



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LOS MURALES DE DIEGO RIVERA EN CHAPINGO:
UNA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:

SUSANA PLIEGO QUIJANO

TUTOR:

DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO



CIUDAD UNIVERSITARIA, D. F.

2009



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.

**LOS MURALES DE DIEGO RIVERA EN CHAPINGO:
UNA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA**



**Tesis que para obtener el grado de
Doctora en Historia del Arte presenta
Susana Pliego Quijano**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

**Tutor: Doctor Renato González Mello
Ciudad Universitaria, 2009**

D.R.© 2009 Banco de México, "Fiduciario" en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.

Fotografías de los murales en Chapingo: Ricardo Alvarado Tapia.

DEDICATORIAS

A Fernando, con todo mi amor y agradecimiento.

A mis hijas Mariana y Ana Paula, grandes maestras, amores de mi vida.

A mis papás y a mi hermano Juan Carlos por todo el apoyo y el amor.

A mi hermano José, tu memoria me inspira siempre.

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas, a través de su obra, de palabras de apoyo o de múltiples conversaciones han contribuido a dar forma a este trabajo. La lista de ellos es incompleta. Por la magnitud de esta investigación, podría considerarse un trabajo colectivo. En todo caso, hay deudas intelectuales que se reconocen a lo largo de citas en el texto y otras que me gustaría agradecer, por ser éstas, especialmente importantes.

Quiero reconocer especialmente a Fernando, esposo y amigo, compañero y espejo, quien me apoyó de mil y un maneras para el logro de esta meta. Sin su soporte y amorosa compañía, este trabajo no se hubiera realizado. Mis hijas Mariana y Ana Paula, inspiración eterna, les doy gracias sobre todo por su amor y paciencia. Siempre recibí el apoyo incondicional y la comprensión de mis padres, José y Pilar, y de mi hermano Juan Carlos y su muy querida esposa Mercedes. Gracias por siempre estar. De Susana Mondragón, suegra y amiga, recibí soporte en incontables sentidos. Fernando y Martha, Arturo y Vanesa, siempre cariñosos compartiendo los procesos de la vida.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el constante apoyo, sabiduría, generosidad y paciencia de Renato González Mello, quien por primera vez me acercó al complejo lenguaje conformado en los murales de la posrevolución en uno de los múltiples seminarios suyos que atendí y quien amablemente aceptó la tarea de ser mi tutor. Su aliento y apoyo han sido una fuente constante de estímulo y un reto continuo de probar mis límites. Además agradezco su guía en mi formación como historiadora, su enseñanza sobre la documentación, el rigor académico, así como el respeto a las fuentes y al trabajo de los demás. Sus cuidadosas lecturas, compromiso con mi investigación y con la Historia es invaluable.

Alicia Azuela y Julieta Ortiz Gaitán me acompañaron a lo largo de estos años como parte de mi comité tutor. Agradezco su profesionalismo, sus puntuales recomendaciones y, sobre todo, que me hayan conducido en este lento proceso de construcción. Esta investigación debe mucho a su guía y sus comentarios. Formaron parte del jurado Fausto Ramírez y Enrique Plasencia de la Parra, quienes con una mirada novedosa aportaron muy valiosos comentarios a la obra. La experta mirada de Fausto

Ramírez enriqueció notablemente el texto. No sobra decir que, aunque cada asesor contribuyó al trabajo, la responsabilidad final de lo que aquí se expone es sólo mía. A Ricardo Alvarado por su extraordinario trabajo fotográfico, su ayuda tecnológica, así como por su apoyo siempre.

Agradezco la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, y el apoyo de la Dirección General de Estudios de Posgrado. Quiero agradecer a la UNAM, en especial a la Facultad de Filosofía y Letras y al programa de Posgrado en Historia del Arte por la valiosísima experiencia de estudiar en esta institución. Mi especial gratitud a los coordinadores del Posgrado: Aurelio de los Reyes, Eduardo Báez Macías, Rita Eder y Renato González Mello. También corresponde un reconocimiento a Brígida Pliego Durán, Teresita Rojas Monroy y Héctor Ferrer Meraz quienes invariablemente están dispuestos a ayudar.

A los profesores del posgrado en Historia del Arte, algunos mis maestros, y otros que sin serlo, compartieron sus conocimientos conmigo y de los que recibí siempre palabras de aliento. Agradezco a Rita Eder, Clara Bargellini y Eduardo Báez. Doy gracias a Daniel Garza Usabiaga por ser un gran maestro y amigo así como por su apoyo en la exposición *Diego Rivera: nacimiento de un pintor*. A Cuauhtémoc Medina, entre muchas enseñanzas que recibí de él, por una frase que ha retumbado en mis pensamientos por varios años: “Hay vida después de la tesis... ¡Acábala!”

Carmen Block, Pedro Ángeles, Fabiola Dehmer, Claude Constant, José de Jesús Hernández Flores, Alejandro Reyes Cárdenas, Paty Chavez, Lety López, Martha García, del Instituto de Investigaciones Estéticas me auxiliaron en incontables ocasiones. A Tatiana Falcón, Sandra Zetina y Eumelia Hernández agradezco su apoyo técnico y el haber seguido conmigo las pistas de Diego Rivera en Querétaro, pero sobre todo su amistad y buen humor.

A Guadalupe Rivera Marín por abrir generosamente el archivo de su padre.

A ADABI de México, en especial a la Dra. Stella María González Cicero y a Maricarmen Cossío por el apoyo para la conservación, clasificación y organización del archivo personal de Diego Rivera en manos de la Fundación Diego Rivera. Natalia de la Rosa y Daniel Vargas Parra fueron compañeros y amigos en esta experiencia.

Otras expresiones de gratitud son para Karen Cordero por su apoyo y amistad siempre. William Fash, director de mi tesis de maestría en la Universidad de Harvard sobre los elementos prehispánicos en los murales de Diego Rivera ha sido siempre una inspiración. Gracias a este primer acercamiento a la obra de Rivera percibí que había mucho más que investigar. A Luciano Matus por el tiempo compartido, su gran amistad, aliento y compañía y por haber hecho de mi casa un espacio bellissimo.

A Magdalena Zavala, Nuria Sadurní, Jessica de la Garza y Maria Eugenia Murrieta del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo por su compañía en el recorrido por la obra de Rivera desde nuestro primer viaje a Chapingo, hace ya cinco años. Ellas también me enseñaron la importancia del proceso de aprendizaje en los museos. Marilu Rojas y Lorna García Ocegueda doy gracias por su compañía estos años.

A Juan Coronel Rivera, quien me insistió en el clavado a los archivos y que amablemente discutió conmigo varias partes del presente trabajo.

En mis labores de archivo, agradezco a Esther Fernández, de registro de obra del Museo Carrillo Gil, Teresa Matabuena, de la Universidad Iberoamericana, John Vick y Amanda Jaffe del Philadelphia Museum of Arts, a Sanna Saks Deutsch y Pauline Sugino del Honolulu Academy of Arts, Norma Mereles Torreblanca de Ogarrío del Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca.

Tlaoli Ramírez resolvió problemas tecnológicos. Carlos Martínez Gordillo y Guadalupe Tolosa Sánchez revisaron minuciosamente el manuscrito. Reconozco también la generosidad de Alma Lila Roura.

Asimismo, Juan Pablo de Pina García, Luis Morett, Rosita González Aguayo de la Universidad Autónoma de Chapingo siempre estuvieron dispuestos a ayudarme con incontables preguntas que fueron surgiendo a lo largo de la investigación.

Marte Gómez Leal siempre demostró interés en mi investigación y compartió gentilmente los escritos de su padre.

A Diana Magaloni, Itzel Rodríguez, Pilar García de Germenos y Deborah Dorotinsky me proporcionaron amablemente sus investigaciones. Todas ellas grandes maestras, pero sobre todo amigas.

A mis compañeros de maestría, quienes nunca flaquearon en su insistencia para que concluyera el trabajo y cuyo ejemplo continúa siendo un aliciente personal y profesional.

Carmen Gaitán Rojas, directora del Museo Mural Diego Rivera me confió mi primera investigación y curaduría para la exposición “Diego Rivera: nacimiento de un pintor”. A Graciela de la Torre por su ejemplo, liderazgo y apoyo. A Pilar Ortega por su guía, paciencia y enseñanzas.

A Daniela Rocha, primero que nada por su amistad, y también por su ayuda en el diseño de la tesis. A Susana Guzmán de Blas por su detallada labor en la integración de imágenes y texto.

Agradezco a Don Heliodoro Bernal, Chuy y Mari que todos estos años me auxiliaron haciendo mil y un pendientes. Sin su ayuda no hubiera tenido el tiempo necesario para sacar adelante este proyecto.

Valeria Araujo, Vero del Valle, Laura Vives, Lourdes Garduño, Adriana Méndez, Regina García Cuellar, Magdalena López Morton, Elsa Díaz Seoane, Katya Martínez, Maria Campuzano, Sofía García Granados, Ana Mari García, Mari Carmen Barroso, Alina Aguilar, Helen Berg, Andrea Argüelles y Claudia Bosch estuvieron siempre cerca, apoyándome y escuchando mis crisis existenciales.

Gracias a todos.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I ANTECEDENTES	9
I.1 El proyecto educativo y cultural del gobierno de Álvaro Obregón	16
I.2 Renacimiento del muralismo mexicano	18
I.3 La imagen de nación y los imaginarios sociales de la posrevolución	29
I.4 Debate sobre la raza: el mestizo como definición de lo mexicano	39
I.5 El positivismo sobrevive la lucha revolucionaria	55
CAPÍTULO II EL PROYECTO AGRARIO POSREVOLUCIONARIO, LA HACIENDA DE CHAPINGO Y LA ESCUELA NACIONAL DE AGRICULTURA	61
II.1 El problema agrario	61
II.2 El caudillo de Sonora y su proyecto agrario	77
II.3 Historia de la Hacienda de Chapingo	83
II.4 Escuela Nacional de Agricultura	86
II.5 Puesta en escena de la utopía: educación y agrarismo en la ENA	94
II.6 Algunos documentos importantes	97
II.7 La enseñanza en la Escuela Nacional de Agricultura	108
II.8 Pueblo cooperativo	113
II.9 Dibujando la Revolución: ilustraciones para las Memorias de las Convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas y para el libro infantil Fermín	116
CAPÍTULO III	
GESTIÓN Y PROCESO DE REALIZACIÓN	123
III.1 La pintura al fresco	125
III.2 Cronología, contratos y bocetos	134
III.3 Adiciones a El buen gobierno	141
III.4 Personas y muros	141
III.5 Una restauración	144
III.6 Diseños para las puertas y bancas de la ex capilla	145

CAPÍTULO IV EL LENGUAJE PICTÓRICO EN LOS FRESCOS DE CHAPINGO: ENTRE LO ESOTÉRICO Y LO EXOTÉRICO	149
IV.1 Más allá de la ideología revolucionaria	150
IV.2 Sociedades secretas y códigos esotéricos	153
IV.3 Diego Rivera rosacruz	159
IV.4 Principios cósmicos	161
IV.5 Simbolismo	166
IV.6 El lenguaje simbólico	172
CAPÍTULO V INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS FRESCOS EN EL EDIFICIO PRINCIPAL	177
V.1 Frescos en el vestíbulo de entrada al edificio principal, ubicados en la planta baja, como ilustración de los principios cósmicos	179
V.2 El altiplano central como espacio fundacional de “lo mexicano”	187
V.3 Tehuantepec como edén mítico	189
V.4 Escaleras: incorporación de nuevas tecnologías	194
V.5 Los murales en la planta alta del edificio principal: El buen gobierno y El mal gobierno	198
V.6 El reparto de las tierras: cumplimiento de las promesas agrarias	213
V.7 La alianza entre el obrero y el campesino: el progreso y las ciencias ayudan al proletariado y una alegoría del proceso iniciático	217
V.8 Folleto El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y de la santa madre Iglesia	235
CAPÍTULO VI INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS FRESCOS EN LA EX CAPILLA	241
VI.1 La capilla secular. El lenguaje arquitectónico de la capilla de Chapingo como elemento de transformación de la función del edificio	243
VI.2 Fortuna crítica	248
VI.3 Canto a la tierra	251
VI.4 Programa iconográfico	253

VI.5 Positivismo, comunismo y esoterismo: descripción, análisis e interpretación de los murales	255
VI.6 Vestíbulo	266
VI.7 Nave principal	278
REFLEXIÓN FINAL	311
FUENTES DOCUMENTALES	323
BIBLIOGRAFÍA	329
ANEXO I	
Acta de inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura en terrenos de la Hacienda de Chapingo, México	347
FIGURAS	349

INTRODUCCIÓN

El arte que necesita explicación, no es arte.

Diego Rivera¹

Doy comienzo con estas palabras del pintor, porque considero una paradoja que él mismo haya escrito una suma considerable de textos sobre su pensamiento y su plástica. La vida y obra de Rivera han generado, al mismo tiempo, una vasta fortuna crítica y un sinnúmero de investigaciones. El presente trabajo se suma a las miles de páginas que se han escrito sobre el quehacer de Rivera, en un intento por comprenderlo y así demostrar que estas grandes obras de arte sí “necesitan” una explicación.

Esta tesis tiene como objeto de estudio los murales pintados por Diego Rivera con motivo del traslado de la Escuela Nacional de Agricultura, de su antigua sede en San Jacinto, Distrito Federal, a la ex Hacienda de Chapingo en Texcoco, Estado de México. El conjunto de murales se compone de dos áreas separadas: vestíbulo, escalera y planta alta del edificio principal, espacio que ocupan las oficinas de la rectoría, y la ex capilla convertida en salón de actos de la escuela. El periodo de realización de los murales va de 1923 a 1927, iniciándose durante el periodo presidencial de Álvaro Obregón y terminando durante el callismo. Los frescos cubren una superficie total de más de setecientos metros cuadrados. Rivera llevó a cabo su labor en Chapingo al mismo tiempo que en la Secretaría de Educación Pública, por lo que en muchos aspectos ambas obras se interrelacionan. Desde su creación, estos murales han provocado admiración así como una cantidad considerable de incógnitas.

Las imágenes pintadas en Chapingo no fueron realizadas arbitrariamente, sino que se logró una síntesis cultural plasmada con una gran simpleza plástica. La superposición de elementos comunistas, esotéricos, simbolistas, positivistas y revolucionarios hacen de estos murales obras de arte únicas en su tipo. Este trabajo es el primer estudio *completo*

¹ *Contestación al cuestionario de Gabriel García Maroto*, el 31 de agosto de 1954, Archivo FDR.

de los mismos, ya que no se había hecho un análisis que incluyera a todos los tableros, así como su integración al momento histórico en el que fueron pintados.

Así, la presente tesis no radica en el estudio de las formas ni en el estilo pictórico, sino en una mirada novedosa, interdisciplinaria y multifacética que rebasa el ámbito del arte y logra un enriquecimiento de la lectura de los murales. Esto se logró mediante un análisis del pensamiento de la época, el cual trascendió los límites entre la Historia del arte, la pintura, la Historia, la política y la lucha social. En la revisión del contexto histórico se incorporaron documentos inéditos encontrados en la búsqueda archivística y bibliográfica, los cuales contribuyeron a la comprensión de las yuxtaposiciones ideológicas que realizó el artista, así como en las relaciones entre diversas teorías en boga en los años veinte del siglo pasado y cómo éstas tienen una expresión visual en el ciclo pictórico de Chapingo.

La intención no es hacer una biografía del autor ni un trabajo monográfico sobre la obra de Rivera, sino que, al insertar los murales al entorno y a la problemática del momento histórico en el que se concibieron, se proporciona una relectura y se explica de qué manera este ciclo pictórico es testimonio de una época. En este caso, fueron personajes como Marte R. Gómez,² Ramón P. de Negri,³ Gilberto Loyo,⁴ Luis L. León⁵ y

² Marte Rodolfo Gómez Segura (Reynosa, Tamaulipas 1896 - 1973). Ingeniero Agrónomo e Hidráulico egresado de la Escuela Nacional de Agricultura. Fue un gran teórico de la cuestión agraria y uno de los primeros luchadores por el reparto de la tierra a los campesinos, participando en las Comisiones Agrarias del Sur al lado de Emiliano Zapata y posteriormente de Salvador Alvarado en Yucatán. En 1928 el presidente Emilio Portes Gil lo designó Secretario de Agricultura y Fomento, cargo que ocupó también entre 1940 y 1946 en el gobierno de Manuel Ávila Camacho. De 1933 a 1934 fue Secretario de Hacienda. Fue Diputado al Congreso de Tamaulipas, Diputado Federal de 1927 a 1930 y Senador por Tamaulipas de 1930 a 1934. Embajador de México ante la Sociedad de Naciones de 1935 a 1936 y Gobernador de Tamaulipas de 1937 a 1940.

³ Ramón P. de Negri (1887-1955). Sonorense. Colaboró con el gobierno de José María Maytorena como telegrafista. En la gestión de Carranza ocupó la jefatura de oficina de Ferrocarriles y Telégrafos para luego convertirse en Cónsul General de México en San Francisco, California. Fue vocal de la Comisión Nacional Agraria. Cónsul General de México en Nueva York desde 1915 hasta 1921. Encargado de negocios de México en Washington D. C.. Presidente de Ferrocarriles Nacionales 1922-1923. Fue nombrado Subsecretario de Agricultura y Fomento el 19 de abril de 1922. De Negri escribe a Obregón el 16 de diciembre del mismo año que no está contento en la ciudad por lo que prefiere regresar al extranjero o irse a Baja California en lugar de “quedarse en las intrigas comunes de la metrópoli”. Sin embargo, Obregón lo mantiene como Subsecretario de Agricultura y lo nombra Secretario de Agricultura y Fomento en 1923, por lo que permanece en México durante el resto del obregonato. Posteriormente dejó México para convertirse en Ministro Plenipotenciario en Alemania, 1926. Regresó en 1929 para ocupar el cargo de Secretario de Industria, Comercio y Trabajo. Embajador de México en Bélgica, 1930. Embajador de México en Chile, 1935. Embajador de México en Turquía, 1936. Ministro Plenipotenciario de México en Hungría, 1936. Ministro Plenipotenciario adjunto en Austria. Embajador de México en España, 1936.

Jesús Silva Herzog⁶ quienes, como se podrá comprobar a través del análisis de los escritos de varios de ellos, generaron en Chapingo un proyecto utópico llevado a la realidad, el cual fue por demás particular.

La escuela militarizada de Chapingo fue concebida como una comunidad para ser habitada por profesores y empleados a la vez; una cooperativa de alumnos, los cuales ahorrarían para egresar de la escuela con un capital propio; un plan de estudios que enseñaba a los estudiantes a crear agroindustrias en todos los semestres, por si tenían que regresar a sus lugares de origen sin haber terminado la carrera o especialidad y que a la vez enseñaba a los alumnos a realizar ejercicios físicos, aprender idiomas, geografía e historia, para otorgar una formación integral.

Para Rivera, el contexto era generador de la obra de arte. Así lo expresó: “El desarrollo de las artes plásticas mexicanas, y de cualquier otro lugar, es el resultado del estado social y lo refleja como un espejo”.⁷ Sin embargo, como veremos a lo largo de estas páginas, no sólo la refleja, sino que la edifica. A partir de sus pinturas, los muralistas contribuyeron a conformar un imaginario colectivo que construyó la imagen de nación que hoy tenemos, lo cual trascendió las fronteras del país para convertirse en modelo de muchos más. Los artistas del llamado renacimiento artístico mexicano

⁴ Gilberto Loyo (1901-1973). Abogado egresado de la Universidad Nacional. Profesor de Historia, sociología y economía, investigador en estadística, sociología, demografía y economía, Director del Departamento de Estadística (1947-1952), Secretario de Economía (1952-1958), Presidente del Consejo Técnico de Estadística (1960-1973), Presidente de la Comisión Nacional de Salarios Mínimos (1963-1973).

⁵ Luis L. León (Cd. Juárez, Chihuahua 1891- ¿?). Miembro del grupo Sonora. Asesor político de Plutarco Elías Calles, por lo que en algún momento fue interlocutor entre Calles y Adolfo de la Huerta en el turbulento año de 1923. Secretario de Agricultura y Fomento 1924-1928; Presidente de la Comisión Nacional Agraria. Gobernador de Chihuahua 1929; Secretario de Industria, Comercio y Trabajo 1930.

⁶ Jesús Silva Herzog (San Luis Potosí 1892-1985). Economista. Colaborador de los periódicos *El Demócrata* y *Redención*. En 1914 asistió como corresponsal a la Convención de Aguascalientes, donde fue aprehendido por los carrancistas y llevado a la cárcel. Estudió en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México. Fue maestro de la Escuela Nacional de Agricultura. En 1928 fundó el Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas y la Revista Mexicana de Economía y Cuadernos Americanos. Fue Subsecretario de Educación Pública (1933-1934), presidente del Comité de Aforos y Subsidios al Comercio Exterior (1938-1947) y subsecretario de Hacienda y Crédito Público (1947-1948). Presidió el comité que condujo a la nacionalización del petróleo en México en el gobierno de Lázaro Cárdenas. También fue uno de los principales teóricos del desarrollo económico y prestigiado catedrático e investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁷ Diego Rivera, *Respuestas al cuestionario del Arq. Héctor Manuel Romero*, 11 de septiembre de 1957, Archivo FDR.

lograron lo que Luis Cardoza y Aragón sostuvo: “[...] que en vez de hacer arte con la política, se hace política con el arte”.⁸

Este ensayo aspira a demostrar que los murales de Chapingo son mucho más complejos de lo que se ha supuesto. A partir de la observación sistemática y rigurosa de cada tablero en lo individual y de las relaciones entre ellos, se pretende un análisis cuya intención es descifrar el diálogo existente entre los paneles de la ex capilla y los de la rectoría, así como los temas relevantes que el autor plasmó en cada uno y que discurren por todos ellos. De esta manera se pretende identificar y tejer problemáticas que atraviesan el ciclo pictórico en su conjunto. Se trata de un intento por esclarecer qué quiso decir el artista, a quiénes están dirigidos los frescos y qué podría inferirse de esta obra, para de esta manera acercarnos a la comprensión, aprovechando la distancia que el tiempo otorga, de la época en la que vivió el pintor. Entender la manera en que se creó esa “conciencia nacional universalista”, como la llama Cardoza y Aragón,⁹ y la forma en que Rivera interiorizó y plasmó una considerable cantidad de ideas acerca de la creación del universo y una utopía en la que el ser humano, la naturaleza y la tecnología conviven pacíficamente.

Los tableros representan un momento en el que el agrarismo, las luchas campesinas, la mestizofilia, el indigenismo de Gamio y la raza cósmica vasconceliana se fusionaron con la necesidad de unificar simbólicamente a la nación en torno a una identidad que cohesionara a la amplia diversidad que comprendía el pueblo mexicano, para conformar imaginarios sociales utilizados también para legitimar a los grupos en el poder. Se pretende contribuir a la comprensión de esta magna obra como parte no sólo de un movimiento nacionalista y homogéneo, sino también como un arte simbólico y esotérico condensador del conocimiento universal, en un proceso que no carece de tensiones, pero cuyo lenguaje funciona visual e ideológicamente para los diversos grupos de espectadores a los que se dirige. Estas *piezas del rompecabezas*, que en un principio parecerían no tener relación entre ellas, irán armándolo conforme vaya avanzando el trabajo.

⁸ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 228.

⁹ Cardoza y Aragón, *Pintura Contemporánea de México*, México, Era, 1974, p. 152.

Gracias a los avances en el campo de la fotografía y la informática, fue posible realizar un nuevo acercamiento visual a los frescos, mediante la creación de imágenes en las que se pueden observar los murales en su totalidad, las relaciones que existen entre un muro y su opuesto, así como su interrelación con las pinturas en la bóveda de la ex capilla. Así, las fotografías realizadas por Ricardo Alvarado Tapia permitieron “pegar” los tableros, unos con otros, para poder comprender el programa iconográfico de una forma integral y completa, pero a la vez más fácil y clara. Estas tomas son elementos clave en la comprensión e interpretación de la obra: es la primera vez que los murales son presentados de una forma totalizadora, lo que permite al observador una apreciación espacial que otorga una sensación de completud, anteriormente imposible de obtener salvo en la visita a la ex hacienda de Chapingo.

El trabajo está estructurado en seis capítulos. En el primero se intenta situar la obra de arte dentro del contexto histórico de la época. Se analiza el proyecto educativo y cultural del gobierno de Álvaro Obregón, el muralismo, los imaginarios sociales de la posrevolución así como el lenguaje creado y utilizado por Diego Rivera en los murales de Chapingo. Asimismo, introduce al lector al positivismo, escuela de pensamiento dominante en el porfiriato y que sobrevivió la lucha armada revolucionaria.

El segundo capítulo analiza la manera en la que el problema agrario en México, la Hacienda de Chapingo y la Escuela Nacional de Agricultura confluyen en el año de 1923 con el traslado de la Escuela Nacional de Agricultura (ENA) a Chapingo. Motivo para estudiar cómo estos elementos se “encuentran” en un proyecto de educación agrícola de primera importancia para los gobiernos posrevolucionarios. Aquí se integran documentos pertenecientes a los acervos del Archivo General de la Nación, así como del Archivo de la Universidad Autónoma de Chapingo. Por otra parte, se analizan y se relacionan con los murales los dibujos que Rivera efectuara para las *Memorias de las Convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del estado de Tamaulipas* y para *Fermín*, una obra que explica la lucha revolucionaria a los niños de las escuelas rurales, en un intento por observar la manera en la que el pintor repetía imágenes en medios y contextos diferentes con el propósito de fortalecer sus discursos e ir conformando imaginarios sociales de la Revolución.

El tercer capítulo discurre sobre el proceso de creación (cronología, contratos y bocetos, modelos y técnica del fresco). Se analizan las diferentes etapas en las que Rivera trabajó en Chapingo mediante el estudio de los diversos contratos que regularon la pintura a través de los cambios políticos que sucedieron de 1923 a 1927, años turbulentos en la historia de México. Por otra parte se estudia la documentación de la que talvez ha sido la restauración más relevante de los frescos.

El cuarto capítulo trata sobre el lenguaje generado por Rivera en el que se superponen elementos esotéricos y exotéricos. Se examina la capacidad de incorporar significados diversos en imágenes sencillas pero profundas. Introduce al lector a las sociedades secretas así como a la relevancia de la pertenencia del pintor a la sociedad rosacruz Quetzalcóatl para la determinación de los temas representados. Asimismo, se da una breve introducción al simbolismo, corriente estética que dejaría una profunda impronta en la obra de Rivera.

En el capítulo quinto son analizados los murales de la rectoría, situados en la entrada del edificio principal, los cuales han sido hechos a un lado en la historiografía general, por ser considerados inferiores que los de la ex capilla. Sin embargo, estos contienen aspectos nodales para el momento histórico en el que fueron creados. Por ejemplo, tratan sobre el altiplano central como espacio fundacional de la nacionalidad mexicana; sobre el estereotipo del “pueblo” representado por el mestizo y el campesino generado para establecer la unidad nacional; sobre Tehuantepec y su importancia para lograr una imagen fuerte de nación; acerca del proceso de repartición de las tierras, y de la justificación religiosa al reparto agrario promovida por Vicente Lombardo Toledano. Al mismo tiempo, en ellos es posible encontrar referencias esotéricas sobre los principios cósmicos: el funcionamiento del universo a través de ciclos que se repiten a intervalos fijos y rítmicos. La creación cósmica proviene de un andrógino que contiene tanto al principio femenino como al masculino; éste se separa en ambos componentes de la dualidad, los cuales alternan su dominio y llegan a una síntesis. Finalmente, en el sexto capítulo se hace el estudio de la ex capilla y las pinturas que Rivera hizo en sus muros interiores, incluyendo la transformación de la función de un recinto religioso católico dedicado a la Inmaculada Concepción a un *templo* laico en el que sería adorado un nuevo orden que se trataba establecer. Los elementos arquitectónicos del inmueble se analizan

en relación con modelos renacentistas y religiosos. Por otro lado, la lectura del ciclo pictórico se concentra en una superposición de elementos comunistas, esotéricos y positivistas, siempre entendiendo que para el positivismo los procesos sociales tienen su equivalente en los procesos naturales, ya que ambos se desarrollan de lo simple a lo complejo, para lograr una síntesis dialéctica en el muro testero. La visión particular de Rivera que sintetiza estas teorías está plasmada en el ábside. Se trata de una imagen de un futuro en el que la tecnología ayudaría al ser humano a lograr una sociedad sin diferencias sociales, económicas ni raciales, sino simplemente una comunidad de seres humanos unidos en una convivencia armónica con la naturaleza.

La manera en la que Rivera se auto explica proporciona información valiosa acerca de sus intenciones y la forma como concebía sus obras. El mismo pintor dejó un sinnúmero de textos explicatorios, contratos y un gran archivo epistolar en el que se documentan sus relaciones con múltiples personajes. Intervino en tres relatos autobiográficos, en los que dictó sus memorias a Bertram D. Wolfe, compañero en el Partido Comunista, a la cubana Loló de la Torriente y a Gladys March. Las compilaciones más completas de sus textos son: *Textos de arte*, por Xavier Moysen; *Arte y política*, por Raquel Tibol y la serie de escritos reunidos por El Colegio Nacional. Estos textos muchas veces se contradicen y se les ha restado valor debido a la tendencia de Rivera a inventar y engrandecer algunos eventos de su vida, aunque no por esto se reduce su importancia como fuentes primarias. En más de lo que se ha supuesto, proporcionan información de primera mano, muy valiosa para nuestro estudio. En ellos se observa cierta coherencia en cuanto a sus ideas estéticas, aún con el paso del tiempo. Sin embargo, la mayoría a los que se pudo tener acceso pertenecen a etapas posteriores de su vida. Al no existir documentación suficiente, contemporánea a los años en los que se pintó Chapingo, en las ocasiones en las que hemos considerado que las teorías riverianas se aplican a los murales en cuestión, la información de estos documentos se utiliza en “retrospectiva” con la aclaración de ser parte de textos posteriores.

Así pues, basándonos lo más posible en fuentes primarias, este estudio presenta una nueva lectura de estas grandes obras de arte que, como se podrá apreciar, nos enseñan una visión completa, riquísima, compleja y atemporal de la relación del ser humano con el Cosmos.

CAPÍTULO I ANTECEDENTES

Para comprender el contexto cultural en el que se generó el muralismo mexicano, es necesario regresar hasta los años anteriores a la Revolución. Fue en la primera década del siglo XX cuando las nuevas generaciones se cuestionaron los valores imperantes en el Porfiriato. Justo Sierra, como ministro de Instrucción Pública, y Luis G. Urbina apoyaron a grupos de jóvenes que comenzaron a reunirse para comentar textos, principalmente de literatura griega.¹⁰ Uno de los factores que ayudó a dar cohesión a esta corriente de intelectuales fue la llegada a México, en enero de 1906, del dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien trabajaría en Veracruz como redactor de *El dictamen* e inició la publicación de la *Revista Crítica*. Las reuniones se realizaban en torno a Antonio Caso, Jesús T. Acevedo, Ricardo Gómez Robelo y Alfonso Reyes, al cual se agregaría Julio Torri y otro grupo periférico formado por José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Alfonso Cravioto, Eduardo Colín, Carlos González Peña, Mariano Silva y Aceves, y como aliados ocasionales Roberto Argüelles Bringas, Luis Castillo Ledón, Isidro Fabela, Nemesio García Naranjo, Rafael López, Manuel de la Parra y Genaro Fernández Mac Gregor.¹¹

Savia Moderna

En marzo de 1906, Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto fundaron la revista cultural *Savia Moderna*,¹² que agrupó a varios de los más destacados integrantes del futuro *Ateneo de la Juventud*, como Antonio Caso y Alfonso Reyes, y a los secretarios de redacción José María Sierra, Pedro Henríquez Ureña y Roberto Argüelles Bringas. Entre los artistas plásticos sobresalieron Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Saturnino Herrán, Jesús Carrión, Francisco Zulueta, el Dr. Atl y Jorge Enciso (aunque la

¹⁰ Las lecturas incluían textos de Platón, Descartes, Shopenhauer, Nietzsche, Höffding, Buda, Hesiodo y Kant, entre otros.

¹¹ Cfr. Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Correspondencia I: 1907-1914*, José Luis Martínez (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 17 y ss.

¹² El original se puede consultar en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México en Ciudad Universitaria. Existe una edición facsimilar publicada por el Fondo de Cultura Económica en la serie *Revistas literarias mexicanas modernas, Savia Moderna, 1906; Nosotros, 1912-1914*, 1980.

lista total de artistas colaboradores asciende a veinticuatro). La revista fue bautizada de este modo no como prolongación de la *Revista Moderna*, publicación de los poetas *mayores*, sino como el relevo de los jóvenes que lo heredaban y que inyectarían con “savia nueva” a un “viejo tronco”: la cultura nacional.¹³ Como revista mensual tuvo corta vida, sólo duró cinco meses: el número uno vio la luz el 31 de marzo de 1906 y el cinco se publicó en julio de 1906. La primera portada fue ilustrada por Antonio Fabrés. De la segunda parece no haber información, ya que esta página fue arrancada en el único ejemplar original que se conoce, conservado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Del tercero al quinto ejemplar (mayo, junio y julio), la portada fue una imagen producida por Diego Rivera, obra de corte simbolista: un hombre desnudo, al parecer indígena, con una capa que cubre su espalda, pelo largo con una banda que va de la frente a la nuca, mirando al horizonte; una gran nube blanca que tal vez evoque un lejano paisaje, enmarca su rostro.¹⁴ Aunque parece estar originalmente dibujada al carbón y está impresa a una sola tinta, el color de cada número es diferente: la portada de mayo (núm. 3) es azul, la de junio (núm. 4) ocre y la de julio (núm. 5) rojo. En la parte inferior se lee “SAVIA MODERNA, Revista mensual de arte”, en una tipografía original que probablemente diseñó Rivera; aunque esto último no puede afirmarse con certeza, ya que debajo hay un anagrama con varias letras unidas, tal vez incluya las tres LCK, probable referencia a los fotógrafos de la revista: M. Lupercio, Kampfner y Casasola.

Por esa época, Diego tenía ya un sitio sobresaliente dentro de la vanguardia intelectual de México, como lo atestigua no sólo la ejecución de dichas portadas y la reproducción, en las páginas interiores, de algunas de sus obras, sino también un retrato que le hizo Francisco de la Torre, en el que Rivera aparece en su estudio. Por otro lado, lo corrobora su participación en la exposición de *Savia Moderna*.

La primera (y única) muestra de pintura y escultura que impulsó esa revista fue organizada por Gerardo Murillo (Dr. Atl).¹⁵ Fue abierta al público el 7 de mayo y cerró el 14 del mismo mes. La sede fue el edificio ubicado en Santa Clara, números 20 y 21, en la

¹³ Ver Gabriel Zaid, “López Velarde, Ateneísta”, *Vuelta* 179, Nov. 1991, pp. 15-25, y Héctor de Mauleón, *Confabulario*, El Universal.com.mx, 24 de junio de 1906.

¹⁴ Fausto Ramírez sostiene que es posible que este dibujo de Rivera se relacione con “El Indio”, un soneto de Emilio Valenzuela publicado en el número 3 de la revista *Savia Moderna*, p. 168.

¹⁵ Una reseña del discurso de inauguración pronunciado por Atl se publicó en *El Imparcial* el 8 de mayo de 1906. (Reproducido en Fausto Ramírez, “Horizontes estéticos en México...”, en Luis Martín Lozano, (coord.), *Diego Rivera, arte y revolución*, México, Conaculta, 1999, p. 57.)

ciudad de México. Justo Sierra y Ezequiel Chávez fueron algunos de los distinguidos visitantes. Los pintores que exhibieron su obra fueron Francisco de la Torre, Diego Rivera, Alberto y Antonio Garduño, Joaquín Clausell, Gonzalo Argüelles Bringas, Germán Gedovius y Jorge Enciso. Debido a que en ese entonces el mercado del arte era prácticamente inexistente, Fausto Ramírez considera que fue un hecho “bastante insólito en el México de principios de siglo: una exposición independiente de la Academia, generada por una revista literaria y verificada en un local céntrico”.¹⁶ La intención de la exhibición era retomar e impulsar los estilos europeos, como el simbolismo, el impresionismo y el *art nouveau*. Los fondos obtenidos por la venta de sus obras permitieron a Rivera sufragar parte de los gastos del anhelado viaje a Europa. Gonzalo Argüelles Bringas describió la exposición como sigue:

Este acontecimiento artístico [...] tuvo la importancia y el interés del comienzo de un torneo bajo el favor de un cielo abandonado por la noche, del ascenso de una escalinata magnífica hacia una galería de fina arquitectura, de la llegada de una brillante cohorte de gentil cortesanía por triunfales cortinajes de seda y de púrpura, del descubrimiento de una estrella entre nébulas y sombras infinitas, de la aparición de una hada en peligros de ventisqueros y acechanzas de neblinas, del encuentro de una floresta de flores y perfumes [...] ante un abismo. En fin, como el abandono de un oasis o la despedida de una alegría sana.¹⁷

Estas palabras poseen ecos modernistas y simbolistas, otorgándole un nuevo sentido a la gran cantidad de paisajes incluidos en la muestra. En otro comentario, escrito por Ricardo Gómez Robelo y publicado en el mismo número de *Savia Moderna*, se manifiestan los postulados estéticos de la exposición:

Parece que la obra de arte no es sino un estado del alma al que le prestan elementos expresivos las cosas exteriores [...] La naturaleza no tiene más fin que el de balbucear con incoherencia, ofreciendo vagas formas, para que el artista defina, descifre y perfeccione, encadenado al ritmo de su alma, viva y vidente, las locas voces incompletas e

¹⁶ Fausto Ramírez, “Horizontes estéticos en México...”, *op.cit.*, p. 57.

¹⁷ Gonzalo Argüelles Bringas, “Nuestra exposición de obras de arte”, en *Savia Moderna*, México, mayo, 1906, t. 1, núm. 3.

inconscientes. Y allí donde el azar ha creado armonías, toca al artista revelar qué secreto las une, pues nada existe si no hay un ser que lo perciba y comprenda.

Exposición de alumnos pensionados en Europa

La segunda exhibición en la que participó Diego Rivera se inauguró el 19 de noviembre de 1906 en la Academia de San Carlos. El reglamento de la misma sostenía que los alumnos pensionados en Europa debían enviar obras para constatar sus avances y mostrarlas en exposiciones, lo que sirvió además para difundir las nuevas corrientes europeas asimiladas por los estudiantes. Aun cuando Rivera no había viajado al Viejo Continente, ya se sabía que pronto emprendería el deseado viaje. Según el listado de obras, del futuro muralista se incluyeron veintiséis piezas, cantidad considerable tratándose de un pintor que no había radicado en Europa, lo que deja ver el reconocimiento de que gozaba ya en el ambiente artístico mexicano.¹⁸

Sociedad de Conferencias y Ateneo de la Juventud

Entre 1907 y 1908, *Savia Moderna* se transformó en la Sociedad de Conferencias, por iniciativa del arquitecto Jesús T. Acevedo y de Henríquez Ureña, la cual se reunía para hacer lecturas comentadas de autores griegos y para la organización de dos ciclos de conferencias: 1907 y 1908. La Sociedad es el antecedente del Ateneo de la Juventud, constituido el 28 de octubre de 1909, grupo al que pertenecieron gran parte de los jóvenes intelectuales de la época. El Ateneo sólo organizó dos series de conferencias,¹⁹ José Vasconcelos lo convirtió, en 1912, en el Ateneo de México, institución que aglutinó un impresionante catálogo de intelectuales y artistas con una tarea específica: “la

¹⁸ Se presentó obra de los pensionados mexicanos, entre ellos Alberto Fuster, Francisco Goitia, Angel Zárraga, Alfredo Ramos Martínez, Juan Téllez Toledo, Julio Ruelas y Roberto Montenegro. Según la lista publicada en *El Imparcial* el 15 de noviembre de 1906 (pp. 2-3), de Diego Rivera se expusieron estudios al óleo: *Veracruz, Paisaje de San Ángel, Canal de la Viga, una calle y un paisaje de Xochimilco, El Popocatepetl, Efecto de sol, La era, Crepúsculo, Al caer la tarde, Un jardín, Lluvia, Barranca de Mixcoac, La vaca negra, Patio de casa abandonada, otro crepúsculo y La siega*; pasteles: *Retrato de José Pomar, La niña enferma, Claro de luna, Jardín en Querétaro, De mi calle, La niebla, El Cerro de las Campanas, El cimatarío, otro jardín y Jalapa en un día gris*. (Cf. Fausto Ramírez, “Horizontes estéticos en México...”, *op. cit.*, p. 59).

¹⁹ Un listado completo de las conferencias se puede consultar en Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Correspondencia I: 1907-1914*, pp. 18 y 19.

rehabilitación del pensamiento de la raza”.²⁰ Vasconcelos tuvo una relación más bien conflictiva con el grupo ateneísta, ya que su objetivo era buscar un pensamiento para la acción y no el conocimiento puro, concepto en el cual divergía con Pedro Henríquez Ureña.²¹ El Ateneo funcionaba como un ministerio de cultura autónomo, cuyo principal proyecto fue la Universidad Popular Mexicana, un “intento por seguir la oleada democrática del maderismo”,²² en la que se ofrecían cursos, conciertos, lecturas y conferencias gratuitas impartidas por miembros del Ateneo. A este proyecto se sumaron la renovación del profesorado de la Escuela de Altos Estudios y de la Preparatoria, instituciones en las que los intelectuales enseñaban.

Fue un movimiento de transformación de la cultura mexicana no sólo en el área literaria, sino que también abarcó a la música y a la pintura. Al mismo tiempo que la Revolución mexicana transformó política y socialmente a la Nación, el grupo del Ateneo fue bastión de la renovación cultural. Así, como apunta José Luis Martínez:

La apertura filosófica promovida por Antonio Caso; los estudios de revaloración de la cultura mexicana que hacen Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, en el campo literario; Jesús T. Acevedo, en la arquitectura colonial y Manuel M. Ponce en la música popular; el surgimiento de una nueva generación de pintores —entre ellos Diego Rivera, el Dr. Atl, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán y Francisco Goitia—, la formación de profesores bien informados, la nueva idea de un ejercicio intelectual y creativo y de una crítica, disciplinados y exigentes, y la apertura al pleno aire del mundo, fueron algunos de los logros de esta revolución cultural, de la que nació la cultura moderna de México.²³

La última serie de conferencias del Ateneo y la aparición final del grupo, ya durante el huertismo, se dio en la Librería General o Biblos en noviembre y diciembre de 1913. En 1914, Henríquez Ureña viajó a La Habana, desde donde planeaba trasladarse a Europa pero la guerra se lo impidió, por lo que terminó residiendo en Washington. Por su parte, Alfonso Reyes fue designado Segundo Secretario de la Legación de México en Francia

²⁰ José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos, una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 56.

²¹ Cfr. Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Correspondencia I, op. cit.*, p. 161.

²² Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Correspondencia I, op. cit.*, p. 29.

²³ *Ibidem*, p. 32.

en agosto de 1913 y permaneció en París hasta que los diplomáticos fueron llevados a España para su protección debido al estallido de la primera Guerra Mundial. Reyes mantuvo una sólida amistad con Diego Rivera en su época parisina, relación que duró largos años.

Aún cuando la Revolución dispersó a este grupo, una vez terminada la lucha armada algunos de los intelectuales ocuparon puestos importantes en la renovación cultural del país. De ahí que el muralismo se dio como parte de un proceso, cuyos antecedentes podemos encontrar en los grupos de intelectuales que sembraron las bases. Sus ideas llegaron a los muralistas principalmente a través de algunos miembros del Ateneo de la Juventud, en especial José Vasconcelos.

Tal parece que Pedro Henríquez Ureña ayudó a Rivera a conseguir la beca para ir a Europa por parte del gobierno de Veracruz, como lo atestigua una carta en la que escribe a Alfonso Reyes: “El artículo de Acevedo sobre Rivera lo escribió en diciembre de 1906, cuando se hizo la exposición y yo lo hice publicar en Veracruz. Fue parte de aquella gran campaña que dirigí yo desde aquí en la prensa veracruzana a favor de Argüelles y Rivera, en lo que conseguimos que Dehesa pensionara al segundo”.²⁴

Al haber vivido Henríquez Ureña en Veracruz, se presume que su influencia entre los grupos de intelectuales locales era importante, por lo que su recomendación seguramente fue determinante para el otorgamiento de la beca.

Europa

Con los recursos obtenidos por la venta de sus obras en las exposiciones de 1906 y con el apoyo del gobernador Dehesa, Rivera se embarcó a Europa a finales de 1906 o principios de 1907.²⁵ Luego de ocho años de estudiar en la Academia de San Carlos, llegaba al

²⁴ Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes, “Plan para Nueva York y costo de la vida. Noticias de los amigos. *Hombres e ideas de nuestro tiempo*, de F. García Calderón”, 16 de enero de 1908, en Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Correspondencia I, op. cit.*, p. 55. Este documento desmiente la popular versión que fue el padre del pintor quien introdujo a Diego con el gobernador Teodoro Dehesa, y que sólo su intervención logró el financiamiento del viaje para el pintor.

²⁵ La fecha de la partida es poco clara. En *My Art, My Life, an autobiography* (with Gladys March), New York, Dover, 1991, p. 25, Rivera afirma haber llegado a España el 6 de enero de 1907, pero también relata haber presenciado los acontecimientos de la huelga textilera en Río Blanco, Veracruz que tuvieron lugar el 7 de enero de 1907, lo cual se asienta asimismo en la obra de Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, donde la fecha de su arribo a Europa es el 7 de enero de 1907 (pp. 49 y 50). Lo más probable, sin embargo, es que haya desembarcado en el puerto de La Coruña el 2 de febrero de ese año. Cfr. María Estela Duarte, “Cronología”, en Luis Martín Lozano, (coord.), *Diego Rivera, arte y revolución*, p. 380.

Viejo Continente con una sólida formación académica y una carta de presentación del Dr. Atl para asistir al taller del pintor realista Eduardo Chicharro, en Madrid. Ya en la capital española, alternó su aprendizaje con este artista y las clases de dibujo del natural en el Círculo de Bellas Artes, además de participar en las tertulias intelectuales de la vanguardia madrileña. Así transcurrió su estadía hasta el año siguiente, cuando emprendió una serie de viajes por España y, tiempo después, por otros países de Europa.

Por un breve lapso, Rivera volvería a México en 1910, con el fin de participar en una exposición individual en la Academia de San Carlos. En ese año tuvieron lugar varias exhibiciones, entre ellas, una de arte español, con obra de Zuloaga y Sorolla, la cual, irónicamente, festejaba la independencia de los mexicanos respecto de España. Los artistas mexicanos protestaron y, con el apoyo del Dr. Atl, lograron montar una exposición en la Academia en ocasión del Centenario de la Independencia. En el contexto de tal conmemoración Rivera presentó su primera muestra individual, que fue “la más exitosa del año”, entre el 20 de noviembre y el 20 de diciembre.²⁶

Otras experiencias lo aguardaban en Europa, a donde volvió a principios de 1911. Sin embargo, durante sus años en la Academia de San Carlos el joven Diego había estudiado con profesores de primera categoría y había estado expuesto no sólo a la educación tradicional académica sino también al modernismo y al simbolismo, importado, entre otros, por Julio Ruelas y Germán Gedovius.

Con una formación sólida en dibujo y pintura, en el Viejo Continente participó en las experimentaciones pictóricas de las vanguardias al lado de sus compañeros de Montparnasse: Pablo Picasso, Ilya Ehrenburg, Amadeo Modigliani, Juan Gris, Gino Severini y Angelina Beloff, entre otros, de una manera tan profunda que se convirtió en constructor de propuestas novedosas, principalmente en el cubismo. Regresó a México en 1921, después de un largo viaje por Italia. A su llegada, las condiciones estaban dadas para retomar los proyectos truncados por el estallido de la Revolución y Rivera estaba preparado para emprender la gran obra: pintar en los muros para que el dinero no pudiera

²⁶ La Academia le compró varias obras: *La casa sobre el puente*, *Muchacha bretona*, *Arco demolido*, *Nuestra Señora de París tras la bruma*, *Valle de Amblés*, *La parte de Pedro* y probablemente otro cuadro, tal vez *Hora tranquila*, que iba a ser cambiado por *En Vasconia*, por el cual tenía una oferta. Cfr. AAASC, exp. 11427; Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 404.

despegar y llevarse las pinturas; para hacer así un arte destinado a las masas, protagonistas ahora de la gran epopeya mexicana.

I.1 El proyecto educativo y cultural del gobierno de Álvaro Obregón

Aunque desde el Porfiriato, con Justo Sierra, la educación y la cultura se consideraban bastiones para el avance y la modernización, México emergió de esta etapa con casi ochenta y cinco por ciento de analfabetos en su población.²⁷ Al terminar la fase armada de la lucha, el presidente Álvaro Obregón y su ministro de Educación José Vasconcelos, trataron de lograr una mejora sustancial en este sentido. Consciente del problema, Obregón sostenía que “el factor analfabetismo pesa sobre nosotros y sobre nuestro país, como un lastre”.²⁸ En un discurso pronunciado en septiembre de 1920, el aún presidente electo expresó: “Mientras tengamos masas analfabetas, será muy tentadora la situación para los poderosos y ellos siempre intentarán violar sus derechos, considerando que no saben defenderlos. Es, pues, necesario que el primer esfuerzo, el primer impulso, se encamine a la ilustración, a la educación de nuestras grandes masas”.²⁹

Por su parte, convencido del poder de la educación como elemento transformador de la realidad política, espiritual y social del país, José Vasconcelos (primero como rector de la Universidad de México, puesto que ocupó desde el 4 de junio de 1920, para posteriormente encabezar la Secretaría de Educación Pública (SEP),³⁰ desde 1921 hasta su renuncia en julio de 1924) fue impulsor de lo que se ha llamado una *santa cruzada por la civilización, evangelización cultural o revolución espiritual*, refiriéndose a la *redención* de pueblo mediante una *cruzada de educación pública*. Vasconcelos mismo fue llamado *apóstol*. Nótese aquí el uso de un lenguaje religioso, el cual podría aludir a la

²⁷ Ramón Eduardo Ruiz, *México 1910-1958. El reto de la pobreza y el analfabetismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977. Según *Estadísticas sociales del Porfiriato*, el 78.42 % de los habitantes en 1910 no sabían leer ni escribir.

²⁸ Álvaro Obregón, “Habla el General Obregón respecto al problema agrario en la Cámara de Diputados el 27 de octubre de 1920”, *Discursos del General Álvaro Obregón, 2ª parte: 1924 a 1928*, México, Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar, 1932, p. 474. Este discurso se introdujo como apéndice aun cuando se encuentra fuera del rango histórico-temporal de la compilación.

²⁹ Álvaro Obregón, “Discurso pronunciado en su visita a Espita, Yucatán, el día 10 de septiembre de 1920”, *Discursos del General Álvaro Obregón*, México, Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar, 1932, p. 281.

³⁰ El 30 de junio de 1921 se creó la Secretaría de Educación Pública y el 11 de octubre del mismo año se nombró secretario a José Vasconcelos. El presupuesto que se le otorgó a la recién creada secretaría ascendió al 20 % del total del presupuesto público en su punto más alto que fue el año de 1923. Ver Claude Fell, *José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1983, p. 46.

idea que la educación sería el sustituto de la religión, una *religión laica y secular* en el nuevo orden que se pretendía establecer.

El objetivo del secretario de Educación era organizar un ejército de educadores que ocupara el lugar del ejército de destructores;³¹ su principal labor: alfabetizar. En el discurso pronunciado por Vasconcelos al asumir el cargo de rector de la Universidad Nacional se refirió a la educación como una fuerza que debía difundir la cultura a las masas populares. La campaña contra el analfabetismo, el programa de patrocinos artísticos, las cruzadas culturales, la creación de escuelas rurales, la capacitación de maestros y la apertura de bibliotecas fueron algunos de los aspectos que comprendía su programa. Los encargados de estos proyectos serían el maestro, el intelectual y el artista.

Elementalmente el programa educativo se refería a la formación básica y a su proyecto alfabetizador. La idea de homogeneizar a la población a través de la instrucción estaba presente en los pensadores positivistas del siglo XIX. Por ejemplo, Gabino Barreda expresó:

Otra influencia social de la más alta importancia que podrá sacarse de esta fusión de todos los alumnos en una sola escuela, será la de borrar rápidamente toda distinción de razas y de orígenes entre los mexicanos, educándolos a todos de una misma manera y en un mismo establecimiento, con lo cual se crearán lazos de fraternidad íntima entre todos ellos, y se promoverán nuevos enlaces de familias; único medio con que podrán llegar a extinguirse las funestas divisiones de razas.³²

Esta cita muestra la influencia de los positivistas en el proyecto educativo de José Vasconcelos, así como la relevancia otorgada a la educación como herramienta para homogeneizar la población mexicana mediante la alfabetización y la castellanización, para eliminar las divisiones de raza y promover el sentimiento de unión entre los pobladores de México. Por su parte, Justo Sierra pensaba que la “inferioridad” de cualquier grupo era simplemente una consecuencia de una educación deficiente, por lo que “en igualdad de circunstancias, de dos individuos o dos pueblos, aquel que es menos

³¹ José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, p. 81.

³² Gabino Barreda, “Carta a Mariano Riva Palacio”, en *Opúsculos, discusiones y discursos*, México, Imprenta del Comercio, 1877, p. 65. Citado en Stabb, Martin S., “Indigenism and Racism in Mexican Thought: 1857-1911”, *Journal of Inter-American Studies*, vol. 1, núm. 4, octubre de 1959, p. 414.

instruido es inferior”.³³ Vasconcelos estableció la educación primaria obligatoria, laica y gratuita en todo el país. La Escuela Nacional Preparatoria y la Universidad Nacional eran las dos instituciones de educación superior por excelencia.

Chapingo fue un caso educativo que se apartó del proyecto de la SEP, ya que se trataba de resolver otro problema: no la alfabetización sino la capacitación de los nuevos propietarios de las tierras mediante la impartición de educación especializada en desarrollo agrario, no dependiente de la SEP sino directamente de la Secretaría de Agricultura y Fomento. Para ingresar a Chapingo, a los programas educativos de la Escuela Nacional de Agricultura, los alumnos debían tener catorce años cumplidos y haber terminado su educación primaria. Esto nos habla de que los alumnos de la ENA no formaban parte de la gran masa analfabeta campesina. Por otro lado, no sólo sería una escuela, sino un proyecto utópico, integral, en el que se construiría un “pueblo cooperativo” para ser habitado por profesores y empleados, en el que se instituirían cooperativas agrícolas dirigidas por alumnos, quienes vivirían como internos y bajo un régimen militar.³⁴ Cabe mencionar que, además de la ENA se estableció la Escuela Superior de Agricultura Antonio Narro en Saltillo, Coahuila,³⁵ escuela militarizada fundada también para la impartición de educación agrícola.

I.2 Renacimiento del muralismo mexicano

La decoración de edificios públicos fue parte del proyecto vasconceliano. Sin embargo, la primera formulación teórica del muralismo mexicano y el más importante antecedente

³³ Justo Sierra, *Obras Completas del maestro Justo Sierra*, México, UNAM, 1948, V. VIII. p. 110.

³⁴ Por el tipo de propuesta que se describe, parece que se acerca más a la tendencia de la Escuela de Acción, creada por el pensador norteamericano John Dewey. Este método pedagógico tiene como propósito impartir los conocimientos con un fundamento en la acción práctica dirigida primordialmente a satisfacer las necesidades elementales e inmediatas de la comunidad. Es un método de enseñanza de tipo pragmático y se centra en la noción de la experiencia y naturaleza. Lo más seguro es que Ramón P. de Negri conociera esta propuesta durante su estancia en Nueva York. En México, uno de los seguidores de este método fue Moisés Sáenz, alumno de Dewey en la Universidad de Columbia. Dewey tuvo una presencia importante durante la década de los veinte en el ámbito educativo mexicano, sobre todo durante el callismo. Alicia Azuela, *Arte y poder*, México, Fondo de Cultura Económica-Colegio de Michoacán, 2005, p. 76. Para conocer más sobre la propuesta de este pedagogo y filósofo, véase John Dewey, *El niño y el programa escolar. Mi credo pedagógico*, Buenos Aires, Losada, 1967.

³⁵ Los hermanos Antonio y Trinidad Narro Rodríguez donaron parte sustancial de su fortuna para la constitución de una escuela de agricultura de beneficencia. La Escuela inició cursos el 4 de marzo de 1923 en la Hacienda Buenavista, propiedad de la familia. Funcionó como institución privada hasta 1938, cuando pasó a depender del estado de Coahuila. Posteriormente se convirtió en la Universidad Autónoma Agraria Antonio Narro.

ideológico del movimiento precede a la llegada de Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública, y se refiere al manifiesto *Tres llamamientos (de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva Generación americana)* publicado en Barcelona en 1921 en el único número de la revista *Vida Americana*.³⁶ El artículo llama a la creación de un arte público, en el que los artistas se acerquen a las “obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.)”. También apela a la universalización, ya que, dice David Alfaro Siqueiros, “desechemos las teorías basadas en la relatividad del *arte nacional*. ¡Universalicémonos!, que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemente”.³⁷ Esta concepción esbozada por Siqueiros, Rivera, Marius de Zayas, Joaquín Torres García y Rafael P. Barradas reaparecería después en la obra de varios de ellos. Siqueiros reconocía el peso de Rivera desde aquellas épocas: “Don Diego era ya el más famoso de los pintores mexicanos, el que se codeaba con Picasso y Braque.”³⁸ Siqueiros reconoció, en retrospectiva, que:

Diego Rivera previó, desde 1919, antes que ningún otro mexicano radicado en Europa, la importancia y la naturaleza de la transformación intelectual que traería inevitablemente en nuestro país el desarrollo de la Revolución mexicana [...] Sin la ayuda intelectual de Diego Rivera, me hubiera sido imposible formular el “Llamamiento a los plásticos de América”, considerado por Ana Brenner y por historiadores de la pintura mexicana moderna como “la primer formulación teórica” de nuestro movimiento [...] Fue el primero en pasar del misticismo esteticista de nuestros muy primeros murales (los de la época de la preparatoria) a un arte de propósito ideológico elocuente, como método esencial para el desarrollo de nuestra intención general a favor de un arte ligado a los problemas del hombre y la sociedad correspondiente; con esa teoría y práctica iniciales estableció los principios, iniciales también, que posteriormente nos han permitido hacer formulaciones más profundas [...] La obra de Diego Rivera fue —con la de Orozco— la primera expresión madura de arte público.³⁹

³⁶ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 17-20.

³⁷ Siqueiros, “Tres llamamientos...”, en *Palabras de Siqueiros*, p. 20.

³⁸ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, p. 161.

³⁹ David Alfaro Siqueiros, “A Diego Rivera en el 78° aniversario de su nacimiento como homenaje de sus alumnos y camaradas”, *Excelsior*, domingo 13 de diciembre de 1964.

A su regreso a México en 1921, Rivera había vivido en Europa alrededor de catorce años.⁴⁰ Antes de volver visitó Italia, donde admiró el arte paleocristiano y bizantino así como la gran producción muralista del Renacimiento, el poder de las imágenes para transmitir ideologías, así como la integración entre pintura, escultura y arquitectura. Estas nociones fueron aplicadas con gran maestría en su obra mural. El Viejo Continente está presente en las creaciones de Rivera: la estructura geométrica de los paneles, el figurativismo cezanniano, las formas giottescas, la arquitectura Renacentista, los destellos vanguardistas, la geometría para estructurar los espacios utilizada en el cubismo, son ejemplos de esto. Al hablar sobre *La creación*, Rivera admitió que el cubismo era la estructura debajo del mural, admitiendo que “una vez terminado, nadie creerá que está ahí”.⁴¹

Con el propósito de decorar los muros de edificios públicos, José Vasconcelos convocó a un grupo de artistas, algunos aún se encontraban en Europa, y los invitó ofreciéndoles muros para su decoración, pero, ante todo, una participación activa en el gran proyecto de reconstrucción nacional. El intermediario entre Vasconcelos y Rivera fue Mario Pani, muy cercano al pintor en los años parisinos.⁴² El Estado mexicano se convirtió de esta manera en el gran mecenas del muralismo. Al referirse al papel del artista en su proyecto educativo, Vasconcelos afirmó que quería “una producción rica y elevada [porque] traerá consigo la regeneración, la exaltación del espíritu nacional”.⁴³ Para él, a través del arte se accedía a la dimensión espiritual del universo. Los temas de los primeros murales tienen una estrecha relación con las ideas vasconcelianas.

⁴⁰ Diego Rivera partió hacia España a finales de 1906 o principios de 1907 para regresar en julio de 1921, como lo atestigua la fecha de su primera entrevista en México publicada en *El Universal*, el 21 de julio de 1921. Ver Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance*, op. cit., p. 131. Para mayor información sobre los años en Europa de Diego Rivera, ver Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985 y Ramón Favela, *The Cubist Years*, Phoenix, The Phoenix Art Museum, 1984. Para una revisión de la estancia de Rivera en Italia ver Clara Bargellini, “Diego Rivera en Italia”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XVII, núm. 66, 1995, pp. 85-136.

⁴¹ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, México, Domés, 1985, p. 169.

⁴² Juan Coronel menciona que la misiva en la que se ofrece a Rivera su primera encomienda universitaria está fechada el 3 de noviembre de 1920 y la recibió Diego en París. *Diego Rivera, epopeya mural*, op. cit., p. 47. El relato de la intervención de Pani y sus primeras citas con Vasconcelos se encuentran en Loló de la Torre, *Memoria y razón de Diego Rivera*, Tomo II, México, Renacimiento, 1959, pp. 133 y ss.

⁴³ *Boletín de la SEP*, agosto 1920, citado en Nicola Coleby, “El temprano muralismo posrevolucionario: ¿Ruptura o continuidad?”, en *Memoria Congreso internacional de muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, UNAM, 1999, p. 27.

Partido Comunista Mexicano

En 1919, en Moscú, el movimiento comunista mundial se agrupó en la III Internacional Comunista o Comintern, dirigida por el Partido Bolchevique, el cual había encabezado la llamada revolución de octubre en 1917, derrocado a Alexandr Fiódorovich Kerenski y llevado al poder a Lenin. En 1919, con la euforia de la creación de partidos políticos en México, surgió el Partido Comunista Mexicano (PCM), al que se unió la mayoría de los artistas que participaron en el muralismo mexicano. Diego Rivera se sumó a este grupo político en 1922⁴⁴ y militó en sus filas hasta 1925,⁴⁵ se reincorporó en 1926 y después fue expulsado de 1929 a 1948, cuando solicitó ser readmitido. Dicha solicitud fue aceptada y Rivera terminó su vida como miembro activo del PCM.⁴⁶ La ideología comunista determinó de manera importante sus ciclos pictóricos y reveló que “los proyectos de todos los frescos que pintó desde su ingreso hasta su expulsión del PCM [...] fueron

⁴⁴ Ver Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1996. Arnoldo Martínez Verdugo, *Historia del Comunismo en México*, México, Grijalbo, col. Enlace, 1985. Rivera obtuvo el carnet 992 del Partido Comunista. Ver Diego Rivera, *Arte y política*, (selección, prólogo y notas de Raquel Tibol), México, Grijalbo, 1979, p. 14.

⁴⁵ En 1925, Diego Rivera, asesorado por su amigo y compañero de partido Bertram Wolfe, renunció al Partido Comunista. El argumento para su renuncia fue que deseaba difundir la teoría marxista a través de su arte, en lugar de continuar las actividades políticas inherentes a su militancia. Su idea era poner el arte pictórico al servicio del pueblo para adoctrinarlo con mayores posibilidades de éxito que las resultantes de las meras tareas partidarias. Así, en una carta al Partido Comunista Mexicano el 26 de abril de 1925, Rivera escribió: “Es más útil mi labor como pintor que la que podría ejecutar como miembro militante del Partido; pido al Comité Nacional de él se me considere, en lo adelante, como simpatizante y no como miembro del partido”. (Raquel Tibol, “Datos Biográficos de DR”, en Diego Rivera, *Arte y política*, *op. cit.*, pp. 426-427.) La respuesta del Partido Comunista adjudicaba su renuncia a la intención de Rivera de evadir responsabilidades con respecto al partido: “[...] no entendemos como un hombre que se precia de revolucionario y que está identificado firmemente con los principios comunistas, puede desertar de la Internacional por su amor a la pintura...”. Para 1926, Rivera se había reincorporado a la militancia y en 1927 viajó a Rusia como invitado para conmemorar el décimo aniversario de la revolución de Octubre.

⁴⁶ La readmisión de Diego Rivera está documentada en el “Dictamen de la Gran Comisión designada por el XII Congreso Nacional Ordinario del Partido Comunista Mexicano para el estudio del informe presentado por la comisión de control”. Debido a su relevancia reproduzco a continuación algunos fragmentos del texto: “Después de más de doce años de exclusión del Partido y en el camino de superar las viejas y criminales posiciones trotskistas, Diego Rivera presenta una importante producción artística, cada vez más con un claro sentido de lucha en favor de la paz y por la independencia y soberanía nacionales; realiza una lucha contra el Trotskismo y los expulsados que se agrupan en el llamado Partido Obrero y Campesino Mexicano, desenmascarando sus propósitos y señalando sus peligros; mantiene públicamente una conducta favorable a las luchas y a la línea del Partido. En este sentido debe considerarse el documento de solicitud de reingreso, de profundo contenido autocrítico y de acusación al Trotskismo en cuyas filas militó, como una importante aportación de Diego Rivera a las luchas del Partido contra los enemigos de la clase obrera y de nuestro pueblo [...] Por todo lo anterior, la Gran Comisión ha llegado a adoptar, por unanimidad, los siguientes puntos de dictamen: [...] Ratificar el dictamen de la Comisión de Control, en el sentido de aceptar el reingreso al Partido Comunista Mexicano de Diego Rivera. [...] “Proletarios de todos los países, unios”, México D.F., a 25 de septiembre de 1954, Por la Gran Comisión, Juan Pablo Sainz, Heriberto Saucedo, Fernando G. Cortés (Firmas), Archivo FDR.

sometidos al juicio y consiguiente aprobación del Comité Central del Partido Comunista Mexicano”.⁴⁷ Aunque no se sabe con certeza si en realidad sometió sus proyectos al partido.

Junto con Vicente Lombardo Toledano, director de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), los artistas crearon el Grupo Solidario del Movimiento Obrero,⁴⁸ así como su propio sindicato: el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE),⁴⁹ organismo cuya ideología dependía básicamente del Partido Comunista. Esta organización surgió en el momento en que Obregón promovió la creación de sindicatos obreros y campesinos, por lo que fue vehículo de vinculación con otras agrupaciones sociales. Prácticamente todos los muralistas ingresarían al sindicato. El SOTPE serviría para discutir diferentes aspectos de la vida de los artistas, las políticas culturales y el comunismo. Abogaba por ubicar al arte como medio de transformación, no sólo cultural sino también dentro del ámbito político y social. El sindicato se adhirió a la Tercera Internacional, desarrolló una estética antiimperialista, anticapitalista, popular y nacionalista, fomentó el trabajo en equipo y pretendió fundar una cooperativa con el fin de ofrecer trabajo a todos los miembros, así como vincular a los artistas a la sociedad.⁵⁰ De acuerdo con Siqueiros, tenían que “defender nuestros jornales en particular y los intereses de nuestro gremio en general”.⁵¹ El muralismo se revistió de elementos comunistas, logrando que casi todos firmaran junto a su nombre con el emblema de la hoz y el martillo.

El 9 de diciembre de 1923 se lanzó el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*,⁵² el cual estaba dirigido a los sectores de la población que habían luchado, a los que habían sido explotados: “a la raza indígena humillada

⁴⁷ Diego Rivera, “Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera”, en Diego Rivera, *Arte y política*, op. cit., p. 115.

⁴⁸ Constituido el 31 de agosto de 1922. En su formación participaron José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Pedro Henríquez Ureña y Carlos Pellicer, entre otros. Ver José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México: Era, 1981, p. 80.

⁴⁹ Los miembros fundadores del SOTPE fueron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Fernando Leal, Xavier Guerrero, Jean Charlot, José Clemente Orozco, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Carlos Mérida, Amado de la Cueva, Roberto Reyes Pérez, Máximo Pacheco, Germán Cueto, Ignacio Asúnsulo y Emilio García Cahero.

⁵⁰ Paco Ignacio Taíbo, *Los Bolsheviks: historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 202.

⁵¹ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, op. cit., p. 213.

⁵² El *Manifiesto* fue publicado en el núm. 7 de *El Machete*, 2ª quincena de junio de 1924.

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”. Por su importancia, reproduzco a continuación algunas partes del texto:

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. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués.

Llama la atención que en este documento se considere al arte indígena como superior a los demás, lo que deja ver la búsqueda de la identidad nacional en los pueblos originarios de México y que se identifique al indígena como “el pueblo”, de alguna manera tomando distancia del discurso mestizófilo que reinaba en esos momentos. Es interesante también que este arte se considere “popular” y “colectivo”, por lo que implica un acto democrático. Para los indígenas el valor de comunidad era más fuerte que el éxito individual, lo que se deja ver, por ejemplo, en las tierras comunales y su organización social. El pintor, entonces, debe emular lo que el arte indígena había logrado: un arte colectivo y popular. El pintor sería un trabajador más que plasma la verdad y la voluntad del pueblo en los muros. Estas palabras también legitiman la labor de los pintores como voceros del pueblo y como parte del mismo. Continúa el *Manifiesto*:

Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. *Proclamamos* que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer, porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social, de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo*, haciendo del *arte*,

que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.⁵³

En este documento se pretende la socialización del arte mediante el uso de la pintura mural como arte de la Revolución, la destrucción del individualismo burgués y, por lo tanto, el repudio a la pintura de caballete y a cualquier arte aristocrático de goce particular. De esta forma, sólo la producción de obras monumentales y del dominio público se reconoce valiosa. Con la consideración de que el gusto de la “raza” está “pervertido” en las ciudades, se nota la popular idea higienista de la época que reconocía que la vida en el campo era más sana, sin vicios y que permitía al ser humano un mayor acercamiento a la naturaleza, al mundo que se estaba perdiendo con la civilización y un alejamiento de la violencia, el juego, el alcoholismo y la podredumbre que se veía en las ciudades.

La labor del artista en la implantación de un nuevo orden es clara: expresar el alma del pueblo y que sus obras sirvieran como propaganda del nuevo orden que se pretendía establecer así como un arma de combate y de educación colectiva. Es a partir de estas nociones que el arte mural de la posrevolución adquirió un sentido social definido por el momento histórico que imperaba. El manifiesto también funcionó como justificación desde los parámetros del arte y sus áreas de acción, de la alianza con Obregón y Calles para la sucesión presidencial de 1924.⁵⁴

Los artistas colaboraron, con textos e imágenes, a la creación de *El Machete*, publicación periódica que se convirtió en órgano de prensa estable del PCM. En abril de 1925, Siqueiros sostuvo: “*El Machete* 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”.⁵⁵ También escribió: “[el periódico] nos sacó del laboratorio abstracto, del laboratorio estético en que aun nos debatíamos, para llevarnos a la calle, a la fábrica, al campo [...]” En suma, les dio acceso a sindicatos y comunidades agrarias y

⁵³ El texto apareció en *El Machete*, núm. 7, junio 1924. Tomado de Diego Rivera, *Arte y política*, p. 23. También en Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, Archivo del Fondo 11, México: Fondo de Cultura Económica, 1974, p.11., y en “Manifiesto de los pintores mexicanos”, en *El Mundo*, núm. 434, México, 26 de junio de 1924, p. 3. Lo firmaron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida.

⁵⁴ Para un estudio comprensivo de este tema, ver Alicia Azuela, *Arte y Poder*, p. 66 y ss.

⁵⁵ Xavier Guerrero fue su director de marzo de 1924 a marzo de 1925, cuando se convierte en órgano oficial del PCM. Ver David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, *op. cit.*, pp. 216-217.

a estrechar vínculos con el Partido Comunista.⁵⁶ Como medio escrito, *El machete* exigió para los muralistas un esfuerzo creativo en el uso del lenguaje, de la gráfica y de la búsqueda de contenidos en un lenguaje accesible para las masas. Rivera escribió algunos artículos,⁵⁷ pero renunció al Sindicato en julio de 1924 por no estar conforme con el acuerdo de la mayoría a propósito de la protesta lanzada con motivo de la destrucción de pinturas murales en la Escuela Nacional Preparatoria.⁵⁸

Los primeros murales encargados por Vasconcelos fueron pintados en el antiguo templo de San Pedro y San Pablo, en el centro de la ciudad de México. Roberto Montenegro, Jorge Enciso, el Dr. Atl, Xavier Guerrero y Gabriel Fernández Ledesma participaron en este proyecto inicial. En junio de 1921, Montenegro fue comisionado para pintar *El árbol de la vida* en el muro testero de esta antigua iglesia —ahora transformada en sala de conferencias— antecedente de lo que sucedería en la ex capilla de Chapingo. En este mural al temple se observa un gran árbol central, lleno de motivos que recuerdan al método de dibujo propuesto por Adolfo Best Maugard. Aves y animales exóticos sobre un fondo dorado evocan la pintura bizantina, así como las corrientes orientalistas y la estética modernista del pensamiento vasconceliano.⁵⁹ La leyenda central: “Acción supera al destino ¡Vence!”, proviene de una frase de Goethe y se relaciona con las diferentes posturas respecto a la visión del acto frente a un supuesto sino inamovible.

Murales en la Escuela Nacional Preparatoria, Antiguo Colegio de San Ildefonso

El muralismo, aunque tiene antecedentes que preceden a la lucha revolucionaria, se establece propiamente como un movimiento colectivo de tintes nacionalistas en mayo de 1921 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, ciudad de México, sede de la ENP. Este majestuoso edificio fue elegido por José Vasconcelos, secretario de Educación Pública y Vicente Lombardo Toledano, quien fungía como director de la Escuela, para otorgar muros a los pintores para su decoración. Así, se convirtió en un “laboratorio” en que los artistas experimentaron diversas técnicas pictóricas, temas y estilos. Participaron en este proyecto Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero, Jean Charlot, Fernando Leal,

⁵⁶ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, *op. cit.*, p. 218.

⁵⁷ “Asesinos”, núm. 1; “Fíjate trabajador”, núm. 2; “La inercia del gobierno da pie a un nuevo golpe reaccionario, cuestión de vida o muerte”, núm.3; y “La situación actual de México”, núm. 77. Ver Raquel Tibol, *Documentación...*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁸ Diego Rivera, *Arte y política*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁹ Nicola Coleby, “El temprano muralismo...”, *op. cit.*, p. 28.

Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco. El resultado fue un fenómeno colectivo que se ha denominado y englobado con el término *Renacimiento Muralista Mexicano*, aunque al adentrarse en las diferentes propuestas plásticas observamos que éste no fue un movimiento homogéneo y que las obras resultantes fueron tan diversas como los artistas que formaron parte de él. Los pintores del muralismo mexicano incluyeron el debate sobre la raza desde los primeros murales en la ENP.⁶⁰ De acuerdo con Alan Knight: “Los muralistas afirmaron pictóricamente el valor de las culturas indígenas, su nobleza, su sufrimiento y logros”.⁶¹ Este proceso será analizado a detalle más adelante. Asimismo, en estos primeros murales se observa la introducción de diversos niveles de significación en una misma imagen.

En San Ildefonso, Vasconcelos encomendó a Rivera, Siqueiros y Orozco que trataran el tema de “la creación”. En esta concepción universalista y espiritualista, los tres hicieron referencia a la maternidad como origen tanto de la nación como de América. Orozco, por ejemplo, pintó en las escaleras a la Malinche y a Hernán Cortés, en un reconocimiento de la importancia de las raíces indígenas y las españolas para conformar al México actual, aunque por otro lado en el mismo recinto plasmó *Maternidad* en donde el pintor realza la raza blanca de ambos y los ojos claros del niño, en otra alusión racial que se distancia del discurso mestizófilo imperante a principio de los veinte. En el caso de Rivera, estas ideas siguieron presentes en Chapingo, ya que, como veremos en los siguientes capítulos, la mujer embarazada en *La tierra fecunda* se erige como madre de la nación que se estaba conformando.

La creación (fig. 1) fue el primer proyecto de pintura mural realizado por Diego Rivera. Vasconcelos lo invitó a realizar un viaje al sureste mexicano junto con Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer y Pedro Henríquez Ureña; conocieron a Felipe Carrillo Puerto y las ruinas mayas de Chichén Itzá y Uxmal.⁶² La intención era que los artistas que habían vivido fuera de México conocieran a cabalidad su país para después poder plasmarlo en sus obras. Ya de regreso,

⁶⁰ Para una explicación de este tema ver Alma Lilia Roura, *El nacionalismo pictórico en el ex Colegio de San Ildefonso, Imágenes de indígenas y campesinos (1921-1926)*, tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 190 y ss.

⁶¹ Alan Knight, “Racism, Revolution and *Indigenismo*: Mexico, 1910-1940”, en *The Idea of Race in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 82.

⁶² José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, pp. 95-96.

en diciembre de 1921, Rivera comenzó a preparar el muro. Esta obra es el único mural que realizó a la encáustica. En ella plasma una síntesis del pensamiento vasconceliano con referentes de la tradición judeocristiana y una gran influencia de la estética bizantina. Un medio círculo azul representa la energía primaria que se divide en los dos polos del universo: masculino y femenino. Dentro del círculo se observan constelaciones. El Pantocrátor unifica la composición con los brazos abiertos y se rodea de una densa vegetación —influencia de su reciente viaje— de la que emergen un toro, un águila, un león y un hombre alado, símbolos de los cuatro evangelistas. El pintor unifica arte y religión al representar las virtudes cardinales y teologales, así como a las diferentes artes y ciencias. Sirvieron como modelos para estas figuras mujeres con fuerte personalidad pertenecientes a la sociedad mexicana de la época, incluyendo a Lupe Marín, a quien utilizaría también como modelo en la ex capilla de Chapingo.

El SOTPE invitó a la ceremonia inaugural de *La creación* el 20 de marzo de 1923, en Mixcalco 13, futura casa de Diego Rivera y Lupe Marín.⁶³ Fueron invitados de honor José Vasconcelos y Vicente Lombardo Toledano, así como los ayudantes del muralista: Luis Escobar, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot y Amado de la Cueva.

De la misma manera en la que Diego Rivera rompió con el academicismo de Zuloaga con su primer obra propiamente cubista: *La adoración de la virgen con el niño* (1912-1913), posteriormente se aleja de la encáustica y la influencia bizantina utilizada en *La creación*, para adentrarse de lleno al fresco y a temas en los que incorpora la vida mexicana. Al terminar este mural, el pintor se propuso decorar, junto con otros de sus compañeros del SOTPE, la nueva sede de la Secretaría de Educación Pública.

Murales en el edificio de la Secretaría de Educación Pública

El cambio de iconografía de *La creación* a los murales de la SEP se debió a la conciencia del momento trascendente que vivía México y de la importancia de generar imágenes cohesionadoras de identidad nacional. A través de sus viajes por el país, el pintor “se llenó” de colores, texturas y formas, los cuales plasmó en un sinfín de apuntes para

⁶³ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Domés, 1985, p. 177. La invitación la reproduce Anita Brenner en *Ídolos tras los altares*, México, Domés, 1983, p. 288. Este libro, escrito en 1929, se ha convertido en referencia obligada para entender el ambiente cultural que se vivió en el México posrevolucionario. En él, Brenner plasmó con claridad y sensibilidad la importancia de las artes populares, el sincretismo religioso, el arte, las tradiciones y los personajes relevantes de la época. Está ilustrado con fotografías de Edward Weston.

regresar al nuevo edificio de la SEP y así poder dar forma a las fiestas, los lugares y sitios; las luchas, los sufrimientos y las labores de los mexicanos. En dos patios de tres pisos cada uno, representó la vida del “pueblo” de México en más de 120 paneles pintados al fresco.

El Patio del Trabajo muestra los mineros en las profundidades de la tierra y la explotación de los dueños —generalmente extranjeros— de estas minas, así como la revisión que se efectuaba a los trabajadores a la salida del túnel y los procesos para extraer, fundir y purificar los minerales del subsuelo. Las labores agrícolas dialogan con los abusos cometidos por los capataces y por los mismos campesinos convertidos en guardias blancas, como en *La liberación del peón*. La redención educativa está plasmada en *La maestra rural*. Además, hay paneles en los que se observa el trabajo de los alfareros, los tintoreros y otras labores.

Por otra parte, en El patio de las Fiestas pintó festividades de diferentes zonas de la República: *La danza de los listones*, *La fiesta del maíz*, *La Zandunga*, *La zafra y el trapiche*, *El reparto de las tierras* (el cual se repite en Chapingo), *Día de muertos*, *La quema de los judas*, *Santa Anita*, *Fiesta de los listones*, *El tianguis*, por citar algunos. En este patio se observan los tableros *Lavanderas* y *Los cargadores*, realizados por Jean Charlot, y *El torito* y *Los Santiagos*, de Amado de la Cueva. La inclusión de otros pintores en el edificio de la SEP fue considerada en un principio por los miembros del SOTPE, a lo que Rivera se opuso por considerar que la multiplicidad de estilos y concepciones perjudicaba la unidad del conjunto.⁶⁴ Así, se quedó como único autor en el recinto, lo que ocasionó el rompimiento con algunos de sus compañeros.

El ciclo pictórico termina en el tercer piso con siete paneles en los que se observan la *Resurrección de los mártires de la Revolución* (Otilio Montaña, Felipe Carrillo Puerto, Emiliano Zapata y Cuauhtémoc) y *El mantenedor*, *El distribuidor* y *El proclamador*. El ciclo llega a su síntesis final con *Fraternidad*, fresco que repetiría con algunos cambios en Chapingo y que trata de la unión del campesino y el obrero bajo la protección de Apolo, divinidad solar de la belleza, el arte y la vida.

⁶⁴ Antonio Rodríguez, *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, p. 62.

Cuando Rivera pintaba en la SEP recibió la comisión para ir a Chapingo. Muy probablemente la aceptación de este reto, que ponía a prueba su resistencia física y su capacidad como artista, se debió a la convicción de decorar edificios públicos con significación histórica, ya que ambas instituciones en cierta medida representan al proyecto obregonista: la SEP como sede del plan educativo y la ENA como institución de educación agraria. A través de los murales, Rivera mostró los ideales revolucionarios y contribuyó a generar imaginarios que ayudaron al proceso de legitimación del poder, no sólo al plasmar las visiones de nación de los miembros de las élites posrevolucionarias sino contribuyendo a crearlas.

Rivera mantuvo sus comisiones en la SEP y en Chapingo aun con los cambios de gobierno de fines del año 1924. Aunque Marte R. Gómez dejó la dirección de la Escuela Nacional de Agricultura, Ramón P. de Negri la Secretaría de Agricultura, José Vasconcelos la SEP y Álvaro Obregón la Presidencia de la República, siguió recibiendo comisiones patrocinadas por el Estado.

Como se verá en los siguientes capítulos, el ciclo pictórico de Rivera en la SEP se relaciona íntimamente con los murales de Chapingo; no sólo por haber sido pintados prácticamente al mismo tiempo, sino porque las temáticas se interrelacionan hasta el punto que algunos paneles se repiten en ambas sedes.

I.3 La imagen de nación y los imaginarios sociales de la posrevolución

El nacionalismo es a la vez cosmopolita, provinciano, moderno, tradicional y, sobre todo, realista e ilusorio como un espejo.

Mauricio Tenorio Trillo⁶⁵

A principios de la década de 1920, México era una nación recién salida de una devastadora guerra que había durado diez años y cuya heterogeneidad cultural, lingüística, racial, social y económica resultaba abrumadora. Comenzó un proceso nacionalista en el que se trató de sintetizar la historia, las tradiciones y la cultura del país

⁶⁵ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 331.

para dotarlo de una identidad que englobara la diversidad cultural y diera cuerpo a la esencia de *lo mexicano*, para que la imagen resultante fuese capaz de aglutinar a todos los pobladores en torno a una imagen simbólica de nación.

Aunque la preocupación por la formación de la nacionalidad mexicana antecede a la Revolución, la necesidad de frenar el imperialismo yanqui y de unificar al país hicieron de los años veinte del siglo pasado un momento propicio para crear renovados imaginarios colectivos. Se pretendía definir, sintetizar y representar lo “típicamente mexicano” mediante referencias compartidas y valoradas, para establecer una unidad y una homogeneidad en torno a la cual toda la población se identificara. Esto se trató de lograr mediante la conformación de nuevas imágenes y símbolos,⁶⁶ los cuales se fueron creando con el objetivo de imaginar, personificar y dar forma a la nueva nación en un proceso colectivo que incluyó, por supuesto, los murales de la posrevolución.

La ideología nacionalista se diseñó, principalmente, dentro de los grupos de poder, por lo que se creó una imagen *oficial* de nación que evocara la epopeya del pasado para construir una historia nacional coherente con la ideología de estos grupos. Así, los imaginarios de “lo mexicano” ayudaron a la consolidación de la hegemonía y al proceso de legitimación del grupo sonoreño (Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta, principalmente), dando cuerpo a sus discursos y convirtiéndose en elemento de difusión de la ideología oficial.⁶⁷ La presencia imaginaria del “ser nacional” ejerció influencia en la configuración del poder estatal, el cual se legitimó, sobre todo, a través de procesos culturales, educativos, morales e informativos, que constituyen redes de vasos comunicantes.⁶⁸ El recién formado gobierno revolucionario buscó monopolizar y apropiarse de ciertos estereotipos, emblemas, mitos, rituales y ceremonias que reforzaran *lo propio* y *lo nacional*, con el propósito de agrupar y armonizar a un país muy diverso. De esta forma los pobladores se sentirían parte de una nación unificada que había

⁶⁶ Ricardo Pérez Monfort, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)”, en *Nacionalismo e identidades culturales. Política y cultura*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, núm. 12, 1999, pp. 177-193. Cfr. Bronislaw Backzo, *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 15-22.

⁶⁷ Engracia Loyo, “Los medios extraescolares de educación en el campo” en *La ciudad y el campo en la historia de México*. Memorias de la VII reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 114, citado en Alicia Azuela, *Arte y Poder*, p. 47, 58 y 133-180. Karen Cordero, “La construcción de un arte mexicano moderno, 1910-1940”, en James Oles, *South of the Border*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1993, p. 20.

⁶⁸ Roger Bartra, *Anatomía del mexicano*, México, Debolsillo, 2005, pp. 11-17.

emergido de la Revolución renovada y fuerte. Estos sistemas de representación fueron utilizados, además, para ejercer el dominio político.

Las preguntas eran: ¿cómo se podría definir lo mexicano? ¿Qué constituye lo propio? ¿Lo español, lo indígena o una mezcla de ambos? Mexicanos y extranjeros recorrieron el país tratando de definir “lo mexicano”, aun cuando esto planteara un complejo y difícil problema. Se conforma, como afirma Pérez Monfort, el nacionalismo y los estereotipos mediante la búsqueda de los orígenes.⁶⁹ Se comenzó a imaginar al México posrevolucionario “como un todo conformado por las premisas identitarias sustantivas del nacionalismo: los elementos naturales, la raza, el paisaje o la geografía, y culturales, referido sobre todo a las propias tradiciones que representaban, tanto un pasado como una historia y un futuro nacional comunes”.⁷⁰ Al unificar el pasado y crear una imagen hegemónica, también se podía imaginar un futuro colectivo, con ideales que dieran cabida a los deseos de *todos* los mexicanos, sirviendo, asimismo, para identificar a las más diversas personas en torno a un concepto singular, pero incluyente, de lo que *sí* eran. Sin embargo, como apunta Pérez Monfort, “en muchas ocasiones esta definición se convirtió en un estereotipo más, reduciendo las características del mexicano a unos cuantos conceptos que negaban la complejidad histórica y cultural del país y sus pobladores”. Se discutió ampliamente sobre el nacionalismo como corriente ideológica unificadora y homogeneizadora que replanteó la diversidad de la sociedad mexicana, sus usos y costumbres, su historia e identidad.⁷¹

Surgieron convicciones, como afirma Roger Bartra, de que “México albergaba, desde tiempos ancestrales, riquezas y recursos espirituales inagotables que era preciso rescatar, refinar, explotar e incluso exportar a las metrópolis para demostrar que treinta

⁶⁹ “El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional [...] El estereotipo tendió a ser hegemónico. Esto es: buscó reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, y trató de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir dicho conglomerado”, en Ricardo Pérez Monfort, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)”, *Nacionalismo e identidades culturales*, *Política y cultura*, num. 012, 1999, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco p. 178. Ricardo Pérez Monfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo” en *Cultura e identidad nacional*, Roberto Blancarte (comp.) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 343.

⁷⁰ Ver Alicia Azuela, *Arte y poder*, *op. cit.*, p. 89 y ss.; Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, y Eric Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, Inglaterra, Blackwell, Cambridge University Press, 1983.

⁷¹ Ricardo Pérez Monfort, “Un nacionalismo sin nación aparente [...]”, *op. cit.*, p. 178.

siglos de historia no habían pasado en vano”.⁷² Se comenzó a valorar la herencia indígena como parte fundamental de lo que diferenciaba a México de las demás naciones. El arte prehispánico, las costumbres, música, bailes y rituales indígenas fueron retomados y tejidos en un nuevo nacionalismo folklórico. Se prefirieron temas nacionales y materiales nativos en las artes y las ciencias.⁷³ En la literatura, el teatro, la radio, el cine, la literatura, la fotografía y la pintura se introdujeron elementos que contribuyeron a definir, popularizar y nacionalizar la cultura mexicana. En todos estos ámbitos se fue tejiendo la tela de araña que fue definiendo, poco a poco, la anhelada identidad nacional. Daniel Cosío Villegas describe esta etapa como sigue: “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. [...]. No hubo casa en que no apareciera una jícara de Olinalá, una olla de Oaxaca o un quexquemetl chiapaneco”.⁷⁴

La pintura mural de la posrevolución debe verse como parte de este proceso de conformación de la identidad nacional. Desde los primeros murales en San Ildefonso, los pintores incluyeron temas históricos nacionales, estereotipos de miembros del “pueblo”, artesanías mexicanas, paisajes y trajes típicos.⁷⁵

La imagen del “pueblo” y el populismo

El replanteamiento de lo que significaba “el pueblo” de México era importante no sólo por la necesidad de crear una imagen de nación en la cual la comunidad se hiciera visible, sino también para lograr la fusión cultural y legitimar el poder de los gobiernos revolucionarios mediante la inclusión, a nivel de discurso, de los elementos únicos que conformaban a la nación mexicana. Veamos ahora cómo se constituye, de acuerdo con Ernesto Laclau, la imagen del “pueblo” y el populismo. Nos parece que estas nociones nos pueden servir para explicar el proceso que se estaba gestando y del que estas imágenes sin duda son parte.

⁷² Roger Bartra, *Anatomía del mexicano*, op. cit., p.11.

⁷³ Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la cultura en México”, en *Revista de Revistas*, 15 de marzo de 1924, p. 35. Ver también Jean Charlot, *El renacimiento...*, op. cit., y Anita Brenner, op. cit.

⁷⁴ Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz / SEP, 1986, pp. 91-92.

⁷⁵ Para un análisis de este proceso ver Alma Lilia Roura, op.cit.

Populismo se refiere, en una de sus acepciones, a pobladores rurales amenazados por el capitalismo y que constituyen la mayoría de la población. Este grupo, como bien explica Laclau, se forma a través del reconocimiento de un rasgo común que hace posible la mutua identificación entre sus miembros, el cual es, usualmente, la hostilidad común hacia algo o alguien. “El pueblo” se constituye como actor histórico que forma una frontera interna antagónica en la sociedad que lo separa de su campo opuesto: “el poder”. Además articula una pluralidad de demandas equivalentes, las cuales se unifican en un sistema estable de significación.⁷⁶

Estas demandas heterogéneas e individuales se articularon a través de un significante vacío, el cual operó como punto de identificación al representar y significar la cadena de equivalencias para formar una identidad popular incluyente. Una de las demandas particulares en algún momento asumió la representación de la totalidad de las peticiones, las homogeneizó, constituyó y representó la identidad popular. Esta última representa cada vez una cadena siempre mayor de demandas, despojándose de reclamos particulares y originales a fin de abarcar demandas sociales que son totalmente heterogéneas entre sí. Pero los límites entre las demandas que va a abarcar y aquellas que va a excluir se desdibujan para dar lugar a un cuestionamiento permanente, por lo que el lenguaje de un discurso populista siempre va a ser impreciso y fluctuante porque intenta operar dentro de una realidad social que es en gran medida heterogénea y cambiante.⁷⁷

El pueblo “es un componente parcial de la comunidad que aspira a ser concebido como la única totalidad legítima”;⁷⁸ el *plebs* (los de abajo) que se presenta a sí misma como la totalidad del *populus*.⁷⁹ Algunos de los pensadores, escritores y políticos que participaron en la tarea de la definición del “pueblo mexicano” fueron Andrés Molina Enríquez, Alfonso Caso, José Vasconcelos y Manuel Gamio. Las preguntas que se hicieron giraron en torno a los elementos rescatables de la Historia para formar la idea de un pasado y, por lo tanto, de un futuro común, tratando de establecer referencias culturales que identificaran a un gran número de comunidades y, por ende, que permitieran la posibilidad de extenderse al resto de la nación con el objetivo de pensar la

⁷⁶ Ernesto Laclau, *La razón populista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 99.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 151.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 107-108.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 122.

unificación nacional. El pueblo se identificó como el “protagonista esencial de la Revolución y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento”.⁸⁰ De acuerdo con Ricardo Pérez Monfort, el *pueblo* se concibió como el territorio de los indígenas, los marginados, los humildes, los pobres... la mayoría.

Siguiendo la teoría de Laclau, en la Revolución mexicana el poder se identificó con los hacendados y los gobernantes porfirianos (principalmente extranjeros o criollos), quienes constituyeron ese *otro* ajeno al “pueblo” (*los de abajo*, los peones de las haciendas, miembros de los sectores marginados, pobres, principalmente indígenas o mestizos). Por otra parte, existieron infinidad de demandas sin cumplir, las cuales surgieron aisladas en diversos puntos del tejido social. La exigencia de tierras y aguas, el fin de la dictadura y la instauración de la democracia, la igualdad social, el fin del sistema de peonaje, el cambio de sistema de producción latifundista, entre otras, constituyeron una cadena de necesidades insatisfechas que construyeron una serie de lazos equivalenciales.⁸¹

La identidad es constituida mediante la representación simbólica.⁸² El objetivo es identificar a toda la población en torno a los símbolos nacionalistas generados por los grupos en el poder. En palabras de Laclau: “Los símbolos o identidades populares, en tanto son una superficie de inscripción, no expresan pasivamente lo que está inscrito en ella, sino que, de hecho, constituyen lo que expresan a través del proceso mismo de su expresión”.⁸³ De esta manera los símbolos nacionalistas, las pinturas de los muralistas, los corridos revolucionarios, el teatro de revistas, la fotografía, el cine, entre otros, fueron elaborando un lenguaje común y, aunque no toda la población mexicana es campesina, los trabajadores agrícolas se identificaron como el significante vacío que aglutinó las demandas inclumplidas de todos los sectores que se pronunciaron en contra de la autoridad gubernamental y del régimen económico-social del Porfiriato. No todos los campesinos eran indígenas, pero la mayoría de los últimos se dedicaban a las labores del campo. El calzón y la camisa de manta blanca, el sombrero de palma, los huaraches, la

⁸⁰ Ricardo Pérez Monfort, “Indigenismo, hispanismo..., *op. cit.*, p. 344.

⁸¹ Ernesto Laclau, *op. cit.*, p. 102.

⁸² Cfr. Ernesto Laclau, *op. cit.*, p. 203.

⁸³ *Ibidem*, p. 129.

piel morena, el cabello negro y un sarape se convirtieron en elementos de la descripción estereotipada del “pueblo”.

La pintura mural de la posrevolución contribuyó no sólo a representar a este pueblo sino a conformar su imagen. En la concepción del populismo de Rivera, la clase campesina opera como centro metafórico y componente fundacional del “pueblo”. En los tableros de la rectoría en Chapingo, los campesinos aparecen como seres simbólicos, atemporales. Sin embargo, esta imagen aun se encontraba en una etapa de conformación. Aunque en *El reparto de las tierras* sí se observa la masa campesina homogénea, todos vestidos con manta blanca, huarache y sombrero de palma, en otros tableros como *El agitador* se plasma la masa de trabajadores heterogénea compuesta por mineros, obreros, operadores de ferrocarriles y muchos más sectores de la población, todavía no unificados en un estereotipo homogéneo, por lo que nos encontramos ante el proceso mismo de conformación simbólica del “pueblo” de México. Aunque en Chapingo y en la SEP aparecen representadas otras ocupaciones, principalmente mineros, las labores del campo lograron aglutinar en torno a sí mismas la imagen del “pueblo” de México.

En la mayoría de estas imágenes, los campesinos tienen una expresión seria, melancólica. Desde la perspectiva de Roger Bartra, “son pasivos, indiferentes al cambio, pesimistas, resignados, temerosos e independientes” y, por supuesto, nostálgicos y melancólicos y, hasta cierto punto, pasivos, ya que no se les observa realizando propiamente el trabajo del campo, sino simbólica y pasivamente sembrando o abrazando la cosecha, como si habitaran una peculiar dimensión en la que el tiempo transcurre con lentitud y mansedumbre.⁸⁴

La acumulación de demandas insatisfechas se cristalizó en torno a varias figuras aglutinadoras de las luchas populares, de las cuales Emiliano Zapata es una de las más evidentes, ya que como auténtico líder popular convertido en elemento unificador cohesionó la voluntad colectiva para ocupar el lugar de significativo vacío que identificó y constituyó al “pueblo”. Así, Zapata no expresa tan sólo la unidad del grupo sino que se convierte en su fundamento. Por ello, no es extraño que Rivera lo eligiera como “el héroe” revolucionario por excelencia y repitiera su imagen en varios murales.

⁸⁴ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, op. cit., p. 67. También ver Eric Hosbawm, *The Invention of Tradition*, op. cit.

El “pueblo” deja de ser espectador o elemento pasivo de la Historia para adquirir un papel propio y protagónico. El muralista reconoció que hacer del pueblo héroe fue uno de los mayores logros del movimiento muralista mexicano: “Por primera vez en todo el transcurso de la historia del arte, la pintura mural monumental dejó de tener como personaje central al dios, al arcángel, al santo, al emperador, rey o héroe, haciendo de la masa un nuevo héroe del arte. Éste es el papel de la pintura mural mexicana, del cual tenemos derecho de estar orgullosos”.⁸⁵ Los murales revolucionarios plasman la vida, las ocupaciones y las tradiciones del “pueblo” mexicano como parte fundacional de la identidad mexicana. En otros escritos, el pintor reconoce también la importancia de este hecho: “Siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio público, el edificio del pueblo, el tema de su decoración no podía ser otro más que la vida de ese mismo pueblo”.⁸⁶ “El pueblo” estereotipado e idealizado en el campesino sería el tema principal de los murales en edificios tan significativos para la anhelada unidad nacional como lo fue la Secretaría de Educación Pública, herramienta básica de los grupos en el poder para lograr la homogeneización de la población mediante la educación y la alfabetización en todos los rincones del país. Esto contribuyó a que Rivera fuera llamado “pintor oficial de la Revolución”.

Pero, ¿cómo funciona el poder de una palabra o de una imagen? Gustave Le Bon estudió la inestabilidad de la relación entre significado y significante o, como él la llama, la relación entre palabras e imágenes, con lo que demostró que una cierta palabra condensa en torno de sí una pluralidad de significados. “El poder de las palabras está unido a las imágenes que evocan [...] Las palabras cuyo sentido está menos definido son en algunos casos las que ejercen mayor influencia. Tal es el caso, por ejemplo, de los términos democracia, socialismo, igualdad, libertad, etc., cuyo significado es tan vago que ni siquiera grandes volúmenes son suficientes para definirlos con precisión”.⁸⁷ Gustave Le Bon decía que existe una conexión entre las imágenes evocadas y el

⁸⁵ Graciela Mendoza, “Entrevista con Diego Rivera”, en *Homenaje a Diego Rivera en el 70 aniversario de su nacimiento*, Suplemento especial, *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, 9 de diciembre de 1956, p. 2.

⁸⁶ Diego Rivera, “Los patios de la Secretaría de Educación Pública”, 1925, en Diego Rivera, *Textos de arte*, *op. cit.*, pp. 85 y 86.

⁸⁷ Gustave Le Bon, *The Crowd*, New Brunswick y Londres, Transactions Publishers, 1995, publicado originalmente en francés en 1895 como *La Psychologie des foules* [traducido al español en *Psicología de las multitudes*, Madrid, Daniel Jorro, 1911], pp. 124-125.

surgimiento de ilusiones, que son el terreno propio donde se constituye el discurso de la multitud. Estas palabras evocan imágenes vagas y grandiosas en la mente de las personas, pero esta misma vaguedad es la que aumenta su poder misterioso.⁸⁸

Las ilusiones de las masas deben inspirar imágenes mediante recursos retóricos que las hagan posibles. Estos recursos son la afirmación, la repetición y el contagio. “La afirmación pura y simple, libre de todo razonamiento y de toda prueba, es uno de los medios más seguros de introducir una idea en la mente de las masas”.⁸⁹ Continúa Le Bon al explicar que “al repetir una afirmación, ésta se fija en aquellas regiones profundas de nuestro yo inconsciente en las cuales se forjan las motivaciones de nuestras acciones. Al pasar cierto tiempo, olvidamos quién es el autor de la afirmación repetida y terminamos por creer en ella”.⁹⁰ Y, finalmente, las emociones de las personas reunidas en una multitud se contagian rápidamente. Las imágenes evocadas no son solamente a través de palabras, sino también mediante otros recursos como los rituales, disposiciones institucionales e imágenes generales utilizados, por ejemplo, en símbolos patrios y en la puesta en marcha de rituales cívicos como el Día de la Raza.

La pintura mural de la posrevolución no nació como un proceso aislado, sino que forma parte de esta búsqueda de la identidad nacional. El muralismo es un ejemplo de las herramientas utilizadas por el nuevo estado para crear sus propios estereotipos, mitos e historias para, de esta manera, generar todo un imaginario simbólico que delineara al nuevo concepto de nación. A través de los contenidos de sus pinturas, el muralismo contribuyó a la conformación de una quimera colectiva en la que el mexicano se autodefine y se ve a sí mismo como parte del “pueblo”, fundamento de la nación en edificación. A través de la repetición de imágenes en las que se plasmaron los escenarios de la vida nacional, las ocupaciones, las profesiones y las fiestas de las diferentes regiones del país, así como los estereotipos que se estaban construyendo, la pintura mural funcionó como elemento catalizador de la conformación de la tan buscada identidad común y de la imagen de nación que se pretendía conformar.

⁸⁸ Cfr. Gustave Le Bon, *The Crowd*, *op. cit.*, pp. 40-125.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 146.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 147.

El artista se consideraba a sí mismo un trabajador, parte de ese pueblo al que representaba. Así, al hablar de la decoración en los patios de la SEP y en la ENA, argumentó:

Compuso el pintor la decoración de este edificio procurando ahondar en sí mismo, eliminando día por día algo de aquello que no le era realmente propio, ya que si lograba una expresión más o menos completa, pero totalmente verdadera de él, esto llenaría el objeto a que aspiraba, puesto que él es una unidad idéntica a las miles que forman a la masa trabajadora mexicana; el artista no tuvo que ponerse en una postura espiritual o filosófica, menos aun colocarse en un plano político sino simplemente escuchar su más hondo sentir idéntico al de todos sus compañeros [...] Los temas y el plan general de la decoración de la Secretaría de Educación y de la Escuela Nacional de Agricultura, corresponden naturalmente a una mentalidad revolucionaria, pero la labor plástica es revolucionaria no gracias a esos temas, sino que los temas sirven a su sentido profundo.⁹¹

La labor del pintor es ardua, ya que se despoja de lo que no le pertenece y busca la identificación con los demás trabajadores. Su inspiración proviene, en parte, de una reflexión personal. Su propuesta incluye una apertura de consciencia en la que el ser humano se siente conectado con el universo y con la esencia de las cosas, todo dentro de una de las motivaciones más grande de su trabajo: servir al pueblo. Así lo expresó: “El móvil de mi pintura ha sido siempre el amor a mi pueblo y la ambición de serle útil. Cada vez que mi trabajo interesa a este pueblo, considero que ha servido de algo”.⁹² Su búsqueda por el lenguaje del pueblo lo llevó a convertirse en un historiador visual que tuvo un papel relevante en el proceso de creación de estereotipos que contribuyeron a la conformación de la imagen de lo mexicano, por ejemplo: el altiplano central como espacio geográfico fundacional, personajes tipo como la tehuana y el campesino, mártires de la lucha revolucionaria como Zapata, Montaña y Carrillo Puerto. En obras posteriores, Rivera incluiría en sus frescos una visión sintetizadora de la historia, utilizando diversas fuentes: códices, esculturas prehispánicas, fotografías, entre otros. Así, sus murales

⁹¹ Diego Rivera, “Los Patios de la Secretaría...”, *op. cit.*, p. 85.

⁹² Diego Rivera, *Contestación al cuestionario de Gabriel García Maroto*, 31 de agosto de 1954, Archivo FDR.

constituyen un documento, un referente obligado que ha llegado a ser la ilustración más representativa de los eventos de la historia de México.

I.4 Debate sobre la raza: el mestizo como definición de lo mexicano

A raíz del encuentro entre los europeos y las culturas prehispánicas en el siglo XVI, las comunidades indígenas se han mezclado, en mayor o menor grado, con sangre europea. En los años posteriores a la Conquista, se trató de dividir en un sistema de castas, a las personas con diferentes grados de sangre europea. Sin embargo, con el paso del tiempo, la división entre españoles e indios se desdibujó cada vez más. La manera en la que se deben incorporar la herencia indígena y la europea al México moderno es una cuestión que permanece y aún no ha sido resuelta.

Deborah Dorotinsky analizó la iconografía nacionalista, en relación con la madre nativa como madre de la patria, y considera que la mayoría de las veces la mujer india simboliza la tradición y es dominada, avasallada, conquistada, fecundada, en ocasiones violada, en otras seducida o enamorada, por un hombre de raza blanca. De la unión nace la nación mexicana mestiza, moderna, nacionalista. Otras veces la mujer es más mestiza o blanca y el hombre es el que porta los rasgos iconográficos indios, por ejemplo, los retratos de Margarita Maza y de Benito Juárez como contrapartes “modernos” de la Malinche y Cortés; ambas parejas formadoras de un nuevo orden.⁹³ A lo largo de los siglos ha existido un amplio debate sobre la herencia española y la indígena en la conformación del mexicano.

El componente indígena

La definición de ser o no ser “indio” fue una construcción y una imposición de observadores externos a las comunidades, desde los primeros europeos que llegaron a playas mexicanas hasta los antropólogos, tomadores de censos o políticos del siglo XX.⁹⁴ La atribución de la identidad homogeneizó a una numerosa cantidad de comunidades independientes y diversas, que muchas veces diferían entre sí en cuanto a su organización social y política, usos y costumbres, tradiciones, manifestaciones culturales y ubicación

⁹³ Deborah Dorotinsky, *op. cit.*, p. 228.

⁹⁴ Cfr. Alan Knight, “Racism, Revolution...”, *op. cit.*, pp. 72-74 y 82.

geográfica; aunado a que, ya para el siglo XX, la definición de indios puros, racial y culturalmente, era un asunto difícil o casi imposible de precisar. Indígenas y españoles, así como otros grupos, habían creado una nueva cultura sincrética y original. Sin embargo, en términos de la formación de identidad nacional, era importante desmenuzar los elementos de una y otra cultura. Así, más como ideal que como realidad, se le adjudicaron al indio ciertas características. Una de las definiciones de “lo indio” que más difusión ha tenido es la que hizo Alfonso Caso en 1948. Aún cuando es posterior al periodo estudiado aquí, resume ideas que estaban en el aire desde muchas décadas atrás:

Es indio aquel que se siente pertenecer a una comunidad indígena, y es una comunidad indígena aquella en la que predominan elementos somáticos no europeos, que habla preferentemente una lengua indígena, que posee en su cultura material y espiritual elementos indígenas en fuerte proporción y que, por último, tiene un sentido social de comunidad aislada dentro de otras comunidades que la rodean, que la hace distinguirse asimismo de los pueblos blancos y mestizos.⁹⁵

En la definición de Caso ya no importa el porcentaje de sangre indígena de la persona, sino su sentido de identidad, el grado de aislamiento de las influencias occidentales, el lenguaje y su diferenciación con los grupos externos. El indio representaba la parte inocente, carente de cultura, *salvaje*, espontánea, espiritual e intuitiva, la cual daría un “sello particular” a la cultura nacional.⁹⁶ Ricardo Pérez Monfort sostiene que, por un lado, se veía al indígena como algo extraño y distante y, por otro, se le identificaba como una raíz de nuestra más auténtica especificidad.⁹⁷ El indio, como descendiente del indígena prehispánico, se inserta en este sentido dentro de la concepción del otro —*buen salvaje*— inocente, que habita en un mundo primitivo. Este ser poseía asimismo un lado oscuro, poco conocido, asociado a veces con lo demoníaco; características que lo identifican con *el mal salvaje*.⁹⁸ El *salvaje* se insertó al imaginario de la modernidad

⁹⁵ Alfonso Caso, “Definición del indio y lo indio”, en *América indígena*, vol. VIII, núm. 4, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1948, pp. 239-247.

⁹⁶ Nicola Coleby, “El temprano muralismo...”, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁷ Ricardo Pérez Monfort, “Indigenismo, hispanismo...”, *op. cit.*, p. 352.

⁹⁸ Ver Alicia Azuela, *Arte y poder*, *op. cit.*, Juan A. Ortega y Medina, *Imagología del buen y del mal salvaje*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, (Serie Historia General 15), 1987, y Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1998.

atribuyéndosele las cualidades que añoraba el mundo moderno, como la sabiduría derivada del contacto con la naturaleza, el saber ancestral heredado por la acumulación de experiencias generacionales, la libertad, la espontaneidad, la creatividad, la emotividad y el contacto con los instintos, alejándolo de los razonamientos intelectuales propios de las civilizaciones occidentales.

Al término de la Revolución, los miembros de la élite ilustrada que habían convivido con el interés de los europeos por las culturas no occidentales y exóticas (el *otro* salvaje, primitivo, por ejemplo, se plasmó en la pintura de Paul Gauguin y de Pablo Picasso), descubrieron en el indio mexicano *otro salvaje* en su propio país. Así, se pretendía recuperar y revalorar las contribuciones del indio a la patria, como raíz ancestral de la nación, sobre todo en sentido espiritual, característica fundamental del buen salvaje. Si unimos esta concepción del otro-no occidentalizado con el deseo de identificar “lo mexicano”, formar una imagen de nación y rescatar los aspectos positivos de las culturas originalmente mexicanas, vemos algunas de las razones por las que el componente indígena fue nodal para la conformación de la identidad nacional y como elemento que diferenciaría a México de las demás naciones.

Antecedentes del debate sobre la raza

Algunas de las raíces de la premisa posrevolucionaria de la integración del indio a la sociedad mexicana y de la apreciación de la cultura indígena nacieron en el porfiriato. Como lo han demostrado Stabb⁹⁹ y Powell,¹⁰⁰ los pensadores porfiristas hablaban de la reformulación del “problema indígena” mucho antes de que la Revolución comenzara. En esta época, sostiene Matías Romero: “la gente se consideraba indígena si hablaba una lengua indígena, usaba vestidos indígenas y vivía en una comunidad indígena”.¹⁰¹ En estas palabras se vislumbra una confusión entre raza, cultura, profesión y clase social, ya que también los peones de las haciendas eran considerados “nativos”.¹⁰² Como veremos

⁹⁹ Martin S. Stabb, “Indigenism and Racism in Mexican Thought: 1857-1911”, *Journal of Inter-American Studies*, vol. 1, núm. 4, octubre de 1959, pp. 405-423.

¹⁰⁰ Powell, T. G., “Mexican Intellectuals and the Indian Question, 1876-1911”, *The Hispanic American Review*, vol. 48, núm. 1, febrero de 1968, pp. 19-36.

¹⁰¹ Matías Romero, *Mexico and the United States*, Nueva York, 1898, p. 77, citado en Powell, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰² Emilio Rabasa, *La evolución histórica de México*, p. 325, citado en *ibidem*.

más adelante, las fronteras entre la definición de indio como raza, como clase social o como cultura se tornaron extremadamente borrosas.

Positivistas como Justo Sierra se afiliaron al organicismo inglés y a la teoría de la selección y de la supervivencia del más apto. Ellos pensaban —en contra de las posturas europeas que otorgaban una superioridad a las razas puras— que la mezcla de sangre europea e indígena podría promover la evolución de la raza mexicana. Sierra, entre otros, favoreció el porcentaje de europeos al sostener que a México le faltaba “atraer al inmigrante de sangre europea, que es el único con quien debemos procurar el cruzamiento de nuestros grupos indígenas, si no queremos pasar del medio de civilización, en que nuestra nacionalidad ha crecido, a otro medio inferior, lo que no sería una evolución sino una regresión”.¹⁰³

La ideología oficial de la posrevolución fue, en general, antipositivista. A pesar de ello, buena parte de esa misma ideología sería inconcebible sin el cientificismo evolucionista, de lo que son prueba los murales de Diego Rivera en Chapingo. El Porfiriato estuvo definido intelectualmente por la influencia del positivismo, el darwinismo social y el evolucionismo de Herbert Spencer, quien tomó gran parte de su pensamiento de Lamarck.¹⁰⁴ Este último creía que la evolución biológica era un proceso creativo en el que surgían nuevos potenciales mediante la herencia de modificaciones inducidas por el medio ambiente; la causa principal de la evolución orgánica era la necesidad de adaptarse a un entorno cambiante. De esta forma, se generan nuevas necesidades y hábitos, los cuales ejercitan órganos para producir cambios en las estructuras orgánicas que, a su vez, son hereditarios. Estas transformaciones son necesarias para retener la armonía entre el organismo y el medio ambiente.¹⁰⁵ Así, según Lamarck, el uso y el desuso de las partes y la acción directa de las condiciones externas

¹⁰³ Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano*, 1869, México, Porrúa, 1986, p. 284. También Antonio García Cubas y Francisco Pimentel propusieron como uno de los remedios al “atraso nacional” la inmigración de los europeos para crear una clase “euromestiza”. Porfirio Díaz promovió la inmigración europea para colonizar y mejorar la raza. Por su parte, Francisco Bulnes en *El porvenir de las naciones hispanoamericanas*, México, Imprenta de Mariano Nava, 1899, atribuye la supremacía europea a la dieta, ya que la europea estaba basada en trigo, por lo que su ingesta de fósforo era mayor mientras que el indígena basaba su dieta en maíz. Cfr. Powell, “Mexican Intellectuals...”, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁴ Cfr. Leopoldo Zea, *Apogeo y decadencia del positivismo en México*, México, El Colegio de México, 1944, p. 97.

¹⁰⁵ Valerie A. Haines, “Is Spencer’s Theory an Evolutionary Theory?”, *The American Journal of Sociology*, vol. 93, núm. 5, marzo 1988, pp. 1200-1223.

son agentes para el cambio evolutivo. Spencer, apoyado en Lamarck, sostenía que la naturaleza tenía una tendencia inherente hacia el progreso y que éste era inevitable (y necesario) en todos los planos del Universo.¹⁰⁶ Para Spencer, la transmisión de caracteres adquiridos era un factor básico en la evolución humana; no obstante, creía en la supervivencia del más apto. La postura spenceriana sostiene que la evolución es un cambio en una dirección particular, de lo simple a lo complejo, de lo homogéneo a lo heterogéneo.

Sin embargo, también encontramos en el pensamiento de Justo Sierra una defensa a ultranza del mestizo: “La familia mestiza, llamada a absorber en su seno a los elementos que la engendraron, a pesar de los errores que su juventud y su falta de educación explican de sobra, ha constituido el factor dinámico en nuestra historia”.¹⁰⁷ Sierra sostenía que el problema de la raza indígena era de nutrición y educación, más que biológico. Entonces se adhiere a las posturas de Lamarck, ya que no es sólo la herencia la que determina la inferioridad de los pueblos, sino también el medio ambiente puede modificar a las sociedades.

En algunas ocasiones el concepto de razas inferiores (en el caso de México se refería a los chinos, a los negros y principalmente a los indígenas) era utilizado como validación para la exclusión y la explotación de estos grupos. Las ideas de Arthur de Gobineau contribuyeron a considerar a los indios como raza inferior y a los mestizos como origen (y prueba) de su degradación, teorías que sirven de justificación para el desarrollo del imperialismo.¹⁰⁸ Este punto de vista lo refutó Ricardo García Granados al afirmar que “todas las razas tienen la aptitud a elevarse al grado más alto de civilización, siempre que las circunstancias y las condiciones sociales favorezcan la evolución

¹⁰⁶ En contraste, Charles Darwin creía que la naturaleza orgánica no contenía ninguna fuerza dentro de sí misma que tendiera hacia su propia perfección o evolución. Cfr. Derek Freeman, “The Evolutionary Theories of Charles Darwin and Herbert Spencer [and comments and replies]”, *Current Anthropology*, vol. 15, núm. 3, septiembre de 1974, pp. 218-219.

¹⁰⁷ Justo Sierra, *Obras Completas del Maestro Justo Sierra, Ensayos y textos elementales*, tomo IX, México, UNAM, 1948, p. 129.

¹⁰⁸ En el “Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas”, Arthur de Gobineau propaló la superioridad de la raza aria legitimando con ello la dominación de los nobles sobre los plebeyos. Para él, las razas superiores impulsan el progreso mientras que las inferiores están social y culturalmente limitadas y destinadas a obedecer a sus conquistadores; la mezcla de razas hace que las sociedades degeneren y la civilización decaiga. Ver Gonzalo Aguirre Beltrán, “Oposición de raza y cultura en el pensamiento antropológico mexicano”, *Revista mexicana de Sociología*, vol. 31, núm. 1, enero-marzo de 1969, pp. 51-71.

progresiva”.¹⁰⁹ Esta postura se inclina más por las teorías de Lamarck y Spencer que por las de Darwin por lo que puede considerarse también un antecesor a las propuestas nacionalistas de la posrevolución, ya que en el mismo texto sostiene: “Una vez que se han unificado los ideales y aspiraciones y una vez que con la homogeneidad étnica nace el espíritu de solidaridad, se constituye una nación con todas sus cualidades de fuerza, individualidad e iniciativa”. Aquí se nota ya un deseo de unificación racial como base de la unión e identidad nacional.

El mestizo

El componente indígena de la población mexicana encontró un lugar en el discurso revolucionario a través de la incorporación del mestizo a la *raza nacional*; debido a, por lo menos como retórica oficial, la incorporación del indio a la sociedad y la eliminación del racismo que fueron centrales en el proyecto revolucionario. El sistema de castas prevaleciente en la Colonia y el tono de piel, determinante para la explotación, debían borrarse de una vez por todas, promoviendo la igualdad de todos los pobladores, igualdad que sería respaldada por la ley.

“Lo mexicano” se tenía que definir a partir de la negación o la incorporación tanto de la herencia española como de la prehispánica por lo que, en este proceso, hubo quienes favorecieron a una u otra parte, y se formaron diversos matices en corrientes indigenistas e hispanistas.¹¹⁰ Como síntesis de dicho debate —que sin duda no fue tan sencillo como someramente se expone aquí—, México se definió a sí mismo como una nación mestiza, al reconocerse como consecuencia de un proceso de amalgamación cultural y racial con una doble herencia, indígena y española, pero fundamentalmente compuesta por la nueva cultura que emergió de la mezcla de ambas. De acuerdo con Alan Knight, “la vieja tesis/antítesis de lo indio/europeo había dado lugar a una síntesis más elevada, el mestizo, que no era ni indio ni europeo, sino quíntesencialmente mexicano”.¹¹¹

En contra del pensamiento europeo en relación con la superioridad de las razas puras, en México el mestizo se convirtió en la raza *superior*. Este proceso, que tiene sus

¹⁰⁹ Ricardo García Granados en “El concepto científico de la historia”, publicado en *Revista positiva*, núm. 10, 1910, p. 79. Cfr. Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁰ Este tema requeriría de un análisis extenso, que rebasa la materia principal del presente estudio.

¹¹¹ Cfr. Alan Knight, “Racism, Revolution...”, *op. cit.*, pp. 84-85.

primeras manifestaciones en los textos de Ignacio Ramírez *El Nigromante*, se configura principalmente con Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio, Justo Sierra, Andrés Molina Enríquez y Manuel Gamio al alcanzar plenitud en la etapa posrevolucionaria con la idea de la raza cósmica vasconceliana.¹¹²

Francisco Pimentel en 1864 expuso que “mientras el indio es sufrido, el mestizo es verdaderamente fuerte [...] es pródigo, alegre y sociable, agudo, despierto y de fácil comprensión”.¹¹³ Para Pimentel, el mestizo tiene también la cualidad (en comparación con el indígena) de que puede fácilmente corregirse y civilizarse,¹¹⁴ lo que implica que la mezcla de razas beneficiaría al indio.

Por su parte, Vicente Riva Palacio, coordinó el proyecto de *México a través de los siglos*—la obra de historia colectiva más importante del siglo XIX. En ella se expone una reconciliación de los mexicanos con su pasado pues reclama la integración tanto de la etapa prehispánica como de la española. En el tomo que trata sobre la época colonial, Riva Palacio expone lo siguiente:

Los españoles veían a los mestizos instintivamente con temor, comprendiendo que aquellos hombres tan despreciados y a quienes pretendían cerrar las puertas de los honores y de los cargos públicos eran el germen poderoso de un pueblo nuevo sobre la tierra, que acumulando virtudes y vicios de las razas diversas a quienes debían su origen, y

¹¹² En los años veinte y aun en los treinta, el indigenismo como propuesta integracional se entrelazó con el pensamiento médico higienista inspirado en la eugenesia, sobre todo a partir del ascenso de Calles al poder con Manuel Puig Casauranc al frente de la Secretaría de Educación Pública. Ellos plantearon la necesidad de erradicar el alcoholismo, las enfermedades venéreas, la drogadicción y demás afecciones que podrían producir epidemias como (la tifoidea y el cólera) para mejorar las condiciones de vida de la población, depurándola de los atavismos físicos y morales que la mantenían en el atraso. La fusión racial y los principios eugénicos que deberían limpiar a la población son características de las que las corrientes científicas del siglo XIX que perduraron e influyeron en la idea de la nación que se pretendía formar. Sin embargo, entrar de lleno en estos temas requeriría de un espacio mucho más amplio de lo que aquí se dispone, pero no debemos soslayar que estas teorías influyeron también en la idea de integración racial, mestizaje y elementos físicos necesarios para que México fuera una nación fuerte. Ver Laura Luz Suárez y López Guazo, *Eugenesia y racismo en México*, México, UNAM, 2005; Rosaura Ruiz Gutiérrez, *Positivismo y evolución: introducción del darwinismo en México*, México, UNAM, 1987, Alexandra Stern, “Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920-1960”. *Relaciones*, Invierno, vol. 21, núm. 81, México, El Colegio de Michoacán, pp. 57-92, Beatriz Urías Horcasitas, “Eugenesia e ideas sobre las razas en México, 1930-1950”, *Historia y Grafía*, núm. 17, México, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, 2002.

¹¹³ Pimentel, Francisco, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediarla*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, pp. 235-237.

¹¹⁴ Cfr. Luis Villoro, *op. cit.*, p. 221 y ss.

multiplicándose con el transcurso de los años, llegarían a adquirir el indisputable derecho de su autonomía, formando una nueva nacionalidad en aquél territorio, que tantas razas se habían arrebatado unas a las otras, y que por su posición geográfica y por sus elementos naturales estaba destinado a ser el asiento de una nación importante entre el continente americano.¹¹⁵

Esta es quizás el primer planteamiento de que en la raza mestiza se encontraba la semilla de un pueblo nuevo y, sobre todo, de una nacionalidad nueva. Riva Palacio no habla solamente de la mezcla entre españoles e indígenas; su concepción de mestizo incluye también a los negros y a los asiáticos como componentes de la nueva raza, planteamiento que sería retomado por Vasconcelos en *La raza cósmica*.

También en sus novelas históricas Riva Palacio aborda el tema del mestizaje. Por ejemplo, *Martín Garatuza* trata sobre los descendientes de Guatimoc (Cuauhtémoc), último emperador Azteca, quien procrea un hijo con Isabel de Carvajal, criolla hija del español Santiago de Carvajal. El martirio de Cuauhtémoc se hereda a todos los descendientes de esta pareja. Las tres hijas de Felipe de Carvajal—Isabel, Violante y Leonor—son quemadas por la hoguera de la Inquisición y sus descendientes están señalados por la misma marca de nacimiento: una lengua de fuego.¹¹⁶ El linaje de Cuauhtémoc es visto con mejores ojos que el de los criollos y judíos, lo que logra que en esta visión el mestizo sea menos despreciado que el criollo.

Andrés Molina Enríquez

El análisis de la situación de México, así como la tesis mestizofílica de Molina Enríquez influyeron en los pensadores de la posrevolución. Molina afirma que una de las mayores cualidades del mestizo era la “incomparable adaptación al medio”, otorgando esta capacidad lamarckiana al híbrido, mezcla de dos razas, cambiante conforme con el entorno, por encima de la raza europea o la indígena pura. Apoyado en Franz Boas, creía

¹¹⁵ Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, tomo II: Virreinato, 1521-1802, p. 478. Un par de datos curiosos es que esta obra fue comisionada por el entonces Presidente de la República (y dueño de la Hacienda de Chapingo) Manuel González y que Riva Palacio escribió gran parte de ella mientras se encontraba encarcelado en Tlatelolco en 1883.

¹¹⁶ Vicente Riva Palacio tuvo en su poder y estudió ampliamente los archivos de la Santa Inquisición, de ahí su conocimiento del tema. Ver Vicente Riva Palacio, *Martín Garatuza*, México, Porrúa, 2001. Por otra parte, es interesante notar que el martirio y la muerte de Violante de Carvajal fue plasmada por Diego Rivera en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.

que el atraso de ciertas comunidades no encontraba sus causas en lo racial sino en un proceso histórico-cultural-económico. Para Molina, de las categorías de las razas heredadas de la Colonia, criollos, mestizos e indígenas, los segundos eran quienes jugaban un papel diferenciador e integrador a la vez porque constituían la mayoría de la población, los que serían la verdadera *patria* mexicana. En ellos existe “la unidad de origen, la unidad de religión, la unidad de tipo, la unidad de lengua y la unidad de deseos, de propósitos y aspiraciones”.¹¹⁷ Molina Enríquez sostuvo que el indio es superior al blanco por su resistencia, energía y adaptación al medio. Por ejemplo, dice que “el territorio nacional, de un modo general, por supuesto, sólo produce maíz, chile y frijol, y el indio está hecho para vivir únicamente de esos productos”. El blanco es superior, en cambio, por su adelantada evolución. El mestizo entonces tendría la resistencia y la adaptación del indio y la actividad y el progreso del blanco, por lo que su carácter no puede ser más firme, ni más poderoso.¹¹⁸

En estas ideas se promueve la superioridad de la amalgamación de razas sobre el concepto de progresión y purificación racial predominante en Europa. De hecho, al defender la supremacía de la mezcla sobre las razas puras, se realizaba una operación similar a la que promovía la preeminencia de los blancos al otorgar un grado diferencial por concepto de raza, aunque era la mezcla la que obtenía lo superlativo.

Manuel Gamio

Antropólogo mexicano que estudió en el Museo Nacional y en la Universidad de Columbia con Franz Boas; publicó en 1916 *Forjando patria*, libro fundamental en el proceso que estamos analizando. Gamio niega la inferioridad innata de cualquier grupo racial o étnico al atribuir a la educación, a las historias de opresión y poder y al medio las diversas situaciones de cada grupo.¹¹⁹ La redacción de una nueva constitución era

¹¹⁷ Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Era, 1981, pp. 49-50. La palabra “patria” es “la unidad del ideal común”; supone la unidad de origen, de lengua, de formas y condiciones de vida, de estado evolutivo, de religión, de costumbres y la unidad de deseos y aspiraciones.” La palabra “raza” responde a la idea de agrupación de unidades humanas de idénticos caracteres morfológicos derivados de la igualdad y de la continuidad de condiciones generales de vida.

¹¹⁸ Andrés Molina Enríquez, *op. cit.*, pp. 343-346.

¹¹⁹ Manuel Gamio, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1992, p. 38. Según Ángeles González Gamio, Álvaro Obregón había leído *Forjando Patria* y lo apoyó para realizar estudios en Teotihuacán, que culminaron con la publicación de *La población del valle de Teotihuacán*. Cfr. Ángeles González Gamio, *Manuel Gamio*,

inminente, por lo que se debía lograr la igualdad legal de todos los pobladores de México, al mismo tiempo que reconocer en la raíz indígena la especificidad de “lo mexicano” frente a otras naciones. En palabras de Manuel Gamio: “Nuestra población no es homogénea, sino heterogénea y disímbola, ya que las agrupaciones que la constituyen difieren en antecedentes históricos, en características raciales, en modalidades de cultura material e intelectual y en la expresión que hacen de sus ideas por medio de numerosos idiomas y dialectos”.¹²⁰

Al igual que su maestro Franz Boas, Gamio consideraba que las diferencias culturales eran fundamentales para caracterizar a los grupos humanos. Según el relativismo cultural propagado por Boas, las tradiciones, industrias, herramientas, habitaciones, indumentaria, implementos domésticos —y no la raza— determinaban el grado de “progreso” y “civilización” de las poblaciones. El antropólogo consideró que “la avanzada y feliz fusión de razas constituye la primera y más sólida base del nacionalismo”.¹²¹ El mestizaje es invocado por Gamio: “Toca hoy a los revolucionarios de México 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. Ahí está el hierro... ahí está el bronce... ¡Batid hermanos!”¹²²

En la propuesta de Gamio existía un objetivo trascendental: la unificación mediante la creación de un arte nacional, que es una de las principales bases del nacionalismo.¹²³ “Fusión de razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de los elementos sociales, son conceptos que indican condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana, para que ésta constituya y encarne una patria poderosa y una nacionalidad coherente y

una lucha sin final, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1987, p. 47. Cabe recordar que Manuel Gamio estaba comprometido en la creación de una utopía mexicana, por lo que sus actividades no se limitaban a estudios arqueológicos y etnológicos. Entre sus investigaciones resaltan, además, inventarios de recursos explotables, planeación de un observatorio meteorológico, realización de planes de distribución de tierras entre los campesinos, proyectos de mejoramiento de cosechas, de construcción de ferrocarriles, censos, escuelas y servicios médicos, entre otros.

¹²⁰ Manuel Gamio, “Programa de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos” (1918), en *Antología*, (estudio preliminar, selección y notas Juan Comas), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, p. 37.

¹²¹ Manuel Gamio, *Forjando...*, *op. cit.*, p. 7.

¹²² *Ibidem*, p. 6.

¹²³ *Ibidem*, p. 67.

definida”.¹²⁴ Ésta es, como la llama Roger Bartra, la tragedia del indigenismo de Gamio, en el cual “la cultura india, alimento esencial, debía ser devorada y digerida por la modernidad”.¹²⁵ Los indios y los mestizos pueden no distinguirse por su físico; la definición de una persona o comunidad, como indígena o mestiza, se basa más en características subjetivas percibidas que en atributos inmutables e innatos. El gran debate sobre el mestizaje no sólo incluyó el porcentaje de sangre india o europea, sino también se empezaron a considerarse elementos como geografía, historia y medio ambiente, restando valor al aspecto puramente biológico. Esto cobra importancia si notamos que la polémica del mestizaje como fundamento de la nacionalidad, se basaba en elementos supuestamente raciales y no culturales. Con el tiempo, como explica Alan Knight, el término “indio” significó más una categoría étnica que física: lenguaje, vestido, localización de las comunidades, organización social, religión, actividad económica, cultura y conciencia fueron definiendo a *lo indígena*. El mestizaje prometía la incorporación de toda la población a una nación moderna y uniforme para crear una síntesis nacional. El mestizo se convirtió en el elemento integrador de la población mexicana desde el punto de vista no sólo racial sino también cultural y social. Él fue quien otorgó la anhelada homogeneidad al país.

El indigenismo encajó en esta visión, ya que su labor era integrar a los indios, “civilizarlos”, “mestizarlos”. El historiador Francisco Pimentel, en el siglo XIX, hablaba ya de cómo el indio debía olvidarse de sus costumbres y lenguas para formar con los blancos “una masa homogénea”.¹²⁶ Este proceso no carece de tensiones; la forma en que los indígenas serían considerados en el progreso fue uno de los principales conflictos posrevolucionarios. En lo que se ha llamado “integración” ha habido una variedad de matices que toman en cuenta el respeto a los pueblos indígenas y su necesidad de formar parte del progreso del país. La “integración nacional” se refiere básicamente a la incorporación y la asimilación de las culturas indígenas “atrasadas” al México progresista posrevolucionario; la solución era que el indio desapareciera como tal, dejara de hablar

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 38 y 245. Ver también Guillermo Palacios, *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino en México, 1932-1934*. México, Centro de Investigación y Docencia Económica y El Colegio de México, 1999, p. 30.

¹²⁵ Roger Bartra, *Anatomía del mexicano*, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁶ Francisco Pimentel, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediarla*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, p. 220.

sus lenguas y fuera absorbido por el mestizo para formar parte de la sociedad nacional, convirtiéndose en un aculturado occidental. En este sentido, la educación tendría un papel fundamental. Desde el siglo XIX se hablaba ya de su poder transformador y “civilizador”.¹²⁷ A través de educación, migración o cambios ocupacionales, los indios eran susceptibles de convertirse en “civilizados”.¹²⁸

El discurso mestizófilo de la posrevolución fundió y confundió elementos raciales y culturales. El tema étnico se convirtió en un problema de clase al vincular a los indígenas y mestizos con las labores del campo, a la vez que se identificó a estos últimos con la “burguesía nacional”. Para Luis Villoro, el mestizo se volvió un símbolo de un conglomerado social; en las ideas de Andrés Molina Enríquez, afirma que el grupo mestizo, “la clase de la burguesía liberal”, tiene la misión de unificar a la población, condición indispensable para formar una nacionalidad y una patria:

Sólo él puede tener ese ideal. El indígena no lo tiene por su situación de aislamiento, de división e incultura. El criollo sólo tiene conciencia de grupo que pretende defender sus exclusivos intereses; se encuentra además ligado fuertemente a intereses extranjeros. El mestizo presenta, en cambio, una unidad de costumbres y deseos, una comunidad de sentimientos, actos e ideas que hacen de él una gran familia. La unidad patria se logrará con la “disolución” de las clases criollas y con la absorción de todos los grupos sociales por el mestizo [...] Que el grupo burgués mestizo mantenga el poder, resulta así condición indispensable de la creación de la nacionalidad.¹²⁹

¹²⁷ Por ejemplo, Francisco Pimentel no tenía duda que el indio era capaz de ser educado: “¿El indio es rudo, por naturaleza, e incapaz de adquirir instrucción? Ninguno de los que le han observado de cerca lo cree así”. Francisco Pimentel, *op. cit.*, p. 210. También Ignacio Ramírez, *El Nigromante* pensaba que la educación era la mejor forma de ayudar a la población indígena a salir del atraso en el que se encontraba. Para una discusión sobre este tema ver Stabb, *op. cit.*, pp. 414 - 417. En 1883 hubo una controversia sobre la implantación de la obligatoriedad de la educación primaria. Francisco Cosmes sostenía que era inútil tratar de civilizar a los indios y que ellos no querrían que sus hijos fueran a la escuela en lugar de trabajar en el campo. Proponía instruirlos con ideas prácticas de agricultura, citado en Powell, *op. cit.*, p. 23. Por su parte Justo Sierra decía que se necesitaba de la educación para convertir a la clase indígena en clase progresista. Al adquirir elementos de ciencia se liberarían de una vida de superstición y alcoholismo, citado en *ibidem*, p. 23. Finalmente la educación primaria se hizo obligatoria en 1888 bajo el ministerio de Joaquín Baranda.

¹²⁸ Cfr. Alan Knight, “Racism, Revolution...”, *op. cit.*, pp. 72-73. Porfirio Díaz, por ejemplo, pasó de ser un mixteco casi de sangre pura a representarse a sí mismo como un mestizo que solamente poseía un octavo de sangre india. Ver Enrique Krauze, *Porfirio Díaz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 8.

¹²⁹ Cfr. Luis Villoro, *Los grandes momentos...*, *op. cit.*, pp. 216-217.

En el mestizo recayó la responsabilidad de expresar la promesa de unidad. Aquí los términos se confunden, ya que al indígena se le asocia con el aislamiento del progreso nacional, con lo agrícola y lo primitivo, y se pretendía que se civilizara y formara parte de la burguesía mestiza y de la sociedad urbana industrializada, por lo que ya no estamos hablando puramente de raza en un sentido biológico sino de la raza como una categoría que comprende aspectos físicos y culturales; en ocasiones, el indigenismo se ha convertido en una lucha a favor del oprimido y no específicamente del indígena. Aunque no todos los campesinos eran indígenas, la mayoría de los últimos se dedicaba a las labores del campo, por lo que la identificación de estos grupos distintos se unificó en un esquema más de clase que de raza.

José Vasconcelos

La raza cósmica vasconceliana, que aceptaba no sólo la mezcla entre los indígenas y los europeos, sino entre todas las razas, conseguiría virtudes alcanzadas solamente a través de la unión entre las diferentes características de cada una de ellas. No obstante, quedaba “por averiguar si la mezcla ilimitada e inevitable es un hecho ventajoso para el incremento de la cultura, o si, al contrario, ha de producir decadencias, que ahora, ya no sólo serían nacionales, sino mundiales [...] Y dentro de cada pueblo, ¿cómo se comparan los períodos de mestizaje con los periodos de homogeneidad racial creadora?”.¹³⁰ En estas palabras observamos a un Vasconcelos dudoso del éxito de su propuesta, ya que, según la evidencia histórica que presenta en las páginas de su libro, los pueblos creadores tienen una homogeneidad racial y no un mestizaje generalizado. La propuesta vasconceliana es que el mestizo otorgaría la homogeneidad necesaria para que la “evolución” se diera. Vasconcelos propone —basado en la división comtiana— tres etapas de desarrollo social. Aunque él mismo dice que la división de los tres estados sociales no están definidos a la manera comtiana sino con una comprensión más vasta. “Las tres etapas de desarrollo social representan un proceso que gradualmente nos va libertando del imperio de la necesidad y poco a poco va sometiendo la vida entera a las normas superiores del sentimiento y de la fantasía [...] Los tres estados son: el material o

¹³⁰ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1997, p. 10.

guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético.¹³¹ Una vez obtenida la paz y la democracia, dominarían los valores estéticos, logrados a través de la educación. El concepto de fusión racial no era nuevo, por ejemplo, Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, ya había escrito: “El hombre de los siglos venideros no podrá lisonjearse de la unidad en su procedencia; su sangre será al mismo tiempo africana, esquimal, caucásica y azteca”.¹³² De acuerdo a José Vasconcelos, “esta profecía debía llevarse a cabo mediante el progreso científico y técnico (que acabaría con las necesidades materiales de los hombres y facilitaría su comunicación y transporte) guiado por una educación que aniquilaría los prejuicios y antagonismos. Lo ideal sería real, terreno de lo edénico, cotidiana la utopía”.¹³³ Vasconcelos propone la adopción de la forma cooperativa, colaborativa de la organización interracial en lugar de la vida y la supervivencia del más apto, distanciándose en este sentido de Darwin. Al unir aptitudes particulares, se crearían valores superiores. Desde el punto de vista puramente intelectual, sostiene Vasconcelos: “[...] dudo que haya una raza con menos prejuicio, más pronta a tomar casi cualquier aventura mental, más sutil y más variada que la mestiza”.¹³⁴ Para él, “la ventaja de nuestra tradición es que posee mayor facilidad de simpatía con los extraños. Esto implica que nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser la elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres. En ella se prepara de esta suerte la trama, el múltiple y rico plasma de la Humanidad futura”.¹³⁵ Al proponer el mestizo como raza superior, se apoya en Spencer y Lamarck, al propugnar la capacidad de los mestizos para adaptarse al medio y, al lograrlo, evolucionar. Al adaptarse a los *invasores*, el mexicano se había adaptado a las condiciones que le exigió el cambiante medio ambiente, lo cual era un signo de evolución para Lamarck. En este sentido, Vasconcelos cae en lo que se podría denominar como un racismo inverso al proponer la superioridad del mestizo sobre los grupos raciales puros.

La fusión de las razas, para el autor del libro, es donde se debe buscar el rasgo fundamental de la idiosincrasia iberoamericana. Los sajones habían exterminado a los

¹³¹ *Ibidem*, p. 37.

¹³² *Obras de Ignacio Ramírez*, México, oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1889, I, 206, citado en Martín S. Stabb, *op. cit.*, p. 413.

¹³³ *Ibidem*, p. 9-53. José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 137.

¹³⁴ José Vasconcelos, “The Race Problem in Latin America”, en *Aspects of Mexican Civilization*, Chicago, Chicago University Press, 1926, pp. 92 y 101.

¹³⁵ José Vasconcelos, *La raza...*, *op. cit.*, p. 26.

indios (raza roja) en Norteamérica, mientras que en Iberoamérica la mezcla de sangre constituía el rasgo fundamental, por lo que “América estaba predestinada a constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos [...] En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes”.¹³⁶ De acuerdo con Vasconcelos, “las grandes civilizaciones se iniciaron entre trópicos y la civilización final volverá al trópico”. En este punto, sostiene que la lucha ruda contra el medio obligó al blanco a dedicar sus aptitudes a la conquista de la naturaleza temporal, aporte a la civilización futura, ya que utilizaría su tecnología para que la quinta raza se adaptara al clima y habitara en los trópicos controlando el calor y los insectos.¹³⁷

Para Vasconcelos, Latinoamérica contradecía la teoría darwiniana porque en ella las razas no seguían la selección natural, sino más bien vivían cooperando entre sí. En las conferencias dictadas por él y por Manuel Gamio en la Universidad de Chicago, en 1926, Vasconcelos trató de probar que el mestizaje es una conclusión tanto mesiánica como biológica de la historia, comparando el hibridismo vegetal con el mestizaje humano, ya que éste “tiende a producir mejores tipos y tiende a rejuvenecer los tipos estáticos”.¹³⁸ Al eliminar el prejuicio del color de la piel, el mestizo sería el porvenir y el destino universal de la humanidad. La quinta raza estará compuesta de la blanca, la roja, la negra y la amarilla; América será hogar de todas, y necesitará de todas.

El objeto del continente nuevo y antiguo es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de construir la cuna de una raza; raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes [...] Y se engendrará de tal suerte el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la Historia, para dar expresión al anhelo total del mundo. [La quinta raza] será la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal.¹³⁹

¹³⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 32-33.

¹³⁸ José Vasconcelos y Manuel Gamio, *Aspects of Mexican Civilization: Lectures on the Harris Foundation 1926*, Chicago, 1926.

¹³⁹ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1997, pp. 27-30.

José Vasconcelos propuso impulsar el mestizaje cultural y racial. En *La raza cósmica*, anticipó que en América Latina surgiría la quinta raza, la cósmica, hecha con la mezcla de todos los pueblos.

Aunque habría que revisar también las propuestas vasconcelianas, ya que entre ellas estaban el prohibir la entrada de chinos a México y el que los “feos” no procrearan, justificando esta postura en la tercera etapa estética, pero también acercándose a las propuestas eugenistas predominantes en esa época.¹⁴⁰ En estas nociones se deja ver que aunque Vasconcelos hizo esfuerzos por tomar distancia del positivismo, y sus críticas de dicha ideología son bien conocidas, sus posturas se basan en el científicismo decimonónico que sobrevivió la lucha revolucionaria. Estudios recientes —como el de Mauricio Tenorio— han señalado que también en su discurso, particularmente en el uso de la noción de “raza”, pueden encontrarse características importantes del positivismo: “Vasconcelos, pues, por más mesiánico que fuera, discutía el nacionalismo en el lenguaje heredado del porfiriato, es decir, en términos de raza”.¹⁴¹ “Al igual que los científicos del porfirato”, dice Tenorio Trillo, “imaginaba su idea de un México cósmico como una tercera y definitiva etapa comtiana. No obstante, su fin de la historia no era científico,

¹⁴⁰ Aunque Vasconcelos en algún grado también era racista. Por ejemplo, se observa en *La raza cósmica* un desdén por lo chino: “[...] ocurrirá algunas veces, y ha ocurrido ya, en efecto, que la competencia económica nos obligue a cerrar nuestras puertas, tal como lo hace el sajón, a una desmedida irrupción de orientales. Pero, al proceder de esta suerte, nosotros no obedecemos más que a razones de orden económico; reconocemos que no es justo que pueblos como el chino, que bajo el santo consejo de la moral confuciana se multiplican como los ratones, vengán a degradar la condición humana, justamente en los instantes en que comenzamos a comprender que la inteligencia sirve para refrenar y regular bajos instintos zoológicos, contrarios a un concepto verdaderamente religioso de la vida”. José Vasconcelos, *La raza...*, *op. cit.*, p. 27. Por otra parte, sostiene que prevalecerá “**la eugénica misteriosa del gusto estético**” por la cual los muy feos no procrearán, no desearán procrear, “se verá entonces repugnante, parecerá un crimen el hecho hoy cotidiano de que una pareja mediocre se ufane de haber multiplicado miseria [...] Vemos con profundo horror el casamiento de una negra con un blanco; no sentiríamos repugnancia alguna si se tratara del enlace de un Apolo negro con una Venus rubia, lo que prueba que todo lo santifica la belleza. En cambio, es repugnante mirar esas parejas de casados que salen a diario de los juzgados o los templos, feas en una proporción, más o menos, del noventa por ciento de los contrayentes. El mundo está así lleno de fealdad a causa de nuestros vicios, nuestros prejuicios y nuestra miseria”. Cfr. *La raza...*, *op. cit.*, p. 41. En otra sección del texto, sostiene: “Los tipos bajos de la especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo, el negro, y poco a poco, por extinción voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas [...], **en unas cuantas décadas de eugenesia estética podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente recesivos e indignos, por lo mismo, de perpetuación**”. Cfr. *La raza...*, *op. cit.*, p. 43 (las negritas son mías).

¹⁴¹ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 282. Ver también Alan Knight, “Racism...”, *op. cit.*, pp. 78-98.

sino deliberadamente mesiánico”.¹⁴² La propuesta de Vasconcelos fue tan contradictoria como el tiempo en el que se creó, pero dejó una profunda impronta en la conformación de la idea de nación.

Rivera incluyó el discurso sobre la raza en su obra en el anfiteatro de la Preparatoria. En un texto contemporáneo a la realización de los murales, el pintor escribió: “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 composición: desde el tipo autóctono puro, hasta el castellano, pasando por los mestizos representativos”.¹⁴³ Reconoce a los tres componentes principales de la nación mexicana (aunque el término castellano se refiere más a la lengua que al tipo español) y los representa sin colocar a ninguno de ellos en un plano superior a los demás, simplemente dice que los mestizos son los “representativos”, tal vez por ser mayoría en la composición. Aún cuando las características físicas se entrelazaron con otros asuntos culturales como el lenguaje, la cosmovisión, la cultura material para intentar definir los diversos grupos de la sociedad mexicana, por lo que el clasificar a los seres humanos según sus “características raciales” era prácticamente imposible, la raza como concepto permaneció como un elemento sustancial en el debate racial que se encontraba en pleno apogeo durante el tiempo en el que se pintaron los frescos tema de este estudio, por lo que no sorprende su inclusión en el discurso plasmado en los muros de la ENA. Como se verá en el análisis de los murales de la ex capilla de Chapingo, la raza es fundamental en la visión utópica plasmada por Rivera en el muro testero.

I.5 El positivismo sobrevive la lucha revolucionaria

El positivismo europeo, de Augusto Comte, y el pensamiento evolucionista de Herbert Spencer y Stuart Mill, llegaron a México primero a través de Gabino Barreda, secundado por Justo Sierra, quien fungió como Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes a partir de 1905. Los positivistas formaron un grupo político llamado *los científicos*, cuyas

¹⁴² Mauricio Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 291.

¹⁴³ Diego Rivera, “Las pinturas decorativas del anfiteatro...”, *op. cit.*, p. 29. Para una discusión sobre la raza en *La creación*, ver Alma Lilia Roura, *op. cit.*, pp. 186-211.

ideas fundamentales eran *paz, orden y progreso*, así como *seguridad, prosperidad y estabilidad*. La influencia de estos personajes en la educación del siglo XIX, en México, es indudable, pues los científicos pretendían que se convirtiera en un país moderno, mediante un desarrollo histórico progresivo y por medio del conocimiento empírico demostrable y, por lo tanto, científico. La filosofía positiva coordina sus sentimientos, pensamientos y actos, en torno de tres ejes: familia, patria, humanidad.¹⁴⁴ Según Comte, “el sistema de política positiva está asentado sobre la fórmula sagrada: el amor por principio, el orden por base, el progreso por fin. Ello es, la religión del amor, del orden y del progreso”.¹⁴⁵

Para los científicos, la historia era un proceso que partía del caos para evolucionar hacia el progreso. En el caso de México, se requería de un gobierno fuerte (el de Porfirio Díaz) para lograr el avance como punto culminante de la historia del país y como una necesidad dictada por las leyes de la naturaleza misma de las cosas y legitimado por los principios de la ciencia.¹⁴⁶

El positivismo progresista de Spencer establece que la especie humana tiende evolutivamente a una meta de felicidad individual y social. De acuerdo con él, la sociedad es un organismo común sujeto a leyes naturales, cuya acción, al perfeccionarla, realiza su desarrollo. Basado en las teorías de Lamarck, Spencer señaló que el progreso o la serie de cambios de la evolución de una semilla a un árbol o de un óvulo a un animal constituyen el avance de la homogeneidad a la heterogeneidad, de lo simple a lo complejo. De esta manera, el primer paso del progreso es la aparición de una diferenciación entre dos partes de cualquier sustancia. El tránsito de lo simple a lo complejo, a través de sucesivas diferenciaciones, es la manera en la que evolucionan el hombre y la sociedad,¹⁴⁷ y no es un accidente, no se encuentra dentro del control humano, sino que es una necesidad benéfica.¹⁴⁸ Las características innatas o heredadas tienen mayor influencia que la educación o las características adquiridas, por lo que, para Spencer, era natural que los ricos dominaran a los pobres, ya que los primeros estaban

¹⁴⁴ Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, op. cit., p. 223.

¹⁴⁵ Augusto Comte, *La filosofía positiva*, (proemio, estudio introductorio, selección y análisis de los textos por Francisco Larroyo), México, Porrúa, 2006, p. 135.

¹⁴⁶ Arnaldo Córdova, *La ideología de la revolución mexicana*, México, Era, 1973, pp. 45-47.

¹⁴⁷ Herbert Spencer, *On Social Evolution*, (introducción y edición por John David Yeadon Peel), Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 46.

¹⁴⁸ Herbert Spencer, op. cit., p. 71.

mejor adaptados al clima social y económico de su tiempo. Estas nociones fueron utilizadas para justificar el abuso de algunos grupos más poderosos sobre otros menos *fuertes* o adaptados al medio ambiente.

Por su parte, el positivismo comtiano apunta hacia una reorganización de la sociedad y hacia la generación de leyes explicativas del funcionamiento de la naturaleza. Según dicho autor, la filosofía positiva representa “la serie íntegra de transformaciones anteriores de la humanidad, como evolución necesaria y continua de un desarrollo inevitable y espontáneo cuya dirección final y marcha general están exactamente determinadas por leyes plenamente naturales”.¹⁴⁹ Comte y Spencer coinciden en que el paso de la sociedad tradicional precapitalista a la sociedad moderna capitalista es inevitable y predeterminado.

Durante el porfiriato se enfatizó el desarrollo de la industria y la ciencia, mediante el apego a lo material, lo científicamente comprobable y lo tangible. La filosofía positiva se utilizó como instrumento de planificación para justificar el orden que la burguesía quería establecer. Aspiraba a que el poder positivista, mediante la educación, diese a la sociedad dirección espiritual, toda vez que la Iglesia católica había dejado de tener vigencia social, en la misma forma en que el Estado dirigía el ámbito material. Ambos tenían el mismo objetivo: servir a la sociedad, uno ordenando a los mexicanos en el terreno material o político y el otro en el campo espiritual o intelectual. “El Estado y la educación debían ser los poderes encargados de establecer el orden político y el intelectual, pero sin que ninguno de estos poderes interviniese en el campo del otro”.¹⁵⁰ Una verdadera paz, un orden permanente, sería el resultado del esfuerzo de ambos poderes en sus diversos ámbitos.

El nuevo dominio espiritual debía estar asentado sobre bases científicas, demostrables, ya que aquello que pudiera ser demostrado tendría que ser aceptado por todos, para lograr mediante la educación laica positiva la plena unidad nacional,¹⁵¹ así como el establecimiento de un orden social pleno. Con Sierra, los científicos ampliaron su hegemonía al campo de la cultura y la educación. De ahí que Justo Sierra quisiera

¹⁴⁹ Augusto Comte, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁰ Leopoldo Zea, *El positivismo...*, *op. cit.*, pp. 177 y 209-210.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 209-222.

nacionalizar el aprendizaje y mexicanizar el conocimiento al reemplazar la religión católica por una cívica.

Por otra parte, el positivismo de alguna manera justificaba el latifundismo reinante y la explotación a los campesinos con el siguiente argumento: “En la evolución”, sostiene Spencer, “tanto biológica, como moral y social, sobreviven los más aptos. [...] En el nuevo orden sólo se reconocen los derechos del más fuerte; sólo poseen los bienes aquellos individuos que se han mostrado capaces de obtenerlos [...] La tierra debe estar en manos de hombres que la hagan progresar, que la puedan explotar haciéndola producir riquezas”.¹⁵² Estos pensamientos ciertamente no tomaron en cuenta el punto de vista del campesino, quienes encontrarían una posibilidad de ser escuchados en el agrarismo de Zapata y la lucha revolucionaria.

El positivismo, después de la caída de Madero, volvería a formar parte sustancial del bagaje ideológico de los intelectuales que acompañaron a los revolucionarios mexicanos.¹⁵³ Estas ideas seguían presentes en las tendencias pro indigenistas de Manuel Gamio y en las prohispanistas y neoplatónicas de José Vasconcelos. No obstante este último hizo un gran esfuerzo por tomar distancia de las teorías con influencia comtiana y su crítica a dicha ideología es bien conocida, estudios recientes —como el de Mauricio Tenorio—¹⁵⁴ han señalado que también en su discurso, particularmente en el uso de la noción de “raza” y en la determinación de tres etapas evolutivas de las sociedades, pueden encontrarse características importantes del positivismo, corriente con marcada influencia en Rivera.

Diego Rivera pintó una representación irónica de *Los sabios* en la pared norte del Patio de las Fiestas de la SEP. En este tablero se advierte una sátira de José Vasconcelos, quien aparece de espaldas y sobre un elefante, como alusión a su admiración por las culturas orientales. Mientras que Ezequiel Chávez¹⁵⁵ está sentado en el extremo inferior

¹⁵² Leopoldo Zea, *op. cit.*, pp. 294-299.

¹⁵³ Arnaldo Córdova, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁵⁴ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

¹⁵⁵ Ezequiel Chávez (Aguascalientes 1868-1946). Cursó sus estudios en la Escuela Preparatoria y en la Escuela de Jurisprudencia. Se tituló de abogado en 1891. Fue comisionado por Justo Sierra en 1903 para hacer los estudios previos a la creación de la Universidad Nacional y redactó la parte medular de su Ley Constitutiva. En 1910 obtuvo el grado Honoris Causa de la Universidad Nacional de México. Desempeñó los cargos de: Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de 1905 a 1911. Director de la Escuela Nacional Preparatoria. Director de la Escuela de Altos Estudios en 1913. Rector de la Universidad de

izquierdo sobre una pila de libros. Entre ellos se encuentran: Auguste Comte: *El Positivismo*; Herbert Spencer: *Opera Omnia*; John Stuart Mill: *Darwin*, catálogo general de nombres de teorías; Gladstone: *Churchill*, y Jorge Isaacs: *María*. Es interesante que, en el edificio que sería la base del gobierno posrevolucionario, supuestamente antipositivista, Rivera colocara a los autores *positivos*, como *los sabios*. Tal vez el pintor pretendió evidenciar la contradicción de la época, la cual trataba de distanciarse del positivismo cuando a la vez basaba sus políticas y teorías en esta tendencia.

El discurso revolucionario era antipositivista y, sin embargo, aunque fue un proceso que no careció de tensiones, esas ideas trascendieron la lucha armada. De esta manera, el discurso revolucionario abrevó de lo que, se supone, era su opuesto. Como se ve en el capítulo VI de este trabajo, los murales realizados en la ex capilla de Chapingo son, en un sentido, una representación de las ideas positivistas sobre la evolución social y la evolución natural. Lo que sobrevivió no fue estrictamente el darwinismo social sino una mezcla de ideas que incluyó la noción de la supervivencia del más apto, de que el medio determina la evolución y de la relevancia de las características innatas o heredadas basadas en el pensamiento de Spencer y de Lamarck, por lo que sobrevivió una combinación de ideas provenientes de periodos anteriores al positivismo como las lamarckianas y de pensadores principalmente positivistas como Comte y Spencer.

Otro aspecto relevante para este estudio y que se abarcará con profundidad más adelante es que el positivismo decimonónico despojó a las personas de sus creencias religiosas al basarse en lo científicamente comprobable, por lo que se dio un ansia de espiritualidad que se dejó ver en el auge de corrientes esotéricas como también en el surgimiento del simbolismo.

CAPÍTULO II

EL PROYECTO AGRARIO POSREVOLUCIONARIO, LA HACIENDA DE CHAPINGO Y LA ESCUELA NACIONAL DE AGRICULTURA

*Marchemos agraristas a los campos,
A sembrar la semilla del progreso,
Marchemos siempre unidos, sin tropiezo,
Laborando por la paz de la Nación.
No queremos hoy más luchas entre hermanos,
Olvidemos los rencores, compañeros,
Que se llenen de trigo los graneros,
Y que surja la ansiada redención.*

Himno agrarista¹⁵⁶

En este capítulo se aborda la construcción de la problemática agraria, así como la historia de la Hacienda de Chapingo y la de la Escuela Nacional de Agricultura. Los tres temas coinciden en el año 1923, debido al traslado de la mencionada escuela a la ex Hacienda. Como analizaremos en este apartado, el problema del campo encontrará en Chapingo, al término de la lucha armada, el espacio para realizar un proyecto inédito y una posibilidad de comunidad en la que confluyeron los sueños y los ideales de algunos de los más prominentes ideólogos de la posrevolución, así como de los miles de campesinos que luchaban por conformar una nación renovada y unificada.

II.1 El problema agrario

En este apartado nos interesa introducir brevemente al lector a los procesos de construcción del “problema agrario” no como una verdad absoluta sino como una construcción de un pasado en el que se resaltan ciertos eventos y situaciones para

¹⁵⁶ Emilio Portes Gil, *Raigambre de la Revolución en Tamaulipas*, México, Lito Offset Fersa, 1972, p. 200.

configurar un discurso que fue utilizado como justificación de la lucha revolucionaria.¹⁵⁷ Para comprender la importancia del establecimiento de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo en 1923 y la subsecuente comisión de los frescos de Rivera se deben insertar estos eventos dentro del contexto del significado de la tierra y la lucha agraria.

La tierra

Uno de los motivos principales de la Revolución mexicana fue la lucha por la tierra. Ésta no sólo representa alimento, poder, sustento y seguridad para el campesino, sino también un territorio simbólico, un espacio de identidad para los pueblos. La tierra ha sido asociada con la mujer pasiva, personificación de la vida vegetal y el sacrificio, probablemente por las relaciones simbólicas entre ambas. En palabras de Bram Dijkstra: “¿Acaso la tierra y hasta la misma naturaleza no permitían mansamente que el hombre arase, sembrase, destrozase y abusase de su cuerpo?... La mujer era fértil y a la vez fertilizante. Era el símbolo de la naturaleza. La tierra ansiosa por dar, pero también vorazmente hambrienta.”¹⁵⁸ En el acta de inauguración de la ENA se lee: “La Tierra no tiene dueños. Es la madre cariñosa y fecunda de todo aquel que interpreta con humildad y con lealtad la misión del ser”. Así, se le asocia con la mujer, ya que permiten la fecundación y *guardan* la semilla para que renazca una nueva vida. Anita Brenner relata que “el padre decía a su hijo cuando llegaba el tiempo: La tierra es nuestra madre y debemos cuidarla con todo nuestro amor”.¹⁵⁹ Es la matriz en donde crecerán las ideas revolucionarias, la patria y la mexicanidad. Ofrece al hombre sus riquezas minerales y la germinación de frutas y cereales. Sirve, asimismo, para dar sepultura a los muertos; en este caso, a los héroes que servirán de semilla y abono para la lucha revolucionaria. La tierra es la madre generadora de vida y del nuevo orden que se quería establecer; es

¹⁵⁷ Tomaremos como base los estudios de Frank Tannenbaum, profesor de la Universidad de Columbia y amigo de Lázaro Cárdenas. Algunas ideas de Jesús Silva Herzog se exponen en este apartado, quien, además de haber ocupado varios puestos públicos y de haber escrito un análisis sobre el problema agrario en México, estuvo muy cerca de Rivera durante el periodo en el que pintó en Chapingo, ya que fue profesor de la Escuela Nacional de Agricultura en los años veinte del siglo pasado.

¹⁵⁸ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad, la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, Círculo de lectores, 1994, p. 83.

¹⁵⁹ Anita Brenner, *op. cit.*, p. 54.

la idea que inspiró el ciclo pictórico del muralista en Chapingo. Al respecto, Anita Brenner escribió:

La tierra es el punto de referencia de toda actividad, la vagina y vientre ancestral, el material que contiene toda vida y define las costumbres. Es, asimismo, el alma y manantial fundamental de su especulación, sus normas y su arte. Los misioneros descubrieron que sus conversos oraban a la tierra cada vez que la tocaban, todavía mucho tiempo, después de que los indios llenaban ya las iglesias. El sabio Fray Bartolomé recalcó, en consecuencia, que sólo a condición de que les fueran devueltos sus campos podrían los nativos ser evangelizados.

Lugar de poder. Ésta es la idea fundamental en el asunto de la tierra [...] El dios es una montaña o una comba del paisaje, un ojo de agua es un ojo de la tierra. El agua y el sol se desposan con la tierra. Dado que la tierra es por excelencia el sitio de actividad, la actividad misma deriva de ella poder, el que a su vez es transferido a todo otro quehacer, de modo tal que el parentesco entre el hombre y su tierra se reproduce en el parentesco entre el hombre y las semillas, las cosechas, sus vasijas, su cobija, sus imágenes[...] Queda establecida así una intimidad entre el hombre y su campo del mismo género que la intimidad con su madre, con su mujer, con su hogar.¹⁶⁰

La autora señala la importancia de la tierra en términos casi religiosos al describirla como “el alma”, el “material que contiene toda vida”. Como “vientre ancestral” se concibe como una madre que guarda la memoria, las tradiciones y las costumbres; objeto de culto y devoción que se desposa con el agua y con el sol. Estas palabras recuerdan a las del acta de inauguración en Chapingo; asimismo, a la manera en que Rivera concibió la tierra en la ex capilla: como madre universal que da vida a la nueva nación.

El problema agrario

De acuerdo con Frank Tannenbaum, los problemas de tenencia de la tierra se remiten a la estructura de la propiedad de las tierras en las comunidades prehispánicas, la cual se vio afectada con la llegada de los españoles en el siglo XVI. Los conquistadores que tomaban posesión del país en nombre del rey eran recompensados con las tierras de los

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 116-119.

conquistados y la sujeción de la población nativa a servicio personal. Es decir, a los españoles les fueron asignados los pueblos indígenas con las tierras que les pertenecían. Así, “los indios se convirtieron en siervos sujetos a las tierras de sus amos blancos”.¹⁶¹ Las encomiendas se convirtieron en propiedades de familias españolas y algunas de ellas persistieron como tal hasta el siglo XIX.

La primera distribución de tierras entre los conquistadores fue en realidad más una repartición de sus habitantes, por lo que la determinación de linderos no fue nunca precisa, siendo este un problema constante en México, ya que los títulos de propiedad han carecido de certeza jurídica en numerosas ocasiones, lo que ha causado múltiples disputas a lo largo de los siglos. Por otro lado, las comunidades religiosas llegaron a estar en poder de entre la mitad y las tres cuartas partes del área total de la República.¹⁶²

Tannenbaum califica la Colonia como una época de concentración de la propiedad de la tierra. Indica que el primer indicio de cambio en ese sentido fue la confiscación de las propiedades de los jesuitas en 1767. Ya en el México independiente, hubo otros intentos para reducir la cantidad de tierras en manos de la Iglesia, como la Ley Lerdo de 1856, la cual ordenaba el traspaso de las mismas a los arrendatarios que entonces las ocupaban; mientras éstas no estuvieran rentadas, deberían venderse en subasta pública. La oposición a este programa trajo como consecuencia la llamada Guerra de Tres Años y la confiscación de los bienes del clero conforme a la ley del 12 de julio de 1859.¹⁶³ Pero, como apunta Tannenbaum, “en la confusión y violencia del conflicto civil, los registros se perdieron, los títulos de propiedad quedaron oscuros, la propiedad se hizo más confusa que nunca y, lo que es más importante todavía, la transferencia de las tierras de la Iglesia no cambió el carácter fundamental del sistema de propiedad territorial”.¹⁶⁴ Tal parece que el reparto de las tierras de la Iglesia aumentó los latifundios existentes o sirvió para crear haciendas, con lo que quedó frustrado el objetivo de contar con propiedades más pequeñas. La dramática desigualdad económica y cultural, así como la concentración de la tierra en muy pocas manos, provocó grandes trastornos económicos y políticos. El 20 de julio de 1863, el gobierno de Benito Juárez expidió una ley sobre ocupación y

¹⁶¹ Frank Tannenbaum, *La revolución agraria mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, ed. facsimilar de la publicada en 1952, p. 16.

¹⁶² *Ibidem*, p. 16.

¹⁶³ Cfr. Frank Tannenbaum, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 17.

enajenación de terrenos baldíos que concedía a todos los habitantes del país el derecho a denunciar y a adquirir una extensión de tierra hasta de 2 500 hectáreas. En 1869, Juárez expidió un decreto que prohibía la propiedad comunal.

Durante el Porfiriato se aceleró la concentración de la tierra en enormes haciendas particulares al mismo tiempo que se potenció la confiscación de propiedades comunales mediante las leyes de baldíos y colonización, por la posibilidad de expropiación por causa de utilidad pública así como la destrucción de la propiedad comunal de los pueblos.¹⁶⁵ Díaz promovió la inmigración europea con el objetivo de colonizar. Pero como no sabían qué tierras pertenecían al Estado, contrató a diversas compañías deslindadoras, a las que se pagaba con una tercera parte de las tierras deslindadas. Éstas abusaron de las comunidades adjudicándose terrenos que ellos calificaban como “enajenables” y despojaron a pequeños propietarios y comuneros, quienes generalmente carecían de títulos de propiedad.¹⁶⁶

A principios del siglo XX, la tierra pertenecía a unos cuantos grandes latifundistas en el modelo de la hacienda como organización agrícola predominante. Al término del régimen de Díaz, comenta Tannenbaum, las tierras del país estaban en manos de un número de propietarios menor, en proporción, que el de cualquiera otra época de su historia.¹⁶⁷ Vastas superficies, administración centralizada, dominación política y social, convirtieron a México en la nación del “contraste proverbial; el hacendado y el peón”.¹⁶⁸ Por lo general, los hacendados vivían fuera de la hacienda y exigían a los administradores determinados ingresos habituales; éstos, a su vez, no tenían ningún incentivo para mejorar la producción. Así, según Silva Herzog, las propiedades se cultivaban muy por debajo de su capacidad, con métodos de producción tradicionales y sin el empleo de

¹⁶⁵ Cfr. Frank Tannenbaum, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁶⁶ Por citar un ejemplo, 22 500 000 hectáreas deslindadas quedaron en propiedades de sólo ocho individuos. Ver Jesús Silva Herzog, *El agrarismo mexicano y la reforma agraria: exposición y crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 117. Ver también *Informes y Manifiestos de los poderes Ejecutivo y Legislativo de 1821 a 1904*, 3 vols. México, 1905, p. 642 y Helen Phipps, *Some Aspects of the Agrarian Question in Mexico, A Historical Study*, Austin, The University, 1925, p. 115. Algunas ideas de Jesús Silva Herzog se exponen en este apartado, quien, además de haber ocupado varios puestos públicos y de haber escrito un análisis sobre el problema agrario en México, estuvo muy cerca de Rivera durante el periodo en el que pintó en Chapingo, ya que fue profesor de la Escuela Nacional de Agricultura en estos años.

¹⁶⁷ Cfr. Frank Tannenbaum, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 41.

nuevas tecnologías que aumentarían el rendimiento de la tierra.¹⁶⁹ La mayor parte de las haciendas estaban hipotecadas antes de la Revolución por sumas superiores a su valor. El atraso en las técnicas hacía que el implemento agrícola más usual fuera un arado de madera tirado por un buey o simplemente una coa. Las haciendas se utilizaron para perpetuar el prestigio y el poder de las familias, por lo que eran más “una institución productora de renta”,¹⁷⁰ ya que las tierras se rentaban mediante diversos sistemas a arrendatarios, subarrendatarios y aparceros. Por estos motivos, la hacienda no contribuyó materialmente al desarrollo económico de México. Aunque no debe generalizarse, ya que también, por ejemplo, algunas haciendas de Morelos contaban con maquinaria moderna, laboratorios de investigación, servicios médicos y eclesiásticos, tiendas, escuelas, policía, carpinteros, herreros, electricistas y mecánicos.¹⁷¹ En 1910, cuatro quintas partes de las comunidades rurales mexicanas y casi la mitad de la población campesina se localizaba en el interior de los límites de las haciendas.¹⁷²

Los peones, esclavizados por las deudas con los hacendados logradas a través de varios mecanismos como el pago en especie o en fichas, las tiendas de raya y las “faenas” (trabajo gratuito en horas extras que se utilizaba para pagar el privilegio de ocupar un lugar en la hacienda),¹⁷³ explotados por los mayordomos de las haciendas, vivían en condiciones de extrema pobreza e insalubridad, lo cual provocó que el descontento de la mayoría campesina creciera. Los grandes terratenientes influían poderosamente en el gobierno federal, lo que contribuía a que los campesinos perdieran las disputas por encontrarse especialmente desvalidos. El propietario o, en su defecto el administrador, dentro de los límites de la hacienda, detentaba un dominio total.

La justificación para estos abusos se basaba, dentro de un pensamiento positivista, en que si un individuo llegara a poseer gran riqueza era prueba evidente del éxito y la

¹⁶⁹ Las haciendas no producían los artículos necesarios para la alimentación del pueblo. De 1911 a 1912, importamos maíz por valor de \$27'000,000.00 y 94'000,000 de otros granos alimenticios. Ver Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷⁰ Cfr. Frank Tannenbaum, *op. cit.*, p. 164-165.

¹⁷¹ John Womack Jr., *Zapata y la revolución mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, Siglo XXI, 1985, p. 42.

¹⁷² Alan Knight, *La revolución mexicana*, tomo I, México, Grijalbo, 1986, p. 126 y Frank Tannenbaum, *La revolución agraria mexicana*, pp. 23 y 53.

¹⁷³ Cfr. Frank Tannenbaum, *op. cit.*, p. 48 y Manuel Gamio, *La población del valle de Teotihuacán*, *op. cit.*, p. 31.

supervivencia de los más aptos.¹⁷⁴ De esta manera, se invocaba a las doctrinas de la evolución y el darwinismo social, al tiempo que había un componente racista: se les consideraba “pelados” e inferiores a los peones de las haciendas, en su mayoría mestizos e indígenas; a la vez, el país era gobernado por una pequeña clase superior cuya actitud era totalmente extranjerizante y de desdén para las capas inferiores de la población. Se creía que la única esperanza de México radicaba en la destrucción de la organización comunal de los indios, en la reducción de la demografía indígena y en la sustitución de ésta por inmigración extranjera.¹⁷⁵ Esta serie de circunstancias generó un problema agrario de enorme magnitud, convirtiéndose en una de las causas principales de la Revolución mexicana.

Aun cuando, además de los residentes de las haciendas, había pueblos libres en el campo mexicano, estos vivían en condiciones de pobreza. Asimismo, estos pueblos, especialmente los de la mesa central, estaban limitados por los linderos de las haciendas, o situados dentro de ellas; en caso de poseer tierras, les eran insuficientes, por lo que en múltiples casos se veían obligados a convertirse en arrendatarios, aparceros o jornaleros dentro de las haciendas.¹⁷⁶ Los campesinos querían permanecer en sus pueblos, ya que su única forma de supervivencia conocida era trabajar la tierra de sus padres, por lo que ni aun con atractivas condiciones los hacendados podían convencerlos de dejar sus lugares de residencia.¹⁷⁷ Entre otros factores la falta de tierras, herramientas, animales y educación básica contribuyeron a que los pueblos rurales se mantuvieran apartados del progreso nacional. A esta situación de aislamiento y despojo contribuyó también la topografía del país, las diferencias climáticas y la falta de medios de comunicación.

Con el creciente descontento se empezaron a formar grupos para tratar de derrocar a Porfirio Díaz. Uno de ellos fue el de los liberales, liderados por los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón, quienes firmaron el 1 de julio de 1906, en San Luis Missouri, el

¹⁷⁴ Arnaldo Córdova, *op. cit.*, p. 114. La teoría de la supervivencia de los más aptos fue popularizada por Herbert Spencer. Ver Herbert Spencer, *On social evolution*, (John David Yeadon Peel, introducción y edición), Chicago, University of Chicago Press, 1983.

¹⁷⁵ Cfr. Frank Tannenbaum, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁶ Cfr. Frank Tannenbaum, *op. cit.*, p. 33. En este estudio Tannenbaum se basa en *La población del valle de Teotihuacán*, publicada por Manuel Gamio en 1922. En Morelos, por ejemplo, hacia 1908 los 17 dueños de las 36 haciendas principales del estado eran propietarios de más del 25 % de su superficie total, de la mayor parte de tierras cultivables y de casi todas sus tierras buenas. Cfr. John Womack, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁷ John Womack, *op. cit.*, p. XI.

Programa del Partido Liberal y el Manifiesto a la Nación,¹⁷⁸ publicados en *Regeneración*, en los que se incitaba al pueblo a rebelarse contra la dictadura porfirista y formar un país democrático mediante una insurrección armada. Estos documentos se han considerado como antecedente del estallido de la Revolución. Entre sus propuestas más trascendentes se encuentran la proclamación del igualitarismo ante la ley; la fijación de la jornada de trabajo en ocho horas con descanso dominical; el establecimiento del salario mínimo en todo el país; la reducción del periodo presidencial a cuatro años y la supresión de la reelección para Presidentes y Gobernadores; la obligación de los terratenientes de hacer productivas las tierras bajo pena de perderlas; la dotación de tierras a quien lo solicite, con la única condición de dedicarlas a la producción agrícola y no venderlas; la delimitación de la extensión máxima de terrenos que el Estado pueda ceder a una persona, y la creación de un banco agrícola. En estos ofrecimientos se observan algunas de las demandas que inspirarían la lucha revolucionaria. Por otra parte, la entrevista Díaz-Creelman,¹⁷⁹ en la que Porfirio Díaz dijo al periodista James Creelman que se retiraría definitivamente cuando terminase su periodo en 1910, ya que consideraba que México estaba listo para la democracia. Esto llenó de confusión al país ya que el dictador en realidad no pensaba retirarse, provocando luchas por el poder entre los miembros de su gabinete como entre los jóvenes que buscaban espacios en la estática política porfirista.

Francisco I. Madero, uno de estos jóvenes que buscaba implantar un régimen democrático basado en modelos extranjeros y derrocar al régimen porfirista, ofreció la tierra como parte de su estrategia electoral. Además de la instauración de la democracia, estaba consciente de lo apremiante que resultaba solucionar los problemas en el campo mexicano. Esto se advierte en una carta escrita a Toribio Esquivel Obregón: “Estoy muy de acuerdo en que la fracción de la propiedad influirá grandemente en que se desarrolle la agricultura y la riqueza nacional. Creo más. Creo que la fracción de la propiedad será una de las bases más firmes de la democracia”.¹⁸⁰ Aunque, como apunta Arnaldo Córdova, para Madero la resolución del problema agrario se daría con el arado y no con el fusil. No

¹⁷⁸ Firman el Programa del Partido Liberal: Ricardo y Enrique Flores Magón, Juan Sarabia, Antonio I. Villarreal, Librado Rivera y Manuel Sarabia. El lema era: “Reforma, Libertad y Justicia”. Cfr. Ethel Duffy Turner, *Ricardo Flores Magón y el Partido Liberal Mexicano*, Erandi, Gob. del Estado de Michoacán, 1960, p. 119.

¹⁷⁹ James Creelman, “President Díaz. Hero of The Americas”, *Pearson’s Magazine*, XIX, Nueva York, 3 de marzo de 1908, p. 242, en John Womack Jr., *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁰ Arnaldo Córdova, *op. cit.*, p. 108.

creía en el despojo de los terratenientes y el reparto de las grandes propiedades.¹⁸¹ Más bien pensaba en la fracción de propiedades nacionales o latifundios que no estaban siendo productivos, así como en la restitución de tierras despojadas a raíz de la implementación de las leyes de baldíos.

Madero escapó de la ciudad de San Luis Potosí, donde se encontraba encarcelado, y partió a Estados Unidos. Redactó el *Plan de San Luis*, en el que desconoce al gobierno del general Porfirio Díaz, declarándose presidente provisional e invitando al pueblo a la rebelión el 20 de noviembre de 1910. En su artículo tercero sostiene:

Abusando de la ley de terrenos baldíos, numerosos pequeños propietarios, en su mayoría indígenas, han sido despojados de sus terrenos [...] siendo de toda justicia restituir a sus antiguos poseedores los terrenos de que se les despojó de un modo arbitrario, se declaran sujetas a revisión tales disposiciones y fallos y se les exigirá a los que los adquirieron de un modo tan inmoral o a sus herederos, que los restituyan a sus primitivos propietarios, a quienes pagarán también una indemnización por los perjuicios sufridos.¹⁸²

Así, la Revolución de 1910 estalló en el momento en el que Porfirio Díaz celebraba con gran pompa el centenario de la Independencia. Se habían manifestado algunos episodios que denotaban descontento; las huelgas un par de años atrás, como la de la textilera en Río Blanco y la minera en Cananea, algunos problemas con indios yaquis y en Quintana Roo, pero aun así, el gobierno de Díaz se consideraba fuerte y sólido. Sin embargo, la *pax porfiriana* había terminado y Díaz entregó la presidencia provisionalmente a Francisco León de la Barra, quien convocó a elecciones libres en octubre de 1911, las cuales ganó Madero.

Mientras tanto, en el estado de Morelos, Emiliano Zapata, quien, de acuerdo con John Womack Jr., “siendo niño, había visto a su padre llorar de rabia por causa de la usurpación que la hacienda local había hecho de un huerto que pertenecía al pueblo, y había prometido que su padre recuperaría la tierra”,¹⁸³ empezó a organizar una resistencia que se convirtió en el Ejército Libertador del Sur, la única fuerza que se mantuvo alzada

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 109.

¹⁸² Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁸³ John Womack, *op. cit.*, p. 4.

ininterrumpidamente hasta el asesinato del caudillo en 1919. Según el mismo autor, Zapata era “a la vez, aparcerero en quien los aldeanos podían confiar y arriero y tratante de caballos en quien depositarían su confianza vaqueros, peones y bandidos; que era tanto un ciudadano responsable como un guerrero decidido”.¹⁸⁴ El estado de Morelos producía más de la tercera parte del azúcar en México y era, después de Hawai y Puerto Rico, la región generadora más rica del mundo. Los 17 dueños de las 36 haciendas principales eran propietarios de una cuarta parte del territorio del estado en el que, además, se encontraba casi la mejor tierra.¹⁸⁵ Los pueblos, desposeídos de sus tierras por los hacendados locales vieron en Zapata la oportunidad de recuperarlas. En un principio, el Plan de San Luis pareció correcto y suficiente a los conspiradores de Ayala. Los zapatistas apoyaron a Madero y se convirtieron en sus seguidores. Juan Andrew Almazán nombró a Zapata jefe maderista en Morelos.

En una reunión con Madero, Zapata expuso sus intenciones: “Lo que a nosotros nos interesa es que, desde luego, sean devueltas las tierras a los pueblos, y que se cumplan las promesas que hizo la revolución”.¹⁸⁶ Las cosas se complicaron, Madero pidió el licenciamiento de las tropas de Zapata y, al desobedecer esta orden por considerar que no había garantías para el cumplimiento del *Plan de Ayala* ni seguridad para sus tropas, fueron considerados bandidos y atacados por Victoriano Huerta. Así vino una disivión en el movimiento nacional cuyo objetivo primordial era derrocar a la dictadura con la revolución en Morelos para resolver la disputa agraria.¹⁸⁷

Emiliano Zapata y el profesor Otilio Montaña, entre otros, firmaron el Plan de Ayala el 28 de noviembre de 1911,¹⁸⁸ sólo un mes después de que Francisco I. Madero fuera electo Presidente. Los firmantes consideraban que Madero actuó en contra de los principios de la Revolución, al dejar en pie los elementos corrompidos del gobierno del General Porfirio Díaz y al no cumplir las promesas del *Plan de San Luis*, entre otras cosas.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 77.

¹⁸⁵ Alan Knight, *La Revolución mexicana*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸⁶ John Womack Jr., *op. cit.*, p. 93.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 121-124.

¹⁸⁸ Firmado en Villa de Ayala el 25 de noviembre de 1911, el *Plan de Ayala* fue publicado en el diario capitalino *El diario del hogar* el 15 de diciembre de 1911. Ver John Womack Jr., *op. cit.*, p. 126.

Los principios fundamentales del Plan de Ayala eran la expropiación de la tierra por causas de utilidad pública, la confiscación de bienes a los enemigos del pueblo y la restitución de terrenos a los individuos y comunidades despojadas. Zapata y sus compañeros se levantaron en armas inspirados en estas promesas agraristas.

Contrario a lo que la historiografía general ha dicho, el Plan de Ayala termina con las palabras “libertad, justicia y ley” y no “tierra y libertad”. Estas últimas fueron utilizadas en el periódico anarquista *Regeneración*, de Ricardo Flores Magón, en su edición del 19 de noviembre de 1910,¹⁸⁹ y fue hasta 1918 cuando Everardo González y Manuel Palafox, en un manifiesto a los sureños en el que pedían que abandonasen a Zapata y se sumasen a un movimiento agrarista separatista, corrigieron el lema del Plan de Ayala por “Tierra y libertad”.¹⁹⁰ Diego Rivera, en los frescos de la Secretaría de Educación Pública y en los dibujos realizados para las Convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias del Estado de Tamaulipas, pudo haber contribuido a popularizar esta frase.

Madero y Huerta nombraron a Juvencio Robles jefe militar y gobernador, respectivamente, de Morelos, quien sembró el terror con la quema y evacuación de pueblos, en una lucha civil que provocó la unificación y estructuración de las fuerzas rebeldes. Zapata no se unió a Huerta en la defensa contra los estadounidenses y el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, junto con los demás miembros del ejército constitucionalista, no lo reconocieron y lo derrocaron. Huerta renunció en julio de 1914 y Carranza tomó el poder nacional. Villa y Zapata se unieron en la Convención de Aguascalientes, en un eje militar en contra de Carranza, y lograron la aceptación del Plan de Ayala. Manuel Palafox, zapatista que ocuparía el cargo de secretario de Agricultura, organizó el primer reparto de las tierras y encontró en la generación de 1914 de la Escuela Nacional de Agricultura (a la que pertenecía Marte R. Gómez) a los jóvenes agrónomos que formaron las convenciones agrarias encargadas del deslinde y repartición

¹⁸⁹ Ricardo Flores Magón, *Regeneración*, citado en Eric R. Wolf, *Las luchas campesinas del siglo XX*, México, Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, pp. 53-54. “Tierra y libertad” está tomado de la revista homónima española (François Xavier Guerra, *México del antiguo régimen a la revolución*, Fondo de Cultura Económica, 1992, tomo II, pp. 36-37.) Originario a su vez del siglo pasado cuando Aleksandr Herzen en 1861 había unido ambas palabras para propagar el socialismo agrario ruso, en su lucha contra la desigualdad e injusticia. Ver también Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, *op. cit.*, p. 231 y John Womack Jr., *op. cit.*, pp. 190 y 397.

¹⁹⁰ John Womack, Jr., *op. cit.*, p. 308.

de terrenos,¹⁹¹ con respeto a las costumbres locales para la determinación del sistema de propiedad local.

El 6 de enero de 1915, Venustiano Carranza, con la ayuda de Luis Cabrera, expidió un decreto que marcó el principio de la reforma agraria. Esta ley expone que todos los individuos tienen derecho a que la sociedad les proporcione los medios de subsistencia, siempre que ellos realicen funciones productivas. La ley declara nulas las enajenaciones de tierras, aguas y montes, concesiones o ventas de tierras, diligencias de apeo o deslinde, a partir de 1856. Restituye a comunidades, ejidos e individuos los terrenos, montes y aguas de que hubiesen sido despojados, siempre que posean títulos anteriores a 1856. Las autoridades estatales dispondrían la distribución provisional de tierras a quienes las pidieran. Y por razón de la guerra, las autoridades estatales podrían ser lo mismo militares que civiles, originarias o no de la región en la que ejercieran el mando, ignorantes o no de sus “costumbres y usos”. En la práctica, el latrocinio fue formidable. Los jefes carrancistas se apoderaron de los beneficios de la reforma, mientras que para los zapatistas representó el cumplimiento del deber de defender la dignidad de la vida local.¹⁹² Esto cambiaría, y en la Constitución de 1917 se estableció que los pueblos que no pudieran exhibir títulos de propiedad se les dotaría de tierras y aguas que necesitaran. Un aspecto fundamental de la ley del 6 de enero fue la promesa de compensar al propietario por la tierra que se le quitase. Hasta Emiliano Zapata reconoció el derecho del propietario a recibir una compensación por las tierras que le fueran quitadas y de las cuales tuviera título legítimo.¹⁹³

Con el objetivo de cumplir con estas disposiciones se organizó la Comisión Nacional Agraria (antecesora de la Secretaría de la Reforma Agraria); sin embargo, la Ley del 6 de enero era muy vaga. Por ejemplo, en ella no se incluía la forma de valuación de los terrenos, de qué manera se realizaría el pago de las indemnizaciones o cómo solucionar el problema de la falta de escrituración de las tierras comunales.

El 19 de septiembre de 1916, Carranza expidió la convocatoria para la reunión del Congreso Constituyente que se llevaría a cabo en la ciudad de Querétaro el 1 de

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 226 y 227. Ver también Díaz Soto y Gama, Antonio, *La Revolución Agraria del Sur y Emiliano Zapata su Caudillo*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1961, p. 215.

¹⁹² Cfr. John Womack, Jr., *op. cit.*, p. 225.

¹⁹³ Frank Tannenbaum, *La revolución agraria mexicana, op. cit.*, p. 168.

diciembre del mismo año. La intención era reformar y actualizar la Constitución de 1857. Debido a la falta de progreso del país, como apunta Pastor Rouaix en 1916,

El obrero pesaba poco en la sociedad mexicana porque el país no estaba industrializado y el número de trabajadores fabriles era insignificante, comparado con la masa campesina sujeta al peonaje... Esos motivos hacían que la resolución del problema agrario fuera de más urgencia y de mayor necesidad para el país que la resolución del problema obrero, pues en aquel estaba vinculada, no sólo la prosperidad de las clases trabajadoras, sino la constitución orgánica de la nacionalidad misma en su base fundamental, que es la tierra, la madre universal que da la vida. Por otra parte el obrero, por imposibilidad material, nunca ambicionó poseer la fábrica, mientras el campesino sí concibió, desde el primer momento, que su redención estaba en poseer la tierra.¹⁹⁴

Finalmente, la Constitución promulgada el 5 de febrero de 1917 sentó las bases legales para solucionar el problema agrario y obtener finalmente la esperada “redención” mediante la posesión de la tierra. El artículo 27 de la Constitución de 1917 sostiene:

La propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional corresponde originariamente a la Nación, la cual ha tenido y tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a los particulares, constituyendo la propiedad privada. Las expropiaciones sólo podrán hacerse por causa de utilidad pública y mediante indemnización [...] Los pueblos, rancherías y comunidades que carezcan de tierras y aguas, o no las tengan en cantidad suficiente para las necesidades de su población, tendrán derecho a que se les dote de ellas, tomándolas de las propiedades inmediatas, respetando siempre la pequeña propiedad.

La Comisión Nacional Agraria (CNA)¹⁹⁵ se creó como agencia central para aplicar las leyes referentes a la restitución o dotación de tierras a los pueblos. Se componía de nueve miembros; de estos, tres habían de ser siempre ingenieros agrónomos y dos ingenieros civiles, los cuatro restantes, durante el tiempo del encargo, no debían tener propiedades que pudieran ser afectadas por las leyes en cuestión. El Secretario de Agricultura era el

¹⁹⁴ Citado en Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, *op. cit.*, p. 247.

¹⁹⁵ Cfr. Frank Tannenbaum, *op. cit.*, p. 83.

jefe y quien nombraba a los integrantes. La CNA recibía los expedientes que formaban las comisiones locales, realizaba un estudio detallado de ellos, aprobaba o desaprobaba la decisión tomada por los Estados, recomendaba sus decisiones al Presidente de la República y pasaba la resolución a las autoridades locales para ser ejecutada. Subordinadas a este organismo, en cada estado se crearon comisiones agrarias locales, para hacer los estudios preliminares. Cada territorio tenía también un comité ejecutivo que supervisaba el deslinde de las tierras y otorgaba la posesión al comité administrativo del pueblo. A la fecha, la CNA ha recibido innumerables críticas, ya que la repartición de tierras es un asunto verdaderamente complicado, susceptible de innumerables disputas entre terratenientes, gobernantes y particulares.

El movimiento zapatista irradiaba a Tlaxcala, Guerrero, Puebla y el Distrito Federal. Zapata llegó a regular la producción agrícola, a restablecer el funcionamiento de los ingenios azucareros y a controlar el gobierno morelense, aunque nunca pretendió ser un líder nacional: “Jamás he tenido más aspiraciones que las de ver a mi pueblo feliz y dueño absoluto del fruto de sus trabajos”.¹⁹⁶ Carranza comisionó a Pablo González para lograr el dominio del entonces territorio zapatista, lo cual se consiguió dos años después con el asesinato del líder agrarista en la Hacienda de Chinameca en 1919. Tras su muerte, el movimiento se dispersó y mientras Genovevo de la O seguía su lucha, Pablo González instauró un gobierno en el estado de Morelos. Zapata se convirtió en un personaje que ha dejado una impronta profundísima en la Revolución y se ha convertido en estereotipo y héroe revolucionario así como en la esperanza de miles de campesinos.

En 1920, la rebelión de Agua Prieta derrocó a Carranza, movimiento liderado por tres sonorenses: Adolfo de la Huerta, Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón. De la Huerta, gobernador de Sonora, se estableció como Presidente provisional y posteriormente se convocó a elecciones, mediante las cuales Álvaro Obregón llegó al poder. El 23 de junio de 1920 se publicó la Ley de tierras ociosas. Esta disposición obedecía a la intención de incrementar la productividad agrícola fundamentada en la aparcería, sistema tradicionalmente utilizado por las haciendas. También tenía como propósito otorgar una fuente de financiamiento a los municipios para que estos formaran una autonomía política. Antes de entrar de lleno al obregonato, vale la pena hacer un

¹⁹⁶ Enero de 1919. Citado en John Womack Jr., *op. cit.*, p. 311.

breve recuento de algunos partidos políticos cuyas plataformas coadyuvaron al establecimiento de los principios agraristas y cooperativistas que se observan en el proyecto de la Escuela Nacional de Agricultura.

Los partidos políticos

Venustiano Carranza expidió la Ley Electoral de 1918 en un esfuerzo por establecer un conjunto de normas que reglamentaran la actividad electoral. Los partidos políticos se hallaban en estado embrionario y dominados por fuertes personalidades. En el periodo comprendido entre 1915 y 1920 se organizaron cuatro partidos de carácter nacional: el Partido Liberal Constitucionalista (PLC), el Partido Nacional Cooperatista (PNC), el Partido Laborista Mexicano (PLM) fundado en 1919 por Luis N. Morones y el Partido Nacional Agrarista (PNA).¹⁹⁷ Todos fungieron de alguna manera como instrumento de los nuevos caudillos revolucionarios y abanderaron, en diferentes aspectos, la esperanza de cambio, renovación y progreso emanada de la revolución. La existencia de estos partidos, anteriores a la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929, fue inestable ya que todos se ligaron a un caudillo, Presidente o personaje importante, por lo que en el momento en el que quisieron salirse de las “reglas” del juego, cayeron en la desgracia. Como expresa Georgette José: “Los partidos políticos sirvieron más bien para la contención de masas y conciliación frente a las diversas corrientes que se dieron dentro del grupo gobernante”.¹⁹⁸

El PLC fue organizado principalmente por Álvaro Obregón y Benjamín Hill, “no era el PLC quien le marcaba a Obregón el camino a seguir, sino a la inversa, Y lo demostró plenamente la campaña política de 1919-20, que encumbró a la Presidencia al vencedor de Trinidad y de Celaya”.¹⁹⁹ Sin embargo, ya Obregón en el poder se distanció del PLC, ya que el PNC, PNA y PLM hicieron una coalición transitoria para arrebatarle al PLC la hegemonía del Congreso, a la vez que los miembros del partido quisieron

¹⁹⁷ Vicente Fuentes Díaz, *Los partidos políticos en México*, México, Altiplano, 1969.

¹⁹⁸ José Valenzuela, Georgette Emilia, *El relevo del caudillo; de cómo y por qué Calles fue candidato presidencial*, México, Universidad Iberoamericana, 1982, p. 34.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 201.

mermar el poder del Ejecutivo implantando un sistema parlamentario. En 1922 Obregón empezó a mostrar simpatías con el PNC y su líder Jorge Prieto Laurens.²⁰⁰

Los dos partidos cuyos principios se observan en el proyecto de Chapingo son el PNC y el PNA. Los ideales inspiradores de ambos: el cooperatismo y el agrarismo también lo fueron de la Escuela Nacional de Agricultura. Sus ideas se dejan ver en el Acta de Inauguración, en los textos escritos por los ideólogos así como en los planes de estudio.

Partido Nacional Cooperatista

Fundado en agosto de 1917, su programa se reducía a un punto esencial: fomentar el cooperativismo como solución a los problemas económicos del pueblo. El PNC fue un arma que se utilizó para contrarrestar el comunismo con una propuesta más de tintes socialistas. Entre otros puntos de su ideario se encuentra la nacionalización de la tierra y de las grandes industrias de servicios públicos así como el impulso a la irrigación y al progreso de las comunicaciones.²⁰¹ En un principio Obregón, el caudillo que le dio vida, utilizó al PNC para contrarrestar la fuerza del PLC, por lo que principalmente su actividad se dirigió a la participación electoral. Con el apoyo del Ejecutivo, El PNC dominó el Congreso en 1922, pero cayó en el error de quererle restar poder al Ejecutivo. Cuando Obregón sintió el aumento de la fuerza del PNC optó por retirarle su apoyo. Su líder, Jorge Prieto Laurens, quien antes de perder la candidatura a la gubernatura de San Luis Potosí era un ferviente callista, se vio acorralado y con su poder restado, por lo que decidió apoyar a Adolfo de la Huerta como candidato presidencial, lo que, finalmente, con el triunfo de Calles, ocasionó la desaparición del PNC.

Es relevante mencionar que Emilio Portes Gil fue presidente de este partido en 1923, y que se unió a Luis L. León, Felipe Carrillo Puerto, Antonio Díaz Soto y Gama, Aurelio Manrique, Jesús Z. Moreno y Luis N. Morones para unificar los grupos minoritarios y ganar la hegemonía de las cámaras.²⁰² Portes Gil renunció a la Presidencia

²⁰⁰ Vicente Fuentes Díaz, *op. cit.*, p. 206.

²⁰¹ *ibidem.*, p. 207.

²⁰² Portes Gil, Emilio, *Autobiografía de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 1964, p. 353.

del PNC, ya que apoyó a Calles y no a De la Huerta.²⁰³ Sería Portes Gil quien más tarde, ya como gobernador de Tamaulipas comisionó a Marte R. Gómez para la recopilación de las *Memorias de las Convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, para los que Diego Rivera realizaría más de trescientos dibujos.

Partido Nacional Agrarista²⁰⁴

Fundado el 13 de junio de 1920 por Antonio Díaz Soto y Gama, Rodrigo Gómez y Felipe Santibáñez, nació en forma independiente del gobierno aunque vivió del apoyo del General Obregón, y murió cuando el general Calles decidió suprimirlo. Díaz Soto y Gama fue lo que se puede llamar un “socialista agrarista cristiano”, ya que se apoyaba en las enseñanzas de Jesucristo para lograr el reparto agrario. La inspiración del PNA fue zapatista, su composición principalmente campesina y su objetivo el desarrollo de la Reforma Agraria. El PNA organizó clubes agraristas en numerosos pueblos, los cuales se reunieron en el Primer Congreso Nacional Agrarista. Más de ochocientos campesinos se reunieron en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. El PNA apoyó a Calles durante su campaña presidencial en 1923.²⁰⁵

Díaz Soto y Gama no tuvo una buena relación con Calles pero resurgió en la campaña reeleccionista de Obregón de 1928. Tras el asesinato en la Bombilla, el PNA, ligado al destino del caudillo que lo apoyó, desapareció.

II.2 El caudillo de Sonora y su proyecto agrario

Al terminar la gesta revolucionaria dio comienzo la etapa de reconstrucción nacional durante el mandato del general Álvaro Obregón, de 1920 a 1924. La fuerza del Ejecutivo, dotado de poderes extraordinarios, formó un gobierno centralista, conciliador y a la vez autoritario, basado en el poder personal del caudillo.²⁰⁶ Durante el obregonato empezó el

²⁰³ Portes Gil, Emilio, *Autobiografía...*, *op. cit.*, p. 363.

²⁰⁴ José Valenzuela, Georgette Emilia, *El relevo del caudillo*, *op. cit.*, p. 96 y ss. Ver también Vicente Fuentes Díaz, *op. cit.*, p. 212 y ss.

²⁰⁵ Ver Georgette José Valenzuela, “Campana, rebelión y elecciones presidenciales de 1923 a 1924 en México”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 23, documento 282, p. 16 y ss.

²⁰⁶ Arnaldo Córdova define al *caudillo* como dirigente revolucionario en cuanto había organizado un ejército con los trabajadores rurales o urbanos que se adherían a la causa constitucionalista y en cuanto había cimentado su prestigio en el propio campo de batalla. En *La ideología de la Revolución mexicana*, *op. cit.*, p. 28.

proceso de pacificación y reorganización de la nación después del caos que habían dejado diez años de lucha armada. Se buscaban nuevos paradigmas en los cuales insertar las propuestas del grupo sonoreense que se reclamaba portador y representante de las causas populares. Se intentaba renovar al país y establecer un nuevo orden tanto político como social y cultural. Las tres acciones propuestas para lograr este objetivo eran: la educación (capacitación para la democracia: convertir a las masas en ciudadanos), la reforma agraria (convertir a los esclavos en propietarios) y la cultura nacional (reconciliar en un sistema la heterogeneidad cultural del país).²⁰⁷ Concentrémonos en la reforma agraria.

Obregón, como líder militar, logró dirigir al ejército y unificar al país contando con el apoyo de las masas populares y aglutinando a bandos antes en pugna. Líderes zapatistas se incorporaron al gobierno como uno de los pilares más significativos del nuevo régimen. Miguel Mendoza fue designado miembro de la Comisión Nacional Agraria, Antonio Díaz Soto y Gama creó el Partido Nacional Agrarista, Antonio I. Villarreal fue nombrado Ministro de Agricultura.²⁰⁸ Plutarco Elías Calles como secretario de Guerra, incorporó formalmente al Ejército Libertador Zapatista en calidad de División del Sur; Genovevo de la O y Gildardo Magaña fueron nombrados generales de división, incorporando a la División del Sur al ejército. Por otra parte, Gildardo Magaña fue nombrado presidente de la recién formada Confederación Nacional Agraria. La alianza de Obregón con el zapatismo se tradujo en un mayor reparto agrario en Morelos.

Resolver los problemas del campo era primordial si se quería acceder a la modernidad y obtener una paz duradera en la que se cumplieran las promesas de la revolución agraria. Asimismo, se pretendía la pacificación social y la creación de campesinos leales al nuevo régimen. Obregón, como agricultor consciente de los nuevos retos en el campo, consideró que “la agricultura requiere mayor constancia y mayores conocimientos de los que generalmente se cree”.²⁰⁹

El proyecto obregonista se centró en el impulso a la productividad. De hecho, no consideraban intocable a la hacienda y a los hacendados, pero tampoco estaban por el

²⁰⁷ José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 98.

²⁰⁸ Puesto en el que duró poco tiempo ya que Obregón lo destituyó por apoyar las reformas del Partido Liberal Constitucionalista y que le restarían poder. Ver Georgette José, *op. cit.*, p. 57.

²⁰⁹ Álvaro Obregón, “Habla el General Obregón respecto al problema agrario en la Cámara de Diputados el 27 de octubre de 1920”, *Discursos del General Álvaro Obregón, 2ª parte: 1924 a 1928*, México, Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar, 1932, p. 478.

inmediato fraccionamiento de éstas. Más bien se inclinaron a la modernización agrícola mediante la emisión de leyes reguladoras, el desarrollo del crédito agrícola, la renovación de los sistemas de cultivo (incluyendo el mejoramiento de las semillas) y de las técnicas de irrigación, el impulso al cooperativismo como forma de organización de producción agrícola, de crédito y de comercialización de los productos del campo, así como la educación de los agricultores. Esto permitiría formar a los nuevos pequeños propietarios que, desde su óptica, representaban el mejor futuro para la agricultura mexicana.²¹⁰ Obregón, De la Huerta y Calles consideraban que la reforma agraria debía encaminarse por la pequeña propiedad y que el fraccionamiento del latifundio tenía que realizarse ordenada y gradualmente y de acuerdo con los intereses económicos del país. Obregón apoyaba a los latifundios productivos y su intención era no atentar contra la industria del país que fuera exitosa. En 1920 pronunció un discurso en la Cámara de Diputados, del cual se reproduce el siguiente fragmento:

El agricultor ha sido siempre la base de las riquezas nacionales en los países esencialmente agrícolas como el nuestro; pero el agricultor, como todas las demás fuentes de riqueza que han servido para el progreso de la humanidad, alcanzó en los últimos tiempos una evolución admirable, una evolución que ha permitido que en otros países, combinado el capital, la inteligencia y el trabajo, hagan producir a la tierra su máximo con un costo mínimo, y permita a los agricultores pagar jornales muy altos y vender cereales a muy bajos precios. Y la consecuencia de esto directamente favorece el bienestar de los trabajadores. En nuestro país, desgraciadamente, una mayoría de los terratenientes han permanecido absolutamente ajenos a la evolución de la agricultura; han seguido sus procedimientos rutinarios, a tal grado que no han podido competir con los productos similares de otros países del mundo y siempre piden derechos arancelarios proteccionistas para poder obtener un precio que les permita vender sus productos.²¹¹

²¹⁰ Cfr. Esperanza Fujigaki Cruz y Adriana Olvera López, “Ideas agrarias y cooperativismo agrícola en los años veinte”, en *Personajes, cuestión agraria y Revolución mexicana*, México, Col. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004, p. 201.

²¹¹ Álvaro Obregón, “Habla el General Obregón...”, *op. cit.*, pp. 471-472.

En estas palabras se aprecia el interés de Obregón en el progreso del campo y en la competitividad del sector agrario en el ámbito internacional. El discurso evidencia el poco interés en la mejora de las propiedades de la mayoría de los terratenientes mexicanos, lo que ocasionaba una productividad deficiente. A costa de ellos debía hacerse el reparto agrario, pues eran agricultores que producían cultivos “más malos y más caros” y no estaban en condiciones para incrementar el nivel de vida de sus jornaleros. Para los hacendados que se comprometieran con el desarrollo del proyecto capitalista, empleando procedimientos modernos y estímulo para que la agricultura alcanzara su máximo desarrollo, Obregón proponía una tregua; además, estos propietarios podían pagar altos jornales.

El caudillo de Sonora pensaba que el reparto agrario debía hacerse gradualmente. Esta postura había sido clara en el discurso que sostuvo en la Cámara de Diputados: “Vamos a destruir la gran propiedad, cuando esté sustituida con la pequeña propiedad”.²¹² La propuesta era que todo hombre que estuviera capacitado para cultivar un pedazo de tierra tuviera el derecho a ser propietario. Primero habría que lograr el “desarrollo evolutivo de la pequeña agricultura”, la cual, opinaba Obregón, no debería desarrollarse a través de la violencia y del despojo, pues solamente destruirían sin obtener provecho ninguno. Condenó la improvisación y la falta de visión con la que algunos generales estaban fraccionando el latifundio y destruyendo negociaciones agrícolas de importancia para el futuro económico del país.²¹³ Por otra parte, el Presidente estaba consciente del problema de irrigación de muchas de las tierras y reconocía la necesidad de construir presas y equipo de bombeo de agua.²¹⁴

En 1922 Obregón sostuvo: “Creo firmemente que el desarrollo y florecimiento de la agricultura son la base de la reconstrucción nacional. En los países que tienen tantos productos como el nuestro, debe ser considerada esencialmente la agricultura como la mejor fuente de riqueza para el sostenimiento de un gobierno. Parto, pues, de esta base: la

²¹² *Ibidem*, p. 479.

²¹³ Álvaro Obregón, “El problema agrícola y agrario”, conferencia dictada en la Cámara Agrícola Nacional Jalisciense el 18 de noviembre de 1919, Guadalajara, Tip. Fénix, 1922, p. 15, citado en E. Fujigaki y A. Olvera, *op. cit.*, p. 203.

²¹⁴ *Ibidem*.

agricultura merece muy especialmente la atención de todo gobernante”.²¹⁵ El apoyo del Presidente de la República a la Escuela Nacional de Agricultura se debió, en cierta manera, a que en ella se entrenaría a la gran población campesina para acceder a la modernidad y a la mejora en el nivel de vida mediante la educación y la capacitación y, por lo tanto, la productividad.

El secretario de Agricultura Antonio Villarreal llevó a cabo esfuerzos serios de reforma agraria al promulgar la Ley de Tierras Baldías el 23 de junio de 1920, la Circular de la Comisión Agraria Nacional del 6 de octubre²¹⁶ y la Ley de Ejidos del 28 de diciembre del mismo año, mediante la cual se revocó la facultad de distribuir tierras a jefes militares, tarea que pasó a manos de la Comisión Nacional Agraria.

Obregón no podía dejar de satisfacer las demandas agrarias de los hombres del campo, ya que ellos habían sido sus aliados cuando se promulgó el Plan de Agua Prieta, por lo que se decretó otra importante disposición: el Reglamento Agrario del 19 de abril de 1922, que fijó las bases y procedimientos para la dotación de ejidos y especificó quiénes podían “solicitar y obtener tierras por concepto de dotación y restitución de ejidos” en todo el país.²¹⁷ Este reglamento abrió las puertas para que los poblados no situados dentro de las haciendas pudieran solicitar dotaciones de tierras. Por otro lado, el reglamento ponía fin a los repartos de tierras de mala calidad a la vez que protegía a la pequeña propiedad. En el Decreto sobre Tierras Nacionales y Baldías, expedido el 2 de agosto de 1923, llamado también “el decreto de tierra libre”, se anota que todo mexicano que no tenga tierras podrá adquirirlas de las nacionales y baldías que no estén reservadas por el gobierno sin más requisito que ocuparlas y dar aviso a la Secretaría de Agricultura y Fomento. Cualquier grupo de agricultores que legalmente pudiese considerarse como

²¹⁵ Álvaro Obregón, “El problema agrícola y agrario”, *op. cit.*, p. 4. También ver Arnaldo Córdova, *op. cit.*, p. 276 y Esperanza Fujigaki y A. Olvera, *op. cit.*, p. 202.

²¹⁶ La circular núm. 40 del 6 de octubre de 1920 propone la erección de los poblados existentes en los latifundios en “pueblos libres”, “rancherías” o “comunidades” a fin de dotarlas de tierras. Para el texto completo ver Antonio Villarreal Muñoz, *Restitución y dotación de ejidos; Leyes, Decretos, Circulares y Disposiciones expedidas últimamente en la materia*. Publicadas con la autorización de la Comisión Nacional Agraria, 1921, p. 163

²¹⁷ “Restitución” se refería a la devolución de la tierra a las comunidades que habían sido privadas de sus terrenos originales. “Dotación” significaba dar tierras a nuevos núcleos de población o aumentar la cantidad de terrenos con los que contaban. Podían solicitar y obtener tierras los pueblos, rancherías, congregaciones, condeñazgos, comunidades, núcleos de población existentes en las haciendas, ciudades y villas que hubieran perdido la mayor parte de su población o fuentes de riqueza. Ver el *Reglamento Agrario del 19 de abril de 1922 con sus adiciones y reformas*. Citado en Fujigaki y Olvera, *op.cit.*, p. 213.

pueblo, ranchería, congregación o comunidad podría presentar solicitudes para recuperar tierras o hacerse de nuevos lotes en torno a su poblado. Para la obtención del título se requería que la persona trabajara las tierras por un periodo de dos años. No se les consideraba propietarios definitivos hasta que se otorgara el certificado correspondiente. Para este trámite se requería de deslinde y medición, procesos de los cuales resultaba que las tierras a menudo no eran ni baldías ni pertenecientes a la nación.²¹⁸

Como se ha analizado, la postura de Obregón con respecto al problema agrario poseía muchos matices difíciles de explicar. A veces su respuesta fue ambigua ante las presiones de ambas partes, daba respuesta favorable a hacendados y campesinos sin realmente definir una postura filosófica y legal determinada.

Durante su gobierno, al menos a nivel de discurso, Plutarco Elías Calles retomó la idea que la tierra debía ser patrimonio de todos y que su dueño tenía que ser quien la trabajara.²¹⁹ El Jefe Máximo pensaba que las dotaciones y restituciones debían hacerse con método y con orden para que realmente los campesinos recibieran un beneficio. Un primer paso sería establecer la propiedad común de los pueblos, o sea el ejido, para posteriormente permitir la pequeña propiedad rural. Continuó con el apoyo a las cooperativas y el crédito agrícolas.²²⁰ Por otra parte, durante el callismo y bajo el liderazgo de Luis L. León se lanzaron a la gigantesca tarea de construir en lugares estratégicos del territorio nacional las que se llamaron Escuelas Centrales Agrícolas.²²¹ Las leyes ejidales se concentraron en establecer la expropiación de las propiedades privadas por causa de utilidad pública y mediante indemnización, tal y como lo dictaba la Constitución de 1917. Durante la gestión de Obregón se otorgaron sólo 1'677,000 hectáreas y durante la de Calles se repartieron 3'200,000 hectáreas entre 302,432 jefes de familia. Hacia fines de 1927 sólo habían sido entregadas 4'044,603 hectáreas, o sea, aproximadamente 2.5% de las grandes propiedades.²²²

²¹⁸ Cfr. Luis Mendieta y Núñez, *El problema agrario de México*, México, Porrúa, 1964, p. 449.

²¹⁹ Intervención del general Calles en la ceremonia luctuosa del quinto aniversario del asesinato de Emiliano Zapata, Cuautla, Morelos. *El demócrata*, tomo XVII, núm. 4134, abril 11 de 1924. Citado en Esperanza Fujigaki y A. Olvera, *op. cit.*, p. 203.

²²⁰ Fujigaki y Olvera señalan como fuentes del cooperativismo callista a la organización Raiffeisen.

²²¹ Portes Gil, Emilio, *Raigambre de la Revolución en Tamaulipas*, México, Lito Offset Fersa, 1972, p. 249 y ss. En Tamaulipas se estableció la Escuela Regional de Agricultura de Tamatán, la cual fue clausurada en 1932 por Narciso Bassols, titular de la Secretaría de Educación Pública.

²²² Cfr. Tannenbaum, *op. cit.*, p. 167. Ver Secretaría de la Reforma Agraria, Dirección General de Información Agraria, INEGI, *Estadísticas Históricas de México*, tomo 1, 1986, p. 273.

Fue hasta el periodo presidencial de Emilio Portes Gil, primero, y posteriormente con Lázaro Cárdenas, cuando se dio el reparto agrario masivo. El hambre de tierras era inaplazable y debían cumplirse las promesas de la Revolución para lograr la pacificación del país y el alto a la violencia. En Chapingo confluyeron estos bastiones del nuevo proyecto posrevolucionario: la resolución de los problemas del campo mediante el reparto agrario, el fomento a la producción agrícola y la implantación de un proyecto educativo de alcances nacionales. La Escuela Nacional de Agricultura fue uno de los centros donde se negociaron todas estas vertientes, a veces contrapuestas entre sí. El grupo de hombres que confluyeron en este espacio fueron artífices de la revolución agraria. Como se analizará más adelante, personajes como Ramón P. de Negri, Marte R. Gómez, Luis L. León, Jesús Silva Herzog y Gilberto Loyo fueron centrales en la conformación de las políticas agrarias de los gobiernos revolucionarios, por lo que la Escuela Nacional de Agricultura tuvo un papel fundamental en la articulación de la Reforma Agraria.

Los murales de Diego Rivera y de otros de los muralistas contribuyeron a la construcción del “problema agrario” y a la percepción que se tuvo de la realidad histórica, mitificando algunos personajes como Zapata y plasmando en muros de edificios públicos construcciones e imaginarios creados como se explicó en el apartado dedicado a los imaginarios sociales de la Revolución. El ideal de la ENA era enseñar a convivir, explotar y respetar a la naturaleza. Diego Rivera inmortalizó esta idea en el dintel del vestíbulo del edificio principal: “El Campo es la Fuente de toda la Riqueza Humana”.

II.3 Historia de la Hacienda de Chapingo²²³

Esbozar los orígenes de la Hacienda de Nuestra Señora de la Concepción Chapingo servirá para ubicarla históricamente como modelo de propiedad y subrayar la importancia de su tránsito de hacienda a escuela agrícola, lugar donde Diego Rivera pintó sus frescos.

Inicialmente, Chapingo perteneció a los jesuitas. El nombre “Chapingo” viene del vocablo náhuatl *tzapini*, cosa espinosa y *co*, lugar. Así *Tzapinco* significa “lugar de cosas espinosas”.²²⁴ A finales de 1883, el general Manuel *el manco* González, compadre de

²²³ Para un recuento detallado de la semblanza de la hacienda, ver Silvia González Marín, *Historia de la Hacienda de Chapingo*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1996, p. 57.

²²⁴ Cfr. *Ciento cincuenta años en una mirada, op. cit.*, p. 59.

Porfirio Díaz, adquirió la propiedad de los herederos del marqués de Vivanco. La hacienda contaba entonces con 12 887 hectáreas. En ese momento, González ocupaba la presidencia de México, cargo que desempeñó de 1880 a 1884. La producción era agrícola e incluía principalmente trigo y maíz, además de madera, ganado, leche, pulque, cebada y alfalfa.²²⁵ El edificio principal constaba de dos pisos, enmarcado por dos torres gemelas circulares. Al centro de la fachada se localizaba un reloj. A la derecha se encontraba la capilla construida por los jesuitas y dedicada a la Inmaculada Concepción. Ahí se efectuaban celebraciones familiares de importancia, como la velación del general González en el año de 1893. En 1891, la hacienda fue heredada a Manuel González hijo, quien a su vez transfirió la propiedad a Fernando González en 1904. Ya para entonces Chapingo poseía 15 378 hectáreas y era altamente productiva. Las labores de barbechar, sembrar, trillar y desgranar los cereales se realizaban con máquinas de vapor,²²⁶ lo que muestra su desarrollo tecnológico y prosperidad. Por su cercanía con el lago de Texcoco, las canoas se utilizaban como medio de transporte de sus mercancías. Durante los primeros años de la lucha armada, la hacienda conservó su auge económico.²²⁷

En 1912, bajo el gobierno de Francisco I. Madero, Toribio Esquivel Obregón, quien fungía como secretario de Hacienda, y Arturo Braniff celebraron un contrato con la Secretaría de Economía para comprar la Hacienda de Chapingo con el fin de fraccionarla en pequeños lotes, mediante un crédito de 1.3 millones de pesos que otorgó la Caja de Préstamos; además, el proyecto planteaba la construcción de una escuela agrícola. Sin embargo, Braniff y Esquivel nunca recibieron el dinero y el fraccionamiento no pudo concretarse.²²⁸

En Chapingo se utilizaban las formas de organización laboral comunes en las haciendas:

²²⁵ Datos tomados de Silvia González Marín, *op. cit.*, p. 57.

²²⁶ *Ibidem*, pp. 126-127.

²²⁷ En 1911 reportó una utilidad bruta de 1'912,340.41 pesos. Correspondencia 1908-13, caja 319, Archivo Manuel González, Universidad Iberoamericana.

²²⁸ Aunque el crédito fue autorizado en la sesión del día 24 de julio de 1913, AGN, Fondo Calles-Obregón, caja 2, la renuncia de Esquivel Obregón pocos días después causó que este proyecto no prosperara. Ver Mónica Blanco y Ma. Eugenia Romero Sotelo, "Los empresarios y el fraccionamiento agrario: la gestión de Toribio Esquivel Obregón en la Secretaría de Hacienda (Febrero-Julio de 1913)", en *Personajes, cuestión agraria y Revolución mexicana, op. cit.*, pp. 136 y 137.

Seguían existiendo formas de explotación tradicional que se observan en el salario miserable que se les pagaba a los peones, en la explotación extensiva de la tierra, lo que significaba la apropiación ya sea por la compra, renta o permuta de las tierras de los pueblos; así como la supervivencia de fuertes relaciones sociales paternalistas y de servidumbre, en las que el hacendado por su posición social y política seguía teniendo un poder indiscutible.²²⁹

Durante la Revolución, la hacienda estuvo ocupada por fuerzas carrancistas, quienes la dejaron en estado deplorable.²³⁰ Según Ramón Fernández y Fernández, “todavía se conservaba el altar en la capilla, con un retablo dorado, obra de Andrés Hernández, indígena de Tezcoco [sic]”.²³¹ Se sabe que el altar estaba decorado con una escultura de bulto de la Inmaculada Concepción. No tenemos noticia del paradero de estas piezas, aunque una historia oral cuenta que la talla se encuentra en la parroquia de San Bernardino en Texcoco.

La familia González luchó por el pago de la hacienda durante largo tiempo.²³² No obstante, fue hasta 1951 cuando la Nación adquirió la propiedad definitiva del sitio. La historia de Chapingo converge con la de la Escuela Nacional de Agricultura en 1923. Veamos los antecedentes de esta institución educativa que renacería como parte de un proyecto de reconstrucción nacional fundamentado en la educación y en el reparto agrario.

²²⁹ Silvia González Marín, *op. cit.*, pp. 181-182.

²³⁰ Después de la lucha armada la Secretaría de Agricultura intervino la propiedad y colocó al ingeniero Alfonso Cruz como administrador, quien dijo, según nota de *El Universal* el 1 de mayo de 1921, que tan sólo del edificio principal se sacaron trescientos carros de basura. Citado por Ramón Fernández y Fernández, *Chapingo hace cincuenta años*, México, Escuela Nacional de Agricultura, Colegio de Posgraduados, 1976, pp. 78-79.

²³¹ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 79.

²³² Su valor se estimaba en cuatro millones 500 mil pesos, pero el avalúo para adquirirla le asignó un millón. El 31 de enero de 1922 el licenciado Arturo H. Orcí emitió un comunicado para liquidar la deuda a Fernando González por treinta mil pesos. AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-CH-1. Fernando González promovió un juicio de amparo el 17 de febrero de 1926. Posteriormente el 10 de marzo de 1930, se le ofreció a Carlos Adalid el 15% de los dos millones de pesos que debían obtener por el pago de Chapingo y el 25% de lo que consiga por encima de esa cifra, “transacción que de término a las controversias existentes, con relación a nuestra hacienda de Chapingo”. (Archivo Manuel González, caja 319, Universidad Iberoamericana).

II.4 Escuela Nacional de Agricultura

En agosto de 1853, el presidente de México, general Antonio López de Santa Anna, expidió el decreto de creación del Colegio Nacional de Agricultura con dos escuelas: Veterinaria y Agricultura, y se le asignó el edificio de San Jacinto, en Tacuba; los cursos empezaron a fluir el 22 de febrero de 1854 y fue su primer director el Dr. Leopoldo Río de la Loza. Más adelante, el presidente Ignacio Comonfort reorganizó la institución y la transformó en la Escuela Nacional de Agricultura y Veterinaria.

Como recuerda Marte R. Gómez, el proyecto de cambiarla a una nueva sede venía de tiempo atrás, ya que en 1909, al llegar él de provincia a comenzar sus estudios, “profesores y prefectos nos anunciaron con toda seriedad que desde el año siguiente se cambiaría la escuela”,²³³ pero no fue posible hasta 1923.

En 1914, en medio de la violenta guerra revolucionaria, la institución cerró sus puertas.²³⁴ Algunos alumnos se integraron a las facciones armadas. Por ejemplo, Marte R. Gómez fue parte de las Comisiones Agrarias del Sur en Morelos, en las que participó en la repartición de tierras.²³⁵ Sin embargo, a finales de 1916 se fundó el Ateneo Ceres, ubicado en la calle de Brasil, en la Ciudad de México, con el propósito que los alumnos pudieran concluir sus estudios.²³⁶ En 1916, la medicina veterinaria se separó de la agricultura; ambas dependían aún de la Secretaría de Agricultura. Fue hasta el periodo presidencial de Emilio Portes Gil que la Escuela Nacional de Veterinaria se incorporó a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde 1918 el gobierno, al pensar en la reapertura de la escuela, se preocupaba por cambiarla a un lugar para tener los elementos necesarios y completar la educación agraria. No obstante, el 22 de febrero de 1919, la ENA reabrió en su antigua sede en San Jacinto,²³⁷ ya sin el área de Veterinaria. Sin embargo, su funcionamiento no era el

²³³ Marte R. Gómez, “Discurso de inauguración de la ENA”, en Ramón Fernández, *op. cit.*, pp. 82-84.

²³⁴ Ramón Fernández, *op. cit.*, p.65.

²³⁵ Marte R. Gómez, “Discurso de inauguración de la ENA”, transcrito en Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 83. Tanto Manuel Meza Andraca como Eustacio L. Contreras iniciaron su vida profesional en 1914 en las Comisiones Agrarias del Sur, las cuales operaban en el Estado de México, Morelos, Puebla, Guerrero y el Distrito Federal. El jefe del grupo de “hijos de la ENA” que trabajaron en éstas fue Ignacio Díaz Soto y Gama. Ver *50 años de vida profesional de una generación de agrónomos: Homenaje ofrecido por la Fraternidad Chapingo*, México, El Colegio de Ingenieros Agrónomos de México, A.C. y la Sociedad Agronómica Mexicana, Suplemento de *Vida Rural en México*, octubre de 1964.

²³⁶ El Ateneo Ceres se fundó el 10 de febrero de 1916. Cfr. *Ciento cincuenta años...*, *op. cit.*, pp. 53-54.

²³⁷ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 74 y *Ciento cincuenta años...*, *op. cit.*, p. 54.

adecuado,²³⁸ por lo que se planeó un cambio de sede. Se estudiaron diversas posibilidades para este propósito, apoyándose en la Constitución, que otorgaba la facultad de expropiar cualquier propiedad por causa de utilidad pública. Finalmente se definió que la Escuela Nacional de Agricultura podría trasladarse a la Hacienda de Chapingo.

En el primer Congreso Nacional Agronómico, realizado en septiembre de 1921, participaron casi doscientos agrónomos, y ahí ya se habló del cambio de sede.²³⁹ Si bien en este momento la expropiación de la propiedad no se había realizado formalmente, el proyecto ya estaba pactado. Por otra parte, aún cuando el régimen militar se estableció a partir de 1912,²⁴⁰ la militarización oficial de la ENA se acordó en mayo de 1921.²⁴¹

Como parte de los festejos del centenario de la consumación de la Independencia se programó la inauguración de la escuela en Chapingo. Obregón presidió la ceremonia de *primera inauguración* el 4 de octubre de 1921. El ingeniero Juan de Dios Bojórquez fue el promotor de esta fiesta para que el Comité aportara recursos y continuar con las obras, propósito que se logró.²⁴² Guillermo Castillo satirizó esta inauguración: “Aquí se hará... aquí quedará... aquí se construirá...”, hasta que Obregón preguntó por la comida. Al decirsele que estaba lista contestó: “Pues vamos a comer; será la única inauguración real que hagamos”.²⁴³

Mientras tanto, existían dos proyectos para San Jacinto: Colegio Militar o Escuela Normal, esta última dependiente directamente de la recién creada Secretaría de Educación Pública. En el Archivo General de la Nación se conserva un documento escrito al presidente Obregón el 6 de enero de 1922, en el que el subsecretario de Agricultura notifica que: “No ha sido posible entregar el local que ocupa la Escuela de Agricultura en San Jacinto para que en él se instale el Colegio Militar en virtud de que no

²³⁸ *Ibidem*, p. 77. Sesenta diputados presentaron en 1923 una denuncia del mal funcionamiento de la escuela. Los alumnos defendieron a su director. El 27 de junio de 1923 cerca de mil estudiantes de la ENA recorrieron las calles de la ciudad de México protestando contra “las calumniosas imputaciones hechas a la escuela y a su director, el ingeniero Gómez. Sin embargo, en el interior de la escuela hubo un motín, a resultas del cual fueron expulsados tres alumnos”.

²³⁹ Ramón Fernández, *op. cit.*, p.70.

²⁴⁰ El Ing. Agrónomo Manuel R. Vera estableció el régimen militar. Cfr. *Ciento cincuenta años en una mirada*, *op. cit.*, p. 53.

²⁴¹ *Excelsior*, 10 de mayo de 1921, informaba que por acuerdo del presidente de la República, general Álvaro Obregón, se militarizaba la ENA y que próximamente se trasladaría a la Hacienda de Chapingo.

²⁴² Marcelo González Bustos, “La enseñanza agrícola surgida de la Revolución”, en *Marte R. Gómez, Semblanza biográfica 1896-1973*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1996, p. 57.

²⁴³ Guillermo Castillo, *Chapingo (evoluciones de un profesor de Zoología)*, prólogo de Marte R. Gómez, México, s/e, 1943, pp. 12-13. Ver también Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 67.

estando terminado el edificio de Chapingo, no es posible por ahora trasladar la mencionada escuela”,²⁴⁴ documento que demuestra que la decisión de mudar la escuela estaba tomada, aun antes de la expropiación de la Hacienda.

El 1 de febrero de 1923 ocupó el cargo como director de la ENA Marte R. Gómez, hombre culto y comprometido,²⁴⁵ que se convertiría en uno de los personajes principales en el ámbito gubernamental de la primera mitad del siglo XX, quien recuerda haber sido llamado por Ramón P. de Negri para “hacer de ese plantel un semillero de ideas progresistas donde surgieran técnicos que fueran capaces de entender la Reforma Agraria de México y de ayudar a realizarla”.²⁴⁶ Sólo tres meses después, el 7 de junio, Álvaro Obregón firmó el decreto de expropiación de la Hacienda de Chapingo, declaratoria que se reproduce a continuación:

Tanto por sus condiciones climatológicas cuanto por la facilidad que tiene para el riego, fácil comunicación y cercanía a esta capital, reúne los requisitos indispensables para trasladar a dicha Hacienda la mencionada Escuela de Agricultura en donde los alumnos pueden tener las enseñanzas teóricas y prácticas sobre el terreno, indispensables para la formación de agrónomos de carácter técnico y alumnos que al salir de la escuela tengan un conjunto de conocimientos prácticos que los ponga en condiciones de realizar una labor eficaz no sólo en el fomento de la agricultura sino en la parte forestal que se relaciona con ella. Considerando, que el Ejecutivo de la Unión está facultado expresamente por el artículo 27 de la Constitución y el artículo 2º de la ley del 30 de mayo de 1882 para hacer la declaración de expropiación por causa de utilidad pública cuando la ley señale esta utilidad pública, he tenido bien dictar el sig. Acuerdo: Se declara la expropiación por causa de utilidad pública de la Hacienda de Chapingo, ubicada en la Municipalidad de Texcoco del Estado de México.²⁴⁷

²⁴⁴ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-S.

²⁴⁵ Marte R. Gómez asistió como oyente a la Facultad de Altos Estudios para escuchar las conferencias semanales de Antonio Caso, en donde se hizo amigo de los *siete sabios*. Ver Marcelo González Bustos, *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁶ James y Edna M. de Wilke, *México visto en el siglo XX, entrevistas de historia oral*, México, Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas, 1969, p. 86.

²⁴⁷ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-E-23. En el AGN se conserva una serie de documentos en los que se observa una relación cordial entre Fernando González, dueño de la hacienda y el presidente Obregón. González pide un adelanto que pagarían por la Hacienda el cual le es concedido. Por otra parte, la deuda de la Hacienda con el gobierno del Estado de México es condonada al momento de la expropiación.

Consumada la expropiación, el presidente Álvaro Obregón giró órdenes a las dependencias correspondientes para proporcionar los fondos necesarios y lograr un cambio de sede exitoso así como la apertura de la escuela. Los recursos presidenciales financiaron las obras de remodelación de la ex hacienda, los uniformes²⁴⁸ y hasta los gastos de la inauguración. El 1 de marzo de 1923, Obregón ordenó a la Tesorería General de la Nación entregar decenalmente a la Secretaría de Agricultura y Fomento la cantidad de 20 mil pesos para concluir las obras de construcción de la ENA.²⁴⁹ Asimismo, autorizó a la hacienda a vender sus productos para ayudar a solventar los gastos de la remodelación,²⁵⁰ proyecto que también obedeció a la intención que fuera autosuficiente. Como apoyo extra, los productos de las pequeñas industrias que se establecieran en Chapingo fueron declaradas “exentas de pago de toda clase de contribuciones federales”.²⁵¹

El 20 de noviembre de 1923, se efectuó la *segunda inauguración* de la escuela en su nueva sede, aunque tampoco estuvieran totalmente listas las instalaciones. Firmaron el acta, entre otras personas, Ramón P. de Negri, secretario de Agricultura y Fomento, y Marte R. Gómez, director de la Escuela.

El 19 de marzo de 1924, la Presidencia de la República envió un acuerdo a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, con el fin de terminar a la mayor brevedad posible las obras para la adaptación de la ENA. Este acuerdo derivó en varias partidas presupuestales adicionales.²⁵² Obregón giró instrucciones a de Negri para que solicitara el establecimiento en Chapingo de una oficina de Correos, una agencia de Ferrocarriles

²⁴⁸ El Presidente pagó la manufactura de seiscientos “uniformes de diario” para los alumnos de la ENA. Oficio del presidente Álvaro Obregón al Secretario de Agricultura y Fomento, 1 de noviembre de 1923. Los uniformes estaban compuestos de “pantalón de pie a tierra, saco inglés y gorra de kaki, para ser entregados en enero próximo a fin de que pueda hacerse uso de ellos al abrirse los cursos del año entrante”. AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-E-1.

²⁴⁹ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-CH-1.

²⁵⁰ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, oficio 6 abril 1923, 121-A-CH-1: “Se autoriza a la Secretaría de Agricultura para vender a los mejores precios posibles y hasta por la suma de \$1,000.00 productos de la misma hacienda, tales como maíz, olote, leña, grano de cebada...”.

²⁵¹ AGN, Fondo Obregón-Calles, Caja 50, 121-H-E-33.

²⁵² A Marte R. Gómez se le darían cinco mil pesos semanales durante dos meses. Al ingeniero Pedro Collantes, constructor de las casas para profesores, se otorgarían también cinco mil pesos semanales por dos meses. AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-CH-1. Obregón envía el 14 de junio de 1923 un comunicado al Director de Ferrocarriles Nacionales para que se dé preferencia a los pedidos de los carros para transporte de materiales para terminar la obra. AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 61, 122-F1-CH-1.

Nacionales, con estación de boletos y una central de telégrafos.²⁵³ El 25 de agosto de 1923 quedó inaugurada la estación del ferrocarril Chapingo, ramal que llegaba hasta la entrada de la ex hacienda.²⁵⁴

El 20 de febrero de 1924 Obregón solicitó al director de Ferrocarriles Nacionales poner a disposición de la Secretaría de Agricultura y Fomento, para el uso de profesores y alumnos de la ENA, un carro de segunda clase, en buen estado, y que “deberá llevar la inscripción Escuela Nacional de Agricultura y ser agregado diariamente a los trenes que pasan por dicha Hacienda, saliendo de esta capital por la mañana y regresando por la tarde”. Obregón agregó: “Como la escuela ya está trasladándose a Chapingo, el presente acuerdo debe cumplirse inmediatamente”.²⁵⁵ Éste es el medio de transporte que, sabemos, utilizaban los profesores de la ENA, Diego Rivera, Jesús Silva Herzog y Gilberto Loyo para llegar a Chapingo.²⁵⁶ Ramón P. de Negri calificó la inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura, del pueblo cooperativo para sus trabajadores y de las obras de irrigación de la Hacienda de Chapingo como “sin duda el esfuerzo constructivo más grande de nuestra revolución”.²⁵⁷

Los cursos dieron inicio el 1 de mayo de 1924, fecha de la *tercera inauguración*,²⁵⁸ por lo que nuevamente hubo necesidad de una partida especial para sufragar los gastos; erogación que fue autorizada personalmente por el Presidente de la República.²⁵⁹ Los espacios de la ex hacienda fueron convertidos en comedores, dormitorios, aulas, laboratorios y talleres que daban servicio a los alumnos y profesores. La injerencia de Obregón en los asuntos de la Escuela se observa, también, en algunos de los comunicados

²⁵³ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-CH-1. 4 de agosto de 1923. Se dieron órdenes a: Cosme Hinojosa, director general de Correos, A. González Montero, Director general de Telégrafos y E. Ocaranza Llano, director General de Ferrocarriles para establecer las estaciones correspondientes.

²⁵⁴ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-CH-1.

²⁵⁵ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 61, 122-F1-CH-2.

²⁵⁶ Jesús Silva Herzog, “Diego Rivera y Chapingo”, en Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider (comps.), *Diego Rivera y los escritores mexicanos, antología tributaria*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1986, p. 211.

²⁵⁷ Fideicomiso Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, Gaveta 3, exp. 131., leg 4/5, Inv. 1454.

²⁵⁸ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 69.

²⁵⁹ Partida 8 559. Se autorizaron tres mil pesos para gastos de la inauguración de la ENA. AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121- A- CH-1. Al ser cesado de su posición como director Marte R. Gómez, hubo una gran controversia debido a que se le pidieron cuentas de este dinero.

que envió a la Secretaría de Hacienda para condonar deudas de las pensiones de los alumnos.²⁶⁰

No obstante, en noviembre del mismo año, apenas a unos meses de establecidos en Chapingo, habría una irrupción a la paz escolar. Aunque se desconocen los motivos de los estudiantes, según el recuento de Marcelo González Bustos, la dura disciplina militar impuesta en la ENA fue el pretexto utilizado por algunos alumnos manipulados por enemigos políticos de Marte R. Gómez y de Ramón P. de Negri para organizar un motín y afectar la mayor obra de su gestión: la Escuela Nacional de Agricultura.²⁶¹ El 3 de noviembre de 1924 inició una huelga que incluía a la mayoría de los alumnos, con la petición de la renuncia del director.²⁶² Ante la revuelta, las autoridades decidieron cerrar temporalmente el plantel. Pero, como muestra el telegrama enviado por Ramón P. de Negri al presidente Obregón el 12 de noviembre de 1924, la noticia de la clausura de la escuela provocó una rebelión mayor. Finalmente, los alumnos subversivos fueron expulsados y Obregón, mediante telegrama del 13 de noviembre, ordenó levantar un acta por los delitos cometidos y la subsecuente consignación de los revoltosos ante las autoridades respectivas. Asimismo, a los estudiantes que permanecieron en la escuela les fueron dadas facilidades para presentar exámenes.²⁶³

Al terminar el conflicto, Marte R. Gómez presentó su renuncia: “la injusta actitud de los alumnos de Agricultura ha resfriado mis entusiasmos por la obra de Chapingo, y porque, honrado como siempre he sido, me siento incapaz de ganar un sueldo por

²⁶⁰ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-E-34. Comunicado de Obregón a la Secretaría de Hacienda el 23 de abril de 1925 en donde gira ordenes para que al alumno de la ENA, Manuel Corona, se le condonen 50 pesos de su pensión “por su carencia absoluta de recursos”.

²⁶¹ “Los ataques fueron financiados con recursos económicos de agrónomos que estaban en la Cámara de Diputados integrados a la corriente callista. El motivo por el que se inició la huelga fue intrascendente; lo que realmente importaba era desprestigiar a Ramón P. de Negri en la obra más brillante que podía presentar como fruto de su gestión: la Escuela Nacional de Agricultura”. Ver M. González Bustos, *op. cit.*, p. 63.

²⁶² Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 103.

²⁶³ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-E-23. Dice el telegrama: “Acabo de comunicar a los alumnos acuerdo de usted para clausurar escuela manifestándoles que alumnos viven fuera capital recibirán pase ferrocarril y podrían permanecer plantel hasta recibir éste. Al conocer acuerdo alumnos reuniéronse actitud subversiva disparando algunos y manifestándoles presidente Sociedad alumnos Marcelino Murrieta que debían abandonar plantel inmediatamente sin aguardar pases”. Los alumnos destruyeron mobiliario y sustrajeron colchones, cobertores y sus uniformes de “gala y diario”. Ante lo cual fueron expulsados del plantel. Obregón respondió que para los alumnos que permanecieron en la Escuela, se darían facilidades para que sustenten sus exámenes. El representante de los alumnos era Marcelino Murrieta Carreto, homónimo del general Marcelino Murrieta Murrieta quien en 1921-22 fungió como Director del Colegio Militar. Marcelino Murrieta Carreto fue director de la Sociedad Agronómica Mexicana y diputado en la XLIII Legislatura encargado de la comisión de ejidos.

desempeñar trabajos en los que no pondría ni entusiasmo ni fe”.²⁶⁴ Según Ramón Fernández, aunque inmediatamente después de la huelga Marte R. Gómez restableció el principio de autoridad, ya había perdido la simpatía de los alumnos. No sabemos si esta fue la causa de su renuncia, ya que hay otro evento a considerar: la aparición de un controvertido editorial en *Germinal* (publicación de la Sociedad Agronómica financiada por la Secretaría de Agricultura) que provocó la destitución de varios funcionarios de la ENA, entre ellos, Marte R. Gómez, quien se culpó a sí mismo por la aparición de dicho editorial.

Fue cesado como director de la ENA por el presidente Obregón el 27 de noviembre de 1924 ya que el texto criticaba el baile-recepción que se ofreció para inaugurar el edificio de Relaciones Exteriores, al cual fue invitada la alta aristocracia porfiriana junto con integrantes del gobierno posrevolucionario.²⁶⁵ Según el recuento de González Bustos, un grupo, entre el que se encontraba Gómez, condenaba esta “reconciliación”. Debido a la controversia causada, se “habló” de la renuncia de Ramón P. de Negri como secretario de Agricultura, si antes no se apersonaba el responsable del escrito.²⁶⁶ Marte R. Gómez recuerda:

²⁶⁴ Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 44.

²⁶⁵ AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-E-23. El texto completo dice: “Considerando el Ejecutivo de mi cargo, que los Directores e inspiradores de la política de *El Germinal* que desempeñan puestos públicos en la actual administración, CC Ingenieros Marte R. Gómez, Manuel Mesa, Manuel M. Aldraca y José C. Peredo, Director, Secretario y Profesores de la Escuela Nacional de Agricultura, respectivamente, han violado los fueros de la lealtad y de la solidaridad que deben al gobierno que sirven, tratando de ridiculizar en términos irónicos e irrespetuosos en el número de *El Germinal* del 21 del actual, la recepción oficial que se verificó con motivo de la inauguración del edificio de Relaciones Exteriores, cuyo acto fue esencialmente oficial y previamente sancionado por el Ejecutivo de la Unión, he tenido a bien acordar sean cesados de los puestos que actualmente desempeñan, para que dichos cargos sean ocupados por hombres que, al protestar lealtad y solidaridad a la Institución Gobierno, sepan cumplir con las obligaciones que contraen. Sufragio efectivo, no reelección. Palacio Nacional, Nov. 27 de 1924, El Presidente de la República”.

²⁶⁶ Para un recuento de los hechos, ver Marcelo González Bustos, “La enseñanza agrícola surgida de...”, en Ramón Fernández, *op. cit.*, pp. 68-70. La caricatura, elaborada por Guillermo Castillo, igualmente satanizaba el fastuoso baile: “En ella se encontraba la famosa *Celestina*, a quien se conocía con el mote de *La metates*, que ofreciendo su mercancía de muchacha de la vida alegre se movía en la fiesta, paseándose como en su propia casa, por los pasillos de la Cámara de Diputados. Finalmente, en el pie de la imagen se elaboró una leyenda que remarcaba aun más lo expresado por el caricaturista: “la señora metates preparándose para asistir al Baile de Relaciones”.” El Secretario de Relaciones Exteriores en ese momento era Aarón Sáenz, puesto que ocupó desde el 28 de febrero de 1924.

Para ahorrarle molestias al ministro de Agricultura, don Ramón P. de Negri, que nos había brindado apoyo y amistad, pedí expresamente que se me señalara como único responsable de un pequeño editorial aparecido en el Núm. 66 de *Germinal*, de 21 de noviembre de 1924, y en el cual se hacía burla —burla sangrienta, si se quiere— del baile con que había sido inaugurado el nuevo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores en la avenida Juárez.

Después de que asumí la culpa íntegra, regresé a Chapingo a decir lo que acababa de pasar a mis dos colaboradores más asiduos de *Germinal*, Manuel Mesa y Eustasio L. Contreras. Mesa, verdadero autor del artículo que había desencadenado la tormenta, insistió terminantemente en asociarse conmigo en la responsabilidad, y así exigió que yo lo dijera a Ramón P. de Negri.

Fue en estas condiciones que nos unimos para aceptar un castigo que muy pocos han recibido: el poco envidiable privilegio de ser cesados por acuerdo directo, escrito, del Presidente de la República.

Con semejante sambenito, el clima de la capital nos repudiaba; así que yo tuve que emigrar a mi estado natal, Tamaulipas, en tanto que Mesa encontró refugio con el general Heriberto Jara, como organizador ejidal, dependiendo de la Comisión Local Agraria del estado de Veracruz.²⁶⁷

El ingeniero Gómez entregó la dirección de la escuela el 2 de diciembre de 1924,²⁶⁸ un día después de que Plutarco Elías Calles asumiera la Presidencia de la República. Si se considera que Marte R. Gómez fue director de la ENA escasos catorce meses, puede decirse que en un lapso muy corto logró establecer los principios ideológicos y prácticos de la nueva Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. En 1925 se trasladó a Tamaulipas, en donde colaboró con el gobernador Emilio Portes Gil como jefe del Departamento de Fomento y presidente de la Comisión Local Agraria. Mientras tanto, en la ENA quedó como director el profesor Eustasio L. Contreras. El 6 de enero de 1925

²⁶⁷ Testimonio reproducido en Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 105.

²⁶⁸ Documento que firman Marte R. Gómez como el que entrega y Eustasio L. Contreras como el que recibe. Archivo de la Universidad Autónoma de Chapingo, exp. 602/111/7990. Después de la renuncia de Gómez, quedó como director de la ENA Eustasio L. Contreras, quien era profesor, cargo en el que estuvo muy poco tiempo, ocupando la dirección de la escuela, del 6 de enero de 1925 al 16 de agosto del mismo año, el ingeniero agrónomo Waldo Soberón, cuando fue reemplazado por el ingeniero agrónomo Juan Ballesteros, quien permaneció en la dirección escasos cinco meses. El 7 de enero de 1926 se hizo cargo de la dirección Nabor Cuervo, quien fue reemplazado el 9 de enero de 1927 por Waldo Soberón de nuevo. El 16 de diciembre de 1928 lo sustituyó Manuel Mesa. Cfr. Ramón Fernández, *op. cit.*, pp. 115-117.

ocupó la dirección el Ing. Waldo Soberón, quien fue sustituido en agosto del mismo año por el Ing. Juan Ballesteros Acevedo. En enero de 1926 se hizo director Nabor Cuervo, cargo que ocupó en 1927 de nuevo Waldo Soberón. Este último mantuvo el puesto hasta la terminación del callismo.

II.5 Puesta en escena de la utopía: educación y agrarismo en la ENA

Chapingo se convirtió en un espacio posible para realizar los anhelos y sueños de un grupo de hombres visionarios, en el que se expresaran un puñado de deseos colectivos y, sobre todo, como posibilidad de innovación en la realidad histórica del momento.²⁶⁹ La Escuela Nacional de Agricultura dio cuerpo a una visión utópica del futuro posrevolucionario. Como señala María del Rayo Ramírez, “lo utópico manifiesto (histórica y antológicamente), expresa la condición humana que no está dada de una sola vez y para siempre, sino que va siendo en contextos culturales y sociales específicos”.²⁷⁰ En el México posrevolucionario se planteó una imagen del futuro como horizonte humano digno de ser perseguido. Los planes de estudio, el profesorado y las ideas de personajes como Marte R. Gómez fueron parte de un proyecto integral que lograría el endoctrinamiento de los estudiantes. En este contexto los murales de Diego Rivera también interactuaron con las ideas que dieron vida a la ENA.

Los estudiantes que ingresaban a la ENA eran, en teoría campesinos—y subrayo esto ya que se requería haber terminado la primaria para ingresar y no debemos olvidar que en la posrevolución, la población era mayoritariamente analfabeta—, por lo que habría que investigar quiénes en realidad tenían acceso a la ENA. La idea era que los estudiantes se transformaran en ingenieros agrónomos y, con ello, la Escuela ayudaría a conformar una nueva relación con la cultura campesina bastante vertical. Por otra parte, se trató de un proyecto que incorporaría a los campesinos que participaron en la lucha

²⁶⁹ Horacio Cerutti Guldberg y Carlos Mondragón González (coords.), *Religión y política en América Latina: la utopía como espacio de resistencia*, México, UNAM, 2006, p. 13. Horacio Cerutti distingue entre: a) lo utópico en tanto que imposible o sentido cotidiano del término, b) la utopía como género literario donde lo utópico es posible ficticiamente, es decir, sólo desde el punto de vista literario y c) lo utópico en cuanto manifestación histórico-ontológica que aparece como posibilidad en la realidad histórica concreta de innovación o recreación. Ver también Horacio Cerutti, “¿Teoría de la utopía?”, en *Utopía y nuestra América*, Quito, Biblioteca Abya-Yala, 1986, pp. 93-108.

²⁷⁰ María del Rayo Ramírez Fierro, “La utopía como visión del futuro”, en Cerutti y Mondragón (coords.), *op. cit.*, p. 42.

agraria y en las filas revolucionarias. Al entregar tierras y capacitar a los nuevos propietarios para que tuvieran una forma de sustento también disminuiría el riesgo de otra revuelta. Esto pudo haber contribuido al fuerte apoyo que recibió la Escuela por parte los caudillos revolucionarios, en especial por Obregón, quien además no hubiera llegado al poder sin el apoyo del campesinado y los agraristas. El proyecto Chapingo comprendía no sólo la escuela con aulas para la enseñanza teórica y campos para la práctica, sino también dormitorios para los alumnos, casas para los profesores y empleados en el pueblo cooperativo, aulas, laboratorios, campos de experimentación y una cooperativa productiva para ayudar a subsanar los gastos de la escuela y los alumnos.²⁷¹ El establecer la Escuela fuera de la ciudad también se inscribe dentro de una idealización de la época. Se creía que la mejor educación se podía ofrecer fuera de las influencias negativas de la ciudad, la cual se consideraba llena de vicios. Al promover un ambiente sano bajo el aire del campo y al establecer programas de educación física, prohibición de alcohol y juego, se contribuiría a la “regeneración” de los campesinos y con ello a la construcción de una mejor sociedad.

A continuación se analizarán brevemente los principales postulados de algunos de los hombres que plasmaron sus esperanzas en Chapingo como un microcosmos donde la utopía pudiera hacerse realidad. Este apartado tiene la intención de vincular diversos textos que, aunque pertenecientes a contextos y autores diversos, se interrelacionan y postulan ideas fundamentales en la constitución de la utopía en Chapingo. Como documento base se utiliza el acta de inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura, misma que iremos enlazando con algunos otros escritos que coadyuvaron a dar forma a la utopía.

Algunos de los personajes principales del proyecto Chapingo son Ramón P. de Negri, Marte R. Gómez, Luis L. León, Gilberto Loyo, Eduardo Villaseñor y Jesús Silva Herzog. En sus ideas se pueden advertir pensamientos que convergen en torno a un mismo objetivo: revolucionar el campo mexicano y sus maneras de producción. Esto se

²⁷¹ Un antecedente importante es que en 1917 Álvaro Obregón había creado la Sociedad Agrícola Cooperativa que vinculó a los garbanceros de Sonora y Sinaloa. Esta organización incluía el financiamiento, el almacenaje, la distribución y la venta del producto creando un frente común para proteger el precio del garbanzo. Cfr. Enrique Krauze, *El vértigo de la victoria, Álvaro Obregón*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 59-60.

lograría, entre otras acciones en diversos ámbitos, a través del establecimiento de la ENA en Chapingo. Marte R. Gómez recuerda su responsabilidad al asumir el cargo de director:

Supe entonces hacer entrar aire fresco de las nuevas ideas, sin incurrir en exaltaciones demagógicas, sino antes por el contrario, tratando de llevar al nivel más alto que me fue dable la categoría académica y técnica del plantel, pensando ya que en éste se tendrían que preparar las nuevas generaciones de agrónomos a quienes habría de incumbir la responsabilidad de proseguir y de cumplir la reforma agraria que a nosotros nos había tocado iniciar, y de hacerla culminar con una revolución agrícola que nos pusiera a tono con la agricultura de los demás países de la Tierra.²⁷²

Con una fuerte personalidad y gran capacidad de ejecución, Gómez fue el promotor del cambio. En los poco menos de dos años que duró su gestión, se hizo cargo de todos los detalles para el traslado de la escuela de San Jacinto a Chapingo, incluyendo la comisión a Diego Rivera para que realizara los murales. Luis L. León, quien el 4 de mayo de 1926 sustituiría a de Negri como secretario de Agricultura y Fomento²⁷³ bajo el gobierno de Calles, enseñaba varias asignaturas en la ENA. Reproduzco un fragmento de su intervención para el proyecto de ley sobre la parcelación de ejidos para crear el patrimonio de familia en 1924: “El paso evolutivo, que es la cadena de la evolución que sigue la Humanidad, pasando de la propiedad individual absoluta a la propiedad común de usufructo individual, es decir, a la propiedad función social, con las limitaciones que le debe imponer siempre el interés colectivo”.²⁷⁴ Nótese el uso del concepto positivista de la evolución social y el bien común como valor deseable. El ingeniero León, ya siendo Secretario de Agricultura y el propio presidente Plutarco Elías Calles expresaban, según Silva Herzog, su creencia en un proyecto que incluyera construcción de presas, otorgamiento de créditos, uso de maquinaria y modernización de métodos de cultivo, así como elevación del nivel cultural de las masas de población campesina.²⁷⁵ Se observan en estos textos algunas nociones que se convertirían en bases para el establecimiento de

²⁷² Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 78.

²⁷³ Ver al respecto el siguiente documento: AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-R-24.

²⁷⁴ Fragmento reproducido en Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, *op. cit.*, p. 327.

²⁷⁵ Jesús Silva Herzog, *op. cit.*, p. 338.

cooperativas y organizaciones de crédito. Para lograrlo, se requería de capacitación no sólo técnica sino también “intelectual y moral”.

II.6 Algunos documentos importantes:

- Acta de inauguración de la ENA, proyecto de escuela, proyecto de nación.
- Propuesta de Ramón P. de Negri para formar una cooperativa
- Discurso de inauguración de la ENA

La fecha que aparece en el acta de inauguración de la ENA²⁷⁶ es el 20 de noviembre de 1923, aunque fue hasta el 1 de mayo de 1924 cuando dieron inicio los cursos. Probablemente el día 20 de noviembre se considere como fecha simbólica que refiera a la lucha revolucionaria iniciada un día como ese, trece años atrás. Dicha acta fue inmortalizada en los muros del vestíbulo del edificio principal. Pintada en grisalla, la reproducción completa de este documento se integra al programa iconográfico. El acto de escribirla letra por letra y pintarla en la entrada de la escuela, le confiere una significación especial. Por una parte se trata, literalmente, de que el acta “se materialice”, además que las generaciones futuras tendrían a la vista los principios fundacionales de su escuela.

En este documento se hace referencia al “cambio” en un tono religioso, utilizando palabras como: *alma, ambiente espiritual, instrumento sagrado, sin egoísmo, bien común, devoción, humildad y lealtad*. Se denuncian las diferencias de los esclavizados contra los privilegiados y se recalca que la ENA no tiene fines de lucro, sino ideales de “cooperación y de reposado compañerismo entre los hombres que labran la tierra”. La escuela no busca utilidad de algunos cuantos, sino el bien común. De un modo sutil se incorporan los principios cooperatistas y agraristas en un texto de renovación y reforma, un manifiesto anticapitalista que busca cambiar el *status quo*. La autoría del acta pudo o no ser de una persona, sin embargo, está escrita en plural por lo que supone una colaboración colectiva. Muy probablemente haya sido una labor grupal en la que participaron, en algún grado, Álvaro Obregón, Ramón P. de Negri, Gilberto Loyo, Luis L. León, Jesús Silva Herzog y Marte R. Gómez.

²⁷⁶ Para el texto completo, ver el Anexo 1 de este trabajo.

Esta conjetura se desprende de varios hechos: primero, en la importancia que confiere Obregón a Chapingo, al estar al pendiente de todos los detalles para que el proyecto funcionara; fue el Presidente de la República quien consiguió los recursos para los uniformes de los estudiantes, la remodelación de la ex hacienda, la construcción del pueblo cooperativo y hasta para su inauguración. Segundo, en un documento encontrado en el Archivo General de la Nación, Ramón P. de Negri, antes de ser secretario de Agricultura, propone la creación de una cooperativa ferrocarrilera.²⁷⁷ Tales ideas trataron de ponerse en práctica en Chapingo y fue de Negri quien probablemente las incluyó en el proyecto de la ENA. Tercero, el acta guarda una estrecha relación en cuanto a estilo y a principios expresados en ella con el discurso de inauguración de Marte R. Gómez así como en los escritos de las *Memorias de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*.

El primer párrafo del acta de inauguración es una introducción en la que se ligan históricamente los ideales de la Escuela con los de otros momentos de la vida de México, sosteniendo que la ENA había sido reformada, conforme con la lucha revolucionaria, contra “el estado de cosas que en materia social y económica ha prevalecido en este país desde los días de la Conquista”. De esta forma, se legitima esta institución situándola como parte de un proceso histórico que ayudará a cambiar la situación de la “clase laborante mexicana”, refiriéndose principalmente a la explotación de los campesinos y a los constantes despojos de tierras sufridos por los pueblos durante los siglos precedentes.

El acta continúa: “Un grupo de individuos de buena voluntad, convencidos del inmenso anhelo de justicia y de verdad que mueve el alma del proletariado mexicano, meditó, proyectó y llevó a la realidad, las reformas de los métodos y propósitos que informan el ambiente espiritual, las tendencias morales y las prácticas que desde el día de hoy constituyen la vida de esta escuela”. Tal vez los personajes mencionados anteriormente sean este “grupo de individuos de buena voluntad”. El proyecto incluye no sólo las reformas a los planes de estudio sino también un nuevo ambiente espiritual, incluyendo tendencias morales; los valores eran la justicia, la verdad y la libertad.

²⁷⁷ Ramón P. de Negri, “A la confederación de sociedades ferrocarrileras de la República Mexicana, y a la Unión de Conductores, Maquinistas, Garroteros y Fogoneros”, 21 de marzo de 1922, AGN, Fondo Obregón-Calles.

Prohibición de alcohol en los perímetros de la Hacienda de Chapingo

El interés personal del presidente Álvaro Obregón por la instauración en Chapingo de un centro generador de una nueva sociedad preocupada por la salud física y moral de sus integrantes se advierte en el siguiente comunicado presidencial:

Considerando que el uso de bebidas embriagantes, además de predisponer al hombre para la comisión de actos delictuosos, contribuye a degenerarle moral y físicamente [...] por medida de moralidad y de reglamentación interna, queda prohibida la venta, introducción y uso en general de toda clase de bebidas embriagantes dentro del perímetro de la Hacienda de Chapingo, por hallarse ese predio destinado en su totalidad a una institución de carácter educativo.²⁷⁸

El decreto inscribe a la nueva ENA dentro de un proyecto oficial de regeneración de la sociedad. Se pretendía crear una comunidad limpia y saludable para construir familias sanas y, por lo tanto, una nación apta para el trabajo y el desarrollo. Esta disposición fue reforzada al quedar labrada en el monumento ubicado a la entrada del pueblo cooperativo, diseñado por Diego Rivera, el cual contiene dos textos. Uno de ellos dice: “Éste es el primer pueblo cooperativo en la República Mexicana. Aquí no hay cantinas porque sabemos que el alcohol embrutece. No tenemos templos. Nuestra oración es el trabajo, nuestra fe”. Obedeciendo esta regla, en la ceremonia de inauguración se sirvió “un banquete sin bebidas alcohólicas”.²⁷⁹ Se observan en estas líneas los principios del nuevo orden secular en donde el trabajo sustituiría a la religión.

Los ciudadanos sanos eran fundamento de la nueva sociedad. La militarización de la escuela seguramente contribuiría a este objetivo. Por otra parte, el haber elegido un ambiente rural para la ENA también se relaciona con una idealización de que la mejor educación se podía impartir fuera de la ciudad, la cual era considerada llena de vicios. El campo proporcionaba un aire fresco, un ambiente cercano a la naturaleza propicio para la

²⁷⁸ Comunicado firmado por Álvaro Obregón el 30 de agosto de 1923. AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 121-A-CH-1.

²⁷⁹ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 82. En 1929 la SEP creó *El Sembrador*, un órgano de difusión dedicado a los campesinos. En el número 4, del 5 de junio de 1929, Diego Rivera ilustró una imagen de un burgués con bolsas de dinero y un fute, mientras una familia se ve triste al observar a un hombre tirado en el suelo. El texto dice: “El alcohol es el más eficaz auxiliar de los explotadores del trabajo humano —La revolución combate el Alcoholismo, porque ella quiere la libertad, la responsabilidad y la dignificación del trabajador— El alcoholismo es el destructor del hogar, y es la mujer quien sufre las consecuencias más tristes y deplorables de este vicio. —Lic. Emilio Portes Gil.

salud física y emocional de los educandos. Esta idea se complementó con un incremento en la educación física para construir una mejor sociedad. Calles fue también promotor del aniquilamiento del vicio, el juego y el alcohol.

El segundo texto inscrito en el monumento dicta: “El bienestar colectivo. Nuestro dogma, la cooperación. Nada tenemos ni esperamos que no sea el resultado de nuestros propios actos y el fruto de nuestros sinceros esfuerzos”. En estas palabras se aprecian principios que se relacionan con aquellos escritos en el acta de inauguración. En la nueva sociedad no habría alcohol ni iglesias, sería una comunidad limpia y de gente trabajadora, ya que el trabajo confiere el derecho de posesión de la tierra.

Es interesante que las bases de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas también incluyen una disposición para “combatir el alcoholismo, el fanatismo, y en general todo aquello que pueda redundar en la degeneración corporal, mental o espiritual de la clase campesina”.²⁸⁰ Tal vez Marte R. Gómez llevó a Tamaulipas las ideas fundacionales de la ENA, lo que deja ver el interés de la época por el establecimiento de una “sociedad limpia”. Portes Gil retomó la política antialcohólica en Tamaulipas y en el resto del país con diversas acciones durante su gobierno.

En el acta también se asienta que se pretende constituir “un núcleo de gente que crea en el trabajo, considerándolo como el instrumento sagrado y único de la cooperación humana”. Se buscaba formar, “si la miseria y el atraso moral de los elementos antagónicos a nuestras ideas no lo estorban, hombres libres, sanos, hijos de la tierra, a la que tengan una severa y callada devoción, como la que merecen todas las cosas grandes”. La tierra, en este párrafo, es vista como la madre a la que hay que venerar, como si fuera un objeto religioso, como sustento de la nación. Resaltan las palabras “severa y callada devoción;” al ser algunos de los fundadores de Chapingo miembros de logias masónicas y rosacruces. Incluir estas frases deja entrever la existencia de “cosas” que son parte de una obra mayor, y que son secretas.

Más adelante se compara el nuevo ideal con el capitalismo, sustentando que el de la escuela es íntimo y “más modesto pero más sincero que todas las proposiciones

²⁸⁰ *Primera convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas 1926*, México, Cultura, 1927, p. 278.

esquemáticas del capitalismo agrícola”. Al considerar el capitalismo como público, masivo y de grandes pretensiones, los nuevos campesinos no serían parte de los esquemas de producción capitalistas, sino pequeños propietarios en su ámbito privado e íntimo. Menciona el acta que el capitalismo agrícola es el culpable de que existan “millones de seres esclavizados a la faena productora [...] enormes multitudes de asalariados sin esperanza”, mientras otros se dedican a “inflar el costo de la vida, para final beneficio de un grupo reducido de privilegiados que aprovecha, en servicio propio, bienestar y ganancias”. La ENA se pronuncia a favor del cooperativismo de inspiración socialista y, curiosamente, también en contra de la masificación de la producción agrícola.

Las aseveraciones siguen: “Esta escuela no tiene su espíritu orientado hacia ambiciones de lucro ni hacia dogmas económicos sellados con hacinamientos de cráneos y miríadas de ruinas en el triste colapso europeo de 1914”. El acta no sólo se refiere a la Revolución mexicana, sino también a la primera Guerra Mundial como consecuencia del sistema capitalista en el que se da el enriquecimiento de unos cuantos a costa del sacrificio de la mayoría de la población. Por eso se propone un sistema socialista, un “ideal humano de sencilla cooperación y reposado compañerismo entre los hombres que labran la tierra, sin que trate de empujarlos hacia la pendiente de la grande explotación agrícola, que necesita para florecer y prosperar, del padecimiento de enormes multitudes de asalariados sin esperanza”. Se pretende la formación del “pequeño agricultor,” quien será “árbitro de sí mismo, amigo de su comarca, apoyo y base de la ciudadanía campesina”; un sistema de individuos unidos para producir bajo un esquema de organizaciones agrícolas en las que se produzca “sin egoísmo, sin esclavitud y sin privilegio”, sino para el bien común.

El siguiente párrafo del acta da comienzo con las palabras “La tierra no tiene dueños”. En el nuevo sistema, la posesión de la tierra así como sus productos es colectiva, proponiendo, en parte, un regreso al sistema de tierras comunales. También esta frase alude al artículo 27 constitucional, en el cual se otorga la propiedad de la tierra en un primer momento a la nación. La tierra, simbólicamente, es la patria que se estaba gestando.

En 1923 Manuel Carpio, patrocinado por la Secretaría de Agricultura y Fomento, escribió un folleto titulado: *Una escuela de agricultura para agricultores y no para*

profesionales empleómanos; allí afirma que se requiere una escuela situada en el campo, para los habitantes del campo y que forme agricultores:

La cooperativa agrícola modelo la deben constituir los alumnos de la ENA [...] Todo lo que en la Escuela de Agricultura se hace por mano del hombre, debe ser hecho por los alumnos [...] ese producto efectivo no se le pondrá en sus manos para que, al final de la carrera, reciba, junto con su título de agricultor o de ingeniero agrónomo, el producto total de su trabajo durante su permanencia en la escuela; importe que bien puede ser, aunque modestamente, el pie veterano de su iniciación en la vida real.²⁸¹

Así, además de la educación, los estudiantes recibirían dinero por sus labores, por lo que tendrían un capital con el cual enfrentar la vida al egresar de la Escuela.

En un documento encontrado en el Archivo General de la Nación se refuerzan las ideas de cooperativismo llevadas a la práctica en Chapingo.²⁸² Escrito en marzo de 1922 por Ramón P. de Negri, futuro secretario de Agricultura (en ese momento presidente de Ferrocarriles Nacionales) y dirigido a la Confederación de Sociedades Ferrocarrileras, este texto expresa la fiel creencia en que el progreso se debía dar mediante la generación de cooperativas, por lo que propone la formación de la “Gran Cooperativa de Sociedades Ferrocarrileras”. En él se utilizan términos positivistas, sosteniendo que los obreros deben unirse “científicamente” en “sólidas instituciones que garanticen la vida económica, de donde deriva todo el positivo bienestar de los hombres”.

De Negri admite haber tomado estas ideas de una asociación cooperativa inglesa y expresa que “esas cooperativas son hoy una independiente fuerza económico-social de las que más orgullosa puede estar aquella nación”. Cabe recordar que la propuesta de las cooperativas formaba parte del proyecto comunista. Según Federico Engels, la cooperativa es el proceso mediante el cual Roberto Owen introdujo “orden en el caos” en Inglaterra, estableciendo una colonia modelo, en la que no se conocía la embriaguez, la policía, los jueces de paz, los procesos, los asilos para pobres ni la beneficencia pública. Para ello, le bastó sólo con colocar a sus obreros en condiciones más humanas de vida,

²⁸¹ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 75.

²⁸² Ramón P. de Negri, “A la Confederación de Sociedades Ferrocarrileras de la República Mexicana, y a la Unión de Conductores, Maquinistas, Garroteros y Fogoneros”, 21 de marzo de 1922, AGN, Fondo Obregón-Calles, caja 50, 809-D-3X.

consagrando un cuidado especial a la educación de su descendencia. Las cooperativas de consumo y de producción, vistas a través de los ojos de Engels, son el modelo creado por Owen como una medida de transición, para que la sociedad pudiera organizarse de manera íntegramente comunista.²⁸³ La cooperación era una forma de mantener el orden social y evitar las revoluciones.

De Negri quería implantar el cooperativismo en México. Cabe recordar que en esos años el Partido Nacional Cooperatista era uno de los partidos políticos más fuertes del país, aunque no sabemos con certeza el tipo de relación de De Negri con el PNC. Sin embargo elaboró un documento que pretendía preparar a maestros misioneros, quienes a nombre de la Secretaría de Agricultura y Fomento acudirían a las comunidades rurales para difundirlo, con la finalidad de estimular “la organización del proletariado mexicano [...] en grupos de cooperación humana, establecidos sobre las bases racionales de la ayuda mutua que los hombres se deben los unos a los otros”. En el mismo escrito ideó la siguiente concepción del cooperativismo:

La única forma en que puede el proletariado equilibrar fuerzas con el capital, es la de unirse para obtener, por medio del trabajo y del consumo, una reabsorción de los productos de ambos, que vaya a favorecer a los gremios organizados y no como sucede en el actual espíritu de aventura dominante en los mercados mundiales: el producto de consumo y trabajo va a pasar a manos de explotadores, que han convertido en un juego de azar los rendimientos más valiosos de aquellos.²⁸⁴

Nótese la influencia del socialismo así como la cercanía con las ideas plasmadas en el acta de inauguración de la ENA en los folletos de propaganda del cooperativismo: “¡Campesinos, uníos, dejad de ser pobres y débiles por medio de la organización! [...] ¡La cooperación os espera con los brazos abiertos, tened fe en ella y entregaos con absoluta confianza, que sus benéficos resultados no tardarán en hacerse sentir! [...] ¡Pensad que la

²⁸³ Federico Engels, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Buenos Aires, Polemica, 1974, pp. 62-65. Ver también Esperanza Fujigaki Cruz y Adriana Olvera López, *op. cit.*, p. 208. Las autoras señalan las ideas de Huber, Raiffeisen y Shulze-Delitzsch como fuentes inspiradoras.

²⁸⁴ Ramón P. de Negri, *Instrucciones para difundir la conveniencia de que se funden cooperativas agrícolas*, México, 1923, pp. 3-4. Para un análisis de la propuesta cooperativista agrícola de De Negri ver Fujigaki y Olvera, *op. cit.* pp. 227-231. Esta propuesta fue antecedente fundamental de la creación de la Dirección General de Cooperación Agrícola en 1922, el surgimiento de la Liga Nacional Campesina en 1926 y de la Ley de Sociedades Cooperativas publicada en febrero de 1927.

cooperación es la única fuente de riqueza accesible a los pobres”!²⁸⁵ Las sociedades agrícolas podían ser de crédito, de producción, de trabajo, de seguros, de construcción, de transporte, de venta en común y de compra en común.²⁸⁶ Estas ideas socialistas europeas²⁸⁷ inspirarían no sólo a De Negri sino a muchos más en proyectos de creación de sociedades en donde la riqueza se distribuyera más equitativamente. El pueblo cooperativo establecido en Chapingo es un ejemplo de ello. Este proyecto incluía una integración de la producción, distribución y venta de productos de la hacienda, además de convivencia con los profesores y trabajadores, para crear una sociedad equitativa, en donde todos los miembros de ella obtuvieran utilidades por su trabajo y aprendieran así nuevas formas de producir en las cuales se armonizaran los intereses de los diversos grupos sociales y productivos con la modernización agrícola en defensa de la pequeña propiedad. Ahora bien, el documento de la cooperativa ferrocarrilera redactado por De Negri defiende el consumo de todos los obreros en provecho de los mismos “sin peligros de lucro personal ni de capitalismo pirático”, acercándolo a las ideas expresadas en el acta de inauguración. De Negri menciona que la instauración del método de cooperación será “digno de ser imitado por todas las otras clases”. Es de suponer, entonces, que al llegar a la Secretaría de Agricultura, llevaba frescas estas ideas, por lo que muy probablemente fue promotor de la instauración del pueblo cooperativo y de las cooperativas agrícolas en Chapingo. De Negri sostiene:

Es miserable todo aquel que cree que puede llamarse libre sin ser dueño de los productos de su esfuerzo. Toda libertad consiste en recibir aquello a que se tiene derecho, y en cumplir aquello que honestamente crea un deber como resultante del derecho; y esto se explica por la salud económica de los hombres. Ningún explotador es solvente en lo moral aunque tenga millones; y ningún proletario puede ser libre si no es dueño del pan propio ni del pan de sus hijos. Siento que llegará al punto más alto de la misión que creo tener en este momento social de nuestra patria, si me es permitido, con la ayuda y voluntad de todos los obreros ferrocarrileros, dar cima a este magnífico proyecto de establecer en México la Gran

²⁸⁵ AGN, Fondo Obregón-Calles, 9 de octubre de 1922, folleto sin clasificar, caja 50.

²⁸⁶ Ver Fujigaki y Olvera, *op. cit.*, p. 236.

²⁸⁷ En esa época hubo un auge del cooperativismo en diversos países europeos. Adriana Olvera López, “El sistema cooperativo industrial mexicano, una revisión histórica 1920-1928”, tesis de licenciatura, México, Facultad de Economía, UNAM, 2001, se refiere a la influencia de las ideas de Federico Guillermo Raiffeissen en México. Ver Fujigaki y Olvera, *op. cit.*, p. 240.

Cooperativa de Sociedades Ferrocarrileras [...] Así nos acercaremos más a la vigorosa corriente de ideas legítimas, por la que están luchando sin cesar los hombres de buena voluntad, en todas las naciones, en esta época de reorganización mundial.²⁸⁸

Observamos grandes similitudes entre este texto y el acta de inauguración, no sólo en cuanto a su sintaxis y el uso del lenguaje, sino también en lo referente a los valores y a las ideas básicas que ambos expresan: la instauración de cooperativas y el subsecuente derrocamiento del capitalismo. Asimismo, el cooperativismo tuvo expresión en el pensamiento de Marte R. Gómez. En octubre de 1922, la Comisión Nacional Agraria expidió la circular 51 que sirvió de base para crear la Dirección de Aprovechamiento de Ejidos. Este documento se refiere a la organización cooperativa de los ejidos y su autor es el mismo ingeniero Gómez.²⁸⁹ Asimismo, en el tercer Congreso Agronómico Nacional, realizado en 1923, se produjo un *Manifiesto a la nación* en el cual se declara, como finalidad, “conseguir a todo trance sustituir la explotación capitalista individual por la cooperativa de pequeños agricultores, o por la colectiva o comunal en los ejidos, que es el primer paso hacia la socialización de la tierra, nuestra finalidad suprema”.²⁹⁰ El uso de términos comunes refuerza la hipótesis de una posible colaboración entre el grupo de personajes al que nos hemos referido para determinar el ideario de la ENA.

La popularidad de las cooperativas agrícolas aumentó durante el periodo de gobierno de Plutarco Elías Calles. En mayo de 1926, el Presidente de la República aprobó el reglamento para la constitución y funcionamiento de las sociedades cooperativas agrícolas locales y las uniones de sociedades locales creadas con capital particular. De acuerdo con Jean Meyer, se consideraban instituciones modernas, económicas y encaminadas al cultivo intenso; el organismo —se pensaba— eliminaría a los intermediarios. La cooperativa sería la unidad de producción que suprimiría los riesgos que ofrecería el ejido como modelo de propiedad comunal de la tierra, al aportar disciplina, organización y un sentimiento de responsabilidad en el participante.²⁹¹

²⁸⁸ Ramón P. de Negri, “A la Confederación de Sociedades Ferrocarrileras...”, *op. cit.*

²⁸⁹ Ver Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 68.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 71.

²⁹¹ Las sociedades cooperativas o sociedades locales de crédito agrícola de responsabilidad limitada tenían que ser reconocidas por el Banco Nacional de Crédito Agrícola, para que éste les proporcionara los fondos necesarios para el cultivo. Se fundaron, hasta 1927, 290 cooperativas agrícolas. Ver Jean Meyer, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, *Historia de la Revolución mexicana, 1924-1928*, México, El Colegio de México, 2002, p. 87.

Según testimonio de Ramón Fernández y Fernández, durante el callismo “los estudiantes tuvimos oportunidad de hacer prácticas agrícolas en las cooperativas que instituyó el director Waldo Soberón. La escuela proporcionaba terrenos, agua e implementos, y los alumnos su trabajo y vendían en su favor la cosecha. Los alumnos llegaron a tener en cultivo ciento cincuenta hectáreas. El presidente Elías Calles acordó que se estableciera un crédito revolvente de \$10 mil para financiamiento de estas cooperativas”.²⁹²

El acta de inauguración de la ENA expresa que a la tierra se le tiene respeto y devoción: “La tierra es la madre cariñosa y fecunda de todo aquel que interpreta con humildad y con lealtad la misión del ser humano”. Más adelante, en el capítulo VI de esta tesis, se profundiza en la importancia simbólica de la tierra. Parece contradictorio que a la que llaman madre cariñosa y fecunda, sea ¡a la que se haya de explotar!

Quienes redactaron el acta, tildan de “modesto el programa educativo de la escuela, en su aspecto económico, pues marchando así, con el íntimo anhelo de ser guiados por nuestra verdad social, iremos muy lejos”, y saben que están preparando “el camino a las generaciones futuras.” Reconocen así sus limitaciones: “Si resultare que no somos los llamados para el cumplimiento de una obra tan enorme como la que dejamos esbozada, que otros más fuertes y mejor capacitados que nosotros recojan nuestra bandera de campaña, simbolizada en la presente idea fundamental: Enseñar la explotación de la tierra, no del hombre”. En estas palabras de cierre, puede advertirse un discurso mesiánico que, aun así, reconoce las limitaciones del tiempo y del espacio. También puede verse que esta declaración provee al nuevo *campus* de la ENA de un idealismo que permanece hasta la fecha. Los que formaron la escuela se consideraron *elegidos* para esbozar el proyecto rector de México, pero ellos no estarán ahí para siempre, por lo que exhortan a las futuras generaciones a continuarlo. Serían solamente la primera piedra en la construcción de una nación con sistemas más equitativos y justos. En palabras de Marte R. Gómez:

²⁹² Testimonio en Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 105. Según el mismo autor, el ingeniero agrónomo Nabor Cuervo, director de la ENA desde 1926, suprimió las cooperativas de alumnos porque los distraían de sus clases. Ver p. 106 de la misma obra.

La concepción filosófica que se impuso a los arquitectos que construyeron los templos egipcios, fue la de levantarlos de tal manera que pudieran evolucionar, es decir, agrandarse de continuo. Parece, por eso, que la palabra apropiada para decir que se erigía un templo era plantar [...] Sentía que la Escuela Nacional de Agricultura, a medio construir, aunque inaugurada el 1º de mayo de 1924, estaba destinada a crecer de continuo, y que en ese sentido, no hacíamos más que plantarla. Así lo dije en mi discurso inaugural.²⁹³

Este texto podría ser un discurso masón que se inspira en el pasado egipcio y que considera a todos los seres humanos como arquitectos perpetuos. Recordemos la pertenencia de estos hombres a la logia Rosacruz Quetzalcóatl, cuyos integrantes aseguraban haber obtenido el conocimiento de sabios egipcios.²⁹⁴ Los masones eran hombres comprometidos con el desarrollo de sus comunidades, por lo que la ENA en Chapingo puede haber sido un proyecto apoyado por la logia. Para los masones, cada ser humano es una piedra en el gran edificio de la humanidad. Así, el grupo que construyó la Escuela sería solamente los cimientos de un edificio en un plan de largo plazo. Ellos estaban convencidos que su obra los trascendería; la ENA era sólo el principio de un gran ideal. En esas palabras se aprecia la grandeza de los hombres que se unieron en este proyecto y es relevante la labor de Rivera al contribuir a la articulación del imaginario en el lenguaje plástico.

Marte R. Gómez, como director de la ENA, dictó el discurso de inauguración²⁹⁵ en el que se complementan las ideas plasmadas en el acta. Describe a la escuela como “laboratorio del trabajo donde se modelarán los constructores de nuestra agricultura,” así como “remate glorioso del problema agrario”. La intención, según lo expresó Marte R. Gómez en el discurso de inauguración, era formar en Chapingo “la primer ciudad universitaria de México”.²⁹⁶ Los profesores vivirían en la escuela y dedicarían el día completo a trabajar, practicar, estudiar y convivir con los alumnos, con el fin de procurar un mejor entendimiento entre discípulos y maestros. Los alumnos también serían internos “de tiempo completo”, perdiendo la pensión cuando dejaran de merecerlo por su conducta o por su deficiente aprovechamiento. Los recursos obtenidos con la venta de

²⁹³ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 81.

²⁹⁴ Ver Capítulo IV de este trabajo, en especial las secciones IV.2 y IV.3.

²⁹⁵ Marte R. Gómez, “Discurso de inauguración de la ENA”, 1 de mayo de 1924, en Ramón Fernández, *op. cit.*, pp. 82-84.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 83.

productos de la ex hacienda serían utilizados para hacer frente a las necesidades de enseñanza y sostenimiento de los educandos. El fin era formar hombres libres: “La escuela no podía conceptuarse sino como remate glorioso de la obra realizada por el actual gobierno”. El agrónomo, unido al campesino, apunta Gómez, “consumará la redención de nuestro proletariado rural”. En el discurso se evoca la destrucción de un pasado para la construcción de un nuevo orden, en el que “florecerán las tierras de nuestros agricultores libres”. Así, como explicara más tarde Gómez a los esposos Wilkie, de la Escuela Nacional de Agricultura “tienen que salir los técnicos que luchen por la regeneración de los campesinos mexicanos”.²⁹⁷ Las ideas comprendidas en los textos anteriores nos permiten formar un panorama completo de lo que el proyecto Chapingo quería lograr. Se trataba de la impartición de una formación completa, no solamente de enseñar herramientas para mejorar la producción agrícola. El pensamiento de estos hombres inspiró el contenido de los planes de estudio como herramienta para contribuir a la *regeneración* de los campesinos, lo cual redituaría en un mejor desarrollo del campo mexicano y con esto, de la nación.

II.7 La enseñanza en la Escuela Nacional de Agricultura

El ideario se llevó a la práctica por medio de la enseñanza. A partir del cambio de sede dio inicio una reestructuración en los planes de estudio existentes, para que los nuevos reflejaran la reorganización de la Escuela y la ideología esbozada en el acta de inauguración. Estos proyectos muestran el interés en la formación de seres humanos integrales, sanos, comprometidos y dueños de conocimientos teóricos y prácticos para la mejor explotación de los recursos naturales y materiales. Además se les otorgaba una beca a los estudiantes de escasos recursos, así como habitación, alimento y vestido, con el propósito que tuvieran cubiertas sus necesidades básicas para dedicarse totalmente al estudio.

Al reabrir sus puertas después de la lucha armada, en 1919, ya existían las carreras de agrónomo, con una duración de cinco años; la de ingeniero agrónomo, de siete años; así como cursos de mecánica agrícola. Para ingresar a la Escuela se requería contar con instrucción primaria. Además de las materias enfocadas a la agricultura, en el programa

²⁹⁷ James y Edna M. de Wilke, *op. cit.*, p. 100.

de estudios se incluían raíces griegas y latinas (neologismos y tecnicismos), composición literaria y, como ejercicio físico, gimnasia sueca y natación. En 1921, el presidente Álvaro Obregón y Antonio I. Villareal, secretario de Agricultura y Fomento, firmaron el decreto que establecería el nuevo plan de estudios, aunque prácticamente era el mismo de 1919.²⁹⁸

En diciembre de 1922, se llevó a cabo el segundo Congreso Nacional Agronómico, durante el cual se elaboró otro nuevo plan de estudios para la ENA.²⁹⁹ Se plantearon cambios estructurales que obedecieran a las nuevas necesidades de formación. Aunque Marte R. Gómez ocuparía el cargo de director de la ENA hasta el 1 de febrero de 1923, tal vez ya haya tenido ingerencia en este plan al que llamó “el primer paso serio dado en la reorganización de esta Escuela”.³⁰⁰ Sobresale la sugerencia de una rigurosa selección de los alumnos “a fin de no derrochar los dineros y las fuerzas espirituales de la Nación”. En cuanto al profesorado se refiere, se quería procurar “el contingente de todos los mejores elementos del gremio agronómico y tratar de formar un grupo entusiasta, trabajador, con tendencias uniformes”.

Al planear los cursos, el programa sostiene: “Hemos procurado una sucesión de las ciencias, respetando, dentro del buen sentido, las necesidades y conveniencias prácticas, la clasificación positivista [...] y en la inteligencia de que se seguirán métodos de enseñanza objetivo-demostrativos”. Las materias serían enseñadas objetiva y prácticamente, de acuerdo con los más puros ideales positivistas decimonónicos. Más adelante, el decreto anuncia que se enfatizará la importancia de la lengua española ya que los alumnos tendrán que hacer una “copiosa labor de difusión científica”. En estas palabras se aprecia que el positivismo mantenía una vasta influencia en los ámbitos académicos, como un sistema que enseña verdades objetivas para lograr orden y progreso; esto es relevante ya que, como veremos en el capítulo VI, Rivera plasma en la ex capilla un discurso positivista.

²⁹⁸ Decreto que establece el nuevo plan de estudios de la Escuela Nacional de Agricultura, 1921, Planes de estudio, Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Chapingo (UACH).

²⁹⁹ Proyecto presentado por los ingenieros Juan Ballesteros, Alfonso González Gallardo, José Mares y Gonzalo Robles, octubre, 1922. Planes de estudio, Archivo Histórico de la UACH.

³⁰⁰ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 88.

Los principios establecidos en el trabajo de los consultores quedarían finalmente inscritos en los planes de estudio de la ENA a partir de 1923.³⁰¹ El decreto en el que se establecen está signado por Ramón P. de Negri, como secretario de Agricultura, y Álvaro Obregón, Presidente de la República. Se fijó como carrera única la de ingeniero agrónomo, además de cursos libres de enseñanzas prácticas, derivadas directamente de la agricultura. Se mantuvo el requisito de una edad mínima de catorce años, haber terminado la instrucción primaria superior, gozar de buena salud y aprobar el examen de admisión. La duración de los estudios sería de siete años, cada uno dividido en dos términos. Este es el plan de estudios conformado por los que encargaron los murales a Diego Rivera y que derivó quizás en el primer intento de hacer de los murales “libros visuales” pedagógicos que complementarían u otorgaran una visualidad a los planes de estudio. Los alumnos podrían reconocerse en ellos, unir lo que aprendían en el salón de clases con lo que se esperaba de ellos como parte de una institución que formaba parte activa en la nación que se estaba gestando.

La formación que se brindaba a los alumnos no sólo se centraba en lo respectivo a la agricultura sino que comprendía una educación integral. Entre las asignaturas teóricas se encontraban aritmética, álgebra, geometría y trigonometría; historia universal, economía política y sociología; física y química; lógica y psicología; geografía, geología y topografía; suelos y labores, bosques, botánica y zoología. En semestres más adelantados muchas de ellas conducirían a materias prácticas de las diferentes áreas. Lógica, historia universal, psicología y ejercicio físico son materias encaminadas a elevar el nivel cultural y físico de los estudiantes, no sólo de impartir conocimientos prácticos. Como veremos más adelante, la planta que germina y que se repite varias ocasiones en la ex capilla se equipara al estudiante, quien renacerá después de su proceso de aprendizaje para germinar como una nueva generación de plantas fuertes y renovadas.

Éste es el primer plan de estudios en el que aparece como asignatura la biogenesia, equivalente a lo que hoy llamamos genética, en la que se estudiaba la intervención de la tecnología para el mejoramiento de las cosechas. Los alumnos estudiaban además lengua castellana, inglés y francés, así como dibujo y fotografía. Todos los semestres se debía

³⁰¹ “Decreto que establece el nuevo plan de estudios de la Escuela Nacional de Agricultura”, Tacubaya, México D.F., Imprenta de la Dirección de Estudios Geográficos y Climatológicos, 1923, en el Archivo Histórico de la UACh.

practicar cultura física o deportes. Llevaban materias referentes a la agricultura y ganadería, las cuales iban seguidas de enseñanzas prácticas respectivas. También recibían formación sobre construcción, mecánica, irrigación, economía rural, industrias y asociaciones agrícolas, crédito y legislación rural, documentación comercial y avalúos.

Como complemento, todos los alumnos cursaban las materias correspondientes a una de las siguientes especialidades: industrias agrícolas, agricultura, ganadería, irrigación y servicios agrícolas. Los estudiantes de esta última especialización cursaban la materia *Evolución social agraria mexicana*, impartida por Gilberto Loyo, según da fe la nota de la página trece del plan de estudios, aunque el profesor de la misma durante 1924 fue Jesús Silva Herzog,³⁰² quien además fue titular del curso de Economía Política.³⁰³ En el texto “Diego Rivera y Chapingo”,³⁰⁴ Silva Herzog relata sus viajes en tren a Chapingo, en los que Rivera y Loyo discutían sobre arte, historia, problemas sociales, filosofía, en particular recuerda una conversación acerca de Platón y San Agustín. Algunos otros profesores traídos por Marte R. Gómez fueron Daniel Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor, Basiliso Romo, José G. Aguilera, Juan Mancilla y Río, Manuel López Aguado, Manuel Suárez, José Mancera y Manuel Mesa Andraca.³⁰⁵ Aunque Plutarco Elías Calles tomó posesión de la Presidencia de la República en diciembre de 1924, fue Álvaro Obregón quien firmó el decreto para el plan de estudios del año 1925. Este programa de enseñanza permaneció sin cambios hasta 1926.³⁰⁶ En este año se incorporó a la ENA la Escuela Nacional Forestal, por lo que se estableció la nueva carrera de perito forestal. La de ingeniero agrónomo mantuvo una duración de siete años y el plan de estudios, prácticamente permaneció vigente hasta 1928, cuando el nuevo director, el agrónomo Manuel Mesa Andraca, decidió modificarlo.

Durante el gobierno de Calles se estableció un sistema de enseñanza agrícola integrado por la escuela rural vasconceliana, las escuelas centrales agrícolas y las

³⁰² Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, *op. cit.*, p. 10.

³⁰³ James y Edna M. de Wilke, *op. cit.*, 1969, p. 635.

³⁰⁴ Jesús Silva Herzog, “Diego Rivera y Chapingo”, en Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider (comps.), *op. cit.*, p. 211.

³⁰⁵ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 103. Manuel Mesa Andraca fue promotor de las misiones culturales, de las escuelas normales rurales, maestro en múltiples instituciones educativas, director del departamento de enseñanza agrícola de la SEP, director de Nacional Financiera y del Banco Nacional de Crédito Agrícola.

³⁰⁶ “Decreto que establece el nuevo plan de estudios de la Escuela Nacional de Agricultura”, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1925, Archivo Histórico de la UACh. No se encontraron planes de 1927.

escuelas profesionales de agricultura, veterinaria y forestería.³⁰⁷ Asimismo, en esta época se fundaron el Banco Nacional de Crédito Agrícola, los bancos ejidales y el Banco de México, con lo que se establecieron los principios del sistema financiero mexicano. En 1926 se expidió la primera Ley de Crédito Agrícola.

A partir de 1941 se vuelve necesario haber cursado la secundaria para ingresar a la ENA. En 1959 se creó el Colegio de Posgraduados, el cual ofrece programas de posgrado en diversas especialidades, entre ellas la maestría en economía del desarrollo rural, producción animal, protección vegetal, ciencias forestales, horticultura y doctorado en ciencias de la economía agrícola y ciencias agrarias. Fue hasta 1968 cuando se terminó la militarización. En 1974 se creó la Universidad Autónoma de Chapingo, la cual inició actividades en 1978.³⁰⁸ La Universidad Autónoma de Chapingo sigue funcionando como institución educativa de excelencia especializada en agricultura. Además del sistema de becas para los alumnos, la universidad cuenta con casas para maestros, campos de experimentación, granjas, laboratorios, instalaciones deportivas y centros culturales. Sus alumnos han formado una élite agraria cuyos miembros ocuparon altos puestos en la administración federal.³⁰⁹ Hoy en día se gradúan alrededor de ochocientos alumnos al año, existen dos websites de chapingueros y una Asociación Nacional de Egresados de Chapingo, A.C.

³⁰⁷ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 97.

³⁰⁸ La UACh cuenta con los siguientes departamentos: Preparatoria Agrícola, Bosques, Economía Agrícola, Fitotecnia, Industrias Agrícolas, Irrigación, Parasitología agrícola, Sociología rural, suelos, zonas áridas y zootecnia. Se imparten cursos de sociología rural, chiles, vegetales, semillas, plantas medicinales, herbolaria, floricultura, invernaderos, viveros y hortalizas, cultivos básicos, mejoramiento genético y agroecología. Cuenta con varios esquemas: hay alumnos externos que tienen derecho a servicios educativos gratuitos, becados externos que cuentan con apoyo económico mensual más alimentación exenta de pago y becados internos que reciben hospedaje y alimentación gratuitos.

³⁰⁹ Por citar algunos ejemplos: Ricardo Acosta, ingeniero agrónomo fue subsecretario de Agricultura con Díaz Ordaz, Norberto Aguirre Plancas fue presidente de la Comisión Nacional del Maíz, diputado federal y es autor de varios ensayos sobre la reforma agraria; Gabriel Baldovinos de la Peña, docente del Instituto Politécnico Nacional, de la Escuela Nacional de Agricultura y miembro de la CNC; Enrique Beltrán biólogo especialista en recursos naturales y conservación; Ramón Fernández y Fernández, especialista en tenencia de la tierra, crédito agrícola y cooperativas; Manuel Mesa Andraca, sobresale por haber sido secretario de la ENA, así como por su participación en la organización de ejidos; Jesús Silva Herzog, economista, docente en la UNAM y en la ENA; Luis L. León también fue egresado de la ENA. Entre los servidores públicos sobresalientes egresados de la ENA tenemos a Luis Martínez Villicaña, Manuel R. Villa Issa, Alejandro Prieto Quintero y Aaron Merino Fernández, por mencionar algunos destacados egresados de la Escuela.

II.8 Pueblo cooperativo

El proyecto Chapingo incluía el primer pueblo cooperativo en México; de hecho, el único en su tipo que se creó en nuestro país. El objetivo era proporcionar habitación a maestros y trabajadores de la ENA así como el establecimiento de cooperativas agrícolas, finalidad expresada en los documentos fundacionales de la institución. No es tema fundamental de esta tesis el estudio de esta iniciativa, pero se hace mención de su existencia debido a la participación de Rivera en la decoración de los dos monumentos de este espacio, así como la importancia que tuvo la creación de una escuela en conjunto con casas habitaciones y una entidad productiva como parte de la utopía que se pretendía materializar.

El trazo del pueblo cooperativo es un triángulo con un elemento central. El plano del pueblo se encuentra plasmado en *El reparto de las tierras*, mural en el piso superior del edificio principal en Chapingo en el que Marte R. Gómez sostiene el gran papel azul con la leyenda: “Modelo de organización San Mateo Hacienda de Chapingo”.

Las casas, que en un principio fueron hechas de madera (fig. 2), estaban construidas sobre pilotes, pues el río Huexotla, cercano a Chapingo, se desbordaba constantemente. De acuerdo con el profesor de la Universidad Autónoma de Chapingo Juan Pablo de Pina,³¹⁰ tuvieron una corta vida, ya que el material utilizado en ellas no fue lo suficientemente resistente. Posteriormente, el pueblo fue reconstruido en un estilo funcionalista y con materiales más duraderos. De Pina afirma que funcionó hasta el momento en que los pobladores originales, profesores y trabajadores de la universidad, heredaron las casas a otras personas que no necesariamente trabajaban en la Escuela.

El pueblo cooperativo fue un proyecto del grupo inicial, sin embargo, como Marte R. Gómez dejó su puesto a finales de 1924, se puede inferir que el proyecto perdió importancia para los siguientes directores. Algunos testimonios de la época, como el de Anita Brenner, relatan que desde un principio no fue habitado:

Hecho al vapor por un Secretario de Agricultura, arrobado ante el éxito de experimentos en otras partes del mundo [...] Se dijo que los campesinos se asomaban sonrientes por las perfectas ventanas y saludaban en los jardincillos de las casas, para la publicidad del

³¹⁰ Entrevista a Juan Pablo de Pina en la Universidad Autónoma de Chapingo, 22 de septiembre de 2006.

gobierno, habían sido pagados y acarreados como extras de cine el día de la inauguración, mientras el Presidente recorría la Calle del Trabajo y la Avenida de la Producción, deteniéndose a admirar la escuela, el teatro y la cooperativa amueblada de armarios tan funcionales como sacados de una caja de juguetes. Nadie habitó después Chapingo, que hoy se halla desierto. Los matorrales llenan las bien trazadas avenidas y las milpas invaden las entarimadas casas que ya empiezan a agrietarse bajo el reverberante sol mexicano.³¹¹

Jesús Silva Herzog asegura que el caso del pueblo cooperativo es “el más aleccionador”. En su relato considera este proyecto, de más de cien casas para cooperatistas, un fracaso, ya que faltaron los pobladores.³¹² Atribuye esto a un plan sin meditación, puesto que se intentó imitar “en un país en desarrollo, lo que se ha hecho con éxito en naciones que han alcanzado un gran desarrollo industrial”.³¹³ Por su parte, Ramón Fernández y Fernández menciona que “las casas del pueblo cooperativo permanecieron solitarias largo tiempo, hasta que, a falta de otra dedicación, fueron siendo ocupadas por los empleados de la escuela y tal fue su destino definitivo”.³¹⁴

No se conocen contratos o fuentes que documenten la autoría de Rivera del monumento a la entrada del pueblo cooperativo, sin embargo, Marte R. Gómez documentó que el trabajo del muralista “incluyó también el proyecto para la fuente del pueblo cooperativo”.³¹⁵ El trazo triangular con un elemento al centro semeja al “ojo que todo lo ve”, símbolo común al cristianismo y a la masonería que representa la omnisencia de Dios y la visión intuitiva. La fuente central es un cubo bajo una pirámide (fig. 3), probable referencia a la piedra cúbica masónica, ya que en el aprendiz, como piedra sin tallar, todo en su alma está por perfeccionarse, debe trabajar consigo mismo, pulirse, para convertirse en una piedra lisa, la cual simboliza al iniciado cuando ya ha limado sus

³¹¹ Anita Brenner, *op. cit.*, p. 29.

³¹² Jesús Silva Herzog, *El agrarismo mexicano y la reforma agraria*, *op. cit.*, p. 312. La cita textual dice: “El caso del Pueblo Cooperativo es el más aleccionador. Se construyó a cuarenta kilómetros de la ciudad de México por instrucciones del Secretario de Agricultura y Fomento, entre los años de 1923 y 1924: calles asfaltadas; más de cien casas con destino a las futuras familias cooperatistas; las oficinas administrativas, la escuela, la tienda, la botica, y el consultorio médico; todo bien edificado y en perfecto orden. Pero no tuvo éxito, sencillamente, porque faltaron los pobladores; las tierras próximas son de muy mala calidad”.

³¹³ El proyecto tuvo influencia de proyectos similares en otras partes del mundo, principalmente en Estados Unidos e Inglaterra. A este respecto, Silva Herzog menciona la influencia de las doctrinas cooperativas de Schulze-Delitzsch, Raiffeisen y otros. *Ibidem*, p. 338.

³¹⁴ Ramón Fernández, *op. cit.*, p. 105.

³¹⁵ Apuntes de Marte R. Gómez sobre el muralismo proporcionados por su hijo Marte Gómez Leal.

defectos y se encuentra listo para formar parte del gran edificio de la humanidad. Sobre los triángulos formados en el techo piramidal se distingue en bajorelieve la imagen del pueblo cooperativo. En uno de los lados del cubo, dos manos sostienen a un atado de trigo; en otro costado se observan dos cabezas de caballos, las cuales son diferentes, por lo que podrían simbolizar lo masculino y lo femenino, sobre ellas se observan un compás y una hoz; en la tercera cara, dos manos se estrechan bajo una guirnalda y dos arados y en el otro lado se observan guirnaldas. Todas estas imágenes son alusiones a la unión, el equilibrio entre dos fuerzas y la producción agrícola. Rivera representó el monumento central en el extremo inferior derecho del tablero *La alianza entre el obrero y el campesino*, ubicado justo enfrente de *El reparto de las tierras*. Su inclusión en el ciclo pictórico demuestra su contemporaneidad.

La estructura construida a la entrada del pueblo está dividida en tres secciones (fig. 4). Sobre las dos laterales se encuentran las inscripciones que expresan los principios de Chapingo: el bienestar colectivo, la cooperación, el trabajo y el esfuerzo. La parte central es más alta; tiene un hueco rectangular en el que se encontraba una campana y la corona una gran pirámide. En la parte baja se construyó una banca que recorre toda la longitud del monumento.

Los ideales de la nueva ENA pueden resumirse como sigue. Se pretendía que los profesores estuvieran de tiempo completo y vivieran en la escuela. Todos los alumnos serían internos y la enseñanza sería práctica. A partir del plan de estudios de 1923, la mitad de la jornada sería para prácticas de laboratorio y de campo, con el objetivo que si algún alumno no pudiera concluir sus estudios, por lo menos pudiera abarcar algún taller agropecuario. La institución sería autosuficiente económicamente, al aprovechar al máximo sus recursos agropecuarios y forestales mediante la creación de una cooperativa de alumnos y trabajadores. La enseñanza promovería la reforma agraria.

Estos principios fueron los que inspiraron Chapingo bajo el liderazgo de Marte R. Gómez, quien proclamaba la generación de “hombres libres y liberadores”;³¹⁶ lo cual no significa que dichos preceptos se hayan llevado a la práctica tal y como fueron planeados. Lo que aquí interesa es que, a nivel de ideal, fueron el eje para la creación de una comunidad utópica y que en este contexto se pintaron los frescos tema de este estudio.

³¹⁶ Marcelo González Bustos, *op. cit.*, p. 60.

Las obras de Rivera contribuyeron no sólo a mostrar, sino a edificar ese ansiado progreso y esa sociedad ideal. La aportación del artista consistió en legitimar la idea de un futuro en el que se generaría un nuevo orden para que el ser humano comprendiera y se compenetrara con el mundo en el que vivía; que conviviera en paz con otros seres humanos, utilizando la tecnología sabiamente para la explotación de la naturaleza. Los murales son reflejo fiel de la ideología de aquellos que vieron en Chapingo la oportunidad de llevar a la práctica sus ideales.

II.9 Dibujando la Revolución: ilustraciones para las *Memorias de las Convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas* y para el libro infantil *Fermín*.³¹⁷

Entre su vasta producción de ilustraciones para textos, existen dos series de dibujos contemporáneos a la realización de los frescos en Chapingo que guardan una relación muy cercana con éstos: las ilustraciones para *Fermín* y para las *Memorias de las Convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*. Ambas series fueron hechas a una tinta, muy probablemente para facilitar su impresión.

Memorias de las Convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas

Al dejar su cargo como director de la ENA, Marte R. Gómez emigró a Tamaulipas, en donde participó con el gobernador Emilio Portes Gil³¹⁸ en el establecimiento de su

³¹⁷ *Primera Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, México, Cultura, 1927; *Segunda Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, México, Cultura, 1929 y *Tercera Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, México, Cultura, 1930. Los originales de los dibujos (40.9 x 34 cm.) pertenecen a la colección de Marte R. Gómez y son parte del acervo del Museo Casa Diego Rivera en Guanajuato. Manuel Velásquez Andrade, *Fermín, libro mexicano de lectura para primer año*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927.

³¹⁸ Emilio Portes Gil fue nombrado gobernador del estado de Tamaulipas el 5 de febrero de 1925. Entre sus principales labores resaltan: un código de trabajo avanzado que aseguraba la libertad sindical, el derecho de huelga, salarios mejores, indemnizaciones, jubilación por despido injustificado, por accidentes de trabajo, enfermedades profesionales, incapacidad y vejez. Portes Gil también había fortalecido el sector obrero a través de la Federación Obrera de Tampico, única en derrotar a Luis N. Morones, líder principal de la CROM y Secretario de Industria, Comercio y Trabajo. Por otra parte, realizó una intensa labor educacional, una campaña antialcohólica así como organizaciones cooperativas de producción y de consumo. Cfr. Emilio Portes Gil, *Quince años de política mexicana*, México, Botas, 1941, pp. 446-448.

programa revolucionario socialista. Incluyó la organización del reparto agrario mediante la abolición de la propiedad privada y la dotación y restitución de tierras a ejidos, la creación de la Escuela Regional de Agricultura así como la fundación de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas, creada el 28 de septiembre de 1926 durante la primera convención. Marte R. Gómez firmó, junto con el gobernador, el acta constitutiva en carácter de sub-gerente del Banco Nacional de Crédito Agrícola y representante de Luis L. León, ministro de Agricultura y Fomento y presidente de la Comisión Nacional Agraria. La organización pretendía aglutinar a los campesinos en torno a novedosas estructuras productivas principalmente ejidales. En palabras de Marte R. Gómez: “Se incubaba una transformación social. Se alza el ejido y se hunde la hacienda”.³¹⁹

Entre los objetivos de la Liga se encontraron: procurar el mejor aprovechamiento de los terrenos ejidales; unificación y modernización de los sistemas de cultivo; compra al por mayor de semillas, ganado, maquinaria y todo lo necesario para mejorar la producción; organización de sociedades locales de crédito; organización de cooperativas de consumo; representación de sus miembros en procesos legales; gestión para el establecimiento de escuelas rurales; organización de campañas de alfabetización y de higiene; combate al alcoholismo y el fanatismo; establecimiento de un servicio médico ambulante y fundación de una casa de maternidad; promoción de distracciones honestas para los campesinos y sus familias, introduciendo la práctica de los deportes y el establecimiento de bibliotecas; contratación de profesionistas para la construcción de presas, caminos y graneros, así como para la instalación y dirección de plantas para la industrialización de productos agrícolas; lucha por elevar el nivel económico, intelectual y moral de sus agremiados; organización de una confiable estadística ejidal; organización de un frente proletario único, entre otras.³²⁰ Marte R. Gómez afirmó que tanto Portes Gil como él estaban “dispuestos a poner toda nuestra voluntad para ver realizados los postulados por los que se propone combatir la Liga [...] y que, si llega el caso, pagaremos con nuestros cuerpos los deseos de nuestras almas”.³²¹ No es de extrañarse que siendo Zapata el líder de la lucha agraria por excelencia, el lema de la Liga fuera “Tierra y

³¹⁹ Marte R. Gómez, “En el umbral”, *Tercera convención, op. cit.*, p. 30.

³²⁰ *Primera convención, op. cit.*, pp. 231-235.

³²¹ *Primera convención, op. cit.*, p. 240. Diego Rivera hizo una ilustración que incluye estas palabras.

Libertad”. En este ideario se plasman las bases del reparto agrario que más tarde sería promovido por Portes Gil al llegar a la Presidencia de la República.

En los textos de las *Memorias* se aprecia una similitud con los principios que inspiraron la ENA. Ambos no tienen un solo autor, sino se postulan como obras colectivas que buscan el beneficio de la comunidad y no el propio, a través del establecimiento de estructuras sociales que permitieran el desarrollo de las masas campesinas. Los principios que se proponen son muy similares, por ejemplo: el cooperativismo y la ayuda mutua entre los productores, el establecimiento de instituciones educativas y el otorgamiento de maquinaria y capacitación. Asimismo, tanto en la ENA como en la Liga se pone de manifiesto la veneración al trabajo y la repugnancia de los vicios y de la ociosidad, principalmente el combate al alcoholismo y al fanatismo. Ambas organizaciones pugnaron por el derrocamiento del capitalismo para que los campos se poblaran de “hombres libres, ya desligados de la odiosa tiranía del capitalismo a que estuvieron sujetos en épocas pasadas”.³²² La *Invocación* publicada en las memorias de la primera convención también evoca el lenguaje y los principios del acta de inauguración de la ENA:

El camino es largo, pero la ruta está trazada. Hay fe y carácter para llegar hasta el fin del recorrido. Todos los pasos que se den serán hacia adelante y sostenidos por la certeza de que, a la postre, sabrán los campesinos de Tamaulipas cumplir con el imperativo categórico del génesis, poblando primero, y llenando y sometiendo a la tierra después.³²³

El lenguaje cristiano, así como el tono mesiánico recuerdan el acta. Frases del discurso pronunciado por Portes Gil en la apertura de los trabajos de la primera convención llevan ecos del pensamiento de Gómez: “el primer paso a la consagración de una obra seguida con cariño, emprendida con tesón y con entusiasmo; este momento, repito, debe significar a la vez que una esperanza, el convencimiento de que la obra ha sido fructífera”.³²⁴ En la citada exposición, el gobernador sostuvo: “queremos una sociedad de productores, no una sociedad de explotadores”, se pronunció por la desaparición de la

³²² “Discurso pronunciado por el señor licenciado Emilio Portes Gil, gobernador constitucional del estado”, *Segunda convención, op. cit.*, p. 84.

³²³ *Primera convención, op. cit.*, p. 35.

³²⁴ *Ibidem*, p. 69.

división de clases, por el establecimiento de una nueva humanidad y deseó “que todos los corazones unidos se levanten en un solo ambiente de cariño y fraternidad”,³²⁵ palabras que, sin duda, guardan una relación cercana con el pensamiento de Marte R. Gómez.

La primera convención se llevó a cabo del 24 al 29 de septiembre de 1926 en Ciudad Victoria y fue financiada por el gobierno del estado. La convocatoria para la segunda fue lanzada por la comisión permanente de la Liga. Se llevó a cabo del 21 al 23 de septiembre de 1927 también en Ciudad Victoria. El segundo tomo es una recopilación de los progresos alcanzados por los campesinos en el año transcurrido de la primera a la segunda convención. Los gastos de la tercera convención fueron costeados por los centros campesinos afiliados.³²⁶ Esta última se llevó a cabo el 12, 13 y 14 de septiembre de 1928, ya sin Portes Gil—quien se hizo cargo de la Presidencia de la República en 1928— y Gómez, aunque este último se encargó de la compilación de las *Memorias*.

Al recopilar las *Memorias de las Convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, Marte R. Gómez comisionó a Diego Rivera para realizar ciento treinta y dos dibujos a tinta para que ilustraran los tres volúmenes resultantes de la primera, segunda y tercera convenciones, celebradas en 1926, 1927 y 1928, respectivamente. La idea era que “les entrara por los ojos a los campesinos de Tamaulipas, para quienes ese libro estaba dedicado. Nosotros queríamos que los campesinos de Tamaulipas tomaran interés en la lectura, y para eso ofrecerles un texto que tuviera atractivo para ellos. Entonces nos pareció que las ilustraciones de Diego Rivera eran el mejor vehículo con que podíamos conseguirlo”.³²⁷

Los primeros dibujos son contemporáneos de los murales de Chapingo, las otras dos series fueron realizadas al regreso del pintor de la Unión Soviética en 1928. Las imágenes concuerdan con los textos e informes de los delegados, lo que demuestra que Diego se basó en los escritos para realizar los dibujos; cada ilustración trata sobre el tema del apartado. Esto se debió a que, como años después Marte R. Gómez relató a James Wilkie: “Yo le di a Diego Rivera el texto por ilustrar y él fue haciendo ilustraciones que,

³²⁵ *Ibidem*, p. 72.

³²⁶ *Tercera convención, op. cit.*, p. 10. Emilio Portes Gil no estuvo en esta convención, ya que ocupó el cargo de Secretario de Gobernación en 1928, antes de asumir la Presidencia de la República. Por su parte, Marte R. Gómez también se encontraba en la Ciudad de México como diputado. Ver p. 83 del mismo tomo.

³²⁷ 51 dibujos para la primera convención, 43 para la segunda y 38 para la tercera, incluyendo las portadas, lo cual arroja un total de 132 dibujos. Ver James y Edna M. de Wilke, *op. cit.*, p. 89.

como usted podrá darse cuenta, corresponden en su contenido plástico con la intención literaria”.³²⁸ Por ejemplo, al relatar la fundación de Tamaulipas, Rivera representó personas con carretas; al tratar la explotación petrolera se dibujan dos pozos; las comunicaciones están ilustradas con postes de telégrafos; la visita de una maestra rural y el establecimiento de una escuela ejidal son asimismo representados. En los de la segunda convención se incluyó una referencia a la Revolución rusa acompañando el testimonio de un obrero que viajó a ese país.³²⁹ Al referirse a este documento, Rivera dibujó una imagen que sale de la norma del resto de los dibujos, ya que compara la Revolución rusa y la mexicana de una manera sobrepoblada y algo confusa.

A lo largo de los tres volúmenes se observa un espíritu edificador. Intercalados con el texto, se aprecian dibujos de la organización campesina: “el pueblo”, sociedades de crédito agrícola, tiendas cooperativas, presas, grupos de campesinos trabajando, escuelas ejidales y bibliotecas comunales, maestras rurales, médicos visitantes, sanatorios, hombres trabajando juntos en la construcción de la escuela y la biblioteca ejidal, cooperativas de consumo, tractores y otras herramientas de trabajo agrícola, la comisaría, animales domésticos, entre otros elementos necesarios para lograr el desarrollo de las comunidades rurales. Estas ilustraciones reflejan las ideas tanto de Gómez como de Portes Gil y del mismo Rivera, en una relación evidente pero que no carece de tensiones y la cual se relaciona estrechamente con el ciclo pictórico de la ex capilla en Chapingo.

Vale la pena hacer un alto en el dibujo que el pintor eligió para las portadas de los tres tomos (fig. 5). Se trata de una ilustración en la que el título de la convención, escrito con mayúsculas, se observa flanqueado por dos plantas con mazorcas de maíz. Abajo y al centro, un atado de trigo simboliza la fuerza que da la unión de las espigas, al igual que la unión de las personas. Una mano emerge detrás del trigo sosteniendo una hoz. Al lado de ella, una flor orgánica de cinco puntas recuerda a la mandrágora, cuyo capullo semeja una estrella, a la estrella roja del comunismo, o tal vez a la estrella de la humanidad. A su lado, un sol animado emerge detrás del trigo. Esta imagen, perfectamente equilibrada, contiene los elementos necesarios para el bienestar del pueblo campesino: maíz y trigo,

³²⁸ James y Edna M. de Wilke, *op. cit.*, p. 109.

³²⁹ Ismael Martínez, representante de los obreros de Tamaulipas ante el Congreso Anti-imperialista de Bruselas y ante el Congreso de la Ayuda Internacional Roja relata los beneficios de la revolución bolchevique en el artículo “Dos meses de estancia en la primera república obrera”, en *Segunda convención*, *op. cit.*, pp. 271-297. El dibujo en el que se comparan ambas revoluciones aparece en la página 299.

frutos de la tierra y símbolos del mestizaje, ya que el maíz se considera el principal componente del hombre prehispánico, mientras que el trigo representa la tradición española. Por otro lado, las espigas de trigo atadas representan la fuerza del “pueblo” unido, mientras el sol naciente puede representar la esperanza de un mejor futuro. Ésta es una imagen tan poderosa, que se repite en las portadas de los tres volúmenes que compilan las convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas.³³⁰ Tal vez fue la decoración de la Escuela Nacional de Agricultura, así como la cercanía de Diego Rivera con los hombres que construyeron la misma, lo que hizo que el pintor recibiera cada vez más comisiones de dibujos que ilustraran la realidad mexicana, sobre todo la vida del campo. Es a partir de este momento que encontramos ilustraciones de Rivera en numerosos libros que tratan sobre los problemas en el campo mexicano.³³¹ Algunos libros publicados posteriormente retomaron los dibujos de las Ligas y de *Fermín*.

Fermín

En 1927, Rivera ilustró el libro *Fermín*, escrito como auxiliar en la educación rural; relata la historia de la Revolución vista a través de la mirada de un niño, hijo de un peón de hacienda, quien trabaja junto a su padre en el campo. Maltratados por el mayordomo y el jefe o cacique político, su existencia triste y monótona fue irrumpida por revolucionarios que prometían “tierra para que la trabajen”. Pedro, padre de Fermín, se une a las fuerzas de Zapata, mientras los usurpadores (simpatizantes de Victoriano Huerta) echan de su casa al niño y a su madre. El nuevo mayordomo quema la casa de Fermín al saber que su padre era revolucionario. La redención aparece en este momento: Fermín pasa de ser jornalero a ser Constituyente. Participa en la aprobación del artículo tercero constitucional que promueve la enseñanza del amor por el trabajo y el prójimo, así como

³³⁰ El pintor había repetido una imagen para ilustrar tres volúmenes diferentes muchos años antes. En 1906 eligió el mismo dibujo para las portadas de los tres tomos de la revista *Savia Moderna*.

³³¹ Además de estos ejemplos, las ilustraciones de Rivera se utilizaron para decorar otros libros. Entre ellos, *Fermín Lee, método de lectura* también de Manuel Velásquez Andrade, Frank Tannenbaum, *La revolución agraria mexicana*, ilustrado con los dibujos de las *Memorias de las Convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, y con las imágenes de *El Indio, Órgano de la Sociedad Cooperativa “El Indio”*, de Gregorio López y Fuentes; *Mexican Maize* de Carleton Beals; *México* de Alfons von Goldschmidt, *Mexican Folkways*, *El Machete*, *El Sembrador*. Para un estudio completo de los libros que ilustró Diego Rivera ver Raquel Tibol, *Diego Rivera, gran ilustrador*. catálogo de la exposición, México, Munal / RM, 2007.

el respeto a la vida humana y una intensa devoción por la justicia, la libertad y la fraternidad universal. Fermín también defiende el artículo 27, y promueve “tierras, justicia, crédito y libertad”. Como hijo de la Revolución, el narrador pide a Fermín organizar a los suyos en comunidades agrarias, cooperativas, sociedades ejidales de crédito y lo convoca, sobre todo, a no olvidar su pasado. La historia de Fermín sería utilizada por los gobiernos revolucionarios como herramienta de rememoración de la lucha de los padres de miles y miles de niños campesinos.

En una de las primeras ilustraciones del libro muestra una escena típica de la vida en las haciendas antes de la Revolución (fig. 6). En un primer plano, el capataz, con guantes y un fuste en la mano, ataviado para montar, se erige como la *columna* de la vida en la hacienda. Este personaje se parece al que se encuentra en *Los explotadores*, en el ciclo pictórico de la ex capilla de Chapingo. A ambos lados, se observan dos perros galgos utilizados por la aristocracia española para la cacería. Detrás de él, un caballerango sostiene su caballo, mientras un grupo de peones cargan sacos en sus espaldas. La familia de Fermín está representada detrás del capataz. La arquitectura de la hacienda recuerda al edificio principal de la ex hacienda de Chapingo, con ventanas rectangulares, dos plantas y dos torreones a los lados. Frente a ella se encuentra estacionado un automóvil, presumiblemente perteneciente al patrón.

La violencia se utiliza aquí como recurso para promover el recuerdo y la memoria de las atrocidades y la crudeza de la contienda revolucionaria. Los dibujos se relacionan con las imágenes de Chapingo, principalmente escenas de quema de pueblos y trenes descarrilados en *El mal gobierno* y en algunas escenas sobre el muro izquierdo de la ex capilla que revelan la crueldad de la lucha revolucionaria. En *Fermín* se observa la redención final, se accede a una realidad mejor en donde las leyes de la nueva Constitución servirían para garantizar tierras y educación a los campesinos, quienes tendrían un papel importante en estos cambios. La Escuela Nacional de Agricultura sería el espacio en donde los campesinos podrían aprender “la explotación de la tierra y no de los hombres”, como dicta su lema.

CAPÍTULO III

GESTIÓN Y PROCESO DE REALIZACIÓN

*En el agrarismo artístico que practica el Estado repartiendo muros... Diego Rivera
ha sido un latifundista.*

Luis Cardoza y Aragón³³²

La obra de Diego Rivera en Chapingo se encuentra distribuida en dos zonas separadas: el vestíbulo, cubo de las escaleras y planta alta del edificio principal —también llamado rectoría— y la ex capilla. En la primera serie de murales, parte del espacio que hoy ocupa, además de las oficinas administrativas, el Museo Nacional de Agricultura, en la planta baja del inmueble, Rivera pintó las cuatro estaciones en dos paneles: *Primavera y verano*, y *Otoño e invierno*. Asimismo, diseñó el plafón del vestíbulo en el que representó los signos del zodiaco y muy probablemente las inscripciones y grisallas de la escalera; frescos realizados por Xavier Guerrero y que, no obstante, obedecen al mismo programa iconográfico. También en la planta baja, Rivera reprodujo el acta de inauguración de la ENA; en el vestíbulo superior hizo cuatro murales: *El buen gobierno*, *El mal gobierno*, *El reparto de las tierras* y *La alianza del obrero y el campesino*. En el techo del piso superior volvió a representar los signos del zodiaco, en los que plasmó sus atributos animales distintivos.

El segundo grupo de murales se encuentra a escasos metros de la entrada a la rectoría y cubre los muros y techos de la ex capilla, que se convertiría en el Salón de Actos de la Escuela. Este espacio forma parte del edificio principal, pero su entrada es independiente a la de los jardines de la ex hacienda. Está dividida en un espacio, de dimensiones pequeñas, el cual probablemente fungía como sotocoro o vestíbulo y mide cuatro metros de largo y dos y medio metros de altura. La nave principal tiene veinticinco

³³² Luis Cardoza y Aragón, *La nube...*, *op. cit.*, p. 239.

metros de largo por seis de ancho y poco menos de diez de altura. Aquí, Rivera representó la evolución natural y la evolución social, y como síntesis dialéctica, la utopía deseada. Se desconoce la fecha exacta en la que el artista comenzó a pintar en la ex capilla. Sin embargo, existen una serie de documentos que muestran el proceso de creación a partir de 1925.

La ejecución de los murales se desarrolla entre dos acontecimientos: la comisión asignada por parte de los responsables de la nueva ENA, en 1923, y el viaje del pintor a Rusia, en octubre de 1927 para la celebración del décimo aniversario de la Revolución de Octubre.³³³ Hagamos un recorrido por los diversos momentos del proceso de creación.

En 1923, mientras Diego Rivera trabajaba en la Secretaría de Educación Pública, Marte R. Gómez, director de la Escuela Nacional de Agricultura, y Ramón P. de Negri, secretario de Agricultura del gabinete obregonista, decidieron comisionarlo para decorar con murales al fresco la nueva sede de la ENA en Chapingo. Marte R. Gómez relata:

[...] seducido por el tema de su obra, convencido de que su contenido social representaba un mensaje que las nuevas generaciones de ingenieros agrónomos debían recibir al mismo tiempo que las enseñanzas teóricas de sus maestros, el entonces Ministro de Fomento, don Ramón P. de Negri, me propuso que invitáramos a Diego Rivera para que decorara también la Escuela Nacional de Agricultura, que estaba por abrir sus puertas en Chapingo y yo acepté la idea con entusiasmo. La amistad personal que mediaba entre los ministros de Negri y Vasconcelos, facilitó el arreglo mediante el cual Diego Rivera fue a Chapingo tres veces por semana, sin perjuicio de que siguiera montando los andamios de la Secretaría de Educación Pública los otros tres días. Diego cumplió su promesa de que el rendimiento de su trabajo no disminuiría y aun se excedió. Hubo [una] vez en que, después de trabajar en el vestíbulo del viejo casco de Chapingo por horas y horas —dieciocho o veinte consecutivas— se desplomaría desmayado y hubiera necesidad de prodigarle atención médica.³³⁴

La historiografía general siempre ha mencionado a Gómez como el que comisionó la obra; en esta cita, sin embargo, es a través de Ramón P. de Negri y de José Vasconcelos

³³³ El viaje lo realiza en compañía de Luis G. Monzón, ex senador comunista y miembro del Comité Central del Partido Comunista Mexicano y José Guadalupe Rodríguez, dirigente de la Liga Nacional Campesina y de cinco representantes obreros. Regresa a México el 14 de junio de 1928. Datos tomados de Diego Rivera, *Arte y política, op. cit.*, p. 428.

³³⁴ Apuntes de Marte R. Gómez sobre el muralismo proporcionados por su hijo Marte Gómez Leal.

que ocurre el primer acercamiento con Rivera. La convivencia entre el director de la Escuela y el muralista durante los años de 1923 y 1924 hizo que cultivaran una amistad que perduró por mucho tiempo. De hecho, Marte R. Gómez se convertiría en un mecenas relevante para el pintor y para otros artistas:

A falta de más puedo ofrecerles a ustedes, de Diego Rivera, una versión que es original y no ha perdido frescura, a pesar de los años transcurridos, ya que tuve la ocasión, no sólo de tratarlo, sino hasta de vivir con él, puesto que durante los primeros meses de 1924, que fueron los del traslado de la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto a Chapingo, yo viví aquí a permanencia, durmiendo en catre de campaña que hice poner en lo que era entonces el dormitorio del Tinacal [...] Diego Rivera nos dedicó más tiempo, haciéndome compañía en otro catre de campaña que colocó al lado del mío y que crujía cuando dejaba caer en él su robusta humanidad.³³⁵

Marte R. Gómez documenta que “como remuneración por su trabajo [...] que incluyó el proyecto arquitectónico para un auditorio del que sólo logramos dejar, en los últimos meses de 1924, la estructura metálica, Diego Rivera recibió como un sueldo de veinte pesos diarios que le correspondía al nombramiento de Jefe de Departamento que se le asignó”. Semejante ingreso, sostiene Gómez, “sería desdeñado hoy hasta por los pintores de olla que decoran tendajones y pulquerías”.³³⁶ El trabajo de Rivera continuó durante el gobierno de Plutarco Elías Calles y terminó a finales del año 1927, de ahí que la dedicatoria de la ex capilla tenga como fecha el 1 de octubre de ese año.

III.1 La pintura al fresco³³⁷

Un fresco es una pintura realizada sobre una superficie cubierta con varias capas de una mezcla entre cal apagada (CaOH₂), arena y agua. Normalmente se aplican de dos a tres capas de mortero de diferente calidad y cantidad. Cuando la última capa está todavía húmeda, se pinta sobre ella, de ahí su nombre. Se recomienda el uso de pigmentos

³³⁵ Marte R. Gómez, *Episodios de la vida de la Escuela Nacional de Agricultura*, México, Colegio de Posgraduados, ENA, México, 1976, p. 268. También ver los apuntes de Marte R. Gómez sobre el muralismo proporcionados por Marte Gómez Leal.

³³⁶ Apuntes de Marte R. Gómez sobre el muralismo proporcionados por Marte Gómez Leal.

³³⁷ La técnica del fresco fue tomada de Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art, painting, sculpture, architecture*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994, p. 37 y ss.

minerales puros, esto para evitar su descomposición. Se aplican solos o disueltos en agua o agua de cal.

La primera capa que se extiende sobre el muro es llamada por los italianos *arriccio*. En esta superficie el pintor puede realizar las principales divisiones del área a pintar con ayuda de reglas o clavos e hilos. Después el artista puede, con o sin ayuda de dibujos preliminares, trazar rápidamente las figuras con agua ligeramente coloreada. El pintor puede delinear las figuras con carbón o se pueden marcar los trazos en la pared con algún pigmento en polvo (generalmente se realiza el dibujo con tonos rojo tierra), a este trazo se le denomina *sinopia*. Los artistas pueden realizar dibujos o estarcidos de las composiciones en tamaño natural. Estos se marcan sobre el *intonaco* perforando el dibujo y que logre pasar las pequeñas perforaciones,

Sobre esta capa se extiende un nuevo mortero más rico compuesto de cal, agua y arena lavada o polvo de mármol. Esta capa se denomina *intonaco*, la cual cubre la *sinopia* dejando al pintor solamente la memoria o algunos dibujos para realizar su composición. Se debe extender sólo el *intonaco* en el fragmento de muro que se puede pintar en una jornada o *giornata*, de otro modo, si se seca no servirá para pintar al fresco. Las juntas entre *giornatas* se pueden notar. Algunos artistas las colocan en los contornos de las figuras.

Al pintar, los colores en su vehículo basado en agua penetran en el *intonaco* fresco. En este punto tiene lugar una reacción química: el dióxido de carbono del aire se combina con el hidrato de calcio en el enlucido, Al evaporarse el agua hacia la superficie pictórica, se crea una capa fina de carbonato de calcio que logra que cada molécula de pigmento quede atrapada en una fina capa y se obtiene una pintura integrada químicamente en la propia pared, al formar una capa indisoluble al agua bastante resistente a la luz, el aire y el tiempo. Al secarse, los colores cambian su luminosidad y calidad dependiendo del momento de la etapa de secado en el que el pintor aplicó el color. Los pigmentos que no son solubles al agua deben aplicarse *a secco*, esto es, en el enlucido ya seco. Los pintores generalmente trabajan de arriba hacia abajo para evitar ensuciar las secciones ya completas.

Las técnicas utilizadas en los murales de Diego Rivera

Las reflexiones del artista son una herramienta para comprender sus elecciones en cuanto a materiales y técnicas. El conocimiento funciona también en sentido opuesto: al analizar los materiales, se accede a una mayor comprensión del pensamiento del pintor y de su concepción del proceso creativo, al mismo tiempo que la técnica determina y limita la obra de arte. El artista debe conocer los materiales de los muros que sirven de soporte a la pintura; los pigmentos, sus componentes y las reacciones de estos con el paso del tiempo, tanto para la realización de un mural como para su posterior conservación.

El primer mural de Rivera, *La creación*, en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, fue realizado en encáustica. El pintor había utilizado esta técnica con anterioridad, por ejemplo, en el cuadro *La adoración de la virgen y el niño* (1913). A partir de 1921 inició un periodo de experimentación en el que no sólo Rivera, sino todos los artistas que estaban pintando sobre los muros experimentaron diversas maneras de acercarse a la pintura mural; proceso relatado por Jean Charlot. Uno de los aspectos en que los muralistas reivindicaron lo tradicional mexicano, fue a través de lo que ellos mismos creyeron que era la apropiación de técnicas prehispánicas de pintura mural, mediante el uso de la baba del nopal. Xavier Guerrero, por ejemplo, explica que viajaba a Teotihuacán para comparar sus propios resultados con los antiguos murales.³³⁸ Renato Molina Enríquez escribió: “Debe agregarse un nuevo motivo de gratitud hacia el pintor Diego Rivera. Ahora está revitalizando la pintura al fresco tal como era practicada por los antiguos mexicanos, una técnica reconstruida gracias a sus investigaciones y las de su asistente”.³³⁹ Aunque alardeaban del uso de la baba del nopal como aglutinante,³⁴⁰ los pintores entendieron mal su empleo en la pintura prehispánica: es posible que la resina de nopal se utilizara en las técnicas de encáustica o temple, pero no en fresco.

Diana Magaloni ha demostrado que en las pinturas murales del Templo Rojo de Cacaxtla se utilizó como aglutinante de los pigmentos la goma del nopal (en seco), la cual

³³⁸ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1950*, México, Domés, 1985, p. 297.

³³⁹ Renato Molina Enríquez, *El Universal Ilustrado*, 31 de mayo de 1923, citado en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, p. 297.

³⁴⁰ Ver Diego Rivera, “Disertación de Diego Rivera sobre la técnica de la encáustica y del fresco”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 349; Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1987, p. 26 y David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo, op. cit.*, p. 197.

se agregaba tanto al soporte como a la pintura, y no el mucílago (la baba del nopal).³⁴¹ Las de Bonampak tampoco fueron ejecutadas al fresco; los mayas utilizaron una técnica, no conocida en la pintura occidental, que se puede describir como fresco-temple de cal y gomas vegetales, en la que se mezcla la cal con exudados y mucílagos vegetales y con ello trabajan tanto los soportes como el aglutinante de los pigmentos.³⁴² En los experimentos de los muralistas, como relata Jean Charlot, agregar baba de nopal a los pigmentos traía consigo desagradables olores, por lo que regresaron rápidamente al uso de la técnica tradicional europea para pintar al fresco, en donde los pigmentos se aplican mezclados solamente con agua.

No obstante estos intentos de legitimar la técnica utilizada como mexicana, no debemos pasar por alto que en 1921 Rivera viajó a Italia, donde conoció y se maravilló con los frescos del Renacimiento y con la lectura de una fuente obligada en el estudio de las técnicas de pintura: *El libro del arte*, de Cennino Cennini, escrito en el siglo XV.³⁴³ Se trata de un manual sobre los métodos y materiales que se empleaban en la escuela de Giotto. Cennini se refiere aquí a la manera en la que el conocimiento había pasado, por medio de los Gaddi, a él y a cómo la habilidad técnica se transmitía en los talleres: “Viendo trabajar comprenderías mucho mejor que leyendo”, dicta el tratado, al resaltar así la importancia del trabajo en conjunto y la del conocimiento empírico y experimental en el aprendizaje artístico. Este tratado era también conocido por Jean Charlot.

Ramón Alva de la Canal fue, según Diego Rivera, “el primero de nuestro grupo que trabajó al fresco, por cierto con éxito notable”. De acuerdo con Rivera y Juan O’Gorman, Alva de la Canal se sirvió de las indicaciones teóricas que le hizo Diego, quien afirma haber ensayado esta técnica en París, y remite también su conocimiento técnico a su aprendizaje en Italia y a las indicaciones prácticas de Xavier Guerrero, quien “como

³⁴¹ Diana Isabel Magaloni Kerpel, *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 60 y ss., (Serie Arqueología).

³⁴² Diana Magaloni, “El arte en el hacer: Técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak”, en *La pintura mural prehispánica, II Área Maya, Bonampak*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 77.

³⁴³ En el capítulo “De la pintura al fresco”, Cennini explica los procedimientos para preparar el muro con cal y arena, la manera de hacer los primeros trazos sobre el muro seco, cómo preparar sólo el muro que se va a trabajar durante el día, con qué pigmentos hacer el dibujo, cómo sombrear, qué partes de la figura hacer primero, cómo hacer rostros jóvenes y rostros viejos, barbas y cabellos. También especifica las proporciones del ser humano, la manera de dibujar montañas, casas y otras figuras, así como los pigmentos que se pueden añadir como detalles en seco.

pintor decorador popular mexicano conocía esta técnica y realmente la enseñó al grupo”.³⁴⁴ Rivera solía decir que él se sentía orgulloso de haber aprendido este oficio de tales hombres y no de un europeo;³⁴⁵ aunque probablemente la mayoría de los conocimientos sobre el fresco venían del Viejo Continente, el pintor hacía esta afirmación como parte del programa nacionalista posrevolucionario.

Alrededor de 1923, Rivera eligió el método clásico para pintar al fresco para el resto de su producción muralística. El ciclo pictórico en Chapingo es el primero realizado enteramente con esta técnica, en la cual sustituyó la arena por polvo y grano de mármol para los enlucidos finales. Según el pintor: “Esto da mayor homogeneidad al material, pues cuando la carbonización llega a su máximo el fresco se convierte, de hecho, en una lámina de mármol, naturalmente más resistente que el fresco de tipo de cal y arena”.³⁴⁶ Al observar de cerca los murales de Chapingo podemos ver brillos derivados del polvo de mármol.

Para Diego, “el fresco es un proceso de pinturas esencialmente arquitectónico. Sus materiales estructurales son la cal, el mármol, el cemento y el hierro [...] O sea que es esencialmente parecida y homogénea a los materiales de construcción del edificio en el cual existe [...] Nada puede tomar el lugar del fresco en la pintura mural, porque el fresco no es una pared pintada sino que es una pintura que es una pared”.³⁴⁷ La funcionalidad y la compenetración de los materiales utilizados también son relevantes, ya que, explica, “Si la pintura mural no es esencialmente constructiva, tanto en su organización plástica así como mediante los materiales que se utilizan (los cuales deben a su vez tener una relación homogénea con los materiales de construcción del edificio sobre cuyos muros vive la pintura), ésta no puede ser totalmente funcional y por lo tanto necesariamente será mala, fea e inútil”.³⁴⁸ El pintor, como puede verse, creía en la armonía, integración y coherencia que debe haber entre la pintura, los materiales y el sitio que las alberga, “las pinturas murales destinadas a ser parte de edificios públicos de importancia política y religiosa, son el resultado de la armónica integración de dos técnicas y dos lenguajes plásticos: el pictórico y el arquitectónico. Así, la estructura, al ser revestida por un

³⁴⁴ Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, *op. cit.*, p. 24.

³⁴⁵ Jean Charlot, *op. cit.*, p. 299.

³⁴⁶ Diego Rivera, “Disertación...”, *op. cit.*, p. 349.

³⁴⁷ Diego Rivera, “Arquitectura y pintura mural”, en *Diego Rivera: textos de arte*, p. 206.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 204.

programa pictórico, se transforma en el espacio imaginario de la representación, a la vez que lo delimita y lo conforma físicamente”.³⁴⁹ Este espacio imaginario sólo funciona si técnicamente los materiales y los procedimientos son los adecuados, de ahí su importancia.

La manera en la que el artista definió los materiales a utilizar y unió elementos arquitectónicos con composiciones pictóricas denotan un deseo de generar una sensación de armonía en el espectador; como explica Sylvia Lavin: “Un ensamblaje de elementos unidos en tal armonía que necesariamente despiertan una sensación análoga y correspondiente en el alma del espectador”.³⁵⁰ A esta sensación se refería Rivera al expresar que la obra de arte tiene la capacidad de provocar emoción estética; siendo ésta “un fenómeno nervioso cuya función es conmover el sistema endocrino-simpático, provocando la secreción glandular que provee al organismo con los fluidos vitales necesarios para éste, secretados por las glándulas”.³⁵¹ Al afirmar que la emoción estética es un fenómeno nervioso y, por lo tanto, orgánico, Rivera confiere al artista la importante tarea de provocar emociones y sensaciones en el ser humano, mediante el uso de materiales adecuados, así como el equilibrio entre forma, fondo, color y proporción, para lograr la transmisión de significados de una manera armónica. Entonces, como sostiene Luis Cardoza y Aragón, “la forma debe colmarse y el contenido debe tener forma. Las emociones que nos cause como obra de arte dependerán de la felicidad de esta síntesis, de su delicado equilibrio”.³⁵²

Preparar los muros para cada día era para Rivera casi un ritual: impermeabilizarlos, elegir y moler los pigmentos, asegurarse de la pureza de sus materiales, revisar la humedad del enlucido para que éste se encuentre listo para recibir los colores. En fin, todo debe estar en perfecta conjunción para lograr un fresco. El artista se convierte en un alquimista conocedor de los procesos de sus materiales para lograr una obra que perdure a través del tiempo.

³⁴⁹ Diana Magaloni, “El arte...,” *op. cit.*, p. 50.

³⁵⁰ Sylvia Lavin, *Quatrèmere de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1992, p. 123.

³⁵¹ Diego Rivera, “De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte”, en Diego Rivera, *Arte y política*, *op. cit.*, p. 208.

³⁵² Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, *op. cit.*, p. 228.

*Sobre la encáustica y el fresco*³⁵³ es un pequeño folleto en el que Rivera relata a Juan O’Gorman la manera en la que trabaja: desde la preparación del muro, su impermeabilización, rellenando las grietas, hasta el uso, en algunas obras, de bastidores metálicos con una retícula sobre la cual se aplica el enjarre o aplanado compuesto por cal, polvo de mármol, cemento, pelo y agua. Los murales sobre bastidores metálicos son posteriores; en los primeros murales como la SEP y Chapingo, el pintor no utilizó bastidores metálicos, sino que pintó directamente sobre los muros.

Explica que le siguen tres capas de enlucido, las cuales concluyen con el aplanado o enlucido final, que consiste en una mezcla de agua, polvo de mármol y cal apagada. Los trazos geométricos y estructurales de la composición se hacen en el penúltimo aplanado. Este dibujo se calca en tamaño real a un estarcido en papel transparente, al cual se le pasa una carretilla perforadora. Las calcas se aplican sobre el enlucido fino fresco al comenzar la tarea en el sitio, que corresponde al dibujo, y con una muñeca de algodón con polvo de color o carbón se pasa el dibujo a través de las pequeñas perforaciones para obtener el trazo general sobre el aplanado que va a pintarse. En otras ocasiones se traza con un objeto puntiagudo para dejar marcas sobre el enlucido fresco, que servirían de guía. En algunos casos hay discrepancias entre estas marcas y los contornos de las figuras; entonces el pintor simplemente los utiliza como ayuda para ubicar las figuras en el espacio. A medida que avanzaba en la creación de los murales en Chapingo, Rivera comenzaba a tener confianza en su pincelada y se tomó algunas libertades al momento, por lo que efectivamente las marcas en el enlucido y la pintura no siempre coinciden, lo que revela su destreza.

Diego gustaba de elegir y preparar personalmente sus pigmentos y prefería los de origen mineral.³⁵⁴ Tanto en la Fundación Diego Rivera como en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, podemos observar frascos de vidrio en los que el pintor guardaba sus pigmentos, las básculas que utilizaba para pesar los diferentes gramajes de tonos específicos y los morteros para molerlos en partículas uniformes. Los pigmentos

³⁵³ Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1987.

³⁵⁴ *Sobre la encáustica y el fresco* documenta que la paleta de Rivera consistió en los siguientes pigmentos: ocre amarillo, ocre dorado, tierra de siena natural, tierra de siena quemada, tierra de pozzuoli, ocre rojo, rojo de Venecia, almagre, verde viridian, azul cobalto, azul ultramar, tierra sombra y negro de viña. Los pigmentos pueden clasificarse en diversas categorías: minerales, naturales o artificiales; orgánicos, naturales (animales o vegetales) y sintéticos, y mixtos.

utilizados en la pintura mural deben ser mucho más resistentes a la luz, la atmósfera y la contaminación que aquellos usados en otros soportes, ya que normalmente están expuestos a estos factores por más tiempo y, en el caso de pinturas al fresco, deben ser resistentes a la acción cáustica de la cal.

La importancia de definir las figuras que habrían de pintarse en un día se debe a que una vez “echado” el enlucido final, se dispone de un máximo de ocho horas para terminar de pintar; pasado este lapso, el agua habrá salido a la superficie, por lo que no se podría pintar más. En el caso de Rivera, las *tareas* (o área pintada en un día) eran diseñadas para disimularse, puesto que las unía en los contornos de las figuras. El espectador tiene que observar detenidamente —en algunos casos al grado de utilizar una luz rasante— para descubrir los límites de las tareas del pintor. Diego aplicaba los pigmentos por medio de pinceladas diminutas, como si estuviera pintando al temple. Mientras el enlucido —hecho a base de cal y arena— se encuentra fresco, se fijan los pigmentos sin aglutinante, si acaso se mezclan con un poco de agua para facilitar su aplicación. De este modo:

[...] el pintor aplica el color sobre el enlucido húmedo y debe contar con el proceso de carbonatación atmosférica de la cal para fijar los pigmentos, es decir, la cal funge como aglutinante de la capa pictórica...los colores no penetran dentro del enlucido. Esto se debe a que el medio en el cual están suspendidos es agua y el enlucido se encontrará húmedo y compactado al momento de pintar. Los pigmentos serán fijados en la superficie cuando el hidróxido de calcio, contenido en el mortero y en el enlucido, comience a buscar un frente de evaporación. Al contacto con el bióxido de carbono del aire, el hidróxido de calcio se transforma en carbonato de calcio formando una película cristalina.³⁵⁵

La pintura es duradera ya que cada partícula de pigmento queda encapsulada en los cristales de carbonato de calcio, a pesar que se trate de una capa muy delgada, casi microscópica. De esta manera no se descarapela, sino que forma parte integrante de la pared sobre la cual se encuentra pintada. Una vez que eligió realizar su obra al fresco, Rivera fue un pintor ortodoxo en cuanto al uso de esta técnica. Marte R. Gómez recuerda:

³⁵⁵ Para una explicación de la técnica del fresco ver Diana Isabel Magaloni, *Metodología...*, p. 20 y ss.

Aquí, como en Educación, Rivera afiló sus armas. Ensayó formas de limpiar la arena y de apagar —cerniéndola y dejándola reposar— la cal que empleó para preparar sus muros. Aquí también dibujó con ayuda de sus discípulos, a tamaño de ejecución, las siluetas de sus composiciones. Aquí determinó la capacidad de trabajo que era capaz de desarrollar y dispuso los contornos que su albañil de confianza, Rojano, debería prepararle para que él, sobre el muro aun húmedo y poroso, pudiera extender sus colores de modo que estos se embebieran en el muro, haciendo cuerpo con él.

[...] pude comprobar que Diego trabajaba hasta tarde en la noche, y que después, a las tres o cuatro de la madrugada llegaba su fiel maestro albañil Juan Rojano a despertarlo para decirle que algún tramo de muro ya preparado tenía el grado de humedad requerido. Diego se incorporaba al instante y regresaba a la tarea. En la fiebre de la creación, Diego solía permanecer sobre el andamio horas y horas: 10, 15, 20, 30 o 40 horas inclusive, sin descender, como no fuera para satisfacer necesidades imperiosas, entre las que él no contaba, por cierto, la de comer. Un día trabajó hasta perder el conocimiento y caer exhausto del andamio.

[...] Es que aquellos años fueron para Diego de fecunda creación, pero también de esfuerzo y dificultades sin cuento. No había logrado aun perfeccionar su técnica hasta el nivel de la asombrosa maestría que, en los últimos años de su vida le permitiría trabajar directamente sobre el muro, guiado por un pequeño boceto, sin cuidarse de hacer dibujos a trabajo de ejecución, ni de calcar las siluetas sobre el muro, antes de que los albañiles le prepararan la superficie sobre la que habría de pintar.³⁵⁶

En este testimonio de quien vio trabajar a Rivera en Chapingo se comprueban los procedimientos que utilizó: cernía y apagaba la cal, sus ayudantes calcaban los dibujos a tamaño natural sobre el enlucido fresco, para que él pudiera pintar después.

Aunque los frescos son bidimensionales, su potencia ilusionista es grande, pues sugiere con el color y la forma de aplicarlo, una textura y temperatura que llenan el espacio arquitectónico y le dan ilusión de vida. Los frescos apelan al sentido del tacto: el ojo pasa de la piel a la tela, al metal y a la madera, al mármol y toda la obra está ya traducida al lenguaje de la sensación táctil. La materialidad y la elección de la técnica y los materiales no es casual, sino que se relacionan directamente con los objetivos del artista en cuanto a que la obra se integre a la arquitectura y perdure.

³⁵⁶ Apuntes de Marte R. Gómez sobre el muralismo proporcionados por Marte Gómez Leal.

III.2 Cronología, contratos y bocetos

Es interesante tomar en cuenta que fue Ramón P. de Negri quien buscó a Rivera para pintar en Chapingo. Como mecenas, la Secretaría de Agricultura debe haber determinado, por lo menos en algún grado, los temas a representar. Así, seguramente la relación del hombre con la tierra, la producción agrícola y los campesinos deben haber sido temas platicaron Ramón P. De Negri, Marte R. Gómez y Diego Rivera. Por otra parte, los demás personajes que participaron en la producción de los frescos deben haber estado de acuerdo en lo que el pintor representaría, ya que siguieron cubriendo los costos de los murales.

En la búsqueda de archivos, no se encontró algún contrato u otro documento con las fechas exactas en las que Rivera comenzó a pintar el edificio principal. Jean Charlot sostiene que el inicio de los trabajos en la Secretaría de Educación Pública se programó para el 23 de marzo de 1923,³⁵⁷ por lo que el encuentro entre De Negri, Gómez y Rivera debe haber ocurrido en el segundo semestre de 1923. En sus apuntes, Marte R. Gómez asienta, “los frescos que decoran este pasillo y continúan por el cubo de la escalera, fueron pintados por Diego Rivera en 1923 y 1924 y terminados para la fecha de la inauguración de la escuela que tuvo lugar el 1 de mayo de 1924”.³⁵⁸ Los murales fueron mostrados al presidente Álvaro Obregón en dicha fecha; por su parte, el artista dejó inscrita la fecha 5, 1924, refiriéndose al mes de mayo del mismo año en *El reparto de las tierras*.³⁵⁹ Lo más probable es que el pintor comenzara su labor en el edificio principal en algún punto de 1923 y terminara para la inauguración de la ENA en mayo de 1924 por lo que debe haberse tardado aproximadamente un año en la realización de los murales del edificio principal o rectoría.

Jesús Silva Herzog relata: “En 1924, Diego inició la hermosa y descomunal tarea de pintar la capilla”.³⁶⁰ Rivera afirma, refiriéndose a la época en que pintaba en Chapingo y en la SEP: “Trabajando algunas veces tanto como siete días a la semana y dieciocho horas al día, y sólo con una breve interrupción para hacer un viaje a Rusia me pasé más

³⁵⁷ Jean Charlot, *op. cit.*, p. 294.

³⁵⁸ Apuntes de Marte R. Gómez sobre el muralismo proporcionados por Marte Gómez Leal.

³⁵⁹ En el *Inventario del muralismo mexicano* preparado por Orlando S. Suárez, se dice erróneamente que los murales de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo fueron creados de 1926 a 1927.

³⁶⁰ Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 81.

de cuatro años en los ciento veinticuatro frescos que cubren más de cinco mil pies cuadrados [en la SEP]. En ratos perdidos de ese tiempo pinté otros treinta y nueve frescos en la Escuela de Agricultura en Chapingo”.³⁶¹

En 1924 se vivió una enorme inestabilidad política si consideramos que la rebelión delahuertista inició en diciembre de 1923, José Vasconcelos presentó su renuncia como secretario de Educación Pública en enero de 1924, pero Obregón la aceptó hasta el 3 de julio, fecha oficial del fin de su gestión. Marte R. Gómez fue cesado como director de Chapingo en noviembre de 1924. Por otra parte, también se dio la huelga de alumnos de la ENA y la toma de poder por Plutarco Elías Calles. En el ámbito artístico, los murales de la Escuela Nacional Preparatoria fueron dañados intencionalmente el 25 de junio. Asimismo, uno de los paneles pintados por Rivera en la Secretaría de Educación Pública fue atacado en septiembre de ese mismo año. En 1925 resultó crucial el inicio de una nueva política cultural con José Manuel Puig Casauranc al frente de la Secretaría de Educación Pública, apoyado primero por Manuel Gamio y después por Moisés Sáenz. A pesar de todos estos sucesos, Rivera continuó pintando en la ENA hasta el año 1927, en medio de la guerra cristera y de otras tormentas políticas, lo cual demuestra que el compromiso con su labor como “artista del pueblo” era mayor que las luchas de poder. No obstante esta etapa turbulenta provocó tanta incertidumbre que, por lo visto, sí hubo repercusión en el desarrollo del ciclo pictórico en Chapingo. Marte R. Gómez recuerda:

Al terminar el periodo presidencial del General Álvaro Obregón, en 1924, la decoración de Chapingo había quedado inconclusa. Estaban terminados el vestíbulo y el cubo de la escalera (los frescos de la rectoría), con sus grupos de tehuanas y sus composiciones del buen y del mal gobierno, del reparto de las tierras y de la confraternidad obrero-campesina precedida por las ciencias que intervienen en la formación del agrónomo y estaba ya grabado el que era y esperamos que seguirá siendo el lema del plantel: “Aquí se enseña a explotar la tierra, no al hombre”; pero estaba sin terminar la que sería, para mi juicio, la joya más delicada de la obra muralista de Diego Rivera: la capilla.³⁶²

³⁶¹ Diego Rivera, *My art, my life, an autobiography*, op. cit., p. 80, (la traducción es mía).

³⁶² Apuntes de Marte R. Gómez proporcionados por Marte Gómez Leal.

Gómez menciona que en noviembre de 1924 no estaba terminada la ex capilla, pero no da cuenta del momento en que el pintor comenzó su labor en este espacio, aunque muy probablemente haya comenzado en junio de 1924 después de terminar los frescos del edificio principal.

La documentación al respecto en el Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Chapingo comienza con un texto fechado el 16 de enero de 1925, ya con Plutarco Elías Calles en el poder. Diego Rivera redactó y escribió a mano el documento, dirigido a Juan de Dios Bojórquez, director del Departamento de Agricultura y Zootecnia de la Secretaría de Agricultura y Fomento, en el que responde a la solicitud de una relación de gastos necesarios para la conclusión de las pinturas en la ex capilla.³⁶³ Aclaró que faltaban por ejecutar: “un tramo y medio de la bóveda, el gran muro del fondo, el plafond del ex coro, el muro del fondo del mismo, el muro lateral izquierdo del ídem y el muro lateral derecho del ídem”. Para la conclusión del trabajo, estimaba que se tardaría “cuatro meses de trabajo extremadamente duro”. En el mismo documento, aclara: “Lo que pone a menos de \$500.00 de costo cada una de las grandes pinturas murales, estando a cargo del suscrito los gastos de útiles y colores, percibirá él del monto de mis sueldos una ganancia de \$1 300.00 a lo sumo, es decir, menos de \$216.66 por cada una de ellas”. Esto encierra una contradicción, ya que por un lado parece ser que su utilidad será considerable y, por el otro, Rivera estaba interesado en subrayar la poca ganancia que tendría en lo personal. Esto, quizá, también obedece a su idea que los “pintores revolucionarios” debían ser parte del proletariado y, por lo tanto, ganar el sueldo de cualquier obrero. Así, dividió sus costos entre seis tramos, cobrándolos a precio fijo, sin otorgar mayor valor a una obra que a otra sin importar las dimensiones, el tema o la dificultad de ejecución. Cobra lo mismo por “un tramo y medio de la bóveda” que por “el plafond del ex coro”. El mismo día, Juan de Dios Bojórquez y el pintor firmaron el contrato correspondiente.

El siguiente documento relevante es el *Proyecto de contrato para la terminación de la decoración de la ex capilla de la Hacienda de Chapingo actual Salón de Actos de la*

³⁶³ Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Chapingo, expediente 602/602/10076. El pintor expuso que cada tramo conforma una composición, parte del ciclo de conjunto. El documento incluye un desglose de costos. El presupuesto ascendió a 2 872 pesos. Es interesante observar que el sueldo que Rivera se otorgó a sí mismo es tres veces el de sus ayudantes de pintura. No sabemos si esto contribuyó a que Xavier Guerrero ya no participara en la decoración de la capilla o tal vez esto obedezca a que fue comisionado para decorar la casa del director de la ENA o a algún problema personal entre ambos artistas, como podrían ser los amoríos que ambos mantuvieron con Tina Modotti.

Escuela Nacional de Agricultura, fechado el 24 de agosto de 1925.³⁶⁴ Este contrato expresa que faltan por realizar trece tramos: “los muros del vestíbulo, techo del mismo y arcada divisoria con sus cuatro pechinas, comprendiendo un total de trece tramos diferentes con composiciones de personajes y ornato”. En este caso, Rivera estimó tardarse treinta semanas. Nótese que ya no se mencionan el muro del fondo y el muro del antiguo coro, por lo que muy probablemente fueron realizados entre enero de 1925 y marzo de 1926. Esto concuerda con las fechas de los bocetos conservados en el Philadelphia Museum of Art para *La tierra dormida* y *La tierra fecunda*, ambos realizados en 1925.³⁶⁵

La tradición historiográfica afirma que *La tierra fecunda* representada en el ábside o muro del fondo, como lo llama el pintor, había sido pintada durante los embarazos de Lupe Marín. Tiempo después de haber pintado en Chapingo, Rivera relató a Gladys March: “Utilicé como modelo para la naturaleza la figura voluptuosa y desnuda de Lupe Marín. La usé de nuevo, esta vez embarazada, para representar la tierra fecunda. La dibujé en vivo, ya que estuvo embarazada dos veces durante el tiempo en que trabajé en Chapingo. Nuestra primera hija, Lupe, apodada Pico (“Cabeza puntiaguda”), nació en enero de 1924; nuestra segunda hija, Ruth, o Chapo (“Negra como chapopote”), nació el año en que terminé el mural: 1927”.³⁶⁶ Sin embargo, las fechas no concuerdan: Guadalupe nació el 24 de octubre de 1924 mientras el nacimiento de Ruth ocurrió el 18 de junio de 1927, por lo que el segundo embarazo de Lupe duró de octubre de 1926 a junio de 1927. Guadalupe, la hija de Lupe y Diego, aparece como cabeza del viento en *La tierra fecunda*, por lo que el embarazo representado no puede ser el primero. Lupe Marín contaba que cuando posó para los murales, uno de los problemas que tuvo para realizar

³⁶⁴ Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Chapingo, expediente 602/602/10076. El documento incluye un desglose de gastos. El costo total es de \$5860.00. Al igual que en el contrato anterior, Rivera cobra por tramo o composición, sin distinguir tamaños, dificultad de la ejecución o tema. Además de los sueldos, cobra \$3 250.00 como precio por la ejecución de 13 composiciones ornato de pilastras y pintura de cornizas. \$250.00 es el precio estipulado para cada composición; lo mismo que había cobrado por la decoración de la bóveda muro del fondo y cubo del antiguo coro. El pintor proporcionará colores y útiles necesarios y la ENA, la cal, arena y tabique necesario.

³⁶⁵ Diego Rivera, *La tierra dormida*, lápiz sobre papel, 45.1 x 63 cm., y estudio para *La tierra fecunda*, grafito sobre papel, 47.9 x 62.9 cm., ambos fechados en 1925, pertenecientes a la colección del Philadelphia Museum of Art.

³⁶⁶ Diego Rivera y Gladys March, *op. cit.*, p. 82.

las largas jornadas de trabajo era que se le escurría la leche.³⁶⁷ Se me ocurren varias hipótesis: que Lupe Marín hubiera posado para otras figuras de la ex capilla a principios de 1925 durante su primera lactancia; que la mujer embarazada de *La tierra fecunda* fuera realizada a partir de bocetos realizados con anterioridad, a partir de la figura de Lupe sin estar embarazada o de la memoria del pintor, o talvez la realización de esta figura fuera de lo último que pintó Rivera antes de partir para Rusia en el verano de 1927, aun cuando los bocetos son de 1925.

En marzo de 1926 el pintor firmó otro contrato —con Luis L. León, quien fuera profesor en Chapingo y que bajo el gobierno de Calles fungió como Secretario de Agricultura y Fomento—, esta vez para: “terminar la decoración de los muros laterales, muros del vestibulo, techo del mismo y arcada divisoria con cuatro pechinas, de la ex capilla de la Hacienda de Chapingo”.³⁶⁸ Este contrato se refiere a casi la totalidad de los paneles que faltaban por terminar en agosto del año anterior. Rivera realizó el presupuesto para “10 tramos diferentes con composiciones de personajes y ornatos ejecutados al fresco”, por lo que de agosto de 1925 a marzo de 1926 solamente había pintado tres “tramos”, una reducción notable en su productividad. Seguramente ésta fue una etapa en la que se concentró en los frescos de la SEP.

En esta ocasión, se comprometió a entregar el trabajo en 14 semanas, a partir de la aprobación del contrato por el Contralor de la Federación. Por otra parte, se solicitó al pintor un “fiador mancomunado y solidario”, que sería Marte R. Gómez, siendo así la primera vez que Rivera necesitara un avalador y la autorización del contralor de la federación en los contratos para la ex capilla. Probablemente esto se debió a que el contratante era distinto al de negociaciones anteriores y al presumible incumplimiento en los pasados compromisos. Marte R. Gómez apunta: “La Contraloría de la Nación reclamaba que el artista le garantizara el cumplimiento del compromiso y a mi me tocó ser —ironías del destino— fiador oficial de Diego Rivera”;³⁶⁹ la amistad entre Rivera y

³⁶⁷ Agradezco a Juan Coronel Rivera la discusión sostenida en torno a este tema así como el haber compartido conmigo información familiar incluyendo las fechas correctas del nacimiento de sus hijas.

³⁶⁸ Archivo Histórico Universidad Autónoma de Chapingo, expediente 602/602/10076. Rivera cobraría 3 309 pesos por diez tramos de pintura al fresco. El tiempo de entrega serían 14 semanas a partir de la aprobación del Contralor de la Federación. Al igual que en los contratos anteriores, los útiles y los colores serían por cuenta del pintor, mientras que la cal, arena y tabique serían proporcionados por la ENA.

³⁶⁹ Apuntes de Marte R. Gómez, proporcionados por su hijo Marte Gómez Leal.

Marte R. Gómez había llegado al punto en el que el segundo respondería por el primero. Ésta sería la primera vez, pero no la única, que esto sucedería.

La aprobación de dicho contrato por el contralor de la federación fue concedida hasta el 18 de octubre de 1926, siete meses después.³⁷⁰ La fecha inscrita en el tablero *Los explotadores* (8-XII-26) indica que el pintor trabajó en el muro izquierdo a fines de 1926 y continuó su labor para terminar los frescos en agosto de 1927, cuando partió hacia Rusia.

El pintor publicó un texto en la revista *El arquitecto*, en septiembre de 1925.³⁷¹ Interesante, primero, que sin haber acabado la composición se sintiera obligado a explicarla. El artículo refleja que tenía en mente el programa a realizar pero no había terminado la decoración en la ex capilla, ya que narra que “En la bóveda, dadas sus condiciones, empleó el autor desnudos para la decoración, así como en el gran muro del fondo, cuya composición está destinada a ligar la bóveda con los muros sobre los cuales *habrá*, en aquellos que están a contra luz, desnudos, y en los que les hacen frente composiciones de un carácter más concreto y familiar.” Rivera reconoce que la obra todavía no está terminada pero que sabía el programa a representar.

Es de notar que en ninguno de los contratos se especifica los temas a representar. Las descripciones se reducen a “personajes y ornato”, sin ninguna aclaración o límite con respecto al programa iconográfico, lo que refleja confianza en la decisión del pintor, o el desconocimiento sobre lo representado.

Todos los dibujos preparatorios que se conocen para el muro derecho de la capilla fueron realizados en 1926. Se conocen cuatro bocetos para *Las fuerzas subterráneas*,³⁷² tres para *Germinación*,³⁷³ dos bocetos de figuras individuales para *Floración* y uno que

³⁷⁰ Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Chapingo, expediente 602/602/10076.

³⁷¹ Diego Rivera, “La Escuela Nacional de Agricultura...”, *op. cit.*, pp. 88-90. El subrayado es mío.

³⁷² *Desnudo femenino con cabello largo*, 1926, carbón y acuarela sobre papel, 62.2 x 48.2 cms., The Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase; *Desnudo femenino en cuclillas con los brazos extendidos* (Tina Modotti), 1926, 48.2 x 62 cms., carbón sobre papel, Baltimore, The Baltimore Museum of Art; *Mujer dentro de un caudal de fuego*, lápiz sobre papel, 1926, 48 x 61.6 cms., catálogo de Sotheby’s Nueva York, Latin American Drawings, Sculpture and Prints, noviembre 1991, Lote 25^a y *Desnudo dentro de un caudal de fuego*, 1926, 47.9 x 59.1 cm., Philadelphia Museum of Art.

³⁷³ *Desnudo sentado de espaldas*, gis rojo y carbón, 63.2 x 48.5 cm., San Francisco Museum of Modern Art, Albert M. Bender Collection; boceto para figura de pie con brazos arriba y pies vegetales, (Tina Modotti), 1926, lápiz y acuarela sobre papel, 61 x 47.6 cm.; boceto para composición de *Germinación*, 1927, lápiz sobre papel, Honolulu Academy of Arts, 50.5 x 75.6 cm.

muestra la composición completa en que las manos de las mujeres semejan plantas,³⁷⁴ y uno más para *Fructificación*.³⁷⁵ Sin embargo, un diseño compositivo para *Germinación*, el cual está dividido por tareas, está fechado en 1927, lo que indica que fue de los últimos tableros que ejecutó el pintor. No se tiene conocimiento de ningún dibujo preparatorio para el muro izquierdo, con excepción de uno para el tablero en el segundo nivel *La tierra oprimida*.³⁷⁶ Tampoco se conocen diseños preparatorios para los frescos de la rectoría.

Se conocen bocetos para algunas composiciones de la bóveda de la ex capilla: cinco de las figuras masculinas que parecen estar atrapadas en las pechinas trapezoidales simuladas en el techo,³⁷⁷ cuatro para figuras en los triángulos sobre los lunetos³⁷⁸ y uno para el tablero hexagonal central que muestra a dos hombres volando.³⁷⁹ Esta serie de dibujos se reconocen fácilmente en la obra. Sin embargo, hay un boceto que se sale de esta generalidad y que suscita algunas preguntas.

En la colección del Philadelphia Museum of Art se encuentra un dibujo que, en teoría, fue realizado como boceto para una composición en el techo de la ex capillas. Se trata de cuatro mujeres que sostienen con una red a otro personaje evitando así su caída.³⁸⁰ No se sabe para qué espacio específico habrá planeado esta composición. Es extraño que el pintor haya realizado un boceto de mujeres para la bóveda, ya que serían

³⁷⁴ Boceto para figura recostada en *Floración o Fecundación*, 1925, carbón sobre papel, 43.8 x 61.6 cm., Colección particular, Nueva York. *Figura sentada sobre sus piernas*, 63.5 x 49.3 cm., Colección particular, Nueva York. (las reproducciones de los dos anteriores se pueden ver en Juan Coronel Rivera y Luis Martín Lozano, *Diego Rivera, obra mural completa, op. cit.*, p. 167. Estudio compositivo para *Floración*, grafito y pluma sobre papel, 48.1 x 38.4 cm., Philadelphia Museum of Art.

³⁷⁵ *Desnudo femenino de espaldas*, sin fecha, lápiz sobre papel, 44.5 x 49.5 cm., Colección Marte R. Gómez, Museo Casa Diego Rivera, Guanajuato.

³⁷⁶ *La tierra oprimida*, 1926, lápiz sobre papel, 31.1 x 47.6 cm., Fine Arts Museum of San Francisco.

³⁷⁷ *Desnudo masculino sosteniendo una caña de azúcar*, 1925, lápiz sobre papel, 40.6 x 30.8 cm., Philadelphia Museum of Art. *Hombre sentado sosteniendo unas uvas*, 1925, lápiz sobre papel, 42 x 36 cm., Colección Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. *Boceto para figura del esclavo proletario*, sin fecha, 38.5 x 29.8 cm., Colección Gutiérrez Roldán, México. Las imágenes se pueden apreciar en Juan Coronel y Luis Martín Lozano, *op. cit.*, p. 187, 192 y 193.

³⁷⁸ *Hombre con cántaro*, 1926, carbón sobre papel, 100 x 161 cm., Museo Dolores Olmedo. *Hombre con trigo*, carbón sobre papel, 100 x 118 cm., Museo Dolores Olmedo. *Hombre sentado*, lápiz sobre papel, sin fecha, 46.5 x 48.5 cm., Colección Pascual Gutiérrez Roldán. *Hombre sosteniendo un machete*, 1925, lápiz sobre papel, 60 x 92 cm., Colección particular, México. Las imágenes de las dos últimas se puede ver en Juan Coronel Rivera y Luis Martín Lozano, *op. cit.*, pp. 186 y 188.

³⁷⁹ *Boceto de dos hombres "volando"*, sanguina, gouache y lápiz sobre papel, 1925, 23.2 x 27.3 cm., Museum of Modern Art, Nueva York.

³⁸⁰ *Desnudos femeninos con red*, pastel y acuarela sobre papel, 1927, 25.1 x 34.9 cm., Philadelphia Museum of Art.

las únicas en esta área dominada por figuras masculinas, lo que puede haber contribuido a que no se realizara.

Finalmente, para *La tierra fecunda*, la gran composición en el muro del fondo, existen un par de dibujos preparatorios.³⁸¹ Casi todos los bocetos son iguales a la obra final, lo que refleja una claridad respecto de las intenciones del artista pues en la mayoría no parece haber dudas y rectificaciones.

III.3 Adiciones a *El buen gobierno*.

El pintor regresó a Chapingo en 1946 de nuevo por encargo de Marte R. Gómez, ya en su calidad de secretario de Agricultura y Fomento. Las dos puertas que atravesaban el mural *El buen gobierno* fueron clausuradas y Rivera fue requerido para pintar los nichos resultantes; según consta en el contrato fechado el 1 de enero de 1946.³⁸² Una vez más el documento no especifica la temática, lo que probablemente significa que el pintor había comentado previamente con el Secretario el tema que plasmaría y que éste tenía plena confianza con respecto a la calidad de la obra.

En los huecos de tales puertas, el pintor representó a dos pares de hombres que participaron en las dos etapas en que Diego Rivera pintó en Chapingo: en el primer nicho están el general Álvaro Obregón, presidente de la República, y su secretario de Agricultura, Ramón P. de Negri, personajes encargados del cambio de la ENA a Chapingo en 1923. En el segundo nicho, el general Manuel Ávila Camacho y Marte R. Gómez, su secretario de Agricultura, representan el momento en el que Rivera regresó a pintar los dos huecos restantes.

III.4 Personas y muros

Por la complicación del proceso de factura de los murales al fresco, se requiere de la intervención de varias personas, es decir, de trabajo en equipo. En los contratos observamos que Rivera incluye en sus presupuestos los sueldos de ayudantes y albañiles.

³⁸¹ *Fuego*, (Pablo O'Higgins), carbón sobre papel, 1926, 30.5 x 45.7 cm., Colección David R. Sacks y Sra. La reproducción se puede ver en *Diego Rivera, retrospectiva, op. cit.*, p. 63. *Desnudo femenino de espaldas* (Luz Jiménez), col. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

³⁸² Archivo FDR. Al pintor se le pagaron diez mil pesos por estas obras. El 25 de marzo de 1946 se remitió al Director de la ENA la aprobación de la Dirección General de Egresos de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para la realización de ambos murales.

El pintor Xavier Guerrero le asistió en los murales del edificio principal, donde todas las grisallas están firmadas por él, incluyendo los plafones en los que aparecen los signos del zodiaco, la reproducción del acta de inauguración de la ENA y las figuras monocromáticas en el cubo de las escaleras. No obstante, su nombre no aparece en la dedicatoria de la ex capilla, lo que podría indicar que para ese momento Guerrero se encontraba trabajando en otro grupo de frescos que le fueron encargados para decorar la casa del director de la Escuela.³⁸³

Para los trabajos de la ex capilla participaron más personas. La dedicatoria menciona a Juan Rojano³⁸⁴ y Epigmenio Téllez como albañiles, y a Ramón Alva de la Canal, Máximo Pacheco y Pablo Higgins (sic) como ayudantes. Pacheco y O'Higgins servirían asimismo como modelos para algunas figuras de la capilla. Acerca de sus discípulos, Rivera recordó en 1957:

No tengo ni he tenido nunca discípulos; muchos pintores jóvenes y otros que ya no lo eran tanto, han colaborado conmigo; a veces mi equipo ha llegado a componerse de unos treinta trabajadores, trabajando siempre en el más completo acuerdo y armonía. Mis compañeros no han perdido el tiempo: todos ellos han sacado algún provecho de la experiencia acumulada por mí en más de 50 años de trabajo y acrecentada por el acervo colectivo que nos ha proporcionado el trabajo en conjunto. Pero el provecho que mis camaradas hayan sacado, se debe al esfuerzo personal de cada uno de ellos y al valor de nuestra expresión colectiva, no a enseñanzas mías.³⁸⁵

Pablo O'Higgins, pintor originario de Utah, Estados Unidos, quien llegó a México en 1926 recordó: “Diego trazaba y no permitía que nadie dibujara un solo dedo; únicamente pintábamos los fondos que después él acentuaba. Cuando trabajábamos en la bóveda le

³⁸³ Es interesante observar que el sueldo que Rivera se otorga a sí mismo para la terminación de la decoración de la ex capilla es tres veces el de sus ayudantes de pintura. Probablemente esto enfadó a su ayudante principal en la primera etapa de creación. Xavier Guerrero ya no participó en la decoración de la capilla. Otra hipótesis es que pudo haber un enfriamiento entre los dos ya que tanto Rivera como Guerrero mantuvieron relaciones sentimentales con Tina Modotti, fotógrafa italiana llegada a México en 1923 junto con Edward Weston. Guerrero viajó a Rusia en 1928 y dejó a Modotti, quien era su pareja y debía alcanzarlo después, pero Tina se quedó con Julio Antonio Mella. Guerrero nunca volvió a asistir a Rivera.

³⁸⁴ Algunos años después Rojano demandó a la ENA y a Rivera ya que, supuestamente, se le debía dinero por las obras realizadas como albañil. La documentación de este pleito se conserva en el Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Chapingo.

³⁸⁵ Diego Rivera, *Respuestas de Diego Rivera al cuestionario del Sr. Arq. Héctor Manuel Romero*, 11 de septiembre de 1957. Archivo FDR.

salvé la vida; había pisado una tabla suelta y estuvo a punto de caerse. Aunque los andamios estaban bien contruidos, solían ocurrir accidentes; la pintura mural no es un juego”.³⁸⁶ Resalta en este testimonio que Rivera no dejaba pintar figuras importantes a sus ayudantes, sino sólo le ayudaban a preparar muros y a fondear.

A principio de los años veinte y durante la década de los treinta la popularidad del movimiento muralista trascendió las fronteras nacionales. Rivera creció a tal grado que recibía, mientras trabajaba, a visitantes mexicanos y extranjeros, principalmente provenientes de Estados Unidos. Entre ellos encontramos a artistas plásticos, escritores, periodistas, fotógrafos y profesores universitarios. Se generó de esta manera una serie de interrelaciones que enriquecieron el movimiento nacionalista posrevolucionario en México. Vinieron Tina Modotti y Edward Weston, D. H. Lawrence, Carleton Beals, Frances Toor³⁸⁷ y Anita Brenner, por mencionar algunos, siendo Modotti quien documentó fotográficamente los murales.³⁸⁸

Rivera representó a gente allegada a sus proyectos y personajes relevantes en el momento histórico de la realización de sus obras. En la SEP, por ejemplo, pintó a Tina Modotti, Frida Kahlo, Nelson Rockefeller, José Vasconcelos, Ezequiel Chávez y, entre los resucitados, a Emiliano Zapata, Otilio Montaña y Felipe Carrillo Puerto. También, como en los murales del Renacimiento, incluyó en la obra a los patrocinadores de las pinturas. En Chapingo Marte R. Gómez aparece en *El reparto de las tierras*. Asimismo, están Ramón P. de Negri, Álvaro Obregón, Marte R. Gómez y Manuel Ávila Camacho en las adiciones en el tablero *El buen gobierno*, Presidentes de México y sus Secretarios de Agricultura en los dos periodos en los que Rivera pintó en Chapingo.

Para las figuras en la ex capilla posaron la poetisa Gabriela Garbalosa, la indígena de Milpa Alta Luz Jiménez, Máximo Pacheco, Pablo O’Higgins, Guadalupe Marín y Tina Modotti. Estos personajes impactaron, de alguna manera, la vida del artista. Por citar un ejemplo, Concha Michel, quien sirvió de modelo para la figura del agua en el tablero del ábside de la ex capilla, fue una mujer fuerte, rebelde; en el terreno político luchó por el

³⁸⁶ Citado en Raquel Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*, México, Lumen, 2007, p. 188.

³⁸⁷ Frances Toor organizó y dirigió la revista *Mexican Folkways* a partir de 1925.

³⁸⁸ Ver Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2002 y Maricela González Cruz Manjarrez, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1999.

voto de la mujer y el derecho a tener acceso a guarderías; recopiló canciones indígenas y sus corridos mexicanos revolucionarios y anticlericales fueron famosos. Además, según relata Loló de la Torriente,³⁸⁹ fue ella quien introdujo a Lupe Marín al círculo del artista. Así, pintó a sus amigos y conocidos, colaboradores, amantes, personas que habitaban en la zona, quizás en un intento de dejar el testimonio de la historia que yace detrás de cada obra, así como del momento histórico en el que éstas se originaron. Marte R. Gómez sostiene que Rivera “tenía ya la obsesión de la exactitud, que lo haría buscar en algunos casos colecciones de retratos de un mismo personaje o documentar con detenidos estudios arqueológicos, por ejemplo, por los alrededores de Texcoco, localizando tipos autóctonos que le sirvieran de modelo y hasta tomarse el trabajo de encaramarlos al andamio, para ponerlos contra la bóveda y apreciar si componían bien el conjunto de la obra, decorando las pechinas”.³⁹⁰ De este modo, los líderes, ideólogos, las mujeres, su esposa, su hija Guadalupe, sus ayudantes y hasta oriundos de la zona quedarían inmortalizados en los tableros, convirtiéndose en elementos relevantes del programa iconográfico.

III.5 Una restauración

La ex capilla de Chapingo estuvo cerrada por mucho tiempo debido a la falta de presupuesto para su sostenimiento. El 23 de abril de 1956, el profesor Guillermo Sánchez Lemus, director del Instituto Nacional de Conservación y Restauración de Obras Artísticas, envió un comunicado al ingeniero Humberto Ortega Cataneo, director de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, en el que dictamina que “los frescos presentan un pésimo estado de conservación. Se localizan en varias zonas, grietas, cuarteaduras y desprendimientos internos y externos del aplanado o *intónaco*. El grado de deterioro es alarmante ya que durante el periodo de observación se han localizado nuevas grietas sobre los frescos”.³⁹¹ Puede ser que este reporte haya propiciado que en 1958, el

³⁸⁹ Loló de la Torriente, *Memoria y razón...*, tomo II, *op. cit.*, pp. 180-182.

³⁹⁰ Apuntes de Marte R. Gómez.

³⁹¹ Comunicado del Instituto Nacional de Conservación y Restauración de Obras Artísticas de la Secretaría de Educación Pública, fechado el 23 de abril de 1956. Archivo Histórico de la UACH. En el documento se propone, como primera etapa, la documentación fotográfica antes de comenzar los trabajos, durante el proceso y al terminarse mediante luz directa, luz rasante y macrofotografías. También se propone examen de la superficie pictórica por percusión dactilar para determinar su tratamiento específico en las zonas afectadas con desprendimientos internos de los aplanados, grietas y coarteaduras, así como por afloraciones

presidente Adolfo Ruiz Cortines visitara la ex capilla y ordenara la restauración de los frescos; también se reforzó la estructura arquitectónica y se reintegraron las partes faltantes en diversos paneles.

El Instituto anunció “el rescate de la obra que Diego Rivera ejecutó hace 32 años en la capilla de Chapingo [...] Salitre, hongos y grietas enormes amenazaban destruir 700 metros cuadrados de trabajo pictórico [...],” expresó Guillermo Sánchez Lemus. “La capilla colonial, joya arquitectónica invaluable, ha sido también rescatada de lo que se preveía como inminente derrumbe. El peso de una losa que en tiempo del ingeniero Marte R. Gómez había sido colocada sobre la bóveda de la capilla, pesaba sobre ésta y poco a poco la iba venciendo”.³⁹²

Para la restauración, el artículo periodístico relata que se inyectó con aguja hipodérmica de 50 centímetros de longitud, acetato de cal para unir los materiales en las grietas, tomando en cuenta las instrucciones de Diego Rivera. Fueron necesarios 400 kilos de esa pasta. En cuanto a la pintura “se siguió su misma pincelada” y se restauraron los trozos perdidos. Se tuvo cuidado en no integrar la obra nueva con absoluta fidelidad a la original, con el fin de distinguir una de la otra, y en bien de los murales. Probablemente Sánchez Lemus haya consultado directamente al pintor para el trabajo. Gracias a esta restauración y a otras intervenciones más pequeñas que se han llevado a cabo conforme se han ido necesitando, los murales se encuentran actualmente en óptimo estado de conservación.

III.6 Diseños para las puertas (fig. 7) y bancas (fig. 8) de la ex capilla

En 1929, a su regreso de Rusia, Marte R. Gómez fungía como secretario de Agricultura y lo invitó a diseñar los relieves de las dos puertas de madera de la entrada a la ex capilla, así como la mesa y las bancas de la ex capilla; las piezas fueron talladas por Abraham

salitrosas. Análisis químicos: cuantitativo de las afloraciones salinas, cualitativo y cuantitativo de los aplanados, desecación de la bóveda en las zonas afectadas por filtraciones con lámparas de rayos infrarrojos, veladuras de protección de los desprendimientos y grietas. Segunda etapa: consolidación de las grietas y desprendimientos del *intónaco* por medio de inyecciones de cemento específico. Limpieza y desinfección de los frescos. Tercera etapa: reintegración pictórica de las zonas restauradas utilizando la técnica del Instituto Centrale del Restauro di Roma aprobada por la Comisión Internacional de Museos, con colores a la caseína.

³⁹² *Excélsior*, “Salvaron de la ruina un valioso mural del extinto Diego Rivera en Chapingo”, 17 de febrero de 1958.

Jiménez López, conocido tallador de madera, quien se hiciera popular por las representaciones que realizó de los presidentes de México, por los marcos que ejecutó para Porfirio Díaz y los muebles que fabricó para Venustiano Carranza. En la opinión de Marte R. Gómez, “al completar la unidad arquitectónica de la capilla con la puerta, la mesa y las bancas de madera de cedro que talló el maestro Abraham J. López, sobre dibujos que le preparó Diego Rivera, el conjunto adquirió características de unidad y de nobleza que es difícil superar”.³⁹³

El pintor continuó con la convención de colocar opuestos en sus obras. Así, las dos hojas que componen la puerta de entrada a la ex capilla se complementan: divididas en tres secciones cada una, del lado izquierdo se representan los “buenos”, mientras en el derecho se encuentran los “malos”.

La hoja izquierda es una síntesis del proceso descrito en el interior. En el tablero superior aparecen maíz y trigo como alusión al mestizaje; la hoz y el martillo, símbolos del comunismo y de la unión de las polaridades del universo, así como la estrella de cinco picos, cuya punta más larga apunta hacia la curva de la hoz. En el panel central, Emiliano Zapata, cananas cruzadas al pecho y delante de una estrella y una hoz cubierta por pequeñas estrellas, pregona “Tierra libre para los hombres”. Sostiene un letrero que dice: “Los buenos estarán siempre con Emiliano Zapata”. Entre el segundo y el tercer panel se encuentra un dibujo tallado que dice: “Con dibujos de Diego Rivera se hizo en el taller de el tallista Abraham J. López y Hermano en México, Diciembre de 1929”. En la parte inferior, Rivera diseñó una familia campesina. El hombre, al frente, cananas cruzadas al pecho, sostiene un arado y porta el tradicional sombrero campesino. Al lado, su mujer, peinada con trenzas y con facciones también mestizas, coloca la mano en el hombro de su pequeño hijo, quien viste un overol y sostiene un libro con ambas manos, evocan la fuerza de la educación y la preparación para el cambio. Detrás de ellos se ven otros personajes con sombreros de palma.

En el primer recuadro de la hoja derecha, Rivera simbolizó la trinidad negativa: la espada representa el militarismo, la cruz el clericalismo y la bolsa de dinero el capitalismo. Los tres emblemas se encuentran delante del trigo y el maíz, como si detuvieran su desarrollo. En el segundo tablero se observa un hombre con dos caras que

³⁹³ Apuntes de Marte R. Gómez.

caricaturiza a un líder político hipócrita. Su lado derecho se dirige a Zapata (frente a él, representado en la otra hoja de la puerta) y le dice: “Estoy con la Revolución”, al mismo tiempo que lo amenaza con una pistola. Su mitad izquierda recibe de otro señor, presuntamente burgués, una bolsa de dinero y dice “Yo defenderé tus intereses y tú me recompensarás”. Dos signos de pesos llenan el espacio detrás de estos personajes. Debajo del grupo un rótulo denuncia: “Estos son los malos”. Entre el segundo y el tercer recuadro aparece la leyenda: “Siendo Srio. De Agricultura y Fomento el Ing. Marte R. Gómez y director de esta escuela el Ing. Manuel Meza [sic] y Presidente de la Rep. Mex. el Ing. Emilio Portes Gil. DICM. 1929”, como constancia histórica del momento en el que se tallaron las puertas. En el tablero inferior, la familia burguesa se opone a la campesina. El hombre, vestido de traje, lleva el mismo portafolio que el que recibe el dinero en el tablero anterior, mientras la mujer, con vestido corto, tacones y pestañas postizas, se pinta los labios. En este caso el niño lleva una gorrita en secciones y juega con un coche que jala de un hilo. Este grupo ha sido identificado con “Plutarco Elías Calles, su segunda esposa y su hijo vestido imitando la moda yanqui, respaldados por hombres de la reacción: Luis Montes de Oca, secretario de Hacienda en 1929, un arzobispo y un capitalista”.³⁹⁴ Sin embargo, no conocemos algún documento que hable de la identidad de los personajes representados además de que para 1929 Calles contaba con un alto grado de poder, por lo que parece difícil que se hubiera podido satirizar de esta manera a su familia.

³⁹⁴ Cfr. *Diego Rivera, catálogo general de obra mural, op.cit.*, p. 70.

CAPÍTULO IV
EL LENGUAJE PICTÓRICO EN LOS FRESCOS DE CHAPINGO:
ENTRE LO ESOTÉRICO Y LO EXOTÉRICO

El artista puede decir las cosas más complicadas de la misma manera –sencilla y directa— que hablaría con claridad a todos los que tengan ojos para ver.

Felipe Cossío del Pomar³⁹⁵

El pintor puede utilizar símbolos siempre que su público esté tan familiarizado con ellos como él mismo.

Diego Rivera³⁹⁶

Además de ser una herramienta que contribuyó enormemente a la conformación de la identidad nacional y con ello a consolidar a los grupos en el poder, los murales de Diego Rivera, sobre todo los realizados en los años veinte, contienen otros niveles de lectura que no son excluyentes sino que se complementan y son reflejo de otras corrientes de pensamiento de la época, principalmente las teorías esotéricas fundamento de las sociedades secretas y el simbolismo.

Hasta hace muy poco, se tenía la concepción que Rivera fue un pintor “revolucionario” que usaba un lenguaje abierto, transparente, didáctico, nacionalista, directo, “alfabetizador” y comprensible para todo tipo de público, al que podemos denominar exotérico. Expongo lo escrito por Luis Cardoza y Aragón, ya que ilustra de manera clara la lectura que la historiografía general ha dado a sus murales: “Entre las intenciones fundamentales de esta obra concebida misionalmente descuella la de ser absolutamente clara en su exposición. Las metáforas y los símbolos son directos, explícitos. Todo el lenguaje fue ideado de manera que la significación la captase, con

³⁹⁵ Felipe Cossío del Pomar, *En la aventura y el arte. Memorias del autor*, p. 112, manuscrito sin publicar, Archivo FDR.

³⁹⁶ Citado en Raquel Tibol, *Los murales de Diego Rivera: Universidad Autónoma de Chapingo*, México, Ediciones RM, 2002, p. 65.

facilidad suma, el pueblo de calzón blanco, el obrero, el burgués, que están presentes”.³⁹⁷ Éste es el concepto en el que se ha encasillado al muralismo, como si hubiera sido un movimiento homogéneo y de fácil apreciación. Cualquier otra lectura posible ha sido negada, ya sea por falta de conocimiento o simplemente porque el paradigma exigía ver el tipo de pintura que Cardoza quería ver: un arte transparente que reflejara la ideología de la Revolución.

IV.1 Más allá de la ideología revolucionaria

En las últimas décadas se han formulado nuevas teorías acerca del muralismo.³⁹⁸ Se ha rebasado la consideración de contemplar los murales como meramente revolucionarios, para observarlos como obras mucho más complicadas. Estudios recientes demuestran que además del discurso nacionalista, existen elementos como caracoles, serpientes ouroboros, resucitados, compases y escuadras entrelazados, los cuales forman parte de un lenguaje esotérico,³⁹⁹ simbólico, cifrado y que se han pasado por alto para poder encasillar el muralismo como un movimiento nacionalista y propagandístico dirigido al “pueblo”. La mayoría de los murales de los años veinte tenían varios niveles de lectura. De esta manera, se desmiente la homogeneidad del discurso del muralismo mexicano, el cual es un arte público, pero no popular. El acceso a los edificios en donde se encuentran los murales es para todas las personas, sin embargo, para comprender este otro sentido oculto se requería un conocimiento específico. Rivera, como miembro de la logia

³⁹⁷ *Diego Rivera*, (presentación y notas de Luis Cardoza y Aragón), México, Secretaría de Educación Pública, 1980, p. 22.

³⁹⁸ Ver Renato González Mello, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*. Tesis de Doctorado en Historia del arte. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998. González Mello, Renato, “Anita Brenner: ídolos tras los altares”, en *Arte, historia e identidad en América, visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994. González Mello, Renato, “Diego Rivera’s Portraits”, en *2000 Years of Latin American Portraits*, New Haven and London, Yale University Press, 2004. Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”, en *Orozco, una relectura*, México, UNAM, 1983. Fausto Ramírez, *et al.*, *Los murales de la Secretaría de Educación Pública*. CD Interactivo, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, inédito.

³⁹⁹ Esoterismo proviene del griego ἐσώτερος: “dentro, desde dentro, interior, íntimo”. Se refiere al conjunto de conocimientos, enseñanzas, tradiciones, doctrinas, técnicas, prácticas o ritos de una corriente religiosa o filosófica, que son secretos, incomprensibles o de difícil acceso y que se transmiten únicamente a una minoría selecta denominada iniciados, por lo que no son conocidos por los profanos. Por extensión, el esoterismo se refiere a toda doctrina que requiere un cierto grado de iniciación para estudiarla en su total profundidad. En contraste, el conocimiento exotérico es fácilmente accesible para el público común y es transmitido libremente. Ver Faivre, Antoine y Needleman, Jacob, (comps.), *Espiritualidad de los Movimientos Esotéricos Modernos*, Barcelona, Paidós, 2000.

rosacruz Quetzalcóatl, no podía hablar abiertamente de sus posturas esotéricas, pero sí las podía pintar en un lenguaje accesible sólo para sus cofrades o para quienes estuvieran familiarizados con sus símbolos. El ciclo pictórico de Chapingo pertenece a este grupo, ya que, como se verá más adelante, también existen significados ocultos en estos paneles.

El artista hace converger ambos niveles de significación y construye su propio lenguaje al introducir elementos que pertenecen a lo exotérico como también a lo esotérico; lo cual convierte a la obra también en un discurso dirigido a un grupo específico, como los integrantes de sociedades secretas, entre ellos los rosacruces, a los que perteneció Rivera.⁴⁰⁰ Estos niveles se superponen, se contradicen a veces y complementan otras; remiten a diferentes sistemas de significación y de ahí la riqueza y la complejidad de estas obras.

Existe una tensión derivada de la apropiación de los códigos esotéricos y exotéricos, la cual genera una especie de mestizaje ideológico. Este tipo de recursos impregnan la obra de una densa referencialidad y un lenguaje de códigos internos que por momentos se tornan inaccesibles al espectador. La claridad se pierde, asimismo, por la heterodoxia y la polisemia del discurso. Al salirse de las interpretaciones comúnmente aceptadas, el discurso es inesperado y, por lo tanto, los significados son igualmente repentinos, dependen del marco conceptual desde el cual se lea. En ocasiones, los diferentes niveles de significación se superponen y llegan a un caos. Así, los temas se interrelacionan, lo que produce inevitablemente una cierta repetición, pero también permite la observación de puntos importantes desde perspectivas distintas.

Rivera utiliza un lenguaje simbólico y alegórico en el que alardea de su erudición y de su capacidad para superponer múltiples capas de significados en una misma imagen. Los motivos fueron elegidos de manera cuidadosa, nunca arbitraria, para evidenciar un discurso. Así, Rivera proveyó al muralismo de una nueva serie de sentidos, con lo que amplió tanto su alcance como su intención. Esto pudo lograrlo mediante la apropiación, el reciclaje y la adaptación de imágenes y símbolos provenientes de diversas tradiciones culturales, sintetizando, para sus diversos públicos, todo lo que había aprendido en su época como estudiante en la Academia de San Carlos, en sus quince años en Europa, en

⁴⁰⁰ Ver respecto a este tema: Renato González Mello, "Diego Rivera entre la transparencia y el secreto", en Esther Acevedo, (coord.), *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Arte e Imagen, 2002, pp. 39-64.

su experiencia como miembro de una sociedad secreta y en sus viajes por México. El resultado es el establecimiento de un diálogo intercultural entre una amplia gama de elementos, incluyendo a veces conceptos que parecerían oponerse, como, por ejemplo, ideas comunistas, esotéricas, astrológicas, judeocristianas, así como filosofías orientales heredadas del pensamiento de José Vasconcelos y, finalmente, ideas provenientes del positivismo decimonónico que, a pesar de su distanciamiento de la lógica revolucionaria, sobrevive a la lucha armada y se integra en los discursos posrevolucionarios. El pintor logró, de esta manera, tejer una cadena de eslabones con una fuerte carga referencial que se remite directamente al contexto de la historia local de México, así como a conceptos universales. A esto se le puede denominar *integración ideológica*.

Esto no significa que las interpretaciones anteriores estén equivocadas, ni que ésta sea la única correcta; todas ellas se complementan y muestran la complejidad del lenguaje utilizado en los murales que nos ocupan. Interpretar una obra significa, según Umberto Eco, “esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Por la otra se admite, en cambio, que los textos pueden interpretarse infinitamente”.⁴⁰¹ Nelson Goodman explica que la representación se reconoce como relación simbólica, relativa y variable.⁴⁰² Este estudio trata de ofrecer una nueva visión tratando de analizar los diversos elementos que aparecen en los murales, contextualizándolos para tratar de mostrar su esencia reconociendo que, además el significado es variable ya que depende del espectador.

La obra se convierte en una “obra abierta”, término mediante el cual Umberto Eco explica que las creaciones artísticas son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza. “La forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma”.⁴⁰³ En *De Doctrina Cristiana*, San Agustín expresa que “si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada, o al menos, si no es puesta en tela de juicio, por otro punto del texto”. Esto es lo que Eco entiende por

⁴⁰¹ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 357.

⁴⁰² Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, pp. 58 y ss.

⁴⁰³ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 74.

intento operis.⁴⁰⁴ De esta forma, se intenta ratificar la interpretación mediante la aparición de los mismos elementos en diversos puntos de la obra.

Dada la complejidad del lenguaje utilizado, es necesario tratar de comprender los sistemas simbólicos de que se sirven estas imágenes, ya que son clave en la comprensión de la obra. De acuerdo con Paul Ricoeur, la lengua designa la estructura particular de un sistema lingüístico particular. Los códigos utilizados para comprender son colectivos, anónimos, sistemáticos y obligatorios para una comunidad de hablantes. El lenguaje constituye “un mundo en sí mismo, dentro del cual cada elemento sólo se refiere a elementos del mismo sistema, gracias a la interacción de oposiciones y diferencias constitutivas del sistema”. En pocas palabras, como diría Ricoeur refiriéndose a Wittgenstein, es un sistema autosuficiente de relaciones internas”.⁴⁰⁵ Así, cada comunidad de hablantes: los rosacruces, los comunistas, los simbolistas, los masones, los agraristas y los campesinos, entre otros, podrán comprender gracias al conocimiento de sus propios códigos. La genialidad del pintor estriba en su capacidad de generar una lectura posible para cada comunidad de hablantes.

IV.2 Sociedades secretas y códigos esotéricos

Los masones

La masonería es una doctrina moral que inculca en sus adeptos responsabilidades y deberes del hombre con ellos mismos, con Dios y con la sociedad. Las corrientes esotéricas utilizan símbolos para representar el significado profundo de las cosas e identificar a todos sus adeptos en torno a alegorías y emblemas de fácil comprensión para su grupo. Por ejemplo, la entrada de toda logia masónica está flanqueada por dos columnas que simbolizan potencias complementarias. Se construye para simular el “cuerpo” renovado del masón y las dos mitades siempre luchan una contra la otra; en realidad, son las dos directrices del hombre: una masculina y otra femenina, una solar y otra lunar.⁴⁰⁶ La masonería se propone el arte de construir el templo ideal. Este templo es el hombre en primer lugar y la sociedad después. El masón trabajaba para construir una

⁴⁰⁴ Umberto Eco, *Los límites...*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995, pp. 17-20.

⁴⁰⁶ Walter Leslie Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, New Jersey, Random House, 1995, p. 81.

sociedad más justa; no busca el beneficio propio, por lo que su sabiduría se utiliza para realizar un proyecto social.

El origen, al menos simbólico, de la masonería se remonta a tiempos míticos. Hiram Abiff, personaje bíblico (Reyes I), obrero calificado en la manipulación de los metales, arquitecto y constructor del templo de Salomón, fue asesinado por tres de sus discípulos a quienes no quiso dar a conocer su secreto de maestro, los cuales personifican a la ignorancia, la hipocresía y la ambición. Desesperados por haber cometido un crimen inútil, escondieron su cuerpo de noche en un pequeño bosque y plantaron sobre su tumba una acacia. Después de manifestar su dolor, nueve maestros constructores salieron en su búsqueda, divididos en grupos de tres. Habiendo encontrado la acacia recién plantada, la arrancaron, abrieron la tumba y descubrieron al maestro Hiram.

La iniciación reproduce simbólicamente la muerte y resurrección espiritual de este personaje.⁴⁰⁷ A través del proceso iniciático, el ser humano se prepara para construir el templo de la humanidad. Hiram también fue un gran líder del pueblo. El sabio Salomón reconoció que el poder universal reside en el pueblo ya que, en el mismo texto, se le describe como un jefe “cuyo genio sometía a los elementos y domaba la naturaleza”. No sólo es el iniciado sabio, sino también líder y ejemplo para la humanidad, personificación de las virtudes deseadas en un ser humano. Su lealtad era tal que prefirió morir antes de revelar los secretos. Su nombre trascendió su vida, por lo que se convirtió en ejemplo de todos los masones, principalmente por ser leal y guardar los preceptos de la orden.

Como mecanismo de ocultamiento, la masonería se expandió notablemente tanto en Europa como en América. Tal parece que, en el siglo XVII, cuando las doctrinas rosacruces llegaron de Alemania a Inglaterra, dieron origen a la masonería como sociedad secreta estructurada.⁴⁰⁸ Esto derivó en que los sistemas simbólicos utilizados por ambas corrientes estén estrechamente conectados y en que sea difícil trazar fronteras claras entre lo que creían unos y otros.

Las inquietudes de fin del siglo XIX resultaron en un afán de búsqueda en el cual intervinieron diversas formas de espiritualidad. La teosofía, la masonería, el rosacruzismo

⁴⁰⁷ José Antonio Ferrer Benimeti, *La masonería*, España, Alianza, 2001, p. 44. Ver también Lorenzo Frau Arbines, *op. cit.*, tomo V, p. 612 y ss. y 667.

⁴⁰⁸ De hecho, en el Rito Escocés Antiguo, el grado 18 es llamado Soberano príncipe Masón de Rosa Cruz, Caballero del Águila y del Pelicano. Para la historia de las logias masónicas en México ver Vicente Fuentes Díaz, *Los partidos políticos en México*, México, Altiplano, 1969.

y el simbolismo, entre otros, buscaron la trascendencia y la verdad absoluta. Estas ideas encontraron una expresión en el arte de principios del siglo XX en Europa, por lo que Rivera pudo haber entrado en contacto con ellas desde su estancia europea. Sixten Ringbom ha enfatizado la relevancia de la teosofía en la obra de Wassily Kandinsky, quien estuvo en contacto con las ideas de teoría del color y estética de Goethe, así como las de Rudolf Steiner, quien lo introdujo a conceptos como el que dicta que la obra de arte transfiere las ideas eternas y divinas al ámbito físico elevando el mundo a la esfera de la divinidad. De acuerdo con Steiner, esta es la “misión cósmica del artista”.⁴⁰⁹ Ringbom evidencia que Kandinsky conoció los textos de Edouard Schuré, autor de *Los grandes iniciados*, así como de Mme. Helena Petrovna Blavatsky y Annie Besant. En *Isis sin velo*, publicado en 1897, Mme. Blavatsky sostiene la noción teosófica de que el arte, la religión y la ciencia verdadera son inseparables, todos moviéndose hacia la misma meta: el conocimiento. Así, las obras de arte como las de la naturaleza se producen de acuerdo a las leyes verdaderas y naturales. Una coincidencia entre rosacruces y teósofos es la creencia en la reencarnación y los ciclos recurrentes en el Universo. Otros artistas como Paul Klee, Franz Marc y Piet Mondrian también realizaron esfuerzos para representar temas ocultos.⁴¹⁰ Además de principios masónicos y rosacruces podemos reconocer en el ciclo pictórico de Chapingo el mensaje cósmico del artista según la teosofía: la habilidad de introducir lo divino al mundo material y así representar la unidad de todos los planos en el Universo, por lo que las referencias simbólicas que se observan en los murales trascienden a la masonería.

Fausto Ramírez ha encontrado coincidencias entre la mística rosacruz, la teosofía y el simbolismo como “visión del mundo integradora que busca expresar la esencia de la experiencia cósmica en signos o cifras de la máxima eficacia sintetizadora”.⁴¹¹ Para él, quizás fue esta coincidencia y la conciencia social lo que permitió la confluencia de rosacruces y masones con revolucionarios sociales. De acuerdo con Ramírez, “pese al

⁴⁰⁹ Rudolph Steiner, *Goethe als Vater einer neuen Aesthetik*, 1909, citado en Sixten Ringbom, “Art in ‘The epoch of the Great Spiritual’, occult elements in the early theory of abstract painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 29, 1966, pp. 390-91.

⁴¹⁰ Ver Sixten Ringbom, *op. cit.*, pp. 386-418.

⁴¹¹ Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”, *op. cit.*, p. 81. Los ritos masones y rosacruces se originaron en una mezcla de fuentes que incluyen la cábala, la alquimia, la medicina, la astrología, las matemáticas y el cristianismo, aunque éste es un tema demasiado amplio y complejo para abordarlo aquí.

empeño de Rivera por hacer un deslinde neto entre rosacruces y masones, existía una profunda afinidad doctrinaria y ritual entre ambos grupos, cuyas prácticas esotéricas, las *pruebas* y *trabajos* simbólicos a los que los iniciados eran sometidos, tenían por objeto procurar su avance y perfeccionamiento espirituales, para bien propio y de sus semejantes”.⁴¹² Así, el iniciado en una sociedad secreta recorre de manera ascendente diversos grados de conocimiento. Según Frau Arbines, los procesos iniciáticos de los rosacruces dieron nombre al rito moderno o francés de la masonería.⁴¹³ Los rituales y símbolos masones y rosacruces se originaron en una mezcla de influencias esotéricas y de transformación espiritual que incluyen la cábala, la Tabla Esmeralda, la alquimia, la medicina, la astrología, las matemáticas y el cristianismo. Los rosacruces se jactan de ser herederos de los grandes maestros de la antigüedad egipcia y de la corriente neoplatónica muy en boga en el Renacimiento italiano. La alquimia, por otra parte, se considera un “sistema físico y metafísico que comprende la cosmología y la antropología, en el sentido de un conocimiento completo del hombre en cuerpo, alma y espíritu”,⁴¹⁴ concepción heredada a también a los rosacruces.

El poder de estos grupos tanto en México como en otros países radicaba en que sus miembros pertenecían a las élites intelectuales, económicas y políticas que constituían asociaciones informales pero poderosas. El éxito de las logias se debió en parte a que no había un Estado demasiado funcional ni un gobierno bien delimitado. Masones, rosacruces, teósofos y otras hermandades discutían acerca de problemas individuales, sociales y políticos. “Las cofradías masónicas, las hermandades rosacruces o las sociedades teosóficas son sociedades de opinión pública [...] Pero, a diferencia de los sindicatos, los salones literarios, los clubes o los partidos políticos, las sociedades secretas no son enteramente abiertas. Lo que se discute en ellas, incluso los símbolos y rituales de la discusión, se mantienen celosamente fuera de la observación general”.⁴¹⁵ La existencia de este otro espacio de significación se debe a las preocupaciones orientadas a

⁴¹² Fausto Ramírez, “La lectura en clave masónica de las grisallas del primer piso del Patio del Trabajo”, en el CD ROM *Los murales de la SEP*, inédito, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

⁴¹³ Lorenzo Frau Arbines, *op. cit.*, p. 1612.

⁴¹⁴ Julius Evola, *The Hermetic Tradition, Symbols and Teachings of the Royal Art*, (translated from Italian by E.E. Rehmus), Rochester, Vermont, Inner Traditions International, 1971, p. vii.

⁴¹⁵ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, *op. cit.*, p. 16. Es sabido que Francisco I. Madero, José Vasconcelos, Venustiano Carranza, Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Adolfo López Mateos, entre muchos otros, fueron masones. También Emilio García Cahero, uno de los cuatro pintores llamados “Dieguitos”, era masón.

la búsqueda de la trascendencia y de la relación espiritual existente entre el hombre y el cosmos, lo cual conecta al ser humano con sus pares, con la divinidad y con la naturaleza.

Las sociedades secretas fueron relevantes en el surgimiento de la Revolución mexicana. A lo largo de toda la República se instituyeron estos espacios en los que se agrupaban las élites a discutir los más diversos temas, siempre con un compromiso social.⁴¹⁶ Muchos de los clubes liberales reyistas y maderistas de principios del siglo XX fueron la cara pública de alguna sociedad secreta.

Un documento encontrado en el Archivo General de la Nación relata una solicitud de un cofrade masón al presidente Elías Calles, en su calidad de Gran Maestro de la Orden: Fernando M. Ríos ruega al hombre y al gobernante “su ayuda para sustraer a la niñez de Durango de la instrucción impartida por los sacerdotes [...] Al ocuparse hoy de nuestros futuros hombres procurando apartarlos desde hoy al fanatismo, sólo cumplimos un alto deber acorde a las finalidades, dogmas e ideales de n. Inst. [...] Positivamente deseamos mucho por la tranquilidad de usted y nuevas ocasiones para que usted y nosotros podamos trabajar pro-masonería. Suyo fraternalmente. Fernando M. Ríos 30...” (Triángulo hecho con tres puntos).⁴¹⁷ Este documento evidencia la pertenencia de Elías Calles a la masonería y el señor Ríos, como su cofrade, sintió la confianza de escribirle una solicitud de tal naturaleza. Por otro lado, la filiación del caudillo a la sociedad secreta puede haber contribuido a que Rivera siguiera pintando en la ex capilla de Chapingo aun después de la partida del grupo original de ideólogos.

La masonería llegó a ocupar un papel tan importante en México que Emilio Portes Gil cuando era Presidente declaró: “En México, el Estado y la masonería en los últimos años ha sido una misma cosa”.⁴¹⁸ Este pequeño acercamiento a la historia de los masones en México revela la importancia y la vigencia de estos grupos en la época en la que Rivera pintó en Chapingo.

⁴¹⁶ Felipe Carrillo Puerto utilizó la logia masónica en Yucatán como instrumento de labor social. Diego Rivera, “¡Asesinos!”, *El machete*, 1ª quincena de marzo de 1924, en Diego Rivera, *Arte y política*, *op. cit.*, p. 33.

⁴¹⁷ AGN, Galería Presidentes, Fondo Obregón-Calles 121-E-E-53.

⁴¹⁸ *Crisol*, agosto de 1929, p. 116, citado en Jean Meyer, *La Cristiada, el conflicto entre la iglesia y el estado 1926-1928*, México, Siglo XXI, 1998, p. 197.

Los rosacruces

Recibe el nombre de Rosacruz una hermandad oculta de buscadores espirituales que surgió en Alemania en el siglo XVII.⁴¹⁹ Entre sus textos fundacionales se encuentran *Las bodas alquímicas de Christian Rosencrutz* y el *Fama Fraternitatis*, en los que se narra la vida de este personaje simbólico quien, a lo largo de sus viajes por el Oriente, obtuvo la revelación de los secretos de “la ciencia armónica universal”.⁴²⁰ Se ocupaba del movimiento continuo, de la transmutación de los metales y de las operaciones más sublimes de las ciencias ocultas. Al regresar a Alemania, Rosencrutz se retiró del mundo, encerrándose para siempre en una cueva y fundando una escuela cuyos discípulos se conocieron como los *invisibles* o los *inmortales*. En teoría, es el fundador de la fraternidad, aunque estudiosos de la materia ponen en duda la existencia de la sociedad secreta.⁴²¹ De hecho, los rosacruces se han mantenido en la “invisibilidad”, por lo que es difícil encontrar documentación sobre ellos. El siguiente texto resume su misión de una manera clara y comprensiva:

La misión de los Caballeros Rosacruces es la de conservar perpetuamente encendido en nuestros templos el sacro y regenerador fuego de la Francmasonería y recordar a los hermanos que nuestros dogmas, nuestros misterios y los grados filosóficos, exigen un asiduo estudio de la Naturaleza y de todas las ciencias sublimes. La deslumbrante luz que reemplaza las tinieblas; la palabra perdida vuelta a encontrar [...] la verdad sobre el error; de la fe ilustrada sobre la duda y la superstición, la relajación, el embrutecimiento y la miseria de los pueblos en el primer estado, sustituidos por la mejora de su suerte en el segundo. El viaje simbólico es emblema de los trabajos y estudios que se debe imponer todo aquel que desee perfeccionarse, adquirir la ciencia y aumentar constantemente el tesoro de sus luces con nuevos descubrimientos; es también un emblema de lo pasajero de nuestra vida, que debemos emplear activamente sin desperdiciar ni uno sólo de sus preciosos momentos si queremos hacerla útil.⁴²²

⁴¹⁹ Para una historia de los rosacruces, ver Frances A. Yates, *El iluminismo rosacruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001. Rosacruz es nombre bajo el cual se supone haberse ocultado los Caballeros Templarios que se refugiaron en Escocia en 1319. Ver también Lorenzo Frau Arbines, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, tomo III, México, Editorial del Valle de México, 1976, p. 1639.

⁴²⁰ También se le conoce como Christian Rosencreutzen o Rosacruz. Ver Juan Valentín Andreae, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, Barcelona, Obelisco, 1996, p. 11. Otro texto rosacruz es la *Confessio*. Ver también Frau Arbines, *op. cit.*, p. 1612 y ss.

⁴²¹ Ver Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 255. Yates cita también a Paul Arnold.

⁴²² Lorenzo Frau Arbines, *op. cit.*, p. 1632.

Sobresale la noción que a través del entendimiento de la naturaleza se encuentra la sabiduría, la cual es considerada como luz que reemplaza las tinieblas. La transitoriedad de la vida otorga la posibilidad al ser humano de perfeccionarse y hacer útil su existencia. El conocimiento se adquiere a través de viajes simbólicos mediante los cuales el ser humano se perfecciona. Este proceso de iluminación o iniciación generalmente se resume en tres grados: el aprendiz, el compañero y el maestro, los cuales se explican con mayor profundidad en el capítulo V de este trabajo.

IV.3 Diego Rivera rosacruz

La relación de Diego Rivera con las sociedades secretas comenzó posiblemente con su padre, quien tenía el grado treinta y tres, “miembro del Supremo Consejo Masón”.⁴²³ Por su parte, el muralista perteneció, a principio de los años veinte (justo cuando pintaba en Chapingo), a la logia Rosacruz Quetzalcóatl. A este grupo se unieron otros personajes que participaron en el proyecto de la ENA, lo cual se sabe principalmente gracias a un documento escrito tiempo después por el propio pintor. En 1954, Rivera fue cuestionado por el Partido Comunista en una solicitud para ser readmitido en esta organización política.⁴²⁴ Una de las preguntas se refería a si había tenido ligas con la masonería, a lo que respondió que había pertenecido a una sociedad Rosacruz (la fraternidad Rosacruz Quetzalcóatl, miembro de la Antigua y Mística Orden Rosae Crucis o AMORC, por sus siglas en inglés), con sede en Nueva York, cuyo “emperador” en esa época era Harvey Spencer Lewis, de quien existen numerosos textos.

Rivera declaró que en una época en la que él estaba en receso del comité central del Partido, y por mandato del mismo, había ingresado a la sociedad Rosacruz con el objetivo de investigar los métodos de penetración del imperialismo yanqui en México por medio de las llamadas sociedades secretas. Aseveró que se unió a ella con este propósito y que, al concluir su investigación, no tuvo más relaciones con la asociación. Existe una fotografía en la que Diego Rivera aparece, entre un grupo de personas, disfrazado de egipcio en la sede de la Sociedad Rosacruz Quetzalcóatl en la Ciudad de México, mismo

⁴²³ Guadalupe Rivera Marín, *Un río, dos riveras*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989, p. 27.

⁴²⁴ Documento que elabora Diego Rivera a indicación de la Comisión de Control del Partido Comunista de México en respuesta a las preguntas formuladas por ella. 17 de mayo de 1954. Archivo FDR. Una versión de este documento se encuentra publicada en Diego Rivera, *Arte y política, op. cit.*, pp. 347-355.

sitio para el que pintó una tela con el emblema de la sociedad: la serpiente emplumada, cuya boca semeja una flor, está flanqueada por dos llamas rojas y dos triángulos invertidos con una cruz, cada una con una rosa al centro (fig. 28).⁴²⁵

En esta declaración Rivera nombró como miembros en México al secretario de Agricultura y Fomento, Ramón P. de Negri; Marte R. Gómez, director de la ENA; Luis León, profesor de la ENA y posteriormente secretario de Economía; Jesús Silva Herzog, quien también fue maestro en la ENA; Gilberto Loyo, también profesor en Chapingo y secretario de Economía; el antropólogo Manuel Gamio y el presidente Plutarco Elías Calles. No cabe duda que estos hombres fueron fundamentales en la conformación no sólo de la ENA, sino también del México posrevolucionario.⁴²⁶

Rivera expresó: “Observé en las ceremonias nocturnas y secretas sobre la Pirámide del Sol, en Teotihuacán, a los secretarios de gobierno de entonces, como a Ramón P. de Negri, Don Luis León y otros”. Manuel Gamio era el encargado de la zona arqueológica de Teotihuacán en esos tiempos. Imaginemos por un momento esas poderosas reuniones de la élite del poder en México durante sus “ceremonias nocturnas”. Deben haber sido experiencias poderosísimas en las que las utopías para el país y el rol mesiánico del grupo tomaron forma. Y si eran “secretas”, quizás el lenguaje de las pinturas de Rivera también puede haber sido “secreto”, como su compromiso con la sociedad Rosacruz.

La pertenencia del pintor a la logia parece haber durado por lo menos hasta su viaje a Moscú en 1927. Rivera fue a la vez comunista y rosacruz. Semejante convergencia dejó una profunda impronta en la iconografía del muralismo mexicano; sobre todo los murales que se pintaron durante los años veinte contienen a la vez referencias esotéricas y comunistas, como se ha demostrado en los murales de la SEP.⁴²⁷ Por estos motivos resulta razonable la hipótesis que el pintor utilizara elementos esotéricos también en

⁴²⁵ Agradezco a Renato González Mello el haberme informado sobre la fotografía. Ver “Escudo de la Hermandad Rosacruz Quetzalcóatl, atribuido a Diego Rivera”, en *Los pinceles de la historia: la arqueología del régimen, 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, 2004, p. 60. También Raquel Tibol, “Apareció la serpiente, Diego Rivera y los rosacruces”, *Proceso*, 9 de abril de 1990.

⁴²⁶ Además declaró que eran socios de la sociedad la secretaria personal del general Plutarco Elías Calles Esperanza Velásquez Bringas; Eduardo Guzmán; el doctor Romano Muñoz, y otros miembros de la alta y mediana burocracia.

⁴²⁷ Fausto Ramírez, *et al.*, CD Interactivo, *Los murales de la Secretaría de Educación Pública*, *op. cit.* Renato González Mello, *La máquina de pintar*, *op. cit.*, Renato González Mello, “Anita Brenner: ídolos tras los altares”, *op.cit.* Renato González Mello, “Diego Rivera’s Portraits”, *op. cit.* Fausto Ramírez, “Artistas e Iniciados en la Obra Mural de Orozco”, *op. cit.*

Chapingo. Esta iconografía no es excluyente, sino paralela y complementaria al lenguaje exotérico y abierto que aparece en estos murales. Tal vez por falta de conocimiento o porque el momento histórico exigía que las pinturas se definieran como parte de los esfuerzos del Estado para cohesionar al país en torno a una identidad nacional, es que los elementos esotéricos fueron pasados por alto. Justino Fernández, por ejemplo, intuyó la presencia de un lenguaje diferente. En sus palabras: “El comienzo espiritualista era un error o un paso dudoso al camino correcto del realismo social”.⁴²⁸ Lo que el referido autor llama “espiritualista” seguramente incluye elementos que no encajaban fácilmente en la lectura “oficial” de los murales.

Resulta interesante observar la manera en la que el artista equipara la lucha agraria con imágenes masónicas. Al tomar en cuenta su adhesión a la cofradía, tal vez el contenido de los murales habría estado dirigido, en un sentido, a sus compañeros de logia que, como se ha visto, fueron los miembros de este grupo los que idearon el proyecto utópico en la ENA.

IV.4 Principios cósmicos

La tradición esotérica ha resumido los conocimientos sobre el funcionamiento del universo en un listado de “principios cósmicos”. En un primer momento, se basaron en la intuición y la observación de la realidad circundante, la cual es válida para toda época y lugar, al expresar realidades arquetípicas. Esta serie de reglas, en la que se codifica la sabiduría y el funcionamiento del universo, ha llegado hasta nuestros tiempos a través de escritos procedentes de diversas tradiciones. Uno de los textos inspiracionales cuyos conocimientos se observan en los principios cósmicos es la Tabla esmeralda.⁴²⁹

⁴²⁸ Justino Fernández, *El arte moderno y contemporáneo de México, El arte del siglo XX*, tomo II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2ª ed. 1994, p. 19.

⁴²⁹ La *Tabula Smaragdina* o *Tabla esmeralda*, atribuida a Hermes Trismegisto, gran filósofo identificado con Euclides, Thot y Hermés, es un poema corto y críptico que encierra la esencia sobre la concepción esotérica del absoluto, el simbolismo y la cosmología antigua. Esta obra ha trascendido las fronteras del tiempo y forma parte importante de la tradición esotérica. Existen un sinnúmero de traducciones e interpretaciones de este texto fundacional del esoterismo. Éste encontraría eco en la *Fama Fraternitatis*, publicado en 1614, documento primordial para los rosacruces. Los axiomas contenidos en la *Tabla esmeralda* se incorporaron a las grandes corrientes esotéricas y, sin lugar a dudas, están contenidos en los principios cósmicos rosacruces. Ver Brian P. Copenhaver, *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, Siruela, 2000, p. 60: “A partir de una obra anterior atribuida a Hermes, el llamado Balinas compuso un libro titulado *El secreto de la creación*, cuya conclusión constituye una versión primitiva de la *Tabla esmeralda* o *Tabula Smargdina*, una breve pero famosa colección de trece máximas alquímicas que también aparece

En este trabajo se utiliza como fuente principal el libro *The Secret Doctrine of the Rosicrucians*, escrito por un autor que se hace llamar Magus Incognito,⁴³⁰ el cual es un compendio de enseñanzas esotéricas transmitidas de maestro a alumno a través de los tiempos. Esto no quiere decir que esta obra haya sido la fuente precisa de Rivera, ya que los principios cósmicos son axiomas comunes a las corrientes esotéricas y al conocimiento hermético. No obstante, por su clara exposición, su semejanza visual con algunos murales, su publicación pocos años antes que Rivera comenzara los murales y porque su autor estuvo relacionado con Harvey Spencer Lewis, fundador de la Ancient and Mystical Order of the Rosaecrucis (AMORC), agrupación a la que la logia rosacruz Quetzalcóatl estaba inscrita, es una buena guía que será empleada de manera hipotética como clave para descifrar los murales. Aunque vale la pena recalcar que los principios cósmicos son tan generales y usuales en numerosas tradiciones, que la fuente exacta que Diego empleó es incierta.

Uno de los murales de Xavier Guerrero ejecutado en la casa del director de la ENA es muy semejante a la portada del libro de Magus Incognito. Este fresco (fig. 9), que en la actualidad se exhibe en el Museo Nacional de Agricultura, muestra una figura en forma de rombo, con una mujer sentada en flor de loto en cada esquina, las cuales extienden sus manos para acercarse entre sí. En ese punto de unión se aprecian unas pequeñas nubes y unas conchas de mar. Flanqueando ambos lados de las mujeres, aparecen dos hoces que,

en las obras árabes de Yabir”. Ver también “La tabla esmeralda, Arcana Mundi”, en Georg Luck, *Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, Madrid, Gredos, 1995. *La Tabla esmeralda* es parte del *Corpus Herméticum*. En su obra *La hermandad rosacruz*, el historiador A. E. Waite menciona a Ortholanus, alquimista parisino del siglo XIV, autor de “Alquimia Práctica”, así como de los comentarios a *La tabla esmeralda*. Julius Evola en *La tradición hermética*, también cita a Ortolano y comenta la *Tabla esmeraldina*.

⁴³⁰ Magus Incognito, *The secret doctrines of the Rosicrucians*, Chicago, Advanced Thought Publishing, 2000. Magus Incognito es uno de los sobrenombres utilizado por William Walter Atkinson, quien fue precursor del “New Thought” y de la teoría de la ley de la atracción quien publicó bajo otros seudónimos como Theron Q. Dumont, Swami Panchadasi, Yogi Ramacharaka, Theodore Sheldon, The Three Initiates (junto con Paul Foster Case y la escritora teosófica Mabel Collins). Parece que Harvey Spencer Lewis, fundador y gran emperador de la AMORC utilizaba sus textos, por lo que Atkinson empezó a publicarlos bajo sobrenombres para que la AMORC dejara de obtener utilidades con ellos. Ver: www.williamwalkeratkinson.hubs.com. Este libro se publicó por primera vez en 1918 en Chicago (por Advanced Thought Publishing), existiendo ejemplares del mismo en más de quince bibliotecas públicas de Estados Unidos e Inglaterra, por lo que es una fuente contemporánea a la época en la que se pintaron los murales. Esto demuestra que, aunque no hay ninguna prueba que Rivera lo hubiera leído, existió una amplia distribución del texto y una vigencia de estas formulaciones en los ambientes rosacruces. Esta fuente de conocimiento es un buen apoyo para analizar la semejanza visual entre los principios cósmicos y el ciclo pictórico tema de esta tesis.

visualmente, semejan la forma de la luna. En el centro se ve un cuadrado, en el que se observan una estrella de cinco puntas, una hoz y un martillo, también dentro de una nube; detrás de ésta parecen emerger rayos. Una interpretación de dicha imagen podría ser que las cuatro mujeres representan las cuatro estaciones del año y los cuatro puntos cardinales. Las hoces son símbolos del campesino, de lo femenino y del trabajo del aprendiz en la tierra. Las nubes denotan el ocultamiento de algo, tal vez de un conocimiento profundo o secreto. Así, los rayos que emergen detrás de la nube central podrían ser la luz que se encuentra oculta detrás de la nube de misterio. Se observan la hoz (femenino), el martillo (masculino), y la estrella de cinco puntas, símbolo del microcosmos o el ser humano. En sentido exotérico, esta imagen podría representar a campesinos y obreros unidos en torno a la estrella del comunismo, emblemas protegidos por cuatro mujeres mestizas.

En la imagen de la portada del libro *The Secret Doctrine of the Rosicrucians* (fig. 10), las nubes ocupan el lugar de las mujeres. De las formaciones emergen manos que se toman para completar los lados del rombo. Dentro de las nubes se aprecian cruces, las cuales emiten rayos que denotan luminosidad. El núcleo del conjunto es una rosa, dentro de la cual se observa un corazón cuyo centro es una cruz, referencia a la fraternidad rosacruz.

Los principios de correspondencia, de la ley y el orden, del ritmo, de los ciclos, de la polaridad y la generación se expresan en la idea que el universo se forma a través de una procesión ordenada de fenómenos manifestados por medio de pares de contrarios que tienden a la unidad, los cuales se alternan para dar lugar a ciclos que se repiten a un ritmo determinado. Esta colección de máximas y axiomas constituye los principios básicos no sólo de los rosacruces, sino del arte de la alquimia hermética en general. A continuación se enlistan los siete principios que explican el funcionamiento del cosmos.

1. **Principio de la correspondencia.** Existe una reciprocidad, analogía o acuerdo entre las manifestaciones de los varios planos de actividad en el cosmos. La diversidad es sólo aparente, esconde una perfecta y permanente unidad. El planeta, el ser humano y hasta los átomos se conducen bajo esta regla. Un artículo en la revista *Mercury* publicada por la AMORC ejemplifica este principio:

La concepción rosacruz de la UNIDAD dice que, el hombre está conectado y correlacionado con todo lo que se encuentra arriba y debajo de él. La diversidad, que sólo es aparente, esconde una perfecta y permanente unidad. El mundo y los átomos, el cosmos y el hombre, se conducen bajo esta regla. El ser humano (microcosmos) es una representación del universo (macrocosmos) en menor escala, así todo lo que sucede en el macrocosmos también sucede en el microcosmos, o sea, el hombre [...] el organismo humano es un reflejo del universo, una representación de éste, pero en menor escala.⁴³¹

Así, existe una correspondencia entre las leyes que rigen los fenómenos en los diversos planos de la existencia.

2. **Principio de la ley y el orden.** Denota la presencia y manifestación de una secuencia regular y procesión ordenada de los fenómenos en el universo de las cosas. El cosmos está regido por leyes que le confieren estructura. *Kosmos* en griego significa el mundo considerado en conexión con el orden perfecto, esto en oposición al caos.⁴³²

3. **Principio de vibración.** Luz, calor, magnetismo, electricidad y todas las demás formas de fuerza natural resultan de un estado de vibración continua. La diferencia entre los varios planos del ser se debe casi enteramente a la diferencia del rango y carácter en las vibraciones.⁴³³ Uno de los conceptos incluidos por José Vasconcelos en su teoría sobre el funcionamiento del universo fue la vibración. El filósofo parte de una concepción del universo como agitación de energía producida por Dios (energía creadora, primer motor), rítmica pulsión vital que recorre el cosmos, múltiple en apariencia y uno en esencia. La materia es una forma de energía en descenso; el espíritu, una de energía en ascenso, doble dirección que produce el movimiento rimado y monástico de lo múltiple.⁴³⁴

Rivera recordaría años más tarde las palabras de su maestro Santiago Rebull en la Academia de San Carlos: “¿Puede el artista luchar contra la belleza? ¿Puede escapar a esa fuerza que rige los mundos y las moléculas y lo hace vibrar todo en el universo? ¡No! ¡No puede!”⁴³⁵ La vibración es el principio de toda actividad, comenzando con el átomo.

⁴³¹ Revista *Mercury: A Journal of Esoterism and Higher Masonry, An Official Organ of the Societas Rosacruziana in América*, Vol. 4, Nueva York, Febrero 10, 1919, Núm. 3, p. 13. (la traducción es mía).

⁴³² Magus Incognito, *op. cit.*, p. 222.

⁴³³ *Ibidem*, pp. 226-227.

⁴³⁴ Cfr. José Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, México, Cultura, t. XIII, núm. 2, 1921.

⁴³⁵ Diego Rivera y Loló de la Torriente, *op. cit.*, tomo I, *op. cit.*, p. 213.

4. **Principio del ritmo.** Significa movimiento recurrente continuo, cambio o impulso procedente de la medición del tiempo, con secuencias alternadas. Los eventos ocurren en intervalos fijos, repitiéndose cada determinado tiempo para producir eventos periódicos. El columpiar de un péndulo, el movimiento de la tierra sobre su eje y alrededor del sol son algunos ejemplos del ritmo. Todo movimiento existe entre dos extremos entre los que el vaivén rítmico se manifiesta.⁴³⁶

5. **Principio de los ciclos.** Todos los eventos tienden a moverse de manera cíclica, en constantes movimientos circulares de recurrencia continua. En 1920, Rivera, consciente de este principio, escribió a Alfonso Reyes: “Todo está en marcha y todo volviendo alrededor de un centro y se crea de nuevo constantemente”.⁴³⁷ Si el punto central avanza, el movimiento circular se convierte en uno espiral. Cada vuelta viaja a un plano superior o a una posición más abanicada. Rivera explica en un texto que “si estos sistemas de contrarios que se encuentran en todo lo que existe fueran iguales en calidad y cantidad, el equilibrio sería estático y no habría nada, pues no existirían las relaciones de valores que son las que producen el estado permanente de movimiento y de transformación en todo lo que existe en el universo”.⁴³⁸ Esta evolución y estado de constante movimiento es la base fundamental de la vida. Así, las estaciones del año, las cosechas, los ciclos lunares, por citar algunos ejemplos, funcionan con base en este principio.

6. **Principio de Polaridad.** Todos los fenómenos manifiestan cualidades, propiedades o poderes contrastantes al operar en oposición y direcciones contrarias. Cada fenómeno en sí mismo es uno de un par de opuestos polarizados, los cuales, juntos, muestran dos aspectos o fases de una unidad mayor, y así al infinito o hasta que los opuestos encuentran una reconciliación final y armonía en una realidad infinita. Las dos características opuestas son referentes hacia sí mismas, y juntas forman una unidad relacionada y balanceada. En toda la creación están presentes las actividades de un principio femenino y uno masculino; ambos, universales en naturaleza, carácter y extensión, los dos aspectos opuestos del alma del mundo, actúan y reaccionan, uno sobre el otro, y producen todas las tareas creativas y la actividad universal.⁴³⁹ Las siguientes

⁴³⁶ Magus Incognito, *op. cit.*, pp. 230-231.

⁴³⁷ Carta a Alfonso Reyes del 3 de noviembre de 1920, Archivo FDR.

⁴³⁸ Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, *op. cit.*, pp. 47-49.

⁴³⁹ Magus Incognito, *op. cit.*, pp. 239-241.

palabras evidencian que el pintor reconocía la trascendencia de este principio: “La desigualdad de contrarios es una condición necesaria de la existencia y de la vida. Se puede decir que la armonía consiste en la relación de contrarios que producen un equilibrio dinámico en acción, dentro del tiempo y del espacio, y cuya proporcionalidad permite un estado de transformación relativa, pero permanente, en todas las formas de la materia, desde las rocas y los vegetales hasta el hombre, transformación permanente que significa la existencia misma de la materia”.⁴⁴⁰

7. Principio de la generación. Significa engendrar, crear, procrear, producir. Todo deviene de uno, de Dios, quien es el principio único del que proceden todas las cosas. A partir de esta unidad primigenia (el andrógino universal) vendrá después una separación en ambos principios: masculino y femenino. Es sólo a través de su combinación que se produce la materia. Toda la creación es generación, y toda la generación procede de la combinación de los dos principios en una actividad generativa o sexual.⁴⁴¹

Así, cielo y tierra, luna y sol, calor y frío, luz y oscuridad, masculino y femenino, seco y húmedo, vida y muerte, fuerza y debilidad, arriba y abajo, lluvia y sequía, racional e irracional, activo y pasivo, vertical y horizontal, fuego y agua, orden y desorden, son al mismo tiempo concebidos como pares polares y complementarios, parte de un sistema cíclico y rítmico que obedece a una secuencia regular y a una procesión ordenada de los fenómenos.⁴⁴² La conjunción, la tensión continua y el equilibrio al que llegan ambos principios fundamentales fueron heredados de la tradición hermética a las logias rosacruces y están plasmados magistralmente por Rivera en el ciclo pictórico de Chapingo.

IV.5 Simbolismo

La corriente estética del simbolismo tuvo su auge a finales del siglo XIX, como respuesta a la crisis económica, política y social que afectó a varios países europeos. Se respiraba un ambiente de desencanto y una creciente incertidumbre respecto al progreso y a los logros científicos y tecnológicos. Asimismo, la identidad individual era cuestionada por

⁴⁴⁰ Diego Rivera y Juan O’Gorman, *op. cit.*, pp. 47-49.

⁴⁴¹ Magus Incognito, *op. cit.*, p. 247.

⁴⁴² *Ibidem.*, p. 222.

la tendencia a la masificación. Había un sentimiento de “orfandad metafísica”, como la describe Fausto Ramírez, con la subsecuente “falta de coherencia, de pérdida de sentido [...] justo el campo de cultivo abonado para que la sensibilidad simbolista floreciese”.⁴⁴³ Los artistas buscaban reformar el orden social a través de sus creaciones, en un entorno cultural que ellos percibían como burgués, decadente, corrupto, capitalista, ciudadano, materialista, plagado de ansiedad y crisis social, cuyas instituciones y valores habían destruido la habilidad natural de aprehender las verdades universales intuitivamente.⁴⁴⁴

Jean Moreas lanzó el *Manifiesto del Simbolismo* en 1886,⁴⁴⁵ curiosamente el mismo año en que nació Diego Rivera y en que se llevó a cabo la última exposición impresionista, en el que se define el simbolismo como: “enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva”. No fue un estilo homogéneo fácilmente identificable, sino más bien un conglomerado de encuentros pictóricos. Por lo mismo no hay una lectura única, sino que cada obra puede remitir a cosas distintas a cada individuo.

En un mundo positivista donde lo concreto, lo objetivo, lo comprobable, lo práctico y lo preciso eran altamente valuados, los simbolistas reivindicaron la búsqueda interior y promulgaron la primacía de lo abstracto, oculto, onírico, escatológico, imaginario, inconsciente, primitivo, subjetivo y melancólico, ofreciendo una experiencia del mundo mucho más intensa mediante la evocación de lo místico y la restitución de la relación estrecha del hombre con el cosmos.⁴⁴⁶ Los pintores simbolistas no estaban interesados en representar la verdad histórica y preferían la mitología, la cual se remontaba a una etapa lejana, cuando las cosas se explicaban por medio de símbolos. Mito y leyenda, así como un retorno a lo sagrado, se desarrollaron en el arte finisecular como reconocimiento a la importancia de lo espiritual y como aversión a lo temporal y a la inmediatez. De acuerdo con Patricia Mathews, “la postura simbolista puede simplificarse como sigue: ya que cualquier intento para ganar conocimiento de la realidad objetiva a través de los sentidos y la razón es ilusorio (que es lo que extenuó el naturalismo), es mejor producir obras

⁴⁴³ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004, p. 31.

⁴⁴⁴ Patricia Mathews, *Creativity, Gender and French Symbolist Art*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1999, p. 8.

⁴⁴⁵ Jean Moreas, “Le Symbolisme”, *Le Figaro*, 18 de septiembre de 1886. Ver Rapetti, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁴⁶ Patricia Mathews, *Creativity...*, *op. cit.*, p. 38.

libres de las fronteras de lo plausible, unas que funcionen como signos no de la consciencia sino del mundo puro de las ideas”.⁴⁴⁷ Se retomó el pensamiento neoplatónico en el que el mundo tangible y de las apariencias era visto como una realidad degradada e ilusoria, como un pálido reflejo del ideal divino, la única realidad verdadera y trascendente.⁴⁴⁸ En su afán por expresar el mundo interior, las escenas se ubicaron en espacios misteriosos, donde las fronteras entre lo real y lo imaginado se desdibujaron.

Charles Baudelaire percibía que el mundo moderno había nublado la percepción simbólica del orden cósmico.⁴⁴⁹ Se sentía nostalgia por una edad de oro en la que la unión entre ser humano y naturaleza era evidente. La obra de arte era capaz de restaurar la armonía universal y recuperar esta relación primigenia, ya que expresaba “una resonancia del pulso de la naturaleza”.⁴⁵⁰ Se consideró la síntesis de la verdad revelada y de la respuesta subjetiva del artista ante ella. Se buscó la emoción estética como un sentimiento religioso, místico.

Las rutas al conocimiento espiritual y a la iluminación eran la intuición y la revelación. El artista, se creía, era un visionario que poseía la habilidad para percibir y plasmar la armonía y la esencia del universo, las afinidades entre lo absoluto y lo transitorio, lo cual era revelado solamente después de una sensibilización o iniciación que le permitiera el acceso al universo místico.⁴⁵¹ De esta forma, el artista “iniciado” podría plasmar en sus obras la verdad universal.

Temas de los simbolistas también fueron la vida humana en relación con los ciclos del cosmos y los ritmos de la naturaleza, con lo cual se buscaba proveer de una perspectiva atemporal a los asuntos humanos.⁴⁵² Se pensaba que el microcosmos humano estaba hecho a imagen del macrocosmos universal. Por otra parte se incluyó el reconocimiento de la fragilidad de la existencia y los efectos del tiempo al recordar la transitoriedad de la vida.

El simbolismo llegó a México en la última década del siglo XIX y a principios del siglo XX se mezcló con la educación académica. Fausto Ramírez afirma que “para estas

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 102.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁴⁹ Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, París, Flammarion, 2005, p. 177.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 176.

⁴⁵¹ Patricia Mathews, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁵² Rodolphe Rapetti, *op. cit.*, p. 11.

fechas el simbolismo había llegado a ser el estilo dominante en el propio recinto académico, mechado con expresiones tardías de un impresionismo con ribetes primitivistas y algunas otras alineadas con el naturalismo”.⁴⁵³ Profesores de la Academia de San Carlos, como Germán Gedovius y Julio Ruelas, habían trabajado en Alemania y asimilado los principios simbolistas. Alumno de ambos en 1903, Diego Rivera también aprehendió el simbolismo. Sus obras de este género fueron mostradas en México durante la exposición de artistas mexicanos en la Escuela de Bellas Artes en 1910. La influencia de este estilo se deja ver claramente en los frescos de Chapingo en donde, además de la obra misma, existen varios escritos del artista en los que los murales y el simbolismo se relacionan.

Uno de los compañeros del pintor en la Academia de San Carlos fue el arquitecto Jesús T. Acevedo, para quien la arquitectura debe restaurar las relaciones con la naturaleza, perdidas por habitar en ciudades,

Hablar de ella, deleitarnos con recuerdos de su serenidad solemne y llena de ternura, ser como ella, rica en imágenes, llena de delicadas fantasías de las flores que no podemos recoger, y de las criaturas vivas que están lejos de nosotros en su abandono. Debeís, pues, saber que la buena arquitectura lleva en sí la vida y la verdad y el deleite [...] De vuestra silenciosa meditación frente a la naturaleza, recibiréis consejos que ningún maestro podrá deciros; ella será siempre vuestro mejor catálogo inagotable de formas, que en vuestro papel serán decorativas; con ellas algún día revelareis vuestra propia personalidad.⁴⁵⁴

Se observan en las palabras de Acevedo tintes simbolistas y un afán por retomar las formas de la naturaleza circundante. Rivera define el tema de la ex capilla como “floración y fructificación, fenómenos que proyectan su símbolo natural sobre el desarrollo de la vida del hombre productor, campesino y obrero”. Reconoce que estos procesos naturales se descargan sobre la vida de los trabajadores, como si ellos tuvieran un influjo en la humanidad y se generara una correspondencia entre los procesos rítmicos del Universo, la agricultura y el ciclo de vida del ser humano.

⁴⁵³ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁵⁴ Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de literatura, 1968, p. 63.

En un texto publicado en la revista *El arquitecto* en 1925,⁴⁵⁵ el muralista expuso sus ideas respecto de la decoración de la ex capilla en las cuales se observan ecos simbolistas: “El pintor pudo empujar tal vez más allá que en sus otros trabajos, la parte de oficio y llevar a cabo un trabajo homogéneo”. Al pintar en su totalidad los muros interiores del vestíbulo y nave principal y al relacionar unos tableros con otros en cuanto a tema, estilo y manejo cromático, logró una composición uniforme que transmite la correspondencia entre los diferentes planos de la existencia. Continúan las ideas expuestas en *El arquitecto*:

El pintor se permite insistir, pues que de los sistemas —o asuntos— de sus pinturas, ha hablado, en qué, cuando los trata y cuando los escoge, lo hace para hacer posible la absoluta sinceridad de su espíritu y la completa libertad plástica para su oficio de pintor, pues el tema alegórico, o simbólico, o abstracto, permite desprenderse de la esclavitud exterior del asunto “realista” y realizar lo necesario para que, de acuerdo con los muros que las sustentan, y las fuerzas internas de la arquitectura, y las necesidades de luz y sombra de sus accidentes, la pintura decorativa sea en sí misma verdad. Ya mi maestro Picasso dijo mejor que nadie que en pintura se trata de realizar una verdad por medio de una mentira.⁴⁵⁶

Cabe resaltar que el artista habla de su obra como *sistema*. En este sentido, aunque cada tablero tiene un considerable signo de autonomía, los paneles se interrelacionan visual e iconográficamente ya que cada imágenes parte de un sistema mayor, lo cual genera un hilo conductor de diferentes temas que atraviesan el ciclo pictórico.

Acepta que el asunto *realista* es a veces esclavizante y que lo que plasma, por ejemplo en el muro derecho de la ex capilla en Chapingo, es “un tema alegórico o simbólico o abstracto”; lo que él considera la *Verdad*, que puede referirse a la capacidad de engañar al espectador mediante el uso del color, la pincelada, la perspectiva, la forma y las múltiples alegorías femeninas para representar *su* verdad. No se trata de escenas realistas, anecdóticas o históricas sino más bien simbólicas que aluden a la imaginación, al sueño y a lo subjetivo al expresar una idea absoluta más que un evento transitorio. Se observan, por ejemplo, cavidades dentro de la tierra que representan úteros en los que

⁴⁵⁵ Diego Rivera, “La Escuela Nacional de Agricultura”, en Diego Rivera, *Textos de arte*, pp. 88-90.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

crecen seres humanos o fuerzas de la tierra como poderosos desnudos femeninos alegóricos que nadan en caudales de fuego.

¿Acaso Picasso se refirió a la pintura como una mentira que expresa una verdad mayor? Rivera utiliza su arte para manifestar esa verdad que es la existencia, la unidad, los procesos y fuerzas naturales, las polaridades del universo, los ciclos o sistemas recurrentes que generan vida y procesos evolutivos... los principios cósmicos. El arte puede revelar la *Verdad* mediante una recreación de correspondencias, definidas por Baudelaire como las secretas afinidades entre los sentidos, el mundo sensible material y el mundo espiritual, representando los principios de continuidad y unidad cósmica.⁴⁵⁷

Al mencionar a Picasso como su maestro, Rivera se insertó a sí mismo dentro de la tradición del arte occidental, ligando, de alguna manera, al muralismo mexicano con las vanguardias europeas de principios del siglo XX. Diego formó parte activa en el cubismo, aunque al regresar a México se deslindó de esa corriente para formar un arte que a la vez fue universal y genuinamente mexicano. En 1925, sin embargo, Picasso no era el modelo de artista comprometido socialmente y su relación con Rivera había terminado bastante mal, de hecho Ramón Favela asegura que no tenían un vínculo maestro-alumno.⁴⁵⁸ Aún así, Rivera lo consideró siempre como un gran artista.

En un escrito en el que Diego Rivera registró datos sobre su vida, dice sobre Chapingo: “La escalera de la Escuela Agrícola de Chapingo y la ex capilla que forma parte de la misma escuela, en donde ha realizado quizá, su obra más inspirada y completa”.⁴⁵⁹ El tema simbólico le dejó, como él reconoció, más libertad, por lo que fue en la ENA donde pudo inspirarse y representar su propia visión del funcionamiento del cosmos. Al terminar de pintar en Chapingo en 1927, Rivera viajó a Berlín. En una entrevista, opinó sobre su reciente creación:

El género del simbolismo está condicionado por dos factores: el estilo español antiguo de la arquitectura del edificio y la situación del mismo en el campo, en una región habitada por campesinos indios. Debido a las peculiaridades de su cultura antiquísima y de su

⁴⁵⁷ Charles Baudelaire, “Correspondencias”, poema publicado originalmente en 1857 como parte de *Fleurs du Mal*.

⁴⁵⁸ Cfr. Ramón Favela, *Diego Rivera: The Cubist Years, op. cit.*

⁴⁵⁹ Escrito autobiográfico, 1956, Archivo FDR.

temperamento poético y lleno de fantasía, el pueblo indio está acostumbrado a representarse a las fuerzas de la naturaleza como personas.⁴⁶⁰

En el simbolismo las fuerzas naturales se personificaron mediante el uso de la alegoría,⁴⁶¹ la cual revelaba una dimensión oculta en la naturaleza. Al igual que los simbolistas, Rivera consideraba que las culturas salvajes y primitivas —como los campesinos indios— ofrecían la posibilidad de acceder a lo absoluto y universal. De acuerdo con Julius Evola, “en las sociedades tradicionales la naturaleza no se pensaba sino se *vivía*, como si fuera un gran cuerpo sagrado y animado, la expresión visible de lo invisible. El conocimiento de la naturaleza derivaba de la inspiración, la intuición y las visiones, y se transmitía por medio de la iniciación”.⁴⁶² En este pensamiento se advierte la presencia de las corrientes esotéricas en el simbolismo. El temperamento poético y la convención de representar las fuerzas naturales como personas hacían que las alegorías fueran fácilmente comprensibles por estas culturas.

Por lo visto hasta ahora, Rivera retomó de las corrientes filosóficas y estilos pictóricos lo que más convenía a sus intenciones. Es difícil saber si las razones por las que el pintor utilizó alegorías y símbolos fue su cercanía con el simbolismo tanto en la Academia de San Carlos como en Europa o con sociedades secretas. Su creencia de que las sociedades primitivas estaban más cerca de la naturaleza también pudo haber contribuido a este proceso. Lo cierto es utilizó un lenguaje simbólico con gran maestría.

IV.6 El lenguaje simbólico

Símbolos y emblemas denotan las más diversas concepciones y creencias. Sus significados son cambiantes y ambiguos, de ahí su riqueza y posibilidades. Un símbolo es “un objeto que refiere a otro objeto pero que demanda atención por su propio derecho, como una presentación”.⁴⁶³ Las corrientes esotéricas utilizan un lenguaje simbólico para representar el significado profundo de las cosas, por lo que *simbolizan* más que

⁴⁶⁰ Diego Rivera, “Das Werk Des Malers Diego Rivera”, *Never Deutscher Verlag*, Berlin, 1928, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, pp.133-134.

⁴⁶¹ Rodolphe Rapetti, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁶² Julius Evola, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶³ Cohn, Robert G., “Symbolism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, Núm. 2 (Invierno 1974), p. 181.

representan la naturaleza. De acuerdo con Victor Turner, el símbolo es el vehículo que liga los dos planos de una misma realidad, para permitir el tránsito de lo conocido a lo desconocido, de lo sagrado a lo humano, de una esfera a la otra. Participa de ambas, de ahí su pluralidad de significados. El símbolo ayuda al hombre a clasificar parte de la realidad, a ordenarla y modificar su observación y percepción de la misma. De esta manera contribuye a la comprensión del mundo. Sin embargo, la relación entre el símbolo y lo que simboliza nunca es absoluta, inmutable o universal. En palabras del mismo autor: “Los símbolos se caracterizan por su ambigüedad, múltiples matices de significados y hasta contradicciones provocativas”.⁴⁶⁴

Paul Ricoeur sostiene que: “El símbolo está ligado al cosmos [...] en el universo sagrado, la capacidad para hablar se funda en la capacidad del cosmos para significar. Por lo tanto, la lógica del sentido procede de la misma estructura del universo sagrado. Su ley es la ley de la correspondencia, correspondencia entre la creación *in illo tempore* y el orden actual de apariencias naturales y actividades humanas”.⁴⁶⁵ Las alegorías y los símbolos fueron utilizados por Diego Rivera precisamente porque su ambigüedad y sus abundantes significados sirvieron para expresar varias cosas a la vez. “La tradición esotérica es neoplatónica: supone que jeroglíficos y símbolos remiten de alguna manera misteriosa a la esencia de la cosa misma [...] Supone la existencia de esas esencias como formas en algún lugar del cosmos y la posibilidad de conocerlas por la vía de la intuición”.⁴⁶⁶

Los murales objeto del presente estudio se analizarán con base en los lenguajes esotérico y exotérico, que se observan en cada tablero en lo individual así como en el programa iconográfico en su conjunto, para lograr esclarecer el discurso completo del ciclo pictórico. Los frescos de la Secretaría de Educación Pública consituyeron un “inmenso diccionario de un nuevo lenguaje” el cual se utiliza también en Chapingo. A través de estas páginas se intenta develar el contenido del ciclo pictórico ya que “[...] lo que los contemporáneos de una pintura callaron es más importante que todo lo que sí

⁴⁶⁴ Victor Turner, *The forest of symbols*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1970, p. 45.

⁴⁶⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación...*, *op. cit.*, pp. 74-75.

⁴⁶⁶ Renato González Mello, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, *op.cit.*, p. 41.

dijeron”.⁴⁶⁷ Lo que no podían expresar con palabras, lo hicieron con pinturas. Aun así, las imágenes son capaces de expresar significados no tan evidentes.

El lenguaje aquí utilizado se resignifica según el espectador. Rivera genera así un espacio de interlocución en donde parece mostrar este saber a diferentes grupos de observadores. El pintor construye una red condensada de relaciones filosóficas e ideológicas que esconden una vasta gama de referentes. Cada observador logra reconocer ciertos elementos que lo conectan con la obra. Es necesario, como explica Umberto Eco, buscar en la creación artística lo que ésta nos dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que remite, y lo que el destinatario (u observador) encuentra en relación con sus propios sistemas de significación.⁴⁶⁸ Probablemente muchos de los espectadores conocieran los mismos elementos y símbolos, aunque cada uno tuviera su propia interpretación subjetiva y viera en cada panel una obra dirigida específicamente al grupo al cual pertenecía. Las referencias o semejanzas que notamos dependen del sistema de correlación que se utilizó y su relevancia para el marco conceptual del que interpreta.⁴⁶⁹

Diego Rivera sostenía que “el pintor puede utilizar símbolos siempre que su público esté tan familiarizado con ellos como él mismo”.⁴⁷⁰ Los símbolos utilizados en este ciclo pictórico son polisémicos, abiertos y su interpretación depende del espectador, por lo cual los significados probables son infinitos. De acuerdo con Paul Ricoeur: “Un texto escrito va dirigido a un lector desconocido y potencialmente a todo aquel que sepa leer [...] Es parte del sentido de un texto el estar abierto a un número indefinido de lectores y, por lo tanto, de interpretaciones”.⁴⁷¹ Esta oportunidad de múltiples lecturas también se aplica a las imágenes visuales como discurso sujeto a ser interpretado por uno o múltiples espectadores, y es lo que el muralista logró en el ciclo pictórico de Chapingo. Más adelante se analiza el lenguaje que utilizó y algunas de sus diferentes posibilidades interpretativas; sin embargo, no queda del todo claro cuál era el público principal al que estaban dirigidos los murales.

⁴⁶⁷ Cfr. Renato González Mello, *La máquina de pintar*, op. cit., pp. 11-12.

⁴⁶⁸ Umberto Eco, *Los límites...*, op. cit., p. 29.

⁴⁶⁹ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 142.

⁴⁷⁰ Citado en Raquel Tibol, *Los murales...*, op.cit., p. 65.

⁴⁷¹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación...*, op.cit., p.44.

La pregunta es: si Rivera pintó la ex capilla para un público compuesto por estudiantes de agronomía, ¿por qué la llenó de símbolos comunistas y esotéricos? ¿A qué se le rinde culto en este espacio? ¿Quiénes son los oficiantes? ¿Y quiénes los devotos? El público de los murales en Chapingo incluye, en un primer momento, a los directivos, maestros y estudiantes de la ENA. Por otro lado, también se dirigen a los ideólogos que generaron en la ex hacienda una utopía hecha realidad. Finalmente, los paneles están pensados para una amplia audiencia, aunque a veces sólo a nivel de discurso: a los campesinos (como ideal), a los agraristas, a los miembros de la fraternidad Rosacruz Quetzalcóatl, los compañeros del PCM, al “pueblo” en general y a otros personajes de las élites intelectuales y políticas de México y el mundo. Como podrá verse, fueron concebidos como arte público con el objetivo de perdurar en el tiempo, por lo que también se recontextualizan dependiendo del momento histórico.

Chapingo es un espacio en donde confluyen múltiples lenguajes. Aunque utilizando métodos diferentes, tanto los positivistas como los miembros de sociedades esotéricas secretas buscaron pasar del caos a una realidad ordenada, basándose en el conocimiento y el avance científico. Los rosacruces sostienen que el saber se obtiene a través de la experiencia personal,⁴⁷² lo cual se podría comparar con el conocimiento empírico base del positivismo. Ambos grupos formaban parte de élites de conocimiento y, por lo tanto, de poder, mismas que se sentían poseedoras de la verdad absoluta acerca de las leyes que rigen el cosmos.⁴⁷³ Los positivistas construyeron un lenguaje muy distinto al de los rosacruces, pero en los murales de Rivera resulta complementario. Intentemos una nueva lectura en la que el conocimiento de estos grupos se incluya, que tal vez fue la que proponía Diego.

⁴⁷² Harvey Spencer Lewis, *Rosicrucian Manual*, Nueva York, Kessinger, 1927, p. 166.

⁴⁷³ Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, p. 18.

CAPÍTULO V

INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS FRESCOS EN EL EDIFICIO PRINCIPAL

Presente, pasado, futuro, no quieren decir nada porque todo está en marcha todo está volviendo alrededor de un centro y se crea de nuevo constantemente y el instante y el punto matemáticos imposibles de detener para marcar tiempo y hacer “ismos” corren circular engendrando formas, acciones y reacciones, un organismo que existe y vive antes ahora y después al mismo tiempo, es posible que esto da la sensación de lo que llaman eternidad, el amor la incita y la obra de arte la contiene, es su expresión,

si no, no es.

Diego Rivera⁴⁷⁴

Las ideas de evolución en espiral, los cuestionamientos sobre el tiempo, el espacio y la ciclicidad de los procesos señalados en el epígrafe anterior seguían en la mente de Diego Rivera en 1923, cuando, junto con Marte R. Gómez y Ramón P. de Negri diseñaron el programa pictórico de los frescos para la nueva sede de la Escuela Nacional de Agricultura. El artista plasmó una alegoría del universo y creó un espacio de oposiciones y contradicciones en el que se requieren los cuatro elementos, las estaciones del año, los dos polos del universo y su acción rítmica, así como la transformación cíclica en la que todo se crea de nuevo constantemente en una acción generativa. Este proceso constante, que se da en espiral, el ciclo eterno de nacimiento, crecimiento, muerte... vida, “todo está en marcha y todo volviendo alrededor de un centro y se crea de nuevo constantemente”, había dicho el artista.

El objetivo de este capítulo es ofrecer un acercamiento a los frescos del edificio principal (también llamados murales de la rectoría, de las escaleras o del *hall*), obras que

⁴⁷⁴ Carta a Alfonso Reyes del 3 de noviembre de 1920, Archivo FDR.

por diversos motivos se han considerado secundarias a las de la ex capilla y que han quedado fuera de los estudios principales que tratan sobre el muralismo mexicano. Podremos ver, sin embargo, que no carecen de importancia, sino por el contrario, esta serie de imágenes contribuye a la comprensión de la etapa histórica que vivía México en la tercera década del siglo XX, así como del pensamiento del autor. Se trata de establecer un diálogo con los paneles para esclarecer qué quiso decir el artista y qué podemos decir nosotros de su obra.

De acuerdo con Justino Fernández, estos murales “puede decirse que están lejos del nivel de los del Salón de Actos”.⁴⁷⁵ Ésta es quizá la primera afirmación que les otorga un valor menor y por lo que tal vez ningún historiador del arte les ha dedicado un estudio completo. Jorge Alberto Manrique, por ejemplo, ni siquiera menciona la existencia de los murales de la rectoría en su ensayo “Los primeros años del muralismo”;⁴⁷⁶ Luis Cardoza y Aragón también centra su disertación en la ex capilla⁴⁷⁷ y Raquel Tibol, en su libro *Los murales de Diego Rivera en Chapingo*, no se detiene a explicar cada panel o el discurso que expresa todo el ciclo pictórico.

Ahora bien, Rivera mismo fue quien dividió su obra en la ENA en dos secciones diferentes, como lo constata el siguiente párrafo:

En esta escuela, el trabajo del pintor tiene dos expresiones diferentes: una de ellas corresponde a la decoración del cubo del zaguán y “hall” de la escalera; la otra a la capilla destinada actualmente a salón de actos universitarios de la escuela. En el cubo del zaguán y “hall” de la escalera, la decoración tiene un carácter popular y, el empleo de la anécdota, sirvió al pintor para adaptarse a las condiciones del lugar y dar libre curso a su sentir en el terreno puramente plástico.⁴⁷⁸

En estas obras el pintor representó estereotipos de “lo mexicano”, escenas localizadas en paisajes nacionales y eventos que refieren a la posrevolución, sin llegar todavía a ser “libros visuales” en los que, más adelante, los frescos de Rivera se convertirían. El

⁴⁷⁵ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷⁶ Jorge Alberto Manrique, *Historia del arte mexicano. Arte contemporáneo I*, Tomo XIII, México, SEP/Salvat, 1986, pp. 1813-1825.

⁴⁷⁷ Luis Cardoza y Aragón, “Diego Rivera”, en *Pintura Contemporánea de México*, 2ª ed., México, Era, 1988, pp. 150-170.

⁴⁷⁸ Diego Rivera, “La Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo”, *op. cit.*, pp. 88-90.

espectador requiere de ciertos conocimientos para su mejor comprensión. En el texto citado, el muralista define el tema de la ex capilla como *abstracto*, en comparación con una expresión de *carácter popular* en el *hall* o vestíbulo. Como se intenta demostrar, este carácter popular sólo se da en el sentido abierto y exotérico de los murales, ya que utiliza a la par un complejo lenguaje esotérico que va con “la absoluta sinceridad para su espíritu”⁴⁷⁹ en el que el artista muestra ideas en las que se une a la sabiduría de la humanidad. Intentemos, pues, mediante la descripción y el análisis de las obras, una nueva lectura que permita acceder al lenguaje construido por Rivera.

El análisis de los tableros seguirá el orden que marca el tránsito del espectador por el edificio. De este modo, se describirán primero los dos que se encuentran a ambos lados del vestíbulo de entrada al edificio principal, así como el del plafón de ese espacio, ya que el significado de los frescos en los muros se complementa con éste. Se analizarán algunos conceptos clave plasmados por Rivera en este *hall* para proceder al resto de los murales. Una vez que pasa este primer espacio, el observador encuentra el acta de inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura inscrita en el muro derecho, para posteriormente acceder al segundo nivel del edificio por las escaleras ubicadas a la izquierda. Se procederá a describir los frescos que cubren ambos lados de la escalera así como el techo de la misma, para finalmente analizar los cuatro tableros que cubren los muros del piso superior.

V.1 Frescos en el vestíbulo de entrada al edificio principal (*hall*), ubicados en la planta baja, como ilustración de los principios cósmicos.

En este conjunto se construyen imaginarios sociales de la Revolución para generar arquetipos que servirían para crear una conciencia nacionalista. Asimismo, se refuerza la idea que la *mexicanidad* radica en el altiplano central de la República Mexicana. En sentido esotérico, estos paneles ilustran los principios cósmicos. Tomamos aquí las teorías de los rosacruces ya que, además de ser conocimientos que muy probablemente el pintor tenía, expresan de una manera clara los procesos representados en estos frescos y sintetizan siglos de saber humano en los “principios cósmicos”.

⁴⁷⁹ Diego Rivera, “La Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo”, *op. cit.*, pp. 88-90.

Las cuatro estaciones

A la entrada del edificio principal se encuentra un vestíbulo que lleva al patio central, así como a las oficinas de la universidad y al hoy Museo Nacional de Agricultura. En este espacio Rivera representó *Las cuatro estaciones*,⁴⁸⁰ divididas en dos murales, uno frente al otro, oponiéndose, espejeándose; ambos rodean las puertas de acceso a las oficinas. A cada elemento corresponde otro en el mural de enfrente.

Rivera también relató a Gladys March que en este espacio pintó “las cuatro estaciones del año, el ciclo recurrente en la vida de la tierra”.⁴⁸¹ Para los estudiantes de agricultura era imperativo conocer los ciclos del tiempo para la agricultura; esto implica saber el momento preciso para sembrar y recoger las cosechas. El conocimiento de las estaciones del año les permitiría asimismo maximizar la intervención de la tecnología para lograr la optimización de los recursos.

El pintor plasmó el ciclo eterno de la vida expresado a través de las estaciones, las cuales transcurren en ritmos regulares, se alternan a intervalos fijos, como lo marcan los principios cósmicos.⁴⁸² Asimismo, se observa una analogía entre las estaciones y los ciclos agrícolas: la muerte (*invierno*), la siembra (*primavera*), el crecimiento (*verano*) y la cosecha (*otoño*). La semilla tiene que ser enterrada en la tierra, en una especie de muerte simbólica en el que el invierno cubre la fuerza de vida en potencia, para poder renacer y aflorar en la primavera.

La interpretación de estos tableros no es tan evidente. Existen dificultades de leerlas con base en la iconografía tradicional. Sabemos que el libro *Iconografía* de Cesare Ripa era utilizado como auxiliar didáctico en la Academia de San Carlos,⁴⁸³ por lo que seguramente el pintor lo conoció. Sin embargo, Rivera realizó algunas apropiaciones de esta y otras fuentes de la iconografía tradicional y las relacionó principalmente con los ciclos agrícolas para realizar una “versión riveriana” de las cuatro estaciones. De esta manera creó emblemas nuevos, no ya a la vieja ausanza sino tomándose la libertad que le

⁴⁸⁰ Como él mismo las identifica en 1928 en una entrevista realizada en Berlín: “La obra del pintor Diego Rivera”, en Xavier Moysen (comp.), Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 133.

⁴⁸¹ Diego Rivera, *My Art, My Life, op. cit.*, p. 82.

⁴⁸² Ver capítulo IV de esta tesis para una explicación de los principios cósmicos.

⁴⁸³ Por otra parte, el tratado *Iconología por figuras o tratado completo de alegorías, emblemas...*, de H. Gravelot y C. Cochin también pudo haber sido utilizado en la Academia de San Carlos. Agradezco a Fausto Ramírez sus observaciones y comentarios.

había otorgado el simbolismo para inventar, alterar o subvertir el sentido de los emblemas y símbolos tradicionales en aras de una expresión personal.

Primavera y verano (fig. 11)

Lado derecho⁴⁸⁴, muro sureste del vestíbulo del edificio principal. 4.31 x 4.81 m.

Al acceder al vestíbulo, el espectador mira hacia la derecha para encontrar el primer tablero: *Primavera y Verano*. Al lado izquierdo de la puerta que divide el mural se observan tres mujeres en una composición piramidal; son la primavera floreada. La figura central de esta pirámide es la diosa de la primavera, representada como vendedora de alcatraces,⁴⁸⁵ imagen que Rivera reproducirá con frecuencia. La base del triángulo la forman dos mujeres sentadas en cuclillas, una de frente, con una corona de flores, y la otra de perfil. Las tres están enmarcadas por una casa con techo de dos aguas y por cuatro árboles que se mecen con el viento, que sopla sobre ellas para llevar la lluvia a su destino. La primavera es cuando la tierra y la corteza de las semillas se abren, logrando que renazcan los pastos, vegetación y flores.

Al recorrer el tablero de izquierda a derecha, el viento guía la mirada del espectador hacia otra nube. Dentro de la última, una figura alegórica lleva las lluvias de verano a la tierra donde el sembrador deja caer sus semillas. Con la ayuda del agua, la semilla germinará. Estas representaciones alegóricas de la lluvia fecundante se pueden ver también en *El funeral de víctimas proletarias* en las escaleras de la SEP.

En la escena inferior, un campesino ataviado con su típica vestimenta de manta blanca y huaraches carga su morral y toma una semilla que está a punto de sembrar entre el pulgar e índice de la mano derecha: representa el verano, la siembra antes que comiencen las lluvias. La madre tierra, una mujer hincada, desnuda y de perfil, espera la semilla para guardarla en su vientre el tiempo necesario para que ésta renazca. El hombre lanza la semilla a la tierra en un acto sexual simbólico, mediante el cual se generará una nueva vida.

⁴⁸⁴ de acuerdo con el punto de vista del espectador que entra al vestíbulo por la puerta principal.

⁴⁸⁵ Esta figura se puede identificar como la diosa de la Primavera “La diosa Flora, de flores coronada y llevando aún más flores en las manos” (Segundo libro de *Las metamorfosis*, Ovidio). Otra de las definiciones de La Primavera es “muchacha coronada de mirto, con las manos repletas de variadas flores”. Cfr. Cesare Ripa, *Iconología I*, Madrid, Akal, 2007, pp. 366-367.

La antigüedad clásica distinguía dos cualidades primarias: activo y pasivo, de las cuales surgirían seco y húmedo (activo) y frío y caliente (pasivo). De su combinación se producen los elementos siguientes: seco y frío que forman la tierra; seco y caliente el fuego; húmedo y caliente el aire, y húmedo y frío el agua.⁴⁸⁶ El viento (masculino) y el agua (femenino) representados en la parte superior de este panel son los componentes primordiales para que se de la vida; sin embargo, también necesitan del fuego (masculino) y la tierra (femenino), los cuales se encuentran representados en el tablero del muro opuesto.

Otoño e invierno (fig. 12)

Lado izquierdo, muro noroeste del vestíbulo del edificio principal, 4.31 x 4.81 m.

Enfrente de *Primavera y verano*, el ciclo de vida continúa. En el invierno, la tierra ha dado frutos y el campesino abraza su cosecha. La espiga de trigo se considera una representación del “crecimiento y de la fertilidad, alimento y semilla que indica la llegada a la madurez, tanto en la vida vegetal y animal como en el desarrollo psíquico: es el florecimiento de todas las posibilidades”.⁴⁸⁷ A los pies del campesino, la madre tierra desnuda, sentada y de perfil, levanta las manos y otorga sus frutos al sembrador. Frente a la mujer, entre dos pequeños montículos de tierra, aún se ven los restos de la espiga recién cortada. El norte se asocia con la muerte, y el invierno es muerte, tal vez por eso la esterilidad del paisaje y la ubicación en el muro norte del vestíbulo. Corona la escena el volcán Iztaccíhuatl, “mujer blanca”, madre tierra que presencia el proceso que se gesta en sus entrañas. La inclusión de un volcán que gran parte del año se encuentra cubierto de nieve es otra probable referencia al invierno, ya que en esta estación es cuando la tierra mantiene dentro de sí a la vida en potencia que aflorará en la primavera.⁴⁸⁸

A la derecha del mural, tres tehuanas forman una segunda composición piramidal; comen y beben disfrutando las cosechas durante el otoño. Se encuentran ataviadas con los mismos trajes de colores rojo y amarillo con los que Rivera plasmó las tehuanas en el primer nivel del Patio del Trabajo en la SEP (fig. 17). El personaje central está de pie y

⁴⁸⁶ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 163.

⁴⁸⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Herder, 1999, p. 478.

⁴⁸⁸ El Invierno “se representa vieja, canosa y entristecida, porque el invierno suele considerarse como la vejez del año, estando agotada la tierra por sus naturales fatigas anuales, quedando fría, melancólica y privada de belleza”. Cfr. Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 370.

vierte agua de una olla de barro negro a una jícara, sostenida por otra mujer hincada y de perfil. De acuerdo con la tradición de iconografía occidental, el otoño se puede representar como “abundantísimo en vinos, frutos y otros productos”,⁴⁸⁹ aún cuando tal vez en esta ocasión el líquido que sale de la olla es agua, para ser coherente con la prohibición de alcohol en Chapingo. Además del vestuario, el barro negro identifica el lugar de procedencia de estas mujeres como del Istmo de Tehuantepec. Otra más está sentada y lleva una piña en sus manos (en la SEP, las tehuanas también portan piñas). En un segundo plano se aprecia una casa con techo de paja y algunas plantas. En ambos tableros, las tríadas femeninas se encuentran frente a sus hogares. En contraste, a los campesinos se les ve en el campo, lo que diferencia los espacios femeninos y masculinos; los dos ámbitos son unidos por el paisaje, es decir, la tierra.

En un tercer plano, un sol redondo, animado, con un rostro pintado, ilumina la escena de las tehuanas. El ser humano obtiene su vida espiritual y física del astro, a través del aliento de vida que respira por la nariz y mediante la exposición a los rayos de color anaranjado, portadores del principio universal de la vida o prana.⁴⁹⁰ Sin sol no hay cosecha, ni vida. Aquí está, majestuoso y poderoso, el símbolo del fuego.

El paisaje de tierra roja es el vínculo entre ambos tableros: es la misma tierra donde se siembra y se cosecha, la madre que une a todos los mexicanos; un lugar mítico en donde se da una muerte simbólica para poder dar paso a la creación de una nueva vida. El hombre lanza la semilla al suelo fértil. Recoge el trigo sembrado, toda vez que la tierra, que la ha acogido, sirvió de sitio para el renacimiento de la semilla. Existe correspondencia entre la fecundidad de la tierra y la maternidad, el semen y la semilla, el entierro y la siembra, el nacimiento y la cosecha.

El artista subrayó la inclusión de los cuatro elementos en estos dos tableros colocándolos en la parte alta de ambos paneles, separados de las escenas inferiores. Así, la ubicación de los cuatro elementos: el viento (aire) y la nube de lluvia (agua) en *Primavera* y *Verano*, así como el Iztaccíhuatl (tierra) y el sol (fuego), estos últimos sobre *Invierno* y *Otoño* respectivamente, refuerzan su relevancia y hacen evidente su presencia.

⁴⁸⁹ Cfr. Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 369.

⁴⁹⁰ Revista *Mercury: A Journal of Esoterism and the Higher Masonry*, vol. 9, núm. 4, Nueva York, diciembre de 1924, p. 200. (*la traducción es mía*).

Por medio de imágenes sencillas pero profundas, Rivera incluyó los cuatro elementos, las estaciones y la unión de los principios masculino y femenino. En estos tableros realizó una analogía o correspondencia entre los procesos cósmicos, el ciclo de vida y las cosechas. La vida es un constante devenir, un proceso que fluye, donde cada elemento se integra con su opuesto para conformar las sucesiones constantes de ciclos vitales.

Los signos del zodiaco (fig. 13)

Plafón, vestíbulo de entrada al edificio principal, 4.31 x 4.81 m.

Las imágenes en grisalla en los plafones y escaleras del edificio principal fueron ejecutados por Xavier Guerrero, sin embargo, serán analizados como parte del ciclo pictórico ya que obedecen al mismo programa iconográfico. Muy probablemente haya sido Rivera quien definió los temas a representar.

Las cuatro estaciones aparecen de nuevo en el plafón del vestíbulo de entrada, esta vez en una imagen monocromática en grisalla, la cual plasma un gran elemento circular.⁴⁹¹ El componente central de este tablero es una lámpara que simboliza el sol, mientras los cuatro círculos que lo rodean representan la Tierra, en cuatro fases del movimiento de traslación. El camino del sol a lo largo del año tiene dos momentos máximos: los solsticios de invierno y de verano. Por su parte, los equinoccios se encuentran perfectamente equidistantes de los solsticios, para marcar un círculo separado en cuatro partes exactamente iguales. La división del año en estaciones permite que las sociedades estructuren y organicen sus calendarios y rituales, ayuda a transformar el caos en orden. A cada círculo lo rodean los tres signos zodiacales correspondientes a la estación que representan. Cada uno de ellos está asociado con un elemento de la naturaleza:

Invierno. Capricornio-tierra ♄ (22 de diciembre al 20 de enero); Acuario-aire ♃ (21 enero al 19 febrero); Piscis-agua ♋ (20 de febrero al 20 de marzo).

⁴⁹¹ En una visita a los murales, el profesor Juan Pablo de Pina de la Universidad Autónoma de Chapingo y yo descubrimos que los signos del techo del vestíbulo eran, en efecto, los signos del zodiaco. Agradezco todos sus comentarios, su apoyo y generosidad al compartir conmigo sus escritos.

Primavera. Aries-fuego ♈ (21 de marzo al 20 de abril); Tauro-tierra ♉ (21 de abril al 21 de mayo); Géminis-aire ♊ (22 de mayo al 21 de junio).

Verano. Cáncer-agua ♋ (22 de junio al 23 de julio); Leo-fuego ♌ (24 de julio al 23 de agosto); Virgo-tierra ♍ (24 de agosto al 23 de septiembre).

Otoño. Libra-aire ♎ (24 de septiembre al 23 de octubre); Escorpión-agua ♏ (24 de octubre al 22 de noviembre); Sagitario-fuego ♐ (23 de noviembre al 21 de diciembre).

Los cuatro círculos tienen otra característica: otoño es oscuro, primavera es claro, verano e invierno son mitad oscuro y mitad claro. Probablemente estas áreas sean una alusión a las fases de la luna, ya que la luna llena aparece doce veces en el año, por lo que se relaciona con los signos zodiacales y los ritmos cósmicos. El otoño representaría la luna nueva mientras la primavera representaría la luna llena. En este caso el sol sería sustituido por la Tierra, por lo que los cuatro pequeños círculos podrían ser la conjunción del principio lunar y solar. De ser así, ningún astro domina, la luna y el sol se encuentran en perfecto equilibrio.

El zodiaco

La palabra zodiaco, nuestro “reloj cósmico”, viene del vocablo griego *zoe-diakos* o rueda de la vida. Es un esfuerzo por ordenar el cosmos ya que la astrología vincula sus diversos planos: la vida del planeta y la del ser humano, los ciclos agrícolas, así como los sucesos históricos se encuentran legitimados por el orden del universo y los astros. El zodiaco proporcionaba la explicación astrológica de sucesos históricos, a la vez que contribuía a crear la idea de un mundo estable y predecible.

Los signos zodiacales eran valiosos para el grupo en el poder, ya que fueron repetidos a principio de los años veinte en otros lugares públicos.⁴⁹² Por ejemplo, el escritorio de José Vasconcelos se encontraba ornamentado con los signos del zodiaco tallados en la dura madera de zapote.⁴⁹³ Xavier Guerrero había pintado un zodiaco en el

⁴⁹² José Clemente Orozco incluyó la Osa mayor en sus primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria. En el anfiteatro Bolívar, Rivera también pintó constelaciones en el medio círculo central de *La creación*. Asimismo, Montenegro realizó un zodiaco en el ex Templo de San Pedro y San Pablo.

⁴⁹³ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, *op. cit.*, p. 339. Ver también Julieta Ortiz, “Auge de las artes aplicadas: dos figuras en el escritorio de José Vasconcelos”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 71, 1997, p. 78; Ortiz sostiene que el zodiaco es obra de Jorge Enciso.

campanario del ex Templo de San Pedro y San Pablo, aunque en esa ocasión, recuerda Jean Charlot, había utilizado la técnica del templo.⁴⁹⁴ En el plafón de la planta alta en el edificio principal de Chapingo, Guerrero también repitió imágenes zodiacales, sólo que esta vez plasmó sus animales representativos (fig. 14).

Aunque los horóscopos son un conjunto de símbolos de conocimiento público y no exclusivo de alguna corriente en específico, por lo que su uso no necesariamente proviene de una fuente rosacruz, resulta interesante notar que los integrantes de esta sociedad gustaban de hacer horóscopos de personas y eventos y publicarlos en sus revistas (como *Mercury* y *Triangle*). En ellas se pueden observar los destinos y pronósticos de cada persona, lugar o evento, según la *astroscience*. Los símbolos usados son los mismos que los pintados por Xavier Guerrero en el techo del vestíbulo. Por otra parte, la bóveda de los templos masónicos simula una bóveda celeste en la que se representa el zodiaco. Este tablero recuerda lo que el maestro Santiago Rebull le dijo a Rivera:

Eso que nosotros llamamos pinturas y bocetos, no son otra cosa que intentos de colorear en una superficie plana lo que es la esencia en el movimiento de la vida. El cuadro debe contener la posibilidad del movimiento perpetuo. Debe ser una especie de sistema solar delimitado por un marco [...] Todo el universo está lleno de esferas, de esas esferas de sistemas solares infinitesimales [...] ¡Estás viendo el cosmos!⁴⁹⁵

El universo no permanece estático, sino que su movimiento circular y cíclico se convierte en una espiral. Rivera explica en un texto que “si estos sistemas de contrarios que se encuentran en todo lo que existe fueran iguales en calidad y cantidad, el equilibrio sería estático y no habría nada, pues no existirían las relaciones de valores que son las que producen el estado permanente de movimiento y de transformación en todo lo que existe en el universo”.⁴⁹⁶ La evolución y los constantes cambios cíclicos son la base fundamental de la vida, procesos que el pintor presenta en el vestíbulo de Chapingo. Rivera pintó caracoles y espirales también en la SEP. Por otra parte, José Vasconcelos sostenía que la espiral “representa el anhelo libre; el triunfo del ser en la conquista del

⁴⁹⁴ Jean Charlot, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁹⁵ Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹⁶ Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica...*, pp. 47-49.

infinito”.⁴⁹⁷ Estos puntos de encuentro probablemente también son una sutil inclusión de la filosofía vasconceliana a los murales.

La relación entre las estaciones del año y el zodiaco proviene de una convención esotérica muy antigua, como se observa en la imagen medieval en la que un hombre (Cristo o Apolo) aparece en el centro del zodiaco rodeado por medallones que ejemplifican las cuatro estaciones (fig. 15). Asimismo, se puede apreciar en una ilustración publicada en 1923 en la revista *Mercury*, un hombre con los brazos y las piernas abiertas, al centro de una estrella, con los signos zodiacales a su alrededor (fig. 16). Esta imagen es la *estrella de la humanidad*: la cabeza, los brazos y las piernas forman las cinco puntas; el microcosmos como ser humano.

En un nivel de lectura esotérica la iconografía que recibe al espectador en Chapingo es un compendio de los principios cósmicos: los movimientos de la luna y de la tierra plasmados en el plafón, las cuatro estaciones del año en los paneles laterales, lo femenino y lo masculino y su acción generativa representada con la siembra y la cosecha, la conciencia de que la vida es cíclica y recurrente y los cuatro elementos. Este conjunto de conceptos está integrado con una impresionante simplicidad plástica. Como se ha puntualizado, existe, paralelamente, un lenguaje exotérico complementario que se expresa asimismo en los murales, el cual obedece a la generación de una identidad nacional cohesionadora. En sentido abierto, el pintor incluyó ciertos elementos con los que contribuye a la conformación de la identidad nacional. En este caso son la inclusión del Iztaccíhuatl, de tehuanas y de campesinos.

V.2 El altiplano central como espacio fundacional de “lo mexicano”

Al representar el volcán Iztaccíhuatl, Rivera ubica estas escenas en el altiplano central de México, lo que otorga al mural una geografía centralista, conocida, nacional, relacionando esta montaña con los orígenes de la patria, lo primigenio y lo maternal de la naturaleza que respalda a los mexicanos.

La idea que el corazón histórico-cultural del país late en el Valle de México se originó desde la mítica fundación de Tenochtitlán y se reforzó en la Colonia con el establecimiento de la sede del poder cívico y religioso de la Nueva España en el centro de

⁴⁹⁷ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1997, p. 34.

la Ciudad de México. Estos sitios se plasmaron, por ejemplo, en las populares imágenes de las vistas de la Plaza Mayor y de la Ciudad de México con los volcanes por fondo, representaciones que tuvieron un gran auge en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la construcción y consolidación de un Estado nacional desarrolló una retórica legitimadora del espacio sede de la autoridad hegemónica.⁴⁹⁸ El paisaje mexicano se empleó como vehículo del nacionalismo cultural. Como hace notar Karen Cordero, los profesores de la Academia de San Carlos utilizaron este recurso y lo enseñaron a sus alumnos, en los que destacaron José María Velasco y Eugenio Landesio. Por otro lado, “en un contexto político donde los derechos de la tierra se convirtieron en un asunto muy concreto, el Dr. Atl transformó notablemente este bien en un símbolo espiritual, desasociándolo de la realidad social concreta”.⁴⁹⁹ En el Valle de México es donde más tarde Rivera situó el origen de la nación en el mural *México antiguo* en Palacio Nacional.⁵⁰⁰ De esta manera, mediante la representación del altiplano central así como de arquetipos *nacionales*, los artistas, desde su trinchera, contribuyeron a conformar visualmente una nación homogénea y centralizada.

En una idea relacionada específicamente con lo agrario, el altiplano central era donde la utopía de universalización y unificación social tomaba forma. En *Los grandes problemas nacionales*, publicado por primera vez en 1909, Andrés Molina Enríquez divide al país según sus cultivos, llamando a la región central de México la “zona fundamental de cereales”, ya que en ella se produce maíz, frijol y trigo, para abastecer el consumo de toda la República y hacer que las demás zonas dependieran de ésta.⁵⁰¹ Es interesante mencionar que la ex hacienda de Chapingo formaba parte de esta región al contar con 15 000 hectáreas de tierras productivas.

Por su parte, Manuel Gamio estableció para el Valle de México la sucesión de tres diferentes culturas: arcaica, teotihuacana y azteca.⁵⁰² Con esta postulación, reforzó la idea que concibe al altiplano central como el espacio fundacional de la nación, así como

⁴⁹⁸ Ver Itzel Rodríguez Mortellaro, *El pasado indígena en el nacionalismo revolucionario. El mural México antiguo de Diego Rivera en el Palacio Nacional*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, p. 63.

⁴⁹⁹ Karen Cordero Reiman, “La construcción de un arte mexicano moderno, 1910-1940”, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰⁰ Para un estudio profundo de este tema ver tesis de Itzel Rodríguez Mortellaro, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁰¹ Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Era, 1981, p. 77.

⁵⁰² Manuel Gamio presentó los resultados de esta investigación en el XVIII Congreso Internacional de Americanistas en 1913.

centro de la mexicanidad. Es aquí de donde irradia lo mexicano, sede de las grandes civilizaciones de nuestra historia.

V.3 Tehuantepec como edén mítico

Una de las figuras que contribuyó a conformar estereotipos nacionalistas fueron las tehuanas. Además del vestíbulo del edificio principal en Chapingo, Rivera las representó en el Patio del Trabajo en el edificio de la SEP (fig. 17). A su regreso de Europa, Rivera viajó por varias regiones de México. En su visita a Tehuantepec (finales de 1922), él y sus compañeros de viaje quedaron tremendamente impresionados por la belleza del “paraíso tropical” y sus mujeres.⁵⁰³ El ferrocarril transístmico, inaugurado en 1904, había descubierto esta región a mexicanos y extranjeros, tierra regida por un matriarcado, lo que llamó la atención del pintor: las mujeres eran la fuerza social y política de Tehuantepec. Además, las tehuanas mantenían autonomía sexual y económica, y el muralista las eligió para representarlas en sus creaciones, ya que, entre otros motivos, de acuerdo con Aída Sierra, “[...] las culturas del Istmo aluden a las regiones imaginarias, donde la cultura occidental había situado su *otredad*; donde los occidentales habían dado forma a sus sueños y deseos, las tehuanas se volvieron paradigma de la evocación del otro, de lo exótico, lo diferente, lo femenino, lo seductor”.⁵⁰⁴ En sus memorias dictadas a Loló de la Torriente, Rivera recordó:

Aquellas Tehuanas eran verdaderamente clásicas. Esbeltas y erguidas llevaban sobre la cabeza el cicaltépetl y los cestos cargados de frutos. Su marcha y gesto eran rítmicos y armoniosos, sus miembros gláciles eran como de pulido bronce. Bajo los huipiles cortos dejaban ver, en el vientre, los ombligos, mientras sus extraordinarios senos erectos apuntaban al frente como obuses de acero. Cubrían sus cuerpos, de la cintura hasta un poco más debajo de la rodilla, ceñidos y modelando la belleza agresiva de sus formas, firmes y fuertes como de animales de carrera, enredos de telas preciosas de colores extraordinarios: rojos estallantes con vivos amarillos de luz; violetas purpúreas lineadas de amarillo oro o

⁵⁰³ José Vasconcelos dejó en el *Ulises Criollo* sus impresiones de este viaje. Ver *Ulises Criollo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 157-161.

⁵⁰⁴ Aída Sierra, *Geografías imaginarias II: la figura de la Tehuana*, Toluca, Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992, pp. 38-40.

negro. Era un mundo maravilloso y, sin embargo, casi desconocido entre los mexicanos de aquel entonces. Era el pasado clásico americano.⁵⁰⁵

El Istmo era considerado una región donde las civilizaciones habían escapado de los efectos *patológicos* de los conquistadores españoles. En este lugar, las conveniencias de género que estructuraban las relaciones económicas y sexuales se creía que fueron particularmente resistentes a la reorganización social de la colonización española católica; la cultura zapoteca del Istmo alude a una tradición indígena que resiste las invasiones externas, elemento importante en un momento de redefinición de “lo nacional” y de resistencia ante el imperialismo yanqui. En una conferencia dictada en 1925, Rivera expresó:

Creo que la región istmeña, con las poblaciones retiradas más al sur de ella, tiene la misión de crear una civilización netamente mexicana [...] Por el Norte la tierra americana parece un embudo: todo indica que la masa humana colocada en la parte superior debe inevitablemente avanzar hacia el Sur, hacia la parte más estrecha del embudo y a medida que la raza del Norte empuja a la raza mexicana, menos densa, acaecerá en aquellas gentes que no tengan personalidad, se asimilarán al Norte, y las que la tengan se irán reconcentrando en Oaxaca o Tehuantepec. Al decir esto hablo en un sentido espiritual. Al reconcentrarse allí, la importancia del Istmo será mayor, porque es allí donde la raza india se ha mantenido fuerte y porque la raza tehuana ha mantenido su vigor gracias a su cohesión [...] Esta cohesión subconsciente, y por lo mismo, verdadera, hace que Tehuantepec mantenga la belleza inusitada que posee.⁵⁰⁶

Hay varios puntos notorios en este texto: Rivera otorga a Tehuantepec la misión de crear una civilización netamente mexicana; concentra a las culturas “con personalidad” en Tehuantepec, reiterando que lo dice en un “sentido espiritual”. Habla de una “cohesión subconsciente, y por lo mismo verdadera”, como si hubiera lazos invisibles que unieran algo muy poderoso en la gente “con personalidad” de Tehuantepec. Además, atribuye a este lazo la belleza de la zona.

⁵⁰⁵ Loló de la Torriente, *op. cit.*, pp. 204-206.

⁵⁰⁶ Diego Rivera, “Una Conferencia de Diego Rivera”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, pp.79-80.

La propuesta riveriana, como se verá más adelante, incluye un retorno a la relación estrecha entre el ser humano y la naturaleza. Tehuantepec funciona también como lugar mítico en el que el hombre estaba consciente de ser parte integrante de la naturaleza, habitada por una sociedad tradicional en la que el conocimiento provenía de la capacidad de percibir y aprehender el universo circundante.

La citada conferencia continúa: “Cuando yo estuve allá de visita, en compañía de Vicente Lombardo Toledano, Vicente, que es un hombre preocupado por todas estas cosas, me dijo un día, sin pensarlo: aquí es donde los egiptólogos deberían venir a estudiar”. El pintor afirmaba que los rosacruces eran “una asociación que se dice filosófica, mística, esencialmente; dice ella, materialista, que sólo admite diferentes estados de la energo-materia y se basa en los antiguos conocimientos ocultos de Egipto, de Amenotep IV y Nefertiti”.⁵⁰⁷ Lombardo Toledano, director de la Escuela Nacional Preparatoria y compañero de logia compartía con Rivera la admiración por el conocimiento proveniente del antiguo Egipto, el cual encontraron expresado de alguna manera en la gente de Tehuantepec; al parecer, ambos admiraron algo especial, espiritual, extrañamente mágico y poderoso en los habitantes de esta zona.

Dentro del proyecto de conformación de la identidad nacional se requería de símbolos que mostraran la riqueza nacional así como de una resistencia anti-imperialista, por lo que las tehuanas serían un adecuado estereotipo congruente con los propósitos del pintor y de la época. Además, de acuerdo con Aída Sierra, la tehuana también representa simbólicamente a la mujer y a la Patria,⁵⁰⁸ por lo que estas mujeres podrían también representar a la madre tierra y a la nación que se estaba conformando.

Estos pensamientos eran comunes en la época, como se observa en la revista *Vida Mexicana*, publicación del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, en la que se difundió el siguiente artículo contemporáneo a la realización de los frescos:

Antes de que se construyera el ferrocarril del istmo; la vida en aquellas regiones era una vida en la que prevalecía como postulado central de toda labor el principio de la propiedad comunal de la tierra y, en ciertos casos, de los utensilios de labranza; los pobladores de esa región [...] vivían su vida de belleza profunda en la que cada mujer es una obra perfecta y

⁵⁰⁷ Diego Rivera, “Documento que elabora...”, en Diego Rivera, *Arte y política*, op. cit., p. 354.

⁵⁰⁸ Aída Sierra, *Geografías imaginarias...*, op. cit., pp. 38-40.

en la que los productos de sus pequeñas artes e industrias son muestra de un espíritu tan sutil y tan rico como el de la Grecia primitiva o como el del Egipto suntuoso de la época tebana, espíritu que sabe aprovechar los recursos del paisaje para acomodar a ellos la vida cotidiana, espíritu que sabe infundir alegría desconcertante al aspecto a veces desértico de la región, espíritu que devuelve en generosidad para los viajeros lo que la tierra aparentemente les niega en una hospitalidad más gentil que la de la España clásica.⁵⁰⁹

De nuevo aparece la comparación del espíritu de Tehuantepec con el de Egipto, así como las nociones de la cercanía de esta cultura con la naturaleza y su belleza y hospitalidad. El pintor exploraría más tarde en *El buen gobierno* y *El mal gobierno* las diversas maneras en las que la modernidad se introducía en el México posrevolucionario; en un proceso que, aunque no carece de contradicciones, terminaría por afectar la vida del campo y de las ciudades, para establecer nuevos parámetros de relación entre lo natural-tradicional y lo moderno-tecnológico y reflejar la tensión de un momento histórico en el que subsistían los oficios manuales con la promesa de la modernización. La propuesta de Rivera era la convivencia entre la ciencia, la tecnología, la naturaleza y las culturas tradicionales.

Nos encontramos ante una sublimación de la imagen del *edén mítico*, en el paraíso que *se perdió* con la llegada de la modernidad, donde, como relata Roger Bartra, se supone que la sociedad capitalista perdió la inocencia primitiva y el orden original. Ese pasado mítico, previo a la industrialización y la modernización, al que hay que regresar, sirve para “trazar el perfil de la nacionalidad cohesionadora; indispensable, para poner orden en una sociedad convulsionada por la veloz llegada de la modernidad y sacudida por las contradicciones de la nueva vida industrial”.⁵¹⁰ En el primer piso del vestíbulo en el edificio principal de Chapingo, Rivera representó este paraíso mítico mediante las tehuanas y los campesinos en contacto con la naturaleza. A partir de este momento, sin embargo, irrumpe la modernidad. Al subir las escaleras, proyecta las formas en las que la tecnología se incorpora a la vida: engranes de maquinaria agrícola, bombas de agua,

⁵⁰⁹ Este grupo se constituyó el 31 de agosto de 1922. Participan en su formación Rivera, Lombardo Toledano, Orozco, Xavier Guerrero, Pedro Henríquez Ureña, Carlos Pellicer, Alfonso Caso, entre otros. “Las reservas morales de México, El Istmo de Tehuantepec”, en *Vida Mexicana*, núm. 2, marzo de 1923. Ver *Vida Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

⁵¹⁰ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 32.

trenes, telégrafos y postes de electricidad; progreso que sería incorporado a la vida de los campesinos a través, entre otras herramientas, de los cursos de la ENA.

La idea era que los pueblos indígenas al asimilarse a la civilización contemporánea formarían la identidad colectiva y consolidarían la nación. De esta manera, la revaloración de la cultura indígena, contenida en la raza mestiza, resulta fundamental en la conformación de la tan buscada identidad nacional. La idea no era borrar el pasado, sino integrarlo en el presente. Así, Rivera representa tanto en la SEP como en Chapingo el maíz, los trajes tehuanos, el paisaje, los sombreros, el trabajo del campo, la arquitectura, el arte popular, las tradiciones, el trabajo en las minas y los bailes folklóricos, como formas en las que el pasado ha permanecido en la cultura mexicana. Alrededor de estas imágenes, el pueblo se unificaría para formar una nación renovada.

Como es evidente, la simple inclusión de un campesino, una tehuana y el Iztaccíhuatl, no son decisiones arbitrarias del artista. La elección de estos elementos posee una complejidad de implicaciones en el imaginario nacionalista que se estaba creando. Asimismo, es interesante observar cómo las mismas figuras también se pueden leer como expresión de los principios cósmicos, con lo que se demuestra la capacidad del pintor para superponer múltiples significados en una misma imagen.

Acta de inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura (fig. 18)

Área 1: 3.40 x 1.79 m, Área 2: 3.40 x 1.75 m

En el vestíbulo de las escaleras del edificio principal, Rivera y Guerrero inscribieron en grisalla el *Acta de inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura*.⁵¹¹ Este discurso se dividió, por cuestiones de espacio, en dos áreas separadas por una puerta. La unión entre la tierra y el trabajo; el hombre como hijo de la madre tierra; la cooperación y convivencia entre la tierra y el ser humano, fueron algunos ideales que inspiraron a este grupo de personas que creyeron en Chapingo como un lugar en donde podría hacerse realidad la utopía.

En el dintel sobre la puerta que divide las dos partes del acta hay un pequeño fresco monocromático que dice: “Acta de Inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura en Terrenos de la hacienda de Chapingo, México”. A ambos lados hay dos recuadros; del

⁵¹¹ Para un análisis del contenido de este documento, ver capítulo II de este trabajo.

lado izquierdo la hoz ha sido sustituida por un machete, instrumento utilizado por los campesinos mexicanos, y a la derecha está representado un martillo.

El recurso de inscribir textos en los muros fue utilizado en otros murales de la posrevolución, por ejemplo en la Biblioteca Iberoamericana creada por José Vasconcelos en 1924 en un esfuerzo por destacar las raíces ibéricas comunes a toda América Latina.⁵¹² Roberto Montenegro reprodujo en un muro de este espacio el texto de la petición que en 1824 sometiera fray Servando Teresa de Mier al Soberano Congreso del Anahuac solicitando que se declarara ciudadano de la República Mexicana a Simón Bolívar, “admiración de la Europa y gloria de la América entera” en un “homenaje al primer esfuerzo realizado en México por la unión de América Latina”.⁵¹³ Estas ilustraciones textuales eran utilizadas cuando una institución quería subrayar su vocación con el afán de que las ideas inscritas en ellas trascendieran y perduraran.

V.4 Escaleras: incorporación de nuevas tecnologías

En los dos lados de la escalera, así como en el descanso, el techo y el rellano, Xavier Guerrero pintó imágenes monocromáticas en color arcilla. Se incluyen en este estudio ya que obedecen al mismo esquema pictórico.

Imágenes en el techo de las escaleras

Grisallas al fresco, edificio principal (fig. 20)

La escalera doble permite que se forme un espacio que cubre el techo de las escaleras en forma de herradura. Aquí Xavier Guerrero realizó una composición reticular, rítmica, equilibrada y simétrica. La estructura modular está formada por cuarenta y seis áreas monocromáticas en tonos ocres limitadas por una retícula gris que semeja piedra, a la manera de grisallas. Treinta y seis módulos son cuadrados, ocho rectángulos y, como figuras centrales, dos rectángulos de mayor área.

Dentro de cada área cuadrada Guerrero pintó figuras únicas y aproximadamente de la misma escala, por lo que, entre ellas parece no haber jerarquías. Las figuras en las

⁵¹² La biblioteca se aloja en lo que fue la iglesia del adjunto convento de la Encarnación en Luis González Obregón 18, Ciudad de México (hoy salón de usos múltiples de la SEP). Fue fundada por Vasconcelos e inaugurada en 1924.

⁵¹³ Ver Esther Acevedo, et. al., *Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, CONAFE, 1984, p. 51 y ss.

esquinas son un sol y una luna, emblemas cósmicos relacionados con lo femenino y lo masculino. De este par emerge todo un sistema de relación y oposición. Las figuras representadas son más bien planas, geometrizaras, sin sombras que denoten volúmenes, simples, podrían ser pictogramas. Se mezclan elementos orgánicos como plantas, flores y frutos con inorgánicos como instrumentos de labranza, la coa, un compás, engranes de maquinaria y otros instrumentos de trabajo, probablemente en un esfuerzo por capturar los diferentes aspectos de la vida del ser humano en su relación con la tierra.

Al centro de la retícula, el rectángulo mayor muestra una balanza que equilibra una hoz y un martillo, cada uno dentro de un círculo, representando las fuerzas opuestas que forman el Universo. El elemento central que sostiene la balanza es un triángulo equilátero sobre el que se observa una estrella de cinco puntas, tal vez representando la divina forma humana al mantener en equilibrio a los opuestos e ilustrar el principio cósmico de la polaridad. A la vez, esta imagen podría simbolizar la estrella comunista que equilibra a los obreros y campesinos. Debajo de la báscula aparece otro rectángulo, esta vez más delgado, en el que se observa un par de espadas que juntan sus empuñaduras.

Es interesante notar que al formar las esquinas se repiten cuatro pares de rectángulos que contienen las mismas figuras: una mazorca de maíz y una estrella formada por espigas de trigo, como si se quisiera reforzar su importancia. Todo el sistema podría representar la totalidad y el equilibrio cósmico, al mostrar una muy probable influencia de las teorías esotéricas, masónicas y rosacruces que marcaron la obra de los muralistas —incluyendo la de Guerrero— en los años veinte.

Esta composición recuerda la retícula constructivista, las composiciones de Piet Mondrian así como la pintura constructivista de Joaquín Torres García y su retícula alquímica en la que el pintor uruguayo fusiona la abstracción y la figuración para expresar la totalidad cósmica en una búsqueda por un sistema sígnico universal.⁵¹⁴ Sin embargo, las estructuras reticulares de Torres García así como sus esfuerzos para crear un sistema pictográfico compuesto de símbolos son posteriores a su regreso a París en junio

⁵¹⁴ Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World, Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993, p. 263.

de 1926 y a su encuentro con Mondrian en 1929, por lo que este ejercicio de Guerrero antecede los experimentos pictóricos del artista uruguayo.

Por otro lado, la retícula fue un elemento muy utilizado en el arte del siglo XX. De acuerdo con Rosalind Krauss, posee varias propiedades estructurales que la hacen susceptible a la apropiación por las vanguardias: promueve el silencio, la negación del lenguaje y una quietud absoluta, una falta de jerarquía, centro e inflección, lo que enfatiza un carácter antirreferencial, una hostilidad a la narrativa, eliminando tanto el tiempo como el incidente.⁵¹⁵ De acuerdo con Barbara Braun, el orden geométrico existente en la naturaleza debe ser descubierto y revelado por el artista en composiciones que consistan en relaciones de ángulos rectos y colores primarios.⁵¹⁶ Pareciera que Guerrero quisiera ordenar el cosmos al establecer un sistema jeroglífico y un lenguaje místico basado en la búsqueda de un sistema sígnico universal, lo cual no es un caso aislado a principios del siglo XX. Como parte de las vanguardias, la imagen se utilizó como gramática, como alfabeto. La influencia de los jeroglíficos egipcios se torna evidente. Esto podría remitir al lenguaje masónico y rosacruz que utilizó en las pinturas de la casa del director de la ENA en los cuales llegó a un grado considerable de abstracción así como al uso constante de imágenes simbólicas.

Pueden haber contribuido a esta composición las formas reticulares cubistas, el uso de modelos provenientes del arte primitivo, y, tal vez, la búsqueda de signos elementales en el sistema para la enseñanza del dibujo propuesto por Adolfo Best Maugard. Cabe recordar que Xavier Guerrero organizó una exposición de arte popular junto con Miguel Covarrubias, Adolfo Best Maugard, José Clemente Orozco y Carlos Mérida, exposición encargada por el Presidente Álvaro Obregón, por lo que la discusión del arte prehispánico y popular mexicano con otros artistas puede haber generado una reflexión en torno a los lenguajes geométricos precolombinos incluyendo, por ejemplo, las construcciones geométricas en Mitla o los glifos mayas.

⁵¹⁵ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 198, p. 158 (mi traducción).

⁵¹⁶ Barbara Braun, *op. cit.*, p. 256.

***Hombre con escuadra, bomba de agua, atado de trigo y mujer con martillo y
Hombre con libro y mujer con hoz y engrane*** (fig. 19)

Grisallas pintadas por Xavier Guerrero en los muros de la escalera.

A ambos lados de la escalera doble por medio de la cual se accede al primer piso del edificio principal de Chapingo se forman dos trapezoides. Dentro de estos espacios, Guerrero ilustró la incorporación de la tecnología en el campo. Al igual que en *Las cuatro estaciones*, estas pinturas se espejean y sus significados se complementan. En el muro izquierdo, una mujer sentada porta un martillo en su mano derecha, lo que implica un intercambio de atributos ya que el martillo generalmente se asocia a lo masculino. Puesto que los maestros masones estaban a cargo de la transformación y regeneración de la materia, este instrumento, esencial en el proceso de forja, también simboliza para la masonería “la inteligencia que actúa y persevera”. El martillo es además la insignia de mando, si es portado en la mano derecha; es decir, el “lado activo” se relaciona con la “energía obrante y la determinación moral de donde deriva la realización práctica”.⁵¹⁷ Se observa también un atado de trigo —el cual sugiere el poder de unión del pueblo para lograr la fuerza—, una bomba de agua funcionando —que recuerda la importancia de este elemento para el crecimiento de las cosechas así como la capacidad de la inteligencia del ser humano para controlar los elementos— y un campesino de pie con una escuadra y un libro. Enfrente, al otro lado de las escaleras, se observa una composición complementaria.

Del lado derecho, dentro del trapecio que se forma al subir la escalera, se aprecia una mujer sentada que porta una hoz, la cual toca unas espigas de trigo. En su mano derecha sostiene un engrane, símbolo de trabajo y de la tecnología. A su lado crece una planta de maíz. Un campesino está de pie y sostiene un libro, probable referencia a la educación como elemento necesario para acceder a la modernidad. En estas escenas se advierte de nuevo la conjunción entre lo masculino y lo femenino, así como la convivencia entre el hombre y la naturaleza con la tecnología. En este punto Rivera introduce elementos de modernidad: la humanidad que habita el paraíso representado en la planta baja se ve forzada a introducir las nuevas tecnologías, que, a su vez, son una oportunidad para la mejor explotación del campo y, por otro lado, una amenaza para el equilibrio de las sociedades tradicionales y la naturaleza.

⁵¹⁷ Jean Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 693 y 694.

V.5 Los murales en la planta alta del edificio principal: *El buen gobierno y El mal gobierno.*

Una pintura que no se define sola no vale la pena defenderla por medios verbales más o menos razonables. Jamás una crítica denigrante o elogiosa ha logrado cambiar ni un color ni una forma de una pintura...

Diego Rivera⁵¹⁸

La escalera doble se reintegra en una sola; de tal manera que al subir, el espectador mira de frente un muro cubierto totalmente con una pintura. Lo primero que atrapa la atención es un ser con manos a los lados y las palmas al frente, vestido con una larga túnica naranja que contrasta con el azul del cielo. Sin embargo, para comprender este tablero, es necesario primero analizar los paneles a ambos lados, para luego mirar al que queda exactamente detrás del observador y, al final, volverse para apreciar la culminación de este ciclo de cuatro frescos: *La alianza entre el obrero y el campesino*. Propongo este orden de lectura, ya que este último panel aglutina el significado de los otros tres; es la imagen que sintetiza los opuestos, en la cual se representa el fin de la lucha y el ascenso de lo terrestre hacia lo divino. Más tarde en su vida, Rivera recordó el momento en el que pintó estos frescos:

Se desarrollaban en México las organizaciones obreras y campesinas. Era un periodo, especialmente en el campo, primitivo y romántico. Los hombres de buena fe, entre los campesinos revolucionarios, se contaban entonces por miles y miles de ellos habrían de caer sacrificados en los años subsiguientes. En las organizaciones de la ciudad, en cambio, había penetrado ya el virus de la corrupción. Los políticos, incluyendo a los falsos líderes, habían conseguido dividir a los trabajadores [...] La división de los obreros entre sí y de los campesinos con los obreros, azuzada desde arriba, estaba conseguida.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Contestación al cuestionario de Gabriel García Maroto, el 31 de agosto de 1954, Archivo FDR.

⁵¹⁹ Loló de la Torriente, *op. cit.*, tomo II, pp. 150-151. Al hablar de “falsos líderes” y de corrupción en la ciudad, seguramente se refiere a Luis N. Morones, líder obrero fundador de la Confederación Regional Obrero Mexicana (CROM). Obregón, Soto y Gama y Portes Gil maniobraron para mantener a Morones fuera de las organizaciones campesinas.

Como ya se ha mencionado, la ciudad representaba a los vicios, la corrupción y era un pensamiento común a la época que el campo mantenía un cierto tipo de pureza y bondad que provenía, entre otros factores, de no haber perdido el contacto con la naturaleza. Rivera pugnaba por la reunificación del obrero y el trabajador del campo, ya que los campesinos revolucionarios eran “hombres de buena fe”. Ellos no sólo mantendrían al mundo *primitivo, romántico y rural*, alejado de la corrupción, sino que llevarían ese espíritu a las organizaciones de la ciudad, donde la división y la corrupción eran la regla. Con esta unión se crearía un proletariado fuerte dentro de la nación mexicana en donde lo urbano y lo rural se unirían para conseguir una mejora en la calidad de vida para los habitantes del país.

En la planta alta del edificio principal se ubican dos paneles, uno frente al otro, en directa oposición y correspondencia, en los que el pintor plasmó las dos caras de la Revolución, el eterno conflicto entre el bien y el mal, así como a los que él llamó “la organización buena y mala”.⁵²⁰ Llama la atención que Rivera participara en la articulación de algunos mitos negativos de la Revolución. Tal vez esto se deba al reconocimiento de las polaridades que existen en todos los fenómenos, además que la realidad del país dejaba ver los estragos de la guerra: familias desmembradas, analfabetismo, baja productividad, haciendas destrazadas y el nuevo sistema de producción aún tratándose de implantar, por mencionar algunos.

Estos frescos se conocen actualmente como *El buen gobierno* y *El mal gobierno*, aunque no se sabe con exactitud en qué momento ocurrió el cambio de nombre de “organización”, como los denominó el pintor en 1928 a “gobierno”.⁵²¹ Pudiera ser que el cambio ocurrió al relacionarlos con los frescos de Ambrogio Lorenzetti en Siena, realizados entre 1338 y 1340, los que Rivera visitó en su viaje por Italia en 1920. Estos cubren tres muros de la sala de reuniones en el Palazzo Comunale: *El buen gobierno* y *El mal gobierno* se encuentran uno frente al otro; en el tercer muro se observa *Los efectos del buen gobierno en la ciudad y el Estado*.⁵²² Había en Siena una tradición de utilizar la

⁵²⁰ Diego Rivera, “Das Werk...”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 133.

⁵²¹ Agradezco a Peter Krieger el haber traducido el texto del alemán al español, por lo que se confirmó que en el original se habla de “organización” y no de “gobierno”, por lo que la traducción en *Textos de arte* es correcta.

⁵²² El gobierno de los gibelinos sieneses representó una etapa de gran estabilidad posible en gran medida gracias al consejo de “nueve gobernantes y defensores de la comuna y el pueblo de Siena”. Compuesto de

pintura con fines políticos y sociales, por lo que, aunque poco común, no fue la primera ocasión en la que se representó un tema civil en murales en edificios públicos. *El buen gobierno* trata del bien común y de la subordinación a él de cualquier interés privado. Se observan la sabiduría, la concordia y la justicia; de la concordia parte una procesión de ciudadanos, artesanos, profesionales, un sacerdote, un soldado, nobles, funcionarios públicos que se dirigen hacia una tarima en la que hay seis mujeres que representan las virtudes: paz, fortaleza, prudencia, magnanimidad, templanza y justicia. También aparecen las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Un grupo de mujeres bailando ha sido asociado con la justicia.⁵²³ En *Los efectos del buen gobierno en la ciudad y el Estado*, el autor representó la armonía, la justicia y la abundancia material en el comercio y la producción agrícola. En *El mal gobierno* —aunque el fresco se encuentra en muy mal estado de conservación— se representaron incendios, saqueos y estancamiento de la vida económica. Existían dificultades en el territorio rural, ya que los campesinos resistían la opresión; también se dio una tendencia a referirse nostálgicamente a un pasado valiente y una necesidad para promover cohesión y estabilidad social.⁵²⁴

Los temas representados por Lorenzetti, así como la idea de colocar las dos posibilidades que tienen los gobernantes y de enviarles este mensaje a través de la pintura mural, serían retomados por Rivera en los dos tableros del primer piso del edificio principal de Chapingo. Aquí, ambos paneles guardan una relación simétrica en cuanto a composición y contenido. Éste es uno de los ejemplos más claros de la representación de la simetría y la unión de polos antagónicos. *El mal gobierno* ilustra las luchas del proceso doloroso que exige la conformación de una nación; los años oscuros que vivió el país cuando se dio la quema de pueblos, traiciones, asesinatos, motines, ahorcados y abusos de poder. La otra cara, *El buen gobierno*, es la de la esperanza: progreso, educación, orden, paz, tecnología y naturaleza unidos.

Al hablar de estos murales Rivera se refirió a la “necesidad de avvicinar personajes de tamaño natural con personajes muy pequeños dado que en los testeros del *hall* se

comisiones bimensuales, era el máximo magistrado de la ciudad. “Los IX” gobernaron Siena por casi setenta años (1287-1355). Para una explicación de Siena en este periodo ver Bowsky, William M., “The Buon Governo of Siena (1287-1355): A Mediaeval Italian Oligarchy”, *Speculum*, vol. 37, núm. 3, julio de 1962, pp. 368-381.

⁵²³ Michael Baxandall, “Art, Society and the Bourger Principle”, *Representations*, Núm. 12, otoño de 1985, p. 34.

⁵²⁴ Michael Baxandall, *op. cit.*, pp. 36-38.

puede tener suficiente distancia, no así para los muros laterales”.⁵²⁵ De esta manera el artista incorpora la percepción del espectador a sus diseños. Se dispone solamente de cinco metros para mirar paneles que miden 9.50 metros de ancho por tres metros de altura, además que una gran escalinata interrumpe la parte central de dicho espacio por lo que el espectador nunca está lo suficientemente lejos para ver las pinturas completas simultáneamente. Resulta curioso que esto mismo ocurre en los frescos del Palazzo Comunale de Siena.⁵²⁶ En cada tablero, las imágenes se corresponden con su opuesto en el mural de enfrente. El pintor utilizó tanto la perspectiva renacentista como la estructura en la obra de Cézanne y del cubismo, entre otras corrientes artísticas, al realizar cambios de escala para sugerir espacios y tiempos diferentes en la misma composición. Rivera colocó figuras de proporciones enormes en un primer plano, las cuales dan la sensación de ser absolutas y atemporales debido a su mayor escala y su pasividad. Éstas representan ideales o arquetipos que no obedecen a las leyes de la perspectiva, ya que no se encuentran en escorzo ni se relacionan con un punto de fuga o con algún sitio específico.

En un segundo plano estas grandes figuras se contraponen con escenas construidas en menor escala. El pintor utilizó en ellas la perspectiva renacentista para mostrar lo humano, lo accidental y lo anecdótico. La yuxtaposición de ambas escalas y maneras de representación logra una sensación de extratemporalidad y extraespacialidad; es sólo cuando el espectador se mueve para poder observar ambos planos, cuando comprende la unión de ambas en un espacio y un tiempo común. La significación ocurre en la mente del espectador, quien tiene que acercarse para apreciar las pequeñas escenas y alejarse para ver el conjunto. Ninguno de estos paneles representa un lugar reconocible o definido, por lo que, al abstraer los lugares, los acontecimientos se convierten en el testimonio de una época, pero, a la vez, no remiten a un momento o lugar específico.

En ambas composiciones la línea del horizonte es alta, lo cual comprime el espacio físico y perceptual a la vez que incrementa el campo pictórico, capaz de albergar así multitud de episodios y detalles. El cambio de escalas en esta obra obedece probablemente a la concepción que Rivera expresó a Marius de Zayas en una carta en 1916:

⁵²⁵ Diego Rivera, “La Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo”, en Diego Rivera, *Textos de arte*, op. cit., pp. 88-90.

⁵²⁶ Michael Baxandall, op. cit., p. 35.

En el espacio plástico las cosas tienen una dimensión suprafísica, que crece o disminuye en razón directa de la importancia que su existencia tenga en el espíritu del pintor. Por ejemplo: el cambio del tamaño real de los objetos entre los primitivos. La Santísima Virgen tiene un tamaño mucho mayor que el de los portadores de regalos. San Francisco es tan alto como la iglesia que sostiene; y la fortaleza sitiada y conquistada por los condotieros podría pasar fácilmente entre las patas de sus caballos.⁵²⁷

Muy probablemente refiriéndose a los frescos de Giotto sobre la vida de San Francisco en Asís, el pintor conocía el recurso de utilizar un cambio de escala de esta magnitud para otorgar relevancias diferentes a lo personificado. Así, el obrero y el campesino, como la madre y la profesionista, tendrían una mayor escala por representar para el pintor los seres más significativos que protagonizaron la Revolución. En estas obras, la iluminación es nodal. *El mal gobierno es atravesado* por dos grandes ventanas, lo que provoca que las escenas se vean oscuras y a contra luz, reforzando la impresión de muerte, soledad y vacío. En contraste, la luz natural *impacta a El buen gobierno* y lo ilumina durante casi todo el día.

El buen gobierno (fig. 21)

Planta alta, edificio principal, 2.98 x 9.46 m.

Diego Rivera aprovechó el ancho del muro y las dos puertas que lo atraviesan para dividir la composición en tres escenas diferentes, unidas por el paisaje del fondo. En la central se observa, en un primer plano, a dos grandes mujeres recostadas que enmarcan la composición. Representan dos aspectos de la vida de las mujeres: madres y profesionistas. A la derecha se encuentra una telegrafista que simboliza la mujer mecánica, un ideal femenino, referencia también de la importancia de las comunicaciones para el desarrollo del país, mientras a la izquierda otra amamanta a un bebé, al evidenciar el componente reproductivo de la naturaleza femenina. Asimismo, sorprenden que uno de los primeros trabajos que tuvo Ramón P. de Negri fue telegrafista del ferrocarril de Sonora,⁵²⁸ y más tarde fue director de Ferrocarriles Nacionales. Además de la

⁵²⁷ Diego Rivera, "Carta a Marius de Zayas", en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 37.

⁵²⁸ Héctor Aguilar Camín, *La frontera nómada, Sonora y la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, Cal y Arena, 1997, p. 142.

importancia de estos aparatos para acceder a la modernidad, tal vez la inclusión de estos denote una estrecha comunicación entre de Negri y Rivera.

Un paisaje urbano se ve detrás de las dos grandes figuras. En segundo plano, hay otras pequeñas escenas que combinan diferentes escalas de acuerdo con su relevancia. Atrás de la figura de la madre, un camino rural es transitado por personas que cargan grandes canastas sobre la cabeza, burros y caballos auxilian a campesinos en sus labores agrícolas. Del lado derecho se ven torres de electricidad que conducen hacia un pueblo perfectamente trazado. Ahí se observa una capilla, cuya cúpula está recubierta por mosaicos en tonos azules y blancos, junto al típico kiosco. El pueblo da hacia el mar, en cuya orilla ha sido construido un puerto. Este paisaje se ve interrumpido por fábricas, torres de electricidad, un puente por el que pasa el ferrocarril y postes del telégrafo. Una vez más se reitera la contradicción entre lo moderno y lo rural, la tecnología y la naturaleza, la ciudad y el campo, lo industrial y lo tradicional.

Se plasma la tensión que existe en un país que, principalmente agrícola, quiere unificarse y modernizarse y se otorga una posibilidad de convivencia pacífica entre ambas realidades. Se observan también escenas de la vida del campo: casas de paja, ropa secándose en un tendedero, gallinas y otros animales; una bandera roja con la hoz y el martillo está izada en un mástil junto al pueblo.

Bajo un árbol aparece la maestra rural frente a un grupo de niños, al igual que en la planta baja del Patio del Trabajo en la SEP (fig. 22). Hay que recordar que en el proyecto de reconstrucción nacional se basaba en la alfabetización de a todos los habitantes del país, ya que la educación era considerada un remedio para sacar del atraso a la población campesina e indígena. Así, el maestro rural es el redentor, el héroe de la odisea vasconcelista.⁵²⁹ Una de las herramientas con las que contaba la SEP para difundir sus ideas y unificar la enseñanza fue la revista *El Maestro*. Y fue a través las “misiones culturales” que se intentó desaparecer los idiomas vernáculos y de unificar a las diversas poblaciones en un “todo mestizo” de habla castellana. La maestra rural fue un elemento básico del proyecto de educación de Vasconcelos, al englobar estos ideales de unión y

⁵²⁹ Sobre la educación y el maestro rural ver Guillermo Palacios, *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del problema campesino en México, 1932-1934*, México, Centro de Investigación y Docencia Económica y El Colegio de México, 1999, p. 274.

universalización de la nación mexicana; por medio de la educación, México se homogeneizaría y se daría un paso más hacia el desarrollo y la modernización.

El puente con el tren podría ser una referencia al ferrocarril mexicano que cruzaba el Istmo de Tehuantepec de Salina Cruz, Oaxaca, a Coatzacoalcos, Veracruz y que fue inaugurado el 1° de enero de 1873 por el presidente Sebastián Lerdo de Tejada. El desarrollo ferroviario constituyó uno de los bastiones fundamentales del porfiriato, encarnando la modernización y el desarrollo material del país. Los puentes construidos a lo largo de la ruta México-Veracruz se convirtieron en símbolo de este avance tecnológico. Algunos pintores como José María Velasco, quien fuera profesor de Diego Rivera en la Academia de San Carlos los plasmó en sus pinturas. El *Álbum del ferrocarril mexicano* con ilustraciones de Casimiro Castro, instauró una tradición plástica y se convirtió en una fuente de enseñanza en la Academia. El puente representado en este mural tiene algunos elementos del puente de La Soledad y otros del puente de Metlac, por lo que no se puede decir que haya representado alguno en particular sino que el pintor realizó su propia interpretación de estas magnas muestras de ingeniería en el México decimonónico.⁵³⁰ De ahí que, probablemente, el pueblo marítimo representado sea Veracruz.

En un segundo plano se encuentran algunos campesinos que aran la tierra con implementos jalados por animales de tiro. Junto a ellos, un grupo de personas se protege del sol bajo la sombra de un árbol. De nuevo se ve a la naturaleza abrigando al hombre y la convivencia armónica entre ambos. En un tercer plano están unas montañas que, con su grandeza, enmarcan la escena.

En el mural, como una alegoría de lo que sucede en el país, conviven lo moderno y lo rural, lo industrial y lo artesanal —como la cajita laqueada de Olinalá, Guerrero que contiene el telégrafo. La inclusión de este ejemplo del arte popular tiene otras connotaciones en cuanto a la generación de una identidad nacional. Este tipo de motivos decorativos, como explica Alicia Azuela, educaban la sensibilidad estética de la población y allanaban su acceso al gran arte con ayuda de formas simples y familiares. Las artesanías sirvieron para ilustrar la versión vasconceliana de los orígenes raciales y

⁵³⁰ Ver Antonio García Cubas, *Álbum del ferrocarril mexicano; colección de vistas pintadas del natural*, por Casimiro Castro, México, Cartón y Papel de México, ca. 1977.

culturales de México, encarnar el ideal cultural y racial mestizófilo y convertirlo en arquetipo de la mexicanidad.⁵³¹ Algo similar hizo Adolfo Best Maugard, quien basó su sistema de enseñanza del dibujo en los elementos primarios del arte popular y pintó diseños inspirados en artesanías de Olinalá.⁵³²

La trinidad revolucionaria

Rivera representó en las escenas laterales de *El buen gobierno* dos versiones de la trinidad revolucionaria: el obrero, el soldado y el campesino, quienes unidos forman parte de personajes tipo que representan el deseo de reconstrucción y unificación posrevolucionaria. En el número de la primera quincena de abril de 1924 del periódico *El Machete* se publicó un grabado de David Alfaro Siqueiros llamado *La unidad del campesino, el soldado y el obrero*, que ilustra una balada de Graciela Amador: *La caída de los ricos y la construcción de un nuevo orden*. Ningún personaje es más importante que el otro, pues los tres son mestizos, integrantes del *pueblo*. Lo único que los diferencia es su vestimenta, la cual especifica los diferentes roles y labores que desempeñan, aunque los tres formen una unidad tanto plástica como ideológica. La imagen se acompaña por dos mensajes: “los tres somos víctimas” y “los tres somos hermanos”. Estas declaraciones son evidencia de cómo, al agrupar los tres sectores, se intenta construir un imaginario que contribuya a provocar un sentimiento de unión en cuanto a las problemáticas y condiciones de diversos componentes del “pueblo”.

En el lado izquierdo de *El buen gobierno*, la imagen de la trinidad revolucionaria está formada por un campesino, vestido como dicta su estereotipo: traje de manta blanca y sombrero de paja; sostiene un libro rojo, referencia a la educación a la que aspira. El soldado aparece vestido de amarillo ocre y el obrero es sustituido por un topógrafo que mira a través de un teodolito hacia el futuro; probablemente esté realizando labores de apeo y deslinde para el reparto de las tierras. Aquí, una tecnología particular y necesaria para el momento que se vivía sustituye al obrero tradicional como desideratum en esta variante de la trinidad revolucionaria.

⁵³¹ Alicia Azuela, *Arte y poder, op. cit.*, p. 137.

⁵³² Ver Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución de las artes mexicanas*, México, La Rana, 2002.

En la parte derecha del mural, aparece de nuevo a la trinidad revolucionaria. En este caso, un obrero vestido con overol azul porta un martillo en la mano derecha y un rifle en la izquierda. El soldado ocupa el lugar central, la postura de su mano muestra tres de sus dedos doblados y el índice extendido, como señal de un maestro; mientras en la mano izquierda carga también un libro rojo. El campesino viste de blanco, lleva una canana con balas cruzada al pecho y sombrero de paja amarilla, sosteniendo un arado en la mano derecha y un rifle en la mano izquierda.

Este mural podría representar la utopía en donde el trabajo del campo se unifica con la tecnología de las ciudades para alcanzar el progreso nacional. Obrero, campesino y soldado “se transforman entonces en los agentes intermediarios por medio de los cuales se unirían a las dos etapas del proceso mexicano: de sociedad agrícola a sociedad modernizada. La actitud activa e idealizada de los agentes otorgaría la activación de dicho proceso”.⁵³³ He aquí lo esencial de la trinidad revolucionaria como agente de cambio en el proceso de reconstrucción nacional. En *El buen gobierno* el comunismo y la tecnología ayudan a lograr una integración y equilibrio entre el campo y la ciudad.

Protectores oficiales

Inclusiones al tablero *El buen gobierno*. Dos frescos de 2.25 x 1.25 m.

Planta alta, vestíbulo del edificio principal.

Estos dos murales se pintaron en 1946 sobre los huecos que quedaron al tapiar las dos puertas que atravesaban el mural y aparecen como *parches* en el sistema iconográfico de *El buen gobierno*. A poco más de dos décadas de haberlos terminado, es probable que el pintor haya incluido a los presidentes y a los secretarios de Agricultura como constancia y reconocimiento a los *patronos* —a la manera renacentista— que le comisionaron estas obras en los dos periodos que trabajó en Chapingo.

Estos dos marcos de puerta actúan como umbrales hacia la realidad. En ellos se incluyen personas reales, en contraposición con los personajes que aparecen en el mural que cubre el resto del muro, los cuales son simbólicos y carecen de una identidad definida. El pintor contrapone aquí la realidad con la ficción o la escena metafórica del

⁵³³ Laura Levinson, *Orígenes ideológicos y formales de la Trinidad Revolucionaria, su inserción en la gráfica y el muralismo*, Tesis de maestría en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, p. 220.

mural de los años veinte. Rivera terminó las dos adiciones el 21 de noviembre de 1946, como testimonian las firmas correspondientes. Justino Fernández se refiere así a estas inclusiones: “Últimamente completó tal decoración el artista con dos nuevos tableros, son sendos retratos del general Manuel Ávila Camacho y el ingeniero Marte R. Gómez, quien había sido incluido también, años antes, en *La repartición de tierras*; estos retratos han venido a dar realce al conjunto por su buena calidad”.⁵³⁴

En el nicho de la derecha se observa al presidente Álvaro Obregón con su secretario de Agricultura y Fomento, Ramón P. de Negri. Obregón sostiene un papel azul con el siguiente escrito: “Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. La transición de la ENA tuvo lugar durante el periodo presidencial 1920-1924 ocupando la primera magistratura de la república el ciudadano general de división Álvaro Obregón y la Secretaría de Agricultura y Fomento el ciudadano Ramón P. de Negri”. El texto cierra con una estrella de cinco puntas.

En el nicho de la izquierda aparece el presidente Manuel Ávila Camacho con su secretario de Agricultura y Fomento, Marte R. Gómez, quien hace el gesto del maestro levantando la mano derecha con el índice y el pulgar estirados; además, sostiene un papel azul con el siguiente texto: “Las obras de reconstrucción y ampliación se realizaron durante el periodo presidencial 1940-1946 ocupando la primera magistratura de la república el ciudadano general de división Manuel Ávila Camacho y siendo secretario de agricultura el ciudadano Marte R. Gómez”. Cabe recordar que ambos fueron masones.

El mal gobierno (fig. 23)

Planta alta, vestíbulo del edificio principal, 2.99 x 9.47 m.

Al centro del tablero, dos hombres yacen abatidos: un campesino y un obrero, en escala monumental. Sus ropas desgarradas muestran su miseria y su desgaste: el obrero viste con camiseta blanca y overol azul y tiene los zapatos tan rotos que se asoman los pies. El campesino, descalzo y con los pies terrosos, denota su pobreza, así como su contacto directo y milenarismo con la tierra. Ambos flanquean las pequeñas escenas que aparecen detrás de ellos. Las posturas corporales los muestran abatidos, devastados, o quizás en un

⁵³⁴ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 29.

sueño o muerte simbólica de la cual despertarán para luchar contra la injusticia. En los dos laterales, hay dos versiones de la trinidad funesta o negativa.

A lo lejos, el fuego ha destruido al pueblo y reina el caos. En una atmósfera de tortura, crimen y sufrimiento, el pintor ilustra escenas de las crueldades de un gobierno autoritario e injusto. Esta imagen se relaciona con las fantasías de destrucción apocalíptica que reinaban en el mundo durante la primera Guerra Mundial: colgados, francotiradores, motines. Están representados los ámbitos de violencia, represión y corrupción del ser humano. Podría decirse que este panel es un espacio de crítica a la guerra. Hay varios animales muertos y una fogata que emerge ondulante hacia el cielo, mientras dos hombres la alimentan. Las curvas del fuego son emuladas por un montón de cuerpos colocados uno sobre otro; probablemente sean cadáveres de ejecuciones sumarias, llevadas a cabo durante la Revolución, a las que Diego Rivera llama “política de pueblos chamuscados”.⁵³⁵ Tres tumbas se ven en el piso y los hombres cavan una de ellas con palas; quizá se trate de fosas comunes, hechas a propósito de los linchamientos perpetrados durante la guerra.

En este panel se ve lo que parece ser una cárcel o una fábrica en la que se produjera un motín. Dos hombres yacen muertos, boca abajo, en el piso; tal vez el artista quiso mostrar que al intentar escapar fueron asesinados por la espalda. Podría tratarse de un motín, como los que ocurrieron en Río Blanco en enero de 1907 o en Cananea en junio de 1906. Por ejemplo, al describir la huelga de Cananea, Héctor Aguilar Camín relata: “Les dispararon desde los balcones de las oficinas”.⁵³⁶ Una barrera de casas cuadradas y sin ventanas separa la realidad del motín de la vida del pueblo, donde un agitador vestido de blanco levanta el brazo derecho y habla a una congregación de más de veinte personas. Se ve también un coche con francotiradores que pasa por el camino, mientras un grupo de hombres lo espera tras una trinchera. En un paisaje desolado, hay un árbol sin hojas del que cuelga un hombre. Un tren está en proceso de descarrilarse al dar la vuelta a una montaña, escena repetida por Rivera en el libro *Fermín* (fig. 24). El tren había pasado de ser uno de los signos de progreso y modernidad durante el Porfiriato a un

⁵³⁵ La práctica de quema de pueblos fue común durante la Revolución. El general Juvencio Robles, por ejemplo, incendió muchos pueblos en Morelos en su lucha de “recolonización” contra Emiliano Zapata. Ver John Womack Jr., *op. cit.*, p. 135 y ss. Cfr. Loló de la Torre, tomo II, *op. cit.*, p. 155.

⁵³⁶ Héctor Aguilar Camín, *op. cit.*, p. 148 y ss.

blanco estratégico en las luchas revolucionarias.⁵³⁷ Los buitres acechan y se postran sobre una construcción medio destruida, lo que sugiere decadencia y muerte.

En el lado izquierdo, mientras dos caballos pastan pacíficamente, un árbol sin hojas hace eco de la desolación que lo rodea. En una de sus ramas hay otro colgado que está siendo atacado por hombres con machetes; detrás de ellos varios campesinos se sientan sobre un montículo. A la derecha hay un hombre muerto más, colgado de otro árbol sin follaje, lo que recuerda la serie *Ahorcados* de Francisco Goitia. En el libro *Fermín*, Rivera también ilustraría la crueldad de las escenas de colgados y quema de pueblos (fig. 25). Cuatro hombres le disparan al cuerpo ya sin vida. Junto a ellos se ven tres rifles en pabellón, recargados uno junto a otro. Bajo un árbol se encuentra un grupo de personas, sentadas, observando una celebración, decorada con banderitas tricolores, en donde bailan mujeres ataviadas con trajes típicos mexicanos; de la fiesta salen dos hombres abrazados que pierden el equilibrio, mientras una mujer yace bocabajo. En un lugar cercano, dos hombres luchan con espadas y escudos en mano.

En el contexto de la rebelión delahuertista, esta obra puede haber representado la realidad del momento o tal vez funcionó como una advertencia al pueblo: si el país quedaba en las manos equivocadas, habría un retroceso y reinaría el caos, la muerte, el hambre, los vicios y la destrucción.

La trinidad negativa

En oposición a las trinidades revolucionarias del mural de enfrente, hay dos variantes de la trinidad negativa. Esta modalidad de *tríada* puede integrar a tres de los siguientes cuatro personajes: el hacendado o latifundista, el militar, el clero y el capitalista. En el ideal, estos debían dar sus lugares a los revolucionarios: el militar al soldado, el hacendado debía ceder tierras al campesino, el capitalista al obrero mexicano y al clero le correspondería su desaparición.⁵³⁸ Un ejemplo que nos ayuda a comprender mejor la percepción de los revolucionarios con respecto a estos personajes, son las palabras de Antonio Díaz Soto y Gama, compañero de lucha de Zapata y fundador del Partido Nacional Agrarista:

⁵³⁷ Ver, por ejemplo, John Womack Jr., *op. cit.*, pp. 164 y 265, en donde relata que los rebeldes, en más de una ocasión, volaron trenes militares en los límites entre México y Morelos.

⁵³⁸ Laura Levinson, *op. cit.*, p. 205.

Viene la conquista española, realiza el despojo de la tierra, realiza la injusticia, consume la esclavitud, arroja de su propiedad a los aborígenes, a los legítimos señores de la tierra [...] vienen después el abogado, el fiscal, el juez, el magistrado, también para apoyar el despojo, y se erige junto con ellos el gobernante, con los soldados y con los gendarmes para sostener la injusticia y el despojo. Las armas del Ejército se presentan para apoyar la iniquidad, y por encima de todos viene el cura, el sacerdote, el que debiera ser ministro de verdad y de justicia, a santificar, a canonizar, a consagrar en nombre de una religión calumniada la obra de la iniquidad de los hombres; viene a justificar el despojo en nombre del Cielo.⁵³⁹

Así, la trinidad negativa se representaría con estos “personajes tipos” que aglutinan a los explotadores del pueblo. Del lado derecho de este tablero, Rivera representó una versión muy agresiva: un capitalista gordo saca dinero de una gran bolsa y lo reparte a un señor vestido con un saco largo, corbata de moño, un escudo en la solapa con los tres colores de la bandera, lentes y un sombrero, probable representación de algún político corrupto. Con la mano derecha acepta la moneda del capitalista y en la mano izquierda lleva un letrero que dice “Ley”. El personaje central de esta trinidad es un sacerdote que levanta la mano derecha, ¡bendiciendo esta unión!

En el lado izquierdo del mural se observa otra variante de la trinidad negativa: un hombre vestido de charro o un rancharo que porta pistola y un escrito que dice: “Yo defiendo a mis amos contra mis propios hermanos. El rico me hizo miserable”; un capitalista con sombrero de copa y una bolsa llena de monedas, y un militar con pistola en mano y botas con espuelas, que lleva un letrero con la leyenda: “Yo soy el vendido a los ricos que me emplean para verdugo del pueblo trabajador. Soy guardia blanca. Soy general de la reacción”. Estos tres personajes tienen ojos y tez claros, una evidente connotación racial que tal vez denuncia el imperialismo estadounidense. A la reacción pertenecían los traidores, más como una idea que en la realidad; según el historiador Arnaldo Córdova: “La verdad es que, fuera de los terratenientes y, sobre todo, después de que estos desaparecieron o no representaron ya ningún peligro evidente, jamás se supo a ciencia cierta quién o quiénes formaban esa tremenda ‘reacción’.”⁵⁴⁰

⁵³⁹ Jesús Silva Herzog, *El agrarismo mexicano y la reforma agraria*, op. cit., p. 318.

⁵⁴⁰ Arnaldo Córdova, op. cit., p. 28.

Rivera defendía el agrarismo armado y atacaba a quienes se rebelaban en contra del gobierno legítimo. Advertía que la reacción burguesa se lanzaría al motín político-militar, enarbolando la bandera de una falsa legalidad reconocida por los gobiernos extranjeros y que ello provocaría:

Un periodo de desorden y horror de una duración imposible de prever, pues el pueblo se defenderá de sus verdugos hasta el último extremo. Ese pueblo, desengañado y escéptico ya sobre toda especie de políticos, constituye la única posibilidad de paz, desarrollo y justicia en México. El sólo y únicamente él puede ser el guardián y la garantía de la paz de un orden nuevo, más justo y más inteligente. Así lo ha probado el proletariado, venciendo a la reacción en los grandes combates como soldado y haciendo imposible la guerra de guerrillas gracias a la caza del reaccionario fraccionado en pequeños grupos, y al no aprovisionamiento y a la hostilización en todas formas.⁵⁴¹

Este mural es propiamente una ilustración de este momento. Las guardias blancas fueron pequeños ejércitos particulares organizados para proteger los intereses de poderosos hacendados que resistían los repartos de tierras. Sus enemigos los llamaban “los agarristas”.⁵⁴² Tiempo después, Rivera expresó a Loló de la Torriente:

Los petroleros, hacendados y propietarios de minas tenían a su servicio guardias armadas que se hicieron tristemente célebres bajo el título de guardias blancas. A veces llegaban a ser verdaderos pequeños ejércitos de asesinos y, otras veces, ejércitos no tan pequeños. Tal es el que mantenían petroleros, yanquis e ingleses, bajo las órdenes del general de división y propietario de campos y pozos petroleros, Manuel Peláez, señor de la guerra, protector de las compañías aceiteras anglosajonas. [...] Las guardias blancas, para evitar las dotaciones de ejidos, a los pueblos, resolvían el problema arrasándolos y luego asesinando hombres, mujeres, ancianos y niños cuyos cadáveres eran incinerados en la vasta hoguera del poblado en llamas. Esta política de los pueblos chamuscados nunca ha cesado completamente.⁵⁴³

⁵⁴¹ “La inercia del gobierno da pie a un nuevo golpe reaccionario, cuestión de vida o muerte”, publicado en *El Machete*, núm. 3, primera quincena de abril de 1924. En Diego Rivera, *Arte y política, op. cit.*, p. 40.

⁵⁴² Jesús Silva Herzog, *El agrarismo mexicano y la reforma agraria*, p. 287 y ss.

⁵⁴³ Loló de la Torriente, tomo II, *op. cit.*, pp. 154-155. Manuel Peláez, petrolero de la zona huasteca fue un militar activo en la Revolución, que tuvo acción también en el norte de Veracruz.

Precisamente detrás de esta *Tríada negativa* o *funesta*, Diego Rivera representó una escena de linchamiento: vemos la hoguera en donde arrojaban los cadáveres, las fosas comunes y las armas de los asesinos amontonadas. Este mural es la denuncia de esa parte oscura de la Revolución, del precio que pagó el pueblo de México; es un gesto de preservación de la memoria.

A fines de 1923 Adolfo de la Huerta protagonizó una rebelión contra la imposición de Plutarco Elías Calles —apoyado por Obregón— como candidato a la Presidencia de la República.⁵⁴⁴ Más de dos terceras partes del ejército se rebelaron contra las fuerzas de Obregón, lo que provocó una lucha tan cruel como la de los años que la precedieron. La rebelión delahuertista estalló el 4 de diciembre de 1923, cuando De la Huerta y muchos de sus partidarios abandonaron por tren la Ciudad de México rumbo a Veracruz, justo cuando Rivera pintaba estos paneles, por lo que probablemente le haya servido de inspiración ya que reinaba un ambiente plagado de incendios, saqueos, destrucción y muerte.

Aunque también por las mismas referencias que plasma Rivera, como los textos en manos de los personajes de la trinidad negativa, se podría afirmar que este tablero representa la lucha misma de la Revolución. Episodios, por ejemplo, vividos por la población de Morelos en las épocas de Huerta y Carranza, durante las cuales el ejército incendió pueblos, realizó ejecuciones sumarias, robó ganado, mientras los rebeldes volaron trenes y llevaron a cabo una lucha de guerrillas, eventos que junto con las epidemias de paludismo, disentería y tifoidea, culminarían con el agotamiento y la desmoralización de los participantes en esta lucha por la tierra así como la ruina de las haciendas y los ingenios azucareros. En 1917 Zapata declaró: “La pesadilla del carrancismo, rebosante de horror y de sangre, está por terminar”.⁵⁴⁵

Rivera dejó testimonio de la polaridad existente en la realidad del país. Así, el dolor y el sufrimiento del mundo no son, en el fondo, diferentes a la paz y la felicidad, un polo no puede existir sin el otro. Se requiere de ambos para acceder al equilibrio y para poder generar una nueva realidad, un nuevo orden.

⁵⁴⁴ Para el análisis de la rebelión ver Enrique de Plasencia de la Parra, *Personajes y escenarios de la rebelión Delahuertista, 1923-1924*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1998.

⁵⁴⁵ Cfr. John Womack Jr., *op. cit.*, p. 268.

V.6 *El reparto de las tierras: cumplimiento de las promesas agrarias* (fig. 26)

Planta alta, edificio principal, 2.99 x 5.12 m.

De 1921 a 1924, durante el periodo del presidente Álvaro Obregón, se repartieron 1'556 983 hectáreas, con lo que se pretendía beneficiar a 161 788 labriegos mexicanos. Esta cifra casi se duplicó al elevarse a 3'045 802 hectáreas distribuidas durante el gobierno de Plutarco Elías Calles.⁵⁴⁶ Para los campesinos, la tierra tenía un significado no solamente económico sino también simbólico; de ahí que al recibirla, se sintieron dignificados y elevados a la categoría de ciudadanos, por lo que este mural es un homenaje a la lucha agraria. El reparto de las tierras fue el fundamento de la lucha revolucionaria. Los campesinos pretendían recuperar las propiedades que habían perdido sus antepasados y que Zapata había prometido devolver a sus legítimos dueños. El reparto agrario pretendía que el campesino tuviera la seguridad y la garantía que les proporcionaría la pequeña propiedad. El momento de la repartición de las tierras se convierte así en símbolo del fin de la lucha armada, del reconocimiento del campesinado como clase laborante, así como de su papel fundamental para la reconstrucción nacional; en otras palabras, el triunfo revolucionario del pueblo. A nivel oficial, representa las aspiraciones del gobierno emanado de la Revolución y la apropiación del agrarismo como discurso.

Deborah Dorotinsky sostiene que “una eventual unidad en el campo podía apoyar la realización de la utopía progresista que implicaba la construcción de un nuevo campesinado, tecnificado (usando tractores y no la coa prehispánica o el arado egipcio), alfabetizado, higienizado (bien alimentado, vacunado, limpio) e integrado a la racionalidad económica del estado nacional”.⁵⁴⁷ Esta utopía unificadora habría de contribuir a la generación de una conciencia de clase que fortalecería la nación moderna y naciente que se pretendía conformar. Los alumnos de la ENA se reconocerían en este tablero como esos campesinos que al fin recuperaban las tierras de sus antepasados. La Escuela los ayudaría a obtener la formación necesaria para hacerlas productivas.

La composición es saturada; incluye más de setenta hombres, casi todos campesinos vestidos de blanco que forman una multitud homogénea. No existe contacto

⁵⁴⁶ Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, op. cit., p. 322.

⁵⁴⁷ Deborah Dorotinsky, *La vida de un archivo. México Indígena y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

visual entre los personajes y el observador del mural. Parecieran estar atentos a la copia heliográfica del plano del pueblo cooperativo que se encuentra sobre una mesa y a lo que les dice un personaje mestizo vestido de traje. Tres señores rubios, también con traje, se sientan junto a la mesa, probablemente se trata de ex propietarios de haciendas. Hay varias sillas, aunque algunas sólo se usan para sostener sombreros. Un grupo de campesinos observa dicho plano desde las monturas de sus caballos. En un segundo plano se aprecian varias construcciones sobre las que algunas otras personas son testigos del suceso. Tales construcciones *conviven* con las montañas y el cielo azul que sirven de escenario a ese momento tan significativo. En esta obra se representa con claridad el estereotipo del campesino/indígena/mestizo que se estaba gestando en la posrevolución, como una masa anónima cuya fuerza radicaría en la unión.

Este gran grupo homogéneo que conforma al pueblo es bastante inexpresivo; todos están a la expectativa, incrédulos, tal vez melancólicos, como los describe Roger Bartra. Varios portan armas: machetes y rifles, denotando el estado de guerra en que aún se encontraban. Algunos llevan un morral que es utilizado para cargar semillas.

En una conferencia en 1928, Rivera expresó que había pintado “la toma de posesión de la tierra por los campesinos”,⁵⁴⁸ sin especificar el lugar geográfico del hecho. Sin embargo, este tablero podría representar el reparto de la Hacienda de Chapingo, ordenado por el presidente Álvaro Obregón, el cual estuvo a cargo de Ramón P. de Negri. Por otra parte, Rivera había presenciado la toma de posesión de los ejidos de San Juan de Aragón, cerca de la Villa de Guadalupe, y platicó a Loló de la Torriente que fue éste el asunto que tomó para este fresco.⁵⁴⁹ Lo que sí queda claro es que el mural representa la realidad que México estaba viviendo: el reparto de las grandes haciendas como logro de la revolución agraria.

El plano arquitectónico corresponde al pueblo cooperativo, con su distribución triangular, que se construyó a un lado de la ENA, en cuya leyenda dice: “Modelo de Organización San Mateo Hacienda de Chapingo” (fig. 27). En lenguaje esotérico, un triángulo con un centro luminoso podría ser una referencia al tercer ojo o Dios que todo lo ve.

⁵⁴⁸ Diego Rivera, “Das Werk...”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 133.

⁵⁴⁹ Loló de la Torriente, *op. cit.*, tomo II, p. 223.

Diego Rivera realizó una pintura para la hermandad Rosacruz Quetzalcóatl (fig. 28)⁵⁵⁰ que tiene similitud con el plano de *El reparto de las tierras*. Se trata de una serpiente emplumada en forma triangular; sus fauces se abren para mostrar ambos colmillos. En su calidad de serpiente emplumada que puede volar y andar por la tierra, Quetzalcóatl representa la unión de la tierra-femenino con el aire-masculino. A ambos lados de esta figura hay dos triángulos azules invertidos con una rosa en el centro, los cuales también se parecen al diseño del pueblo cooperativo. Flanquean la composición dos llamas rojas. Tanto el escudo para los rosacruces como el plano son triángulos azules con divisiones: en el caso del mural de Chapingo simbolizan calles y en el escudo forman la cruz con la rosa al centro. En sentido esotérico, los rosacruces serían el centro desde el que se planea la nueva nación, el punto desde el que irradian nuevas ideas.

Representando al “pueblo”

En el capítulo I de esta tesis se analizó el proceso mediante el cual se conforma la imagen de una colectividad. Este tablero ofrece un singular ejemplo de la conformación del estereotipo del pueblo. El pintor plasmó a una comunidad unificada visual y socialmente, aglutinando a hombres de todas las edades y agrupándolos en una masa en la que pierden su individualidad para formar parte del pueblo de México. Los campesinos englobaron las demandas de otros grupos y se convirtieron en un vacio significativo que representó a la totalidad de la población mexicana. Este tablero presenta la redención del pueblo, el momento triunfal del agrarismo: las tierras pertenecerían a los campesinos que las trabajaban, quienes irían a Chapingo para aprender a administrarlas y a hacerlas productivas, de ahí la importancia de este tablero en la ENA. Como había contado Rivera a Loló de la Torriente:

Pudimos realizar lo que antes no había sido realizado en la historia del arte y que se hizo, por primera vez, en el México revolucionario: elevar al arte al nuevo héroe que sustituyera, como personaje y motivo central, al dios, al santo, al rey, al mandón, al hombre célebre, al

⁵⁵⁰ El 17 de mayo de 1954, en el “Documento que elabora...”, Rivera aceptó haber regalado a la Gran Logia Quetzalcóatl, una pintura en tela de la serpiente emplumada. Ver “Escudo de la Hermandad Rosacruz Quetzalcóatl, atribuido a Diego Rivera”, en *Los pinceles...*, *op. cit.*, p. 60. También ver Raquel Tibol, “Apareció la serpiente...”, *op. cit.*.

mártir religioso. Un personaje mucho mayor: el *pueblo*. Esto es, dentro de la plástica, el valor original, indiscutible e invaluable de nuestra hazaña en la historia del arte universal.⁵⁵¹

Ya Millet y Courbet, en Francia, habían pintado en escala monumental a los campesinos, elevándolos al nivel de héroes míticos e históricos de la pintura, pudiendo ser, en este sentido, la pintura realista del siglo XIX un antecedente conceptual del muralismo mexicano. Sin embargo, es en este último donde el campesino pierde su individualidad y su valor radica en ser parte de un conjunto, de una masa que es fuerte en cuanto a la unión de personas que luchan por un mismo ideal. En esta obra, de los más de setenta hombres representados, sólo los pocos encargados del proceso tienen rasgos particulares, los demás carecen de una caracterización individual, simplemente son parte del pueblo.

El reparto de las tierras en Chapingo y en la SEP

Este mural es inmensamente parecido a otro que, del mismo nombre, se ubica en el muro sur, planta baja, del Patio de las Fiestas en la SEP (fig. 29). En este caso, la composición está integrada la arquitectura ya que toma en cuenta a dos puertas que la atraviesan. Rivera pintó a campesinos sentados sobre éstas —como si en realidad estuvieran sobre las puertas observando la escena que se representa en la parte baja del muro. En cambio, en Chapingo, *El reparto de las tierras* ocupa un muro rectangular completo. Por la gran semejanza que existe entre los dos paneles, es posible que Rivera utilizara los mismos bocetos para ambas composiciones. Justino Fernández opina que el panel de la ENA “recuerda de cerca al mismo tema en la Secretaría de Educación sin superarlo”.⁵⁵² Algunas de las diferencias entre los dos paneles son significativas: en Chapingo Rivera caracterizó al personaje que sostiene el plano como Marte R. Gómez —con sus lentes redondos y bigote recortado—; los brazos pegados al cuerpo semejan la posición de *El distribuidor*, personaje transfigurado a quien Rivera plasmó en el segundo piso de la SEP. Así, Marte R. Gómez se transforma en el distribuidor, en este caso, de las tierras.

Otro cambio notorio es el personaje de traje oscuro y fisonomía mestiza, quien en la SEP sobresale de la multitud por estar de pie y apunta con su brazo recto hacia el

⁵⁵¹ Loló de la Torriente, *op.cit.*, tomo II, p. 218.

⁵⁵² Justino Fernández, *op. cit.*, p. 29.

horizonte. El crítico de arte Antonio Rodríguez lo identifica con Otilio Montaña.⁵⁵³ Esto es interesante ya que, como profesor, tiene una jerarquía más alta que la generalidad del *pueblo*, así como una mayor autoridad moral. También sobresale, en la SEP, la presencia de Emiliano Zapata, el cual aparece en el segmento derecho del mural y mira directamente al observador. En Chapingo, estos dos personajes, tan importantes en la lucha por la tierra y en la redacción del Plan de Ayala, no aparecen en el *Reparto de las tierras* pero sí están representados en la ex capilla. El sitio del profesor Montaña es ocupado en el tablero de Chapingo por un hombre de piel bastante morena, quien no está ubicado sobre la gente, sino al mismo nivel que el resto del *pueblo*, su brazo se ha doblado y parece tener un lugar menos importante dentro del relato pictórico.

La escena en Chapingo podría ser posterior: al desaparecer Zapata, queda poco de las cananas y los rifles del tablero de la SEP; sólo hay un hombre con overol que trae un largo machete. La lucha, ahora, no es por medio de las armas: la conquista de la tierra se ha logrado, es el momento de su repartición. Los líderes agrarios han muerto, así los representó Rivera en la ex capilla de Chapingo, pero sus ideales no; los redactores del Plan de Ayala aparecen ahora como resucitados o transfigurados en el tercer piso de la SEP y, en la ex capilla son la semilla del nuevo orden y la renovada nación que florece simbólicamente en las flores naranjas que se repiten en las imágenes de la ex capilla.

V.7 La alianza entre el obrero y el campesino: el progreso y las ciencias ayudan al proletariado y una alegoría del proceso iniciático (fig. 30)

Planta alta, edificio principal, 2.99 x 5.12 m.

El formato de este tablero remite a composiciones renacentistas.⁵⁵⁴ En obras italianas de los siglos XIV y XV fue común que las escenas humanas se separaran del ámbito celeste o divino por una formación de nubes. La región superior del cielo está reservada a poderes superiores o dioses y/o ángeles, mientras la región terrenal queda para la humanidad mortal. En esas pinturas los seres que pertenecen al ámbito celeste, santos, vírgenes y hasta el propio Jesucristo, *conversan*, de ahí su denominación como *sacras*

⁵⁵³ Antonio Rodríguez, *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, pp. 46-47.

⁵⁵⁴ Ver, por ejemplo, *La Disputa*, de Rafael en la Stanza della Signatura, Vaticano, y *El triunfo de la iglesia*, por Andrea da Firenze, en Santa María Novella, Florencia.

conversaciones. En el caso de este mural en Chapingo, lo terrestre y lo celeste también se encuentran divididos por nubes; sobre ellas podemos observar figuras alegóricas femeninas, mientras que abajo se ven trabajadores en el campo y el monumento del pueblo cooperativo, ámbito cotidiano de la realidad humana. En una mayor escala, un obrero y un campesino estrechan sus manos frente a un ser mestizo rodeado por una mandorla naranja, quien se encuentra sobre las nubes para ubicarse en el terreno de lo divino.

Sobre la composición se lee la siguiente inscripción: “Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres”, lema de la Escuela Nacional de Agricultura. Hay una estrecha relación entre texto e imagen; pareciera que Rivera quisiera relacionar el tablero con la estructura visual de un exvoto. En ambos casos, las palabras refuerzan el significado de la imagen y, en este mural, el listón sobre el cual se inscribió la idea fundacional de Chapingo es un elemento plástico más, que abarca toda la imagen, de lado a lado, unificando —y en cierto modo cubriendo y protegiendo— las escenas que se encuentran debajo.

Éste es uno de los paneles más complejos de Chapingo. A nivel exotérico se describe la unión de los sectores productivos obrero y campesino para conformar el proletariado. Esta unión resultaría en un mayor desarrollo apoyado en diversas áreas del conocimiento así como en los cuatro elementos de la naturaleza. A Marte R. Gómez “le gustaba aclarar que la idea había sido subrayar la unidad del campesino y el obrero [...] al amparo de las ciencias fundamentales que intervienen en la formación profesional del ingeniero agrónomo. Con símbolos claramente discernibles se ven ahí las matemáticas, la botánica, la zoología, la geología, etc.”.⁵⁵⁵ Al decir “le gustaba aclarar”, surge la duda de por qué necesitaba explicar su significado, ante quién tenía que justificar la imagen. Como veremos más adelante, sí existen símbolos complejos en este panel al que Rivera llamó “las ciencias que sirven para la explotación de la tierra y no de los hombres y todos rodeados por los campesinos y trabajadores unidos”.⁵⁵⁶ Aún así, este tablero tiene que ver con la creación de una sociedad utópica en Chapingo, cuyas ideas están plasmadas en el plan de estudios de 1923, vigente cuando Rivera pintó los murales de la rectoría. Entre

⁵⁵⁵ Raquel Tíbol, *Los murales...*, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁵⁶ Diego Rivera, “Das Werk...”, en Diego Rivera, *Textos de arte*, *op. cit.*, p. 133.

las materias que estudiaban los alumnos se encuentran Geografía (1er año), Química (2º y 3er año), Minerales y rocas (4º año), Geología (5º año), las cuales pueden estar representadas en los atributos de las mujeres que se sientan sobre las nubes. Las materias que aprenderían los alumnos son reforzadas visualmente con el lema de la escuela inscrito sobre las figuras alegóricas femeninas.

En sentido esotérico, se describe un proceso de iniciación masónica, así como la unión entre el macrocosmos y el microcosmos, como se aprecia en los atributos que portan las mujeres del panel, y el principio de correspondencia en que todo lo que ocurre en un nivel sucede en el otro. Éste es el mural del fuego, el de la transformación y el renacimiento que supone el ciclo de la vida. La tierra se une con el cielo, los dos polos entre los cuales se produce toda manifestación de vida.

En los murales de la SEP hay una serie de grisallas en las que el pintor incluyó ciencias y conocimientos. El artista describió estos paneles monocromáticos a Loló de la Torriente:

Sobre los tintoreros y azucareros la química con sus análisis y su síntesis. Sobre los hilanderos las ciencias matemáticas asociando el número proporcional y rítmico de las urdimbres de los tejidos con las combinaciones numéricas matemáticas. La geología sobre los mineros. Las ciencias económicas y filosóficas sobre el abrazo de unificación del obrero y el campesino. La cirugía sobre la alfarería. La biología y la botánica sobre la agricultura.⁵⁵⁷

También se aprecian las artes aplicadas, la música, las artes plásticas y la geometría, aunque su identificación no es del todo precisa.

Figuras alegóricas femeninas sobre las nubes

Sentadas sobre la formación de nubes, en la región celeste, hay ocho figuras alegóricas femeninas, cuatro a cada lado del personaje principal. Todas tienen el mismo rostro y peinado, probablemente para restarles individualidad y dar mayor importancia a los diversos objetos que llevan en las manos. Los que portan las mujeres ubicadas en el lado izquierdo del mural son un compás abierto y una escuadra, un tubo de ensayo y un

⁵⁵⁷ Loló de la Torriente, *Memoria y razón...*, tomo II, pp. 212-213.

matraz, un microscopio, un caracol y la serpiente ouroboros; todos refieren, de alguna manera, a la transformación de la materia. Las del lado derecho sostienen objetos que simbolizan a los cuatro elementos: rosa de los vientos (aire), cántaro con agua (agua), roca sin pulir (fuego) y planta germinando (tierra). Ambos lados remiten a los ciclos de vida a través de los cuales todo se transforma, muere y renace. A continuación un breve análisis del proceso iniciático masónico y su relación con los atributos simbólicos de tales figuras.

La iniciación masónica

Existen tres grados de desarrollo en la masonería simbólica: el aprendiz, el compañero y el maestro. Los tres personajes centrales podrían representar los grados que pasa el iniciado hasta llegar a completar el proceso iniciático. El aprendiz está representado por el obrero, el compañero por el campesino y el maestro por el ser iluminado que preside la composición, quien, como instructor, cobija a la humanidad bajo sus brazos. Para acceder a estos grados se debe pasar por las iniciaciones y pruebas correspondientes.

La masonería se propone construir el templo ideal, el cual es el hombre en primer lugar y posteriormente la sociedad. El trabajo esencial del neófito consiste en desbastar la piedra bruta, y para ello le son suficientes el cincel y el martillo. Cuando su habilidad se haya desarrollado, se transformará en compañero y aprenderá el uso de nuevos instrumentos de trabajo. Más tarde accederá a la maestría, que le dará el derecho y el deber de enseñar a los aprendices y compañeros. En los dos primeros grados el masón trabaja sobre sí mismo; de piedra bruta debe convertirse en piedra cúbica para poder integrarse al edificio o templo ideal de la humanidad.

El aprendiz

El obrero lleva el martillo en la bolsa trasera de su overol; esta herramienta se asocia con el grado de aprendiz, ya que es el instrumento que le ayuda a afinar la piedra bruta. Esto significa el esfuerzo hecho para dominar las pasiones y lograr que su voluntad triunfe sobre los deseos, con el fin de perfeccionar el espíritu, auxiliándose para ello con el mazo y el cincel, lo que denota la tolerancia y la razón. Las purificaciones habrán de quitar las

irregularidades de la superficie de la piedra simbólica, las cuales equivalen a las asperezas producidas por las costumbres viciosas del mundo profano.⁵⁵⁸

El aprendiz es introducido al templo con ojos vendados, símbolo de la ignorancia, con el pecho descubierto en señal de pobreza y humildad; es despojado de todos los metales (joyas y adornos) que porte, ya que significan vanidad. El iniciado debe renunciar al mundo en el que reinan la envidia, el fanatismo, la discordia, la vanidad y demás pasiones que le esclavizan, y posteriormente renace a una nueva vida en la que impera la virtud y se practica la fraternidad y la honradez.

Lado derecho del personaje principal: la iniciación del aprendiz

Los atributos que llevan las mujeres sobre las nubes del lado derecho del mural podrían aludir a la iniciación masónica. El aprendiz masón tiene que pasar por cuatro vivencias para completar un proceso iniciático: el cuarto de reflexiones, los viajes, las purificaciones y los juramentos, los cuales se explican brevemente a continuación.⁵⁵⁹

El cuarto de reflexiones. Es un lugar oscuro, con referencias a la muerte, ya que simboliza un viaje al centro de la tierra, en donde se refugian las fuerzas de la naturaleza y desde donde se surge a la plenitud de la vida. Se puede interpretar como un regreso a la madre tierra, una muerte simbólica donde el iniciado renuncia a la vida material para así poder ascender a la vida espiritual.

Existe una por demás evidente relación entre el proceso iniciático masónico del grado de aprendiz (en el rito francés o moderno) y el orden en que Rivera colocó los atributos que portan las mujeres en el mural. La referencia a los cuatro elementos representa al neófito en lucha con las fuerzas de la naturaleza. Se requiere de la tierra como nodriza, el viento como hálito vital, el agua y el fuego como los grandes purificadores. El pintor otorga un significado específico y comprensible para quien tuviera ojos para ver: los masones y rosacruces que conocieran este rito iniciático comprenderían la precisión de la ubicación de cada elemento en esta imagen y su simbolismo.

⁵⁵⁸ Jaime Ayala Ponce, *Introducción a la Francmasonería*, México, Gómez Hermanos, 1983, p. 107 y ss.

⁵⁵⁹ José Antonio Ferrer Benimeti, *La masonería*, España, Alianza Editorial, 2001, p. 41 y ss. Esta ceremonia de iniciación está tomada del rito francés o moderno descrito en Lorenzo Frau Arbones, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, tomo V, *op. cit.*, p. 658 y ss.

1. Rosa de los vientos (aire). La primera mujer de este grupo porta una rosa de los vientos; el viento es aire en movimiento. Dios otorga a Adán la vida mediante un soplo, de ahí que al aire se le asocie con el hálito vital. El viento es aire y el aire es vida y la vida es el alma que vivifica la piedra. El aire es indispensable a la existencia de todo ser creado. Al aire se le ha representado como elemento masculino proveniente del norte y de la fuerza de la razón, creadora, dadora de vida, de la palabra, del conocimiento y la sabiduría. La rosa de los vientos, dibujada en todos los mapas, señala los puntos cardinales y sirve para marcar la dirección y la velocidad de los vientos. Representados al interior de un círculo, los puntos de la brújula se parecen mucho a una rosa. En este caso, Rivera presenta 16 rumbos obtenidos a partir de las combinaciones entre Norte, Sur, Este y Oeste.

Primer viaje: purificación por aire. Después de la muerte iniciática, el neófito sale del útero de la tierra y recibe el soplo vital para volver a nacer y recibir la nueva vida.

2. Cántaro con agua (agua). Esta mujer porta un cántaro, y por la transparencia de éste se deduce que está lleno de agua. El agua es el principio universal sin el cual no es posible la vida, es el elemento creador y fecundo; se le relaciona con la madre tierra dispensadora de dones y con el punto cardinal Sur. Es ambivalencia: fecunda, limpia y purifica, pero también es un elemento de disolución y ahogamiento.⁵⁶⁰

Segundo viaje: purificación por agua. Después de haber recibido el hálito vital, el iniciado es lavado con agua. A base de esta purificación, el hombre nuevo aparece, limpio en cuerpo y alma de las pasiones, vicios y preocupaciones que trae de la sociedad profana.

3. Roca sin pulir (fuego). Por ser perdurable e imperecedera, la piedra es símbolo del poder divino. La roca se forma a partir del fuego proveniente del fondo de la tierra. El fuego es masculino y representa el Este. Se le atribuye la iluminación y el esclarecimiento, la purificación y la fuerza de la vida, así como el almacenamiento de la energía proveniente del centro de la tierra y su transmisión por contacto con las

⁵⁶⁰ Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 19.

personas.⁵⁶¹ En el proceso iniciático, la piedra es una alegoría de la tarea de perfección que el iniciado ha emprendido sobre su espíritu, equiparado a la piedra bruta que será tallada por el maestro.⁵⁶² El objetivo es lograr una piedra labrada que encaje en el gran edificio del templo de la humanidad.

Tercer viaje: purificación por fuego: El fuego es el gran purificador, no hay ninguna impureza que le resista. La purificación por fuego tiene como finalidad hacer que se manifieste la voz de la conciencia profunda que censura toda falta al deber, que destruye en el iniciado todo lo que se opone al bien, al ideal, que toma la forma de remordimiento que quema y tortura, y luego se transforma en el arrepentimiento que purifica y ayuda a expiar. Solamente entonces se retira la venda y se manifiesta ante sus ojos la luz del conocimiento.⁵⁶³ El iniciado ya puede ser llamado *iluminado*, pues la oscuridad se ha alejado de él, conoce la verdad.

4. Planta germinada (tierra). La planta germina después de haber estado enterrada en el seno de la madre tierra, así como renace el iniciado después de concluir la iniciación. La tierra es el lugar donde se cumple este proceso, en ella se siembra para renacer. El iniciado tiene que vivir su muerte simbólica para poder nacer a una nueva vida; como la semilla germinará. La planta, vertical y en crecimiento, alude también al árbol primigenio, el que une el cielo y la tierra, el *axis mundi*.⁵⁶⁴ El iniciado es ya una pequeña planta germinando, lista para crecer y vivir su nueva vida.

El compañero

El campesino representaría al compañero, segunda etapa de la iniciación simbólica de la masonería, en el que se adquieren los conocimientos científicos de las cosas materiales y se instruye en las morales. El compañero es el grado de la búsqueda del saber y descubrimiento del mundo a través de las ciencias naturales y de la investigación del origen y de las causas de todas las cosas. Es la revelación de la estrella flamígera —la

⁵⁶¹ *Ibidem*, pp. 372-373.

⁵⁶² Renato González Mello, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁶³ José Antonio Ferrer Benimeti, *op. cit.*, p. 41 y ss.

⁵⁶⁴ Para más significados sobre el árbol, ver Julius Evola, *op.cit.*, pp. 15-17.

cual expresa la dominación del espíritu sobre los elementos de la naturaleza—, el centro de donde parte la verdadera luz. El discípulo será capaz de servir útilmente, es el signo de la inteligencia y la ciencia. “El conocimiento es necesario a fin de evitar los errores y las preocupaciones en que una ignorancia absoluta pudiera hacerle incurrir”.⁵⁶⁵ Los atributos de la adquisición de la sabiduría y la evolución que ésta conlleva los portan las mujeres del lado izquierdo del tablero.

Lado izquierdo del personaje principal: la iniciación del compañero

5. Compás abierto y escuadra. El compás es símbolo de la geometría, el orden cósmico y la acción planificadora.⁵⁶⁶ Según la filosofía masónica, el círculo es la primera figura curvilínea, plana, cerrada y perfecta. Está determinado por la rotación de una de las plantas del compás en torno a la otra, como centro, considerando que éste es el masón y que todos los puntos de la circunferencia son los demás hombres. De este modo los seres que forman parte de la humanidad tendrán el mismo derecho a la instrucción y la caridad. A todos debe llevar el masón la luz de la verdad, los beneficios de la ciencia y el ejemplo de las virtudes,⁵⁶⁷ para formar un círculo ideal que abarca el amor al prójimo. “La regla enseña que debemos ser justos, rectos y equitativos en las relaciones con nuestros semejantes; el compás, es el emblema de la sabiduría, de la prudencia y de la circunspección”.⁵⁶⁸

El compás con las puntas hacia arriba representa el cielo, a donde el iniciado debe dirigir constantemente su mirada.⁵⁶⁹ Asimismo, se ha representado al creador del mundo como un geómetra que, con el compás, construye el orbe, por lo que hace referencia al gran arquitecto del mundo.⁵⁷⁰ Para ilustrar su poema *Europa*, William Blake representó a Dios como el gran arquitecto, con el universo detrás de él y un compás en la mano derecha, instrumento con el cual trazará el mundo (fig. 32). El compás, la escuadra y el libro sagrado simbolizan las tres grandes luces en la masonería.

⁵⁶⁵ Lorenzo Frau Arbines, *op. cit.*, tomo V, p. 663.

⁵⁶⁶ Hans Biedermann, *op. cit.*, p.17.

⁵⁶⁷ Jaime Ayala Ponce, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁶⁸ Lorenzo Frau Arbines, *op. cit.*, tomo V, p. 663.

⁵⁶⁹ Jaime Ayala Ponce, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁷⁰ El arte religioso medieval representaba comúnmente al Dios-creador con un compás en la mano derecha, con el que traza y mide el mundo.

Diego Rivera se había representado a sí mismo en la parte superior de la escalera en la SEP; en esta imagen, tomada de una fotografía que le tomó Edward Weston (fig. 33), se ve melancólico, como un arquitecto que carga un plano entre sus manos y, junto a él, un compás y una escuadra se entrelazan sobre una piedra cúbica, aludiendo, quizás, al grado de maestro.

La escuadra simboliza la rectitud.⁵⁷¹ El compás facilita dibujar el círculo y la escuadra el cuadrado; juntos representan la unión del cielo y de la tierra. Asimismo, el compás sobre la escuadra significa el dominio magistral de la materia por el espíritu.⁵⁷² La mujer que porta estos elementos viste de negro, color del plomo, metal asociado con la tierra y las fuerzas de Saturno. El fuego permitirá su purificación y el cambio simbólico de color al rojo fuego;⁵⁷³ es el paso de la oscuridad, lo negro, a la luz, que se encuentra al centro del tablero. Esto se logra mediante la iniciación.

6. Tubo de ensayo, matraz y 7. microscopio. Estos objetos aluden a los procesos alquímicos de transformación de la materia; ambos se utilizan para la separación y purificación alquímica. El amarillo, color de la túnica de esta mujer, remite al azufre y al fuego. Estos instrumentos simbolizan el grado de compañero, pues en esta etapa del proceso iniciático el masón debe cultivarse, educarse e investigar los procesos científicos y conocer la naturaleza. Representan la constatación científica de los procesos alquímicos y de transformación que ocurren a toda escala en el universo.

Si las dos mujeres anteriores pueden ser reconocibles como la geometría y la química, con la tercera mujer no queda tan claro: ¿Con qué ciencia se pueden identificar el caracol y la serpiente ouroboros? Tal vez podría ser la biología; pero la relación no sería precisa; además, Rivera identificó a los caracoles y las conchas como símbolos de la evolución, por la espiral que ellos contienen.⁵⁷⁴ Tanto la serpiente ouroboros como el caracol aparecen varias veces en las grisallas de la SEP, lo cual no sorprende si recordamos la existencia de un lenguaje esotérico en ese recinto.

⁵⁷¹ Jaime Ayala Ponce, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁷² Hans Biedermann, *op. cit.*, p.120

⁵⁷³ Julius Evola, *op. cit.*, p. 168 y ss.

⁵⁷⁴ Diego Rivera, "Una Conferencia de Diego Rivera", en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 78.

8. Caracol y serpiente ouroboros. Estos elementos se refieren a la evolución adquirida mediante el conocimiento. El primero simboliza la resurrección, ya que los caracoles de viñedo se encierran en su concha, con una cubierta de cal, y tras el frío invernal, rompen esa cubierta y vuelven a salir.⁵⁷⁵ Por ello, el caracol podría representar el renacimiento del iniciado después de la muerte simbólica. José Vasconcelos afirma la importancia de la forma del caracol, ya que “la nueva estética tratará de amoldarse a la curva sin fin de la espiral, que representa el anhelo libre, el triunfo de ser en la conquista del infinito”.⁵⁷⁶ Estos significados se complementan con los de la serpiente ouroboros, para otorgar un sentido de evolución dentro de los ciclos recurrentes de la naturaleza y reforzar la interpretación del ciclo pictórico en su conjunto.

La serpiente ouroboros es el símbolo de la unidad *uno en todo*. El principio dominante (masculino) y principio dominado (femenino) se convierte en andrógino indiferenciado y autosuficiente. Representa un proceso alquímico cerrado en sí mismo y que calentando, evaporando, enfriando y condensando un líquido debe servir para el refinamiento de sustancias⁵⁷⁷ y así obtener un metal libre de impurezas. La ouroboros sugiere que al final le corresponde un nuevo comienzo, el eterno retorno en constante repetición, como el ciclo natural de la cosecha o el renacer después de una muerte simbólica, es el símbolo de la vida eterna.⁵⁷⁸ La tradición hermética afirma que “la vida es una serpiente que incesantemente se crea y se devora a sí misma”,⁵⁷⁹ al aludir de nuevo a la ciclicidad de los procesos universales.

Para pasar de aprendiz a compañero, el neófito tiene que realizar además cinco viajes alegóricos,⁵⁸⁰ que significan los cinco años de estudio que se exigen a los compañeros. El primer viaje está consagrado a los cinco sentidos, a través de los cuales el aprendiz se conoce a sí mismo. En el segundo se aprenden los órdenes de la arquitectura, la acción del arte sobre la sociedad; la arquitectura es la ciencia de la que se sirvieron los sabios de la Antigüedad para expresar la grandeza y la belleza. El tercero se refiere a la adquisición de conocimientos de las artes liberales y las ciencias: gramática, retórica,

⁵⁷⁵ Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 89

⁵⁷⁶ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1997, p. 34.

⁵⁷⁷ Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 469.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 468.

⁵⁷⁹ Julius Evola, *op. cit.*, p. 34 (Ver nota 1).

⁵⁸⁰ Lorenzo Frau Arbins, *op. cit.*, tomo V, p. 663.

lógica, aritmética, geometría, astronomía y música; la enseñanza está destinada a dirigir sabiamente la acción de las facultades humanas. El cuarto está dirigido al conocimiento de los grandes filósofos griegos. El quinto viaje observa a la estrella flamígera que, con su brillo, guía al masón a través de las oscuras sendas de la ignorancia, de la superstición y de las falsas ideas que dominan en el mundo profano, para que pueda llegar a las cinco gradas que conducen al interior del templo: inteligencia, rectitud, valor, prudencia y amor a la humanidad.

El maestro

El tercero y último grado de la masonería simbólica es el maestro. Aquí están contenidos todos los misterios y enseñanzas necesarios para que un masón pueda dirigir a sus hermanos. El maestro estudia las miserias humanas, sus causas y los medios de remediarlas. No en vano en *La alianza entre el obrero y el campesino* se lee: “Aquí se enseña a explotar a la tierra, no al hombre”.

El maestro es el personaje principal de esta composición. Después de haber pasado todo el rito iniciático, adquiere un sitio dentro del ámbito celeste. Ya ha pasado por una muerte simbólica, por lo que se le representa como transfigurado o resucitado. Aquí está representado como un hombre de rasgos mestizos, vestido con una túnica roja con dos franjas verticales negras. Lo rodea una mandorla naranja y brillante, símbolo del fuego y de la resurrección. Abre sus brazos para cobijar al aprendiz y al compañero, aunque su gesto abarca al resto del mural y, por lo tanto, a toda la humanidad.

El grado de maestro está centrado en la idea de la muerte y la resurrección. La iniciación para que el compañero se convierta en maestro recrea simbólicamente la leyenda de Hiram.⁵⁸¹ El sentimiento que anima esta iniciación es la voluntad de convertirse en un hombre nuevo para ayudar a construir mejor el templo de la humanidad, es un camino de purificación y conocimiento de sí mismo. Por otro lado, el grado de maestro también prepara al iniciado para su propia muerte. Para los rosacruces, la muerte no es concebida como el fin de la existencia sino el cambio a otro plano, más elevado y con mayor conciencia, por lo que el alma transmuta, no desaparece.

⁵⁸¹ Para mayor detalle sobre esta leyenda ver sección sobre sociedades secretas y códigos esotéricos de este trabajo. José Antonio Ferrer Benimeti, *op. cit.*, p. 44. Ver también Lorenzo Frau Arbins, *op. cit.*, tomo V, p. 612 y ss y 667.

El color rojo de la túnica y el naranja luminoso de la mandorla que circunda al personaje central del mural *La alianza entre el obrero y el campesino* son, claramente, alusiones al símbolo solar, así como al fuego y al prana o principio de vida universal.⁵⁸² El sol es necesario para la acción fecundadora de la naturaleza en el planeta tierra, es fuente inagotable de luz y calor; de vida y de generación,⁵⁸³ de aquí su importancia vital. El grado de maestro “admite los estudios filosóficos y teológicos más elevados, y muy especialmente los de las ciencias físicas y ocultas que tratan de la transformación de los cuerpos y de la inmortalidad del alma. [...] Hiram es desde el punto de vista astronómico el emblema del sol y el símbolo de su curso aparente”.⁵⁸⁴ Por su asociación con Hiram, el grado de maestro también se asocia con el sol.

Aquí tenemos otro elemento importante para nuestra interpretación: el maestro trata sobre la inmortalidad del alma, no sólo del renacimiento simbólico del iniciado, sino de la transmutación⁵⁸⁵ de las almas. En el *Corpus Hermeticum* una “bata de fuego” significa que el ser ha sido liberado del cuerpo, expresando “la suprema concepción de la inmortalidad”.⁵⁸⁶ El iniciado ha sido iluminado, ha sobrevivido la muerte ritual y, por lo tanto, se ha convertido en inmortal.

En los frescos de la SEP, figuras rodeadas por la misma mandorla naranja son héroes o mártires “transfigurados por la muerte en la revolución”:⁵⁸⁷ Cuauhtémoc, Felipe Carrillo Puerto, Otilio Montaña y Emiliano Zapata, a quienes Rivera representó en el lado norte —punto cardinal asociado con la muerte— del Patio del Trabajo. En este mismo sitio también llevan esta mandorla tres figuras llamadas *El proclamador*, *El mantenedor* y *El distribuidor*. Lo que tienen en común todos estos personajes es que se representan escenas de resurrección. En este sentido, los rosacruces creen en la reencarnación o la trasmigración de las almas y estos seres se encuentran en un estado de muerte, en el que mantienen su identidad mientras esperan un nuevo cuerpo; es por eso que reconocemos en ellos los símbolos de sus martirios. Como almas elevadas se integran

⁵⁸² *Mercury, A Journal of Esotericism and the Higher Masonry*, op. cit., march 1921, p. 200.

⁵⁸³ Hans Biedermann, op. cit., p. 437.

⁵⁸⁴ Lorenzo Frau Arbins, op. cit., tomo V, pp. 665-666.

⁵⁸⁵ La transmutación es “una perfección, integración, realización y consumación de algo que es imperfecto, una multiplicación y vivificación del poder de aquello que se encontraba muerto”. Cfr. Julius Evola, op. cit., p. 157.

⁵⁸⁶ Julius Evola, op. cit., pp. 184-185.

⁵⁸⁷ Así los llama el pintor en “Los Patios de la Secretaría de Educación Pública”, en Diego Rivera, *Textos de arte*, op. cit., p. 87.

al ciclo de renacimiento natural, que comprende la vida y la muerte, análogo a cuando la semilla se entierra o el momento en el que el iniciado renace después de su muerte simbólica. “En los venerados misterios de la antigüedad”, sostiene Frau Arbines, “la iniciación era el símbolo de la inmortalidad del alma”,⁵⁸⁸ por eso la relación del grado de maestro con la leyenda de Hiram.

Un elemento refuerza al otro en la interpretación del tablero: es el sol, es Hiram, es el maestro, un resucitado, un iniciado, y representa la inmortalidad del alma al plasmar el ciclo del renacimiento diario del sol, que sucumbe a la noche para resurgir al amanecer, y recordarnos que en el universo todo es cíclico. La mandorla es también un antiguo símbolo de encierro valioso contenido en una cáscara muy dura,⁵⁸⁹ casi impenetrable; lo que implica que esta figura guarda un secreto valioso. Este mural que corona la escalera podría conmemorar, asimismo, el propio proceso iniciático del pintor.⁵⁹⁰

La primera “iniciación” de Rivera

El pintor vivió su primer proceso iniciático durante su época de estudiante en la Academia de San Carlos. Santiago Rebull fue el primer maestro que le enseñó la relación entre el arte y el equilibrio universal. Al recordar una serie de conversaciones con él, Diego parece haber vivido cierta clase de aprendizaje espiritual y una transmisión de conocimientos de manos de su guía, de su maestro, quien le habló sobre la armonía, la proporción y la relación que existe en todos los planos del universo:

No basta con asimilar las formas de la Naturaleza a esas formas puras: es necesario construirlas en relaciones armónicas unas con otras, como las del sol con sus planetas, la de estos con sus satélites [...] Todas las cosas guardan su relación. Desde hace años los hombres han tratado de penetrar el misterio del Universo lo han conocido habiéndolo descubierto poco a poco [...] ¡Quién sabe cómo hará usted! Pero seguramente correrá mundo [...] Cuando vaya a Egipto entenderá más claro esto que le digo.⁵⁹¹

⁵⁸⁸ Lorenzo Frau Arbines, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, Tomo V, p. 666.

⁵⁸⁹ Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 289.

⁵⁹⁰ Cfr. Renato González Mello, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, *op. cit.*, p. 53. González Mello detectó el mismo suceso simbólico en los murales de la Secretaría de Educación Pública. Cfr. Renato González Mello, *La máquina de pintar*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹¹ Loló de la Torriente, *op. cit.*, tomo I, pp. 211-223.

La referencia a Egipto es significativa ya que cabe recordar que a muchas de las sabidurías esotéricas se les atribuye ese origen. Con la escuadra, el compás y la regla Rebull enseñó a su alumno a encontrar la sección áurea, “clave de las proporciones armónicas de todo gran arte”, y a utilizar la geometría para lograr armonía entre los elementos de la composición. Habría dicho que las construcciones armónicas en una obra de arte reflejan la creación: “¡Aquí está el Universo entero!”. Continúa el maestro:

[...] Cuando nuestras obras llegan a contener en su estructura misma las leyes del equilibrio dinámico del Universo, entonces se integran a la vida de éste y se vuelven imperecederas como el átomo necesario y eterno de Epicuro. [...] Y ese átomo tal vez sea un sistema semejante al solar y contenga esa ley general de proporción. Entonces la materia entera y sus funciones deben realizarse bajo el signo de esta proporción.⁵⁹²

Rebull había transmitido a Rivera los secretos de cómo plasmar la armonía y el equilibrio universal en las obras de arte, como previamente su guía se los había enseñado a él:

Como usted de mí, yo recibí de mi maestro la llave que acabo de entregarle [...] El maestro puso en mis manos la llave en el momento en el que creyó que podía yo penetrar. Él me dio la llave pero el secreto no le pertenecía: la había recibido de un maestro, no es de ninguno de nosotros...No es de nadie y está en todas partes...Pero ¿Sabe usted, hijito? Se necesita ser capaz de subir hasta la alta torre del observatorio y para penetrar hasta su escalera en espiral hay que recorrer mucho: corredores secretos, túneles, estancias sin salida, cámaras de prueba...muchos se quedaron ahí...En ese camino es donde está lo que nosotros podemos hacer, pero una vez traspasado el umbral, todo ha de hacerse a nuestro propio esfuerzo.⁵⁹³

La conversación entre profesor y alumno siguió en un tono iniciático. El maestro explicó que nadie enseñará la dirección, sino que el alumno sólo tendrá que “resistir al terror y a la tentación, al desánimo y a la pereza, a la vanidad y a la fácil gloria, al miedo, a la cólera [...] a todo aquello que puede detenernos o desviarnos del camino [...] El camino iniciático es personal. [...] Ha entrado usted por el umbral de la puerta armónica. ¡Está

⁵⁹² *Ibidem*, p. 218.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 222.

usted iniciado, hijito...!” Al recibir los conocimientos, el joven pintor recibió la aprobación del maestro. Atravesar una puerta también refiere a una iniciación, ya que se refiere a entrar a otro espacio diferente, además de que el ritual se lleva a cabo dentro del templo. El proceso no duró poco, tuvieron que pasar varias visitas y conversaciones en las que el maestro enseñaría al aprendiz lo necesario.

Ésta fue, probablemente, la primera iniciación de Rivera, con las respectivas reservas. Llama la atención, sin embargo, reconocer en el relato, platicado años después a una persona que está escribiendo su biografía, el tono iniciático en el que Rivera habla de los secretos del universo, de la armonía que se repite en todos los elementos del cosmos, incluyendo la obra de arte.

La relación jerárquica que se establece entre maestro y alumno es el motivo que da vigencia al ritual esotérico en los siglos XIX y XX. Nos encontramos en un mundo de maestros y alumnos en el que el conocimiento se establece como sistema de autoridad instaurando una forma de dominio masculina. El maestro, en cierta manera, escoge al alumno cuando considera que se encuentra listo para recibir los conocimientos y lo guía a través del proceso iniciático. El respeto al maestro es total y los conocimientos no están escritos, son secretos.

Interpretaciones complementarias

Como se ha podido apreciar, es muy probable que este tablero estuviera dirigido en un nivel a sus compañeros rosacruces y que sea una alegoría del proceso iniciático. Sin embargo, hay otras lecturas posibles. En el mural, el maestro abre sus manos en actitud de protección y paz, lo que recuerda a las representaciones de Jesús como Cristo en majestad, el Sagrado Corazón o Cristo Rey. Como figura crística podría relacionarse con Marte R. Gómez, quien es el distribuidor de las propiedades agrícolas en *El reparto de las tierras*, justo al otro lado del vestíbulo. Tal personaje central podría ser también el padre de todo, el *Thelesma*, ya que une los dos ámbitos: el celeste y el terrestre; recibe su fuerza de la muerte simbólica en la tierra y, ya purificado, se eleva al cielo, a un plano iniciático superior.

Raquel Tibol lo llama “el espíritu de la revolución”,⁵⁹⁴ ya que, al no identificarlo con alguna persona en particular, pretende englobar a todos los participantes en la lucha revolucionaria. Racialmente es sin duda un mestizo, futuro de la nación mexicana. ¡También ha sido llamado “ente” por una guía de turistas en Chapingo!

En otra lectura, este personaje se podría identificar también con el andrógino universal: los aforismos de la creación, según la concepción rosacruz, dictan que lo primero que se forma a partir del espíritu del mundo es un ser hermafrodita, el cual combina elementos y principios tanto masculinos como femeninos, que constituyen el secreto de la creación.⁵⁹⁵ Hombre y mujer —los dos en uno— evolucionaron de lo neutro y comenzó el trabajo de generación; lo uno se convierte en dos. El andrógino se divide en los dos principios fundamentales: femenino y masculino. Esta separación primaria es la división inicial de la que surge toda la creación.

Rivera había introducido al andrógino en su primer mural *La creación* y al describirlo explicó que en la cúspide del árbol de la vida se encuentra “el hombre, entidad anterior al masculino y al femenino [...] La energía primera por una luz que emerge en tres direcciones [...] de un lado el macho y del otro la mujer”.⁵⁹⁶ Dada esta explicación, y su inclusión en *La creación*, sabemos que el pintor conocía este concepto alegórico que explica la creación. Salvador Novo reconoció en el andrógino un camino iniciático, pues Adán y Eva, por caminos diversos, mas no opuestos, habían llegado al éter luminoso.⁵⁹⁷

Este concepto también aparece en las teorías sobre la evolución imperantes en el positivismo decimonónico. Por ejemplo, Spencer señala que: “el primer paso de la evolución es la aparición de una diferenciación entre dos partes de cualquier sustancia. La evolución de lo simple a lo complejo, a través de sucesivas diferenciaciones es la ley de todos los progresos”. El progreso consiste esencialmente en la transformación de lo homogéneo e indiferenciado a lo heterogéneo y diferenciado.⁵⁹⁸ Este ser podría representar el andrógino universal, el cual contiene ambos principios, que aún no han

⁵⁹⁴ Raquel Tibol, *Los murales...*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁹⁵ Magus Incognito, *The Secret Doctrine of the Rosicrucians*, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁵⁹⁶ Diego Rivera, “El anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria”, en Diego Rivera, *Textos de arte*, *op. cit.*, p. 83. (Las mayúsculas son del original).

⁵⁹⁷ Salvador Novo, “Al margen de un incidente”, *El Universal Ilustrado*, 3 de Julio de 1924, 1ª página.

⁵⁹⁸ Herbert Spencer, *op. cit.*, p. 46. Spencer toma esta teoría de Von Baer. Ver Valerie A. Haines, “Is Spencer’s Theory an Evolutionary Theory?”, *op. cit.*, pp. 1200-1223.

sido divididos. El obrero y el campesino serían los principios masculino y femenino en los que se separa el andrógino.

En *La alianza entre el obrero y el campesino*, ambos personajes traspasan la frontera generada por las nubes y unen el cielo y la tierra. Están parados sobre una superficie curva, como si fuera la parte superior de una loma, la cual se espejea con la formación nubosa sobre ella. La tierra, principio femenino, se conjuga con el sol y el fuego representados por la mandorla; ambos se complementan como elementos necesarios para el proceso de fertilización de la tierra y para la iniciación humana.

Diego escribió sobre la inclusión de un personaje similar en otro fresco, *Fraternidad*, mural del mismo tema ubicado en la planta alta en el edificio de la SEP (fig. 31), que representaba “la unión del campesino y el obrero bajo Apolo y los dones de la agricultura y la industria”.⁵⁹⁹ Apolo tiene un significado especial en los ritos de pasaje griegos, en que el joven moría para renacer como un adulto. Representa también la armonía, el orden y la razón, en contraste con Dionisio, que popularmente simbolizaba la emoción y el caos. Como figura solar, a Apolo se le confundía con Helios, y también era el dios del sol y de las artes. Todas estas interpretaciones coinciden perfectamente con los diversos niveles de significado del panel.

Las nubes en esta obra dividen lo corpóreo de lo aéreo, lo mundano de lo divino, y representan el ascenso del ser humano a un nivel más elevado de conciencia, iniciático. Las nubes también simbolizan el ocultamiento, pues esconden al Cristo resucitado (Hechos 1:9);⁶⁰⁰ en este sentido Rivera reitera que existen significados ocultos dentro del mural; también son portadoras de la lluvia y, por lo tanto, necesarias en la fertilidad. Asimismo, estas formaciones remiten a las propiedades alquímicas del azufre, el mercurio y la sal. La sal es el cuerpo, la conjunción de fuerzas acuáticas y solares, femeninas y masculinas. La sal anticipa el ascenso terrestre, así como el alma clama su rescate de las “aguas profundas” de la irracionalidad.⁶⁰¹

Debajo de las nubes se ve parte del pueblo cooperativo, donde las calles forman una perspectiva albertiana cuyo punto de fuga es el corazón del maestro o andrógino. Del lado derecho del tablero se observa el basamento, diseñado por Rivera, como monumento

⁵⁹⁹ Diego Rivera, “Los patios de la Secretaría...”, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁰⁰ Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 323.

⁶⁰¹ Renato González Mello, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, *op. cit.*, p. 52.

central, así como algunas casas construidas en el pueblo y, del lado izquierdo, el pintor representó un edificio que, probablemente hubiera pertenecido al complejo de la Escuela Nacional de Agricultura, pero que, sin embargo, no ha sido identificado.

Bajo estas figuras, a una escala menor, se encuentran, del lado derecho, unos campesinos laborando con el arado y, del izquierdo, unos topógrafos utilizando el teodolito para medir y delinear los terrenos; con esto se indica la acción del hombre sobre la tierra. La inclusión de agricultores y topógrafos hace que este mural se relacione con el de enfrente, *El reparto de las tierras*. Por otra parte, la masonería compara al cuerpo humano con la tierra, por lo que: “los geólogos, agrimensores y en general los que trabajan la tierra, son símbolo de la tarea de perfeccionamiento emprendida por el iniciado”.⁶⁰² El ciclo agrícola es equiparable, en este sentido, a la iniciación del masón. Rivera plasma la idea fundadora de la ENA: a la tierra se le explota, al ser humano no, se le enseña. Para lograrlo, se necesita la conjugación de los dos principios: masculino y femenino, naturaleza virgen y naturaleza controlada, tradición y modernidad, así como los cuatro elementos, en un ciclo recurrente, repetitivo y constante, el cual sucede en todos los niveles del cosmos. Se observan aquí, sobrepuestos, los dos niveles de significación: el exotérico y el esotérico, complementándose.

La alianza entre el obrero y el campesino es un ejemplo más que los significados de las obras no son fijos, tienen múltiples lecturas que dependen del espectador. El pintor nos sorprende con su genialidad al sobreponer varios significados dirigidos a públicos diferentes. Las pinturas son una herramienta para develar los ideales del artista, los de sus compañeros de partido y de logia. Esta interpretación evidencia la capacidad de conocimiento y de síntesis del pintor y ofrece un nuevo acercamiento a las imágenes esotéricas que Rivera incluyó en sus obras en la década de los veinte.

La alianza entre el obrero y el campesino (fig. 30), planta alta del edificio principal de Chapingo y *Fraternidad* (fig. 31), segundo piso, Patio del Trabajo, SEP.

Ambos tableros son muy cercanos en cuanto a fecha de realización e iconografía, el clímax de los ciclos pictóricos a los que pertenecen y, por lo tanto, condensadores de significados. El pintor escribió que *Fraternidad* representaba “la unión del campesino y

⁶⁰² *Ibidem*, p. 45.

el obrero bajo Apolo y los dones de la agricultura y la industria”.⁶⁰³ Apolo unifica a los dos personajes abriendo los brazos para abarcar todo el espacio del mural, siendo el único personaje situado en el plano celestial. Apolo tiene un significado especial en los ritos de pasaje griegos en los que el joven moría para renacer como un adulto. Representa también la armonía, el orden y la razón, en contraste con Dionisio, que popularmente simbolizaba la emoción y el caos. Como figura solar, a Apolo se le confundía con Helios, y también era el dios del sol y de las artes. Tal vez el personaje central en ambos tableros también sea Apolo. La iconografía se complica en Chapingo al ascender las mujeres al plano celeste, colocarlas sobre las nubes y, por lo tanto, divinizarlas además de dificultar bastante la iconografía de los objetos que portan.

Apolo en *Fraternidad* se parece al Pantocrátor, personaje central de *La Creación*, pintado en 1922. Ambos personajes centrales extienden sus brazos de lado a lado del mural; lo que nos hace pensar que son más cercanos, en tiempo, que el panel de Chapingo. En el último, el personaje principal baja sus brazos y se identifica más con el sagrado corazón y los transfigurados por la muerte que Rivera pintó en la SEP que con Apolo o el Pantocrátor. Todas las figuras en Chapingo son menos rígidas, de hecho, el obrero presenta una curvatura en la espalda que hace eco a la forma de la mandorla así como a la suave postura de los brazos del de *Fraternidad*. Por estas razones, tal vez, *La alianza* sea una reinterpretación posterior mucho más compleja que su correspondiente mural en la SEP.

V.8 Folleto *El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y de la santa madre Iglesia* (fig. 34)

El reparto de las tierras y *La alianza entre el obrero y el campesino* son temas que Rivera plasmó también en la SEP. Al pintarlos dos veces, reforzó su importancia como parte de una ideología predominante en México a principios de la década de 1920. Ambos argumentos encuentran unidad ideológica y sintética en el folleto *El reparto de las tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de nuestro señor Jesucristo y la santa madre Iglesia*, presumiblemente escrito por Vicente Lombardo Toledano y cuya portada fue ilustrada por Diego Rivera. Este pequeño panfleto es una edición económica

⁶⁰³ Diego Rivera, “Los patios de la Secretaría...”, *op. cit.*, p. 87.

del Grupo Solidario del Movimiento Obrero. Alude a la confrontación entre los campesinos católicos y las organizaciones agraristas. Este tipo de imágenes católicas pueden tener relación con el vasconcelismo, ya que el secretario de Educación promovió las equiparaciones entre el cristianismo, la Antigüedad clásica, el pensamiento oriental y la cultura mexicana. Se trataba de apropiarse de la palabra evangélica para el nuevo discurso estatal.⁶⁰⁴ Por otra parte, aunque la retórica revolucionaria siempre fue anticlerical, la religión fue una herramienta en el establecimiento de los gobiernos posrevolucionarios.

Lombardo Toledano y los socialistas cristianos eran creyentes, pero a la vez anticlericales. Querían formar un santoral cívico⁶⁰⁵ que acompañara el proyecto de creación de una Iglesia laica propuesta por Calles. Enrique Krauze sostiene que Vicente Lombardo Toledano fue un lector cuidadoso del Nuevo Testamento, quien afirmó en alguna clase de ética que el suceso más importante de la historia de la humanidad había sido el *Sermón de la montaña*.⁶⁰⁶

Las fechas en las que se realizó este folleto no son muy claras. Enrique Krauze lo data en 1921. Silva Herzog dice que podría haberse escrito en 1917 pero esto es imposible ya que Rivera aún no llegaba de Europa (*El agrarismo mexicano y la reforma agraria*, p. 259). Raquel Tibol lo fecha en 1923 (*Diego Rivera Ilustrador*, p. 91). Jean Charlot, en 1922 (*El renacimiento del muralismo mexicano*, p. 42). La ilustración de la portada, pero no el texto del folleto, apareció en la revista *Vida Mexicana*, núm. 2, marzo de 1923.⁶⁰⁷ Lo más probable es que haya sido escrito entre 1922 y 1923.

El dibujo de Rivera muestra una familia del campo: el padre, la madre y su niño en brazos. El hombre, detrás de su yunta, trabaja con el arado. Jesús mira hacia abajo y el campesino le devuelve la mirada, comunicándose con él. El ámbito masculino se encuentra en el trabajo de la tierra mientras que la madre y su niño están en una actitud

⁶⁰⁴ Cfr. Renato González Mello, *La máquina de pintar*, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁰⁵ Esta idea tiene antecedentes en el *Calendario Positivista*, aparecido en 1850 y que marca el curso anual de los actos significativos de la religión de la Humanidad, laica y universal. Ver Augusto Comte, *op. cit.*, p. 329 y ss.

⁶⁰⁶ Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 117-120.

⁶⁰⁷ *Vida mexicana* fue una revista de ideas sobre asuntos de interés que únicamente sacó los números correspondientes a diciembre de 1922 y marzo de 1923. La fundaron Daniel Cosío Villegas, Vicente Lombardo Toledano, Eduardo Villaseñor, Salomón de la Selva y Enrique Delhumeau y la dirigió Alfonso Caso. Una edición facsimil de la revista fue publicada en 1981 por el Fondo de Cultura Económica.

pasiva. La figura que interesa aquí es el Sagrado Corazón de Jesús, que aparece de frente al campesino flotando en el cielo, dentro de una nube que tiene forma de mandorla, sus brazos se abren junto al cuerpo, en la misma postura que el personaje principal en *La alianza entre el obrero y el campesino*, por lo que ambos personajes se identifican, al menos visualmente. Por su cercanía en cuanto a tema y fecha de realización, el folleto y los murales de la rectoría en Chapingo podrían establecer un discurso común: la justificación religiosa del reparto de las tierras.

El texto empieza con una cita de Tomás de Aquino, quien hablaba de la licitud y necesidad de la propiedad para el hombre; enseguida, se apoya en la encíclica *Rerum Novarum* del Papa León XIII para sustentar que el uso de la propiedad no debe servir para satisfacer el egoísmo de su poseedor: “[...] no debe tener el hombre el uso de las cosas externas como propias, sino como comunes [...] que fácilmente las comunique con otros cuando estos las necesiten...”. Las palabras de Jesús en el *Sermón de la montaña*,⁶⁰⁸ así como otras citas bíblicas, incluyendo versículos del Eclesiastés, fragmentos de los Evangelios de San Mateo, San Marcos y San Lucas, algunas frases de San Ambrosio y de otros personajes de la Iglesia, son incluidas.

Cabe aquí transcribir la cita de San Gregorio el grande: “Cuando damos con qué subsistir a los que están en necesidad, no les damos lo que es nuestro, les damos lo que es suyo”.⁶⁰⁹ En este tono, Lombardo Toledano sostiene que la Revolución es resultado de “un régimen de vida inmoral e injusto que escogió preferentemente a sus víctimas entre los indios y que produjo, a su tiempo, un desequilibrio económico que hizo imposible la existencia no sólo para los indios sino para las clases más humildes, obligándolas, en un acto de desesperación, a tomar las armas como oficio preferible a la vida de esclavitud que llevaban”. Para justificar y, en cierta manera, alentar al reparto de las tierras, el joven Lombardo realizó un paralelismo entre el precepto del artículo 27 constitucional, respecto a que a la nación corresponde la propiedad original de las tierras y el agua y la capacidad de transmitir el dominio de estos bienes a los particulares, y la sentencia de San Ambrosio que dicta: “La tierra ha sido dada en común a todos los hombres; nadie puede

⁶⁰⁸ “Bienaventurados los tristes porque ellos recibirán consolación. Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia; porque ellos serán hartos. Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos. Vosotros sois la luz del mundo, la ciudad asentada sobre el monte no se puede esconder” (San Mateo, V, 4, 6, 10,14).

⁶⁰⁹ San Gregorio el Grande, *Reg. Past.*, p. 3, c. XXII, cita incluida en el referido folleto.

llamarse propietario de lo que le queda después de haber satisfecho sus necesidades naturales”. De esta forma se trató de justificar el reparto agrario basado en los preceptos cristianos, tan profundamente enraizados en el pueblo de México.

Tal vez este folleto también intentaba refutar las ideas que los sacerdotes, coludidos con los hacendados, decían en los sermones para mantener la paz y evitar el reparto de las tierras. En su relato sobre el contenido del folleto, Jesús Silva Herzog afirma que representa “el pensamiento de algunos intelectuales jóvenes que leían entonces al conde León Tolstoi, a Emilio Laveleye, a Victor van Trich y a otros representantes del socialismo cristiano”.⁶¹⁰ Estas lecturas pueden haber contribuido a la idea de defender *religiosamente* el artículo 27 de la Constitución Mexicana.

Este pensamiento está claramente expresado en el ideario de Antonio Díaz Soto y Gama, compañero de lucha de Zapata, ideólogo del Partido Nacional Agrarista, así como defensor y representante de los campesinos. En un discurso pronunciado en noviembre de 1923, alude en varias ocasiones a las enseñanzas de Jesucristo, incluso menciona el *Sermón de la montaña* y afirma que los revolucionarios “somos los sucesores de todos los mártires que ha habido [...] de los hombres que han dado su sangre por la redención de los humildes y pequeños”. De esta manera, establece una genealogía entre Jesucristo y los campesinos mexicanos y exclama: “Los que tienen hambre y sed de justicia, señores, son estos hombres que están frente a nosotros”.⁶¹¹

El primer Congreso Nacional Agrarista se llevó a cabo del 1 al 5 de mayo de 1923 en la ciudad de México. Tanto Díaz Soto y Gama como Lombardo Toledano compartían en este momento el ideario del socialismo cristiano, en el que se justifica la revolución agraria mediante las palabras de Jesucristo. Silva Herzog califica el discurso del líder del PNA como “el más interesante desde el punto de vista doctrinario, por cuanto mostró el aspecto moral y cristiano de la revolución agrarista”.⁶¹²

La cooperación había nacido con el Cristianismo, ya que cooperación significa unión, amor, caridad [...] Habló sobre la necesidad de implantar entre nosotros el verdadero

⁶¹⁰ Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, p. 259-261.

⁶¹¹ Antonio Díaz Soto y Gama, “Discurso en la Convención del Partido Agrarista para designar candidato a la Presidencia de la República”, noviembre de 1923, en Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, *op. cit.*, pp. 312-318.

⁶¹² Jesús Silva Herzog, *El agrarismo...*, *op. cit.*, p. 310.

cristianismo y estuvo muy oportuno con citas del mismo Evangelio. Por la tarde volvió a ocuparse del asunto haciendo resaltar la doble personalidad de Jesucristo. Dijo que en la mañana había hablado del Jesús manso, del que sólo hablaba con palabras de amor al dirigirse a los pobres, a los campesinos, a los enfermos, a los perseguidos. Pero que ahora hablaría del Jesús combativo, del que arrojó a los traficantes que habían convertido la iglesia en tienda. Recordó sus palabras cuando dijo que era más fácil pasar un camello por el ojo de una aguja, que entrar un rico en el Cielo. Hizo presente que Jesucristo dijo que no había venido a meter paz en la tierra, sino espada, significando así que venía a verificar la revolución. Y recordó aquellas palabras cuando dijo a los fariseos que al no haber dado de comer, de vestir y de beber a los humildes, lo habían hecho con él.⁶¹³

Los grupos agraristas utilizaban las enseñanzas de Jesús para legitimar sus discursos y justificar el reparto agrario al acercarse al pueblo en un lenguaje que conocieran. Los murales de Diego Rivera en Chapingo son espejo de las teorías y pensamientos comunes a una élite intelectual del México de la posrevolución. De este modo, se convierten en una herramienta para el estudio de una época en la que se conformó la nación moderna; imágenes que fueron utilizadas como elemento de legitimación del régimen posrevolucionario.

⁶¹³ Versión del discurso de Antonio Díaz Soto y Gama en *Memoria del Primer Congreso Nacional Agrarista, celebrado en la ciudad de México del 1 al 5 de mayo de 1923*, recopilada por Jesús Silva Herzog en *El agrarismo mexicano, op. cit.*, pp. 309-310.

CAPÍTULO VI
INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA
DE LOS FRESCOS EN LA EX CAPILLA

*El buen gobernante en América es...
 el que sabe llegar a aquel estado apetecible donde cada Hombre se conoce y ejerce, y
 disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que
 fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas.*

José Martí⁶¹⁴

Cuando la Escuela Nacional de Agricultura fue trasladada a la ex hacienda de Chapingo, la ex capilla se convirtió en salón de actos. Se divide en dos espacios: un vestíbulo o sotocoro de techo plano y la nave principal. La estructura arquitectónica de la nave principal permite dos tableros rectangulares y tres tableros cuadrados a cada lado. El edificio cuenta con pilastras y cornisas clásicas y se complementa con lunetos y pechinas que rematan en una bóveda de cañón seguido. El interior de la ex capilla está cubierto en su totalidad por frescos realizados por Diego Rivera entre 1924 y 1927, con pinturas que emergen de la penumbra mientras el observador se acostumbra a la relativa oscuridad del espacio. Muro derecho, muro izquierdo, techo, bóveda y ábside suman una superficie total pintada de 370.23 metros cuadrados.⁶¹⁵ Las imágenes en los muros del edificio constituyen parte de su memoria y de la memoria colectiva, forman parte de lo que diferencia a este edificio de cualquier otro y refleja el momento histórico en el que fueron pintadas.

Si bien los murales constituyen una unidad, es decir, cada tablero se relaciona con el que se encuentra a su lado y frente a él, así como con el techo de cada espacio —ya que, como se observa en los murales de la rectoría, el artista desarrolló temas que se

⁶¹⁴ José Martí, *Política de nuestra América*, México, Siglo XXI, 1982, p. 39.

⁶¹⁵ Diego Rivera. *Catálogo general de obra mural y fotografía personal*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988.

corresponden y complementan tanto visual como iconográficamente— al mismo tiempo cada muro tiene una narrativa independiente, cuya conclusión dialéctica se observa en el muro testero.

Los frescos se describirán y analizarán de acuerdo con su ubicación respecto al observador que entra a la ex capilla. Como se aprecia en los contratos, las obras se dividen en las situadas en el “muro derecho” y las del “muro izquierdo”; éste será el orden que guiará el análisis.

Sorprende la diferencia en la expresión entre los muros opuestos. Podría decirse que el lado izquierdo corresponde a la realidad, al ámbito masculino, activo, histórico, temporal que comprende la lucha revolucionaria y la utopía; por su parte, el muro derecho corresponde a lo femenino, pasivo y no se inserta en un marco histórico determinado por lo que se convierte en simbólico, universal y atemporal.

La construcción tiene ventanas redondas u óculos, de un metro de diámetro solamente en el muro derecho, pues éste *mira* hacia afuera del edificio principal. Aún cuando Rivera tapó algunas de las ventanas que daban al exterior de la ex capilla, los círculos permanecieron. Tal vez esto obedeció a que el círculo simboliza: “el fin y el principio, el universo y la Gran Obra [...] Tiene la capacidad de alterar y disolver; es a la vez principio dominante (masculino) y principio dominado (femenino), y por lo tanto, andrógino”,⁶¹⁶ contribuyendo a transmitir la completud universal. Rivera incluyó las ventanas en sus composiciones, integrando la pintura y la arquitectura; también se utilizaron como recurso de iluminación, la cual contribuye al programa iconográfico. De esta manera, el muro derecho, que contiene escenas simbólicas del ámbito femenino se ve a contraluz; mientras en el izquierdo, que no cuenta con huecos en los muros y en el que aparecen escenas que podrían representar la evolución social del pueblo mexicano, son iluminadas por el sol al traspasar las ventanas opuestas.

Debido a la arquitectura de la ex capilla, algunos tableros se encuentran en un segundo nivel, sobre otros murales. Los paneles están divididos entre sí por áreas de color rojo con vetas amarillas que simulan mármol. A lo largo de esas separaciones, Rivera incluyó pequeños dibujos decorativos en grisalla en los que se observan flores, haces de trigo y herramientas de trabajo; las cuales funcionan como elementos integradores.

⁶¹⁶ Julius Evola, *op. cit.*, p. 21.

Pareciera que, al cruzar el umbral, el espectador accediera a un espacio que transgrede las fronteras entre la realidad y la ficción, entre lo profano y lo espiritual. Es un ámbito lleno de connotaciones simbólicas: de relaciones entre la vida y la muerte y del constante ciclo generativo, los cuales se expresan claramente en el discurso iconográfico. La materia muerta es así animada, ya que, para todo ciclo de vida, se requiere de una muerte simbólica: la semilla es enterrada para poder germinar, así como el héroe revolucionario muere para que sus ideas fructifiquen.

En la totalidad de las escenas, el nivel de la línea de horizonte es tan alto que el observador no puede ver el cielo, representado en la bóveda mediante paneles de fondo azul celeste. De esta forma, se ubica *dentro* de los acontecimientos, sintiéndolos de cerca y siendo parte de ellos, aunque hay cierta tensión, ya que a la vez queda excluido de las escenas pues las imágenes están enmarcadas y delimitan momentos espaciotemporales diversos. La profundidad de las escenas se obtiene no a través del uso de la perspectiva tradicional, sino mediante la superposición de planos. Lo que hace a la ex capilla de Chapingo una obra maestra no es solamente la extensión de las pinturas ni la técnica utilizada, sino el tema. La manera que Diego imprimió la lucha campesina y la analogía que realizó con iconografía agrarista, esotérica, comunista, cristiana, masónica y positivista, refleja una profunda capacidad sintética, a la vez que un fuerte sentido de conciencia que las imágenes se dirigen a públicos diferentes a la vez.

VI.1 La capilla secular. El lenguaje arquitectónico de la capilla de Chapingo como elemento de transformación de la función del edificio

Este monumento puede ser el producto de la Revolución, pero no ha sido específicamente dedicado a la Revolución.

Quatrèmere de Quincy⁶¹⁷

“Mestizaje” arquitectónico

En el artículo publicado por Diego Rivera en la revista *El arquitecto* en septiembre de 1925, escribe: “El pintor se ha esforzado por comunicar el estilo arquitectónico de la

⁶¹⁷ “Ce monument, quoiqu’il sois l’ouvrage de la Révolution, ne lui a pas été spécialement consacré.” Rapport 3, 73. Citado en Sylvia Lavin, *op. cit.*, p. 171.

capilla —Renacimiento español— con una estética genuinamente mexicana, sin que esto quiera decir pintoresco o arqueológico”.⁶¹⁸ Sorprende que el artista subraye que la arquitectura tiene como modelo el estilo español cuando proviene de modelos clásicos retomados en el *Quattrocento* italiano.⁶¹⁹ Es probable que, aún cuando el mármol rojo con betas amarillas es muy común en España, el modelo arquitectónico no es español. Tal vez el pintor haya dicho que había utilizado elementos españoles combinados con una estética “genuinamente mexicana” para reforzar la idea de mestizaje, concepto fundamental en el programa pictórico de la ex capilla. Rivera aclara que lo mexicano no es pintoresco ni arqueológico, pero no puntualiza que sí es nacional. Probablemente se refería a la aparición de dos héroes reconocibles de la Revolución (Zapata y Montaña); a los sombreros de *El agitador* que describen diversos grupos que conforman a la sociedad mexicana; a los campesinos; los modelos indígenas como Luz Jiménez y Máximo Pacheco; el paisaje, la vegetación, las minas, las piedras, los mineros, así como la milpa. Estos elementos remiten a México, aunque a ningún lugar en particular. De esta manera, el muralista integró lo mexicano con lo español, y reforzó el mestizaje como elemento básico en la generación de la identidad nacional.

Remodelación

La evidencia fotográfica sugiere que el espacio arquitectónico de la ex capilla fue modificado en algún momento entre su uso como capilla doméstica, cuando la hacienda era propiedad de Manuel González, y la decoración hecha por Diego Rivera. No se

⁶¹⁸ Diego Rivera, “La Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo”, originalmente publicado en *El arquitecto*, México, septiembre de 1925, p. 27, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, pp. 88-90. La cita completa dice: “En la bóveda, dadas sus condiciones, empleó el autor desnudos para la decoración, así como en el gran muro del fondo, cuya composición está destinada a ligar la bóveda con los muros laterales sobre los cuales habrá, en aquellos que están a contraluz, desnudos, y en los que les hacen frente composiciones de un carácter más concreto y familiar. El pintor se ha esforzado por comunicar el estilo arquitectónico de la capilla —renacimiento español— con una estética genuinamente mexicana, sin que esto quiera decir pintoresca o arqueológica. El asunto que sirve a esta decoración: floración y fructificación, fenómenos que proyectan su símbolo natural sobre el desarrollo de la vida del hombre productor, campesino y obrero. El pintor se permite insistir, pues que de los temas —o asuntos— de sus pinturas ha hablado, en que, cuando los trata y cuando los escoge, lo hace para hacer posible la absoluta sinceridad para su espíritu y la completa libertad plástica para su oficio de pintor, pues el tema alegórico, o simbólico, o abstracto, permite desprenderse de la esclavitud exterior del asunto “realista” y realizar lo necesario para que, de acuerdo con los muros que las sustentan, y las fuerzas internas de la arquitectura, y las necesidades de luz y sombra de sus accidentes, la pintura decorativa sea en sí misma verdad. Ya mi maestro Picasso dijo mejor que nadie que en pintura se trata de realizar una verdad por medio de una mentira.”

⁶¹⁹ Ver, por ejemplo, la loggia de la Villa Farnesina, construida por Baldassarre Peruzzi en 1511, en Peter Murray, *Renaissance Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1985, p. 84.

conoce registro fotográfico alguno en el que se observe la bóveda interior de la capilla en épocas anteriores a la creación de los murales, pero sí algunas fotos muestran tanto la fachada externa como el patio interno del casco de la ex hacienda.

Los documentos de la época⁶²⁰ (figs. 35 y 37), así como la información de entrevistas de directivos del Museo Nacional de Agricultura y de la hoy Universidad Autónoma de Chapingo,⁶²¹ sugieren que la ex capilla tenía una sola planta y que fue adecuada para su decoración pictórica en algún momento, probablemente alrededor de 1923, como parte del programa de adaptación de la ex hacienda para recibir a la Escuela Nacional de Agricultura. El pie de página de la fotografía (fig. 35) dice: “Antes que los zapatistas expropiaran los leones y se los llevaran a Amecameca, Estado de México”, por lo que la toma con seguridad es anterior al traslado de la ENA.⁶²²

En las fotografías de época, cuando el general Manuel González era propietario, se advierte que el nivel superior del casco —espacio que hoy ocupa la bóveda de la ex capilla de Chapingo— era utilizado para habitaciones: se ven visillos en las ventanas y balcones para salir al pasillo exterior. En la remodelación, las tres ventanas rectangulares que hoy ocupan la ex capilla (fig. 36 y 38) fueron tapiadas, así como la puerta que conectaba a ésta con el patio central, la cual se encontraba junto al altar. Al no ser ya necesarios los balcones que daban salida a las habitaciones de la planta alta, fueron también cerrados.

Secularización del espacio religioso

Durante el régimen callista (1924-1928), el secretario de Educación Manuel Puig Casauranc reforzó la política anticlerical mediante “la separación tajante de la educación estatal y la confesional”.⁶²³ Así, la secularización y el carácter antirreligioso del gobierno de Calles habrán influido, como veremos, en el discurso plasmado por Rivera. La ex capilla de Chapingo, anteriormente dedicada a templo católico de la Inmaculada Concepción, se transformó en el salón de actos de una escuela militarizada. *La tierra*

⁶²⁰ Archivo del General Manuel González, Fondo Reservado, Biblioteca de la Universidad Iberoamericana, México, Distrito Federal.

⁶²¹ Conversaciones con Luis Morett, director del Museo Nacional de Agricultura en Chapingo y Juan Pablo de Pina, profesor e investigador de la historia de Chapingo en los años 2005 y 2006.

⁶²² *Ciento cincuenta años en una mirada: historia gráfica de la Escuela Nacional de Agricultura-Universidad Autónoma Chapingo*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 2004, p. 66.

⁶²³ Alicia Azuela, *Arte y poder*, op. cit., p. 73.

fecunda, madre tierra embarazada, representada en el muro del fondo, sustituye a la Virgen María, madre universal también embarazada. En ambos casos en el vientre de estas mujeres se gesta un nuevo orden. En la primera el cristianismo y en la segunda la nación unificada y renovada después de la lucha revolucionaria representando una realidad en la que ser humano y naturaleza convivieran armónicamente. También *La tierra fecunda* representa a la nueva religión cívica propuesta por los positivistas decimonónicos y retomada en la posrevolución, en su aspiración por obtener el poder espiritual de la sociedad mexicana.⁶²⁴

Una de las maneras en la que Rivera secularizó este espacio fue utilizando como modelo a un personaje perfectamente reconocible: su esposa Lupe Marín. Ella genera una nueva vida, lleva en su vientre la nación que se está gestando y con ello un nuevo orden. La imagen, junto con el lenguaje arquitectónico del lugar, se complementan para transmitir que éste había quedado establecido. La secularización, señala Alicia Azuela,

fue uno de los componentes fundamentales de la modernidad, pues suplantó al absolutismo teocrático, eclesiástico y monárquico con la correspondiente laicización del Estado, de la educación y de la cultura [...] Los seguidores de la Ilustración, con todo y la carga mítica de su racionalidad, pregonaron optimistas la nueva fe en el progreso lineal, las verdades absolutas, la planeación racional de un orden social ideal y la estandarización del conocimiento y la producción.⁶²⁵

Este acercamiento a la idea de progreso y el establecimiento de un nuevo orden quedaría plasmado en la ex capilla con un programa visual que apunta hacia una utopía en la que ser humano y naturaleza convivieran en paz y armonía.

Para acentuar el tránsito de capilla doméstica a salón de actos de una institución educativa, la arquitectura se utilizó como herramienta para la transmisión de significados. En esta transformación se advierten similitudes con el proceso efectuado en el Panteón de París, que de funcionar como iglesia se convirtió en un monumento cívico a la Revolución Francesa. Al transformar la función del Panteón, de un templo religioso a un

⁶²⁴ Augusto Comte, padre del positivismo, llevaría su ideología al punto de crear una religión positivista, en la que los santos y mártires del catolicismo serían sustituidos por héroes de la historia.

⁶²⁵ Alicia Azuela, *Arte y poder*, *op. cit.*, pp. 188-189. Cita a Stanley Diamond, "The myth of structuralism" en *The Unconscious in Culture. The Structuralism of Claude Levi-Strauss in Perspective*, Ino Ossi (edit.), Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1974.

inmueble secular, representante de la lealtad cívica y patriótica en donde se adoraría a la República, se sacralizó un edificio y se le impuso una nueva *divinidad* a la cual adorar. No obstante, era necesario retener intencionalmente algo de la estructura del templo cristiano, para transmitir la idea de triunfo de la nueva religión cívica laica sobre la vieja religión cristiana. En el Panteón, la apropiación y conquista de la Iglesia quedó manifiesta y el orden secular de la Revolución se hizo visible.

El proyecto estuvo a cargo de Quatrèmere de Quincy, arquitecto del siglo de las luces, quien tomó el diseño constructivo griego como lenguaje universal arquitectónico debido a su única habilidad para expresar y promover lo que él pensaba que representaba una etapa de desarrollo social superior moral e intelectualmente;⁶²⁶ asimismo, el canon clásico imita a la naturaleza y refuerza la idea de perdurabilidad en la arquitectura.

En la ex capilla de Chapingo la estructura general del recinto, pilastras, cornisas, lunetos, bóveda de cañón, fueron acentuadas con pintura que imita un mármol rojo con vetas en tono amarillo grisáceo. Este orden estructural lo creó Rivera para lograr composiciones claramente demarcadas por la arquitectura, pero que a su vez generan relaciones orgánicas con los demás tableros, tanto en la bóveda como en los muros opuestos.

Simonides asoció las formas de arte visual y verbal. A él se le atribuye la noción que la pintura es poesía muda y la poesía una pintura que habla, que indica una capacidad común para la mimesis y la expresión. Esta asociación fue reformulada por Horacio en *ut pictura poesis*. Eventualmente, los edificios también se convirtieron en pinturas parlantes. Se llegó a la conclusión que la arquitectura es en sí misma un lenguaje.⁶²⁷ Parafraseando a Sylvia Lavin, se reconoce que los lenguajes tienen una función social y que el hombre tiene la capacidad de elegir y hasta crear el que mejor se adapte para sus necesidades de expresión. Si este lenguaje es propiamente seleccionado tendría un significado universal.⁶²⁸ De esta manera, la selección del estilo arquitectónico se cristaliza en una forma de expresar dicho significado.

Así, el edificio se convierte en un texto legible y los monumentos son considerados libros abiertos; la gramática de los inmuebles produce diferentes tipos de discurso. Para

⁶²⁶ Sylvia Lavin, *op. cit.*, p. 124.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 123.

Quatrèmere de Quincy, una sociedad revolucionaria demanda el lenguaje clásico de la arquitectura⁶²⁹ y argumenta que una oración bien ordenada es paralela a un edificio bien ordenado.

Al elegir el estilo clásico para la decoración de la ex capilla, Rivera dotó al espacio de una calidad atemporal, ahistórica. Utilizó elementos griegos, los cuales habían sido retomados en el Renacimiento italiano, y los acopló a la estructura, ya existente y bastante convencional, usada para las capillas domésticas coloniales. Reforzó la trascendencia de la edificación de un nuevo orden al recurrir, además de imágenes, a elementos arquitectónicos de una de las tradiciones más antiguas y perdurables de la humanidad. De esta manera la arquitectura contribuyó a afirmar la idea de que el nuevo orden jacobino, representado en el muro testero, suplantaría al viejo, el catolicismo.

Cuando Rivera vivió en París seguramente conoció el *Panteón* y quizá por eso retomó el proceso de renovación arquitectónica e ideológica y utilizó algunos de sus elementos para transformar un espacio religioso en uno secular, donde el objeto de culto sería el nuevo orden laico que se pretendía establecer en el México posrevolucionario. Esta relación fue subrayada por Louis Gillet, *conservateur du Chateau de Chaalis*, quien expuso que la ex capilla de Chapingo se transformó en una “Santa Capilla de la Revolución, en la capilla Sixtina de una nueva era”.⁶³⁰

VI.2 Fortuna crítica

Las opiniones sobre los murales en Chapingo se repiten una y otra vez, como si todos vieran lo mismo o no se detuvieran a mirar, sino que simplemente retomaran lo que otros ya habían expresado. Justino Fernández, en su ya clásico libro *Arte moderno y contemporáneo de México*, califica a los murales de la ex capilla como “una obra positivamente magistral no sólo de la pintura mexicana, sino del arte del siglo XX”:

Las ideas expresadas por Rivera son de dos órdenes, uno natural y otro humano. Describe el lado derecho como correspondiente a la evolución natural del hombre, expresada especialmente por simbólicos desnudos femeninos, poéticos —es decir, no naturalistas— y exquisitos, pero dependientes más de cerca de los modelos naturales, se trata de un poético

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 185.

⁶³⁰ Citado en Bertram D. Wolfe, *La fabulosa...*, op. cit., p. 177.

“naturalismo”. En cuanto al lado izquierdo, corresponden a la transformación social del hombre en determinada circunstancia —el siglo XX mexicano— como ejemplo, se diría, de un movimiento general social, y está expresada especialmente por significativas escenas, en que aparecen trabajadores inconfundiblemente mexicanos, de expresión artística más abstracta y sintética, menos “naturalista” que la de los tableros opuestos, menos dependiente del modelo natural, más intelectual, pero no menos poética.⁶³¹

Como puede advertirse, Fernández hace un análisis formal y poético de la composición, con la siguiente conclusión: “El hombre libre se ocupa de dominar y encauzar las fuerzas naturales, los elementos”. Estas líneas se han convertido en la base de la mayor parte de lo escrito sobre Chapingo. No obstante, en el mismo texto el mismo historiador comenta la extrañeza del significado de las imágenes de Rivera, al decir “que su contenido conveza o no, es secundario, porque ha dado su mensaje en formas artísticas de primer orden y ha expresado con medida, es decir, con lirismo verdadero, uno de los grandes tópicos del siglo XX que tiene, como sabemos, hondas raíces en la historia” (él mismo reconoce que su interés está en las formas, no en el contenido). Para Fernández, la excelencia de las formas volvía un poco trivial el contenido. En 1956, el mismo autor afirmó de Rivera que la ex capilla era “su obra maestra y una de las más grandiosas de la historia del arte”.⁶³² Justino Fernández considera que traspasar el umbral de aquel salón “es tanto como experimentar un sacudimiento de tipo estético, como sólo puede tenerse frente a algunas obras semejantes del Renacimiento italiano”. Principalmente valora la labor estética realizada en Chapingo, en contraposición con el presente trabajo que se centra en el contenido más que en las formas, a la vez que reconoce la relación existente entre la ex capilla y las obras del Renacimiento italiano, las cuales seguramente fueron fuertes influencias para Rivera.

Por su parte, aún cuando en general el texto de *La nube y el reloj* se podría considerar como una crítica a Rivera, al escribir sobre la obra en Chapingo Luis Cardoza y Aragón opinó: “Un organismo que nos muestra su talento de decorador es la preciosa capilla de Chapingo. Sobre todo la bóveda y el muro de la derecha (entrando). [...] La

⁶³¹ Justino Fernández, *op. cit.*, pp. 26-28.

⁶³² Justino Fernández, “Diego Rivera y su obra en Chapingo”, suplemento del número 25 de la revista *Goodrich Euzkadi “Caminos de México”*, México, 1956.

bóveda de Chapingo es un prodigio. Basta con ella para que Rivera nos pruebe su grandeza verdadera. Quien ha pintado esa cúpula demuestra que tiene genio”.⁶³³ Para este autor, Rivera conjuga las dos premisas: forma y contenido; Cardoza las explora y con su visión poética exalta la belleza de estas pinturas como:

Un canto de color, una armonía de proporciones nos inunda sin que nos detengamos a contemplar los detalles sino a recibir la impresión de la totalidad: estamos inmersos en el mundo de Rivera, la sensualidad y el júbilo de la vida. La perfección se descubre en todas partes: la invención no desfallece y se alza en las bóvedas y se acendra en los desnudos. La sensación inmediata del mundo de Rivera la experimenta aquel que no sea sordo a la forma. Una sensación física, una música que luego va gestando en nosotros emociones, pensamientos y sentimientos, adentrándose con reposada tensión y severa intensidad.

En estas líneas, Cardoza exalta la posibilidad de la obra para generar emoción estética; sensaciones que se transforman en pensamientos y sentimientos. El impacto es semejante al efecto de una sinfonía producido por la armonía del conjunto. Sin embargo, no explica su contenido. Por su parte, Juan Pablo de Pina, investigador de la Universidad Autónoma de Chapingo, describe el ciclo pictórico como:

Un juego de oposiciones y contradicciones, de alegorías y metáforas, de símbolos evidentes. Obra máxima del Rivera filósofo y del Rivera sensual, es mucho más que un canto a la tierra, es síntesis estética del marxismo como concepción del mundo y de la historia, del hombre como transformador de la naturaleza y de la sociedad, de la inevitable armonía del desarrollo natural y social a través de la técnica y la revolución.⁶³⁴

De acuerdo con este autor, el pintor logra una síntesis final de la naturaleza y la sociedad mediante un juego de oposiciones simbólicas basadas en el marxismo. Asimismo, Carlos Pellicer escribió:

⁶³³ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, op. cit., p. 244.

⁶³⁴ Juan Pablo de Pina García, *Diego Rivera en los años radicales*, Universidad Autónoma de Chapingo, 1990, p. 46.

[...] la gran sinfonía mural ejecutada en la bóveda y muros del Salón de Actos de Chapingo —Escuela Nacional de Agricultura—, sea su obra más extraordinaria. Sin duda es el trabajo de un genio, una obra maestra cuya perfección nos asombra [...]. En la capilla de Chapingo, Diego Rivera supo fundir en un solo sistema plástico las luchas económicas y políticas del pueblo mexicano y la concepción grandiosa de una sociedad en la que el hombre, por el trabajo y la libertad y con el desarrollo de la ciencia y la técnica, disfrute en abundancia de todos los dones de la Naturaleza.⁶³⁵

El poeta reconoce aquí la unión de las luchas, el trabajo, la técnica y la ciencia; la finalidad es el disfrute de la naturaleza, la cual es pasiva receptora del trabajo del hombre.

Como hemos visto, las reflexiones sobre los murales en Chapingo son más bien poéticas y estéticas, sin profundizar en el significado de las pinturas, por lo que no existe ninguna explicación satisfactoria y completa de este ciclo pictórico. Se advierte la profundidad de significados pero no se habla de los discursos plasmados en los murales.

VI.3 Canto a la tierra

La historiografía general se ha centrado en la premisa que Chapingo representa un “canto a la tierra”, probablemente basada en uno de los testimonios autobiográficos del pintor en que afirma: “Los frescos de Chapingo fueron esencialmente un canto a la tierra, su profundidad, belleza, riqueza y tristeza”,⁶³⁶ señalamiento tal vez de 1944 o 1945, años en los que Gladys March entrevistó a Rivera, aunque los textos contemporáneos a la realización de los frescos no lo definen con estas palabras, sino como “floración y fructificación” y como un “tema alegórico o simbólico”.⁶³⁷

Por otra parte, en 1946, cuando fungía como secretario de Agricultura, Marte R. Gómez encargó al poeta Enrique González Martínez la letra del himno *Canto a la tierra* para la Escuela Nacional de Agricultura. La partitura para piano fue escrita por Carlos Chávez y editada y escuchada en público por primera y probablemente única vez el 22 de

⁶³⁵ Carlos Pellicer, en *La pintura mural de la Revolución mexicana*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Banco Nacional de Comercio Exterior, 1960, pp. 32 y 51.

⁶³⁶ Diego Rivera, *My art, my life, op. cit.*, p. 83 (la traducción es mía).

⁶³⁷ Diego Rivera, “La Escuela Nacional ...”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, pp. 88-90.

febrero de 1946, con motivo del inicio anual de cursos.⁶³⁸ Para Marte R. Gómez, esta composición debía servir como lazo de unión entre los alumnos, mientras permanecían en el plantel y después entre los profesionistas que de él salieran.⁶³⁹ Se pretendió dotar de una identidad unitaria al himno y a los murales para que se entrelazaran conceptualmente, junto con el nombre de Marte R. Gómez, promotor de ambos. La letra del himno es un poema en el que se enaltece la labor del campesino, al cual se exhorta a “herir la tierra” al dejar caer los granos y poder obtener la cosecha. El famoso lema *Canto a la tierra* muy probablemente proviene de este poema, que en una de sus estrofas recita:

Aquí el verano es dulce y piadoso el invierno.
Cantemos a la tierra mientras la tierra canta.
El sol brilla en los montes azules y lejanos.
¡Herid la tierra, hermanos!
¡Herid la tierra, hermanos!

A partir del *bautizo* de los frescos de la ex capilla como *Canto a la tierra*, gran parte del acervo de crítica generado al respecto se ha basado en esta idea, como si fuera original de la época en la que se pintó. Tal es el caso de Luis Cardoza y Aragón, quien afirma que Rivera plasma “un canto a la tierra en la tierra misma y en su asunción en la carne de la mujer [...] la mujer es tierra y la tierra es mujer”.⁶⁴⁰ A partir de este concepto, muestra la visión de la tierra como espacio de lo femenino, de la fertilidad, de continuidad de la vida, analogía presente en los murales. En cuanto a su construcción formal, dice que en esta obra “no hay ilustración. No hay narración. Es un gran poema. Un himno. Y pocas veces con mayor intensidad lírica está presente, mejor que aquí, su profecía, su lucha por la transformación de México”.⁶⁴¹ A su vez, Antonio Rodríguez identificó el ciclo pictórico como: “Canto a la tierra y a los que luchan por convertirla en un lugar propicio a la vida y a la libertad del género humano”,⁶⁴² definición que se ha gozado de gran popularidad.

⁶³⁸ Enrique González Martínez (1871-1978), destacado poeta de su generación. Luis Morett, director del Museo Nacional de Agricultura sostiene que Marte R. Gómez también encargó a Chávez y a González Martínez un himno en conjunto con el Dr. Atl para el volcán Parícutín.

⁶³⁹ Marte R. Gómez, “Carta a Carlos Chávez”, febrero de 1946, publicada en *El Canto recobrado*, México, Museo Nacional de Agricultura, Universidad Autónoma Chapingo, julio de 1998.

⁶⁴⁰ Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea...*, *op. cit.*, p. 164.

⁶⁴¹ *Ibidem.*, p. 164.

⁶⁴² Antonio Rodríguez, *Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en la capilla de Chapingo*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1986, p. 10.

VI.4 Programa iconográfico

Para iniciar este apartado, cabe anticipar algunas conclusiones para, a la luz de ellas, poder analizar los tableros en la ex capilla: cada ciclo de murales tiene varias interpretaciones o lecturas posibles. Cada panel es un espacio autónomo y a la vez interrelacionado con los demás, por lo que conviene tratarlos como partes de un conjunto. Los episodios del relato son importantes como unidades, pero también lo son como parte de una metahistoria, que se integra y sintetiza en el muro testero.

Los frescos de la ex capilla representan una analogía de renovación que ocurre en varios planos. De acuerdo con Julius Evola, el campo y la floración se refieren a las condiciones y posibilidades contenidas dentro de una semilla, la cual es equiparada al oro; al ser separado de la mina (la vida universal) se muere; pero al ser enterrada en la tierra, renace y florece el principio y todas las posibilidades que contiene.⁶⁴³ En los frescos de la ex capilla se ve como los metales son extraídos de las minas para ser utilizados por el hombre. Por otra parte, las semillas del trigo y del maíz son depositadas en la tierra para posteriormente dar al ser humano las cosechas necesarias para su sostenimiento a la vez que las ideas de los mártires revolucionarios germinan en la conciencia del pueblo. Este proceso también se equipara con la iniciación masónica y rosacruz, en la cual el neófito accede a una cueva que representa la matriz universal para iniciar una transformación basada en el autoconocimiento y la ampliación de la conciencia, para después salir al mundo renovado y purificado y así poder ayudar a la sociedad y a la humanidad en general.

En sentido hermético, la decoración de la ex capilla representa la unidad de los polos del universo. La naturaleza pasiva y acuática del principio femenino se compara al principio activo, el fuego, la virilidad y la estabilidad del principio masculino. Ambos son necesarios para engendrar uno más y convertirse al fin en una unidad: tres en uno.⁶⁴⁴ Esta concepción esotérica también se refiere a la unión del azufre, el mercurio y la sal como también al cuerpo, espíritu y alma, elementos necesarios para representar la completud del ser humano.

⁶⁴³ Julius Evola, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 40.

El devenir social es un proceso analógico a la evolución natural, fenómeno biológico, necesario, irreversible e inevitable que garantiza la continuación de la vida. Así, los ciclos agrícolas, el embarazo y los procesos sociales se corresponden. La gesta revolucionaria se plasma como algo tan natural como un alumbramiento. El pintor propone una lectura armónica del universo en el que individuo y sociedad, procesos naturales y sociales, son necesarios para la construcción de un futuro utópico. La relación entre la diversidad de procesos generativos del universo promueven una sensación de unidad, completud e integración. Las palabras de Julius Evola evocan esta sensación:

Levántate sobre toda altura; desciende más profundo que cualquier profundidad; concéntrate en ti mismo y todas las sensaciones de las cosas creadas del agua, fuego, seco y húmedo. Piensa en encontrarte simultáneamente en todos lados, en la tierra, el mar o el cielo; piensa en nunca haber nacido, o en que aún eres un embrión: joven y viejo y más allá de la muerte. Abraza todo al mismo tiempo: todos los tiempos, lugares, calidades y cantidades.⁶⁴⁵

Los procesos cíclicos, recurrentes y rítmicos del universo son representados por el pintor logrando que los murales expresen una visión de atemporalidad y eternidad. Por otra parte Rivera unifica la esfera pública con la privada; en cuanto a la primera, trata el tema de la agricultura tradicional junto con el progreso, los abusos de poder, la lucha agraria, la enseñanza de la libertad y el respeto a la dignidad del trabajador; la unión del obrero, del campesino y del soldado para lograr una justa distribución de los frutos de la tierra y, finalmente, intentar el control del ser humano sobre la realidad. Por otro lado, el ámbito privado se muestra al incluir las entrañas de la Tierra así como el proceso de crecimiento que se da en el útero. Otro aspecto que contribuye a la diferencia entre espacios es que en el muro derecho los modelos son reconocibles, mientras que en el izquierdo son personajes arquetípicos que no se identifican con alguien en específico. En el primero se observa a Emiliano Zapata y Otilio Montaña, Concha Michel, la poetisa Gabriela Garbalosa, Pablo O'Higgins, Lupe Marín y Tina Modotti. Al juntar estas dos esferas, el pintor da forma a la vida del ser humano en particular y de los mexicanos en general. De acuerdo con Karen Cordero, “el complejo discurso que se desarrolla en esta obra logra

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 16.

entrelazar lo público y lo privado, lo político y lo sensual, lo virtual y lo real”.⁶⁴⁶ De esta forma, estos frescos son una representación de la visión del pintor sobre el funcionamiento del Universo.

VI.5 Positivismismo, comunismo y esoterismo: descripción, análisis e interpretación de los murales.

Lo bello no es lo bonito ni lo real, sino lo creado para significar algo.

Salvador Novo⁶⁴⁷

En los murales de la ex capilla el pintor logró superponer diversos lenguajes, temáticas y corrientes de pensamiento en las mismas imágenes. Enlazó magistralmente teorías de diversas áreas del conocimiento humano para mostrar su enorme capacidad de síntesis al proponer una visión personal de la Historia, el desarrollo natural y social y el futuro imaginado de la humanidad. Sin embargo, esta relación no es directa ni carece de tensiones; los ámbitos se superponen, se contradicen a veces y convergen otras.

A nivel exotérico, la ex capilla de Chapingo es un monumento a la lucha agraria. De esta manera, como explicó Marte R. Gómez,

La capilla de Chapingo expresa su concepción sobre la Reforma Agraria en tres diferentes aspectos:

1. La tierra dormida o la propiedad dormida durante el sistema latifundista,
2. El despertar de la tierra al comienzo de la Revolución, y
3. La explotación completa de la tierra con la ayuda de los agrónomos y la asistencia de los elementos técnicos y científicos proporcionados por el progreso.⁶⁴⁸

La concepción de Gómez es relevante por su cercanía con el proyecto: fue agrarista, director de la Escuela y comisionó las obras. El proceso se observa como una evolución de los sistemas de producción agrícola representados por medio de alegorías femeninas.

⁶⁴⁶ Karen Cordero, “Los espacios de Chapingo: apuntes hacia una relectura”, en *Arte y espacio, XIX Coloquio internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 210.

⁶⁴⁷ Salvador Novo, “Al margen de un incidente pictórico”, *El Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924.

⁶⁴⁸ Marte R. Gómez, Apuntes sobre el muralismo.

El cambio del sistema de propiedad logrado a través de la lucha revolucionaria es condición para realizar la explotación adecuada de la tierra mediante el reparto agrario. El papel de los agrónomos es fundamental: ellos conocerían las nuevas técnicas para obtener el progreso en el campo. Sobre el ciclo pictórico de la ex capilla, Marte R. Gómez dictó las siguientes palabras a alumnos de la ENA:

Fue precisamente ésta, la revolución agrícola que normaron los egresados de esta escuela, la que, acabado el latifundio y creadas las condiciones propicias, como hoy por fortuna han surgido. Vaticinó Diego Rivera en esta capilla, con la enorme composición que cubre el muro contra el cual descansó alguna vez el altar del templo. [...] Se ve de espaldas al hombre, al Rector, que contempla la marcha armoniosa de las fuerzas: el aire, la electricidad, el átomo, diríamos hoy, que sirven para hacer producir la tierra.

La tierra está simbolizada, en la parte superior, por una mujer, la propia mujer del artista [Lupe Marín], cuya gravidez da testimonio de la abundancia que debe ser el premio de los esfuerzos y desvelos del buen agricultor [...] Diego Rivera pensó poner en los muros laterales, [...] frente a frente, dos grandes concepciones: por una parte la tierra redimida, libre y con todos los elementos de la naturaleza y la ciencia puestos a su servicio: la electricidad, el fuego y los elementos meteorológicos, el viento, el agua, y las palomas, que fueron siempre para él el símbolo de la fraternidad ideal. Enfrente puso la tierra dormida, una mujer que no ha despertado todavía a los conceptos que deben ser los de una agricultura técnica, como lo que ustedes han visto gestar en los laboratorios de la escuela.⁶⁴⁹

De acuerdo con Marte R. Gómez, el papel de los egresados de la ENA era trascendental para lograr la sabia explotación de los elementos naturales y la óptima producción. *La tierra dormida* todavía no despierta al progreso que se enseñaría en Chapingo. *La tierra fecunda* es, por otro lado, la tierra liberada por la lucha revolucionaria mientras la tecnología sirve al hombre para producir. Esta interpretación agrarista se complementa con las que se proponen a continuación. Lo realizado en Chapingo ilustra lo que Alicia Azuela explica como el pensamiento histórico típicamente moderno de Diego Rivera:

⁶⁴⁹ Marte R. Gómez, *Episodios de la vida de la Escuela Nacional de Agricultura*, México, Colegio de Posgraduados, Escuela Nacional de Agricultura, 1976, p. 268. Ver también Marcelo González Bustos, *et al.*, *Marte R. Gómez, semblanza biográfica 1896-1973*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1996.

[...] en sus inicios estaba arraigado en un socialismo evolucionista, organicista, esotérico y redentorista que equiparó los procesos sociales con los naturales —entendiendo la culminación de los primeros como el triunfo inevitable del pueblo gracias a la conducción del iniciado o líder político y guía espiritual hacia un futuro predeterminado. De ahí que, con la representación del pasado se pretendiera legitimar el presente y fuera viable imaginarse el futuro en función de la evolución previsible de los procesos sociales hacia un final predecible por y hacia la modernidad.⁶⁵⁰

El muralista muestra una conexión y un paralelismo entre la evolución natural (muro derecho) y la evolución social (muro izquierdo). Los dos ámbitos se presentan como procesos predeterminados, naturales, irreversibles e inevitables. El destino de la humanidad (muro del fondo o testero) es igualmente predeterminado y común a todos los habitantes de la nación, contribuyendo a la identidad colectiva y a la unificación nacional. El pintor afirmó que la ex capilla representa “la evolución de la tierra y la evolución de los hombres; desde el caos natural y social hasta la armonía productiva de hombres y elementos naturales y de hombre a hombre”.⁶⁵¹ Este espacio se convierte en un intento de organizar la realidad después del caos que había generado la Revolución, vista como una irrupción de la evolución social natural. En contra de lo que hubieran querido los positivistas, la discontinuidad y la violencia interrumpieron el desarrollo; por eso Diego trató de establecer un orden y una secuencia que incluyera el proceso de generación y evolución en el ámbito natural y en el social. Ya que, en palabras de Comte: “Ordenando al hombre se ordenaba la sociedad”.⁶⁵²

A su vez, existe una concepción rosacruz que afirma que “lo absoluto existe antes de las regiones cósmicas en el caos, la matriz universal o el útero de la naturaleza [...] de lo último de la expresión material, los procesos evolutivos regresan al principio universal”.⁶⁵³ En la idea esotérica de la creación, “el caos es la materia prima: la

⁶⁵⁰ Alicia Azuela, *Arte y poder*, *op. cit.*, pp. 167 y 191.

⁶⁵¹ Diego Rivera, “La obra del pintor Diego Rivera”, en Diego Rivera, *Textos de arte*, p. 134. Bertram D. Wolfe, biógrafo de Rivera, prácticamente repitió las palabras del pintor, al decir: “De acuerdo con el empleo que se había dado al edificio, escogió temas relacionados con la agricultura: la evolución de la tierra, germinación, crecimiento, florecimiento y fructificación, y un paralelismo simbólico con la evolución de la sociedad. El todo parte del caos natural y social, culminando con la armonía del hombre con la naturaleza y del hombre con el hombre”. Bertram Wolfe, *La fabulosa vida...*, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁵² Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 233.

⁶⁵³ Revista *Mercury*, vol. 4, 10 de febrero de 1919, núm. 3, p. 13.

posibilidad indiferenciada, el origen de toda generación”.⁶⁵⁴ Al evolucionar, se regresa al principio universal, a la generación de una nueva vida. El caos es el principio, el *útero*. Pero dada la concepción cíclica de la vida, es también muerte y resurrección, final y principio, el dragón ouroboros. Así, el ciclo pictórico es una representación del génesis; síntesis de las fuerzas generadoras del cosmos, de la energía universal que se condensa en la unidad de la existencia. Todo está interconectado mediante la fuerza cósmica que depende y actúa en lo demás. Este programa iconográfico es elevado a una dimensión integral en la que las grandes luchas por la tierra se unen a la geografía nacional, al poder que representa su posesión, a lo necesario de su presencia para la subsistencia humana y a la trascendencia de los elementos naturales para la generación de toda posibilidad creativa.

Los procesos naturales, la agricultura, el devenir social, los ciclos de vida, las estaciones del año y el embarazo son analógicos y se corresponden como parte de un sistema incluyente que comprende todos los planos del universo; como dicta la ley de la correspondencia: lo que sucede a nivel social tiene su equivalente en la naturaleza, aunque estos mundos paralelos se funden en una unidad mayor para mostrar que todo en el universo tiende a la unión, ya que los polos opuestos no son sino la manifestación contraria del mismo principio, una serie de movimientos constantes y de transformaciones ordenadas. La agricultura es un proceso en el que interviene el ser humano: conoce las estaciones del año, los tiempos de crecimiento de los diversos cultivos; su actividad agrícola se basa en el conocimiento y la integración de sus acciones a la naturaleza.

De acuerdo con Justino Fernández, “el lado derecho manifiesta a la ‘evolución natural’ del hombre, expresada por desnudos femeninos, poéticos [...] la serie de tableros del lado izquierdo corresponden a la transformación social del hombre en determinada circunstancia”. El historiador del arte señala que todo converge en el muro del fondo, en el que “la evolución material llega a su plenitud, tanto como la transformación social, y el hombre, libre ya, opera técnicamente sobre las posibilidades que le ofrece la

⁶⁵⁴ Julius Evola, *op. cit.*, p. 30.

Naturaleza”.⁶⁵⁵ Este punto de vista es válido; sin embargo, el ciclo pictórico de la ex capilla encierra significados adicionales.

Este paralelismo también tiene fundamentos positivistas: Herbert Spencer reconoce que hay una sola evolución que ocurre en todas partes, y que las leyes de la naturaleza aplican a todos los objetos y a todos los procesos, por lo que la evolución ocurre de la misma manera en todos los ámbitos.⁶⁵⁶ La ciencia muestra a los hombres que “el orden social no es distinto al de la naturaleza, que siendo la sociedad un organismo está sujeta a las leyes del mundo orgánico”.⁶⁵⁷ Por su parte, inspirado en Spencer, Justo Sierra declaró:

La sociedad, como todo organismo, está sujeta a las leyes necesarias de la evolución; que en su parte esencial consisten en un doble movimiento de integración y de diferenciación, en una marcha de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo incoherente a lo coherente, de lo indefinido a lo definido. La evolución no es un accidente, no se encuentra dentro del control humano, sino que es una necesidad benéfica, un proceso biológico mediante el cual se organiza el caos. Es decir, que en todo cuerpo, que en todo organismo, a medida que se unifica o se integra más, sus partes más se diferencian, más se especializan, y en este doble movimiento consiste el perfeccionamiento del organismo, lo que en las sociedades se llama progreso.⁶⁵⁸

Para Augusto Comte no hay orden sin progreso ni progreso sin orden.⁶⁵⁹ El ordenamiento del caos y la separación en dos principios en estructuras complejas son parte del devenir de las sociedades.

La idea positivista de progreso lineal difiere de la concepción cíclica del acontecer humano. Mientras para los rosacruces “la evolución se concebía desde un punto de vista espiritual y antropológico, como una espiral descendiente, una renovación de la tierra y un viaje regenerado ascendente”,⁶⁶⁰ para los positivistas el tiempo era lineal, con un principio y un fin. En la ex capilla de Chapingo se observa una fusión de ambas concepciones.

⁶⁵⁵ Justino Fernández, *El arte moderno...*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵⁶ Herbert Spencer, *On Social Evolution*, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁵⁷ Leopoldo Zea, *op. cit.*, p. 239.

⁶⁵⁸ Herbert Spencer, *op. cit.*, p. 52 y Leopoldo Zea, *op. cit.*, p. 304.

⁶⁵⁹ Augusto Comte, *Cours de Philosophie Positive*, París, 1982, t. IV, Citado en Zea, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁶⁰ Revista *Mercury*, “Rosicrucian tree of life”, Núm. 13, 10 de septiembre de 1917, p. 9.

La fuerza cósmica equipara la capacidad generadora de vida de la madre tierra y la mujer: las dos matrices cuidadoras y portadoras de una nueva realidad, un nuevo orden, forman parte del lenguaje esotérico que muestra un canto al Universo en donde todo es cíclico y se renueva constantemente. El pintor condensa toda una serie de creencias que pertenecen a diferentes ideologías, una síntesis visual bastante bien lograda si consideramos la complejidad de todo lo representado. Al hacer uso de la alegoría y el símbolo, estos lenguajes generan una tensión ideológica que Rivera logró resolver al incluir en su discurso imágenes con posibilidad de tener múltiples lecturas.

Muro izquierdo (fig. 39)

Se refiere al ámbito activo y masculino. Representa escenas de la evolución social; no hay imágenes de lucha. A través de la conscientización de los oprimidos se generará la transformación hacia un futuro de igualdad, paz y progreso. Todo acontece en la superficie de la tierra, en un ámbito finito y temporal, aun cuando la alta línea del horizonte no deja ver el paisaje, se infiere que el lugar que evoca es México. La flora y la fauna, los vestuarios y los personajes lo identifican. Esto no sucede en el muro derecho, ya que todos los personajes aparecen desnudos en sitios demasiado generales como para ser reconocibles, lo que imprime un sello universal y atemporal. Esta es una de las maneras en las que el muralista logra integrar lo universal y lo local.

En un texto sobre su obra en la SEP y en Chapingo, Rivera escribió: “El pintor es revolucionario si está identificado a la parte de la humanidad que representa el polo positivo en ese gran fenómeno biológico que todos llamamos revolución”.⁶⁶¹ Reconoce que la revolución, como los demás fenómenos en el Universo, contiene ambos principios cósmicos; los revolucionarios serían el polo positivo de ese fenómeno. Esta es una concepción positivista y organicista, ya que Comte y Spencer coinciden en que el tránsito de la sociedad tradicional precapitalista a la sociedad moderna capitalista es inevitable, como los cambios biológicos. Los organismos naturales evolucionan, la sociedad también: progresa. La historia es un proceso determinado, una “evolución” orgánica. De tal manera, el movimiento natural de la sociedad es la evolución, no la revolución.⁶⁶²

⁶⁶¹ Diego Rivera, “Los Patios de la Secretaría...”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, pp. 85 y 86.

⁶⁶² Leopoldo Zea, *op. cit.*, p. 242.

Los positivistas pensaban que el adelanto no se debe alcanzar por medio de la violencia; pero en contra de lo que hubieran querido, la discontinuidad y la guerra irrumpieron en el proceso de desarrollo. Tal vez por esto, la transformación social en el muro izquierdo de Chapingo no se da mediante escenas revolucionarias, sino a través de escenas de concientización. La revolución como irrupción de ese proceso es omitida abiertamente, aun cuando la muerte del líder nos remite a la violencia de la lucha, y ésta es necesaria para la fructificación de las ideas. “Lo que la revolución crea es destruido, lo que la evolución realiza permanece [...]. Toda sociedad en vez de saltar de un estado determinado a otro, como lo pretenden las revoluciones, tiene que regresar al punto de partida, una vez establecido el orden, y continuar su desarrollo desde el mismo lugar en el que la revolución lo alteró”.⁶⁶³ La concepción positivista afirma que la revolución no es más que un retroceso.

Como señalamos al inicio del capítulo, el orden elegido en este trabajo para la descripción de los murales es de la entrada de la ex capilla al ábside. El muro izquierdo está formado por cinco paneles: un tablero ubicado en el vestíbulo y cuatro dentro de la nave principal: dos rectangulares y tres cuadrados. En ellos se plasma más una denuncia de las causas de la gesta revolucionaria que la lucha misma. Los primeros dos tableros se refieren a la explotación de los mineros y campesinos; un personaje, al que se conoce como *El propagandista* o *El agitador*, pone en evidencia el trabajo inhumano de los mineros, el cateo del que son objeto al salir del trabajo, práctica realizada por estadounidenses, y el maltrato que reciben de los hacendados y sus guardias blancas. Los siguientes tres tableros cuadrados forman la llamada *Trilogía de la Revolución*. El primero es *El sembrador*, quien predica al pueblo. El segundo, *La muerte del líder*, representa el duelo de un joven revolucionario. Aunque en sí no se muestra ninguna escena de lucha armada, los caudillos revolucionarios y el joven líder muertos sí se refieren a la violencia de manera apologética. El tercer tablero, *El triunfo de la Revolución*, muestra el fruto del sacrificio del pueblo, la paz después de la guerra en donde la trinidad revolucionaria distribuye los dones obtenidos.

El muro izquierdo narra la liberación de los campesinos, cuyo proceso es muy penoso y heroico. En esta admiración por el trabajador agrícola surge la pregunta sobre

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 243.

qué hacer con él, si defenderlo o abolirlo. Esto nos lleva a un cuestionamiento más profundo: ¿existe entonces la posibilidad de salvación del pueblo y del campesino? Tal parece que se espera la redención, pero no queda claro quién es su salvador. Podría ser el líder revolucionario, el intelectual, el iniciado o el Universo mismo con sus principios y fuerzas cósmicas. Lo sorprendente es que el campesino ya no aparece como tal en el gran fresco del muro testero, desaparece para formar parte de la “gran familia humana”, de la nueva nación mestiza en la que no habría diferenciación por oficio, clase social, raza o posición económica.

Iconografía cristiana en el muro izquierdo

Es interesante que en el muro izquierdo, en el que se ubican escenas de la evolución social, Rivera usó una iconografía inequívocamente cristiana, cuyas composiciones refieren a pasajes bíblicos o modelos bien conocidos de la pintura católica; es casi un *via crucis*. Muy probablemente las incorporó para que el público se identificara con las escenas que presencia. Karen Cordero lo ha reconocido: “es de extrema importancia [...] el uso de paralelos bíblicos para facilitar la interpretación didáctica y moralista de las escenas narrativas”.⁶⁶⁴

El empleo de la retórica cristiana en el arte se dio sobre todo a partir de la Revolución francesa para transmitir el culto a la Patria. En el periodo que nos ocupa, en México esta práctica no fue exclusiva de Rivera. José Clemente Orozco, por ejemplo, afirma que “todos los pintores comenzaron con asuntos derivados de la iconografía tradicional cristiana o franca y literalmente tomados de ésta”.⁶⁶⁵ En Chapingo se ve claramente un crucificado (el minero siendo cateado), un predicador, tres mujeres —que semejan a las tres Marías rezando— en la muerte del líder (sacrificado como Jesucristo) y una trinidad formada por el obrero, el campesino y el soldado (padre, hijo y espíritu santo). Estas referencias cristianas también están en el muchas otras obras de Rivera. Por ejemplo, en el mural *Vacunación*, en el Detroit Institute of Arts, el pintor plasmó a la Sagrada Familia mientras vacunan al niño (Jesús). Hay una constante en la ex capilla: los personajes se agrupan de tres en tres, lo que probablemente tenga relación con el lenguaje

⁶⁶⁴ Karen Cordero, “La construcción..., *op. cit.*, p. 24.

⁶⁶⁵ José Clemente Orozco, Catálogo que el Instituto de Bellas Artes publica con motivo de la *Exposición nacional retrospectiva*. José Clemente Orozco, México, Secretaría de Educación Pública, 1947. Citado en Justino Fernández, *op. cit.*, p. 14.

cristiano; así, explotados y explotadores, mártires y dolientes, obrero, soldado y campesino, todos aparecen en tríadas. Aunque, por otro lado, recordemos que el nivel más alto de la masonería es el grado 33.

Muro derecho (fig. 40)

Representa el ámbito femenino, la evolución natural, el ciclo permanente de la transformación reformadora de la naturaleza. Estas imágenes poseen una fuerza disonante con el discurso supuestamente revolucionario del muralismo. Muestra caminos pictóricos distintos: las composiciones se simplifican, el número de figuras se reduce, los personajes aparecen desnudos, la fuerza de las imágenes emerge en poderosas alegorías y los fondos se homogeneizan en una concepción poética, simbólica. Las escenas son atemporales, despojadas de toda referencia anecdótica, en las cuales se evoca el espacio mítico de generación en donde la tierra y la mujer comparten dicha capacidad.

Rivera convirtió la ex capilla en un monumento atemporal y perdurable al pintar en el muro derecho escenas que no tratan sobre la Revolución ni sobre la lucha de la tierra, no celebran un tiempo histórico concreto ni se encuentran en un escenario geográfico definido. Los frescos tratan de un instante que no se inscribe dentro de los cánones históricos ni de la concepción lineal del tiempo, sino en un espacio más bien mítico. Para dar una connotación de atemporalidad y de unidad a estas escenas, el pintor no cambia la textura ni los colores, no utiliza la perspectiva, elimina la profundidad del espacio y evade la diferencia entre los diversos planos, al evocar lo sublime y lo subjetivo. El cielo se excluye al presentar escenas que pertenecen al ámbito de lo mitológico y lo onírico y, por lo tanto, demuestran una gran influencia simbolista.

Quatrèmere de Quincy, en el siglo XVIII, expresó: “Utilizar el pasado eliminaría la modernidad de la estructura y utilizar el presente eliminaría todo su valor histórico. Sólo la alegoría era lo suficientemente abstracta para acomodar esta crisis de identidad histórica”.⁶⁶⁶ Rivera se une a esta convención por medio de las alegorías que representan las fuerzas naturales, la reproducción y el ciclo de vida dentro de la tierra. Así, los tableros en el muro derecho trascienden un momento histórico determinado.

⁶⁶⁶ Sylvia Lavin, *op. cit.*, p. 173.

Los procesos se dan de forma natural. Plasma lo que el pintor llamó: “La maravillosa plastificación de las fuerzas naturales, unas en su unidad y múltiples en su infinidad, hermosas siempre en su acción favorable o desfavorable al hombre, positiva o negativa, siempre engendradoras de vida, mediante la transformación del nacimiento: renovación y muerte”.⁶⁶⁷ La tierra es el útero en el que ocurre la fertilización, gestación y alumbramiento de la nueva humanidad y de los frutos de la naturaleza.

Para crear, se requiere de la unión de los dos principios. En cada tablero se unen ambos polos, aun cuando en este muro domina lo femenino. El punto de vista del observador es bajo y, por lo tanto, dentro de la tierra. Estos eventos ocurren en una geografía compartida por toda la humanidad: el subsuelo, fuera de toda división política o social. Es hasta el último tablero donde se emerge de las profundidades de la tierra y aparecen los frutos del proceso generativo tanto humano como natural: un niño y un árbol con frutos.

Los óculos o ventanas en este muro tienen una connotación sexual, ya que dentro de varios de ellos hay espermatozoides y figuras fálicas, el momento de la fecundación y el desarrollo del feto dentro del útero, y hace referencia a la cualidad de andrógino del círculo, ya que a la vez son elementos masculinos y femeninos, andróginos. Tal vez tenga relación con su esposa Lupe Marín, quien estuvo embarazada dos veces en el tiempo en que Rivera pintó en Chapingo. La iluminación a contraluz y los fondos ayudan a que las escenas parezcan poco reales, ficticias, como extraídas de la imaginación del artista. El tema alegórico y las abstracciones que emplea en estos tableros son diferentes a su otra obra mural, por lo que siempre han generado más preguntas que respuestas.

El muro derecho inicia con un panel muy peculiar, en el que se representan hombres que están muertos. Si aquí se describe un proceso natural, entonces la inclusión de dos personajes reconocibles, enterrados en nichos dentro de la tierra, tiene un significado profundo: exclusivamente el momento de la fecundación requiere la intervención de lo masculino para generar vida, mientras la madre tierra y el cuerpo de la mujer se encargan de guardar dentro de ellas el producto de este momento. La presencia masculina en los siguientes paneles proviene ahora del exterior, en forma de sol y de viento.

⁶⁶⁷ Bertram D. Wolfe, *op. cit.*, p. 129.

A partir de la muerte de Otilio Montaña y Emiliano Zapata, en un acto de renovación de vida, los mártires revolucionarios se integran al proceso creativo, al “gran fenómeno biológico que llamamos revolución”.⁶⁶⁸ Su sacrificio da sentido a la generación de un nuevo orden. Los paneles siguientes ubican al espectador debajo de la tierra, donde la fuerza de la fecundación está presente en *Las fuerzas subterráneas*. Damos paso a *Germinación*, donde la madre tierra aloja en sus úteros a varios seres humanos en crecimiento. Posteriormente, *Floración* remite a la fertilidad, básicamente al alumbramiento. Por último, en *Fructificación* los seres humanos gozan de los frutos del proceso de generación de una nueva vida y de la evolución natural. Para los rosacruces la muerte es un elemento necesario en el ciclo de la vida. “El nacimiento y la muerte son análogos, pues la muerte es el nacimiento en otro plano [...] místicamente toda acción progresiva es en ciclos, definitivos e importantes. Un ciclo es un periodo de tiempo, evolución, proceso”.⁶⁶⁹ En estos tableros Rivera proyecta el ciclo eterno del nacimiento, crecimiento, florecimiento, muerte y renacimiento. Así lo expresó a Alfonso Reyes en 1920:

Presente, pasado, futuro, no quieren decir nada porque todo está en marcha todo está volviendo alrededor de un centro y se crea de nuevo constantemente [...] engendrando formas, acciones y reacciones, un organismo que existe y vive antes ahora y después al mismo tiempo, es posible que esto da la sensación de lo que llaman eternidad, el amor la incita y la obra de arte la contiene, es su expresión, si no, no es.⁶⁷⁰

En este muro tales ideas son insertas magistralmente por el artista. Se revelan los principios cósmicos de polaridad, correspondencia, ley y orden. La ex capilla es un monumento a la sensualidad, a la vitalidad y a la capacidad de la tierra y de la mujer — previamente fecundadas— para crecer los frutos dentro de ellas.

⁶⁶⁸ Diego Rivera, “Los patios de la SEP”, en Diego Rivera, *Textos de arte*, p. 85.

⁶⁶⁹ Harvey Spencer Lewis, *Rosicrucian Manual*, New York, Kessinger, 1927, p. 158.

⁶⁷⁰ Carta a Alfonso Reyes del 3 de noviembre de 1920, Archivo FDR.

En la bóveda, la tecnología está ausente. Las escenas son del cielo, el fuego, el aire y el arco iris. Hay mujeres sólo en un panel, *Los elementos*; es el cielo, ecos de los profetas en la Capilla Sixtina. Hombres fuertes y desnudos, representados en prodigiosos escorzos, abrazan haces de trigo y maíz, mientras protegen al observador desde el firmamento. La arquitectura es falseada, imitada, recreada por el artista, lo que muestra su virtuosismo y sus conocimientos sobre representación del espacio y la relación con el espectador.

VI.6 Vestíbulo

Al entrar a la ex capilla, el observador se encuentra en un espacio cuadrado, de techo plano, no muy alto, cuyas paredes y plafón están cubiertos por pintura mural. A espaldas hay dos pequeños tableros a los lados de las puertas: *Niña con mazorcas*⁶⁷¹ y *Niño con frutas* (fig. 41). A la izquierda de la puerta de entrada, una niña sentada, con los ojos cerrados, lleva en cada mano una doble mazorca; su pose, sin duda, tiene como referencia a las esculturas de bulto de la diosa prehispánica Xilonen, deidad mexicana del maíz tierno. Le sirve como escenario una gran cantidad de plantas de maíz, alimento básico del mexicano, grano sagrado y creador de la humanidad en los mitos prehispánicos. Rivera también pintó una escultura de Xilonen en la escalera de la SEP. A la derecha de la puerta, duerme un niño. Se sienta sobre espigas de trigo y maíz y sostiene entre las manos siete frutos.

Rivera marca la pauta de lo que veremos en la nave principal: niño y niña, masculino y femenino, aún dormidos. Ellos recorrerán un camino de crecimiento para reunirse, ya como adultos, en el panel del fondo, en donde vemos a una mujer embarazada, único momento en el que ambos géneros se unifican dentro de un mismo cuerpo. Así, estos pequeños tableros inician el recorrido visual e iconográfico que transitará el espectador al acceder a la ex capilla.

⁶⁷¹ Chicomecóatl, en náhuatl “siete serpiente” es la diosa mexicana de la subsistencia, en especial del maíz, y por extensión de la fertilidad. Es la parte femenina de Centéotl. Xilonen “la peluda” refiere a las barbas de maíz en vaina. Se le consideraba “joven madre del maíz tierno”. Para esta figura posó Luz Jiménez. Ver *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965*, Catálogo de la exposición en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 2000.

En el extremo superior derecho, a un lado del niño, se puede ver un recuadro con la dedicatoria de la capilla:

A TODOS LOS QUE YA CAYERON Y A TODOS LOS MILES DE HOMBRES QUE TODAVÍA HAN DE CAER EN LA LUCHA POR LA TIERRA, PARA HACERLA LIBRE Y QUE PUEDAN FECUNDIZARLA TODOS LOS HOMBRES CON EL TRABAJO DE SUS PROPIAS MANOS, TIERRA ABONADA CON LA SANGRE, LOS HUESOS, LA CARNE Y EL PENSAMIENTO DE LOS QUE SUPIERON LLEGAR AL SACRIFICIO.

DEDICAN DEVOTOS EL TRABAJO DE ESTA OBRA LOS QUE LO HICIERON, JUAN ROJANO, EPIGMENIO TÉLLEZ, ALBAÑILES; RAMÓN ALVA DE LA CANAL, MÁXIMO PACHECO Y PABLO HIGINS, AYUDANTES, Y DIEGO RIVERA, PINTOR, OCT. 1º, 1927.

La dedicatoria es a la tierra, a los trabajadores y a los mártires, tanto conocidos como desconocidos. Mujeres y hombres saben el sacrificio que les corresponde realizar para la liberación de la humanidad. Este pequeño texto ubica a la ex capilla como un homenaje a los que luchan por la tierra por medio de las armas o a través del pensamiento y la ideología.

El error en el apellido de Pablo O'Higgins podría indicar que en el momento de ser inscrita esta dedicatoria ni Pablo ni Diego estuvieron allí para supervisarla. En un texto autobiográfico, Rivera aseguró: "Seis días antes de la salida, el trabajo [de la ex capilla] estaba concluido".⁶⁷² Era agosto de 1927 y el muralista dejó México para asistir a la celebración del décimo aniversario de la Revolución de Octubre en Rusia.

El agitador o El propagandista⁶⁷³ (fig. 42)

Muro izquierdo del vestíbulo de la ex capilla, 2.44 x 5.53 m.

El primer tablero, entrando del lado izquierdo, denuncia la explotación dentro las entrañas de la tierra. El panel se divide en dos escenas: una fuera de la tierra y otra dentro; ambas están separadas por un eje vertical compuesto por las formaciones rocosas

⁶⁷² Loló de la Torriente, *op. cit.*, 1959, tomo II, pp. 243-244.

⁶⁷³ Título otorgado por Antonio Rodríguez en *Canto a la tierra*, *op. cit.*, p. 10.

de la tierra, un xoloitzcuintle⁶⁷⁴ y unos chivos, así como por la presencia de *El agitador*. El tablero recibe el nombre de este personaje y que aparece aquí por primera vez, aunque también está en los dos siguientes paneles del muro izquierdo. Se trata de un hombre mestizo, vestido con camisa roja; porta el sombrero típico de los campesinos, pero también el overol azul característico de los obreros, es decir, la unión de ambos como fuerza del proletariado mexicano, unificando la sociedad y denunciando el trato inhumano que reciben los mineros. Señala con la mano izquierda la explotación de sus compañeros, y con la derecha apunta hacia una hoz que yace sobre una piedra cúbica, algo burda, cruzada por el martillo, que lleva un hombre de la multitud vestido, igualmente, con camisa roja y overol azul, además de un sombrero negro.

Del lado izquierdo del tablero, en la escena fuera de la tierra, sobresalen tres personajes que portan sendos sombreros de paja, primera tríada en el ciclo pictórico: el primero es *El agitador*. El segundo es un hombre sentado en cuclillas sobre la piedra cúbica, cubierto por un sarape rojo y un sombrero de paja que sólo dejan ver su mirada penetrante hacia el observador, y que emerge debajo de su gran sombrero. Junto a su cara se ve la punta de su escopeta; su postura denota el deseo de ocultar su identidad al mismo tiempo que una actitud retadora y amenazante. El tercer hombre está de espaldas; sólo se ve su sombrero y la vestimenta mitad rojo y mitad negro.

En el exterior se observa un paisaje rural con un pequeño pueblo rodeado de tierra cultivada. Un conjunto de diecisiete personas porta una variedad de sombreros y vestimentas que muestran la diversidad de la población mexicana. Cada sombrero refiere a un grupo social o una zona geográfica del país; algunos de ellos llevan overol, otros paliacates rojos, otros más parecen ser trabajadores ferrocarrileros y, por supuesto, también hay mineros. Todos se juntan para escuchar al agitador, quien denuncia la explotación ocurrida en las profundidades de la tierra. Al representar esta multitud de personajes, el mensaje es la unidad de todos los sectores sociales para evitar el abuso y el sufrimiento de sus compatriotas.

⁶⁷⁴ El perro xoloitzcuintle en la cosmovisión prehispánica se encarga de acompañar a las almas a la casa de los espíritus. En el archivo de la Fundación Diego Rivera se encuentra un documento que explica todas las características de este animal. Esto se debe quizás al interés de Rivera por conocer el significado de las cosas para plasmar en sus murales elementos con significados.

A la derecha del mural se muestra una escena en el interior de la tierra, en lo que parece ser una cueva y, al mismo tiempo, el túnel de una mina. Las profundidades de la tierra es el lugar donde los minerales existen, donde se forman el fuego y los metales. La cueva también representa, en la iconografía cristiana, al mundo pecador; Cristo aparece delante de una cueva prefigurando su muerte y su entierro, su vuelta a la tierra.

Dentro de la mina hay, de nuevo, tres hombres. La musculatura de sus cuerpos semidesnudos enfatiza el duro trabajo físico que requería su labor. Sólo llevan las herramientas de trabajo: casco con lámpara, perforadora, picos, mazos y botas. Los mineros trabajan con piedras en estado burdo, sin terminar. En este panel se representa el principio masculino activo: la labor del minero al intervenir las profundidades de la tierra, la cual funciona como receptora pasiva de la acción del ser humano.

La familia del artista había sido propietaria de minas en Guanajuato. En 1923, Diego y su esposa Lupe viajaron por México y llegaron a su estado natal porque quería recordar la lucha de los mineros contra la roca y la miseria, tal y como lo había visto en su niñez. A Loló de la Torriente, dijo haber visitado “las minas de Durazno y Los Locos que habían sido de su padre”.⁶⁷⁵ Por su parte, Guadalupe Rivera Marín relata que las minas Los Locos y La Aurora pertenecieron al abuelo del muralista, don Anastasio de la Rivera, donde bajaría por los tiros para constatar la pobreza de los hombres que allí laboraban. Al regresar a Guanajuato se dedicó a preparar los bocetos de unos mineros saliendo de la boca de una mina, “en donde nada había cambiado desde los tiempos de la Colonia; los trabajadores padecían las mismas pésimas condiciones de vida y trabajo”.⁶⁷⁶ Tal vez la cercanía personal de Rivera con la minería hizo que él incluyera escenas de este tipo en los murales, aunque se ubicaran en una escuela de agricultura.

La presencia de las minas también puede obedecer a la referencia del trabajo de los masones al equiparar el cuerpo con una piedra a la que hay que desbastar para poder formar parte del edificio de la humanidad. Si recordamos la ceremonia de iniciación masónica, el primer paso es la muerte simbólica en la cámara de reflexiones, posible semejanza con una mina, lugar oscuro y dentro de la tierra. La persona que comienza la iniciación es despojada de todas sus pertenencias, de todo lo que le estorba para renacer

⁶⁷⁵ Loló de la Torriente, *op. cit.*, p. 201.

⁶⁷⁶ Guadalupe Rivera Marín, *Un río, dos riveras, op. cit.*, p.152.

libremente. Aquí, el hombre que sale está casi desnudo, no lleva ninguna referencia al mundo profano, por lo que el minero puede representar al aprendiz masón. Siguiendo con las alegorías rosacruces, esta actividad tiene que hacerse alisando, partiendo, rompiendo la piedra burda, hasta lograr el tamaño deseado, desbastando los ángulos filosos para obtener la piedra cúbica. Este trabajo es el realizado por el hombre en el proceso que lo conducirá de la oscuridad a la luz.⁶⁷⁷ Recordemos que en la SEP pintó mineros en varios paneles. En el primero de la serie, entran encorvados y sin mostrar sus rostros hacia la boca de la mina; en el segundo, salen de ella y son cateados por los capataces, evocando la crucifixión. En este mural, escribió el poema de Gutiérrez Cruz que decía:

Compañero minero, doblegado bajo el peso de la tierra,
 tu mano yerra
 cuando sacas metales para el dinero.
 Haz puñales
 con todos los metales, y así
 verás que los metales
 después son para ti.⁶⁷⁸

La inclusión de estas líneas generó una violenta polémica entre él y Vasconcelos. Rivera accedió a borrarlo, pero lo escribió en un papel, lo guardó en un frasco y lo metió en el aplanado del muro donde aun se conserva.

El sacrificio de los mártires agrarios (fig. 43)

Muro derecho, 2.44 x 4.91 m.

Este tablero, sencillo y poderoso a la vez, representa el regreso al vientre de la madre tierra de dos héroes revolucionarios: Emiliano Zapata y Otilio Montaña. Ambos yacen lado a lado, como los compañeros de lucha que fueron. Sus rostros aparecen languidecidos, pálidos, lo que refuerza visualmente su muerte.

⁶⁷⁷ Revista *Mercury: A Journal of Esoterism and the Higher Masonry*, vol. 9, núm.4, diciembre de 1924, p. 208 (la traducción es mía).

⁶⁷⁸ Antonio Rodríguez, *Guía de los murales...*, op. cit., p. 25.

La fecundación es el único momento del proceso de generación de una nueva vida en el que se requiere de la intervención de lo masculino, eso explica la presencia de hombres en este muro principalmente femenino. Los ideales del Plan de Ayala son las semillas de un nuevo orden.

Rivera hace un corte transversal para representar con detalle los nichos o cámaras mortuorias debajo de la tierra, dentro de los cuales están los cadáveres envueltos con lienzos rojos; así como las pequeñas raíces, los montículos de los que emergen las plantas de maíz, las fibras que salen de las vainas y, finalmente, las mazorcas. Los sudarios rojos de ambos personajes son diferentes: el de Otilio Montaña deja ver sus pies descubiertos, mientras el de Zapata cubre todo su cuerpo exceptuando la cabeza.

Este panel representa mucho más que la fertilización del campo por el sacrificio de sus héroes. Es el nacimiento místico de la utopía, del ideal revolucionario; al morir, en un acto de renovación periódica de la vida, estos mártires del agrarismo se integran al rol creativo de la naturaleza. A través de la muerte, se confiere a la vida una posibilidad de continuar.

Por otro lado, en la iniciación del maestro masón se colocaba un ataúd o una tarima muy baja cubierta por un paño mortuario, para recordar al neófito que debe descender a la oscura tumba de la humanidad para renacer a la luz y a la nueva vida, por lo que este tablero puede aludir también a la muerte simbólica en la iniciación masónica.⁶⁷⁹

La naturaleza invade con su magnificencia esta escena, como si no se necesitara nada más que la unión de la tierra con el trabajo del hombre, implícito en el cultivo del maíz. El único vestigio de tecnología es el orificio de bala en el cráneo de Otilio Montaña, que muy probablemente se deba a la identificación de la causa de su muerte.

El sol, fuente de vida, es el centro de la composición piramidal e ilumina las dos tumbas. También es una gran flor y en el óculo que se encuentra al centro se observa lo que parecen ser espermatozoides, lo que refuerza la idea que este panel se refiere a la concepción. Rivera incluye este elemento solar que junto con los sudarios naranjas de los héroes fallecidos forma una composición piramidal, perfectamente equilibrada, en la que se conjugan la tierra como elemento femenino y el sol como masculino. Estos tres elementos rojo-naranjas se equilibran en este tablero, que es esencialmente dicromático,

⁶⁷⁹ Lorenzo Frau Arbines, *op. cit.*, tomo V, pp. 666-668.

en verde y rojo. El artista contrapuso estos dos colores complementarios, lo que proporciona una mayor estabilidad y armonía pictórica.

Las raíces del maíz se alimentan de los cadáveres y, por supuesto, de los ideales. El acribillamiento de Zapata a manos de Jesús M. Guajardo, el 10 de abril de 1919, parece no tener importancia; lo trascendente es que su lucha da fruto, su muerte es sólo un paso para el nacimiento de un nuevo orden en el que la tierra sería para quien la trabajase. Unas pequeñas flores naranjas brotan junto a los montículos del maíz, repitiendo el color rojo del sudario del mártir, esperanza de la vida que se está generando. Es el maíz y no la caña de azúcar el principal producto agrícola del altiplano central de México. Al enfocarse en este cultivo, el artista confiere importancia a esta región como lugar donde se funda la cultura nacional, como “zona fundamental de los cereales”, como la llamó Andrés Molina Enríquez.⁶⁸⁰ Estamos pues ante el nacimiento mítico de lo mexicano.

Rivera retomó esta imagen en 1929, por encargo de Marte R. Gómez (fig. 44).⁶⁸¹ El dibujo, realizado para el tercer tomo de las *Memorias de las Convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas* recuerda la composición de *Los mártires agrarios*. Sin embargo, aquí, un campesino sembrando las semillas aparece en el centro del sol, el cual forma una especie de aureola a su alrededor, santificándolo. La milpa no está crecida, sino en proceso de siembra. A ambos lados del campesino, dos grupos de hombres lo miran. El de la izquierda lleva cananas al pecho y escopetas y porta el estandarte zapatista “Tierra y libertad”. Los personajes del lado izquierdo no son parte de las fuerzas revolucionarias sino que portan palas y arados para trabajar la tierra, aunque ambos grupos llevan los mismos sombreros, lo que los identifica como parte del campesinado.

Emiliano Zapata

Zapata fue una de las representaciones más significativas y frecuentes en la obra de Rivera; sus imágenes contribuyeron a conformar el imaginario como máximo representante del pueblo. Desde sus días en París, la figura del líder revolucionario le

⁶⁸⁰ Esta “zona” comprende “El Distrito Federal, los estados de Puebla, Tlaxcala, Hidalgo, México, Querétaro, Guanajuato y Aguascalientes y parte de los estados de San Luis Potosí, Michoacán, Zacatecas y Jalisco”. Ver Andrés Molina Enríquez, *op. cit.*, p. 355.

⁶⁸¹ Raquel Tibol, *Diego Rivera Ilustrador, op. cit.*, pp. 168 y 174.

causó impacto. Olivier Debroise relata que “mientras Modigliani hablaba del porvenir del socialismo, Diego de la lejana Revolución Mexicana y de las hazañas de Zapata”.⁶⁸²

Anita Brenner lo describe:

...Se convirtió en el mártir agrario arquetípico y el hombre que concientemente entrega su vida como símbolo [...] Un rancharo, un pequeño propietario de esos que cultivan la tierra y producen su propio maíz y le ponen nombres cariñosos a los bueyes de su yunta. Los rancharos se distinguen físicamente de los peones en que en lugar del calzón blanco hecho de algodón visten ropas de cuero leonado o gris bien ajustadas al cuerpo y sujetas con botonaduras de plata. Zapata era a primera vista el típico charro que maneja con valentía a su caballo y enarbola una copa sobre cualquier muro de pulquería: el ideal familiar rancharo. Observado de cerca, Zapata era extraordinario. Alto, delgado, reservado, vestido con severas ropas negras y una mascada rojo sangre al cuello; el rostro triangular de huesos pronunciados; los ojos hundidos, grises y distantes; la boca silenciosa, firme y bien modelada; y un enorme bigote, caído en el estilo de los maestros chinos, que acentuaba el empuje de sus mandíbulas.⁶⁸³

Es interesante la imagen ideal de este héroe en la percepción de Brenner en *Ídolos tras los altares*. Se observa el lado humano de Zapata así como las características de su personalidad que, según esta descripción, lo hacían especial.

Rivera pudo haber tomado el carisma y el carácter popular de Zapata para que los estudiantes en Chapingo se inspiraran en un líder campesino, un caudillo redentor proveniente del pueblo, pero sobre todo, del luchador agrario. En la ENA se pretendía enseñar a los estudiantes a trabajar la tierra liberada de los hacendados, gracias a héroes revolucionarios como Zapata. El papel de Montañón también es relevante, ya que fue ideólogo del Plan de Ayala y profesor de educación básica. Al incluirlos se conjugaron la educación y el agrarismo como bases fundamentales de la nueva ENA.

Hay que distinguir al Zapata real del imaginario o mitologizado. Este personaje fue creciendo en las imágenes de Diego Rivera; por ejemplo, *Paisaje zapatista*, obra cubista pintada en París en 1915, no se llamaba así en un principio. Fue cuando Martín Luis Guzmán visitó al artista en Europa, que éste comenzó a incluir elementos mexicanos en

⁶⁸² Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*, op. cit., p. 36.

⁶⁸³ Anita Brenner, op. cit., pp.243-245.

sus obras cubistas. De hecho, el sarape que aparece en la obra es de Saltillo —norteño—, no de los rebeldes sureños. Rivera le cambia el nombre al lienzo como parte de un proceso posterior de identificación.

Son muy diversas las representaciones del revolucionario,⁶⁸⁴ sin embargo, las únicas dos veces que aparece como cadáver es en Chapingo y en la SEP, donde Diego pintó a cuatro héroes de la historia de México como resucitados: Cuauhtémoc, Montaña, Carrillo Puerto y Zapata, “transfigurados por la muerte en la revolución”.⁶⁸⁵ Todos ellos son héroes “revolucionarios” que a través de su vida y su muerte generaron cambios sociales. Cabe recordar que la reencarnación o transmigración de las almas es una parte de la doctrina rosacruz. La esencia de esta teoría es la supervivencia del alma individual después de la muerte y su reincorporación en un cuerpo físico por renacimiento, luego de un tiempo en el lugar de descanso de las almas.⁶⁸⁶ Por otra parte, al hacer la analogía con los procesos agrícolas, podríamos interpretar el pensamiento de los mártires revolucionarios como semillas del cambio en el sistema de producción a través de su lucha.

La de Chapingo es la única representación de Zapata muerto y enterrado. Mostrarla —apenas en la década anterior— como necesaria, positiva y natural puede ser una operación retórica para justificar, precisamente, su muerte, a partir de la que se generaron cambios sociales. La sangre de héroes defensores del pueblo fecundaría la *milpa* de la nación que se estaba conformando.

John Womack relata que aunque Zapata tenía simpatía por Montaña, “nunca había sentido mucho respeto por él. Montaña hablaba demasiado y rara vez iba al grano [...] Su estilo literario servía especialmente para expresar rimas filosóficas pero no para una

⁶⁸⁴ Para un análisis de las diferentes representaciones de Zapata en la obra de Rivera ver *Los Zapatas de Rivera 1989*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Morelos, Museo Casa Estudio Diego Rivera, 1989. Un dato curioso: el caballo que montaba Zapata el día de su muerte era un alazán que le había regalado Guajardo. A la hora de mitologizar su muerte, la gente decía que el caballo “era blanco, como una estrella”. Ver John Womack Jr., *op. cit.*, p. 325. Rivera pintó a Zapata con un caballo blanco probablemente en una alusión a su importancia como ícono idealizado y como inspiración de la lucha agraria. Posteriormente, el héroe aparece cinco veces en los murales de la Secretaría de Educación Pública, en las puertas de madera talladas en Chapingo, tres veces en la logia del Palacio de Cortés en Cuernavaca y en un panel transportable que se encuentra en el Museo de Arte Moderno en Nueva York. También tiene un lugar predominante en el muro central de la escalera de Palacio Nacional, en la fachada del Teatro de los Insurgentes y en múltiples dibujos y obra gráfica del pintor.

⁶⁸⁵ Diego Rivera, “Los patios...”, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁸⁶ Magus Incognito, *op. cit.*, p. 165.

simple correspondencia. Y lo que era peor, ya había dado señales de no ser digno de confianza políticamente. En 1912 le había aconsejado a Zapata abandonar la lucha y huir”. Más tarde, Montañó fue el líder moral de una rebelión en contra de Zapata, por lo que éste “hizo lo que tenía que hacer: reunió una corte marcial para juzgar a Montañó por complicidad en la traición [...] A la una de la madrugada del 18 de mayo [de 1917] el tribunal revolucionario declaró culpable al pobre maestro de escuela [...] Al mediodía fue ejecutado por un pelotón de fusilamiento”.⁶⁸⁷ Como se observa, la relación entre Zapata y Montañó es ambivalente; Zapata le debía mucho del Plan de Ayala, pero termina por mandarlo matar.

Símbolos del nuevo orden (fig. 45)

Plafón del vestíbulo, 5.53 x 6.08 m.

La estrella de cinco puntas

En el techo del vestíbulo de la ex capilla Rivera realizó un fresco de formato cuadrado en el que se representa una estrella roja de cinco puntas dentro de un círculo. El pentagrama tiene un sentido profundo tanto para el comunismo como para el lenguaje esotérico. La estrella roja, así como la hoz y el martillo, son los principales emblemas del comunismo, a la vez aluden a los cinco dedos de la mano del trabajador y los cinco continentes a los que se aspiraba a llegar. Un comentario resalta su importancia: “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”.⁶⁸⁸ En esta escena aparecen todos estos símbolos del comunismo.

En una lectura esotérica, la estrella de cinco puntas es “símbolo de la manifestación central de la luz, el centro místico, el foco de un universo en expansión”.⁶⁸⁹ Es “la voluntad soberana a la que nada puede resistirse”, la divinidad.⁶⁹⁰ La estrella flamígera de los masones también tiene cinco puntas y expresa la dominación del espíritu sobre los elementos de la naturaleza. De acuerdo con la ley de correspondencia, la estrella se

⁶⁸⁷ John Womack, Jr., *op. cit.*, pp. 280-282.

⁶⁸⁸ Paco Ignacio Taibo II, *Los bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 270.

⁶⁸⁹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 484-489.

⁶⁹⁰ Jaime Ayala Ponce, *op. cit.*, p. 146.

convierte en el microcosmos o la divina forma humana, es una réplica del macrocosmos que es el universo; el pico más largo sería la cabeza, los dos picos superiores las manos y los dos inferiores las piernas.⁶⁹¹ Cabe mencionar que la masonería equipara el cuerpo humano con la tierra; ambos deben ser trabajados para perfeccionarse y generar una nueva vida. El color naranja alude al fuego, al sol y al principio universal de la vida o prana, que circula a través del cuerpo físico del hombre.⁶⁹² El pentagrama expresa la unión de los desiguales: las cinco puntas corresponden a la unión fecunda del principio masculino, el tres, con el dos o principio femenino, representando al andrógino universal, la perfección o la completud. Como ejemplo del uso de esta imagen podemos observar una ilustración de la revista rosacruz *Mercury* (fig. 16), en la que un hombre con brazos y piernas abiertas, representando el microcosmos, se encuentra en el centro de una estrella dentro de un círculo con los signos del zodiaco a su alrededor. Este símbolo genera una analogía entre los procesos sociales y los de la naturaleza, así como entre el microcosmos-ser humano y el macrocosmos-signos zodiacales y la estrella. El hombre une las dos esferas del cosmos, como lo pinta posteriormente Rivera, primero en el Rockefeller Center (en Manhattan, Nueva York) para, después de su destrucción, repetirlo—con algunas adecuaciones—en el Palacio de Bellas Artes, hermanando el microcosmos y el macrocosmos, en este caso representadas por organismos microscópicos y por planetas y astros, respectivamente.

En el techo del vestíbulo en la ex capilla de Chapingo, detrás de la estrella emergen cuatro manos; una de las inferiores porta una hoz y la otra un martillo, mientras las dos superiores muestran las palmas extendidas con los dedos juntos. La hoz y el martillo aparecen entrecruzados, refiriéndose a la conjunción de las dos polaridades del universo: los obreros y los martillos representan lo masculino, lo racional, lo industrial, lo urbano, la vida activa, autorrenovable, fuente de energía y del trabajo, y en la masonería simboliza el grado de aprendiz. Por su parte lo femenino se equipara a los campesinos, la hoz, la maternidad, el principio lunar, lo rural, la vida contemplativa, la tierra, el agua, los cuales simbolizan el grado de compañero.

⁶⁹¹ Revista *Mercury*, *A Journal of Esoterism and the Higher Masonry*, vol. 2, Nueva York, 18 de junio de 1917 y Harvey Spencer Lewis, *Rosicrucian Manual*, New York, Kessinger, 1927, p. 184.

⁶⁹² Helena C. Folkening, “Man Many Principled”, Revista *Mercury*, vol. 9, núm. 4, diciembre de 1924, p. 200.

La postura de las manos extendidas con las palmas al frente se repite en otras tres ocasiones dentro de la nave principal, una en cada muro, reforzando su importancia simbólica. Existe un saludo masón cuya descripción dice: “Levantar el antebrazo izquierdo, con la mano abierta, los dedos unidos y la palma hacia fuera a la altura de la oreja, cuidando que el brazo y el codo permanezcan pegados al cuerpo”.⁶⁹³ Es exactamente esta postura de manos la que se repite en *Floración*, en el luneto sobre *El triunfo de la Revolución*, así como en *La tierra fecunda*, en donde la gran figura femenina sostiene la mano izquierda levantada, tal y como lo indica el saludo masón. Esto refuerza que estas imágenes están destinadas, al menos en parte, a sus compañeros de logia. ¡Rivera estaba saludando a sus cofrades!

Las manos están cruzadas y colocadas de tal forma que apuntan al espectador ubicado debajo del tablero, observando desde el piso. Hay otra posible interpretación de la postura de las manos: entre los masones se realiza una “cadena de unión”, y para contribuir a formarla “se cruzan los brazos sobre el pecho, tomando con la mano izquierda la del hermano que esté a la derecha y con la mano derecha la del que se halla a la izquierda”.⁶⁹⁴ Rivera puede haber representado un eslabón en la larga cadena de unión de la humanidad.

Sin embargo, existe otra explicación a la postura de las manos no menos importante: si el observador cruzara las manos sobre el pecho, la estrella roja se convertiría en su cuerpo, el cual, a su vez, es el *cuerpo* de la ex capilla. Si concebimos esta construcción como cuerpo simbólico del espectador y, por ende, de todos los espectadores posibles, la ex capilla se convertiría en el cuerpo metafísico de la nación. Con la cabeza apuntando hacia el altar (siendo éste el pico más largo de la estrella), la entrada sería a la vez la vagina ubicada entre las dos puntas inferiores, o sea, entre las dos piernas, lo cual confirma la propuesta de Karen Cordero: “El espectador lleva a cabo, en el nivel perceptual y simbólico, el acto de penetración simultánea en el cuerpo de la mujer y en la tierra”. La ex capilla, según Cordero, representaría una proyección del deseo masculino que concibe su destino como la dominación de la mujer. Continúa: “la mujer sedente [...] parece representar el pasivo principio femenino de generación. Sobre

⁶⁹³ Lorenzo Frau Arbines, *op. cit.*, tomo V, p. 664.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 582.

ella se cierne el activo principio masculino fecundante”.⁶⁹⁵ Se observa aquí, de nuevo, el principio de polaridad. Sin embargo, como se verá, el discurso principal en el ciclo pictórico no es el dominio de alguna de las dos polaridades, sino la unión y el equilibrio al que llegan ambos.

El fruto de esta penetración crece y se desarrolla a lo largo de los tableros de ambos muros. El derecho representa el polo femenino y la evolución natural, mientras el izquierdo el masculino y la evolución social. La síntesis dialéctica, la unión generativa a la que llegarán se ilustra en el muro del fondo: el fruto de esta penetración es la monumental mujer embarazada en *La tierra fecunda*. Lleva en su vientre el nuevo orden que se pretendía establecer.

VI.7 Nave principal

La bóveda de Chapingo es un prodigio. Basta con ella para que Rivera nos pruebe su grandeza verdadera. Quien ha pintado esa cúpula demuestra que tiene genio.

Luis Cardoza y Aragón⁶⁹⁶

Primera crujía

En este primer segmento de la nave principal los tableros laterales son rectangulares y permiten un segundo nivel de frescos. El techo es plano, lo que dio oportunidad a Rivera de lograr una composición de dimensión cuadrada.

Los Explotadores o Formación de líderes revolucionarios. (fig. 46)

Muro izquierdo, 3.54 x 5.55 m.

El proceso de toma de conciencia sobre el abuso a los trabajadores mexicanos continúa con *Los explotadores*. Justino Fernández llama a este tablero “Las fuerzas espirituales internas”, por retratar una “escena de mineros y campesinos indignamente tratados por sus jefes y patrones extranjeros”.⁶⁹⁷ La composición está dividida en dos áreas principales: la explotación a los mineros y la explotación a los campesinos. En el lado

⁶⁹⁵ Karen Cordero, “Los espacios...”, *op. cit.*, pp. 211-212.

⁶⁹⁶ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁹⁷ Justino Fernández, *Arte moderno...*, *op. cit.*, p. 27.

izquierdo los primeros son cateados por dos extranjeros al salir de la mina, escena con la que el pintor denuncia la explotación y el imperialismo. Ninguno de estos tres personajes muestra su rostro; se trata de arquetipos cuya identidad es poco relevante.

En el porfiriato se entregó al capital extranjero la extracción de minerales mediante el modelo de haciendas de beneficio. Los dueños eran principalmente ingleses y estadounidenses. Rivera delata este hecho al colocar la bandera de Estados Unidos en el sombrero de uno de los que esculcan al trabajador al salir de la mina. Este es el único tablero en la ex capilla en que aparecen personas abiertamente identificadas como extranjeras. Podría ser una referencia a un personaje particular, probablemente William Cornell Greene, socio mayoritario de la Cananea Consolidated Copper, que contaba con dieciséis minas de oro, plata y cobre en Sonora.⁶⁹⁸ En junio de 1906, los mineros de Cananea se lanzaron a la huelga en contra de los maltratos de Greene y los suyos, antecedente primordial de la Revolución mexicana y episodio que puso de manifiesto las condiciones tan terribles de los mineros en el país. Sobre los intereses estadounidenses en México, Rivera opinó al final de su vida: “Mientras más se agrave la entrega de la economía y la política de México al capitalismo imperialista extranjero, más perderán de enraice nacional y en consecuencia de valor universal sus artes plásticas”.⁶⁹⁹

En la SEP hay un fresco que también representa un hombre cateado en *Salida de la mina*, en la planta baja del Patio del Trabajo. Las imágenes son casi idénticas: la postura de los mineros evoca a un crucificado y dos hombres lo registran. Aquí el minero viste de blanco, mientras en Chapingo de overol azul.

Los explotadores de Estados Unidos forman parte substancial del relato de humillación sufrida por los mexicanos, pero no son los únicos: los hacendados o latifundistas también explotan a su propio pueblo, así como sus empleados que se han colocado del lado de los opresores.

Ahí mismo el muralista plasmó otro tipo de abuso: un hacendado —que también parece extranjero— monta sobre su caballo, lo cual lo sitúa en una posición de poder física y visualmente, y golpea con un fuste a los campesinos que se encuentran en un

⁶⁹⁸ Héctor Aguilar Camín, *La frontera nómada*, op. cit., p. 148. Alan Knight cuestiona la relación directa entre este acontecimiento y la irrupción revolucionaria cuatro años después. Cfr. Alan Knight, *La revolución...*, op. cit., pp. 172-173.

⁶⁹⁹ Respuestas al cuestionario de Héctor Manuel Romero, 11 de septiembre de 1957. Archivo FDR.

nivel más bajo que él. El guardia blanca, su empleado, apunta con un fusil al agitador; su bigote hacia arriba que simula cuernos. La actitud de este personaje, mestizo como sus compañeros campesinos, que ataca a sus compatriotas, es visualmente muy agresiva. *El agitador*, ubicado erguido al centro del mural, cargando la hoz y el trigo recién cosechado, enfrenta a los dueños de las minas y a los hacendados; mira al patrón y lo reta con su actitud. En la parte baja, hombres y mujeres campesinos se someten a los latigazos del capataz; los cuerpos encorvados y el brazo de uno de ellos que trata de cubrir su rostro transmiten humillación, dramatismo y movimiento a la escena.

Este panel se identifica con el mural que se encuentra frente a él, en donde un grupo de mujeres nadan en un caudal de fuego precisamente en las entrañas de la tierra, pero en este caso se mueven libremente, como si fuera su dominio. Ambos tableros representan “las fuerzas subterráneas”, la de la naturaleza en el muro derecho y la de la opresión y la injusticia —la cual es la causa debajo de la lucha revolucionaria— en el izquierdo.

En lenguaje esotérico, en ambos paneles se advierten escenas de dentro hacia fuera de la tierra, en otra alusión al renacimiento simbólico del iniciado. Si recordamos el proceso iniciático, al trabajo de regeneración se relaciona con el tránsito que lleva al hombre de la oscuridad a la luz;⁷⁰⁰ en este caso se podría hacer una analogía entre el proceso iniciático descrito y el camino del minero de la oscuridad de la mina hacia la luz del exterior. El trabajo del minero con las piedras también podría hacer referencia al esfuerzo que el aprendiz tiene que hacer al desbastar la piedra bruta y dominar sus pasiones.

La tierra oprimida (fig. 47)

Muro izquierdo, sobre *Los explotadores*, 3.54 x 4.95 m.

La tierra oprimida y *El fuego* que emerge de las profundidades de la tierra son los únicos dos tableros en un segundo nivel y representan el polo opuesto del muro en que se ubican. El primero está en el muro izquierdo, fundamentalmente masculino, mientras *El fuego* se ubica sobre *Las fuerzas subterráneas*, en el muro derecho que representa el ámbito femenino.

⁷⁰⁰ Revista *Mercury: A Journal of Esoterism and the Higher Masonry*, vol. 9, núm. 4, diciembre de 1924, p. 208 (la traducción es mía).

La tierra oprimida está ubicado sobre *Los explotadores* en un segundo nivel. Un gran desnudo femenino de espaldas, del que se ha dicho que tiene la forma geográfica de la República Mexicana,⁷⁰¹ se rodea de picos que denotan agresión. Aquí no hay ambigüedad, la nación es atacada por sus opresores: el clero, el militarismo y la burguesía. Rivera describió así este panel:

Todavía utilicé por tercera vez la estupenda desnudez de Lupe para pintar la tierra esclavizada por el monopolio. En esa representación era ella un prisionero sometido y rodeado por tres opresores simbólicos: clericalismo, militarismo y capitalismo. El clericalismo, de pie, sobre ella, aparecía bajo la negra apariencia de un cura. El militarismo, de pie frente a ella, llevaba un casco, una máscara de gases, un rifle, un cinturón con carrilleras, botas altas y una espada desenvainada. El capitalismo, sentado junto a su cabeza, era un hombre gordo de vientre protuberante, desnudo hasta las caderas. Tenía la nariz gruesa y abultada, los labios gruesos y sensuales, papada doble, los ojos taimados, las orejas separadas del cráneo. A su lado había una bolsa repleta de dinero.⁷⁰²

La mujer de espaldas que representa a la patria es sensual; el pelo cubre su rostro. Por la soltura de la pose, se puede inferir que los ataques no tienen un efecto doloroso en ella; los resiste estoicamente o, tal vez, con indiferencia o resignación. El hombre burgués es grotesco, obeso, rubio y porta un collar con la cruz de malta con un corazón en medio. Su nariz rojiza recuerda a un hombre en estado de ebriedad, sus joyas son exageradas hasta ser obscenas. Sus manos descansan sobre su abultado abdomen y está sentado junto a un gran saco repleto de monedas. Este personaje recuerda a los burgueses pintados por José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria y por el mismo Rivera en la SEP.

El sacerdote le da la espalda a la tierra —como si no quisiera ver— lleva en una mano el anillo obispal y en la otra unas tablas que representan los mandamientos revelados a Moisés. El militar es un hombre que porta todo tipo de armas, incluyendo granadas, pero se protege a sí mismo con una máscara antigas, un casco y un traje que cubre enteramente su cuerpo. A pesar de las agresiones, la patria es capaz de generar frutos, como lo muestra el frondoso árbol debajo de la mujer.

⁷⁰¹ Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰² Diego Rivera y Gladys March, *op. cit.*, p. 82 (la traducción es mía).

En su oración cívica, pronunciada en 1867, Gabino Barreda, importador del positivismo a México, sostuvo: “El espíritu positivo encarnaba a las fuerzas de la revolución, mientras que el espíritu negativo las fuerzas del clero y el militarismo”.⁷⁰³ Al terminar la Revolución, estas fuerzas se unirían a la burguesía para conformar lo que se ha denominado la trinidad negativa, a la que se opondría una positiva: el obrero, el campesino y el soldado.⁷⁰⁴ En Chapingo, las dos trinidades ya se habían enfrentado en los frescos de la rectoría. Por su parte, en las pinturas de la ex capilla la redención ocurre dentro del mismo muro; solamente a tres paneles de distancia, la trinidad revolucionaria, triunfante, alimentaría al pueblo de México con los frutos de la tierra. De acuerdo con la teoría de la evolución social positivista, soldado, obrero y campesino unidos denotarían un nivel más avanzado en la evolución social.

No sólo en Chapingo Rivera pintó esta imagen. En el panel *El día de muertos* en la SEP Rivera incluyó el birrete del sacerdote que se refiere al clericalismo, la gorra militar que alude al militarismo y un sorbete de seda que simboliza al capitalismo. Ascendiendo por la escalera de este recinto, representó *El castigo*, donde un rayo fulminante cae sobre la misma trinidad negativa, mientras en el lado opuesto la trinidad positiva resguarda los frutos de la tierra y a la tierra misma.

En *La patria libre*, José Martí escribe su poema *Abdalá*. Este joven debe defender a su patria Nubia frente al opresor, y explica a su madre, que intenta detenerlo:

El amor, madre, a la patria
No es el amor ridículo a la tierra,
Ni a la yerba que pisan nuestras plantas;
Es el odio invencible a quien la oprime,
Es el rencor eterno a quien la ataca,
Y tal amor despierta en nuestro pecho
El mundo de recuerdos que nos llama
A la vida otra vez...⁷⁰⁵

Lo que motiva este tipo de representaciones es el amor a la patria, el que denuncia a sus opresores y unifica a la gente de un pueblo en torno a su defensa. En las profundidades de la nación se gesta un sentimiento de humillación tanto por los

⁷⁰³ Leopoldo Zea, *op. cit.*, pp. 77 y 106.

⁷⁰⁴ Justino Fernández, *Arte moderno...*, *op. cit.*, p. 23. Ver también Laura Levinson, *op.cit.*

⁷⁰⁵ José Martí, *Política de...*, *op. cit.*, p. 11.

extranjeros que abusan de su posición como por los hacendados, guardias blancas y dueños de minas. La burguesía, el clero y el militarismo son también enemigos de la nación mexicana. En estas escenas Rivera se refiere a la situación política que vivía México durante el Porfiriato —según el discurso construido— con la intención de justificar la lucha revolucionaria.

Las fuerzas subterráneas (fig. 48)

Muro derecho. 3.54 x 5.55 m.

Tres vigorosos desnudos femeninos, alegorías de los metales que fluyen libremente, viajan en caudales de fuego y representan la energía y la fuerza volcánica de la tierra. Ellas pierden algo de su corporalidad al desafiar la gravedad, como si fueran intangibles. Minerales violetas y otros multicolores existen al natural: son el espectáculo de los tesoros que esconde la madre tierra, los metales preciosos del subsuelo.

Otros tres desnudos femeninos se encuentran bajo tierra y son testigos de este proceso. Están rodeadas de piedras color violeta que podrían ser amatistas; es el color de la transmutación. Para estas mujeres posó Gabriela Garbalozza (fig. 49). Tal vez se trate de representaciones de madres primitivas o criaturas subterráneas representadas como ancianas, comunes en algunas culturas tradicionales. No se observa su rostro o cuerpo, sino simplemente su larga cabellera dorada.

Existe una larga tradición literaria y pictórica sobre mujeres con cabellos largos, la cual tomó una fuerza peculiar a finales del siglo XIX al convertirse en una figura compleja pero poderosa cuyo magnífico cabello tenía múltiples significados y usos. Víctima y predatora, “la gran mujer adquiriría su vitalidad trascendente en parte a través de su mágico cabello, el cual poseía energía independiente: encantadora y encantada, su brillo expresaba su poder mítico y su fuerza”.⁷⁰⁶ Al cabello de una mujer, particularmente cuando es dorado, se le atribuyen una gran variedad de significados complejos y contradictorios que expresan la concepción de la ambigüedad del poder femenino, adscribiendo poderes mágicos y simbólicos, al evocar miedo y fascinación, referencias a la abundancia y al poder sexual y a la lujuria que pueden evocar.

⁷⁰⁶ Para un análisis de esta figura ver Elizabeth G. Gitter, “The Power of Women’s Hair in the Victorian Imagination”, *PMLA*, Vol. 99, Núm. 5, octubre 1984, pp. 936-954.

La larga cabellera femenina es también refugio y protección, a la vez que atrapa y destruye al ser relacionada con serpientes, se convierte en mujer fálica y hermafrodita. Así, el cabello dorado es concebido como algo complejo y contradictorio: precioso, sagrado, erótico y heróico a la vez que retiene un poder lujurioso, totémico y animístico. Estas interpretaciones se pueden inscribir tanto en el simbolismo, como en las teorías esotéricas y el romanticismo.

La relación de este panel con el que se encuentra enfrente es peculiar: ambos muestran las riquezas del subsuelo. En el muro opuesto ya no están los minerales y los metales libres, sino que las riquezas se encuentran a merced de la explotación del hombre. Si la mujer y los poderes que evoca son libres en el muro opuesto, en esta ocasión la madre tierra se encuentra invadida y explotada por el hombre, quien la penetra para extraer sus minerales más preciados como el carbón, oro, plata y otros metales del subsuelo. A raíz de esta operación se produce una doble interpretación: hay que intervenir la naturaleza para progresar y, al mismo tiempo, es necesario respetarla y lograr una convivencia armónica con ella. Por otro lado, el hombre no debe ser explotado (pero la madre tierra y por lo tanto la mujer sí), como lo afirma el lema de la Nacional de Agricultura. Tal vez es un poco aventurado hacer este tipo de afirmaciones, pero al analizar las imágenes, se observa una relación compleja y a veces contradictoria en el trato que el pintor da a la madre tierra, a la naturaleza y a lo femenino.⁷⁰⁷

“En lo profundo del subsuelo [explicó Diego] mostré espíritus que utilizan sus fuerzas para ayudar al hombre. Uno, por ejemplo, era una esfinge emergiendo de su llameante cueva con los brazos extendidos para cazar a los espíritus voladores de los metales y ponerlos al servicio de la industria.”⁷⁰⁸ Parece hacer eco de la idea rosacruz que afirma que Dios dentro de sí mismo posee un espíritu virginal como fuente de su propia llama, destinado a convertirse en una flama individual; con el germen de su voluntad, sabiduría y actividad.⁷⁰⁹

La mujer central se encuentra desnuda y en cuclillas, sus brazos se abren hacia arriba y hacia afuera. Ella mira con determinación al espectador en una postura que es la

⁷⁰⁷ Esta relación es muy interesante, pero su análisis requiere de un espacio más extenso por lo que no la analizaré en este trabajo.

⁷⁰⁸ Diego Rivera y Gladys March, *op.cit.*, p. 82.

⁷⁰⁹ Revista *Mercury*, 10 de febrero de 1919, núm.3, vol. 4, p. 14.

vitalidad misma (fig. 50). A sus lados, dos mujeres que parecen flotar dentro de túneles provenientes de las profundidades de la tierra emergen en un caudal de fuego (fig. 51).

La representación de las fuerzas naturales como personas tiene sin duda tintes simbolistas al utilizar la alegoría para transmitir significados. Por otro lado obedece a una creencia común de la época que sería retomada por el pintor: “Debido a las peculiaridades de su cultura antiquísima y de su temperamento poético y lleno de fantasía, el pueblo indio está acostumbrado a representarse a las fuerzas de la naturaleza como personas”.⁷¹⁰ Se observa aquí la personificación de los poderes naturales a manera de los simbolistas, asumiendo que el público campesino e indígena —como parte de culturas tradicionales— podría comprender los significados revelados por medio de la alegoría.

Llama la atención la interpretación que Antonio Rodríguez da a este tablero, señalando que representa la “inutilidad de la naturaleza antes de que el hombre la ponga a su servicio”.⁷¹¹ Sin embargo, también muestra la grandeza de la naturaleza y la fuerza de sus procesos, sin necesidad de la intervención humana. En 1925 Rivera le contó a Katherine Anne Porter que “desde la época de mi primera infancia sentí la presencia del divino y misterioso meollo escondido dentro del espectáculo visible del mundo”,⁷¹² lo cual está magistralmente representado en este panel.

Las mujeres que *nadan* en las profundidades de la tierra, en ese ondular de las figuras, refieren a las imágenes de Blake, sobre todo a *Whirlwind of Lovers* (fig. 52), ilustración que realizó el poeta para *El infierno* de Dante. Esta obra se encuentra en Birmingham, Inglaterra. Rivera había viajado con Angelina Beloff, en 1909 a este país, en donde “descubrió a William Blake, al que, como a Julio Ruelas, habrá que contar como un precursor del surrealismo”.⁷¹³ Bertram Wolfe también documenta que de los pintores ingleses, Rivera recordaba a Hogarth y Blake “con quienes se mostraba encantado”.⁷¹⁴ Sin duda este último lo impactó, sobre todo por la fuerza de sus imágenes en las que los seres humanos se funden con la naturaleza. En este tablero y en el que se encuentra sobre él, la referencia obligada es la obra de William Blake. Estas mujeres son

⁷¹⁰ Diego Rivera, “Das Werk...”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 133.

⁷¹¹ Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 11.

⁷¹² Diego Rivera, “De la libreta de apuntes de un pintor...”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 73.

⁷¹³ Loló de la Torriente, *op. cit.*, tomo I, p. 322.

⁷¹⁴ Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera, op.cit.*, p.58.

la base para que surja un hombre erguido, con mirada y manos hacia arriba, quien emerge del fuego, lo tolera, es parte de él y recibe sus fuerzas.

El fuego o el Hombre emergente (fig. 53)

Muro derecho, sobre *Las fuerzas subterráneas*, 3.54 x 4.95 m.

Un hombre desnudo, para el que supuestamente posó Pablo O'Higgins, emerge de las llamas profundas de la tierra. Hay una transmutación de lo femenino a lo masculino. Las ventanas superiores se cubren e integran este tablero a la arquitectura. La imagen resultante es una T, como si fuera una cruz griega (en otra posible referencia a Cristo) dentro de la cual un hombre parece emerger del subsuelo entre llamas. Eleva sus manos al cielo como si agradeciera este renacimiento y a la fuerza de las profundidades de la tierra. Esta obra recuerda las imágenes de *Urizen* y de *Jerusalem*, también de William Blake,⁷¹⁵ particularmente a *Danza de Albión* (fig. 54), en la que el hombre y las llamas se funden en una imagen.

La postura de la mujer en cuclillas de *Las fuerzas subterráneas* se corresponde con el hombre cateado saliendo de la mina que se encuentra frente a ella. Los brazos de ambos semejan los de un crucificado. En *Los explotadores* se representa la fuerza masculina: el trabajo del minero para extraer los minerales del subsuelo; en cambio, en *Las fuerzas subterráneas*, el poder es totalmente femenino y natural. En ambos paneles hay un paso de la oscuridad a la luz, metáfora utilizada para referirse a la iniciación. Del lado izquierdo, el minero sale de la mina a la superficie, mientras del lado derecho las fuerzas del subsuelo emergen como Prometeo para entregar el fuego a los hombres. Los procesos se dan dentro de la tierra y florecen fuera de ella en un movimiento ascendente.

En los paneles superiores lo femenino y lo masculino se oponen de nuevo. Cabe resaltar que estos tableros representan el opuesto del muro en el que se ubican. *La tierra oprimida* es una gran mujer humillada y maltratada, mientras su opuesto, el hombre que emerge de las llamas, es un ser libre que representa la fuerza ígnea. Ninguno de los dos muestra signos de dolor; pareciera que la fuerza interna de ambos fuera suficiente para resistir las agresiones externas.

⁷¹⁵ William Blake: *The Complete illuminated Books*, New York, Thames and Hudson, 2000, pp. 165, 218 y 323.

Los elementos (fig. 55)

Techo, primera crujía, 5.60 x 6.03 m.

En el techo de la primera crujía —el único plano dentro de la nave principal—, coronando a *La tierra oprimida* y a *Las fuerzas subterráneas*, existe un tablero cuadrado que se ha dicho representa a *Los elementos*.⁷¹⁶ Esta atribución de sentido es limitada, ya que, aunque se observan algunos de los elementos, no es una representación clara de los cuatro. Aquí como fuentes de energía aparecen el sol, la tierra y el viento. Si el fondo se trata de agua, probablemente se pueda decir que el tablero representa a los elementos, pero ¿por qué habría incorporado el pintor el arco iris y las mujeres en crecimiento a esta composición?

Más bien pareciera ser una escena de las posibilidades creativas de la naturaleza. Con un fondo azul, el sol brilla sobre un óvalo blanco, haciendo alusión al dios creador, la llama central de nuestro universo.⁷¹⁷ También se observa un fragmento del arco iris y una mujer que parece flotar en el cielo o en agua. De acuerdo con Bram Djikstra, ella es el símbolo universal de la naturaleza y de todos los fenómenos naturales. Personificaba cada mes, cada estación, cada hora del día y una variada gama de condiciones meteorológicas. Se mueve con autonomía, ingrávida, convertida en el “tentador espíritu del arco iris”.⁷¹⁸ Se oprime los senos, enteramente descubiertos, para mostrar la capacidad de la naturaleza para nutrir y alimentar; aunque también podría aludir a la lluvia. De acuerdo con Djikstra, este tipo de representaciones femeninas “enfatisa la relación entre la mujer y la naturaleza como representación material de una armonía celestial originaria, la cadena de la belleza femenina universal que conectaba a la humanidad con el Ideal”.⁷¹⁹

Una niña sopla un viento poderoso; parece ser la misma representación del viento en *La tierra fecunda*. Tres pequeñas mujeres se abrazan y al ir soltando sus posturas parecen una secuencia de crecimiento y desarrollo de la madre nutridora; serían tres personas que forman una mayor, otra referencia a la trinidad que se une en un principio unificador contenedor de las partes que lo conforman.

⁷¹⁶ Raquel Tibol, *Los murales...*, *op. cit.*, p. 110.

⁷¹⁷ *Revista Mercury*, núm. 3, vol. 4, 10 de febrero de 1919.

⁷¹⁸ Bram Djikstra, *op. cit.*, p. 89.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

Al descomponerse la luz, parece estar formada de muchas partes independientes, las cuales constituyen una unidad mayor. “El color violeta del arco iris se encuentra en un extremo del espectro, y es la reflexión de los siete colores [...] La diversidad es sólo aparente, contiene una unidad perfecta y permanente”.⁷²⁰ En la decoración de la ex capilla de Chapingo, el pintor separó los momentos del ciclo de vida y, sin embargo, todos son parte de un mismo proceso. Por otro lado, apunta Evola, “los siete colores del arco iris aparecieron después del diluvio como signo de una alianza entre lo terrestre y lo divino. Entonces, los colores son las fases de la regeneración física que sigue al renacimiento en el agua”.⁷²¹ Si el fondo del mural es agua y la mujer nutre a un recién nacido, el arco iris podría ser una imagen simbolista que muestra las fases del ciclo de vida y la correspondencia de todos los planos del universo. También “representa las manifestaciones divinas de carácter benevolente. En el simbolismo cristiano de la Edad Media los tres colores del arco iris se conciben como imágenes del diluvio (azul), incendio del mundo (rojo) y la nueva tierra (verde)”.⁷²² En este segmento de la ex capilla, se aprecian imágenes del fuego en el muro derecho, la tierra en el izquierdo, el aire y el agua en el techo, como referencia a los cuatro elementos reunidos.

La trilogía de la Revolución (fig. 56) y ***Germinación, Floración y Fructificación*** (fig. 57), segunda, tercera y cuarta crujía, nave principal.

En la segunda crujía empieza un nuevo ciclo. Hay tres murales de formato cuadrado que forman una unidad temática. A los tableros del muro izquierdo se les conoce como *La trilogía de la Revolución*, y a los del lado derecho como *Germinación, Floración y Fructificación*. Estos últimos están interrumpidos por óculos o claraboyas de un metro de diámetro que dejan pasar la luz del exterior, por lo que los frescos se ven a contraluz.

Bóveda de cañón corrido

A partir de este punto, el techo se convierte en una bóveda de cañón y se divide en tres tramos, cada uno de los cuales corresponde a los tableros en los muros. Sobre los paneles

⁷²⁰ Revista *Mercury: A Journal of Esoterism and the Higher Masonry*, vol. 9, núm. 4, December 1924, p. 200-201 (la traducción es mía).

⁷²¹ Julius Evola, *op. cit.*, p. 173.

⁷²² Hans Biedermann, *op. cit.*, pp. 44-45.

del muro derecho hay unos lunetos con pequeñas ventanas, mientras que sobre los del lado izquierdo, en los espacios correspondientes, cada luneto muestra una mano con una pose diferente.

Aunque la decoración de la ex capilla en su conjunto busca un efecto totalizador, las manos fragmentadas y separadas del cuerpo enfatizan el instrumento de trabajo y la expresión de algún sentimiento. Rivera utilizaría manos emergiendo de la tierra en otros murales, como en los de la Secretaría de Salud y en el *Detroit Dinámico* en Detroit, Estados Unidos. Cada espacio creado ilusionísticamente —a través de pintar elementos que simulan arquitectura— está habitado por figuras masculinas pintadas en escorzo, de tal manera que unas parecen estar atrapadas en los triángulos y pechinas simulados mientras otras parecen volar frente a un fondo azul. Se describirán las obras de la bóveda como parte de los ciclos en los muros laterales correspondientes. Este recorrido nos conducirá finalmente al ábside, en donde se ubica el panel unificador, síntesis dialéctica del ciclo pictórico.

Segunda crujía

El sembrador o La organización clandestina del movimiento agrario

Muro izquierdo, 3.54 x 3.48 m.

Éste es el último panel en el que aparece *El agitador*. Se dirige a un grupo de hombres y mujeres, predicando pacíficamente más que exhortando a la rebelión; la semilla de maíz cae a la tierra tal como la de los ideales revolucionarios germina en el espíritu de los oprimidos. Con la mano derecha señala hacia un morral en el que lleva las semillas, mientras con la izquierda apunta a dos mujeres y a un viejo campesino. Podría tratarse de una familia: el viejo campesino está detrás de la mujer mayor, quien se tapa la cabeza con un rebozo. Junto a ella, se aprecia una joven peinada con una trenza que cae sobre su espalda, y más abajo, sentado sobre el suelo, un campesino vestido de blanco y huaraches voltea para mirar al sembrador o *El agitador*. Al lado derecho de este personaje, dos campesinos, uno con una pala y el otro con un machete, escuchan. Para completar el grupo de tres, se ve a un obrero detrás de ellos. Abajo, una mujer hincada mira hacia arriba. Los géneros se equilibran en este tablero y detrás de ambos grupos, la pequeña plántula que se observa en otros paneles de la ex capilla, germina.

En el luneto vemos una mano entreabierta. Raquel Tibol la llama “El comienzo de las hostilidades”.⁷²³ Por el tema representado en el panel inferior, podríamos afirmar que refleja también el sufrimiento, la impotencia ante la explotación, la miseria en que vivían los campesinos antes de la lucha revolucionaria y la esperanza de cambio en las palabras del sembrador.

En busca del camino o Revelación del cambio.

Bóveda de cañón, segunda crujía

En el hexágono central, dos hombres con vestimentas ligeras parecen flotar como figuras escorzadas en una danza celeste. Otros dos personajes de piel oscura, a los que Tibol ha llamado profetas (por su posible inspiración en los de la Capilla Sixtina), se sientan sobre el luneto. Uno de ellos porta un martillo y el otro una hoz. En las cuatro pequeñas pechinas trapezoidales que rodean el hexágono se aprecian hombres atrapados que luchan para salir del espacio tan agobiante y reducido que los encierra.

Germinación

Muro derecho, 3.54 x 3.48 m.

En este tablero el pintor representa un corte transversal de la tierra. Cuatro seres de diferentes tamaños y en distintas posturas crecen en matrices o concavidades dentro de ella, tres en posición fetal. La cuarta está más extendida, brazo izquierdo hacia arriba y derecho hacia abajo, como si quisiera abrazar el óculo que atraviesa el tablero. Continúan el ciclo de crecimiento dentro de la tierra. Las mujeres se equiparan con la madre tierra en cuanto a la capacidad de llevar dentro de ellas la vida en gestación.

Además, hay una quinta mujer erguida, para la que la modelo fue Tina Modotti como atestigua el boceto realizado en 1926 (fig. 58). Está de pie, su mitad inferior es vegetal, sugiriendo la simbiosis entre la mujer y la madre tierra, entre la naturaleza y el ser humano, probable representación del grutesco renacentista.⁷²⁴ Sus brazos se alzan y se

⁷²³ Raquel Tibol, *Los murales...*, op. cit., p. 81.

⁷²⁴ El término *grutesco* proviene de las pinturas descubiertas en el siglo XVI en grutas subterráneas en algunos monumentos de la antigüedad principalmente los baños de Tito y Livia en Roma, en la Villa Adriana en Tivoli y en diversos edificios de Herculano y Pompeya así como en los frescos que cubrían los muros de la Domus Aurea de Nerón. Los motivos decorativos son a partir de seres fantásticos, vegetales y animales, complejamente enlazados y combinados. Suele estar formado, en su parte superior, por una cabeza o torso humano o animal que se acabe en elementos vegetales por abajo. Estos motivos fueron

cruzan sobre la cabeza, como si despertara de un profundo sueño y naciera a una nueva vida. El espacio donde se encuentra no es un útero cerrado, sino abierto hacia arriba, como próxima al momento de nacer. En esta simbiosis, el artista plasmó la idea fundamental de los murales en la ex capilla: todo está unido, todo es parte del cosmos, la naturaleza y el ser humano son uno mismo.

Existe un interesante boceto compositivo de este tablero, ya que Rivera señala las *tareas*, al evidenciar que tardó una semana en realizarlo, trabajando hasta un sábado para completar la composición, como lo atestiguan las anotaciones sobre el bosquejo (fig. 59).

La fotografía y el mural

Existen varias fotografías tomadas por Edward Weston que guardan una relación bastante evidente con los murales en la ex capilla de Chapingo, pues Rivera las utilizó como fuentes visuales.⁷²⁵ El más famoso ejemplo es el retrato que el fotógrafo tomó al muralista, quien lo utilizó para plasmar un autorretrato en el cubo de las escaleras en la SEP (fig. 33). En Chapingo, usó fotografías tomadas a Tina Modotti y a Anita Brenner del mismo Weston.

El desnudo en la esquina inferior derecha es muy parecido a una fotografía de una serie que le tomó a Brenner en 1924, en la que la modelo aparece sentada de espaldas con una singular curvatura en la espalda (fig. 60). Otra fotografía, cuya modelo es Tina Modotti, guarda gran semejanza con la imagen de la mujer simbiotizada con la planta, para la que posó Tina (fig. 61). Ambas se parecen bastante: brazos cruzados sobre la cabeza y rostro girado a la derecha.

El parecido entre las fotografías y las figuras del pintor es innegable. Esto no implica que fueran la inspiración directa; lo que sí se puede inferir es que existió una relación cercana entre el pintor, el fotógrafo y ambos modelos, y que los dos artistas probablemente vieron sus trabajos y que, seguramente, compartieron las visiones

tomados por el mundo renacentista y se hicieron muy populares en el Rococó así como en el arte moderno. En México, por ejemplo, fue muy utilizado por Julio Ruelas.

⁷²⁵ Al llegar a México en 1923, Weston abrió un estudio de retratos. Viajó a California en 1925 y regresó en 1926 para recorrer México con Tina. En 1927 regresó a Glendale y Tina se quedó en México. Fechas tomadas de Cole Weston, et. al, *Edward Weston: Portraits*, Nueva York, Aperture, 1995, p. 92. Ver sobre este tema Nieves Rodríguez Méndez, *Encuentros y desencuentros entre la fotografía y el muralismo en México: una aproximación hacia algunas representaciones iconográficas compartidas*, tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

estéticas reflejadas en los murales. Las fotografías fueron tomadas en 1924, mientras que todos los bocetos del muro derecho de la ex capilla de Chapingo son de 1926. Lo que interesa de esta intertextualidad es que al copiar las imágenes de un medio a otro se creó todo un imaginario estético de la posrevolución.

Tercera cruzía

La muerte del líder, El mártir agrario o La continua renovación de la lucha revolucionaria

Muro izquierdo, 3.54 x 3.67 m.

Este panel plasma el duelo de un joven revolucionario, cuyo sacrificio es necesario para el *florecimiento* de las ideas revolucionarias. En una composición estática, el pintor transporta al observador hacia un espacio de solidaridad social: transmite el dolor y la desesperanza del duelo. El líder fallecido aparece tendido sobre la tierra con la piel pálida y con hilos de sangre saliendo de su nariz y boca; se infiere que murió violentamente. Envuelve el cuerpo un sudario rojo igual al que cubre a Zapata en el muro opuesto. El personaje está colocado debajo de una gran ceiba, árbol sagrado para los mexicanos, en especial para los mayas, ya que crecen en las selvas altas del sureste del país.

Rivera agrupa a los personajes en tríadas. Además de las tres mujeres hincadas, hay cinco hombres parados: tres del lado izquierdo y dos del derecho, los que, junto con el difunto, forman a su vez otra tríada. Los deudos lo miran, sostienen una bandera roja y portan cananas cruzadas en el pecho. Dos de ellos llevan vendas en la cabeza mostrando las heridas de la lucha. Los hay de todas las edades: uno canoso con barba blanca, dos jóvenes y un hombre con bigote.

Los rasgos físicos del fallecido mártir no corresponden *El agitador*: la nariz recta del joven muerto es diferente a la nariz aguileña del *agitador*. En el primer y segundo tablero del muro derecho Rivera plasmó a este personaje de perfil, tal vez precisamente para que el observador reconociera su nariz. A sólo dos tableros, el joven envuelto en el sudario tiene la nariz diferente, por lo que, aunque *El agitador* no vuelve a aparecer después de esta escena, tal vez simbólicamente se unió con Carrillo Puerto, quien sí tenía la nariz recta.

La aparición de Felipe Carrillo Puerto⁷²⁶ al lado de Montaña y Zapata en los murales de la SEP, las diferencias físicas entre *El agitador* y el joven aquí fallecido y el texto –contemporáneo al mural— escrito por Rivera para *El Machete*, podrían hacer plausible que el líder muerto en este tablero de la ex capilla sea precisamente Carrillo Puerto.

Rivera lo había conocido en un viaje a Yucatán y escribió *¡¡Asesinos!!*,⁷²⁷ texto en el que habla sobre este líder socialista y su asesinato al afirmar que él “creía en la posible regeneración de los hombres”. Recordemos que es necesario morir para renacer y que la siembra de conciencia es la semilla de la Revolución. “Por mano de la reacción fue transfigurado y convertido en un símbolo de las reivindicaciones humanas [...] La última voluntad del jefe de la raza y del líder de las organizaciones es que los míos no se muevan, y cuando el reino de los verdugos haya pasado como un nublado de verano, el pueblo vuelva a trabajar. Y se sacrificó él solo, con su docena de compañeros”. En estas palabras se deja ver la admiración del pintor por Carrillo Puerto y los ideales que representaba.

Otro elemento que contribuye a esta identificación es la presencia de la ceiba, que como árbol sagrado admite tres niveles: raíces, tronco y copa, relacionados con los mundos subterráneos, intermedio y terrestre, los cuales pueden vincularse con tierra, hombre y cielo. En ambos casos el árbol afirma la idea de un universo estratificado y conectado a la vez, y funciona como *axis mundi*. “Asociados con el árbol se encuentran, por un lado, ideas de inmortalidad y consciencia supernatural y por otro, símbolos de fuerzas mortales y destructivas [...] El árbol también representa la naturaleza femenina de la fuerza universal”.⁷²⁸

La sangre del muerto se transmuta y se convierte en las cuatro flores de cinco pétalos, aludiendo a la estrella de cinco puntas representada en el plafón del vestíbulo de la ex capilla. También se relaciona con la mandrágora, planta andrógina contenedora de ambos sexos, asociada con la generación de una nueva vida. El árbol que florece

⁷²⁶ Felipe Carrillo Puerto fue líder socialista que denunció los abusos de los hacendados de la rica zona henequenera. Presidente del Partido Socialista del Sureste, impulsó la repartición de tierras, la educación, las leyes de previsión social y expropiación por utilidad pública, pero sobre todo, fue un gran luchador por la raza indígena. Fue asesinado el 3 de enero de 1924 en Mérida, Yucatán.

⁷²⁷ Diego Rivera, “¡¡Asesinos!!”, publicado en *El Machete*, No. 1, 1ª quincena de marzo de 1924, transcrito en Diego Rivera, *Arte y política*, pp. 33-35.

⁷²⁸ Julius Evola, *op. cit.*, pp. 2-3.

relaciona este panel con el muro de enfrente, en el que se encuentra justamente la *Floración*, cuya figura central es una gran flor naranja y que trata sobre el momento del nacimiento. Podría ser una señal del esfuerzo del líder que no morirá, sino renacerá en la lucha de sus seguidores. En una magnífica abstracción que sintetiza la intensidad emocional de la escena, Rivera plasma el duelo de tres mujeres hincadas junto al hombre muerto. No es necesario mostrar sus caras, el reflejo del dolor se logra en la manera en que pinta los pliegues de los rebozos con los que cubre sus cabezas. La influencia de los frescos de Giotto en la Capilla Arena es innegable.

El gesto de aflicción es transmitido a través de estas herramientas pictóricas para provocar la significación del desconsuelo. Una de ellas lleva un manto azul fuerte, el sombrero del campesino que se encuentra detrás forma un halo, en una clara referencia a la Virgen María. Las mujeres comparten el mismo espacio que el líder fallecido, bajo las raíces de la ceiba, lo que refuerza la ilusión de que ellas se encuentran bajo la tierra. Este gran árbol no tiene ninguna hoja, sólo cuatro flores que, a pesar de la aridez del momento, generan esperanza. Los inspiradores de las masas y generadores de conciencia serían la semilla del cambio pero no verían los frutos de su lucha. Tal fue el caso de Zapata, Montañón y Carrillo Puerto, algunos de los que lucharon en la Revolución y que no vivieron para gozar de los beneficios de su esfuerzo.

En el luneto sobre este tablero, un puño cerrado emerge de las montañas. Tibol lo llama *Propósitos* y el *Catálogo General de Obra Mural de Diego Rivera, Resolución*. El puño cerrado podría también referirse a la fuerza de los ideales para el cambio social. A pesar del dolor que provoca la muerte de miles de campesinos, ésta es necesaria para alcanzar la paz y terminar con la opresión de los trabajadores agrícolas.

Fuerza o Guardianes de la verdad

Bóveda de cañón, tercera crujía.

En el panel hexagonal sobre el luneto, se observan dos figuras flotando y una estrella roja de cinco puntas que resplandece frente al cielo azul. Se le ha llamado también *Revelación del cambio*.⁷²⁹ Estos hombres en la bóveda parecen desafiar las leyes de gravedad al estar

⁷²⁹ Diego Rivera, *Catálogo general de obra mural y fotografía personal*, México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988.

cabeza abajo, lo que refuerza la sensación de que se encuentran flotando libremente. Sus brazos envuelven la estrella roja de cinco puntas del mismo color rojo-naranja que se repite en el fondo y la figura central en *Floración*, las flores de la ceiba y los sudarios de los tres muertos en los tableros laterales. En los triángulos sobre los lunetos, dos hombres sentados portan un machete y una espada.

El hexágono central está rodeado por cuatro pechinas dentro de las cuales se observan lenguas de fuego rojo. Así como en la SEP, Rivera trató de “hacer algo que sugiriera como la luz o la llama de la actividad, el esfuerzo y la aspiración de los trabajadores”,⁷³⁰ en estas pechinas están plasmadas las mismas referencias flamígeras rodeando al hombre y al pentagrama. Ya había aparecido el fuego representado como sol en *El sacrificio de los mártires agrarios* y el de las entrañas de la tierra en *Las fuerzas subterráneas*; ahora se trata de la manifestación del fuego celeste.

La misión de la iniciación es tomar al hombre burdo y transmutarlo en luz divina, para que sea consciente del fuego espiritual dentro de él, de ahí que la ceremonia de iniciación incluya la purificación por fuego. Tal vez también sea una referencia a la estrella flamígera masónica, la cual igualmente tiene cinco puntas y se rodea por lenguas de fuego. Cabe mencionar que los rosacruces conciben al Dios creador como la flama central o el sol espiritual, centro de nuestro universo. Nos encontramos ante la búsqueda de la elevación del alma a un estado de comunión con la divinidad, iluminación, unidad e inmortalidad.

Floración o Fecundación

Muro derecho, 3.54 X 3.67 m.

En *Floración* el artista une dos fases del proceso generativo: la concepción y el nacimiento. Alrededor de lo que parece ser un capullo o una flor de color anaranjado —el mismo de las flores en el muro opuesto—, cuatro desnudos femeninos expresan estas etapas. La ventana circular en el centro del panel fue aprovechada para plasmar una gran flor, cuyo centro podría representar el útero, conducto de la nueva vida. Hay dos falos también color naranja, uno a cada lado dentro del hueco de la claraboya; nos encontramos ante el momento de la génesis de la vida, la concepción: el falo está dentro de la vagina

⁷³⁰ Diego Rivera, “Los patios...”, *op. cit.*, p.87.

que es la flor, la cual cierra en la parte superior como si fuera el cuello del útero. Alrededor las mujeres desnudas se miran unas a otras y sus manos quieren transmitir algo. Poseen el misterio de la vida, tal vez guardan algún secreto.

Un boceto para esta figura que se conserva en el Philadelphia Museum of Art (fig. 62) muestra la misma composición, aunque ahí Rivera sustituyó las manos por flores, continuando con la simbiosis entre la mujer y la naturaleza que se había mostrado en *Germinación*. No se conocen las razones por las que el pintor cambió de opinión. La mujer en la esquina superior derecha sostiene una flor parecida a las que iban a ser las manos de todos los personajes del tablero.

La primera mujer, en el extremo superior izquierdo del mural, aparece de pie y mira hacia la flor central; con las piernas sumergidas en el agua levanta las manos y las coloca de frente con los codos pegados al cuerpo, dedos firmes y juntos, postura que se repite en otras tres escenas dentro de la ex capilla, lo cual realza su importancia tal vez como saludo masón. La segunda mujer, en el extremo superior derecho, está sentada sobre sus piernas y sostiene una de las flores anaranjadas entre las manos, las cuales coloca en el bajo vientre, como si fueran parte de una ofrenda. La tercera figura, en el lado inferior izquierdo, yace sobre su espalda con las piernas entreabiertas como si acabara de dar a luz. Con las manos parece empujar la gran flor central, en lo que podría ser un gesto de ayuda en el alumbramiento; de la cintura para abajo se encuentra dentro del agua. La cuarta mujer, en el extremo inferior izquierdo, está sentada de espaldas y eleva las palmas de las manos hacia arriba, como si esperara recibir algo. Las vainas verdes que envuelven a la flor son iguales a las que arrojan la parte inferior de la mujer en *Germinación*, lo que refuerza la correspondencia entre los procesos humanos, en este caso femeninos, y la naturaleza.

Cuarta crujía

El triunfo de la Revolución

Muro derecho, 3.54 x 3.53 m.

Obrero, campesino y soldado se unen para repartir los frutos, obtenidos gracias al sacrificio de los suyos, a un grupo de mujeres y niños sentados frente a ellos. Es el tablero del renacimiento de las posibilidades y la esperanza en el futuro. La distribución

de la tierra y sus cosechas después de la gesta revolucionaria son plasmados en este panel mediante la inclusión de la trinidad revolucionaria y una máquina trilladora. Es importante mencionar que las labores de barbechar, sembrar, trillar y desgranar los cereales en Chapingo se hacían con maquinaria de vapor.⁷³¹ La trilladora está orgánicamente integrada a la pintura y sirve de escenario para los personajes que aparecen frente a ella. En el futuro, los egresados de la ENA serían capaces de utilizar esta y otras maquinarias que facilitarían el trabajo agrícola y así extraer con mayor eficiencia los productos de la tierra. Los trabajadores, unidos, podrán comer tranquilamente bajo el árbol frondoso que da también frutos.

La utopía se realiza: la tecnología reduce la explotación de la gente, mientras la trinidad revolucionaria alimenta al pueblo. Una vez más, Rivera utiliza imágenes reconociblemente cristianas para que el espectador las identifique visualmente: la manivela de la trilladora está colocada justo detrás de la cabeza del obrero, simulando un halo, al igual que los sombreros del soldado y del campesino. Al fondo se observa el mismo árbol frondoso que aparece en el tablero opuesto. Si seguimos la convención de usar referencias cristianas, ésta podría ser una escena de la repartición de los panes.

El esquema cromático es interesante, ya que el color rojo-naranja sobresale por ser utilizado a lo largo de todo el ciclo pictórico en la bandera que lleva uno de los deudos, en las flores y estrellas, y ahora en la trilladora como atributo de la tecnología.

En el luneto sobre este panel vemos una mano recta, extendida, abierta, con la palma hacia el observador, a la que Tibol denomina “*la rectitud del nuevo orden*”. Esta postura de la mano extendida se repite en la gran mujer embarazada en *La tierra fecunda* así como en una de las mujeres del panel *Floración*, en esta misma crujía. En *Símbolo del nuevo orden* en el techo del vestíbulo las dos manos que salen de la estrella roja guardan esta postura. Podría ser una referencia al triunfo, la protección y la unión, pero sobre todo a la paz alcanzada al término de la lucha. La repetición le confiere una relevancia dentro del programa iconográfico. Tal vez representa un “Saludo de Orden” del segundo grado simbólico masón, el compañero, el cual es descrito como sigue: “Levantar el antebrazo izquierdo, con la mano abierta, los dedos unidos y la palma hacia fuera a la altura de la

⁷³¹ Silvia González Marín, *op. cit.*, pp. 126-127. Luis Morett, director actual del Museo Nacional de Agricultura en Chapingo, identificó la máquina roja detrás de los personajes como una trilladora.

oreja, cuidando que el brazo y el codo permanezcan pegados al cuerpo”,⁷³² lo cual confirmaría que estos murales también fueron pensados para un público iniciado.

Saludo de paz, Unión y danza cósmica

Bóveda de cañón, cuarta crujía.

En el hexágono central, dos hombres de piel morena parecen flotar en un fondo azul, como referencia a escenas de rompimiento de gloria. Están escorzados, lo que demuestra el dominio de Rivera de esta técnica pictórica que corrige visualmente las figuras para su mejor apreciación. Los hombres entrelazan una hoz y un martillo contra el brillo de la estrella roja de cinco puntas. La divina forma humana y el equilibrio de fuerzas son equiparadas de nuevo y representadas a la vez que los emblemas comunistas: estrella roja, hoz y martillo. A los lados, en un triángulo, un hombre moreno abraza gavillas de trigo, recordando la fuerza que otorga la unión; un martillo descansa a su lado. Dentro del otro nicho triangular, un personaje lleva un costal con semillas, trigo y una hoz. En los trapecoides en el plafón, hay cuatro figuras masculinas con maíz, caña de azúcar, uvas y otros frutos. Finalmente ha llegado la armonía bajo el nuevo orden, con la unión y el equilibrio de los procesos sociales, naturales y humanos.

Fructificación

Muro derecho, 3.54 x 3.53 m.

Los frutos de la tierra o *Fructificación* es la culminación de este ciclo creativo: tanto las mujeres como la naturaleza ya han dado frutos. Es la primera escena en el muro derecho ubicada en el exterior de la tierra, lo cual avalaría la idea de un alumbramiento. Cuatro mujeres con diferentes tonos de piel y diversas edades comparten y comen del árbol de la abundancia. Los seres humanos gozan ya de los frutos que la tierra acogió para generar nueva vida. Todo “es” naturaleza, el ciclo se ha completado. En una escena totalmente paradisiaca, un gran árbol plagado de frutos cubre hasta el hueco de la claraboya en este espacio de total exuberancia.

Las tres mujeres observan los frutos en sus manos, como si reconocieran en ellos todo el proceso necesario para la llegada de este momento. Una de ellas se encuentra de

⁷³² Lorenzo Frau Arbines, *op. cit.*, tomo V, p. 664.

espaldas sentada sobre el suelo; recuerda a la imagen de la mujer desnuda, sentada en el lado inferior izquierdo de *La creación* en el Anfiteatro Bolívar. Existe un boceto, cuya modelo se ha identificado como Tina Modotti, probablemente por el peinado de chongo que ella usaba. Su piel es más clara que la de las otras dos mujeres, lo que advierte una connotación racial, la cual será más evidente en el tablero sobre el muro del fondo.

La tierra dormida o La tierra virgen (fig. 65)

Muro del antiguo coro, 3.54 x 5.88 m.

En el lugar del coro de la ex capilla se encuentra uno de los desnudos más bellos de Rivera. Se trata de una mujer recostada, con el rostro semicubierto por su oscura y larga cabellera, ocultando su identidad. La boca entreabierta refleja un estado de relajación total; probablemente es la madre tierra que sueña con la posibilidad de dar vida. Se le ha denominado la tierra virgen, ya que, en relación a su opuesto en el muro testero, esta mujer no se encuentra embarazada, está esperando la fecundación para continuar con el ciclo de la vida.

En lenguaje esotérico, podría representar la muerte simbólica, necesaria para que el neófito acceda a una nueva vida de iluminación y acceso al conocimiento. Asimismo, el momento en el que la semilla se encuentra dentro de la tierra —en el que parece no haber vida— se equipara a la muerte simbólica del iniciado o a la de los mártires revolucionarios cuyas ideas les sobreviven. Estos momentos dentro de la madre tierra —o muerte— son necesarios para la posterior fructificación tanto de los frutos de la tierra como de las ideas de los mártires revolucionarios. En el ciclo recurrente de las estaciones del año y en la iniciación esotérica representados en la ex capilla se requiere de una muerte simbólica para poder acceder a una nueva vida revitalizada.

Esta imagen femenina bien podría ser una representación de la atracción erótica pasiva, ya que se le representa “muerta”. La mujer virgen descrita por Dijkstra como alguien a quien la muerte ha servido para purificar y regresar a la adolescencia y la virginidad, abatida, soñolienta, dormida, rendida, cansada y con poco control de sus músculos. La muerte, de acuerdo con el mismo autor, es el estado ideal de la femineidad sumisa, nacimiento a la eternidad. Representa a la mujer inocente, obediente y dominada, ofreciéndole al hombre la fantasía de la conquista sin batalla, en palabras de

Dijkstra, “una virgen sumida en un sueño de inocencia hasta que apareciese el caballero elegido y la despertara con un beso para la útil condición del servicio matrimonial”,⁷³³ como una bella durmiente en estado de animación suspendida o, tal vez, muerte en vida. *La tierra dormida* es a la vez la representación de una mujer solitaria y melancólica, monumental y aislada.⁷³⁴ El paisaje simbolista representaba a la vez un espacio ficticio y real al convertirse en sitio de encuentro entre mito e historia, revelación de las fuerzas cósmicas, dotado a menudo de una cualidad onírica o visionaria y ajeno a todo proceso descriptivo.⁷³⁵ *La tierra dormida* no representa ninguna mujer en particular ni se ubica en algún lugar específico por lo que se convierte en figura alegórica y atemporal.

Justino Fernández escribió: “Es en este extraordinario desnudo que el poético naturalismo de Rivera alcanza su máxima grandeza y delicadeza, porque está dibujado y pintado con un poder y una sabiduría de gran estilo y estirpe; delicado y robusto, fino y sensual, cercano al modelo y al mismo tiempo componiendo y ajustando sus formas y líneas al efecto decorativo”.⁷³⁶ El boceto que el pintor realizó para esta figura refleja la sutileza con la que concibió (fig. 66). En la comparación con *La tierra fecunda* se analizará su opuesto, o más bien, la continuación del ciclo.

***La tierra virgen* o *La tierra dormida* y *La tierra fecunda* (fig. 63)**

La tierra virgen, en el muro del antiguo coro, y *La tierra fecunda*, en el ábside, merecen ser observadas en conjunto, funcionan como espejo y dialogan. El programa iconográfico de la ex capilla se completa con la contraposición de estas dos imágenes femeninas. Era fundamental terminar con representaciones que evocaran la polaridad y la relación entre los opuestos. *La tierra virgen*, aún no fecundada, es la posibilidad generativa. Por otro lado, se ve la vida creciendo en el vientre preñado de *La tierra fecunda*. Sueño y vigilia, vida activa y contemplativa son conceptos neoplatónicos que serían retomados en las obras del Renacimiento italiano y que seguramente Rivera conoció. Se oponen el embarazo, la fecundidad, contra la muerte simbólica. Las dos mujeres sostienen en la mano derecha una pequeña planta que germina para recordar que son parte de un mismo proceso generativo. Representan la eminencia de la muerte

⁷³³ Bram Dijkstra, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁷³⁵ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, *op. cit.*, p. 36.

⁷³⁶ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 28.

y la transitoriedad de la vida, pero también aluden a la posibilidad de renovación y a la fertilidad cíclica femenina y de los procesos de la naturaleza. La mujer en tanto que madre tierra era obviamente sexual, pero también protectora.

La tradición historiográfica ha señalado que la modelo para *La tierra dormida* fue la fotógrafa italiana Tina Modotti. Sin embargo, si observamos la serie de fotos de *Tina en la azotea*, tomadas por Edward Weston en 1924 en las que aparece desnuda (fig. 64), se aprecia que era mucho menos corpulenta que la figura en el mural. Se observa también que las imágenes de *La tierra virgen* y *La tierra fecunda* corresponden al mismo cuerpo. Al contraponerlas, se podrá comprobar que la construcción de las dos figuras son anverso y reverso de un mismo cuerpo, lo que quizás obedece a la importancia que el pintor otorgaba al establecimiento de relaciones duales, por lo que debían ser la misma, ya que representan dos momentos del mismo proceso (fig. 63). Ambas se acercan más a Lupe Marín que a Tina Modotti; son característicos de Lupe su larga cabellera y sus labios carnosos, como “olmecas”. Como se argumentó en el capítulo III de este trabajo, Lupe no estuvo embarazada cuando Diego pintó estos tableros (1925). Tal parece que estas mujeres no fueron tomadas del cuerpo de alguna de las dos, sino que, en palabras de Juan Coronel Rivera, “el cuerpo es más bien una construcción de corte simbólico, una visión de corte idílico, por el hecho de que representan a “La Tierra”, en un término filosófico absoluto”.⁷³⁷ Estas dos figuras son corolarias del ciclo pictórico, su importancia radica en los significados que transmiten a la vez que por su escala, majestuosidad y belleza, son ejemplo del virtuosismo del artista.

La tierra fecunda (fig. 67)

Muro testero, 6.92 x 5.98 m.

Este tablero cubre enteramente el muro testero y representa la culminación dialéctica del programa iconográfico. La Inmaculada Concepción, que antes decoraba la capilla, fue sustituida por la madre tierra embarazada, símbolo de la fertilidad y la abundancia agrícola. La evolución natural y social se encuentran en un futuro utópico en el que ser humano y naturaleza conviven armónicamente. El pasado revolucionario y la época de

⁷³⁷ Agradezco a Juan Coronel Rivera los comentarios respecto a este punto.

lucha han terminado. La fe en el progreso está plasmada aquí. Se muestra el nuevo orden que quedó establecido. Aparecen los hombres, los elementos naturales y estos últimos intervenidos por los primeros para lograr la armonía que propone el artista. La decoración de la ex capilla es un culto a la posibilidad de gestación de la mujer y de la tierra, las cuales se funden en esta capacidad.

El tablero está dominado por un colosal desnudo recostado con una mano apuntando al cielo y la otra a la tierra, une lo terrestre y lo aéreo, lo humano y lo sagrado, el macrocosmos y el microcosmos, las fuerzas naturales y los procesos sociales, la naturaleza y la modernidad. Las plantas germinan después de haber estado enterradas en la madre tierra; por eso la mano derecha sostiene una pequeña planta para recordar la vida y la fuerza que lleva dentro. De acuerdo con Marte R. Gómez, es “testimonio de la abundancia que debe ser el premio de los esfuerzos y desvelos del buen agricultor”.⁷³⁸ Su mano izquierda se levanta con la palma abierta hacia arriba, firme, con todos los dedos unidos. Es el punto más alto que genera un triángulo compositivo y un eje vertical. Tal y como se observa en otros tableros de la ex capilla, no cabe duda que esta postura de mano es una representación de un saludo masón, por lo cual testifica que el ciclo pictórico estaba dirigido, al menos en parte, a sus cofrades.

Esta figura evoca una obra simbolista: “la exaltación del amor carnal a la categoría de lo sagrado, mediante una transfiguración idealizadora que sublima la evidencia sensorial hasta convertirla en experiencia mística: la dimensión espiritual de la unión amorosa, ya no desligada de los sentidos, sino nuevamente interconectada, *religada*”.⁷³⁹ *La tierra fecunda* se puede ver como expresión del amor sagrado, de cuya experiencia mística lleva el fruto en su vientre, al simbolizar el nacimiento de un nuevo orden, en el cual se reintegran los diversos aspectos de la vida humana: los sentidos, el espíritu, el progreso y la intuición de un futuro mejor. Rivera estudió esta imagenal crear un boceto sutil que deja ver su maestría en el dibujo (fig. 68). El embarazo es el único momento en donde ambos sexos están unidos en un mismo cuerpo; es la completud, la unión perfecta. La mujer embarazada se convierte en un ser humano completo, en el andrógino universal, generador de vida.

⁷³⁸ Marte R. Gómez, *Episodios...*, *op. cit.*, p. 268.

⁷³⁹ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, *op. cit.*, p. 47.

Lupe: esposa, modelo y madre

La modelo para este tablero fue Lupe Marín, aunque su cuerpo es más bien de corte idílico. Lupe fue una mujer fuerte con un físico impresionante que cautivó al pintor desde la primera vez que la vio. En sus memorias dictadas a Loló de la Torriente, Rivera narra el momento en que Concha Michel los presentó:

Retrocedió Concha un poco y apareció, encuadrándose en el marco de la puerta, una mujer alta, bien plantada, que mantenía las dos manos hacia adelante como las mantienen los canguros o como las mantendría una mula parada de patas, manos magníficas y fuertes, más parecidas, tal vez, a las garras de una ave de presa que a las de un felino carnicero. Brazos nervudos terminando en un torso pequeño en relación a los muslos largos, como los de un animal saltador, terminando en piernas tremendas, magníficas, como de yegua de la más fina sangre y tras de un tobillo de pura raza pies como pezuñas, de una belleza extraña y extrahumana cuya sensación colindaba con el horror [...] Y, sobre todo esto, bajo un mechero suelto de crines negras, maravillosa, dos ojos verdes cuya pupila, de tan zarca, se fundía con la córnea y daba la impresión de ceguera. Ojos de jade azul verde, tan claro que parecía más bien cuarzo en las cavidades de la más extraordinaria bella máscara olmeca-zapoteca que se haya producido en la plástica, nacida, natural o creada de hombre, en toda Anáhuac.⁷⁴⁰

La fascinación del pintor por Lupe se deja ver en los retratos que le hizo, además de la relación que sostuvo con ella. Edward Weston describe a Lupe Marín como “alta y orgullosa de sí misma, casi retadora; camina con el andar de una pantera; su piel casi verde, sus ojos entre verdes y grises y ojeras oscuras; nunca había visto nada semejante a la belleza de esos ojos y esa piel”.⁷⁴¹ La hija de la modelo y el pintor, Guadalupe Rivera Marín, opina que su madre “no era la más bonita, ni la más culta, ni la más politizada de las modelos seleccionadas, pero sí la que poseía la belleza de las fuerzas de la naturaleza representadas en un ser humano”.⁷⁴² Estas características la hicieron adecuada para representar la completud, la fuerza de la madre tierra y la naturaleza.

⁷⁴⁰ Loló de la Torriente, *op. cit.*, tomo II, p. 180.

⁷⁴¹ Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, (Nancy Newhall, ed.), Nueva York, An Aperture Book, 1973, p. 26.

⁷⁴² Guadalupe Rivera Marín, *Un río...*, *op. cit.*, p. 136.

Como emblema de la vida y la fertilidad, recuerda una carta que escribió Rivera a Alfonso Reyes cuando aún vivía en París el 3 de noviembre de 1920:

Precisamente es ahora cuando puedo empezar a dar algo de verdad, el trabajo anterior pasa a ser cuerpo con la carne y los huesos. Gracias a la vida que tiene tan buenos y duros medios de fusión, y es una gran suerte que en el momento en que nuestro asiento en la gran rueda empieza a bajar le queda a uno la certitud dominante, formidablemente remachada que en la obra de un oficio, en toda obra de arte, todo ha de crecer alrededor de un centro indispensable, el amor; si tuviéramos la suerte aunque espantosa y atroz de que la vida nos habla de él, entonces se ordena bien alrededor, gira y se redondea poco a poco gracias al movimiento armonioso y armónico. Para fuego, piedras, agua, lascas y vacíos, para todo hay sitio.⁷⁴³

Para el pintor, el amor es el centro de la creación. La vida es como una rueda de la fortuna, parte de un ciclo en donde a veces se está arriba y a veces abajo, pero al final hay sitio para todos los elementos de la naturaleza en un equilibrio armónico.

Los pies de esta enorme mujer se funden con la tierra que le da vida, evocando escenas del Génesis. No está sobre la tierra, ella *es* la tierra; territorio simbólico, espacio de identidad para los pueblos, madre de la patria y del nuevo orden laico que se pretendía crear. Los surcos del arado y la gran canasta con frutos indican la acción del hombre sobre la tierra; al unirse el mundo primitivo del campo y la modernidad inminente, se crearía la nación mexicana moderna.

De acuerdo con Karen Cordero, al recorrer el espacio, “el espectador lleva a cabo, en el nivel perceptual y simbólico, el acto de penetración simultánea en el cuerpo de la mujer y en la tierra”. En este sentido, el observador “implícitamente masculino” podría ser cualquier alumno de la ENA, algún compañero de logia de Rivera, pero también el pintor mismo, quien se proyectó en el ciclo pictórico y lo unió con su propia biografía. Finalmente, ¡la hija dentro del vientre de la gran mujer embarazada es suya! Cordero describe este hecho como “un acto de megalomanía, egocentrismo o autorrevelación”. En este sentido, los murales en la ex capilla podrían ser también la afirmación de su paternidad.

⁷⁴³ Carta del 3 de noviembre de 1920, Archivo FDR.

La tierra es la madre de Rivera y la madre de la nación

Esta imagen se relaciona con un dibujo contemporáneo a la factura del mural hecho por Rivera para la revista *El Maestro* (fig. 69).⁷⁴⁴ Mientras que en Chapingo, la esposa del pintor es la madre tierra, madre de la humanidad, de la renovada nación, en la ilustración de la revista es Diego mismo quien emerge de ella; representa su nacimiento, por lo que si relacionamos estas dos figuras, de alguna forma Diego tendría la fantasía de ser él, y no sus hijas, quien nace de su esposa, o tal vez juega con los roles de creador y creado. Diego crea estas dos imágenes en la misma época, por lo que habría que profundizar en cuanto a los significados que quiso transmitir. Quizás en un mural dedicado a la madre tierra no era conveniente mostrar este tipo de fantasías, sin embargo, en un pequeño dibujo, de formato más íntimo y con una difusión mucho más estrecha, el pintor se aventura y deja ver su imaginación. Crea una imagen de la tierra, de la cual él proviene, se fusiona con ella como parte de la humanidad; pero nace ya adulto, como padre creador, al igual que en las imágenes de Jesús niño representado con facciones de adulto que aluden a su sabiduría. Rivera demostró en este ciclo pictórico su saber y tal vez por eso *nace* con cara de adulto. Es aventurado decir que estos pensamientos estaban en la mente del pintor, pero es interesante subrayar esta relación.

Llama la atención la diferencia de escala entre el desnudo monumental y los cinco personajes, de tamaño mucho menor, que se ubican debajo de la madre tierra. Aunque los demás elementos son significativos, ésta es el tema fundamental de la ex capilla: es la dadora de vida, la que provee de alimento, sustento y hogar, y lugar en donde germina el nuevo orden. Recordemos el pensamiento del pintor: “En el espacio plástico, las cosas tienen una dimensión suprafísica que crece o disminuye en proporción directa a su existencia en el espíritu del pintor”.⁷⁴⁵ Así, la magnitud y relevancia de esta figura le confiere el lugar principal del ciclo pictórico y, por ello, su gran escala.

⁷⁴⁴ Agradezco a Natalia de la Rosa el haberme referido a esta imagen que ilustra “El poema de la madre” de Gabriela Mistral. El dibujo apareció en *El Maestro*, tomo 2, número 1, octubre de 1921. Ver *Diego Rivera, gran ilustrador, op. cit.*, p. 56. La poetisa radicó en México de 1922 a 1924, ya que fue invitada por Vasconcelos para escribir libros para niños y para mujeres: *Lecturas clásicas para mujeres* y *Lecturas clásicas para niños*. Ver José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 109 y ss.

⁷⁴⁵ Diego Rivera, “Carta a Marius de Zayas”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 15.

Los cuatro elementos

Tierra, aire, fuego y agua fueron incluidos en el primer mural de Rivera a su regreso de Europa. En *La creación*, seleccionó como clímax de su postura filosófica el principio creador y pintó sobre los muros laterales “dos desnudos de mujer, del lado del hombre *El agua*; del lado de la mujer, *La tierra*; sobre la bóveda, encima del agua, lado del hombre, *El fuego*; lado de la mujer, *El aire*”.⁷⁴⁶ Justino Fernández señaló que desde su primer mural, “lo personal del artista era la preocupación del hombre en relación con los elementos”.⁷⁴⁷ Recordemos que en los primeros tableros de la rectoría que representan las cuatro estaciones sobresalen los cuatro elementos. En *La tierra fecunda* estos reaparecen, pero ya sirviendo al ser humano. La tierra está rodeada de alegorías de los tres elementos restantes —agua, fuego y aire— en estados naturales e intervenidos y controlados por el ser humano con ayuda de la tecnología. En la utopía representada, el ser humano conoce el funcionamiento de la naturaleza, y es a través de ese saber que puede controlarla. La tierra marcada por los surcos del arado y una gran canasta con frutos indican la acción del hombre sobre la tierra.

Harvey Spencer Lewis, quien fue emperador de la orden rosacruz, señala que las lecciones de esta cofradía están diseñadas para obtener dos cosas: entrenar al cerebro y aumentar el conocimiento de las leyes y principios y acelerar sus poderes psíquicos y habilidades para controlar las fuerzas naturales.⁷⁴⁸ Como se puede observar, tanto para los positivistas como para los rosacruces era primordial conocer y dominar las fuerzas naturales, uno de los temas principales de este tablero. Por otra parte, la presencia de los cuatro elementos indican que la obra está completa, “la totalidad de la obra alquímica”.⁷⁴⁹ En el futuro plasmado por el pintor, el ser humano conoce y controla la naturaleza, utilizándola a su favor.

AIRE-masculino. El aire se asocia con el hálito vital, la fuerza de la razón, el conocimiento, la sabiduría y la palabra. El viento es aire en movimiento. Está

⁷⁴⁶ Diego Rivera, “Las pinturas decorativas del anfiteatro de la Preparatoria”, en Diego Rivera, *Arte y política, op. cit.*, p. 31.

⁷⁴⁷ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁴⁸ Harvey Spencer Lewis, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁴⁹ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Océano, 2000, p. 238.

representado por una cabeza a manera de querubín,⁷⁵⁰ y al ser dominado por el hombre lo personifica un molino de viento, cuya inspiración seguramente fue uno que se encontraba en Chapingo y que se deja ver en una fotografía de la época en la que aparecen las casas del pueblo cooperativo (fig. 2).⁷⁵¹ Esto es relevante ya que Rivera propone de manera sutil que la utopía se realizaría en la ENA. Los efectos del viento se notan en un árbol cuyas ramas se mueven al recibirlo.

AGUA-femenina. El agua es el principio universal sin el cual no es posible la vida. “Dura toda la eternidad. Llega a todos los rincones del mundo y es el agua de la vida que penetra más allá de la muerte”.⁷⁵² Es ambivalencia: la vida nace en el agua, es el elemento creador y fecundo. Limpia y purifica, pero también es un elemento de disolución y ahogamiento. El agua es la responsable de irrigar la tierra y hacerla germinar. La larga cabellera de una mujer semeja el agua ondulante que cae por una cascada.⁷⁵³ Un gran tubo, parte de una presa, conduce el agua y la lleva a donde el ser humano lo ha decidido.

FUEGO-masculino. El fuego es el gran purificador, no hay ninguna impureza que lo resista. Se le atribuye la iluminación, el despertar del hombre a la inteligencia,⁷⁵⁴ el esclarecimiento, la fuerza de la vida, así como la energía proveniente del centro de la tierra.⁷⁵⁵ De un volcán sale Pablo O’Higgins como Prometeo, rebelde ladrón del fuego a los dioses. El pelo adopta la morfología de las llamas, lo cual se acentúa con el color rojizo de su piel; este personaje *es* el fuego mismo. Más que dios, Prometeo era hombre realizado, superhombre: el mesías que redimía a los bárbaros por medio del fuego —la voluntad, la energía heroica y constructiva.⁷⁵⁶ También a Prometeo se le ha adjudicado la tarea de “esclarecer la conciencia del hombre, al otorgarle beneficios que le permiten

⁷⁵⁰ Aún cuando el modelo para esta figura fue Guadalupe Rivera Marín, de acuerdo a una conversación con ella, la tradición iconográfica occidental apuntaría a que sería más bien andrógino, como la cabeza de los vientos en los mapas renacentistas o asexuado como los querubines.

⁷⁵¹ La fotografía en la que se aprecia el molino del viento se puede ver en *Ciento cincuenta años en una mirada*, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁵² Julius Evola, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵³ Personaje para el cual posó Concha Michel (1899-1990), mujer rebelde, como activista política luchó por el derecho de las mujeres para votar y tener acceso a guarderías. Recopiló canciones indígenas, y fueron famosos sus corridos mexicanos revolucionarios y anticlericales. Ver *Luz Jiménez, símbolo...*, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁵⁴ Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la Obra Mural de Orozco”, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁵⁵ Hans Biedermann, *op. cit.*, pp. 372-373.

⁷⁵⁶ José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 76.

superar un estado anterior de postración intelectual o moral [...] inicia a la humanidad en un camino de sabiduría”.⁷⁵⁷ Sostiene una estaca encendida, la cual, como explica Julius Evola, puede ser una alusión al fuego hermético que no quema. Es un fuego mágico, interior, sutil y oculto. La Obra se logra por medio del calor interno, como si fuera una fiebre elevada.⁷⁵⁸ Al unir las tareas prometeicas y el fuego, advertimos otra de las finalidades de Rivera al incluirlos en el panel sintetizador: se estaba gestando una nueva nación en la que el ser humano se ha “iluminado”, se inicia en la sabiduría y la inteligencia para controlar los elementos naturales y convivir pacíficamente con la naturaleza.

El poderoso escorzo logrado por el artista hace que el observador sienta la fuerza ígnea que sale del mural para ser entregada al ser humano. Al describir al Prometeo de José Clemente Orozco, Agustín Aragón Leyva subraya que ese personaje es revolucionario porque no destruye, sino quita el secreto de producir, de hacer, de crear. Prometeo representaba “lo que existe en el hombre como voluntad, como propósito y como acción para elevarse desde la animalidad al dominio de las fuerzas naturales de que se suponía gozaban los dioses y semi-dioses de la Antigüedad”.⁷⁵⁹ No sorprende, al advertir estos significados, la inclusión de Prometeo en este mural sintetizador de la ex capilla en Chapingo. La energía está personificada por un niño que une los dos polos para generar electricidad; representa el futuro y junta con sus manos la polaridad existente en todos los planos del universo, lo que refuerza el tema de este tablero en lo particular y de todo el ciclo pictórico en general.

En el cielo vuelan cuatro palomas. Estas aves tuvieron un papel preponderante en el Génesis: fueron las enviadas del arca de Noé para saber si la tierra estaba preparada para la renovación de la vida. Una paloma regresó con una rama de olivo, “un *semper virens* que simboliza la vida renovada y eterna de lo regenerado así como la paz que seguirá”.⁷⁶⁰ El mensaje es claro: la humanidad está lista para el nuevo orden en el que reinará la paz y surgirá una vida imperecedera y rejuvenecida. Las palomas parecen simular aviones, evocando la introducción de la modernidad al mundo natural.

⁷⁵⁷ Fausto Ramirez, “Artistas e Iniciados en la Obra Mural de Orozco”, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁵⁸ Julius Evola, *op. cit.*, p. 142.

⁷⁵⁹ Agustín Aragón Leyva, “El Prometeo de José Clemente Orozco”, *El Nacional*, 7 de junio de 1933, p. 3.

⁷⁶⁰ Julius Evola, *op. cit.*, p. 160.

La energía en la parte baja del mural se encuentra en constante movimiento; es necesaria para mantener la vida. Así, la presa, el molino de viento y la electricidad son metáforas de la evolución, de la energía que fluye, uniendo las dos polaridades cósmicas, desde el microcosmos hasta el macrocosmos. Los elementos en estado natural y controlados por el hombre conviven en una armonía total; en ambos estados ayudan al proceso de mejoramiento del ser humano y de la sociedad. No es una intromisión brutal de la tecnología, sino una integración sutil de la naturaleza con la evolución predeterminada, con el progreso. El origen y el destino de la nación se unen en esta figura: el génesis universal junto con un futuro construido con la sangre de los miles de campesinos que perdieron la vida en las revoluciones. En palabras de José Martí: “¡Sólo perdura, y es para bien, la riqueza que se crea, y la libertad que se conquista, con las propias manos!”.⁷⁶¹

El artista continúa en esta composición con la convención de utilizar grupos de tres. La mano de *La tierra fecunda* forma el vértice superior de un triángulo femenino: debajo y a la izquierda, la mujer que representa el agua y a la derecha el desnudo con canasta de frutas. Este se opone a otro triángulo, más pequeño e invertido, cuyo vértice es el niño y los otros dos ángulos los forman Prometeo y el mestizo de espaldas. El triángulo masculino estaría dentro del femenino.

El ser humano, a través de su intelecto y la tecnología, utiliza los elementos en su beneficio: el molino de viento, la presa y el agua entubada y la electricidad son ejemplos de esto. Justino Fernández describió este tablero al decir: “El ser humano llega al final a una utopía, en donde el hombre, libre ya, opera técnicamente sobre las posibilidades que le ofrece la Naturaleza”.⁷⁶² De acuerdo con el historiador del arte, los estudiantes se reconocerían en este tablero sintetizador como operadores de la tecnología. Al conocer los principios de la hidráulica y la construcción de presas, la energía eólica y la electricidad, estarían en posibilidades de utilizar los recursos naturales a su favor.

Karen Cordero opina que este panel “celebra la dominación masculina de la tierra y las fuerzas naturales simbolizadas con figuras femeninas”.⁷⁶³ El fuego y el aire son masculinos, mientras el agua y la tierra son femeninas, por lo que sugerimos que más

⁷⁶¹ José Martí, *Política de nuestra...*, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁶² Justino Fernández, *El arte moderno...*, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶³ Karen Cordero, “Los espacios...”, *op. cit.*, p. 211.

bien se trate del equilibrio al que llegan ambos principios, ya que se requiere de los dos para lograr la armonía y la evolución de la humanidad.

Rivera completa el ciclo pictórico con la representación de la armonía cósmica: los cuatro elementos en equilibrio con las fuerzas sociales y naturales. El hombre ordena y domina la naturaleza y la sociedad con ayuda de la tecnología y genera una convivencia pacífica y productiva que produce bienestar a la comunidad. Arte, según Adolfo Best Maugard, es “la representación humana de la armonía universal”.⁷⁶⁴ Este tablero cumple cabalmente con esta definición.

En relación con la masonería, habría que resaltar dos puntos importantes: primero, que la logia representa el universo, por eso caben en ella todos los hombres y se observa en la bóveda la imagen de un cielo, en el que aparecen el sol y la luna. Es interesante porque la ex capilla, aunque no abiertamente, podría aludir a las logias masónicas, al mostrar un cielo abierto en el techo. Y, segundo, pero no menos relevante, es el pavimento de mosaico de las logias, que representa “la fusión de las razas, considerando a todos los hombres como hermanos, proclamando la unidad de la especie humana susceptible de perfeccionamiento moral, sea cualquiera la raza a la que pertenezca el individuo”.⁷⁶⁵ La utopía propuesta es de unidad y equidad, sin racismo.

El ciclo pictórico de Chapingo muestra la contradicción de un arte supuestamente público y, a la vez, su sentido secreto. Esta tesis evidencia la capacidad de conocimiento y síntesis del artista, al ofrecer un novedoso acercamiento al lenguaje visual que conformó en la década de los años veinte que, como se ha analizado, es una sofisticada mezcla de significados que se resignifican según el espectador. El pintor demuestra su genialidad al sobreponer varios lenguajes dirigidos a públicos diferentes; cada quien verá lo que requiera. Como lo describe Umberto Eco: “El universo se vuelve un gran teatro de espejos, donde cualquier cosa refleja y significa todas las demás”.⁷⁶⁶ Los murales en Chapingo muestran la propia concepción del pintor de cómo operan las fuerzas sociales, políticas y naturales; todas ellas se reflejan en una danza cósmica armónica y equilibrada.

⁷⁶⁴ Adolfo Best Maugard, *Método de Dibujo...*, op. cit., p. 35.

⁷⁶⁵ Lorenzo Frau Arbines, op. cit., tomo V, p. 586.

⁷⁶⁶ Umberto Eco, *Los límites...*, op. cit., p. 53.

REFLEXIÓN FINAL

Diego Rivera fue uno de los pintores más productivos del siglo XX y sus murales han sido estudiados por numerosos especialistas. Sin embargo, estamos muy lejos de comprenderlos cabalmente. Los que realizó en el edificio principal y en la ex capilla de la hoy Universidad Autónoma de Chapingo contienen elementos que han provocado más preguntas que respuestas. La presente tesis no pretende ser una interpretación hegemónica y permanente, sino simplemente una visión más en el esfuerzo por comprender estas imágenes de la posrevolución.

Diego fue un investigador incansable. Su obra es tan contradictoria y ambigua como la época en que se creó: contiene elementos de la iconografía positivista y simbolista, pero también rosacruz, agrarista y comunista. Construir un lenguaje visual basado en tal complejidad de sistemas puede llegar a tener incoherencias, pero nadie duda de la labor del artista en la construcción del imaginario del México moderno. Las diversas cosmovisiones incluidas en los murales se basan tanto en teorías científicas, esotéricas, como también en mitología y símbolos milenarios. No hay una interpretación correcta o verdadera, sino que múltiples e incompatibles también son posibles. La síntesis ideológica y simplicidad plástica que logró el pintor contribuyen al carácter de atemporalidad de los murales en la ENA.

Básicamente es a partir de la decoración en Chapingo y en la Secretaría de Educación Pública que los murales de Rivera se consolidaron como la pintura hegemónica de la Revolución, convirtiéndose en emblema unificador de las élites en el poder y en la conformación del arquetipo del mexicano logrando la personificación del pueblo. También contribuyeron a edificar la imagen de México como una nación unificada y moderna. El discurso que Rivera presenta en Chapingo se repite en otras de sus obras. A su regreso del viaje a la Unión Soviética, pintó en la Secretaría de Salud. Además de los cuatro elementos, incluyó manos monumentales que emergen de la tierra, características de los diferentes procesos del ciclo de vida que simbolizan la fecundidad y la germinación; figuras alegóricas que representan la salud, la fuerza, la continencia, el conocimiento y la fuerza. Por citar otro ejemplo, el mural *El hombre en el cruce de*

caminos, pintado primero en el Rockefeller Center en Nueva York y luego, al ser destruido, en el Palacio de Bellas Artes, muestra al hombre que une las dos esferas del cosmos: el microcosmos representado por elementos que se pueden observar mediante el uso del microscopio y, por otro lado, los planetas que simbolizan el macrocosmos. Sería interesante encontrar la continuidad de estos discursos sistemáticos a lo largo de su obra.

El futuro propuesto por Rivera podría sintetizarse como sigue: el caos se organiza a partir de la evolución tanto social como natural. Ambos procesos se equiparan en un parangón que se equilibra y se refleja hasta lograr un futuro promisorio en el que quedará establecida una mejor sociedad. La madre tierra embarazada lleva en su vientre el nuevo orden que se pretende establecer: la modernidad se introduce en el campo, se eliminan las clases sociales, se integran todas las razas, y se promueve la convivencia pacífica entre los seres humanos con la naturaleza y su sabia explotación. El ser humano ordena y domina los elementos, interviene la tierra, el agua, el fuego y el aire para su provecho con ayuda de la tecnología, pero mantiene una relación armónica con la naturaleza. No es una intromisión brutal de la tecnología, sino una integración equilibrada de la naturaleza y el progreso que llegarán a un futuro predecible y predeterminado por los procesos evolutivos. El ser humano, libre, sano, sin vicios y trabajador, conocerá los secretos del universo, convivirá en paz con sus semejantes y utilizará sabiamente la tecnología para generar bienestar. Se reestablecerá la relación primigenia del hombre con la naturaleza. América será sitio de esta utopía y el mestizo su habitante. Hasta llegar, en palabras del pintor, “a la armonía productiva de hombres y elementos naturales y de hombre a hombre”.⁷⁶⁷ Los murales de la ex capilla de Chapingo recuerdan el himno de los comunistas de todo el mundo: “La tierra será un paraíso, patria de la humanidad”.⁷⁶⁸ Encontramos en las palabras del muralista ecos de José Martí, quien escribió: “El buen gobernante es [...] el que sabe con qué elementos está hecho su país y cómo puede ir guiándolos en su conjunto, para llegar [...] a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas [...]”.⁷⁶⁹ El pintor

⁷⁶⁷ Diego Rivera, “La obra del pintor Diego Rivera”, en Diego Rivera, *Textos de arte, op. cit.*, p. 134.

⁷⁶⁸ Para una mayor comprensión de la relación de Rivera con el comunismo ver Renato González Mello, “Diego Rivera y la Izquierda,” en *Saber Ver*, segunda época, año I, número cuatro, México, nov-dic. 1999.

⁷⁶⁹ José Martí, *Política de nuestra... op. cit.*, pp. 38-39.

construyó un discurso de unidad, cooperación, igualdad y armonía del ser humano con su entorno.

Aunque la realidad es mucho más compleja, la utopía riveriana no se cumplió del todo: el agrarismo en México no tuvo el éxito esperado. Éste es el drama de la Revolución que, en una de sus vertientes, inicia por los campesinos y la constitución acaba por encumbrar a una elite modernizante que poco tenía que ver con los ideales del Plan de Ayala. Como los dibujos para *Fermín* y para las *Memorias de las Convenciones de las Ligas de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, los frescos de Chapingo revelan la crueldad de la lucha y la esperanza en la redención que representa el nuevo orden: la Constitución de 1917 garantizaría tierras e igualdad social, creación de organizaciones cooperativas y fraternidad humana. A través de la educación de los campesinos, con el reparto agrario en posesión de sus tierras, la Escuela Nacional de Agricultura educaría a las nuevas generaciones y, con ello, contribuiría a que la utopía se hiciera posible. La imagen de la pequeña planta que germina y que se repite varias veces dentro de la capilla se equipara al estudiante que renacerá después de su proceso de aprendizaje para formar una nueva y renovada vida.

Rivera planteó un problema que surge a partir de las contradicciones de la vida misma: la tensión existente entre la tecnología y las formas tradicionales de cultivo, la admiración por un campesinado que, aunque es el protagonista de la historia, no aparece en el futuro propuesto. Desconcierta, pues, que los murales se encuentran en una escuela de agricultura y, sin embargo, los hombres que trabajan ahí lo hacen en las minas, no en el campo. En la escena final no hay campesinos con sombreros de paja, machetes ni cananas. No se observa a los encargados de hacer producir la tierra ya con las haciendas desaparecidas.

El campesinado se ha transformado y su rol es incierto. En la ex capilla hay quienes denuncian la explotación, hay deudos, pero no hay campesinos trabajando en sus parcelas, como los hay en el edificio principal y en la SEP. No es que Rivera los haya omitido por completo, sino que se convierten en el agitador, el mártir, los héroes, deudos y destinatarios de los beneficios de la Revolución. El campesino se desliga de su rol tradicional y se integra con el obrero y el soldado para convertirse en componente de una sociedad no estratificada, compuesta por una raza cósmica mestiza y universalizadora.

México se convirtiera en una nación moderna; el campesino ya no existiría como tal, sino que tendería a fusionarse en una sociedad sin clases y mestiza, fruto de mezclas raciales, culturales y espirituales. Lo relevante es algo más profundo: la humanidad del futuro sería simplemente humana.

Reaparece el debate racial

Entre todas las categorías que propone el pintor en estos frescos, lo que acaba imponiéndose es la noción de raza. La familia del futuro, aunque está ligada a la noción de “naturaleza” y a la fertilidad, en un sentido abstracto, no es campesina. Un par de obras hidráulicas aluden a la tecnificación del campo, pero el énfasis está en la cuestión racial. Todos los personajes que aparecen en el muro testero de la ex capilla están desnudos, no portan ningún elemento que ayude a su identificación, excepto el color de la piel.

La raza había estado en formación desde la Colonia, se había armado de positivismo porfiriano y sería proyectada hacia un mesianismo-hispanismo espiritual que encontró en México un suelo ideológico fértil debido al debate nacionalista y el proceso de conformación de la identidad nacional en la posrevolución. En este sentido, el discurso de Rivera en la ex capilla de Chapingo emuló esta transición al reconstruir y reinventar los fundamentos de una nación que sería modelo de Latinoamérica. El pintor se unió a la búsqueda de lazos comunes culturales y raciales de América Latina con el objeto de concebirla como una unidad para ampliar el discurso del ciclo pictórico y no sólo circunscribirse a México sino a toda América Latina. De acuerdo con Karen Cordero, el acto sexual es el vehículo del mestizaje que se plantea como un factor definitorio de lo mexicano.⁷⁷⁰ La gran madre fecundada sería también la madre de la nación, la madre del mestizo, representado por la familia que se encuentra en la parte baja del mural.

Cabe recordar que *La raza cósmica* de José Vasconcelos se publicó en 1925, precisamente cuando Rivera se encontraba pintando la ex capilla de Chapingo. Parece ser que el artista integró a su discurso “la quinta raza vasconceliana, unificadora, sintética, definitiva, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, capaz de verdadera fraternidad y de una visión realmente universal [...] El mestizaje era la

⁷⁷⁰ Cfr. Karen Cordero, “Los espacios..., *op. cit.*, p. 213.

síntesis feliz de todas las posibilidades genéticas y culturales de la especie.⁷⁷¹ Este discurso justifica los diferentes tonos de piel de los personajes del mural. En este sentido, la propuesta riveriana coincide con la vasconceliana.

Los personajes que aparecen en *La tierra fecunda*, tablero sintetizador, utópico y que plasma el destino de la humanidad, pueden representar la raza cósmica, “abolición de las razas por medio de un mestizaje universal que condujera a la unidad humana étnica y cultural”. Para Vasconcelos, América era el continente de la síntesis, hogar de todas las razas que conformarían una raza sintética que necesita de todas. “En el suelo de América”, dice Vasconcelos, “se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes”.⁷⁷² Continúa el autor: “Ilegaremos en América, antes que en parte alguna del globo, a la creación de una raza hecha con el tesoro de todas las anteriores, la raza final, la raza cósmica”.⁷⁷³ En América se habrían de dirimir las divisiones humanas (nacionalismos, religiones, razas, clases) en un monismo cósmico.⁷⁷⁴ Para Rivera también América representaba un lugar de encuentros fructíferos. En sus palabras: “Siempre he mantenido que si algún día puede decirse que el arte en América ha nacido, será el producto de una fusión entre el maravilloso arte indígena, derivado del profundo abismo inmemorial del tiempo en el centro y en el sur del continente y el arte obrero industrial del norte”.⁷⁷⁵

Tal vez por eso el pintor no representó en el muro del fondo un espacio geográfico en particular. Esto pudo ser con el fin de que los latinoamericanos se sintieran parte de la utopía representada. México, por su situación peculiar, se convertiría en tierra fértil para el debate racial y en ejemplo para América. Europa asimilada, Iberoamérica sería cuna de la nueva civilización unificadora, gestándose en esta monumental mujer embarazada, madre de la quinta raza, espacio fértil en el que nacería un nuevo orden de armonía, paz y convivencia con la naturaleza.

La mujer sentada con la canasta de frutos,⁷⁷⁶ el hombre de espaldas y el niño que une los dos polos están representados en una escala y color de piel semejantes por lo que

⁷⁷¹ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, *op. cit.*, p. 30 y José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁷² José Vasconcelos, *La raza cósmica*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁷³ *Ibidem*, pp. 52-53.

⁷⁷⁴ Cfr. José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁷⁵ Diego Rivera, “Retrato de América”, en Diego Rivera, *Textos de arte*, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁷⁶ Para esta figura posó Luz Jiménez. Ver Luz Jiménez, *símbolo...*, *op. cit.*, p. 50.

pueden representar la familia mestiza, morena, sustento de la nueva raza unificadora. Justino Fernández dice sobre ellos: “Con sus carnes morenas sugiere su origen mexicano”.⁷⁷⁷ Estos tres personajes serían la primera familia de raza cósmica, el futuro de la humanidad, el mestizo en todo su esplendor.

En el futuro se habrían de dirimir las divisiones (naciones, religiones, razas, géneros, ocupaciones, clases sociales y económicas). Todos forman parte, tal vez, de una raza cósmica unificadora, síntesis de todas las posibilidades genéticas y culturales. La ausencia de las razas negra y amarilla en este tablero tal vez se deba al énfasis de la época en la mezcla entre la raza india y la blanca para formar el mestizo latinoamericano. Esta noción de “raza” aunque brinda la ventaja indudable de ser coherente con un positivismo que está a punto de regresar por sus fueros, tiene una flexibilidad desconocida para los “científicos” porfirianos, racistas y decimonónicos. La “raza” de Chapingo es una noción redentora y profética.

Gran parte de las élites intelectuales y políticas a finales del Porfiriato se reunían en sociedades secretas. La pertenencia de algunos de los ideólogos del proyecto de la ENA en Chapingo a la logia Rosacruz Quetzalcóatl y a otras sociedades secretas podría haber influido en la determinación del ciclo pictórico. Rivera no podía hablar directamente sobre sus creencias esotéricas, pero sí las podía pintar en un lenguaje que tuviera varias lecturas. El lenguaje esotérico había sido representado en otras instituciones vinculadas con la educación, por ejemplo el edificio de la Secretaría de Educación Pública, el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria y en el templo de Santo Tomás que fungía como paraninfo de la Universidad de Guadalajara. Los alumnos inscritos en estas instituciones iban a ser agentes del régimen, por lo que en los planteles se fundaba una escuela de poder y una forma de dominio. Pero el aprendizaje masónico o secreto no era para la totalidad del alumnado ni se transmitía en las aulas; el maestro elegía al alumno y transmitía oralmente los conocimientos. De esta manera, sólo los que conocieran los símbolos apreciarían los murales dentro de su sistema de pensamiento, mientras el público en general tendría acceso a la lectura más evidente.

⁷⁷⁷ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 328.

La ex capilla puede verse también como una alegoría del proceso iniciático. El neófito recorre un camino equiparable al desarrollo representado en este espacio. El proceso comienza con un simulacro de la muerte, momento de despojo de las ataduras que estorban al crecimiento interior del ser humano y principio de un grado de mayor conciencia, para después pasar por los viajes y purificaciones en los que se integran los cuatro elementos al reconocer la dependencia del hombre de la naturaleza, y finalmente acceder a un renacimiento simbólico en el que se da la iluminación, momento de la revelación de la verdad. En la iniciación, la desnudez se refiere al proceso de despojar al ser humano de todo lo externo que estorba a su esencia para que pueda concentrarse en sus propios procesos corporales, mentales y espirituales. El iniciado es ahora una “piedra pulida”, listo para formar parte del “edificio” de la humanidad del futuro. Los murales son un universo visual que se retroalimenta y que plasma las visiones utópicas de las élites intelectuales mexicanos de la segunda década del siglo XX.

El sentimiento de desencanto existencial u “orfandad metafísica”, como la llama Fausto Ramírez, que se vivió a finales del siglo XIX promovió no sólo el auge del pensamiento esotérico, sino también del simbolismo. La influencia de esta corriente artística se aprecia en la búsqueda de una explicación de la relación del ser humano con el cosmos, la naturaleza como punto de partida del trabajo creativo, la visión del mundo como “organismo totalizador en que el hombre se refleja y se reconoce”,⁷⁷⁸ en palabras de Jean Clair, “la interdependencia de todos los reinos de la naturaleza y la simbiosis con el ser humano, el universo recorrido por la misma energía biológica y obediente a un complejo sistema o red de correspondencias, que enlazaba y confería sentido a todos los fenómenos”.⁷⁷⁹

Como pintor simbolista, Rivera volvió la mirada a la naturaleza, recreó las grandes verdades universales y atemporales comunes a las sociedades tradicionales. A través del uso de símbolos y alegorías, Rivera intentó llegar a la parte profunda del ser humano que se conecta con el universo sagrado. El muro derecho de la ex capilla de Chapingo es rabiosamente simbolista. Su cualidad onírica, descripción de un mundo imaginario y de

⁷⁷⁸ Fausto Ramírez, “El Simbolismo en México”, en *El espejo simbolista*, op. cit., p. 36.

⁷⁷⁹ Jean Clair, *Lost Paradise, Symbolist Europe*, catálogo de la exposición, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 17 y 18, citado en Fausto Ramírez, “El Simbolismo en México”, en *El espejo simbolista*, op. cit., p. 36.

fuerzas vitales como figuras alegóricas femeninas solitarias, pensativas y silenciosas que sintonizan con los ritmos de la naturaleza, son sin duda elementos simbolistas.

Es difícil precisar las fuentes que utilizó el pintor. Llama la atención el uso de conceptos que se repiten en diversas corrientes de pensamiento. Así, por ejemplo, la concepción de que el arte emula la naturaleza y tiene la capacidad de restablecer la relación del ser humano con ella es común en el simbolismo, en las corrientes esotéricas y en las sociedades tradicionales. Rivera tomó sus formas y concepciones de la naturaleza en su afán por restaurar la relación del ser humano con ésta. Al acceder al espacio de la ex capilla, el observador percibe esta conexión.

El artista plasmó una alegoría del universo: el génesis cósmico a través de la separación del andrógino universal en el principio activo-masculino y el principio pasivo-femenino, la analogía que existe en todas las esferas del universo, la energía y el reconocimiento que la naturaleza por sí misma se encarga de ordenar el caos. Todo está interconectado mediante la fuerza cósmica que depende y actúa en la totalidad de los ámbitos. El muralista creó un espacio de interlocución en el que se requiere la presencia y la acción de dos principios fundamentales y su acción rítmica, así como el reconocimiento de las transformaciones cíclicas que ocurren a todos los niveles de la creación en una acción generativa, “todo está en marcha y todo volviendo alrededor de un centro y se crea de nuevo constantemente”, afirmó Diego. La madre tierra es a la vez vientre y tumba; en ella se siembra y de ella se obtiene la cosecha. La realidad es un devenir ininterrumpido que fluye y se transforma constantemente. Aunque se evidencia la transitoriedad de la vida, la muerte no es el final, sino el principio de un nuevo ciclo; siempre existe la promesa de renovación.

El programa iconográfico es elevado a una dimensión integral y, en especial, la decoración en la ex capilla se convierte en la evocación simbólica de una maternidad universal, en la que la lucha por la tierra se une al poder que representa su posesión. Sin duda esta obra está dirigida a diversos públicos, todos principalmente masculinos. Una confianza ciega en cualquier cosa que se calificase de hallazgo científicamente obtenido, una voluntad de descubrir la verdad absoluta, fueron parte del legado positivista que contribuyó a la dominación masculina de la mujer en la cultura decimonónica. La selección natural de Darwin y del darwinismo social promovido por Herbert Spencer

otorgaron un fundamento científico a los prejuicios que sostenían la inferioridad natural de la mujer, basados en los estudios de varios hombres, entre ellos Carl Vogt, quien sostenía que la mujer era intelectualmente equiparable a las razas inferiores, a los criminales y al blanco senil, por lo que el desarrollo de la mujer se había quedado en la infancia, las medidas craneales de ésta se consideraban más cercanas a las de los salvajes y de los niños que a la de hombres blancos.⁷⁸⁰ Estos autores argumentaron que la función natural de las mujeres era reproductiva y no creativa, por lo que su cerebro era considerado atrasado y esto, según ellos, había provocado un debilitamiento mental femenino.

Rivera fue un pintor educado en la Academia de San Carlos, la cual enseñaba el cánón del arte occidental. Por otra parte no se pueden olvidar sus años de residencia en Europa durante los cuales se acercó tanto al positivismo como al simbolismo. Los frescos en Chapingo se inscriben dentro de la sucesión de desnudos femeninos en el arte occidental en los cuales la mujer se representa como objeto pasivo de contemplación a ser poseída por el espectador implícitamente masculino, en una tradición de “personas vestidas viendo mujeres desnudas”, como la describe la historiadora del arte Griselda Pollock.⁷⁸¹ Los desnudos femeninos presentan a las mujeres vulnerables y expuestas, por lo que tradicionalmente son signo de sumisión a los sentimientos o demandas del propietario masculino.⁷⁸² La mujer ofrece su feminidad al espectador que la mira; se desnuda para él, quien a su vez se apodera de ella.

Aun cuando la pintura mural evita la compra y posesión de un cuadro de caballete por estar pintada sobre muros, Rivera concibió estos frescos como un gran cuerpo simbólico femenino. La estrella en el techo del vestíbulo representa la forma humana: las dos piernas abiertas permiten la penetración en este cuerpo femenino y el producto de este acto sexual se observa en la gran mujer embarazada en el muro del fondo. El discurso generativo se extiende por todos los muros: se aprecian desde la fecundación y el crecimiento dentro de la madre tierra hasta escenas de alumbramiento. Los mineros y

⁷⁸⁰ Cfr. Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 168 y ss. Ver Harry Campbell, *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman*, George Fleming, *The Universal Review*, 1888., Nicholas Cooke, *Satan in Society*, George Romanes, “Mental Differences between Men and Women”, *The Nineteenth Century*. Paul Möbius, *Sobre la debilidad fisiológica de la mujer*, 1898.

⁷⁸¹ Griselda Pollock, *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Nueva York y Londres, Routledge, 1999, p. 299.

⁷⁸² Cfr. John Berger, *Modos de ver, op. cit.*, p. 61.

los minerales emergen de las profundidades de la tierra en un acto que semeja el nacimiento. En los muros se representa no una, sino varias mujeres desnudas, alegorías de la naturaleza como fuerzas vitales y abundancia natural; al mismo tiempo receptáculo, suelo fértil, pecho acogedor nutritivo y reconfortante de una madre. Así, estas mujeres representan a la vez a la fuerza del interior de la tierra, la fertilidad y la muerte, que eran la personificación de la vida vegetal y el ciclo eterno de las estaciones. Representan lo que se había convertido en una concepción generalizada de la mujer como “útero infinitamente receptivo y abrigo de semillas de una tierra abrasadora”.⁷⁸³

Después de realizar una recapitulación de este trabajo, aún quisiera explorar la razón por la que la monumental mujer embarazada en *La tierra fecunda* perturba al espectador que accede a la ex capilla de Chapingo. Hay algo en esta representación que desafía los cánones en los que se ha inscrito la feminidad en la tradición de la historia del arte. Esta mujer que parece inmóvil, pero a la vez poderosa y perversa, inquieta al observador no sólo por su escala desproporcionada, sino por una variedad de razones. Su porte firme muestra orgullosa su desnudez y su embarazo. Aún cuando se le presenta como “objeto” para ser visto y poseído por la mirada del observador --implícitamente masculino, su gran escala y su pose contribuyen al estemecimiento del espectador, al que hace sentir su retante poder.

Se trata probablemente de una representación de la mujer salvaje, considerada por la cultura finisecular como más cercana a la naturaleza que el varón y por ser instintiva, en posesión de energías animales y capaz de despertar deseos eróticos, por lo que era amenazante para el hombre civilizado,⁷⁸⁴ reminiscencias de la mujer fatal. La fuerza de este desnudo también radica en la profundidad de su mirada: sus grandes ojos grises, casi transparentes, miran de frente y desafían al observador.

Sus cabellos desgreñados, aspecto desarreglado, manos y brazos fuertes y anchos, casi masculinos, caderas y muslos robustos y carnales, nariz ancha y boca carnosa la hacen parecer como una mujer no civilizada. Sus piernas juntas evitan que el vello púbico o cualquier otro indicio de sus órganos sexuales se hagan evidentes. Por otra parte su mano izquierda firme, recta y levantada detiene visualmente la mirada voyeurista

⁷⁸³ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 54.

masculina y crea una distancia con respecto al espectador. Está anclada a la tierra por su propio peso, y deja ver la excavación que se observa a su alrededor al emerger y separarse de la tierra, pero al mismo tiempo sus pies se funden con la tierra, evitando así la posibilidad de ser poseída. A la vez tiene la fuerza propia para erguir su torso, convirtiéndose en una representación de la voluptuosa maternidad y fertilidad femenina a la vez que controla su propio destino, y por lo tanto puede ser “una amenaza a la agresiva identidad del hombre que la observa”.⁷⁸⁵ Es una mujer inaccesible, pero a la vez, está embarazada, lo que evidencia su posesión y su sexualidad, aún cuando al desaparecer cualquier indicio de sus genitales, se podría decir que “borra” su posición como objeto sexual. No es débil y pasiva, sino que está llena de fuerza, por lo que, al emerger de la tierra, pasa de una forma de dominación masculina a una afirmación de libertad.

Rivera comprende que la mayoría de personas que accederán a la capilla serán hombres, deja que la vean, pero a través de estos elementos pictóricos, logra detener su posesión, discurso paradójico al mostrar la desnudez total al mismo tiempo que evita su vulnerabilidad. Tal vez esta sea la razón de la perturbadora presencia de esta gran mujer embarazada.

El tema del poder que ejerce el propietario de la obra o el pintor sobre una mujer desnuda se complica en esta obra ya que la representada es la mujer embarazada del artista, la cual, con su actitud, mirada y pose, reta al espectador masculino que en este caso incluye al pintor –esposo, a los cadetes y estudiantes, así como a los compañeros de logia del pintor.

Los murales de Chapingo pueden verse como la pugna y la tensión que existe entre connotaciones sexuales y religiosas, masculino y femenino, simbolismo y positivismo, subjetivo y objetivo, imaginario y onírico e históricamente comprobable, espiritual y material, atemporal o eterno y temporal, tangible e intangible, poético y racional, así como en realidades basadas en un pasado legendario con orígenes míticos y una realidad actual, por citar algunos ejemplos. A través del símbolo y la alegoría, el arte es mediador entre las dos esferas: la realidad objetiva y la realidad invisible, espiritual o sagrada. Así, el ciclo pictórico de Chapingo se convierte en un espacio de coincidencia entre las diversas esferas que componen el Universo.

⁷⁸⁵ *Ibidem.*, p. 53.

Quizás volver a mirar estas obras, pintadas hace ochenta años, nos permita una nueva reflexión sobre el punto en que nos encontramos en la actualidad en la búsqueda de la integración nacional, en particular de los indígenas, así como en el equilibrio que se pretendía obtener (con ayuda de la tecnología) entre el ser humano y la naturaleza; lejos de haber llegado a una convivencia pacífica y equilibrada entre estos, el ser humano se ha conducido hacia la destrucción de los recursos naturales y a la separación cada vez más evidente con su entorno. El tablero sintetizador de la ex capilla de Chapingo, *La tierra fecunda*, la humanidad compuesta por las diferentes razas conviven pacíficamente y controlan a la naturaleza, aprehenden el universo y ordenan el caos. Rivera plasma la idea fundadora de la ENA: “a la tierra se le explota, al ser humano no... se le enseña”.

FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación (AGN)
 Archivo Marte R. Gómez
 Fondo documental Manuel González en la Universidad Iberoamericana
 Archivo Diego Rivera en la Fundación Diego Rivera
 Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Chapingo
 Fideicomiso Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca
 Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), Facultad de
 Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México

ENTREVISTAS

Juan Pablo de Pina
 Luis Morett
 Guadalupe Rivera Marín
 Juan Coronel Rivera

IMÁGENES

- Fig. 1 *La creación*, 1921-1923, encáustica y pan de oro, 7.08 x 12.19 m., Ciudad de México, Anfiteatro Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Fig. 2 *Viviendas del pueblo cooperativo*, ca. 1923, fotografía anónima, Archivo Universidad Autónoma de Chapingo, publicada en *Ciento Cincuenta años en una mirada*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 2004, p. 129.
- Fig. 3 Diego Rivera (diseño), *Fuente monumento central del pueblo cooperativo*, ca. 1923. Fotografía anónima: Archivo UACH, publicada en *Ciento Cincuenta años en una mirada*, Universidad Autónoma de Chapingo, 2004, p. 131.
- Fig. 4 Diego Rivera (diseño), *Monumento a la entrada del Pueblo Cooperativo*, ca. 1923. Fotografía anónima, Archivo UACH, publicada en *Ciento Cincuenta años en una mirada*, Universidad Autónoma de Chapingo, 2004, p. 129.
- Fig. 5 Diego Rivera, portada para los tres tomos de las *Memorias de las Convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, 1926, 1927 y 1928, Guanajuato, Museo Casa Diego Rivera, colección Marte R. Gómez.

- Fig. 6 *El capataz y la hacienda*, en Manuel Velásquez Andrade, *Fermín, libro de lectura para primer año*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927, p. 13.
- Fig. 7 Puertas de la ex capilla de Chapingo, diseño de Diego Rivera y talla por Abraham J. López, ca. 1929.
- Fig. 8 Bancas de la ex capilla de Chapingo, diseño de Diego Rivera y talla por Abraham J. López, ca. 1929.
- Fig. 9 Xavier Guerrero, *Mujeres con nubes*, fresco realizado para la casa del director de la Escuela Nacional de Agricultura, ca.1923. Actualmente en el Museo Nacional de Agricultura, Chapingo.
- Fig. 10 Portada del libro *The Secret Doctrine of the Rosicrucians*, de Magus Incognito, ca. 1918, Advanced Thought Publishing, Chicago.

VESTIBULO DEL EDIFICIO PRINCIPAL (Rectoría)

- Fig. 11 *Primavera y Verano*, 4.31 x 4.81 m., vestíbulo de entrada, planta baja.
- Fig. 12 *Otoño e Invierno*, 4.31 x 4.81 m., vestíbulo de entrada, planta baja.
- Fig. 13 Xavier Guerrero, *Los signos del zodiaco*, 4.31 x 4.81 m., plafón, vestíbulo de entrada, planta baja.
- Fig. 14 Xavier Guerrero, *Zodiaco*, 9.46 x 5.12 m., plafón, planta alta.
- Fig. 15 Anónimo, *Hombre al centro con los signos del zodiaco y medallones de las cuatro estaciones*. Imagen medieval tomada de Alexander Roob, *Alquimia y Mística*, Köln, Taschen, 2001, p. 63.
- Fig. 16 Hombre-Microcosmos con signos del zodiaco. Ilustración en Helena C. Folkening, "Man Many Principled", Revista *Mercury*, vol. 9, núm. 4, diciembre de 1924, p. 200.
- Fig. 17 *Tehuana*, fresco, planta baja, Patio del Trabajo, Secretaría de Educación Pública.
- Fig. 18 *Acta de inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura*, vestíbulo de las escaleras del edificio principal de Chapingo.1: 3.40 x 1.79 m. 2: 3.40 x 1.75 m.

ESCALERA EDIFICIO PRINCIPAL (Rectoría)

- Fig. 19 Xavier Guerrero, *Hombre con escuadra, bomba de agua, atado de trigo y mujer con martillo* y *Hombre con libro y mujer con hoz y engrane*, grisallas al fresco, muros laterales de las escaleras, edificio principal.
- Fig. 20 Xavier Guerrero, *Imágenes*, grisallas al fresco, techo del descanso de las escaleras, edificio principal.

PLANTA ALTA DEL EDIFICIO PRINCIPAL (Rectoría)

- Fig. 21 *El buen gobierno*, 2.98 x 9.46 m., planta alta, edificio principal, Chapingo
- Fig. 22 *La maestra rural*, Planta Baja, Patio del Trabajo, SEP
- Fig. 23 *El mal gobierno*, 2.98 x 9.46 m., planta alta, edificio principal, Chapingo

- Fig. 24 “Revolucionarios atacando a un tren y pueblo quemado”, ilustración de Diego Rivera en Manuel Velásquez Andrade, *Fermín, libro de lectura para primer año*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927, p. 25.
- Fig. 25 “Colgados y quema de pueblos”, ilustración de Diego Rivera en Manuel Velásquez Andrade, *Fermín, libro de lectura para primer año*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927, p. 39.
- Fig. 26 *El reparto de las tierras*, 2.99 x 5.12 m., planta alta, edificio principal, Chapingo
- Fig. 27 Mapa del Pueblo Cooperativo en *El reparto de las tierras* (detalle), planta alta, edificio principal, Chapingo
- Fig. 28 Escudo de la Hermandad Rosacruz Quetzalcóatl, atribuido a Diego Rivera, ca. 1923, óleo sobre tela, 1.00 x 1.20 m., Centro Cultural Rosacruz, AMORC, México.
- Fig. 29 *El reparto de las tierras*, 4.15 x 2.38 m., planta baja, Patio de las Fiestas, SEP
- Fig. 30 *La alianza entre el obrero y el campesino*, 2.99 x 5.12 m., planta alta, edificio principal, Chapingo
- Fig. 31 *Fraternidad*, tercer nivel, Patio del Trabajo, 2.04 x 6.46 m. Secretaría de Educación Pública
- Fig. 32 William Blake, *Geometría Divina* o *El anciano de los días*, 1794. Imagen tomada de Alexander Roob, *Alquimia y Mística*, Alemania, Colonia, Taschen, 2001, p. 632.
- Fig. 33 Edward Weston, *Retrato de Diego Rivera*, ca. 1924, reproducido en el cubo de las escaleras, planta alta, Secretaría de Educación Pública.
- Fig. 34 *El reparto de las tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y de la Santa Madre Iglesia*, Diego Rivera, 15 x 10 cm. Dibujo para la portada de un folleto presumiblemente escrito por Vicente Lombardo Toledano.

CAPILLA

- Fig. 35 Fachada de la Hacienda de Chapingo cuando era propiedad de Manuel González, Archivo General Manuel González, Fondo Reservado, Biblioteca de la Universidad Iberoamericana.
- Fig. 36 Fotografía 2006 en donde se observan las ventanas superiores tapadas. Labóveda de cañón se esconde detrás de la segunda ventana.
- Fig. 37 Patio interior de la Hacienda de Chapingo cuando era propiedad de Manuel González, Archivo General Manuel González, Fondo Reservado, Biblioteca de la Universidad Iberoamericana.
- Fig. 38 Fotografía 2006 en donde se observan las ventanas superiores y la puerta que se encontraba junto al altar tapada.
- Fig. 39 Muro izquierdo, ex capilla de Chapingo
- Fig. 40 Muro derecho, ex capilla de Chapingo

VESTIBULO DE LA EXCAPILLA DE CHAPINGO

- Fig. 41 *Niña con mazorcas y Niño con frutas*, vestíbulo
- Fig. 42 *El agitador* o *El propagandista*, 2.44 x 5.53 m., muro izquierdo, vestíbulo
- Fig. 43 *El sacrificio de los mártires agrarios* 2.44 x 4.91 m., muro derecho, vestíbulo
- Fig. 44 *Mártires agrarios*, dibujo para las memorias de la *Segunda Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos agrarios de Tamaulipas*, recopiladas por Marte R. Gómez, México, Cultura, 1927, p. 339.
- Fig. 45 *Símbolos del nuevo orden*, 5.53 x 6.08 m., plafón, vestíbulo.

NAVE PRINCIPAL, EX CAPILLA DE CHAPINGO

- Fig. 46 *Los explotadores*, 3.54 x 5.55 m., muro izquierdo.
- Fig. 47 *La tierra oprimida*, 3.54 x 4.95 m., muro izquierdo sobre *Los explotadores*.
- Fig. 48 *Las fuerzas subterráneas*, 3.54 x 5.55 m., muro derecho.
- Fig. 49 Boceto para desnudo femenino con cabello largo, figura para *Las fuerzas subterráneas*, 1926, carbón y acuarela sobre papel, 62.2 x 48.2 cm., Detroit, The Detroit Institute of Arts, Founders Society.
- Fig. 50 Boceto para desnudo central en cuclillas con brazos extendidos (Tina Modotti), para *Las Fuerzas Subterráneas*, 1926, carbón sobre papel, 48.2 x 62 cm., Baltimore, The Baltimore Museum of Art.
- Fig. 51 Boceto de mujer para *Las fuerzas subterráneas*, 1926, lápiz sobre papel, 48 x 61.6 cm., imágen de Sotheby's Nueva York, Latin American Drawings, Sculpture and Prints, catálogo para la subasta, noviembre de 1991, Lote 25A.
- Fig. 52 William Blake, *Whirlwind of Lovers*, ilustración para *El infierno*, Dante, Birmingham, Inglaterra.
- Fig. 53 *El hombre emergente*, 3.54 x 4.95 m., muro derecho, sobre *Las fuerzas subterráneas*.
- Fig. 54 William Blake, *Prometeo* o *Danza de Albión*, ca. 1794.
- Fig. 55 *Los elementos*, 5.60 x 6.03 m., plafón, primera crujía.
- Fig. 56 "La trilogía de la Revolución": *El sembrador*, 3.54 x 3.48 m., *La muerte del líder*, 3.54 x 3.67 m., *Triunfo de la Revolución*, 3.54 x 3.53 m., muro izquierdo.
- Fig. 57 *Germinación*, 3.54 x 3.48 m., *Floración*, 3.54 x 3.67 m., y *Fructificación*, 3.54 x 3.54 m., muro derecho.
- Fig. 58 Boceto para figura de pie con brazos arriba y pies vegetales para *Germinación*, (Desnudo de Tina Modotti), 1926, lápiz y acuarela sobre papel, 61 x 47.6 cm.

- Fig. 59 Boceto para composición completa de *Germinación*, 1927, lápiz sobre papel, 50.5 x 75.6 cm., Honolulu Academy of Arts.
- Fig. 60 Edward Weston, *Anita Brenner*, fotografía, 1924. Archivo Susana Glusker Brenner.
- Fig. 61 Edward Weston, *Tina Modotti*, fotografía, 1924.
- Fig. 62 Boceto para composición de *Floración*, 1926, lápiz sobre papel, 48.1 x 38.4 cm., Philadelphia Museum of Art.
- Fig. 63 *La tierra fecunda* y *La tierra virgen*, muro del antiguo coro y muro testero.
- Fig. 64 Edward Weston, *Tina en la azotea*, ca. 1924, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona.
- Fig. 65 *La tierra virgen*, 3.54 x 5.88 m., muro del antiguo coro.
- Fig. 66 Boceto para *La tierra virgen*, 1925, lápiz sobre papel, 45.1 x 63 cm., Philadelphia Museum of Art, Pensilvania.
- Fig. 67 *La tierra fecunda*, 6.92 x 5.98 m., muro testero.
- Fig. 68 Boceto para *La tierra fecunda*, 1925, lápiz sobre papel, 47.9 x 62.9 cm., Philadelphia Museum of Art, Pensilvania.
- Fig. 69 Ilustración para “El poema de la madre” de Gabriela Mistral, en *El maestro: Revista de cultura nacional II*, *Revistas literarias mexicanas modernas*, octubre de 1921-marzo de 1922, p. 108.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther (coord.), *Hacia Otra Historia del Arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950) Tomo III, Arte e Imagen*, CONACULTA, 2002.
- Esther Acevedo, et. al., *Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, CONAFE, 1984.
- Acevedo, Jesús T., *Disertaciones de un arquitecto*, prólogo de Justino Fernández, México, INBA, Departamento de literatura, 1968.
- Ades, Dawn, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- Aguilar Camín, Héctor, *La frontera nómada, Sonora y la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, Cal y Arena, 1997.
- Alberú, Maria del Carmen, et. al., (trad.), *Iconología por figuras o tratado completo de alegorías, emblemas...*, 1791 de H. Gravelot y C. Cochin, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- Album del Ferrocarril mexicano, colección de vistas pintadas del natural por Casimiro Castro*, publicado de cromolitografía por Vtor Debray y Ca., 1877, con una descripción del camino y de las regiones que recorre por Antonio García Cubas, edición facsimil publicada por Cartón y Papel de México, S.A., 1977.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Andreas, Juan Valentin, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, Barcelona, Obelisco, 1994.
- Anaya Pérez, Marco Antonio, José Alfredo Castellanos Suárez, Ma. Luisa Saavedra Solá, *Marte R. Gómez en Chapingo: Homenaje en el centenario de su natalicio 1896-1996*, Universidad Autónoma de Chapingo, Dirección de Difusión Cultural, PHIAAA; CIESTAAM, 1996
- Anaya Pérez, Marco Antonio, (coord.) *Semblanza de Marte R. Gómez*, México, Centro de Investigaciones Económicas, Sociales y Tecnológicas de la Agroindustria y la Agricultura Mundial y Departamento de Preparatoria Agrícola de la Universidad Autónoma de Chapingo, 2000.
- Arquin, Florence, *Diego Rivera: The Shaping of an Artist*, Norman, University of Oklahoma Press, 1971.
- Arnal Lorenzo, Ariel, *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, Tesis de Maestría en Historia, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, 2002.
- Ayala Ponce, Jaime, *Introducción a la Masonería*, primera parte, México, Gómez Gómez Hermanos, 1983.
- Azuela, Alicia, *Arte y Poder: Renacimiento artístico y revolución social México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Azuela, Alicia, *Diego Rivera en Detroit*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1985.

- Azueta, Alicia, "La obra mural de Diego Rivera y los cambios socioeconómicos 1920-1930", tesis, Universidad Iberoamericana, 1972.
- Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos. 1781-1910*. México, UNAM, volumen II, 1993.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.
- Bartra, Roger, *Anatomía del mexicano*, México, Debolsillo, 2005.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1998.
- Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello*, México, UNAM, 1989,
- Benson, Elizabeth P., (organizadora), Elizabeth Hill Boone, (editora), *The Art and Iconography of late Post-Classic Central Mexico: A Conference at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1982.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 1988.
- Bergson, Henri, "Evolución Creadora", *Oeuvres*, Edition du Centenaire, París, P.U.F., 1959.
- Bergson, Henri, *Materia y memoria, ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución de las artes mexicanas*, México, La Rana, 2002.
- Biedermann, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993
- Billeter, Erika, ed., *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to Twentieth Century Art*, (Catálogo de la exhibición), Dallas, Dallas Museum of Art, 1987.
- William Blake: The Complete illuminated Books*, New York, Thames and Hudson, 2000.
- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Boggs, Ralph Steele, *Una bibliografía completa, clasificada y comentada de los artículos de Mexican Folkways*, Mexico, n.p., 1945.
- Burkhardt, Richard W. Jr. *The Spirit of System, Lamarck and Evolutionary Biology*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1977.
- Botey, Carlota, Everardo Escárcega, Antonio García de León, *Historia de la cuestión agraria mexicana: modernización, lucha agraria y poder político*, Centro de Estudios del Agrarismo en México, Siglo XXI, 1990.
- Brading, David A. *Los Orígenes del Nacionalismo Mexicano*. México, Era, 1980.
- Brading, David A. *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Braun, Barbara. *Pre-Hispanic Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.
- Brenner, Anita. *Ídolos Tras los Altares*, México, Domes, 1983.
- Bujarin, Nicolai I., *Teoría del Materialismo Histórico. Ensayo Popular de Sociología Marxista*. México, Pasado y Presente, 1981, originalmente Publicado en 1922.

- Cardona Peña, Alfredo. *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera, 1949-1950*. México, B. Costa-Amic, 1965.
- Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj; pintura mexicana contemporánea*, 2ª edición de la obra clásica publicada en 1940, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.
- Cardoza y Aragón, Luis *Pintura Contemporánea de México*, México, Era, 1974, 1988.
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1996.
- Carr, Barry, *El movimiento obrero y la política en México 1910-1929*, México, Era, 1982.
- Castillo, Guillermo, *Chapingo (Evoluciones de un profesor de Zoología)*, Pról. De Marte R. Gómez. s/e, México, 1943.
- Catálogo de la Exposición *Los pinceles de la historia: la arqueología del régimen 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 2003.
- Catlin, Stanton L., “Political Iconography in the Diego Rivera Frescoes at Cuernavaca, México”, en *Art and Architecture in the Service of Politics*. Cambridge, 1978.
- Cerutti Guldberg, Horacio y Carlos Mondragón González (coords.), *Religión y política en América Latina: la utopía como espacio de resistencia*, México, UNAM, 2006.
- Charlot, Jean. *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. New Haven, Yale University Press, 1963.
- Charlot, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*. Texas, Austin University, 1962.
- Charlot, Jean, *El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1950*, México, Domés, 1985.
- Chávez Silva, Eduardo Antonio, “Enseñanza de dibujo en la Academia de San Carlos”, en *Maravillas y curiosidades de la universidad: mundos inéditos de la Universidad*. México, UNAM, 2004.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, Manuel Silvar (trad.), Madrid, Herder, 1999.
- Clair, Jean, “Lost Paradise”, en *Lost Paradise, Symbolist Europe*, catálogo de la exposición, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995.
- Coleby, Nicola, J.E. *La construcción de una estética: El ateneo de la juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria 1920-1924*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1984.
- Comte, Augusto, *La filosofía positiva*, (proemio, estudio introductorio, selección y análisis de los textos por Francisco Larroyo), México, Porrúa, 2006
- Cordero Reiman, Karen, “Reconstruyendo la “escuela nacional”: diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario”. En *Arte, historia e identidad en América. Visiones Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, México, Era, 1972.
- Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Era, 1973.

- Cosío Villegas, Daniel, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz / Secretaría de Educación Pública, Col. Lecturas mexicanas, 1986.
- Cossío del Pomar, Felipe, *En la aventura y el arte*, memorias del autor, capítulo VI, s/p, Archivo Fundación Diego Rivera.
- Copenhaver, Brian P., *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, Siruela, 2000.
- Covarrubias, Miguel, *México South: The Isthmus of Tehuantepec*. New York, Alfred A. Knopf, 1946.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan, *Diego Rivera, Pintura Mural*, México, Artes de México, 1962.
- Debroise, Olivier, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Debroise, Olivier, *Figuras en el Trópico, Plástica Mexicana 1920-1940*, España, Océano, 1984.
- De la Torre, Loló, *Memoria y Razón de Diego Rivera*. México, Renacimiento, 1959.
- De Negri, Ramón P., *Instrucciones para difundir la conveniencia de que se funden cooperativas agrícolas*, México, 1923.
- De Pina García, Juan Pablo, *Diego Rivera en los años radicales*, Universidad Autónoma de Chapingo, 1990.
- Detroit Institute of Art. *An Illustrated Guide to the Diego Rivera Frescoes*, Detroit, The Institute, ca. 1934.
- Díaz Soto y Gama, Antonio, *La Revolución Agraria del Sur y Emiliano Zapata su Caudillo*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1961.
- Diccionario Rosacruz*, compilado por miembros de la Fraternidad Rosacruz, Buenos Aires, Kier, 1999.
- Diego Rivera* (presentación y notas Luis Cardoza y Aragón), México, Secretaría de Educación Pública, 1980.
- Diego Rivera, Arte y Política*, selección, prólogo, notas y datos biográficos de Raquel Tibol. México, Grijalbo, 1979.
- Diego Rivera, Arte y Revolución*, Catálogo de la exhibición, México, CNCA, INBA, The Cleveland Museum of Art / Ohio Arts Council, 1999.
- Diego Rivera, Catálogo General de Obra Mural y Fotografía Personal*. México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988.
- Diego Rivera Hoy: Simposio sobre el Artista en el Centenario de su Natalicio*. México, INBA / Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Diego Rivera. Los muros en papel*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo Mural Diego Rivera, 2003.
- Diego Rivera: Retrospectiva*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1992.
- Diego Rivera. Textos de arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moyssén. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad, la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, Círculo de lectores, 1994.

- Dorotinsky, Deborah, *La vida de un archivo: "México indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*. Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, (trad. Helena Lozano), Barcelona, Lumen, 1992.
- Edwards, Emily, *Painted Walls of Mexico from pre-Historic Times until Today*, Austin, University of Texas Press, 1966.
- Engels, Federico, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Buenos Aires, Ed. Polemica, 1974.
- Espinosa Altamirano, Horacio. *El Inconmesurable, Inaudito, Inverosímil e Inusitado Diego Rivera*. México, Edamex, 1985.
- Evola, Julius, *The Hermetic Tradition: Symbols and Teachings of the Royal Art*, Rochester, Vermont, Inner Traditions International, 1994.
- Faivre, Antoine y Needleman, Jacob, (comps.), *Espiritualidad de los Movimientos Esotéricos Modernos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Favela, Ramón, *Diego Rivera: The Cubist Years*, Phoenix, Arizona, Phoenix Art Museum, 1984.
- Favre, Henri, *El Indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1983.
- Fernández, Justino, *El arte moderno y contemporáneo de México, El arte del siglo XX*, tomo II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2ª ed., 1994
- Fernández, Justino. *Textos de Orozco*, 2a. ed. (recopilación de Justino Fernández, addenda de Teresa del Conde), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM 1983.
- Fernández y Fernández, Ramón, *Chapingo hace cincuenta años*, México, Escuela Nacional de Agricultura, Colegio de postgraduados, 1976.
- Ferrer Benimeti, José Antonio, *La masonería*, España, Alianza Editorial, 2001.
- Figarella, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Fletcher Valerie, (comp.), *Essays by Olivier Debrouse, Adolfo M. Maslach, Lowery S. Sims and Octavio Paz. Crosscurrents of Modernism: Four Latin American Pioneers: Diego Rivera, Joaquin Torres-Garcia, Wilfredo Lam, Matta*. Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1992.
- Flores Magón, Ricardo, *Regeneración*, citado en Eric R. Wolf, *Las luchas campesinas del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1972.
- Franco, Jean, *La cultura moderna en América latina*, México, J. Mortiz, 1971.
- Frau Arbines, Lorenzo, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, México, Editorial del Valle de México, S.A., 1976.
- Fuentes Díaz, Vicente, *Los partidos políticos en México*, México, Altiplano, 1969.
- Gamio, Manuel. *Forjando Patria*. México, Porrúa, 1916.
- Gamio, Manuel, "Programa de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos" (1918), en *Antología*, (estudio preliminar, selección y notas Juan Comas), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

- García Barragán, Elisa y Luis Mario Schneider (comps.) *Diego Rivera y los escritores mexicanos, antología tributaria*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1986.
- García Cubas, Antonio, *Álbum del ferrocarril mexicano; colección de vistas pintadas del natural, por Casimiro Castro*, México, Cartón y Papel de México, ca. 1977, facsimil de 1877, editada por V. Degray, México.
- García Ponce, Juan, *La aparición de lo invisible*, México, 1968.
- Goldman, Schifra, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Austin, University of Texas, 1977.
- Gómez, Marte Rodolfo, *Vida Política Contemporánea, Cartas de Marte R. Gómez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gómez, Marte R., *Episodios de la Vida de la Escuela Nacional de Agricultura*, México, Chapingo, Colegio de Postgraduados, ENA, 1976.
- Gómez, Marte R., *Las comisiones agrarias del Sur*, México, Porrúa, 1961.
- Gómez, Marte R., (recopilación), *Segunda Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos agrarios de Tamaulipas, en cumplimiento de acuerdo dictado por el Sr. Lic. Emilio Portes Gil, Gobernador constitucional del Estado de Tamaulipas*, 1927.
- González Bustos, Marcelo, et.al, *Marte R. Gómez, Semblanza biográfica 1896-1973*, Ed. UACH, México, 1996.
- González Cruz Manjarrez, Maricela, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- González Gamio, Ángeles, *Una lucha sin final*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1987.
- González Mello, Renato, *La Máquina de Pintar. Rivera, Orozco y la Invención de un Lenguaje. Jeroglíficos, trofeos, botines y cadáveres*. Tesis de Doctorado en Historia del arte. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
- Gómez Jara, Francisco. *El Movimiento Campesino en México*, SRA-CEHAM, México, 1981.
- Gombrich, Ernst, *Imágenes Simbólicas*. Madrid, Alianza, 1983.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte, aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Graham, Richard, ed., *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- Guerra, Francois Xavier, *México del antiguo régimen a la revolución*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, Mex. 1992.
Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950), México, Conaculta, Curare 2002, t.III.
- Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance Art, painting, sculpture, architecture*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994
- Heindel, Max, *Cristianismo Rosacruz*. Buenos Aires, Ed. Kier, 5a ed. 1992.
- Heindel, Max, *Concepto rosacruz del cosmos o ciencia oculta cristiana*, México, Ed. Coli, s.f.
- Helm, MacKinley. *Modern Mexican Painters*, New York, Dover, 1968.
- Henríquez Ureña, Pedro y Alfonso Reyes, *Correspondencia I: 1907-1914*, (José Luis Martínez, ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Herring, Hubert Clinton. *Renascent Mexico*. New York, Convici, Friede, 1935.

- Hurlburt, Laurance P., *The Mexican Muralists in the United States*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- Informes y Manifiestos de los poderes Ejecutivo y Legislativo de 1821 a 1904*, 3 vols. México, 1905.
- José Valenzuela, Georgette Emilia, *El relevo del caudillo; de cómo y por qué Calles fue candidato presidencial*, México, Universidad Iberoamericana, 1982.
- Katz, Friederich, *La Guerra Secreta en México*, México, Era, 1982.
- King, Linda, *Roots of Identity: Language and Literacy in Mexico*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Klossowski de Rola, Stanislas, *El juego áureo: 533 grabados alquímicos del siglo XVII*, Madrid, Siruela, 1988.
- Knight, Alan, *La revolución mexicana, tomos I y II*, México, Grijalbo, 1986.
- Krauze, Enrique, *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI-Secretaría de Educación Pública, 1976.
- Krauze, Enrique, *Porfirio Díaz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Krauze, Enrique, *El vértigo de la victoria, Álvaro Obregón*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- La Pintura Mural de la Revolución Mexicana 1921-1960*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México D.F., Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A. 1960.
- Laclau, Ernesto, *La razón populista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Latrobe, Charles Joseph, *The Rambler in México*. Nueva York, Harper & Brothers, 1936.
- Lavin, Sylvia, *Quatremere de Quince and the Invention of a Modern Language*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992.
- Le Bon, Gustave, *The Crowd*, New Brunswick y Londres, Transactions Publishers, 1995, publicado originalmente en francés en 1895 como *La Psychologie des foules* [trad. Esp. : *Psicología de las multitudes*, Madrid, Daniel Jorro, 1911].
- León, Luis L. *Crónica del Poder: En los recuerdos de un político en el México Revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Levinson, Laura, *Orígenes Ideológicos y Formales de la Trinidad Revolucionaria, su inserción en la gráfica y en el muralismo*, Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, FF y L, México 1997.
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2004.
- Los Zapatas de Diego Rivera*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Morelos, Abril 1989.
- Loyo, Gilberto, *Las cooperativas en el desarrollo económico y social de los países atrasados*, Conferencia dada en el ciclo de conferencias sobre cooperativismo, organizado por la Dirección de Acción Social Educativa de la Secretaría de Educación Pública el 27 de julio de 1967.
- Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965*, Catálogo de la exposición en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

- Luck, Georg, *Magia y Ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, Madrid, Gredos, 1995.
- Macazaga, Cesar, *Los Ritos de la Fertilidad*, México, Innovación, 1987.
- Mackey, Albert G., *El simbolismo francmasónico; su ciencia, filosofía, leyendas, mitos y símbolos*, México, Herbasa, 1993.
- Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla*, México, INAH, Serie Arqueología, 1994
- Magaña, Gilardo, *Emiliano Zapata y el Agrarismo en México*, Tomo II, México, 1937.
- Marín, Guadalupe, *La Unica*, México, Editorial Jalisco. 1938.
- Martí, José, *Política de nuestra América*, México, Siglo XXI, 1982.
- Martínez Verdugo, Arnoldo (ed.), *Historia del Comunismo en México*, México, Grijalbo, 1985.
- Mathews, Patricia, *Creativity, Gender and French Symbolist Art*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1999.
- Matute, Álvaro, *Historia de la Revolución Mexicana, 1917-1924: las dificultades del nuevo Estado*, El Colegio de México, 1995.
- Memoria Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, UNAM, 1999.
- Mérida, Carlos, *Modern Mexican Artists*, México City, Frances Toor Studios, 1937.
- Mendieta y Nuñez, Luis, *El problema agrario de México*, México, Porrúa, 1964.
- Meyer, Jean, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, *Historia de la Revolución Mexicana 1924-1928. Estado y Sociedad con Calles*, Vol. 11, México, El Colegio de México, 1977.
- Meyer, Jean, *La Cristiada, el conflicto entre la iglesia y el estado 1926-1928*, México, Siglo XXI, 1998.
- Molina Enriquez, Andrés, *Los Grandes Problemas Nacionales*, 3ª ed., Mexico, Era, 1981.
- Muñiz, Elsa, *Cuerpo, Representación y Poder: México en los Albores de la Reconstrucción Nacional 1920-1934*, UAM Azcapozalco, Amargura 4, San Angel.
- Murray, Peter, *Renaissance Architecture*, New York, Rizzoli, 1985.
- Obregón, Álvaro, *Discursos del General Álvaro Obregón, 2ª parte, 1924 a 1928*, México, Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar, 1932.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Era, 2ª edición, 1981.
- Ortega y Medina, Juan A., *Imagología del buen y del mal salvaje*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, (Serie Historia General 15), 1987.
- Ortiz Monasterio, José, *"Patria", tu ronca voz me repetía... Vicente Riva Palacio y Guerrero*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1999.
- Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del problema campesino en México, 1932-1934*, México, Centro de Investigación y Docencia Económica y El Colegio de México, 1999.

- Phipps, Helen, *Some Aspects of the Agrarian Question in Mexico, A Historical Study*, Austin, The University, 1925.
- Pimentel, Francisco, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediarla*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.
- Plasencia de la Parra, Enrique, *Personajes y escenarios de la rebelión Delahuertista 1923-1924*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.
- Paz, Octavio, *Essays on Mexican Art* (Helen Lane, trad.), New York, Harcourt Brace & Co., 1993.
- Pellicer, Carlos, *La Pintura Mural de la Revolución Mexicana*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Banco Nacional de Comercio Exterior, 1960.
- Pierrot, George Francis, *Diego Rivera and His Frescoes of Detroit*, Detroit, Michigan, Detroit Institute of Arts, ca. 1934.
- Pimentel, Francisco, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediarla*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.
- Phipps, Helen, *Aspects of the Agrarian Question in Mexico*, Austin, The University, 1925.
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Nueva York y Londres, Routledge, 1999.
- Portes Gil, Emilio, *Quince años de política mexicana*, México, Botas, 1941.
- Portes Gil, Emilio, *Autobiografía de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 1964.
- Portes Gil, Emilio, *Raigambre de la Revolución en Tamaulipas*, México, Lito Offset Fersa, 1972.
- Pozas Horcasitas, Ricardo, *El laberinto de los tiempos: la modernidad atrapada en su horizonte*, México, Academia Mexicana de Ciencias, M.A. Porrúa, 2002.
- Primera Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas 1926*, México, Cultura, 1927.
- Ramírez, Fausto, et. al., CD Interactivo: *Los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, inédito.
- Rapetti, Rodolphe, *Symbolism*, (translated from the French by Deke Dusinberre), Paris, Flammarion, 2005.
- Reed, Alma. *The Mexican Muralists*, New York, Crown Publishers, 1960.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.
- Ripa, Cesare, *Iconología I y II*, Madrid, Akal, 2007.
- Riva Palacio, Vicente, (dirección), *México a través de los siglos: historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*, tomo II, "El Virreinato", escrita por el General D. Vicente Riva Palacio, México, Cumbre, 1953.
- Riva Palacio, Vicente, *Martín Garatuza*, México, Porrúa, 2001.
- Rivera, Diego, *Diego Rivera, My Art, My Life, An Autobiography*, (with Gladys March), New York, Dover, 1991.

- Rivera, Diego, *Arte y Política*, (selección, prólogo y notas por Raquel Tibol), México, Grijalbo, 1979.
- Rivera, Diego, *Das Werk des Malers*, Berlin, Neuer Deustcher Verlag, 1928.
- Rivera, Diego y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1987.
- Diego Rivera, Catálogo general de obra mural y fotografía personal*, México, INBA, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988.
- Rivera, Diego, “Inédito de Rivera: Los artistas, siempre con el pueblo”, *Proceso*, 1555, 20 de agosto de 2006, pp. 74-79.
- Rivera Marín, Guadalupe, *Un Río, Dos Riveras. Vida de Diego Rivera, 1886-1929*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.
- Rivera Marín, Guadalupe y Juan Coronel Rivera, *Encuentros con Diego Rivera*, México, Siglo XXI, 1993.
- Rivera, Maria del Pilar, *Mi Hermano Diego*, México, Secretaria de Educación Pública, 1986.
- Robinson, Ione, *A Wall to Paint On*, New York, E.P. Dutton and Co., 1946.
- Rochfort, Desmond, *Mexican Muralists*, London, Lawrence King Publishing, 1993.
- Rodríguez, Antonio, *Canto a la Tierra*, Chapingo, México, 1986.
- Rodríguez, Antonio, *A History of Mexican Mural Painting*, London, Thames & Hudson, 1969.
- Rodríguez, Antonio, *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984.
- Rodríguez Monrtellano, Itzel A., *El Pasado Indígena en el Nacionalismo Revolucionario. El Mural “México Antiguo” (1929) de Diego Rivera en el Palacio Nacional*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- Roura, Alma Lilia, *El nacionalismo pictórico en el ex colegio de San Ildefonso, Imágenes de Indígenas y Campesinos (1921-1926)*, Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Roob, Alexander, *Alquimia & Mística*, Colonia, Taschen, 2001.
- Ruiz, Ramón Eduardo, *México 1910-1958, El reto de la pobreza y el analfabetismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Sierra, Aída, *Geografías imaginarias II: la figura de la Tehuana*, Toluca, Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.
- Sierra, Justo, *Obras completas del maestro Justo Sierra, ensayos y textos elementales*, México, UNAM, 1948.
- Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, 1869, México, Porrúa, Col. Sepan Cuantos, 1986, núm. 515.
- Silva Herzog, Jesús, *El agrarismo mexicano y la reforma agraria, exposición y crítica*, 2ª ed., 2ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Suárez, Laura Luz y López Guazo, *Eugenesia y racismo en México*, México, UNAM, 2005.
- Siqueiros, David Alfaro, *Art and Revolution*. London, Lawrence & Wishart, 1975.

- Siqueiros, David A, *Me llamaban el Coronelazo (Memorias)*, México, Grijalbo, 1977.
- Spencer, Herbert, *On social evolution*, (John David Yeadon Peel, introducción y edición), Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Spencer, Herbert, *Los primeros principios*, Buenos Aires, EMCA, 1945.
- Spencer Lewis, Harvey, *Las modadas del alma, la concepción cósmica*, Madrid, Luis Cárcamo, 1993.
- Spencer Lewis, Harvey, *Rosicrucian Manual*, Nueva York, Kessinger, 1927.
- Suarez, Luis, *Confesiones de Diego Rivera*. México, Era, 1962.
- Taibo, Paco Ignacio, *Los Bolshevikis: Historia Narrativa de los Orígenes del Comunismo en México, 1919-1925*, México, Joaquín Mortiz, 1986.
- Tannenbaum, Frank, *La revolución agraria mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, ed. facsimilar de la publicada en 1952.
- Testimonios sobre Diego Rivera*. México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1960.
- Tibol, Raquel, *Diego Rivera, gran ilustrador*, México, Museo Nacional de Arte, RM, 2007.
- Tibol, Raquel, *Los Murales de Diego Rivera, Universidad Autónoma de Chapingo*, México y Tokio, RM, 2002.
- Tibol, Raquel, *Diego Rivera Ilustrador*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Tibol, Raquel, *Diego Rivera, gran ilustrador*, México, Museo Nacional de Arte, RM, 2007.
- Tibol, Raquel, *Diego Rivera, luces y sombras*, México, Lumen, 2007.
- Los tres iniciados, *El Kybalión*, México, Lectorum, 2004.
- Turner, Victor, *The forest of symbols*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1970.
- Turner, Ethel Duffy, *Ricardo Flores Magón y el Partido Liberal Mexicano, Gobierno del Estado de Michoacán*, Erandi, 1960.
- Vasconcelos, José, *Discursos 1920-1950*. México, Ediciones Botas, 1950.
- Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1997.
- Vasconcelos, José, *Ulises Criollo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Velásquez Andrade, Manuel, *Fermín, libro de lectura para primer año*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927.
- Velásquez Andrade, Manuel, *Fermín lee, método de lectura*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928.
- Vida mexicana (1922-1923) y Nuestro México (1932)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Villareal Muñoz, Antonio, *Restitución y dotación de ejidos; Leyes, Decretos, Circulares y Disposiciones expedidas últimamente en la materia*. Publicadas con la autorización de la Comisión Nacional Agraria, 1921.
- Villaseñor, Eduardo, *Memorias-Testimonio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, El Colegio de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 2005.

- Waite, Arthur Edward, *A New Encyclopaedia of Freemasonry*, New York, Wings Books, 1970.
- Weston, Edward, *The Daybooks of Edward Weston*, (Nancy Newhall, ed.), An Aperture Book, Nueva York, 1973.
- Weston, Cole, (foreword), *Edward Weston Portraits*, Nueva York, Aperture, 1995.
- Wilke, James Wallace y Edna Monzon de Wilke, *México visto en el Siglo XX, Entrevistas de Historia Oral*, México, Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas, 1969.
- Wilmhurst, Walter Leslie, *The Meaning of Masonry*, New Jersey, Random House, 1995.
- Wolf, Eric R. *Las Luchas Campesinas del siglo XX*, Siglo XXI, Mexico, Madrid, Buenos Aires, 1972.
- Wolfe, Bertram D., *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Stein and Day, 1963.
- Wolfe, Bertram D., *Diego Rivera: His Life and Times*. New York, Alfred A. Knopf, 1939.
- Wolfe, Bertram D., *La Fabulosa Vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1994.
- Yates, Frances A., *El Iluminismo Rosacruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Yates, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979.
- Zea, Leopoldo, *El positivismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Zea, Leopoldo, *Apogeo y decadencia del positivismo en México*, México, El Colegio de México, 1944.

ARTÍCULOS CONSULTADOS

- Acevedo, Esther, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano*, XI Coloquio de Historia del Arte, México UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- 50 años de vida profesional de una generación de agrónomos: Homenaje ofrecido por la Fraternidad Chapingo*, México, El Colegio de Ingenieros Agrónomos de México, A.C. y la Sociedad Agronómica Mexicana, Suplemento de “Vida Rural en México”, Octubre de 1964.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo, “Oposición de raza y cultura en el pensamiento antropológico mexicano”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 31, núm. 1, enero-marzo de 1969, pp. 51-71.
- Aragón Leyva, Agustín, “el Prometeo de José Clemente Orozco”, *El Nacional*, 7 de junio de 1933, p. 3.
- Azuela, Alicia, “El Machete and Frente a Frente: Art Committed to Social Justice in Mexico”, en *Art Journal*, Spring 1993.
- Bargellini, Clara, “Diego Rivera en Italia”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XVII, núm. 66, 1995, pp. 85-136.

- Baxandall, Michael, "Art, Society and the Bourger Principle", *Representations*, No. 12, otoño 1985, pp. 32-43.
- Bowsky, William M., "The Buon Governo of Siena (1287-1355): A Mediaeval Italian Oligarchy", *Speculum*, Vol. 37, No. 3, Julio 1962, pp. 368-381.
- Burr, James, "Artist as Revolutionary." *Apollo*, 1988, pp. 64-65.
- Caso, Alfonso, "Definición del indio y lo indio", en *América Indígena VIII-4*, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1948, pp. 239-247.
- Charlot, Jean, "Diego Rivera at the Academy of San Carlos", en *College Art Journal*, otoño, 1950, Vol. 10, Núm. 1.
- Cerutti Guldberg, Horacio, "¿Teoría de la utopía?", en *Utopía y nuestra América*, Quito, Biblioteca Abya-Yala, 1986, pp. 93-108.
- Cohn, Robert G., "Symbolism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, Núm. 2 (Winter 1974), pp. 181-192.
- Cordero, Karen, "Los espacios en Chapingo: apuntes hacia una relectura", en *Arte y Espacio, XIX Coloquio Internacional de Historia del arte*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 209-216.
- Cordero Reiman, Karen, "La Construcción de un arte mexicano moderno, 1910-1940", en James Oles, *South of the Border, Mexico in the American Imagination. 1914-1947*, Smithsonian Institute Press, Yale University Art Gallery, 1993.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan, "Diego Rivera: Obra Mural," *Artes de México* 4, enero-febrero 1957, pp. 12-15.
- Davies, Ivor, "Diego Rivera and Mexican Art." *Studio International* 200, Nov. 1987, pp. 30-41.
- Fauchereau, Serge. "Stridentists," *Artforum* 1986, pp. 84-89.
- Folgarait, Leonard. "Revolution as Ritual: Diego Rivera's National Palace Mural." *Oxford Art Journal* 14.1, 1991, pp. 18-33.
- Freeman, Derek, "The Evolutionary Theories of Chales Darwin and Herbert Spencer [and comments and replies], *Current Anthropology*, Vol. 15, Nol. 3, Sep. 1974, pp. 211-237.
- Fujigaki Cruz, Esperanza y Adriana Olvera López, "Ideas agrarias y cooperativismo agrícola en los años veinte", en *Personajes, cuestión agraria y Revolución mexicana*, Mónica Blanco y Esperanza Fujigaki (coordinadoras), México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004, pp. 199-251.
- Gitter, Elizabeth G., "The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination", *PMLA*, Vol. 99, Núm. 5, octubre 1984, pp. 936-954.
- González Mello, Renato, "Diego Rivera's Portraits", en *2000 Years of Latin American Portraits*, New Haven and London, Yale University Press, 2004.
- González Mello, Renato, "Diego Rivera entre la transparencia y el secreto", en Esther Acevedo, (coord.), *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Arte e imagen, 2002, pp. 39-64.
- González Mello, Renato, "Anita Brenner: Ídolos Tras los Altares", en *Arte, Historia e Identidad en América, Visiones Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

- Haines, Valerie A., "Is Spencer's Theory an Evolutionary Theory?", *The American Journal of Sociology*, vol. 93, núm. 5, marzo de 1988, pp. 1200-1223.
- Magaloni Kerpel, Diana Isabel, *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla*, México, INAH, Serie Arqueología, 1994.
- Haufe, Hans, "Rivera, la Historia y los Mitos", *Goya*, Revista de Arte 207.7, noviembre/diciembre 1988, pp. 150-155.
- José Valenzuela, Georgette, "Campana, rebelión y elecciones presidenciales de 1923 a 1924 en México", *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 23, documento 282, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2006.
- Knight, Alan, "Racism, Revolution and *Indigenismo*, México 1910-1940", en R. Graham, (comp.), *The Idea of Race in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 71-113.
- Knight, Alan, "Revolutionary project, recalcitrant people": México 1910-1940", en Jaime E. Rodríguez (ed.), *The revolutionary process in México: Essays on political and social change, 1880-1940*, UCLA Latin American Center, 1990, pp. 227-264.
- Mercury, A Journal of Esoterism and the Higher Masonry*, New York, Mercury Publishing Co., 1923.
- Mercury: A Journal of Esoterism and Higher Masonry, An Official Organ of the Societas Rosacruziana in America*, Vol. 4, Nueva York, Mercury Publishing Company, Febrero 10, 1919, Núm. 3
- Milner, John. "Diego Rivera at the Hayward", *Burlington Magazine*, 1988, pp. 47-49.
- Mujica, Barbara. "A Turning Point in Modernism: Latin American Artists Diego Rivera, Joaquin Torres-Garcia, Wilfredo Lam and Roberto Matta." *Americas* 44.2, March-April 1992, p. 26.
- Nessen, Susan, "Multiculturalism in the Americas. Crosscurrents of Modernism: Four Latin American Pioneers: Diego Rivera, Joaquin Torres-Garcia, Wilfredo Lam, Matta." *Art Journal*. 52.2, Summer 1993, pp. 86-91.
- Ortiz, Julieta, "Auge de las artes aplicadas: Dos figuras en el escritorio de José Vasconcelos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 71, 1997, pp. 78-86.
- Palacios, Guillermo, "Calles y la idea oficial de la Revolución Mexicana", en *Historia Mexicana*, Vol. XXII, núm. 3, pp. 261-278, México, El Colegio de México, enero-marzo 1973.
- Paz, Octavio, "Tamayo en la pintura mexicana", en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Powell, T.G., "Mexican Intellectuals and the Indian Question, 1876-1911", *The Hispanic American Review*, Vol. 48, No. 1, Feb. 1968, pp. 19-36.
- Ramírez, Fausto, "Horizontes estéticos en México al filo del siglo XX: los años de aprendizaje de Diego Rivera (1898-1906)", en Luis-Martín Lozano, (coord.), *Diego Rivera. Arte y revolución*. México / Milán, Conaculta, INBA / Museo de Arte de Cleveland / Consejo de las Artes de Ohio, 1999.

- Ramírez, Fausto, "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912", en *Las Academias de Arte: VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, México, UNAM, IIE, 1985.
- Ramírez, Fausto, "Artistas e Iniciados en la Obra Mural de Orozco", en *Orozco, una relectura*, Pres. Dr. Octavio Rivero Serrano, et al., México, UNAM, 1983.
- Ramírez, Fausto, "El simbolismo en México", en *El espejo simbolista: Europa y México 1870-1920*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2004, pp. 29-59.
- Ringbom, Sixten, "Art in 'The epoch of the Great Spiritual', occult elements in the early theory of abstract painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, 1966, pp. 386-418.
- Pérez-Monfort, Ricardo, "Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)", *Nacionalismo e identidades culturales*, Política y cultura, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, num. 012, 1999, pp. 177-193.
- Richard, Nelly, "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano; montaje, representación", en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte, Historia e Identidad en América, visiones comparativas*, Tomo III, México, UNAM, 1994, pp. 1011-1016.
- Silva Herzog, Jesús, "Diego Rivera y Chapingo", en Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider (comps.), *Diego Rivera y los escritores mexicanos, antología tributaria, op. cit.*
- Siqueiros, David Alfaro, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva Generación americana", en Raquel Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, Archivo del Fondo, 1998.
- Stabb, Martin S., "Indigenism and Racism in Mexican Thought: 1857-1911", *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 1, No. 4, Oct. 1959, pp. 405-423.
- Stern, Alejandra. "Mestizofilia, Biotipología y Eugenesia en el México Posrevolucionario: Hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920-1960". *Relaciones*, Invierno, Vol. 21, Núm. 81, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, p. 57-92.
- Tibol, Raquel, "Apareció la Serpiente! Diego Rivera y los Rosacruces." *Proceso*, México, núm. 0701-23, 9 de abril de 1990.
- Toor, Frances, *Mexican Folkways*, 4.1, March, 1928.
"Las reservas morales de México, El Itsmo de Tehuantepec", *Vida Americana*, Núm. 2, marzo 1923.
- Urias Horcasitas, Beatriz, "Las ciencias sociales en la encrucijada del poder: Manuel Gamio (1920-1940)", en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 64, Núm. 3, Jul.-Sep., 2002, pp. 93-121.
- Vasconcelos, José, "The Race Problem in Latin America", en *Aspects of Mexican Civilization*, Chicago, Chicago University Press, 1926.
- Werner Tobler, Hans, "Los Campesinos y la Formación del Estado Revolucionario 1910-1940", en Katz, Friedrich (compilador), *Revuelta, rebelión y revolución: la lucha rural en México del Siglo XVI al Siglo XX*, México, Era, 1990.

ABREVIATURAS UTILIZADAS:

AMORC: Ancient and Mystical Order of the Rosaecrucis

ENA: Escuela Nacional de Agricultura

ENP: Escuela Nacional Preparatoria

FDR: Fundación Diego Rivera

PCM: Partido Comunista Mexicano

SEP: Secretaría de Educación Pública

UACH: Universidad Autónoma de Chapingo

ANEXO I

Acta de inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura en terrenos de la Hacienda de Chapingo, México

Hoy día veinte de noviembre de mil novecientos veintitrés se inauguró en esta hacienda de Chapingo la nueva Escuela Nacional de Agricultura, reformada en sus métodos, finalidades y aspiraciones, conforme a la idea fundamental que animó, desde hace diez años, a la clase laborante mexicana, para lanzarse a una lucha revolucionaria, contra el estado de cosas que en materia social y económica ha prevalecido en este país desde los días de la Conquista.

Un grupo de individuos de buena voluntad, convencidos del inmenso anhelo de justicia y de verdad que mueve el alma del proletariado mexicano, meditó, proyectó y llevó a la realidad, las reformas de los métodos y propósitos que informan el ambiente espiritual, las tendencias morales y las prácticas que desde el día de hoy constituyen la vida de esta escuela. Se ha querido constituir aquí un núcleo de gente que crea en el trabajo, considerándolo como el instrumento sagrado y único de la cooperación humana. De aquí saldrán, si la miseria y el atraso moral de los elementos antagónicos a nuestras ideas no lo estorban, hombres libres, sanos, hijos de la tierra, a la que tengan una severa y callada devoción, como la que merecen todas las cosas grandes.

La Escuela Nacional de Agricultura tiene como ideal íntimo de esfuerzo un punto de vista más modesto, pero más sincero que todas las proposiciones esquemáticas del capitalismo agrícola de la edad en que vivimos, gracias a las cuales existen millones de seres esclavizados a la faena productora, mientras otros millones se dedican a inflar el costo de la vida, para final beneficio de un reducido grupo de privilegiados que aprovecha, en servicio propio, bienestar y ganancias.

Esta escuela no tiene su espíritu orientado hacia ambiciones de lucro ni hacia dogmas económicos sellados con hacinamientos de cráneos y miríadas de ruinas en el triste colapso europeo de 1914. Esta escuela, preconiza un ideal humano de sencilla

cooperación y de reposado compañerismo entre los hombres que labran la tierra, sin que trate de empujarlos hacia la pendiente de la grande explotación agrícola, que necesita para florecer y prosperar, del padecimiento de enormes multitudes de asalariados sin esperanza.

Aquí pretendemos que el pequeño agricultor sea árbitro de sí mismo, amigo de su comarca, apoyo y base de la ciudadanía campesina. Por eso titulamos de modesto el programa educativo de esta escuela, en su aspecto económico, pues marchando así, con el íntimo anhelo de ser guiados por nuestra verdad social, iremos muy lejos, sabiendo preparar el camino a las generaciones futuras.

La tierra no tiene dueños. Es la madre cariñosa y fecunda de todo aquel que interpreta con humildad y con lealtad la misión del ser humano. Preconizamos una filosofía de devoción al esfuerzo sin egoísmo, sin esclavitud y sin privilegio. Creemos que la forma suprema de ser libre se encuentra en lograr que las organizaciones agrícolas se dediquen a producir para bien común y no para halagar las concupiscencias de los amos. Si resultare que no somos los llamados para el cumplimiento de una obra tan enorme como la que dejamos esbozada que otros más fuertes y mejor capacitados para nosotros, recojan nuestra bandera de campaña, simbolizada en la presente idea fundamental:

ENSEÑAR LA EXPLOTACIÓN DE LA TIERRA, NO DEL HOMBRE

IMÁGENES



Fig. 1 *La creación*, 1921-1923, encáustica y pan de oro, 7.08 x 12.19 m., Ciudad de México, Anfiteatro Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso.



Fig. 2 *Viviendas del pueblo cooperativo*, ca. 1923, fotografía anónima, Archivo Universidad Autónoma de Chapingo, publicada en *Ciento cincuenta años en una mirada*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 2004, p. 129.



Fig. 3 Diego Rivera (diseño), *Fuente monumento central del pueblo cooperativo*, ca. 1923. Fotografía anónima: Archivo UACH, publicada en *Ciento Cincuenta años en una mirada*, Universidad Autónoma de Chapingo, 2004, p. 131.



Fig. 4 Diego Rivera (diseño), *Monumento a la entrada del Pueblo Cooperativo*, ca. 1923. Fotografía anónima, Archivo UACH, publicada en *Ciento Cincuenta años en una mirada*, Universidad Autónoma de Chapingo, 2004, p. 129.



Fig. 5 Diego Rivera, Portada para los tres tomos de las *Memorias de las Convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, 1926, 1927 y 1928, Guanajuato, Museo Casa Diego Rivera, colección Marte R. Gómez.



Fig. 6 *El capataz y la hacienda*, en Manuel Velásquez Andrade, *Fermín, libro de lectura para primer año*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927, p. 13.



Fig. 7 Puertas de la capilla de Chapingo, diseño de Diego Rivera y talla por Abraham J. López, ca. 1929.



Fig. 8 Bancas de la ex capilla de Chapingo, diseño de Diego Rivera y talla por Abraham J. López, ca. 1929.



Fig. 9 Xavier Guerrero, *Mujeres con nubes*, fresco realizado para la casa del director de la Escuela Nacional de Agricultura, ca.1923. Actualmente en el Museo Nacional de Agricultura, Chapingo.



Fig. 10 Portada del libro *The Secret Doctrine of the Rosicrucians*, de Magus Incognito, ca. 1918. Advanced Thought Publishing, Chicago.



Fig. 11 *Primavera y Verano*, (4.31 x 4.81 m.), vestíbulo de entrada, planta baja del edificio principal



Fig. 12 *Otoño e Invierno*, (4.31 x 4.81 m.) vestíbulo de entrada, planta baja del edificio principal



Fig. 13 Xavier Guerrero, *Los signos del zodiaco*, (4.31 x 4.81 m.),
plafón, vestíbulo de entrada al edificio principal

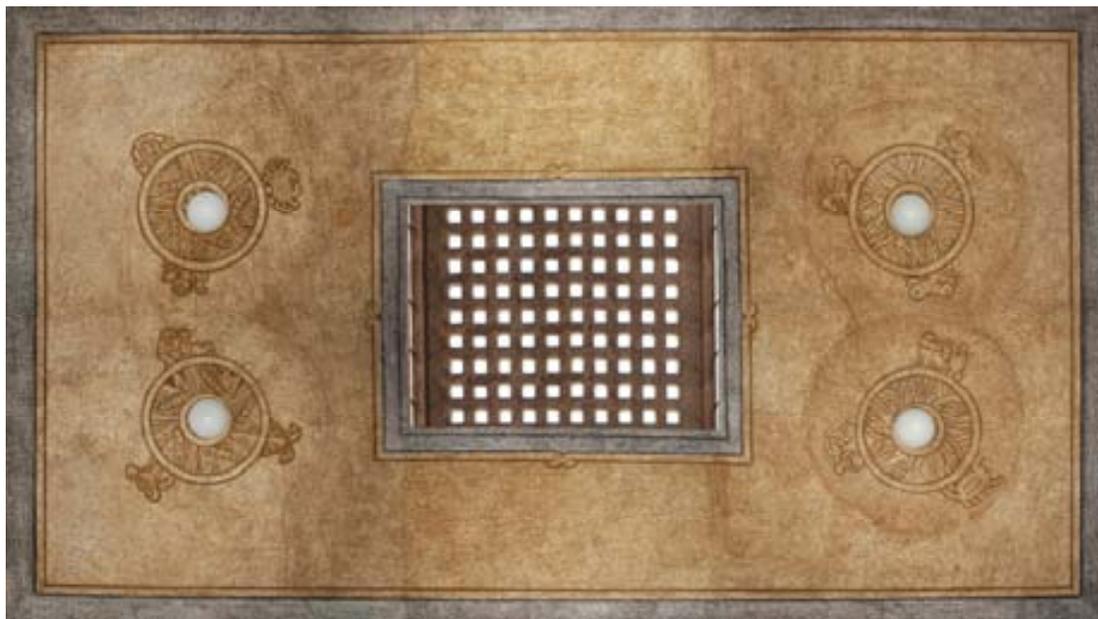


Fig. 14 Xavier Guerrero, *Zodiaco*, (9.46 x 5.12 m.) plafón,
planta alta, edificio principal.



Fig. 15 Anónimo, imagen medieval, *Hombre al centro con los signos del zodiaco y medallones de las cuatro estaciones*. Imagen en Alexander Roob, *Alquimia y Mística*, Köln, Taschen, 2001, p. 63.

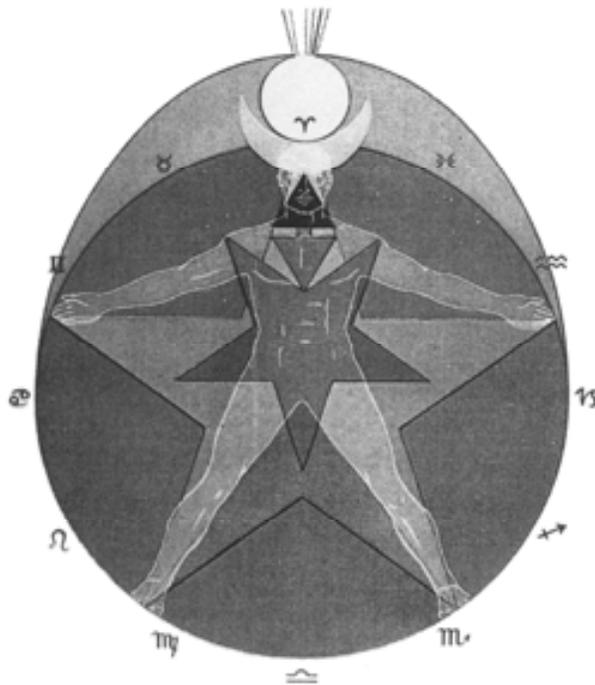


Fig.16 Hombre-Microcosmos con signos del zodiaco. Ilustración en Helena C. Folkening, "Man Many Principled", Revista *Mercury*, vol. 9, núm. 4, diciembre de 1924, p. 200.

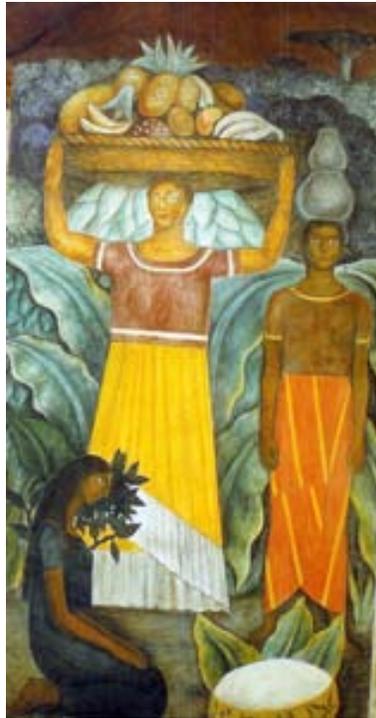


Fig. 17 *Tehuana*, fresco, planta baja, Secretaría de Educación Pública.



Fig. 18 *Acta de inauguración de la Escuela Nacional de Agricultura*, vestíbulo de las escaleras del edificio principal de Chapingo.
 área 1: 3.40 x 1.79 m. área 2: 3.40 x 1.75 m.



Fig. 19 Xavier Guerrero, *Hombre con escuadra, bomba de agua, atado de trigo y mujer con martillo y Hombre con libro y mujer con hoz y engrane, grisallas al fresco, muros laterales de las escaleras, edificio principal*



Fig. 20 Xavier Guerrero, *Imágenes, grisallas al fresco, techo del descanso de las escaleras, edificio principal.*



Fig. 21 *El buen gobierno*, 2.98 x 9.46 m., planta alta, edificio principal, Chapingo



Fig. 22 *La maestra rural*, Planta Baja, Patio del Trabajo, SEP



Fig. 23 *El mal gobierno*, 2.98 x 9.46 m., planta alta, edificio principal, Chapingo.



Fig. 24 “Revolucionarios atacando a un tren y pueblo quemado”, ilustración de Diego Rivera en Manuel Velásquez Andrade, *Fermín, libro de lectura para primer año*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927, p. 25.



Fig. 25 “Colgados y quema de pueblos”, ilustración de Diego Rivera en Manuel Velásquez Andrade, *Fermín, libro de lectura para primer año*, México, Secretaría de Educación Pública, 1927, p. 39.



Fig. 26 *El reparto de las tierras*, 2.99 x 5.12 m., planta alta, edificio principal, Chapingo



Fig. 27 Mapa del Pueblo Cooperativo en *El reparto de las tierras* (detalle), Chapingo



Fig. 28 Escudo de la Hermandad Rosacruz Quetzalcóatl, atribuido a Diego Rivera, ca. 1923, óleo sobre tela, 1.00 x 1.20 m., Centro Cultural Rosacruz, AMORC, México.

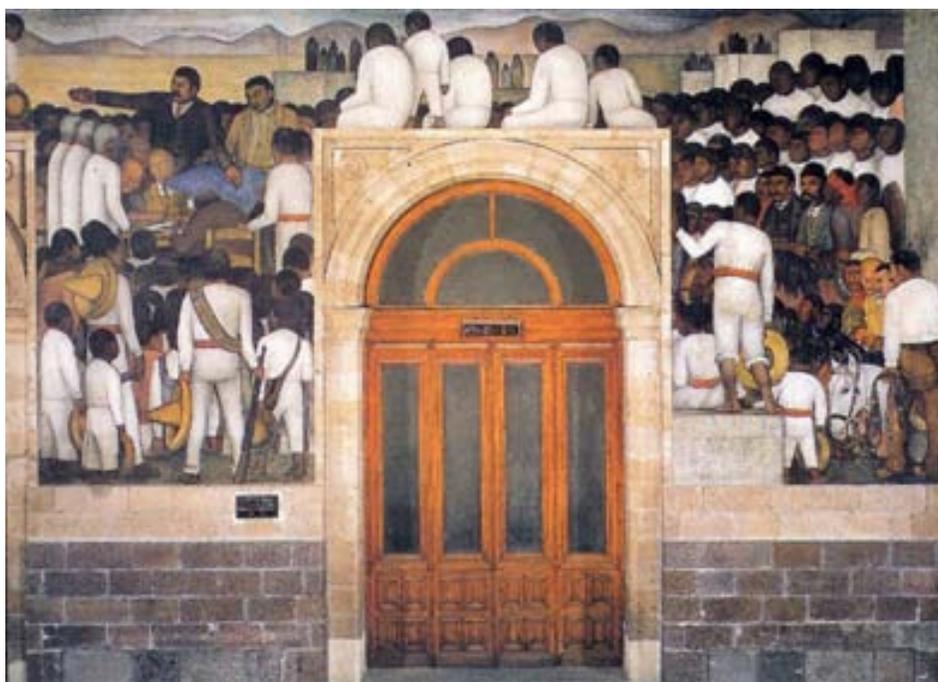


Fig. 29 *El reparto de las tierras*, 4.15 x 2.38 m., planta baja, Patio de las Fiestas, SEP



Fig. 30 *La alianza entre el obrero y el campesino*, 2.99 x 5.12 m., planta alta, edificio principal, Chapingo



Fig. 31 *Fraternidad*, tercer nivel, Patio del Trabajo, 2.04 x 6.46 m.
Secretaría de Educación Pública

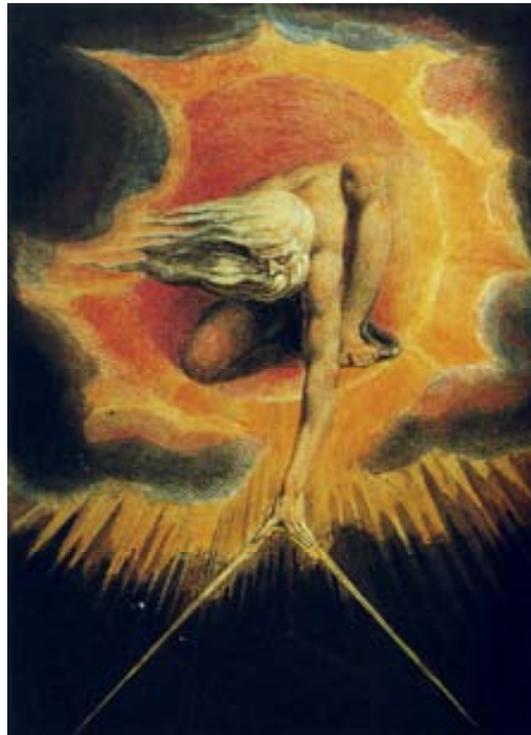


Fig. 32 William Blake, *Geometría Divina o El anciano de los días*, 1794. Imagen tomada de Alexander Roob, *Alquimia y Mística*, Alemania, Colonia, Taschen, 2001, p. 632.



Fig. 33 Edward Weston, *Retrato de Diego Rivera*, ca. 1924, reproducido en el cubo de las escaleras, planta alta, Secretaría de Educación Pública.

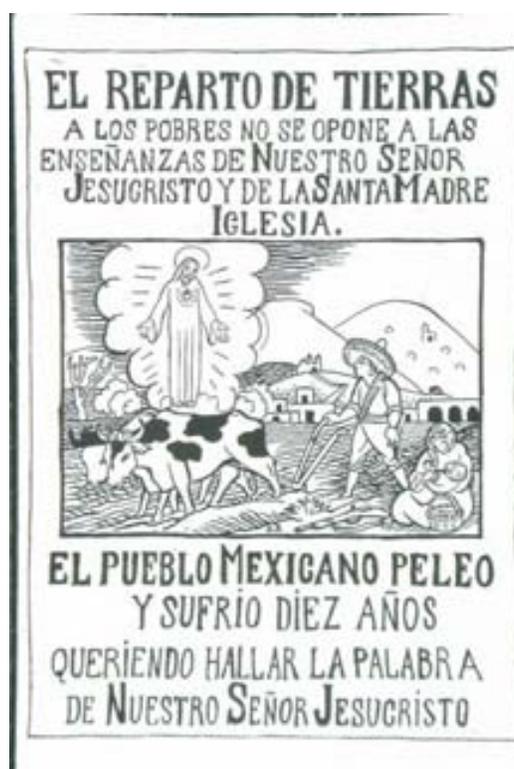


Fig. 34 *El reparto de las tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y de la Santa Madre Iglesia*, Diego Rivera, 15 x 10 cm. Dibujo

para la portada de un folleto presumiblemente escrito por Vicente Lombardo Toledano.



Fig. 35 Fachada de la Hacienda de Chapingo cuando era propiedad de Manuel González, Archivo General Manuel González, Fondo Reservado, Biblioteca de la Universidad Iberoamericana.



Fig. 36 Fotografía 2006 en donde se observan las ventanas superiores tapadas. La bóveda de cañón se esconde detrás de la segunda ventana.



Fig. 37 Patio interior de la Hacienda de Chapingo cuando era propiedad de Manuel González, Archivo General Manuel González, Fondo Reservado, Biblioteca de la Universidad Iberoamericana.

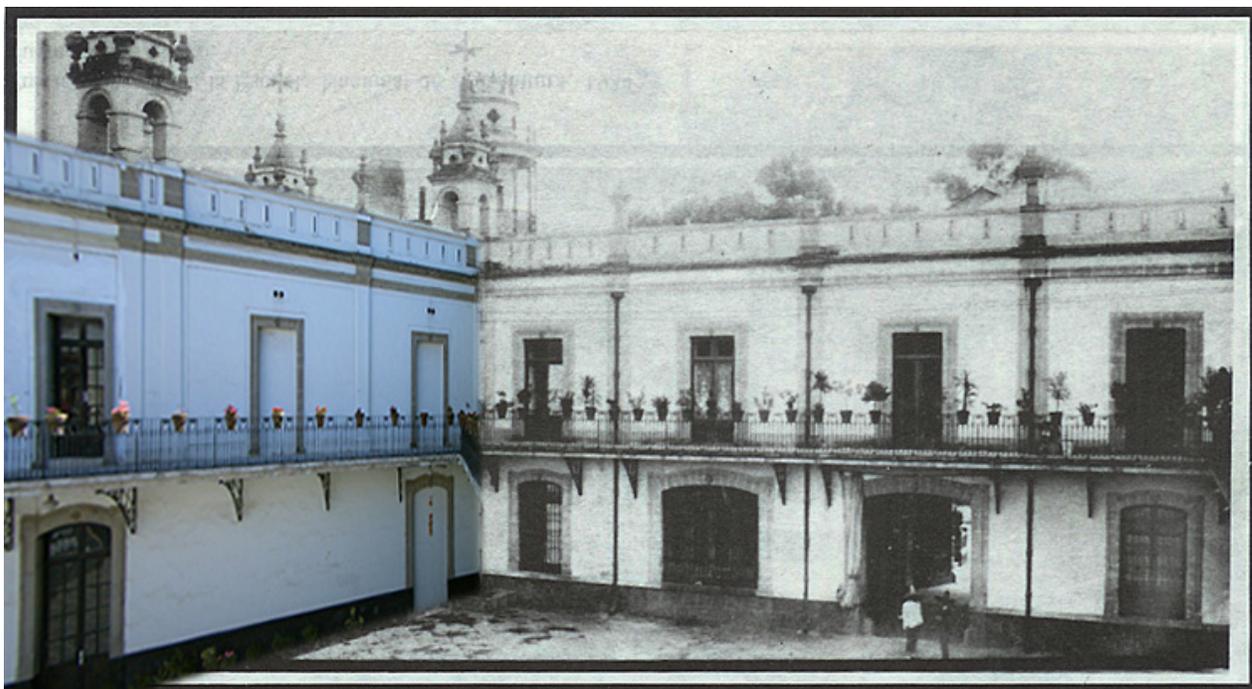


Fig. 38 Fotografía 2006 en donde se observan las ventanas superiores y la puerta que se encontraba junto al altar tapada.

Fig. 39 Muro izquierdo, ex capilla de Chapingo



Fig. 40 Muro derecho, ex capilla de Chapingo



Fig. 41 Niña con mazorcas y Niño con frutas, vestíbulo

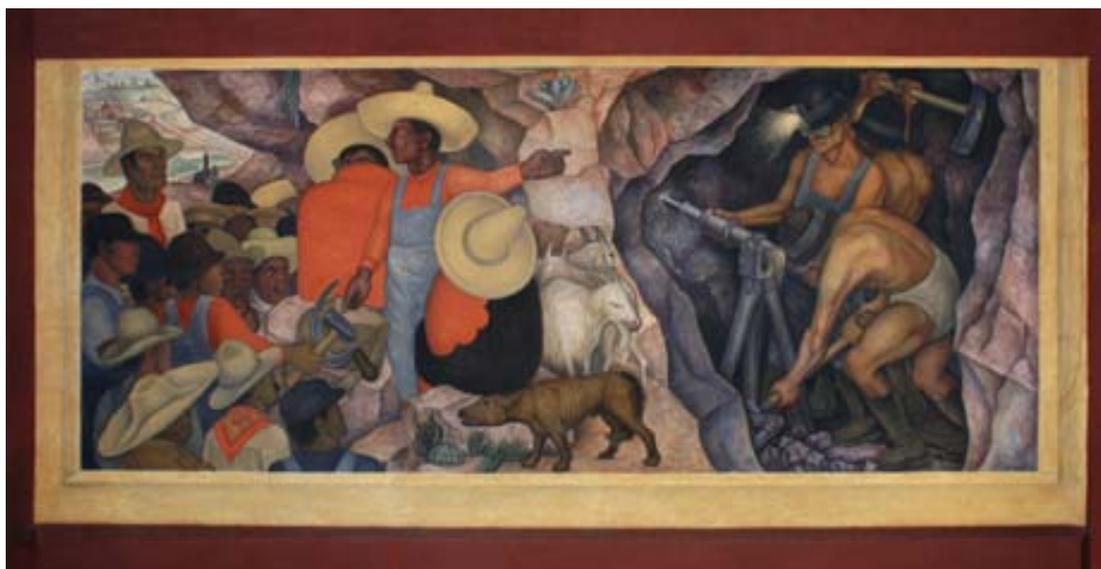


Fig. 42 *El agitador o El propagandista*, 2.44 x 5.53 m., muro izquierdo, vestíbulo



Fig. 43 *El sacrificio de los mártires agrarios* 2.44 x 4.91 m., muro derecho, vestíbulo



Fig. 44 *Mártires agrarios*, dibujo para las memorias de la *Segunda Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos agrarios de Tamaulipas*, recopiladas por Marte R. Gómez, México, Cultura, 1927, p. 339.



Fig. 45 *Símbolos del nuevo orden*, 5.53 x 6.08 m., plafón, vestíbulo de la capilla.



Fig. 46 *Los explotadores*, 3.54 x 5.55 m., muro izquierdo.

Fig. 47 *La tierra oprimida*, 3.54 x 4.95 m., muro izquierdo sobre *Los explotadores*.

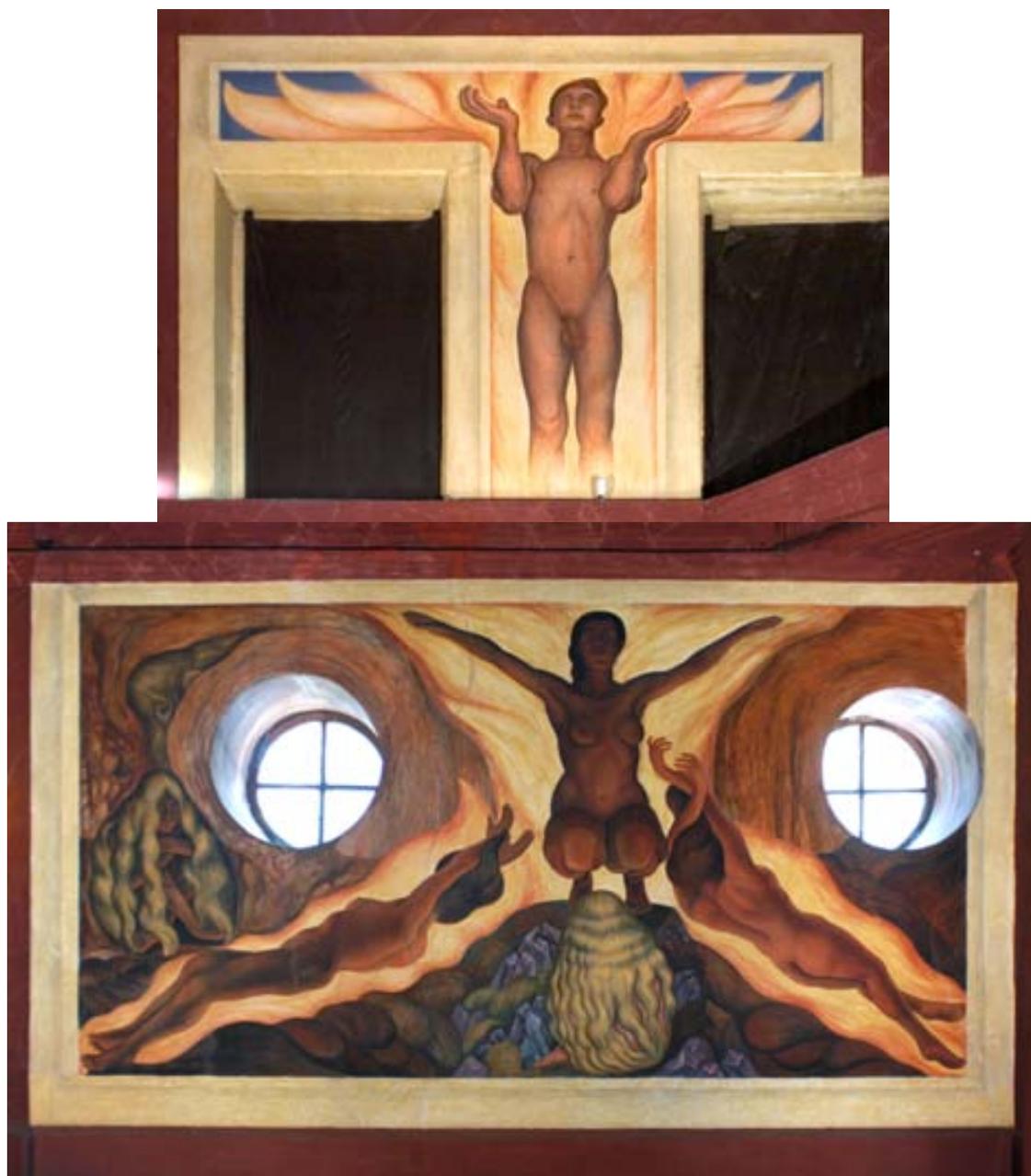


Fig. 48 *Las fuerzas subterráneas*, 3.54 x 5.55 m., muro derecho.

Fig. 53 *El hombre emergente*, 3.54 x 4.95 m., muro derecho, sobre *Las fuerzas subterráneas*.



Fig. 54 William Blake, *Prometeo o Danza de Albión*, ca. 1794.



Fig. 55 *Los elementos*, 5.60 x 6.03 m., plafón, primera crujía.



Fig. 56 Los tres paneles de “La trilogía de la Revolución”: *El sembrador*, 3.54 x 3.48 m., *La muerte del líder*, 3.54 x 3.67 m., *Triunfo de la Revolución*, 3.54 x 3.53 m., muro izquierdo de la ex capilla.

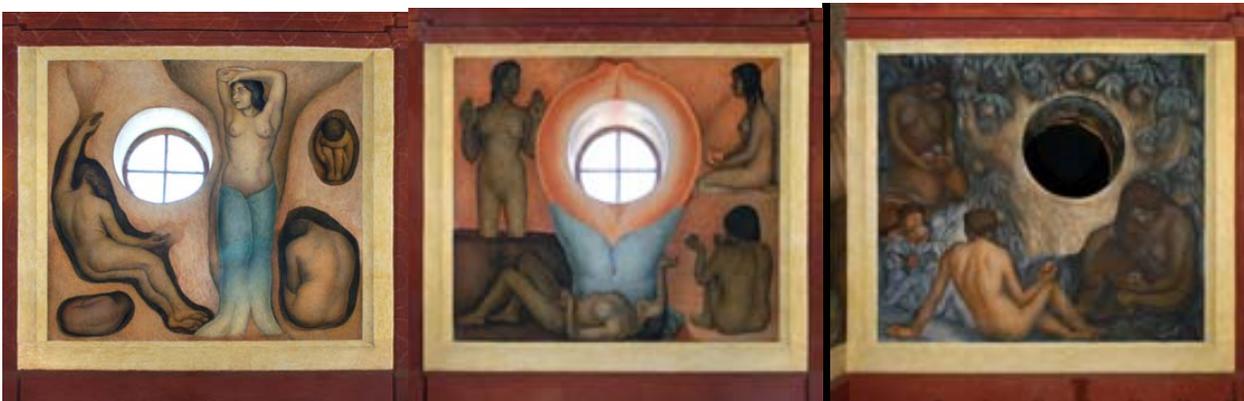
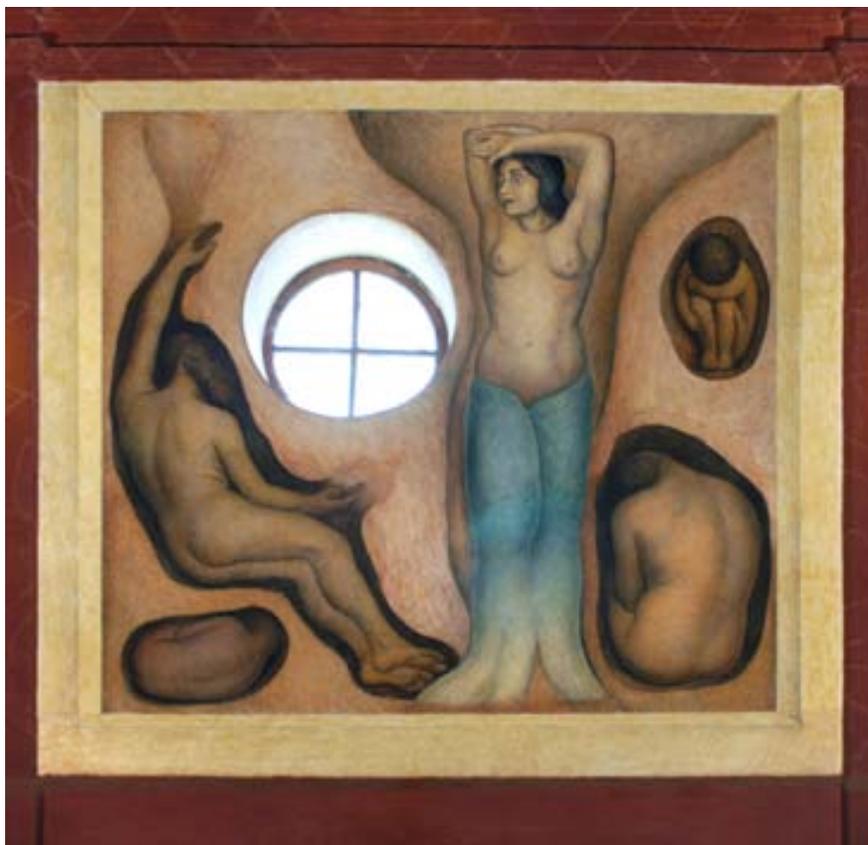


Fig. 57 *Germinación*, 3.54 x 3.48 m., *Floración*, 3.54 x 3.67 m., y *Fructificación*, 3.54 x 3.54 m., muro derecho de la ex capilla.



Germinación, 1926
Muro derecho, capilla de Chapingo



Fig. 58 Boceto para figura de pie con brazos arriba y pies vegetales para *Germinación*, (Desnudo de Tina Modotti), 1926, lápiz y acuarela sobre papel, 61 x 47.6 cm.



Fig. 61 Edward Weston, *Tina Modotti*, fotografía, 1924.

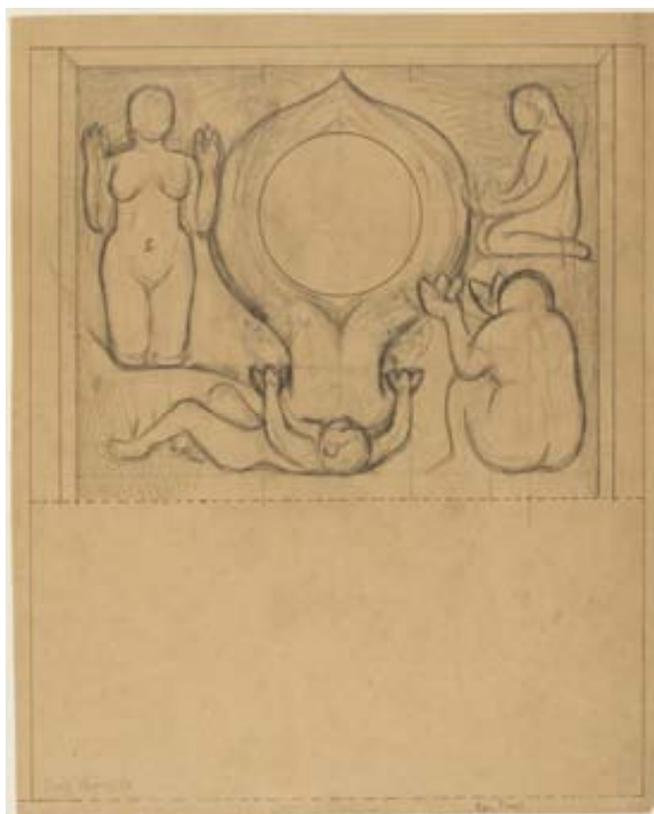


Fig. 62 Boceto para composición de *Floración*, 1926, lápiz sobre papel, 48.1 x 38.4 cm., Philadelphia Museum of Art.

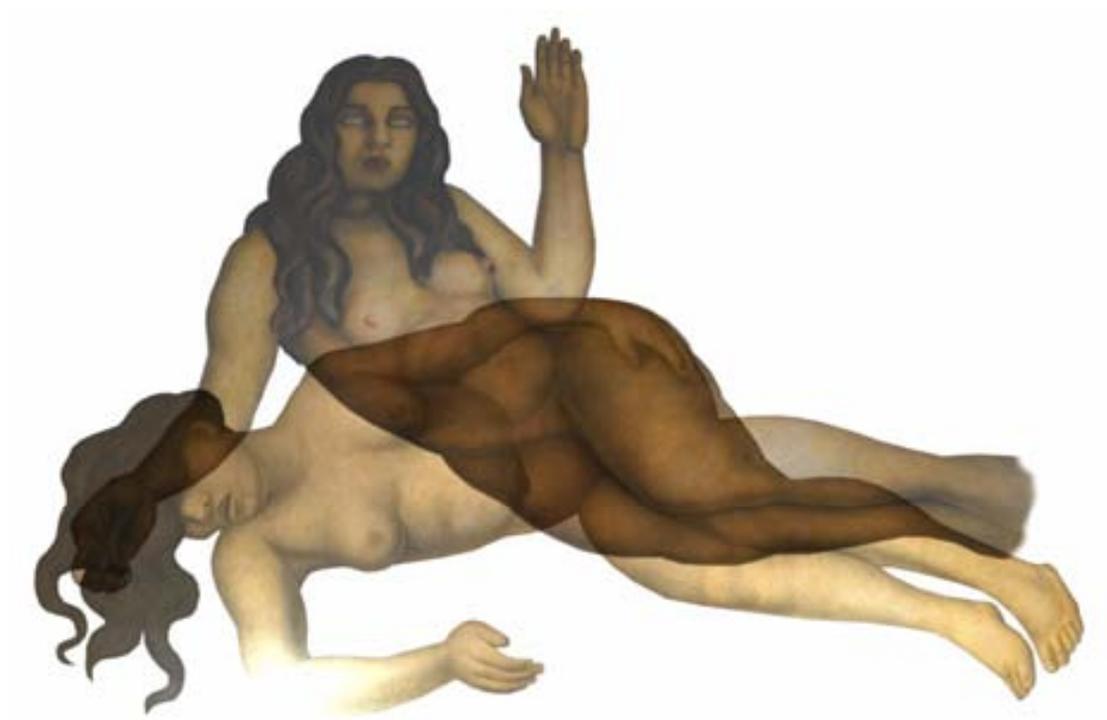


Fig. 63 *La tierra fecunda y La tierra virgen*, muro del antiguo coro y muro testero, ex capilla de Chapingo.



Fig. 64 Edward Weston, *Tina en la azotea*, ca. 1924, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona.



Fig. 65 *La tierra virgen*, 3.54 x 5.88 m., muro del antiguo coro.



Fig. 66 Boceto para *La tierra virgen*, 1925, lápiz sobre papel, 45.1 x 63 cm., Philadelphia Museum of Art, Pensilvania.



Fig. 67 *La tierra fecunda*, 6.92 x 5.98 m., muro testero.



Fig. 68 Boceto para *La tierra fecunda*, 1925, lápiz sobre papel, 47.9 x 62.9 cm., Philadelphia Museum of Art, Pensilvania.



Fig. 69 Ilustración para “El poema de la madre” de Gabriela Mistral, en *El maestro: Revista de cultura nacional II, Revistas literarias mexicanas modernas*, octubre de 1921-marzo de 1922, p. 108.