponibilidad amorosa: es la ‘barragana’ de Cortés, la que se juntó en la cama y en la política sin ofrecer resistencia ni exigir papeles”.<sup>559</sup> Malintzin convertida en Malinche dio origen al término malinchismo; su doble traición a su raza y a la castidad de su sexo la convirtieron en el paradigma de quien opta por lo extranjero por encima de lo nacional. Esta carga simbólica prevalecía cuando Orozco la pintó, y aunque el término malinchismo cobró auge a partir de los años treinta, el nacionalismo cultural de la década de los veinte también despreció a quienes colaboraron con los españoles vencedores. Esta postura permeó también a algunos escritores extranjeros, como Anita Brenner, que en *Ídolos tras los altares* (1929), suscribió la idea de la traición de Malintzin.<sup>560</sup> La versión orozquiana del mural hizo suyo el discurso del pintor sobre la inutilidad de la clasificación racial y enfrentó la versión de la Malintzin traidora al componer una escena cuasi bíblica con una pareja original desnuda. La representación corpórea deja de lado la historicidad de los personajes y los erige como padres seminales en una relación hombre-mujer donde aquél es la fuerza y ésta, la sumisión. La primera carga simbólica de Malintzin es la de hembra-madre, la mujer-cuerpo, la que seduce a los hombres, una imagen paradigmática de fecundidad.

---

<sup>558</sup> Monsiváis, Carlos, “La Malinche y el malinchismo”, en Margo Glanz, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, p. 183.

<sup>559</sup> *Ídem*, p. 189.

<sup>560</sup> Cfr. Anita Brenner, *Idols* [...].

Orozco no ignoraba que había sido la madre de un hijo bastardo con Cortés ni su papel de traductora entre dos culturas, porque este conocimiento era generalizado, pero, de nuevo a contracorriente, eligió representarla como una de las raíces de la mexicanidad.

En estos años, el nacionalismo revolucionario asignaba a la mujer básicamente un papel materno desvinculado del erotismo: “las madres eran las mujeres quienes mediante un cuerpo redondo, carnoso, vasto y sensual producirían y reproducirían a la nueva sociedad”.<sup>561</sup> La madre mexicana, asunto central en un país que se reconstruía, también había merecido un capítulo de Gamio en *Forjando Patria*, donde la concibió con la responsabilidad de articular la sociedad con el estado:

El sacrificio por los hijos, no es en ella, sacrificio ni obligación, sino supremo goce [...]. El bienestar, la fuerza, la belleza física, la plenitud de la vida actual y futura de los hijos, constituyen su deseo capital, el objeto primordial de sus desvelos. ¿Qué significa todo esto, pensándolo con criterio etnológico? Nada menos que la floreciente conservación del individuo y de la especie, su desarrollo vigoroso y una vida de potentes actividades. Cuando México sea una gran nación, lo deberá a muchas causas, pero la principal habrá de consistir en la fuerte, viril y resistente raza, que desde hoy moldea la mujer femenina mexicana.<sup>562</sup>

Esta valoración de la *mujer femenina* cuyo lugar social se confinaba a la casa, como madre y responsable de la vida doméstica, era la cara opuesta de la mujer moderna urbana de clase media que ya comenzaba a ponerse a la par del hombre independizándose, obteniendo grados académicos y viviendo abiertamente su sexualidad.

En el conjunto de la escalera y en su afán de pintar un “hecho rigurosamente histórico y rigurosamente actual”, difícil de entender en un momento en que los ingredientes del nacionalismo eran el rescate del mestizaje, la recuperación del pasado indígena y la exaltación de los aspectos más sórdidos de la conquista, Orozco tomó por

---

<sup>561</sup> Muñiz, *op. cit.*, p. 234.

<sup>562</sup> Gamio, *Forjando* [...], p. 130.

los cuernos el reto de hacer historia con la pintura y enfrentó el mito de la mujer traidora por antonomasia, a la que dio igual dignidad que al español. En el mestizaje forzado, que aplasta al indio, no exaltó ni ocultó la crueldad y brutalidad de la conquista, sino que le imprimió el mismo tono polémico que a los murales de la Revolución. En este debate que constituía parte de los enfrentamientos de los muralistas, Siqueiros aseveró contundente: “Orozco, por contradicción apriorística con Rivera, era mezticista, como Vasconcelos y todo un sector bastante numeroso de químicos de la sangre humana que apareció entonces en México”.<sup>563</sup>

En este primer acercamiento orozquiano a la conquista como reflexión sobre el pasado y el presente de la historia nacional, en el segundo techo Orozco trabajó otro mural de contenido secuencial respecto a la escena anterior conocido como *El conquistador edificador* o *El conquistador constructor*: un musculoso hombre de edad mediana, de cabello y barba rojizos y mirada aguzada como puñal se dispone a levantar decididamente un nuevo edificio con planos y escuadras —la adorada geometría orozquiana— aprovechando la fuerza de trabajo del indio. El modelo fue Pedro de Alvarado, a quien los mexicas llamaron Tonatiuh, el Sol, por el color de su cabellera. Este capitán del ejército de Cortés fue admirado, temido y odiado por la crueldad que lo distinguió en batallas memorables como la de Cholula y la del Templo Mayor. La brutalidad y fiereza que ejerció contra los indios eran lo opuesto a alguien que “construye” y la elección de Orozco no fue la más afortunada si la referencia fue la realidad histórica. La imagen expresa la fuerza y audacia de alguien dispuesto a todo y alude a la superioridad del español conquistador y al trabajo esclavo indígena, otro hecho histórico innegable que no gustó a los indigenistas —quizá de ahí el nombre del mural que sustituyó al dado por Orozco, quien se refería a él como *Alvarado*.<sup>564</sup>

---

<sup>563</sup> Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban* [...], p. 210.

<sup>564</sup> Ya terminado su trabajo en la Prepa, en 1928 Orozco pidió a Tina Modotti algunas fotos de su obra para presentarlas en una reunión de la Liga de Arquitectos de Nueva York entre las que estaba la “cabeza de Alvarado”, en Orozco, *El artista* [...], p. 83.

Con sus murales de la segunda etapa de la Prepa, Orozco respondió como no hicieron los otros muralistas al imperativo de un arte mexicano y antiburgués, dejando en la escalera un conjunto emblemático de su visión de la historia con los grandes temas en que reflexionaba el país; su discurso fuerte y directo abordó los nudos más problemáticos y dolorosos de una nación que se quería moderna y recuperaba sus raíces. El muralista ajeno a la filiación partidaria, refractario a la apología oficialista y a la propaganda política, solucionó problemas compositivos y técnicos y plasmó la problemática filosófica, política y social vigente. Su actitud dialéctica profundizó en temas que también ocuparon a los otros colegas, pero su obra, caracterizada por tocar los lados oscuros de la humanidad, recogió los aspectos más contradictorios de hechos como la conquista y el mestizaje, la violencia y la caridad, la superioridad del español, la derrota del indio y el sufrimiento del campesino. A partir de estos murales su obra continuó incluyendo reflexiones sobre la historia, a la que percibió articulada por la sangre y la violencia. Terminado el trabajo Orozco sabía que no le sería fácil seguir pintando —Rivera copaba los encargos oficiales. Según contó a Alma Reed, cayó en cuenta de que si deseaba seguir haciendo murales en México tendría que vivir “peligrosamente en el torbellino de la acción directa” y estar dispuesto a defender tanto su obra como su persona, ya que “en su caso particular, los ataques vendrían lo mismo de las izquierdas que de las derechas”,<sup>565</sup> y partió a Estados Unidos.

---

<sup>565</sup> Reed, Alma, *Orozco*, pp. 38-39.



## CONCLUSIONES

1. Los distintos grupos de poder que interactuaron en la primera década posrevolucionaria encarnaron respuestas diferentes a la nación imaginada, cuya complejidad no puede reducirse a un solo código. El nacionalismo oficial se concibió a sí mismo como revolucionario y mezcló la mestizofilia, el indigenismo y el desarrollismo en un estado benefactor que funcionó como fiel de la balanza en todo tipo de contradicciones. El nacionalismo de las elites apostó sobre todo a la respuesta cultural; las tendencias pictóricas, musicales, dancísticas, teatrales y literarias se propusieron crear una cultura mexicana, incluyendo lo popular y lo indígena para forjar la nueva identidad. El nacionalismo del P CM priorizó la lucha en favor del proletariado y el internacionalismo, y sólo cuando la realidad lo rebasó, volvió la vista a la clase mayoritaria del país, el campesinado.
2. Las propuestas del muralismo sanalfonsino se plasmaron en un contexto histórico y en un movimiento artístico profundamente marcados por los cambios producidos por la Revolución y la nueva percepción de la realidad, insertándose en un movimiento cualitativamente importante de estudio, análisis y propuestas que recogió los enfoques políticos y legislativos producidos durante el proceso armado y abrió un nuevo debate sobre la raza, el pueblo, la desigualdad de clases y países, el origen y el porvenir de México y la creación de un arte nacional, elementos en los que subyacía la preocupación de lo étnico. En una época marcada por fuertes polémicas racistas, el nuevo uso social dado a estos conceptos por antropólogos, escritores, políticos y artistas, hizo recaer la reconstitución de la patria en el mestizaje.



3. El mestizo, dueño del poder político, se definió a partir del criollo y del indígena y, en la medida en que se empezó a afirmar a sí mismo como representante del México verdadero, se situó como el único capaz de encarnar la unidad indispensable para formar una patria; en el encuentro del mexicano consigo mismo, devino el centro de la nacionalidad. En la búsqueda de sus raíces, el mestizo se volvió al indio pero lo miró desde su propio proyecto y no como un fin en sí mismo. “Sólo porque el indígena está ahí, separado, en su radical aislamiento y diversidad, se le hace consciente al mestizo su propio ideal.”<sup>1</sup> El componente indio del país continuó representando al otro, más o menos alejado, y devino un puente y no una piedra clave para construir la nación. El mestizo, un ser a mitad del camino, *nepantla* en palabras de Diego Durán, oficialmente disolvió su contradicción de ser híbrido, carente de armonía y equilibrio y fue erigido como paradigma, elevando la mezcla racial a la cúspide social e imaginaria.
  
4. En la política cultural, el concepto vasconceliano de raza cósmica elevó la creación mítica del mestizo a un plano universal, pero la raíz india del mestizo sólo fue incorporada en el discurso, y la mestizofilia de los años veinte, más que ubicar el mestizo como un proyecto de futuro, resolvió con él la necesidad y el ansia de unidad, convirtiéndolo en una promesa cumplida que borró desde arriba las diferencias etnoraciales. Vasconcelos enfrentó la carga de incultura, atraso y violencia de la parte india del país mediante la educación, que la incorporaría al nivel del resto de la población mexicana. Esta occidentalización fue un paso más en el proceso oficial de desindianización.
  
5. En la indagación sobre lo mexicano, los cuestionamientos no sólo buscaron descubrir las características nacionales sino también las razones del subdesarrollo, cuya explicación se ubicó en la existencia de los componentes indio y campesino de la

---

<sup>1</sup> Villoro, *op. cit.*, p. 183.

nación, considerados como el mayor rezago en un país que se soñaba moderno. El proceso de definición étnica mantuvo una correlación generalizada entre raza y clase, y ubicó a indios y campesinos en los lugares más bajos de la escala socioeconómica, identificando su pobreza y falta de cultura con su filiación racial.

Pero a partir de la realidad, en esta nueva elaboración de la nación fue imposible negar la presencia mayoritaria de los indios y los campesinos existentes, y el lugar del indio se volvió más ambiguo —no se le rechazó abiertamente como en el siglo XIX pero tampoco se le integró desde su especificidad—y, a partir del indigenismo social de Gamio, fue adscrito a las ciencias antropológicas, como una imagen atemporal, lo que permitió dar la vuelta a la problemática de las condiciones reales de su presencia en la imaginada patria moderna. El indio, encarnando la tradición más ancestral, fue la parte más difícil de introyectar en una sociedad que se urbanizaba a pasos acelerados, mientras el campesino se percibió con mayores posibilidades de acercarse a la modernización.

6. Otra noción generalizada en los años veinte fue la de subsumir a indios y campesinos en la noción de *pueblo* del fervor nacionalista, donde la realidad objetiva estuvo atravesada por las nuevas posibilidades de integrar a las clases más desposeídas. La reelaboración ideológica del *pueblo* lo transformó en un nuevo sujeto que se convirtió en parte integral del México posrevolucionario, y los campesinos, en tanto pueblo, se incorporaron desde la mirada sorprendida y escandalizada de los ciudadanos ante sus gestos bárbaros como revolucionarios.
7. En esta misma línea, lo *popular* también se resignificó y, en la cultura nacionalista fueron los espacios menos institucionalizados —como el teatro de revista—, los que abrieron brecha para incorporar las creaciones hechas por el pueblo —incluso antes de la exposición de artes populares organizada por Atl y Montenegro. Pero tanto los indios como los campesinos provenían de y se identificaron con la provincia, ámbito del germen de la rebeldía, y eran el opuesto de los modernos habitantes urbanos,

quienes ocupaban el espacio del éxito económico, y fue una constante en el teatro de revista la burla de todos los recién llegados, de los pueblerinos, de los indios y campesinos que empezaron a vivir en la ciudad.

8. Las búsquedas específicamente plásticas de modernidad y de creación de un arte nacional de los muralistas no pudieron desvincularse de este cúmulo de contradicciones y las tradujeron a un vaivén de representaciones de lo indígena que transitó por varios de los caminos posibles. En el extremo más retardatario apareció la negación de su somática, la indianidad invisibilizada por medio del cristianismo del mural de Alva, *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, como recordatorio del indio que se quería desaparecer. En el extremo opuesto se ubicó la creación siqueiriana fundacional de *El entierro del obrero*, con un trabajador-indio, cuyo rostro y tratamiento corporal refirieron a elementos de la plástica mesoamericana.

En *La creación*, Rivera eludió la representación física de los indios, pero les adscribió en el papel una serie de atributos —la justicia, la fe, la sabiduría, la fábula y la tradición— que una parte del imaginario social aún les adjudica, y que en la actualidad forman parte de un debate que continúa en ámbitos muy diversos. El mural de Charlot, *La matanza del Templo Mayor*, concebido como metáfora de validez universal, dignificó al indio frente al conquistador y abrió la puerta para incluir al indio histórico, línea que Orozco continuó, sin eludir las contradicciones inherentes, en los *Franciscanos*, *Razas aborígenes* y, sobre todo, en *Cortés y la Malinche*.

Los murales de Leal y Revueltas abordaron el sincretismo religioso de las comunidades indias. En el periodo que nos ocupa, en las propuestas sobre la nación fue imposible eludir las prácticas religiosas de los pueblos indios y campesinos, y el sincretismo se reconoció como una realidad innegable, difícil de asir y aún más, de modificar. “Los vínculos entre la religión y el nacionalismo pueden ser muy estrechos [...] (por que) la religión es un método antiguo y probado de establecer comunión por

medio de la práctica común y una especie de hermandad entre personas que, de no ser por ella, no tienen mucho en común” explica Hobsbawm<sup>2</sup> al hablar del protonacionalismo popular. La religiosidad indígena y campesina desempeñó un papel mínimo en la definición del nacionalismo revolucionario porque en la *comunidad imaginada* el catolicismo funcionaba como puente entre las diferentes clases sociales. En contraposición a las religiones practicadas en Mesoamérica, el cristianismo, religión mundial y universal por definición, había sido concebida para funcionar ocultando “las diferencias étnicas, lingüísticas, políticas y de otros tipos”.<sup>3</sup> Todos los mexicanos eran fieles hijos de Roma y esta fe y pertenencia compartidas creaban un vínculo que hermanaba a todos sin excepción: indios, ricos, pobres, mestizos y criollos en una comunidad de alcance nacional. Aunque “las relaciones entre la religión y la identificación protonacional o nacional siguen siendo complejas”,<sup>4</sup> en la elaboración nacionalista de las elites culturales de los veinte hubo un reconocimiento implícito a la religiosidad católico-sincrética indígena y campesina que, en última instancia, conformaba uno de los pocos elementos compartidos por todos. En *La fiesta del señor de Chalma*, Leal, desde el folclor, pintó las prácticas religiosas vivas del indio contemporáneo, en tanto la *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* de Revueltas poetizó el contenido religioso, creando una imagen edénica en torno al icono guadalupano.

9. El surgimiento del campesinado como actor social fundamental en la Revolución obligó al Estado a incorporar el mandato del artículo 27, a fin de enarbolar su legalidad y mantener su legitimación. Por sus propias características, los pueblos indios apenas pudieron ejercer su derecho para dotarse de tierra mientras los campesinos, favorecidos por hechos coyunturales, en determinados momentos y regiones sí pudieron ejercer mayor presión para obligar al Estado a la dotación. Tanto

---

<sup>2</sup> Hobsbawm, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 77

<sup>4</sup> *Idem*, p. 79.

por su peso específico como por encarnar la esencia de la lucha revolucionaria, los principales partidos políticos que actuaron en la década de los veinte tuvieron que considerar las demandas de este sector, aunque utilizándolas para sus propios fines más que actuando para resolverlas.

10. La militancia de la mayoría de los muralistas de la Prepa en el PCM y la creación de SOTPE estuvieron permeados por el viraje que este partido efectuó en abril de 1923, gracias a la combatividad de las ligas agrarias de Michoacán y Veracruz, hacia una línea política que no sólo priorizó a la clase obrera, sino que se abrió al campesinado. La presencia del agrarista Úrsulo Galván y de Diego Rivera en el Comité Ejecutivo electo en esta fecha abrió la interlocución entre los pintores y la problemática campesina.

Si a lo anterior se añaden los efectos de la rebelión delahuertista, que reeditaron el fantasma de guerra y violencia de la lucha armada de la Revolución, se amplía la lectura de la producción orozquiana de la segunda etapa (1923-1926), cuando hizo de lado su abierta renuencia a pintar “huaraches y sombreros” y eligió a indios y campesinos como protagonistas de sus murales, los ya mencionados del cubo de la escalera, además de *La trinidad*, *La trinchera*, *La destrucción del viejo orden* y el tercer piso del patio principal, donde plasmó distintos momentos de la vida y la lucha de la gente del campo, en un reconocimiento explícito a su papel social.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

## A

- ABOITES Aguilar, Luis, “El mundo rural del siglo XX”, en *Gran historia de México ilustrada*, fascículo 87, México, Editorial Planeta De Agostini, 2001.
- AGUILAR Mora, Manuel, “Estado y revolución en el proceso mexicano”, en Adolfo Gilly *et al.*, *Interpretaciones. de la Revolución mexicana*, México, UNAM/Editorial Nueva Imagen, 1983.
- AGUIRRE Beltrán, Gonzalo y Ricardo Pozas Arciniega, *La política indigenista en México. Métodos y resultados*, Instituciones indígenas en el México actual, tomo II, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional Indigenista, 1991.
  - “Oposición de raza y cultura en el pensamiento antropológico mexicano”, en *Obra Antropológica XI-Obra polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ALANÍS, Judith (investigación, textos y selección de material), *Fermín Revueltas*, México, Celanese Mexicana, 1984.
- ALCUBIERRE, Beatriz y Tania Carreño, *Los niños villistas. Una mirada a la historia de la infancia en México, 1900-1920*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1997.
- ALFARO Siqueiros, David, *Me llamaban El Coronelazo, David Alfaro Siqueiros (Memorias)*, México, Editorial Grijalbo (Col. Testimonios), 1977.
  - “El Sindicato de Pintores y Escultores de México y su importancia como factor revolucionario”, México, Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, Fondo reservado, Fondo Siqueiros, mecanuscrito, s/p., s/f.
  - Respuestas para una publicación de Ediciones Arte Público, México, Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, Fondo reservado, Fondo Siqueiros, mecanuscrito, s/p., 1960.
- ALVARADO, Ramón, “Nacionalismo, lenguaje e identidad colectiva”, en *Estudios de Comunicación y Política, Versión 2*, abril de 1992, UAM-Xochimilco, México, Unión de Universidades de América Latina (UDUAL), 1997.
- AQUINO, Emigdio, *José Carlos Mariátegui y el problema nacional*, México, Unión de Universidades de América Latina (UDUAL), (Col. Idea latinoamericana), 1997.
- ARENAL de Siqueiros, Angélica, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- ARTES de México, *La pintura de castas*, núm. 8, México, Artes de México, 1998.
- AZUELA, Alicia, “Vasconcelos: educación y artes. Un proyecto de cultura nacional”, en Vargaslugo Elisa, Rogelio Álvarez Noguera, María del Consuelo Maquívar y Alicia Azuela, *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Patronato del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997.

## B

- BACIU, Stefan, *Jean Charlot. Estridentista silencioso*, México, Editorial El café de nadie, 1982.
- BARRIOS, Roberto, “Diego Rivera, pintor”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 221, México, 28 de julio de 1921.
- BASAVE Benítez, Agustín, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez* (prólogo de Carlos Fuentes), México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BARRIENTOS, Herlinda, Ma. Dolores Cárdenas y Guillermo González Cedillo, *Con Zapata y Villa. Tres relatos testimoniales*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Secretaría de Gobernación (Col. Testimonios), 1991.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Gente de costumbres y gente de razón. Las identidades étnicas de México*, México, Instituto Nacional Indigenista/Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- BARTRA, Armando, “La revolución mexicana de 1910 en la perspectiva del magonismo”, en Adolfo Gilly, Arnaldo Córdova, Armando Bartra, Manuel Aguilar Mora y Enrique Semo, *Interpretaciones de la revolución mexicana* (prólogo de Héctor Aguilar Camín), México, UNAM/Editorial Nueva Imagen, 1979.
- BECERRA Acosta, Manuel, “La exposición de pinturas y esculturas en la Academia Nacional de Bellas Artes, *Excelsior*, Año V, tomo V, 30 de septiembre de 1921.
- BLANCARTE, Rodolfo (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica (Sección Obras de historia), 1994.
- BOLLÈME, Geneviève, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo “popular”* (trad. Rosa Cusminsky de Cendrero), México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Col. Los Noventa, 47), 1990.
- BONFIL Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Editorial Grijalbo (Col. Los Noventa, 1), 1990.
- BRADING, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, (Col. Problemas de México), 1973.
  - *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus/Pasado y presente, 2002.
- BRADING, David (comp.), *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica (Sección Obras de historia), 1985.
- BRENNER, Anita, *Idols Behind Altars. The Story of the Mexican Spirit*, Boston, Beacon Press, 1970.
  - *La obra pictórica de Jean Charlot*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

## C

- CAMPOBELLO, Nellie, Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México (prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora), México, Ediciones Era, 2000.
- CANO Ortega, Ruth Gabriela, *De la Escuela Nacional de Altos Estudios a la Facultad de Filosofía y Letras, 1910-1929. Un proceso de feminización*, tesis para obtener el grado de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1999.

- CARBÓ, Margarita, “El zapatismo”, en Álvaro Matute (coord.), *Historia de México*, vol. 9, México, Salvat Editores de México, 1974.
- CARDOZA y Aragón, Luis, *José Clemente Orozco*, México, SEP/UNAM, 1981.
- CARR, Barry, *El movimiento obrero y la política en México, 1910-1929*, vol. II, México, Secretaría de Educación Pública (Sepsetentas, 257), 1976.
- CASTELLÓ Yturbide, Teresa, “La indumentaria de las castas del mestizaje”, en *La pintura de castas*, México, Artes de México, núm. 8, 1998.
- CIMET, Esther, *Movimiento muralista mexicano. Ideología. Producción*, México, UAM-Xochimilco (Documentos Diseño UAM, 3), 1989.
- CIMET, Esther, Martha Dujovne, Susana Dultzin, Néstor García Canclini y Francisco Reyes Palma (recopiladores), *Cultura y sociedad en México y América Latina. Antología de textos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes (Col. Artes Plásticas 4), 1987.
- COLEBY, Nicola *et al.*, *Memoria. Congreso Internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes México/Departamento del Distrito Federal, 1999.
- COLMENARES, Ismael, Miguel Ángel Gallo, Francisco González y Luis Hernández, *Cien años de lucha de clases en México, 1876-1976*, México, Ediciones Quinto Sol, t. 2, 1985.
- CORDERO, Karen, “La invención del muralismo mexicano. Bosquejo para un acercamiento analítico”, en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Antiguo Colegio de San Ildefonso/Departamento del Distrito Federal, 1999.
- CÓRDOBA Abundis, Patricia, *Estereotipos sociolingüísticos de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (Premio Salvador Azuela), 2000.
- CÓRDOVA, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación de un nuevo régimen*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Ediciones Era (Col. El Hombre y su tiempo), 1973.
- “La mitología de la Revolución Mexicana”, en Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar/Nuevo Siglo, 1996.
- “México. Revolución burguesa y política de masas” en Adolfo Gilly, Arnaldo Córdova, Armando Bartra, Manuel Aguilar Mora y Enrique Semo, *Interpretaciones de la Revolución mexicana* (prólogo de Héctor Aguilar Camín), México, UNAM/Editorial Nueva Imagen, 1983.
- CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de México*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1961.
- COSÍO Villegas, Daniel, *Memorias*, México, Editorial Joaquín Mortiz/Secretaría de Educación Pública (Col. Lecturas mexicanas, 55, Segunda serie), 1986.



## CH

- CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985.
- CHARLOT, John, “El primer fresco de Jean Charlot: la masacre en el Templo Mayor”, en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Antiguo Colegio de San Ildefonso/ Departamento del Distrito Federal, 1999.
- CHAZAR, Gilles *et al.*, *Arte y mística del barroco* (catálogo de exposición del Colegio de San Ildefonso, marzo-junio, 1994), México, UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Ciudad de México, 1994.

## D

- DÍAZ DEL Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (prólogo de Carlos Pereyra), México (Col. Austral, 1274), 1955.
- *DICCIONARIO Enciclopédico UTEHA*, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 10 vols., 1964.
- DOWNS, Linda, “La revolución cultural en los murales de Diego Rivera: las lecciones aprendidas en la Preparatoria y aplicadas en Detroit”, en *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, UNAM/Centro Nacional para la Cultura y las Artes/Departamento del Distrito Federal/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- DUARTE, Ma. Estela, “Cronología. Trayectoria artística de Diego Rivera, en *Diego Rivera. Arte y revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/The Cleveland Museum of Art/Ohio Arts Council, 1999.
- DUEÑAS, Pablo y Jesús Flores y Escalante, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Teatro de revista (1904-1936)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- DULLES, John W. F., *Ayer en México. Una crónica de la Revolución (1919-1936)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, México, Editora Nacional, 3 vols., 1967.

## E

- ECHEVERRÍA, Bolívar, “El *ethos* barroco”, en *Debate feminista, Otriedad*, año 7, vol. 13, abril 1996, México.
- ESPEJEL, Laura, Alicia Olivera y Salvador Rueda, *Emiliano Zapata. Antología*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1988.
- ESTEVA, Gustavo, *La batalla en el México rural*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1980.

## F

- FELL, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989.
- FERNÁNDEZ, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1983.
  - *Orozco. Forma e idea*, México, Editorial Porrúa, 1975.
  - *Textos de Orozco* (Estudio y Apéndice de Justino Fernández. Addenda de Teresa del Conde), México, UNAM, 1983.
- FERNÁNDEZ Poncela, Anna María, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Construcciones de género en la canción popular mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Serie Antropología Social (Col. Divulgación), 2002.
- FIGUEROA Torres, Carolina, *Señores vengo a contarles... La Revolución Mexicana a través de sus corridos*, México, Secretaría de Gobernación/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1995.
- FLORESCANO, Enrique, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas de México*, México, Nuevo Siglo/Aguilar, 1997.
- FLORESCANO, Enrique (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Nuevo Siglo/Aguilar, 1996.
- FRÍAS, José D., “El fabuloso pintor Diego María Rivera”, en *Revista de Revistas*, núm. 606, México, 27 de noviembre de 1921.
- FRIEDRICH, Paul, *Revolución agraria en una aldea mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica/Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México (CEHAM), (Sección de Obras de Economía), 1984.

## G

- GAMIO, Manuel, *Forjando patria* (prólogo de Justino Fernández), México, Editorial Porrúa, (“Sepan Cuántos...”, 368), 1992.
  - *La población del valle de Teotihuacán. El medio en que se ha desarrollado. Iniciativas para su mejoramiento*, México, Dirección de Talleres Gráficos, SEP, 1922.
- GARCÍA Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Nueva Imagen, 1982.
- GARCÍA Mundo, Octavio, *El movimiento inquilinario de Veracruz, 1922*, México, SEP (Sepsetentas, 269), 1976.
- GARDUÑO Pulido, Blanca *et al.*, *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario, 1897-1965*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Museo Casa estudio Diego Rivera/Mexic-Arte Museum, 2000.
- GILLY, Adolfo, *Chiapas. La razón ardiente. Ensayo sobre la rebelión en el mundo encantado*, México, Ediciones ERA (Col. Problemas de México), 1997.
- GILLY, Adolfo, Arnaldo Córdova, Armando Bartra, Manuel Aguilar Mora y Enrique Semo, *Interpretaciones de la revolución mexicana* (prólogo de Héctor Aguilar Camín), México, UNAM/Nueva Imagen, 1979.
- GLANTZ, Margo (coord.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Taurus (Col. Pasado y presente), 2001.

- GÓMEZ Robelo, Ricardo, “La exposición de Roberto Montenegro”, en *México moderno*, año I, núm. 10, México, 1 de junio de 1921.
- GÓMEZ Tagle, Silvia, “Una ley sin futuro” en *La Jornada*, 24 de agosto de 2001 (Sección política/opinión).
- GONZÁLEZ-CRUZ Manjarrez, Maricela, *Siqueiros en la mira*, México, Museo de Arte Moderno-INBA, 1996.
  - *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934-35*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
- GONZÁLEZ Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, INBA (Col. Artes Plásticas, 2), 1987.
- GONZÁLEZ Mello, Renato, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, México, UNAM/IE, 1995.
- GONZÁLEZ Mello, Renato, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Esther Acevedo (coord.), vol. III, México, Curare/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- GONZÁLEZ Mello, Renato *et al.*, *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte/Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/UNAM/IE, 2003.

## H

- HARTOG, François, *Le miroir d'Heterodote, essai sur la représentation de l'autre*, París, Gallimard, 1980.
- HENRÍQUEZ Ureña, Pedro, “Notas sobre Diego Rivera”, en *Azulejos*, núm. 2, México, septiembre de 1921.
- HERNÁNDEZ y Lazo, Begoña y Ricardo Rincón Huarota (coords.), *Las mujeres en la Revolución Mexicana. 1884-1920*, México, Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Instituto de Investigaciones Legislativas de la H. Cámara de Diputados, 1999.
- HÍJAR, Serrano, Alberto, “Luz y Leal: un encuentro identitario”, en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario. 1897-1965*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/Mexique-Arte Museum, 2000.
- HOBBSAWM, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Editorial Crítica (Col. Biblioteca de bolsillo, 53), 1991.
- HORCASITAS, Fernando, *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria en náhuatl de Milpa Alta*, Introducción de Miguel León Portilla), México, UNAM-IIH (Serie de historia moderna y contemporánea, 8), 1974.

## K

- KEEN, Benjamin, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, Fondo de Cultura Económica (Sección obras de historia), 1984.

- KNIGHT, Alan, “Caudillos y campesinos en el México revolucionario, 1910-1917”, en David A. Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- KRAUZE, Enrique, *El amor a la tierra. Emiliano Zapata*, México, Fondo de Cultura Económica, (Biografía del poder, 3), 1999.
  - *Puente entre siglos. Venustiano Carranza*, México, Fondo de Cultura Económica (Biografía del poder, 5), 1987.
  - *El vértigo de la victoria. Álvaro Obregón*, México, Fondo de Cultura Económica (Biografía del poder, 6), 1987.
  - *Reformar desde el origen. Plutarco Elías Calles*, México, Fondo de Cultura Económica, (Biografía del poder, 7), 1987.
  - *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- KOPRIVITZA, Milena, “El muralismo de Jean Charlot. Repertorio de motivos en su obra mural”, en *Memoria Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso /UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Departamento del D. F., 1999.

## L

- LAU, Ana y Carmen Ramos, *Mujeres y Revolución. 1900-1917*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, INAH, 1993.
- LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- LEAL, Fernando, *El arte y los monstruos*, México, s/f.
- LENIN, Vladimir Ilich, *Obras completas*, t. XXXIII, España, Akal Editor, Ediciones de Cultura Popular, 1978.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los manifiestos en náhuatl de Emiliano Zapata*, México, UNAM/IIH/Gobierno del Estado de Morelos, 1996.
- LEYVA, José Ángel, *El Naranja en flor. Homenaje a los Revueltas*, México, Ediciones sin nombre/Juan Pablos Editor/Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 1999.
- LÓPEZ Velarde, Ramón, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica (Serie Literatura moderna. Pensamiento y acción. Biblioteca Americana), 1979.
- LÓPEZ Villafaña, Víctor, *La formación del sistema político mexicano*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1986.
- LOYO Bravo, Engracia (comp.), *La Casa del pueblo y el maestro rural mexicano*, México, SEP Cultura/Ediciones El caballito, 1985.
- LÖWY Michael, *El marxismo en América Latina (de 1909 a nuestros días) Antología*, México, Ediciones Era (El hombre y su tiempo), 1982.

## M

- MANRIQUE, Jorge Alberto, “Los murales de Orozco”, en *Orozco, pintura mural*, México, Nacional Financiera/Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1989.
- MAPLES Arce, Manuel, “Diego M. Rivera”, en *ZIG-ZAG*, núm. 68, México, 28 de julio de 1921.
  - “El pintor Fermín Revueltas y su obra”, en *Fermín Revueltas. Colores, trazos y proyectos*, México, Galería Juan O’Gorman/Centro Cultural Universitario, 1983.
- (De) MARIA Y CAMPOS, Armando, *Las Tandas del Principal*, México, Editorial Diana, 1989.
  - *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México (Serie Popular Era, 67), 1979.
- MÁRQUEZ Fuentes Manuel y Octavio Rodríguez Araujo, *El Partido Comunista Mexicano*, México, Ediciones El caballito, 1973.
- MARTÍNEZ Assad, Carlos, Mario Ramírez Rancaño y Ricardo Pozas Horcasitas, *Revolucionarios fueron todos*, México, Fondo de Cultura Económica (Sep/80, núm. 33), 1982.
- MARTÍNEZ Verdugo, Arnaldo (ed.), *Historia del comunismo en México*, México, Editorial Enlace-Grijalbo (Col. Enlace), 1985.
- MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica (Col. popular, 139), 1976.
- MERLÍN, Socorro, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México, 1930-1950*, México, INBA, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1995.
- MEYER, Eugenia, “Hablan los villistas”, en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Época III, núm. 23, julio-septiembre, 1978.
- MEYER, Jean, *Historia de la revolución mexicana. Periodo 1924-28: Estado y sociedad con Calles*, México, El Colegio de México, 1977.
  - *La cristiana*, 3 vols., México, Siglo Veintiuno, 2002.
- MEYER, Lorenzo, *La Segunda muerte de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1997.
  - “La encrucijada”, en *Historia General de México*, vol. IV, México, El Colegio de México, 1976.
- MOLINA Enríquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, México, Imprenta de A. Carranza e hijos, 1909.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 2 vols., 1984.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Amoroso como un desollamiento”, en ‘Sainete, drama y barbarie’. *Centenario de José Clemente Orozco, 1883-1993. Caricaturas. Grotescos*, México, INBA/MUNAL, 1993.

- “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. (Notas sobre la historia del término ‘Cultura Nacional’ en México)”, en Héctor Aguilar Camín *et al.*, *En torno a la cultura nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- “La Malinche y el malinchismo”, en Margo Glanz, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Taurus (Col. Pasado y presente), 2001.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Los pueblos indios de México hoy*, México, Editorial Planeta Mexicana, (Temas de hoy), 2000.
- MORALES, Alfonso (redactor), *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*, México, Museo de Monterrey/Dirección General de Culturas populares, 1987.
- MORENO Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Col. Los Noventa, Cultura crítica de nuestro tiempo, 2), 1989.
- MOYSSÉN, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921* (con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán), 2 vols., México, UNAM (Col. Estudios y fuentes del arte en México, LXIII), 1999.
- MUÑIZ, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México, UAM-Azcapotzalco/Miguel Ángel Porrúa, 2002.

## N

- NARANJO Orovio, Consuelo y Carlos Serrano (eds.), *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Humanidades, Instituto de Historia, Casa Velázquez, Madrid, 1999.
- NAVARRO Martínez, Miguel, *Relatos y anécdotas de un cantor (1901-1954)*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (Col. Testimonios), 1990.
- (De) NEYMET, Marcela, *Cronología del Partido Comunista Mexicano. Primera parte, 1919-1939*, México, Ediciones de Cultura Popular (Col. Historia), 1981.

## O

- O’GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica/Tierra Firme, 1958.
- OLIVERA de Bonfil, Alicia (coord.), *Programa de Historia Oral. Catálogo 1*, México, Museo Nacional de Historia/INAH/SEP, 1975.
- (De) ORELLANA, Margarita, “La fiebre de la imagen en la pintura de castas”, en *La pintura de castas*, México, Artes de México, núm. 8, 1998.
- OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1983.

- *El artista en Nueva York (Cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)* (prólogo de Luis Cardoza y Aragón), Apéndices de Jean Charlot, México, Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- ORTIZ Gaitán, Julieta, “El pensamiento vasconcelista en el mural La Creación”, en *Memoria Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso /UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Departamento del D.F., 1999.
- ORTIZ García, Carmen, “Ideas sobre el pueblo en el imaginario nacional español del 98”, en Consuelo Naranjo Orovio y Carlos Serrano (comps.), *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Humanidades, Instituto de Historia, Casa Velázquez, Madrid, 1999.
- OVANDO Shelley, Claudia, *Sobre chucherías y curiosidades: valoración del arte popular en México (1823-1851)*, tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, México, UNAM, marzo de 2000.

## P

- PARÉ, Luisa, *El proletariado agrícola en México ¿Campesinos sin tierra o proletarios agrícolas?*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- PAYNO, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, México, Editorial Porrúa, 1971.
- PLASENCIA de la Parra, Enrique, *Personajes y escenarios de la rebelión delahuertista. 1923-1924*, México, IHH/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- PÉREZ Escamilla, Ricardo *et al.*, *Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX* (catálogo de exposición abril-junio, 1994), México, MUNAL, 1994.
- PÉREZ Montfort, Ricardo, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en Roberto Blancarte, *Cultura e identidad nacional México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica (Sección Obras de historia), 1994.
- PRIDA Santacilia, Pablo, *Y se levanta el telón. Mi vida dentro del teatro*, México, Ediciones Botas, 1960.
- PIMENTEL, Francisco, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena y medios para remediarla*, México, Imprenta de Salido, 1864.
- POZAS, Ricardo e Isabel H. de Pozas, *Los indios en las clases sociales de México*, Siglo Veintiuno Editores (Antropología), 1984.

## R

- RAFAEL, Juan, “Los artistas independientes”, *El Universal*, 31 de octubre de 1920.
- RAMÍREZ, Fausto, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. (IX Coloquio de Historia del arte)*, México, UNAM/IE, 1986.
  - *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México, UNAM, 1990.

- “*Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco*”, en *Orozco, una relectura*, México, UNAM/ IIE, 1983.
- REAL Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 6 vols., 1970.
- REED, Alma, *The Mexican Muralists*, Nueva York, Crown Publishers Inc., 1960.
  - *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- REED, John, *México insurgente*, México, Ediciones Ariel, 1971.
- REINA, Leticia (coord.), *La reindianización de América, siglo XIX*, México, Siglo Veintiuno Editores/Ciesas, (Col. América nuestra. Caminos de liberación, 43), 1997.
- REYES Osorio, Sergio, Rodolfo Stavenhagen, Salomón Eckstein y Juan Ballesteros, *Estructura agraria y desarrollo agrícola en México. Estudio sobre las relaciones entre la tenencia y uso de la tierra y el desarrollo agrícola en México*, México, Fondo de Cultura Económica (Sección Obras de economía), 1974.
- RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, UNAM, 1954.
- RIVERA, Diego, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en *Azulejos*, núm. 3, México, 1921.
- ROBLES, Martha, *Educación y sociedad en la historia de México*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- ROCHA, Martha Eva, *El Álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas, El Porfiriato y la Revolución*, México, vol. IV, INAH (Col. Divulgación), 1991.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *La pintura mural en la obra de Orozco*, México, Cultura/SEP, 1983.
  - “Luz Jiménez. Sus imágenes para una nación”, en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario. 1897-1965*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/Mexique-Arte Museum, 2000.
  - *David Alfaro Siqueiros*, México, Consejo Nacional de Recursos para la Atención a la Juventud/ Terra Nova (Col. Grandes Maestros Mexicanos), 1985.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM/IIE, 3 vols., (Serie: estudios y fuentes del arte en México, XVI, XVII y XVIII), 1964.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del arte)*, México, UNAM/IIE, 1986.
  - “La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico”, en *Instituto Nacional Indigenista. Treinta años después*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978.
- ROSOFF Rosalind y Anita Aguilar, *Así firmaron el Plan de Ayala*, México, Secretaría de Educación Pública (Sepsetentas, 241), 1976.
- ROURA, Alma Lilia, “Aguas Diego, ¡Ahí viene Lupe! Los modelos de Diego en San Ildefonso”, en *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso /UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Departamento del D.F., 1999.
- ROZAT Dupeyron, Guy, “Las representaciones del indio, una retórica de la alteridad”, en *Debate feminista, Otredad*, año 7, vol. 13, abril 1996, México.



- *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*, México, Universidad Veracruzana/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

## S

- S/a, *Emiliano y la Revolución*, México, s/e, Testimonios zapatistas, 2001.
- S/a, *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo testamento*, Madrid, Sociedad Bíblica; B y E, 1870.
- S/a, “Las siete virtudes”, en *Álbum Salón*, t. I, núm. 10, México, junio de 1919.
- S/a, ‘*Sainete, drama y barbarie*’. *Centenario de J. C. Orozco, 1883-1983. Caricaturas, Grotescos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Catálogo del Museo Nacional de Arte, (1983).
- S/a, “Siluetas de alumnos de la Academia”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 175, México, 9 de septiembre.
- S/a, *La voz de Santa María*, Año 1, núm. 5, 6 de octubre de 1918.
- SABORIT, Antonio, “Tipos y costumbres. Artes y guerras del callejero amor”, en *Nación de imágenes* (catálogo de exposición abril-junio, 1994), México, MUNAL, 1994.
- SAHAGÚN, Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España* (Anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay Kintana), México, Editorial Porrúa, 1956.
- *Códice Florentino*, ed. facsimilar de El Paso y Troncoso, Madrid, 1905.
- SÁNCHEZ, Consuelo, *Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía*, México, Siglo Veintiuno Editores (Col. Umbrales de México), 1999.
- SCHÁVELZON, Daniel (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- SECRETARÍA de Educación Pública, *Boletín*, núm. 3, México, Departamento Editorial, 18 de enero de 1923.
- SEVILLA, Amparo, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala, Puebla*, México, Premiá Editora/La red de Jonás (Col. Cultura popular, 8), 1985.
- SILVA Herzog, Jesús, *Breve historia de la revolución mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*, México, Fondo de Cultura Económica (Col. Popular), 1960.
- SOUZA Abad, María Isabel, “Condiciones de vida de algunas regiones norteañas al inicio de la revolución”, *Boletín del INAH*, Época III, núm. 23, jul.-sept., 1978.
- STAVENTHAGEN, Rodolfo, *La cuestión étnica*, México, El Colegio de México, 2001.
  - *Las clases sociales en las sociedades agrarias*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1985.

## T

- TABLADA, José Juan, “Los dibujos y grabados únicos de Jean Charlot”, México, s/e, 1943.
- TAIBO, Paco Ignacio II, *Bolshevikis. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, México, Joaquín Mortiz (Confrontaciones. Los críticos), 1986.

#### BIBLIOGRAFÍA

- TAIBO, Paco Ignacio II y Rogelio Vizcaíno, *Memoria roja. Luchas sindicales de los años veintes*, Ediciones Leega/Júcar, México, 1984.
- TAMAYO, Jaime, *La clase obrera en la historia de México en el interinato de Adolfo de la Huerta y el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924)*, México, Siglo Veintiuno Editores/UNAM-IIS, 1987.
- TIBOL, Raquel (selección, prólogo, notas y datos biográficos), *Arte y política. Diego Rivera*, México, Editorial Grijalbo (Col. Enlace), 1979.
  - *José Clemente Orozco. Una vida para el arte. Breve historia documental*, México, SEP/Cultura, 1984.
  - *Siqueiros, vida y obra*, México, Complejo Editorial Mexicano (Col. Metropolitana, 28), 1973.
  - *David Alfaro Siqueiros*, México, Empresas Editoriales (Col. Un mexicano y su obra), 1969.
- TIBOL, Raquel, Shifra Goldman, Agustín Arteaga, *Los murales de Siqueiros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Américo Arte Editores, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- (De la) TORRIENTE, Loló, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Editorial Renacimiento, 2 vols., 1959.
- TUÑÓN, Julia, *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Col. Regiones), 1998.
- TURNER, Frederick, *La dinámica del nacionalismo mexicano*, México, Editorial Grijalbo (Col. Nuestras cosas), 1971.
- TUTINO, John, “Conflicto cultural en el valle de México. Liberalismo y religión popular”, en Reina, Leticia (coord.), *La reindianización de América, Siglo XIX*, México, Siglo Veintiuno/América Nuestra/Ciesas, 1997.

#### U

- URIBE, Eloísa (coord.), Sonia Lombardo de Ruiz, Esther Acevedo, Rosa Casanova y Ma. Estela Eguiarte, *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Serie Historia), 1987.
  - “Entre la suavidad de la cera y la dureza de la piedra. Litografía de tema religioso”, en *Nación de Imágenes*, (catálogo de exposición abril-junio, 1994), México, MUNAL, 1994
- URQUIZO, Francisco L., *Memorias de campaña*, México, Fondo de Cultura Económica/Cultura/SEP (Lecturas mexicanas, 85), 1973.
- URRUTIA, María Cristina y Krystyna Libura, *Ecos de la conquista*, México, Ediciones Tecolote, 2002.

#### V

- VARGASLUGO, Elisa, “Iconología guadalupana”, en *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1987.
- VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe (Col. Austral mexicana), 1995.
  - *El desastre*, México, México, Espasa Calpe (Col. Austral Mexicana), 1952.
- VÁZQUEZ de Knauth, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios históricos (Nueva serie, 9), 1970.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, Dorothy Tanck de Estrada, Anne Staples y Francisco Arce Gurza, *Ensayos sobre historia de la educación en México*, México, El Colegio de México, 1981.
- VERA de Córdova, Rafael, “El grabado de madera en México”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 265, 1 de junio de 1922.
- VIDAL de Alba, Beatriz, *El estridentismo, un gesto irreversible*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /INBA/Museo Nacional de la Estampa, 1998.
- VILLEGAS, Abelardo, *Positivismo y porfirismo*, México, Secretaría de Educación Pública, (Sepsetentas, 40), 1972.
  - “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Congreso de historia del arte*, México, UNAM/IIIE, 1986.
- VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Ciesas/SEP, (Col. Lecturas mexicanas, Segunda serie, 103), 1987.

## W

- WARMAN, Arturo, *La danza de moros y cristianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985.
- WOMACK, John Jr., *Zapata y la Revolución mexicana*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales (Col. Hombre y época), 1971.
- WOLFE, Bertram D. Erick, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana/SEP, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

Esta edición se terminó de imprimir en abril de 2006.  
En Grupo Atenas  
Durango núm. 18, Col. Roma  
México, D.F.  
Tipo: Times Roman, 12 pts.