

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA SUBVERSIÓN DE LAS IMÁGENES:
ROBERTO REYES PÉREZ Y LA CONSTRUCCIÓN
DE UN ARTE JACOBINO EN MÉXICO
(1932-1935)

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN HISTORIA DEL
ARTE PRESENTA:

Dafne Cruz Porchini

Asesor: Renato González Mello

Septiembre 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis papás

Agradecimientos

Esta tesis fue favorecida con el Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Al concluir este proceso que llevó a cabo algunos años he tenido la enorme fortuna de contar con la asistencia de diversas personas y dos instituciones: la UNAM y el Museo Nacional de Arte.

En primer término, a Renato González Mello le debo su entero apoyo, dedicación e inestimable paciencia. Un reconocimiento especial para Fausto Ramírez y Peter Krieger quienes hicieron una cuidadosa lectura del texto, refrendando su erudición y genuino interés. A Esther Acevedo y a Deborah Dorotinsky les agradezco el entusiasmo al leer este trabajo así como sus valiosas recomendaciones.

Tanto sus observaciones como la confianza depositada enriquecieron indudablemente mi visión sobre el tema, así que las necesidades que reaparezcan en el texto son sólo responsabilidad mía.

Leticia López Orozco compartió conmigo su conocimiento sobre Reyes Pérez, mientras que Diana Briuolo supo darme consejos e incentivar la búsqueda de pistas. Un especial estímulo intelectual provino de mis amigas y colegas Itzel Rodríguez, Ana Garduño y Ana Torres. Estoy en especial deuda con Arturo Camacho, atento amigo y corresponsal tapatío.

Mis afectos cercanos: Marisela Alcántara y Thalía Iglesias me han alentado y enseñado mucho a lo largo de los años. Javier Meza me demostró complicidad en distintas circunstancias. En el último tramo estuvieron Jorge Rosales y Víctor León, a quienes agradezco sus continuas y generosas muestras de apoyo.

Una vez más y como siempre, Mireida Velázquez conoció la investigación desde su estado primitivo. A ella toda mi gratitud por sus sensatos puntos de vista y su inapreciable ayuda técnica, pero sobre todo moral.

Y finalmente a Alan, Ulises, Pola, Daniel y ahora Ximena. A ellos el primer y último sentido por proporcionarme equilibrio aunque no lo parezca.

Indice

Introducción

I. Primera estrategia: ritos y caricaturas jacobinas

Los inicios

Los años en Guadalajara: el jacobinismo a la esfera pública

Rojos contra blancos

Rituales laicos

No al desafuero (en 1929)

El hijo del gato

De religiosos lascivos y un Cristo guerrillero

Instigación y pintura

Otros óleos

II. Segunda estrategia: la pintura mural

El encargo gubernamental

Una lectura

Preludios de un antisemitismo visual

En la Alianza de los Trabajadores de las Artes Plásticas (ATAP)

Arquitectura, beatas, rosarios, libros

Paréntesis: la aplicación de la eugenesia

III. Tercera y última estrategia: el cartel

Técnicos y artistas

Carteles viajeros

La imagen fija

Colofón: El reverso de la medalla

La resistencia católica a la propaganda del régimen

Imágenes religiosas en *La Buena Prensa*

México mártir

Conclusiones

Ilustraciones

Fuentes

Introducción

Los discursos habían sustituido a los mitos; las consignas a los dogmas...
Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*

A principios de la década de los años treinta, el proyecto cultural del régimen posrevolucionario apoyó a un grupo de artistas mexicanos que emprendieron la creación y legitimación de una iconografía política basada muchas veces en los postulados estatales. Así se inició la construcción visual del individuo político, el cual, de acuerdo con los planteamientos del régimen, viviría en una sociedad moderna secularizada, educada e industrializada; justamente en una época que se caracterizó por las crecientes tensiones entre grupos, pugnas en el poder y el predominio de las instituciones políticas revolucionarias.

Dentro de estos parámetros, el artista jacobino del maximato y funcionario del cardenismo, Roberto Reyes Pérez, recurrió a una serie de estrategias visuales que negaron radicalmente la existencia de Dios y repudiaron las formas del poder eclesiástico para imponer la autoridad del Estado sobre la Iglesia, sobre todo en un plano simbólico. Para la reconstrucción de este imaginario muchas veces subversivo y transgresor de las imágenes sagradas que veremos a lo largo de tres capítulos, siempre queda de manifiesto su compromiso político personal con la administración en turno.¹

En un antecedente inmediato, el jacobinismo revolucionario, herencia de la tradición liberal decimonónica, tuvo distintas acepciones. Concebido dentro de la formación de nuevas clases y llevado a cabo por los dirigentes políticos, este movimiento fue

¹ Como parte de su posición ciertamente privilegiada dentro del régimen y cercano al círculo del general Cárdenas, Reyes Pérez escribió una biografía apologética del general: *Cárdenas humano*, pról. de Luis Chávez Orozco, s.p.i., ca. 1937; además de publicar posteriormente otros textos que destacaban los logros de la administración cardenista: *Lombardía y Nueva Italia en la reforma agraria*, Morelia, Erandi, 1961.

orientado a destruir las antiguas formas de organización social.² El jacobinismo callista, influido notablemente por la historia revolucionaria francesa,³ consideraba a la ideología religiosa como el gran obstáculo para la instauración de un nuevo régimen: la conversión laica del pensamiento debía ser llevada a cabo mediante la educación. Es importante señalar que la política anticlerical autodenominada “racionalista” del maximato sí fue distinta al radicalismo de la administración cardenista donde los elementos ideológicos secularizadores fueron amoldados al discurso modernizador del Estado.

Las manifestaciones anticlericales y jacobinas sirvieron para impulsar la política reformista emprendida por el Estado. En el terreno visual,⁴ este jacobinismo se presentó como una “teología negativa”,⁵ la cual llevó a cabo una *apropiación* tanto de escenas bíblicas como de ciertas imágenes sagradas para su propia *conveniencia iconográfica*. Precisamente las diversas formas de adaptación visual son el argumento central de esta investigación.

En la historiografía del arte mexicano, las imágenes jacobinas de esta época tuvieron una gran deuda –y ciertamente una continuidad– con la caricatura política del siglo XIX, misma que formó parte de las alternativas del liberalismo.⁶ Por tal razón, en la llamada

² El jacobinismo revolucionario nació como sustento ideológico del constitucionalismo. El propio Carranza había ordenado la invasión violenta de iglesias, saqueo de templos y destrucción de imágenes religiosas. Como señala Carlos Martínez Assad “[el grupo jacobino posrevolucionario] pretendía ahondar las diferencias entre la Iglesia y el Estado, así como desproveer a la primera cualquier posibilidad de inmiscuirse en la organización de la nueva sociedad...”. Cabe mencionar que que estos actos simbólicos empezaron a consolidar a los constitucionalistas en el poder. Carlos Martínez Assad, *El laboratorio de la Revolución. El Tabasco garridista*, México, Siglo XXI, 1979, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ Sobre transgresiones, factores iconoclastas, blasfemias visuales y efectos de la recepción en las sociedades modernas en un contexto internacional, véase Bruno Latour (ed.), *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion and art*, (catálogo de la exposición) Karlsruhe, ZKM Gallery-Center of art and media, 2002. De obligada consulta es el texto de Dario Gamboni, *The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, New Haven, Yale University Press, 1997.

⁵ Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la revolución”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, T. III, México, Conaculta-Curare, 2002, p. 286.

⁶ En este sentido, véase Manuel González Ramírez, *La caricatura política*, 1 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1974. (Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana). Rafael Barajas “El

política de conciliación de porfiriato, los temas de la prensa de oposición fueron proliferos en temas satíricos hispanófilos y anticlericales; por ejemplo, Porfirio Díaz aparecía representado como Jesucristo, los políticos eran un conjunto de beatas y los clérigos eran personajes obesos con garras. De acuerdo con los preceptos de la modernidad secular, la ideología jacobina exaltaba “el civismo por dogma” y reclamaba su derecho a la educación lejos de la influencia católica.

Los mismos jacobinos finiseculares fueron posteriores fundadores del Partido Liberal Mexicano y revolucionarios formados dentro del liberalismo más puro, mismo que fue reforzado por la actuación de las sociedades de ideas o “redes informales”.⁷

En la producción visual de la prensa derivada de estos grupos jacobinos se contaba ya con un amplio repertorio sobre la colisión de poderes y del traslado o inversión de identidades, rituales o símbolos. Los jacobinos, más allá de una tendencia ideológica, siempre se identificaron con una línea dura que pugnaba por la hegemonía absoluta del Estado sobre la Iglesia así como el cumplimiento estricto de las leyes.

Analizado como un caso sintomático del pintor al servicio del régimen, Reyes Pérez participó de varias maneras en la disputa por el poder y abrazó como suya la radicalización de la postura ideológica del Estado, donde aplicó de alguna manera sus propias concepciones sobre el arte público y la política. Sin embargo, sus obras *anticlericales* y *jacobinas*, compartieron paradójicamente objetivos con las representaciones religiosas en su sentido original: inspirar una nueva veneración así como *enseñar* y *convencer*, en este caso, los valores y beneficios de la política y la cultura posrevolucionarias.

De este modo, Reyes Pérez supo aprovechar de manera práctica los espacios públicos para hacer elocuente su propia visión sobre las imágenes: el principal objetivo era

figón”, *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829-1872*, México, Conaculta, 2000. (Arte e imagen).

⁷ Véase Helia Bonilla, “La historia patria en una publicación jacobina: El hijo del Ahuizote”, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado (1865-1910)*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Patronato del Museo Nacional de Arte-Banamex, pp. 186-213.

ganar a la institución eclesiástica la contienda por la imagen para quebrantar su control tanto dogmático como iconográfico. Dentro de estas correspondencias iconográficas, los artistas jacobinos necesariamente debieron conocer y estar familiarizados con las representaciones ortodoxas católicas para llevar a cabo su tarea de reinterpretación visual en otros contextos ajenos al religioso.

Como lo indicaba la vanguardia artística de la época, Reyes Pérez se convirtió en un personaje controvertido por naturaleza: fue pintor radical, decorador en edificios públicos, diputado, actor ideológico, dirigente rojo y orador experimentado. Por determinación del aparato institucional, después de ser director de una de las Escuelas de Arte para Trabajadores fue nombrado jefe del Departamento de Educación Obrera en 1936. Poco tiempo después, Reyes Pérez ocupó el puesto de director de la Escuela Industrial “México-España” bajo el precepto de educar a los hijos del bando republicano español.⁸

Por otra parte, los regímenes posrevolucionarios sintieron la necesidad de proyectar una imagen contundente que funcionara como propaganda y medio de legitimación. Reyes Pérez, afiliado al Partido Nacional Revolucionario, pareció coincidir con el ala más drástica representada por el diputado federal Arnulfo Pérez H., quien específicamente decía: “..en 1933 ser revolucionario quiere decir combatir la filosofía mentirosa y ególatra de las sociedades decadentes para abrir paso a la verdad científica y a la acción redentora.. Ser revolucionario de hoy quiere decir forjar cerebros y construir voluntades....”⁹

⁸ Roberto Reyes Pérez, *La vida de los niños íberos en la patria de Lázaro Cárdenas: treinta relatos*, Ilustraciones y portada de Julio Prieto, México, América, 1940, 180 p. La biblioteca del Colegio de Michoacán resguarda un libro de su autoría titulado *La educación en la Unión Soviética*, s.p.i. Es probable que el artista quisiera instrumentar este sistema de educación en la escuela para los niños exiliados.

⁹ Alan Knight, “Estado, revolución y cultura popular en los años treinta”, en Marcos Tonatiuh Águila y Alberto Enríquez Perea, *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, p. 298, *apud.* Carlos Martínez Assad, *op. cit.*, pp. 84-85.

Cuauhtémoc Medina, aplicado a Gerardo Murillo, ha apuntado sobre la generalización de los modelos revolucionarios, “de ahí que estos gestos de política artística no pasen por una identificación con la subversión popular”.¹⁰ Efectivamente, el imaginario jacobino de Reyes Pérez fincado en la provocación, fue signo de un radicalismo de corta existencia -un fenómeno cultural- que agotó rápidamente su discurso y mostró su inoperancia.

Esta tesis está dividida en tres partes que tratarán de mostrar las prácticas visuales del régimen a través de la obra de Reyes Pérez, y se analizará como la institución política, apoyada en los lineamientos y términos del partido oficial más que en los del gobernante, estaba dispuesta a probar la efectividad de su producción visual.

En el primer capítulo, veremos a Reyes Pérez como operador político. Con el objetivo de construir una fuerza social que apoyara el zunismo, Reyes Pérez se convirtió en agente activo de las fuerzas obreras jaliscienses. Justamente en esta época, aprendió a desarrollar –y manejar- un sistema *clientelar* haciéndose más visible en los años del maximato y en el cardenismo. No fue extraño que su sitio como artista del régimen lo hiciera establecer convergencias de intereses entre pintores, obreros, alumnos y el propio Estado.

Paralelamente, Reyes Pérez desarrolló una carrera artística apoyada en imágenes antirreligiosas. Su radicalismo fue compartido por miembros de la elite cultural y política de Jalisco, estado que demostró una beligerancia jacobina más decisiva que la del poder central.

En el segundo apartado, se hablará de la incursión individual y colectiva de Reyes Pérez en la pintura mural, donde demostró claramente un liderazgo. Las obras murales realizadas en los planteles funcionalistas se vincularon con la implantación de la educación socialista. El proyecto de la Secretaría de Educación Pública consistió en

¹⁰ Citado en Cuauhtémoc Medina, “El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista”, en *Heterotopías: medio siglo sin-lugar*, (catálogo de la exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte

desterrar a la ignorancia y los prejuicios pero también las enfermedades y la insalubridad en más de un sentido, por tal causa se sirvió de un programa higienista e incluso eugénico.

Por otra parte, los frescos realizados por Reyes Pérez revelaron sus contradicciones internas ya que tomó como eje escenas y personajes bíblicos, de los que evidentemente tenía conocimiento. Los murales colectivos, realizados bajo el nombre de la Alianza de los Trabajadores de las Artes Plásticas, a pesar de una presunta “libertad temática” siguieron claramente la idea *rectora* de Narciso Bassols y Juan O’Gorman, lo que propició en gran medida su censura y posterior destrucción.

En el tercer capítulo, abordaremos un periodo en la trayectoria de Reyes Pérez en la que ya ocupaba una posición privilegiada dentro de las directrices de las políticas culturales de la época. Al lado de José Muñoz Cota, fiel cardenista, quien dirigía el Departamento de Bellas Artes, emprendió una nueva campaña para promover y difundir a lo largo del país una serie de pinturas y acuarelas anticlericales bajo el formato de “carteles” hechos en los talleres de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores. Estas obras -conocidas sólo por reproducciones localizadas en el Fondo Enrique Díaz, Delgado y García del Archivo General de la Nación-, correspondieron a un dispositivo educativo retórico que fue utilizado para *demostrar* la cercanía del arte con las “masas”.

En la historiografía del arte mexicano de este periodo se ha hecho de lado la postura de la Iglesia ante estas expresiones plásticas y más aún, de su propia producción artística.¹¹ Cabe mencionar que la institución eclesiástica en esta época no tuvo un papel totalmente marginal y también dirigió su campo de acción propagandística visual,

Reina Sofía, 2000, pp. 77-83.

¹¹ Véase *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-Instituto de Investigaciones Estéticas-Patronato del Museo Nacional de Arte-Banamex, 2003. Esta muestra fue un primer esfuerzo en realizar un diálogo visual entre la hegemonía política e ideológica del régimen y sus opositores, al tiempo de resaltar sus coincidencias y “préstamos” visuales.

aunque claramente fueron rebasadas por la calidad y categoría de las obras producidas por los medios del régimen. La derecha optó inteligentemente por la estrategia del *reciclaje y la resignificación*. Por tal razón, esta tesis busca estimar las relaciones de tensión y hasta de coincidencia entre la producción visual tanto de la iglesia como del régimen: es un juego simbólico visto de *otra* forma. De este modo, para hacer un contrapeso a la obra de Reyes Pérez, el colofón tratará de ser un balance entre los dos discursos visuales y sus alternativas.

En la búsqueda de la consolidación de la hegemonía política y visual, Reyes Pérez, como miembro de la burocracia del régimen, ratificó el *status* del artista y sus relaciones con el poder. En medio del eterno debate y dialéctica entre la tradición y la modernidad -dos formas de concebir al individuo- tuvo más peso una concepción racional que se presumía moderna y autoritaria.

Esta investigación está concebida como un ejercicio para comprender no sólo la obra de arte en sí misma, sino también su intencionalidad y el mensaje que encierra. En el caso específico de la producción plástica de Reyes Pérez, se trata de comprender la compleja relación entre el discurso y las imágenes.

I. Primera estrategia: ritos y caricaturas jacobinas

Los inicios

La figura del pintor Roberto Reyes Pérez permanece hasta hoy prácticamente ignorada. Por algunos datos aislados, sabemos que nació en la ciudad de México en 1904¹ y que comenzó sus estudios de dibujo con los maestros Carlos Alcalde y José María Chávez en la Academia de San Carlos, según sus propias declaraciones a *El Nacional*.² Como muchos otros pintores de su generación, sus registros o constancias de asistencia en la Academia son inexistentes, por lo que podemos aducir que fue un alumno irregular.

La formación de Reyes Pérez como pintor poseyó un tono autodidacta y práctico, ya que después de una preparación fugaz, inmediatamente se convirtió en ayudante de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP). Reyes Pérez más bien ha sido recordado como parte de la primera generación de colaboradores de *El Machete*.³

En la historiografía de la pintura mural, la mayoría de los autores han coincidido en recordar la participación de Reyes Pérez en la ejecución de las pinturas murales del Colegio Chico de la ENP; por ejemplo Jean Charlot evocaba que Reyes Pérez hacía

¹ Virginia y Abel Plenn, *A guide to modern mexican murals*, Mexico, Tolteca, 1963, p. 164.

² "La pintura y la revolución. Tema de interesante conferencia de Roberto Reyes Pérez", *El Nacional*, 15 de diciembre de 1934, 1 secc., p. 7. En las diferentes guías sobre la Academia, no hay ningún registro de Reyes Pérez ni de sus supuestos maestros, sólo sabemos que Alcalde fue jefe de taller en *El Imparcial*. Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, Elizabeth Fuentes, *Catálogo de los Archivos de la Academia de San Carlos (1900-1929)*, México, UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000.

³ Roberto Reyes Pérez no debe confundirse con su hermano, Francisco, quien tuvo una amplia participación en las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Francisco Reyes Pérez también fue ayudante en las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria y terminó en un manicomio por sus múltiples adicciones iniciadas en los primeros años del SOTPE. A Francisco Reyes Pérez y a Manuel Anaya se les atribuyó la responsabilidad de un accidente de un colaborador en la SEP que terminó postrado en una silla de ruedas. En 1929, Francisco fue acusado de robo en la Academia de San Carlos. Diego Rivera recordaba

los aplanados de las obras murales de Siqueiros y que además había tenido el *atrevimiento* de pintar –casualmente- un *martillo*.⁴

De igual relevancia en estos años formativos fue su temprana afiliación política y artística al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE). Como miembro de ese sindicato, el joven Reyes Pérez -de diecinueve años de edad- se presentó con José Clemente Orozco y Siqueiros ante el Subsecretario de Educación para protestar por los atentados efectuados contra las pinturas murales.⁵

Siqueiros y Reyes Pérez debieron abandonar las obras aún inacabadas en la ENP tras la renuncia de José Vasconcelos. El contrato de Siqueiros como muralista fue cancelado en agosto de 1924, periodo que coincidió con una activa militancia en el Partido Comunista. Desde este momento su amistad con Reyes Pérez se hizo mucho más estrecha.

El pintor chihuahuense buscó ser contratado por la nueva administración de la Secretaría de Educación Pública, y así se convirtió en uno de los profesores de la Sección de Dibujo y Pintura para ser cesado muy poco tiempo después. Las autoridades adujeron que su despido se debía a “que su labor técnica es muy deficiente, y que sus faltas de asistencia son continuas”.⁶ Paralelamente Siqueiros utilizaba como tribuna a *El Machete*, acusando esta vez directamente a la Confederación Regional Obrera Mexicana de exigir a la Secretaría la cancelación de su contrato en respuesta a sus ataques a esa agrupación y al presidente Calles.⁷

con cierta molestia que era todo un “profesional” en el consumo de la mariguana y el peyote, véase Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, T. II, México, Renacimiento, 1959, p. 245.

⁴ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano (1920-1925)*, México, Domés, 1985, p. 205.

⁵ *Ibid.*, p. 330.

⁶ Archivo Histórico de la SEP (AHSEP), parte SEP, 10 de junio de 1925.

⁷ “La ofensiva contra los comunistas. Arbitrario cese del compañero Siqueiros”, *El Machete*, núm. 39, 22 de junio de 1925, p. 2.

Mientras Siqueiros se dedicaba a los lamentos burocráticos, Reyes Pérez se empeñaba en buscar su propio lugar dentro del ámbito artístico. En 1926 había llamado la atención de Luis Islas y García en la revista *Arte. El engrandecimiento de la Patria*. El futuro autor de *Velasco, pintor cristiano* y crítico de arte en *Excelsior*, aplaudió especialmente las características formales de la obra del pintor novel, con lo cual Reyes Pérez obtuvo cierto reconocimiento como pintor: “Reyes Pérez expresa una pintura fuerte, con la sobriedad de trazos y la construcción estructural de los primitivistas italianos.. Construcción y sobriedad.. he ahí los primeros valores que busca; el color es serio y fluido y armoniza con la composición del cuadro...”

Sin embargo, Islas y García, al alabar sólo las cualidades formales de la obra de Reyes Pérez, dejaba de lado una idea que el propio pintor había expuesto: el concepto del “artista fabricante” que haría su trabajo “como una prensa de imprimir”.⁸

Los años en Guadalajara: el jacobinismo a la esfera pública

Mi religión ya no es aquella infestada de prejuicios dominantes,
Mi religión ya no es aquella preñada de egoísmos y frases engañosas,
Mi religión ya no es aquella que sugestiona por medio de fetiches
Mi religión hoy es más refinada y conmovedora..
Mi templo es la excelsa montaña donde eternamente moran
los ídolos que he de explotar y no explotarme....⁹

En 1925 Siqueiros decidió emprender su primer autoexilio como señal de sus relaciones con el gobierno en turno. Reyes Pérez no dudó en seguirlo y así iniciaron juntos una etapa de organización sindical y militancia política en Guadalajara hasta

⁸ Luis Islas y García, “Roberto Reyes Pérez”, *Arte. El engrandecimiento de la patria por el florecimiento del arte*, México, núm. 2, 15 de mayo de 1926, p. 7.

⁹ Citado en *Izquierdas, periódico de acción*, 5 de noviembre de 1934, p. 2.

1929. En estos cuatro años, Reyes Pérez cambió la dinámica: el leal discípulo se convertiría en activo político y pintor independiente.

Las actividades gremiales y sindicales de ambos “organizando y dirigiendo las grandes huelgas mineras en el país, muchas de los obreros textiles y bastantes de los centros urbanos”¹⁰ se han detallado en otro lado.¹¹ En este sentido, la etapa de liderazgo político de Reyes Pérez será utilizada para explicar la construcción de su imaginario jacobino.

El gobernador jalisciense José Guadalupe Zuno había decidido emplear a los jóvenes pintores disidentes de la Escuela Nacional Preparatoria para las obras murales del ex templo jesuita de Santo Tomás, convertido en recinto de la recién formada Universidad de Guadalajara. Para dar un toque local a la obra encomendada, Zuno no vaciló en contratar a Amado de la Cueva, quien también había sido despedido de la obras murales en la ciudad de México. De esta manera, el gobernador, al asumirse como el director de la obra mural, estructuró directamente los temas de la composición.¹² En la realización de estos frescos, el tercer colaborador fue Reyes Pérez.

Según relató Reyes Pérez a su amigo Jorge Piñó Sandoval,¹³ Zuno también había invitado a Xavier Guerrero para realizar unas decoraciones en su domicilio particular, aunque no sabemos si efectivamente realizó las puertas labradas u otra pintura, en

¹⁰ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo (Memorias)*, 3 ed., México, Grijalbo, 1977, pp. 207, 222, 228.

¹¹ Diana Briuolo Destéfano y Dafne Cruz Porchini, “Roberto Reyes Pérez y David Alfaro Siqueiros: radicalismo, monumentalidad e idealismo compartido”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, núms. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, pp. 78-98. Algunas notas y referencias que siguen son versiones del mismo texto.

¹² Z [José Guadalupe Zuno], “Pintura Mural”, *Bandera de Provincias*, Guadalajara, T. I, núm. 10, septiembre de 1929, pp. 3-6.

¹³ Jorge Piñó Sandoval era sobrino de Graciela Amador. Al parecer Siqueiros estaba orgulloso de la educación que el adolescente recibió, pues a los 13 años Piñó era un consumado “orador comunista” y sufrió de persecuciones desde esta edad, además de ser otro de sus ayudantes en los trabajos de la preparatoria. En Guadalajara formó parte del Comité de la Juventud Comunista, por tal razón su relación con Reyes Pérez fue muy cercana. Véase Graciela Amador, “Mi vida con Siqueiros”, tercera parte, *Hoy*, núm. 577, 13 de marzo de 1948, pp. 48-49. Jorge Piñó Sandoval, “Los jóvenes pintores de México. Un destello entre nuestros pintores”, *El Ilustrado*, núm. 804, 6 de octubre de 1932, s.p.

tanto que Reyes Pérez se ofreció a ayudarlo por un salario muy bajo. Dadas las convicciones masónicas de Zuno, las decoraciones realizadas por Guerrero y Reyes Pérez fueron profusas en representaciones de hoces, libros, martillos y estrellas de cinco puntas. Debemos recordar que la casa de Zuno era una especie de templo, donde las logias, sindicatos y grupos eran partícipes de un simulacro de “opinión pública”, donde se disfrazaba o escondía otro tipo de propaganda política.¹⁴ Igual que los frescos en Chapingo –y al parecer Guerrero *sabía* hacer este tipo de decoraciones– estas obras, que oscilan entre lo público y lo privado, deben ser pensadas como una estructura unificada que ocupa un espacio de vivienda y oficina, donde se resolvían tanto los asuntos relacionados con la administración del estado así como cuestiones relacionadas con una cofradía o asociación.¹⁵ Al mismo tiempo, también debemos tomar en cuenta que las cuestiones políticas en Guadalajara estaban determinadas por las filiaciones generacionales.

Desde aquí son notorios los intereses jacobinos del gobernador. Zuno deseaba fervientemente ver templos convertidos en instancias laicas. Por ejemplo, la Capilla de Loreto adosada al ex templo de Santo Tomás, fue destinada a convertirse en el Salón de Discusiones Libres de la Universidad inaugurada en 1925. Este lugar había sido Escuela Lancasteriana, cuartel y oficina de Telégrafos hasta que Zuno recuperó el inmueble para convertirlo en un recinto universitario.

En las decoraciones murales de lo que hoy es la Biblioteca Iberoamericana “Octavio Paz”, se hace elocuente una intención didáctica ya que de acuerdo con el propio Zuno, las pinturas tenían una gran deuda con los retablos populares.¹⁶

¹⁴ Renato González Mello, “La casa Zuno, la casa González Luna”, *Estudios Jaliscienses*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, núm. 38, noviembre de 1999, p. 13.

¹⁵ Véase Dafne Cruz Porchini y Mireida Velázquez Torres, “Masonería, comunismo, agrarismo”, en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Patronato del Museo Nacional de Arte-Banamex, 2003, p. 57.

Así, *Ideales Agrarios y laboristas de la Revolución de 1910* ilustra de alguna manera las consignas aprobadas por el II Congreso Nacional del Partido Comunista de México realizado en el Distrito Federal en abril de 1925, donde la cuestión principal fue la búsqueda de nuevas vías de la militancia con las masas trabajadoras para contener a la CROM. De este modo, las pinturas servirían para conducir los nuevos postulados dirigidos a los trabajadores jaliscienses.

En el nivel formal, la obra acusa un auténtico sintetismo, geometrización e iconicidad en las figuras que recuerdan a Fernand Léger. Los distintos símbolos se plasmaron de manera separada siguiendo un especial orden. Las cuatro secciones fueron divididas en las distintas representaciones de oficios como mineros, alfareros, electricistas, cosechadores de caña y maíz para rematar en la nave central con una alegoría de Zapata.

El tema general fue el reparto agrario y el trabajo, acuerdos entre patronos y obreros, máquinas, tractores, rodeados de atributos solares, cabezas de buey, engranajes, hornos y estrellas. En el lugar del retablo mayor, se ubican dos niños lectores que son acompañados por las autoridades eclesiásticas y militares, escena presidida por un obrero industrial. En otro panel, donde inicialmente estaba el coro de la iglesia, Zapata aparece como el centro de la composición, armado con fusil y rodeado de instrumentos de labranza, hoces y estrellas.

Una vez terminadas estas pinturas murales, Siqueiros, seguramente ayudado por Reyes Pérez, diseñó los motivos ornamentales de las puertas labradas en madera que dan acceso a esta estancia. Sin embargo, en marzo de 1926, poco antes de concluir los trabajos murales, Zuno extendió su renuncia como gobernador del estado, haciéndose más visible su postura anticallista y su entero apoyo a la huelga declarada por el Sindicato de Cinco Minas.

¹⁶ Diana Briuolo, "Ideales agrarios y laboristas de la Revolución de 1910", ficha comentada del Seminario de Investigación del Muralismo Mexicano en América (inédita).

La administración zunista (1923-1926), recordada por su carácter anticlerical, regionalista y populista, buscó mantener su liderazgo en el plano sindical para debilitar a la centralización obrera propuesta por la CROM. En este aspecto, sus acciones concordaron con los objetivos de los comunistas. Zuno utilizó la organización sindical llevada a cabo por Siqueiros y Reyes Pérez para consolidar los frentes y las fuerzas políticas de los poderes caciquiles locales. Ambos pintores tuvieron como interés común la unificación de los trabajadores, lo que coincidió con un periodo de relaciones armónicas con el PC.

Tanto Reyes Pérez como Siqueiros contaron con gran margen de libertad en el plano artístico y político. El espacio para dirimir polémicas fueron los mítines obreros tapatíos organizados por el PC donde el chihuahuense era el orador principal, aunque también aprovechaba la tribuna para hacer alarde de su cargo como Presidente de la Comisión Agitación de la Liga Antiimperialista de las Américas.¹⁷

Zuno otorgó amplias facultades sindicales a Siqueiros y Reyes Pérez. No sólo se habían convertido en portavoces de los trabajadores, sino que también trataron de hacer gala de su capacidad de negociación para tratar directamente con los caudillos regionales.

A su vez, el gobernador llevaba a cabo varias acciones que favorecían la labor sindical de los pintores: en 1924 quitó protagonismo a la Federación de Agrupaciones Obreras de Jalisco, hasta entonces la filial cromista en el estado. Con la ayuda de líderes y caudillos locales, creó la Confederación de Agrupaciones Obreras Libertarias de Jalisco (CAOLJ) a la que se asociaron la mayoría de las uniones de trabajadores del estado motivadas por las promesas zunistas. El Secretario General de esta agrupación

¹⁷ "Mitin de protesta", *El Machete*, núm. 38, 4 de junio de 1925, p. 1; "Mitin organizado por la Liga Antiimperialista de las Américas", *El Machete*, núm. 39, 22 de junio de 1925, p. 1, "¿La 'Amparo Minning' está por encima de la ley?", *El Machete*, núm. 39, 22 de junio de 1925, p. 4.

zunista, Esteban Loera, era un reconocido militante anarquista, además co-fundador de la Casa del Obrero Mundial jalisciense.

Por su parte, Siqueiros estaba tan orgulloso de su labor en la zona que decidió invitar a Anita Brenner a Guadalajara, quien deseaba conocer de cerca al círculo de artistas de Zuno y las condiciones generales del Estado.¹⁸ En una confidencia, Siqueiros le indicó a Brenner que la obra plástica de Reyes Pérez tenía mayor empatía con la suya, ya que la obra de Amado de la Cueva le parecía más bien “simplona”.¹⁹

En este recubrimiento paralelo entre el arte y la política, Siqueiros y Reyes Pérez sufrieron un revés. En marzo de 1926, de la Cueva murió en un accidente de tránsito donde iba acompañado de Reyes Pérez, el primero falleció inmediatamente mientras que el segundo se levantó ileso del lugar del percance.²⁰ Otro golpe fue la renuncia de Zuno en los primeros días de abril de 1926.

Ante tales circunstancias, Reyes Pérez afianzó su desempeño como líder sindical, orador, ilustrador y caricaturista. De acuerdo con su propio testimonio, en *El Martillo* (1925) se reprodujeron varios de sus dibujos, mientras que *El 130* (1926) tuvo entre sus páginas artículos anticlericales y caricaturas realizadas por él mismo.

Piñó Sandoval describió: “..Reyes Pérez y Siqueiros eran actores del drama, en los intermedios de las sesiones y en el transcurso de las asambleas, ejecutaban las caricaturas...”.²¹

¹⁸ Alicia Azuela, *Artistas gráficos en el exilio: el caso de David Alfaro Siqueiros* (inédito).

¹⁹ Olivier Debroise, “Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta”, en *David Alfaro Siqueiros. Retrato de una década 1930-1940*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte, 1996, p.27. La nota es sacada de los *Unpublished Journals* de Brenner fechados en 1926.

²⁰ José María Muriá, *Breve historia de Jalisco*, (prólogo de Miguel León Portilla), Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Secretaría de Educación Pública, 1988, p. 491. El fallo del Senado ocurrió el 25 de marzo. Zuno fue reemplazado por Silvano Barba González.

²¹ Jorge Piñó Sandoval, *op. cit.*

El contexto social y cultural de Jalisco favoreció el poder del artista y del político. Por ejemplo, uno de los legados de Zuno fue el respeto por las medidas impuestas durante el periodo revolucionario de Manuel M. Diéguez (1914-1919), carrancista y anticlerical convencido quien había decidido irrumpir violentamente los templos para convertirlos en cuarteles militares, acto viril y revolucionario por excelencia. El decreto más importante de Diéguez fue en el terreno educativo, donde declaró de “interés público” la instrucción de Jalisco como un sistema de enseñanza laico.

También en el periodo de Diéguez, la masonería tuvo un importante empuje y plena intervención en las políticas a seguir por los dirigentes tapatíos, quienes de alguna manera aprobaron demoliciones de esculturas religiosas a cargo de la Sociedad de Libre Pensadores Girondinos, además de patrocinar la aparición del diario *Iconoclasta*,²² a lo que se añadieron medidas callistas como la regulación de la enseñanza y la limitación del culto católico.

Las pretensiones jacobinas de Zuno lo llevaron a tomar ciertas medidas como la utilización del púlpito como tribuna, la prohibición del uso del agua bendita por considerarla antihigiénica y autorizar los asaltos a las sacristías ante el pasmo de grupos católicos que evitaban a toda costa la neutralización.

Aunque esta actuación tuvo mucho que ver con el radicalismo callista, debemos recordar que Zuno y Calles fueron enemigos acérrimos.

²² Moisés González Navarro, *Masones y cristeros en Jalisco*, México, El Colegio de México, 2000, p. 36. En el periodo de Diéguez, los esfuerzos de los jacobinos y masones se enfocaron específicamente al mejoramiento de las condiciones de vida de los obreros. Por ejemplo, el periódico *Redención obrera* solicitaba anular “los asquerosos centros de prostitución llamados templos, hoy sólo frecuentados por la mujer”.

Rojos contra blancos

La salida de Zuno de la gubernatura benefició por un corto tiempo a los trabajadores católicos amparados por los empresarios, conocidos como “blancos”.²³ Así, en los años de 1926 a 1927, la actividad de comunistas y zunistas se dirigiría a consolidar el frente gremial a pesar de las divisiones entre grupos.

Los artistas, como representantes leales del zunismo, se ubicaron en puestos estratégicos. Roberto Reyes Pérez ocupó la Secretaría de Acuerdos de la Confederación de Agrupaciones Obreras Libertarias de Jalisco (CAOLJ), lugar desde el cual pudo avalar demandas de otros gremios, como el de los ferrocarrileros.²⁴ La CAOLJ también tuvo un plan de evitar el consumo de bebidas alcohólicas, promover la escuela racionalista y formar bibliotecas, pero sobre todo restringir al máximo el culto católico.²⁵ Con la anuencia de Zuno, Reyes Pérez como cabecilla sindical, subrayó completamente la tendencia antirreligiosa en todas sus actividades. Una constante suya en las asambleas era llamar a los trabajadores para subvertir el orden en contra de “los explotadores” y la reacción.²⁶ Al mismo tiempo participaba dinámicamente en manifestaciones que ocupaban sedes de sindicatos obreros católicos, al tiempo de ejercer su papel de “representante obrero” en las Juntas de Conciliación y Arbitraje autorizadas para legislar en conflictos laborales.

Hacia finales de 1926, el grupo zunista elaboró un combativo documento -en defensa del regionalismo y en contra de la Iglesia-, de unidad entre “Partidos Políticos y

²³ En particular, el gobernador Benítez, quien permaneció apenas algo más un mes en el poder, apoyó a los grupos cristeros a los que proveyó de armas. Jaime Tamayo, “La Confederación Obrera de Jalisco. Un proyecto comunista de sindicalismo”, en Jaime Tamayo (coord.), *El movimiento obrero jalisciense y la crisis del 29. La última batalla de los rojos*, Guadalajara, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad de Guadalajara, 1986, pp. 43-44.

²⁴ “Se complica el conflicto con los mecánicos ferrocarrileros”, *El Informador*, 15 de diciembre de 1926, p.1, 6. Reyes Pérez desde la Secretaría de Acuerdos prometió “apoyar incondicionalmente” las demandas de ese sector, lo que incluyó un paro general de los trabajadores del estado.

²⁵ Jaime Tamayo, “La aurora roja en Jalisco”, en Jaime Tamayo (coord.), *Anarquismo, socialismo y sindicalismo en las regiones*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 76.

²⁶ Diana Briuolo y Dafne Cruz Porchini, *op. cit.*, pp. 88-89.

Agrupaciones Obreras y Campesinas”, firmado por Siqueiros, Reyes Pérez y otros representantes obreros. Éste sería el inicio de una serie de discusiones políticas de las que resultarían, finalmente, la formación del Gran Partido Revolucionario de Jalisco (GPRJ), y la Confederación Obrera de Jalisco (COJ).

Otras fuerzas de apoyo al zunismo fueron la Liga de Agrupaciones Obreras Libertarias de Jalisco, el Círculo femenino de Occidente, las logias masónicas y los Grupos Culturales Anticlericales,²⁷ mismos que crearon una importante base social además de sentirse autorizados para cerrar templos y seminarios.

Los diversos mítines de los frentes hegemónicos sindicales fueron llevados a cabo a través de volantes e invitaciones. Como Secretario de Acuerdos en la Confederación, Reyes Pérez los redactaba y los firmaba al lado de Rubén Díaz Flores, el Secretario General. Uno de sus lemas favoritos era: “En vista de la ofensiva reaccionaria por la que atraviesa el Proletariado Mexicano... *Salud* y revolución social”.²⁸

Al mismo tiempo, los trabajadores de Piedra Bola, Cinco Minas, La Mazata, Las Jiménez, El Amparo, Marquetas y Favor del Monte se reunieron en la Federación Minera de Jalisco encabezada por Siqueiros.²⁹ Esta política de alianzas obligó a los comunistas Siqueiros y Reyes Pérez a mantener una fuerte relación con los caudillos de diversas regiones, lo que les valió una dura crítica en el IV Congreso del Partido Comunista de México de mayo de 1926.³⁰

La deseada unificación gremial sugerida por la Confederación Obrera de Jalisco (COJ), se consolidó a finales de enero de 1927 con la reunión de todos los sindicatos -con excepción de los católicos-, en la llamada Convención Obrera Pro Frente Único. Una

²⁷ Leticia Ruano, “La secularización de la política”, en *José Guadalupe Zuno Hernández, vida, obra y pensamiento*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 15.

²⁸ “Confederación de Agrupaciones Obreras Libertarias de Jalisco”, *El Informador*, 12 de enero de 1927, p. 1.

²⁹ Véase Jaime Tamayo, “La conformación del Estado moderno y los conflictos políticos”, en Mario Aldama (coord.), *Jalisco desde la Revolución*. T. II, Guadalajara, Gobierno de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988. El documento fue firmado en diciembre de 1926.

vez instituida la COJ, se exigió la “militancia activa” de sus miembros, quienes fueron organizados en “comisiones especializadas”. Siqueiros figuró en las comisiones de “unificación”, “prensa” y “reformas para la Ley Federal del Trabajo”, mientras que Reyes Pérez inició formalmente su propia campaña “Contra el Clericalismo e Imperialismo Yankee”. Esta unificación de los trabajadores en la COJ se celebró con un acto en el Teatro Degollado en enero de 1927 donde los principales oradores fueron Reyes Pérez, Siqueiros y Zuno.³¹

De este modo, el movimiento obrero tapatío comandado por los “rojos” aseguraba su poder.³² Desde sus inicios, el proselitismo de la COJ no se limitó a lo estrictamente laboral y así propició actividades comunitarias *recreativas*, puesto que el interés de los rojos era que el terreno cultural fuera permeado por la acción política.

En los diarios tapatíos se detallan los actos de “zarzuelas y números de canto y variedades” en una reunión agrarista,³³ la organización de Conferencias Culturales impartidas por Graciela Amador, representante de la Unión de Educadores Jaliscienses;³⁴ o bien, actos donde Siqueiros disertaba sobre “El proletariado mexicano ante la reacción clerical” después de la ejecución triunfal de la *Obertura 1812* de Tchaikovsky.³⁵

Estas acciones de evidente corte anarquista, se consolidaban con festivales ofrecidos en el Teatro Degollado. La prensa recordaba especialmente una celebración con motivo de la primera boda socialista en Guadalajara, cuyos contrayentes fueron Reyes Pérez e Ignacia Vélez. Ambos dieron el “sí” en ese lugar ante las autoridades de la COJ,³⁶ ceremonia de la que hablaremos enseguida.

³⁰ Jaime Tamayo, “La Confederación ...”, pp. 37-38.

³¹ *Ibid.*, pp. 25-43. La Convención tuvo lugar en Guadalajara, del 20 de enero al 6 de febrero de 1927.

³² *Ibid.*, p. 58.

³³ “Hoy volverán a reunirse los delegados agraristas”, *El Informador*, 17 de enero de 1927.

³⁴ “Conferencias Culturales por Educadores Jaliscienses”, *El Informador*, 25 de enero de 1927, p. 4.

³⁵ “La celebración del día del trabajo se llevó a cabo en todas las ciudades del mundo”, *El Informador*, 2 de mayo de 1927, pp. 1.

Rituales laicos

La política jalisciense de esta época se desarrolló como la escenificación de un gran drama. En el imaginario de los jacobinos se trataba de establecer una nueva religión secular acompañada de su correspondiente liturgia manifestada a través de mitos, símbolos, ritos y fiestas.

De esta manera, la parafernalia católica fue sustituida por la conformación simbólica del “espíritu de las masas” que ratificaba al mismo tiempo una raíz ortodoxa y tradicional. George Mosse ha mencionado que la política secular tenía como base a la cristiandad, visto sobre todo en congregaciones, ceremonias y festivales públicos ordenados, los cuales generaban un sentimiento de unidad al ser guiados por una autoridad.³⁷

Reyes Pérez fue contrayente del primer matrimonio socialista en Jalisco y desde este momento se hizo evidente su tirantez con la iglesia al *apropiarse* sin simulación de los sacramentos que eran exclusivos del poder eclesiástico. En el matrimonio de Reyes Pérez además de piezas de música triunfal, hubo encendidos discursos que corrieron a cargo del secretario de Propaganda de la COJ, Ruperto García; mientras que la redacción y lectura del acta de matrimonio fue hecha por el propio Reyes Pérez. La toma de protesta de los nuevos esposos fue realizada por el Secretario General de la Confederación Obrera. También se entonó “La Internacional” y se llevó a cabo una representación teatral organizada por los Jóvenes Obreros Socialistas.³⁸

En esta *convención pública* se autorizaba una comunión privada. El Bloque Rojinegro daba fe del compromiso con un acta que establecía la “asociación” de la pareja;

³⁶ Jaime Tamayo, “La Confederación ...”, p. 46.

³⁷ George L. Mosse, *The nationalization on the masses. Political symbolism and mass movements in Germany, from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, Minnesota, Cornell University Press, 1975, p. 15.

³⁸ Jaime Tamayo (coord.), *El movimiento obrero jalisciense y la crisis del 29. La última batalla de los rojos*, pp. 46-47.

considerando innecesarias las “bendiciones, las rociadas de agua manoseada y los latinajos ininteligibles...”³⁹

En este nuevo imaginario social, los “nuevos matrimonios” buscaron ser *institucionalizados* ya que las uniones católicas eran consideradas “farsas” a lo que se añadía el rechazo tajante de la intromisión del sacerdote en cualquier aspecto conyugal. Pero esta apropiación no sólo fue a costa de la institución eclesiástica. Para los jacobinos, el matrimonio civil –mismo que existía desde el siglo anterior- parecía otorgarse al sindicato, a costa incluso, del Estado.

De igual modo, la organización sindical se preparaba como un acto ritual. Los discursos –la utilización de la palabra- daban legitimidad al rito. Los eventos rojos –asambleas en pleno- y los mítines eran vistos como grandes festejos públicos. En esta utilización del aparato simbólico, los festivales y ritos enmarcaron un nuevo tipo de congregación secular.

Tenemos ejemplos de la utilización de este capital simbólico. En mayo de 1927 los gremios aliados a los “rojos” habían paralizado a la capital tapatía, esta vez con motivo del Día del Trabajador: hubo manifestaciones, partidos de *basketball* y veladas teatrales.⁴⁰ De claro origen anarquista, esta celebración obrera hacía de la “Pascua Roja” una exaltación a los mártires y obreros caídos, tal como indica Hobsbawm “esta fecha significaba la autorrepresentación regular y pública de una clase, una afirmación de poder en su invasión del espacio social y del sistema de una conquista simbólica”.⁴¹ Este día clamaba la solidaridad e internacionalismo obrero asociado con el advenimiento de una sociedad joven, sana e igualitaria.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *El Informador*, 1 de mayo de 1927, p. 1.

⁴¹ Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 176.

Efectivamente, esta alternativa ritual y simbólica⁴² de los miembros de una elite, se presentó como un conjunto de aspiraciones y reivindicaciones políticas sociales, culturales y económicas del sector obrero. En una mezcla de fervor, redención, martirio, rebelión y tragedia, el 1 de mayo, con su carácter festivo, también era propicio para el reconocimiento e identificación donde los oradores ocupaban un indudable papel protagónico destacando sobremanera las luchas sociales, la resistencia popular y la explotación.

El festejo del día del trabajador concluía *gloriosamente* con un festival nocturno en el Teatro Degollado –convertido en el nuevo templo de los jacobinos-, el cual brillaba por un “discreto adorno de flores naturales combinadas con palmas que se distribuyeron hábilmente en las diferentes localidades de la gran sala”, mientras que los agremiados desfilaron en “perfecto orden..bajo la vigilancia de las comisiones que a bordo de automóviles y provistos de una banderita roji-negra recorrieron toda la ciudad hasta en sus calles más apartadas...”⁴³

Así, el orden y monumentalidad –partes sustanciales en la realización del acto político- de los festivales desarrollados en el Teatro cubrieron todas la expectativas de los jacobinos. El ceremonial se acompañaba de desfiles, flores, música, cantos, bailes y discursos, muchos discursos; los coros masculinos coronaban la liturgia política ya que proclamaban la llegada del líder. El ritual consistía en rendirle pleitesía al dirigente quien ascendía al podio en medio de guirnaldas, música sinfónica y asistentes atentos y bien portados. A su vez, el caudillo ejercía el papel de un sacerdote ya que desde el púlpito exhortaba a una emancipación radical al tiempo de hacer el llamado a una nueva fidelidad.

Los rituales rojos, bajo el nombre de convenciones agraristas, se hicieron a la luz pública para contrarrestar –y de alguna manera ocultar- las persecuciones de los

⁴² Mosse, *op. cit.*, p. 168.

cristeros. Zuno y Siqueiros encabezaban dichas reuniones: daban lectura a los pliegos de proposiciones enviados por la Federación de Sindicatos Mineros, donde se reclamaba el inmediato desarme de los gremios católicos y la constitución de un bloque obrero y campesino.⁴⁴ Para mantener un orden policiaco en estos eventos, Zuno también había propuesto la formación de “contingentes” los cuales posteriormente se denominaron como Guardias Rojas de Jalisco.

En estos intercambios de promesas mutuas de redención –estrategia discursiva de indudable raíz cristiana-, los rituales se hicieron con el objetivo de crear centros de educación cívica; los líderes zunistas querían ver la fuerza de una clase trabajadora ordenada y disciplinada, pero sobre todo *controlada*.

Siguiendo como modelo a la nueva sociedad bolchevique la cual se apoyaba en la identidad del dirigente, los rojos permitieron que las masas de convirtieran en una base de apoyo creando el mito de una sociedad ideal, lo que llamó especialmente la atención de funcionarios, artistas y líderes sindicales.⁴⁵

El imaginario jacobino estaba de alguna manera determinado por el ideal ilustrado de la emancipación por el intelecto conducida por un líder carismático y viril.⁴⁶

No al desafuero (en 1929)

En 1928 tuvo lugar la escisión de Reyes Pérez y Siqueiros, lo que coincidió con la expulsión del primero del PC y su desafuero como legislador. Reyes Pérez había conseguido ser diputado local por el GPRJ en 1928, representando al 2º Distrito de

⁴³ “La celebración del día del trabajador se llevó a cabo en todas las ciudades del mundo”, *El Informador*, 2 de mayo de 1927, p. 1.

⁴⁴ “Importante convención agraria se efectuó en el Degollado”, *El Informador*, 4 de mayo de 1927, pp. 1, 6.

⁴⁵ Véase Beatriz Urías Horcasitas, “Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, núm. 101, invierno 2005, pp. 261-263.

⁴⁶ Emilio La Parra López y Manuel Suárez Colina (eds.), *El anticlericalismo español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p. 171.

Guadalajara.⁴⁷ Varias acciones violentas, como los asaltos a locales obreros, habían puesto en tela de juicio la actuación del diputado y del propio Siqueiros. En un principio, el partido los defendió: “Ni Reyes Pérez ni Siqueiros merecen acusación alguna, sino que [la suya] es una táctica justa cuyos resultados no tardaremos en ver”.⁴⁸

Sin embargo, el nuevo cargo del pintor causó ruido en las organizaciones de los trabajadores a lo que se añadieron sus constantes protestas y acciones. Reyes Pérez también se había opuesto a la centralización de la CROM, y por tal causa, las legislaturas locales leales al callismo, sin contemplación alguna, decidieron desaforarlo y expulsarlo de Guadalajara, acto que también puede corresponder a la política federal de desmembrar de las organizaciones de masas de los incómodos comunistas.⁴⁹

En marzo de 1929, el “subjefe de las Comisiones de Seguridad” el general Rafael D. Rubio, obligó a Reyes Pérez, Gregorio Contreras, Secretario General de COJ, y otros dos dirigentes obreros, a subir a un tren con destino al Distrito Federal, acusándolos de labor subversiva entre los trabajadores.⁵⁰

Sintiéndose todavía representante de los trabajadores, Reyes Pérez hizo varias declaraciones donde hacía énfasis en la injusticia cometida, y al parecer aprovechó sus relaciones para pagar diversas manifestaciones y mítines en la ciudad de México en contra de su desafuero.⁵¹ Sus fieles compañeros respondieron con la organización de una asamblea multitudinaria en su apoyo en el Teatro Victoria de Guadalajara. Durante todo el día anterior a la concentración, la policía rodeó la casa donde residía el

⁴⁷ Jaime Tamayo, “La conformación del Estado moderno y los conflictos políticos”, pp. 329-330.

⁴⁸ “La opinión de *El Machete* en el caso de Jalisco”, *El Machete*, núm. 99, 28 de enero de 1928, pp. 1-4.

⁴⁹ José María Muriá, *Historia de Jalisco. Desde la consolidación del porfiriato hasta mediados del siglo XX*, México, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1982, p. 429.

⁵⁰ “Fueron conducidos a la capital de la República”, *El Informador*, 9 de marzo de 1929, p. 1; “Fueron expulsados de Jalisco el diputado comunista Reyes Pérez y tres miembros del Comité de la Confederación Obrera”, *El Machete*, núm. 156, 16 de marzo de 1929, p. 1.

⁵¹ Moisés González Navarro, *Cristeros y agraristas en Jalisco*, T. II, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 2001, p. 517. González Navarro cita documentos del Archivo Histórico del Estado de Jalisco.

pintor.⁵² “Tiros, claxons y ambulancias” sonaron por veinticuatro horas, al hacer caso omiso de las autoridades, se realizó otra caótica congregación donde las pistolas se dispararon al aire.⁵³

La polémica en torno a Reyes Pérez adquirió tonos teatrales. A menos de cinco meses de ser expulsado del estado regresó a Guadalajara y “se presentó en el recinto de la Cámara (...) manifestando que renunciaba a la licencia que por tiempo indefinido se le había concedido para estar separado de sus funciones legislativas y [que] volvía a su curul”.⁵⁴

En un mar de declaraciones, Reyes Pérez argumentaba que su desafuero era absolutamente ilegal y aprovechaba para atacar a los contendientes a la presidencia, acusándolos de estar ligados con los grupos reaccionarios, “hacendados y imperialistas”.⁵⁵ Al mismo tiempo, no se cansaba de reiterar el apoyo mostrado por las bases populares y se mostraba convencido que todo se debía a un problema de poder y autoritarismo entre las autoridades militares y civiles. Sin embargo, su escandalosa actuación, sus constantes descalificaciones y amenazas llamaron la atención del Partido.⁵⁶

El final estuvo determinado por una severa imputación. Robert Evans, articulista de *New Masses*, dijo que Reyes Pérez había sugerido una alianza con “otros elementos de la sociedad” para conformar “otro bloque político”, por lo que se pensó –quizás

⁵² Graciela Amador, “Mi vida con Siqueiros”, *Hoy*, núm. 578, 20 de marzo de 1948, pp. 48-50; Raquel Tibol. *op. cit.*, pp. 39-41; “Volvieron de Jalisco los compañeros expulsados”, *El Machete*, núm. 158, 30 de marzo de 1929, p. 1.

⁵³ Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, México, Empresas Editoriales, 1969, p.41.

⁵⁴ “El Congreso designó ya su Directiva”, *El Informador*, 4 de agosto de 1929, pp. 1-8.

⁵⁵ Roberto Reyes Pérez, “Porqué fui expulsado de Jalisco”, *El Machete*, núm. 156, 16 de marzo de 1929, p. 1.

⁵⁶ Marcela de Neymet, *Cronología del Partido Comunista Mexicano*, Primera parte, 1919-1929, México, Cultura Popular, 1981, p. 72.

exageradamente- que el artista quería crear “su propio partido comunista nacional”.⁵⁷ Cansados de su supuesta “corrupción” y oportunismo político, el partido lo expulsó de sus filas en la misma fecha que Rivera, acto recordado por la ausencia de Siqueiros.⁵⁸

En septiembre de 1930, el PCM empezó a acusarlo de estar en contubernio con el Estado, puesto que, al igual que Rivera y otros cuatro miembros, “se negaban a admitir que el Estado había tomado una línea antirrevolucionaria” y que ciertas acciones realizadas por el gobierno –como las persecuciones- eran calificadas como “aisladas”. Al parecer, Reyes Pérez había opinado de manera contradictoria que no era conveniente “un ataque frontal”, declaración que le provocó otra censura del partido.⁵⁹

En medio de esta denigración política y partidista, comenzó una paulatina separación intelectual entre Siqueiros y Reyes Pérez. La afinidad política y artística de alguna manera todavía existía, pero el alejamiento fue natural. Siqueiros se dedicó a exponer y hacer frenéticos viajes vía Guadalajara-Nueva York-Buenos Aires-Moscú-Taxco, mientras que Reyes Pérez -en actitud de provocación- decidió olvidar momentáneamente su carrera política para regresar como artista a Guadalajara, cuando fue incluido en una exposición en el Paraninfo universitario. Empezaba otra etapa en su convalidación de su *status* como pintor.

Reyes Pérez mostró su deuda con Siqueiros en su primera obra monumental realizada en una escuela en la colonia San Simón, tal como lo veremos en el segundo capítulo.

El hijo del gato

Ya hemos mencionado que la vida cultural en Guadalajara se gestó a partir de elites políticas generacionales que trataron de mostrarse independientes del sobreviviente centralismo callista. El poder de estas grupos parecía ser ilimitado. Masones y jóvenes

⁵⁷ Robert Evans, “La pintura y la política: el caso de Diego Rivera”, *New masses*, enero de 1932, citado en Alicia Azuela, *Diego Rivera en Detroit*, México, UNAM-Imprenta Universitaria, 1985, p. 86.

⁵⁸ David Alfaró Siqueiros. *Retrato de una década 1930-1940*, p. 217.

⁵⁹ Robert Evans, *op. cit.*

políticos tenían entre sus filas a representantes de todas las clases sociales y el propósito principal era “dominarlo todo, dirigirlo todo”.⁶⁰ Así, existió en Guadalajara una prensa anticlerical que gozaba de las subvenciones de estos mismos grupos.

Tal como indica Laura Patricia Romero, el jacobinismo jalisciense de corte callista instrumentó ciertas medidas para monopolizar la conversión laica del pensamiento en nombre de la “salud pública”. La meta era resolver el fanatismo y promover una cultura atea, visto a través de publicaciones como *El Iconoclasta* y *El hijo del gato*.⁶¹ Estas producciones escritas encontraron en el célebre “Grito de Guadalajara” de julio de 1934 la confirmación de su radicalismo.

En esos años existía a nivel nacional el llamado Bloque Anticlerical Cultural adherido a la Liga de Salud Pública y a la Confederación Obrera de Jalisco –donde precisamente estuvieron Siqueiros y Reyes Pérez- cuya actividad era *desfanatizar*. El Consejo Superior de Salubridad de esta liga tenía entre sus estatutos la preferencia de “empleados” que profesaran “ideas radicales revolucionarias”, el aseguramiento de la salud pública en los templos, evitando el uso de la llamada “agua bendita”, la fumigación de objetos del culto, evitar el culto externo –como señales de ceniza en la frente- y observar el cumplimiento del reglamento del uso de las campanas. Cabe decir que estas reformas fueron aprobadas por la Sección de Gobernación del Estado de Jalisco.⁶²

La idea de higiene política del Estado tenía que proyectarse en una población limpia, sana y bien alimentada, resoluciones políticas fomentadas desde la llegada de Diéguez a la gubernatura del estado.⁶³

⁶⁰ González Navarro, *Masones y cristeros en Jalisco*, p. 37.

⁶¹ Laura Patricia Romero, “De la religión jacobina al socialismo. Jalisco, todo un caso”, en Carlos Martínez Assad, *Religiosidad y política en México*, México, Universidad Iberoamericana, 1992, p. 249.

⁶² González Navarro, *Masones y cristeros en Jalisco*, p. 57.

⁶³ Véase Rafael Torres Sánchez, *Revolución y vida cotidiana en Guadalajara 1914-1934*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa-Galileo, 2001. Diéguez implementó una política de saneamiento y

Después de la forzada expulsión, Roberto Reyes Pérez regresó a Guadalajara para colaborar en la publicación jacobina *El hijo del gato*, cuyo administrador era Jesús González Gallo. González Gallo, político con ideas progresistas, futuro gobernador, miembro de la elite tapatía de mayor raigambre, se convirtió en presidente del Comité Estatal del Partido Revolucionario Jalisciense mismo que fundó el diario *El Jalisciense* en noviembre de 1932.

Así, González Gallo ejerció cierto control sobre la prensa tapatía, aunque cabe señalar que el *periódico oficial* mantenía un lenguaje más mesurado que *El hijo del gato*. La publicación abordó temas como la reivindicación del trabajo femenino, el impulso a proyectos de urbanización, la importancia del reparto agrario, el apoyo a la escuela racional y el elogio al establecimiento de las multas por higiene.⁶⁴

Tal como el nombre de la publicación lo indica, *El hijo del gato* era heredero de *El Gato*, diario de filiación masona en los años diez, “germanófilo” y hostil “al Tío Sam.”⁶⁵ El lema del *El Gato* era “de pocas pulgas y muchos pelos”, y en sus páginas abundaban poemas satíricos, cuentos y parodias en tono anticlerical. *El hijo del gato* decidió subtitularse “Periódico anticlerical y de combate. Órgano de la Liga de Salud Pública”.

El lema más común del diario era “no teme a las excomuniones clericales” y en sus escritos tocaba la desmitificación de los sacramentos, la inutilidad de los curas, la mujer y el fanatismo, anuncios de nuevas agrupaciones anticlericales de trabajadores y casos reales o inventados de frailes sodomitas y alcohólicos. Daban cuenta de las peripecias de su personaje *Fray Felino* en medio de vivas al General Calles, así como los detalles del matrimonio socialista número dieciocho en Jalisco –donde González Gallo casi

desodorización no sólo del ambiente, sino también del espacio público. Hacia 1916 se construyó una red de drenaje y las políticas sanitarias fueron propugnadas.

⁶⁴ González Gallo “..impulsó la expansión de los medios estatales de difusión y una mayor presencia del Estado en la opinión pública mexicana.” Véase Gilberto Fregoso Peralta y Enrique S. Sánchez Ruiz, *Prensa y poder en Guadalajara*, México, Universidad de Guadalajara, 1993.

⁶⁵ González Navarro, *Masones y cristeros en Jalisco*, p. 37.

siempre fungía como testigo de honor- y los actos culturales *Sábados rojos* patrocinados por el PNR de Jalisco.

El Iconoclasta, contemporáneo de este diario, era mucho más jacobino. En 1935 proclamó que los propios ciudadanos y anticatólicos tenían que impartir directamente la justicia. Este llamado a la acción violenta, convocaba a los más radicales para ganar los distintos espacios,⁶⁶ a pesar de la resistencia de una sociedad conservadora.

De religiosos lascivos y un Cristo guerrillero

Reyes Pérez, utilizando sus contactos con grupos culturales de Jalisco fue contratado como artista para realizar algunas caricaturas políticas para *El hijo del gato*.

En sus tres años de existencia (1932-1935), el diario no contaba con muchas imágenes en su interior, por lo que fueron repetidas. Esta caricatura, aparecida por primera vez en julio de 1935, fue la predilecta por el número de veces que fue reproducida. **(IL.1)**

De naturaleza anónima, la imagen trasluce que el imaginario jacobino fue adepto a representar el universo animal. En una referencia visual del *mundo al revés* apelando también a la fábula, el sentido subversivo es reforzado al mostrar el uso moralizante, aleccionador y didáctico de animales *que hablan*. Las fábulas tienden a ridiculizar al ser humano y de alguna manera se mofan de la evolución.

Esta imagen muestra tres escenas diferentes presentadas de modo simultáneo, donde el gato aparece como el gran protagonista que no necesita ser domesticado. De izquierda a derecha, el primer micifuz en una escala proporcionalmente grande, atrapa

⁶⁶ Laura Patricia Romero, *op. cit.*, p. 36. Por otra parte no debemos olvidar que las publicaciones católicas también realizaban su propia labor de convencimiento. Son los casos de *Redención* (1919-1956) y *El Obrero* el cual era dirigido por Anacleto González en 1920, donde había cuentos, poemas católicos y propaganda antimasona. Cfr. Wolfgang Voght y Celia del Palacio, *Jalisco desde la revolución. Literatura y prensa 1910-1940*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1987, pp. 309-312.

y tira con un lazo las dos torres de la catedral de Guadalajara, la idea de elevación es derrumbada mientras se recurre al lenguaje escrito para manifestar regocijo. La tendencia jacobina del diario es notoria: se destruye el antiguo orden para instaurar uno totalmente nuevo.

El segundo felino persigue a unos roedores, asociados con la transmisión de enfermedades y la idea del enemigo incontrolable; recordemos que en el cuento “El flautista de Hamelin”, la moraleja recaía sobre el músico que dominaba a los roedores y a los humanos. En la tercera escena, el gato contempla con cierta delectación unas aves negras, quizás unas urracas, metáfora visual de la clerecía.

En la caricatura el significado del gato es ambivalente: puede ser aquí el animal relacionado con la agilidad o bien, puede contener el significado medieval del felino como depositario del pensamiento filosófico y de meditación. Si los animales eran negros representaban la superstición de mala suerte.

Si nos remontamos a la tradición de la caricatura decimonónica, vemos que el gato fue un arquetipo de una situación política enredada, sucintamente el animal aparecía para mostrar una postura reaccionaria y conservadora. Los liberales usaron esta figura para hacer una crítica a Santa Anna en la estampa *Sainete político*, y años después, la oposición empleó al gato como símbolo de su rivalidad contra el presidente Sebastián Lerdo de Tejada.⁶⁷

En las siguientes caricaturas jacobinas, Reyes Pérez se mostró más combativo con la estructura eclesiástica. El autor utilizó *lo grotesco* como un canon de las imágenes jocosas donde lo estrictamente necesario era destacar visualmente los defectos del enemigo.

⁶⁷ Rafael Barajas (El Fisgón), *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate (1829-1872)*, México, Conaculta, 2000, p. 127.

En la caricatura *Máximas religiosas: Enseñar al que no sabe*,⁶⁸ (IL. 2) firmada “Reyes Pérez” en el ángulo medio inferior, vemos a un campesino con un estilete y un rosario en la misma mano cuyos ojos son vendados por el fraile *pernicioso* el cual está localizado *atrás* del trabajador. Ambos están de perfil: el franciscano, prototipo de una otrora labor evangelizadora, parece observar con concupiscencia al delgado trabajador. El religioso tiene los ojos ligeramente rasgados, labios gruesos, dientes grandes y complexión robusta y voluminosa. La apariencia descuidada, vista sobre todo en su barba sin afeitar, es opuesta al rostro lampiño del campesino.

Reyes Pérez incide directamente en varios paradigmas visuales: la venda en los ojos aparece como el tópico de la ignorancia y se transforma en una expresión metafórica de la ceguera.⁶⁹ Esta ceguera acusa una discapacitación que se relaciona también con el sufrimiento.

Por su parte, la fisonomía del prelado es básicamente la misma que aparecía en la prensa satírica del siglo XIX que tuvo como fuente principal a la cultura popular. Los curas y frailes son soberbios, holgazanes y portadores de un erotismo carnal. Esta representación se acoge –y al mismo tiempo refuerza- el manejo de este arquetipo del eclesiástico como símbolo de la reacción ideológica y el atraso intelectual, casi *monstruoso*, era sucio, lascivo, egoísta y mezquino. Para los jacobinos, las relaciones del clérigo con su grey compuesta por jóvenes católicos “estúpidos y dúctiles” sectarios y fanáticos, no podían ser tan sanas: “..para acceder a los requerimientos del cura en cualquier terreno, el joven militante católico será invariablemente un afeminado”.⁷⁰

Reyes Pérez privilegió visualmente a la caricatura como una expresión de cierta descomposición social donde lujuria, crimen y utilización de la fuerza están

⁶⁸ Aparecida en *El hijo del gato. Periódico anticlerical y de combate*, Órgano de la Liga de la Salud Pública, Guadalajara, 30 de junio de 1935, p. 5.

⁶⁹ Mosche Barasch, *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 121.

⁷⁰ Emilio La Parra López y Manuel Suárez Colina (eds.) *op. cit.*, p. 222. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Trad. Teófilo de Lozoya, Madrid, Crítica, 2001, p. 169.

entremezclados: la caricatura sólo da un hecho –vendar los ojos- pero preconiza, y a la vez intensifica, una violencia de mayor envergadura. El campesino, con un rosario y un arma blanca entre las manos, muestra cierta docilidad y parece ser ajeno al acto. El autor buscó en la imagen del religioso un contraste entre su vida conventual de recogimiento y la búsqueda de su mundanidad.

El pie de la caricatura indica: “Mira hijito, yo me encargaré de tu alma y de la ceguera de tu corazón”, Reyes Pérez –o los directores de la publicación- emplearon palabras como *alma* y *corazón* siempre referidas en la doctrina católica, para hacer *más efectiva* la ironía de la imagen ante los lectores. Debemos recordar que el anticlericalismo también se basó en los estereotipos para hacerlos funcionar como una especie de *recordatorio*.

Esta imagen habría de explotarse en años subsecuentes puesto que la crítica al clero era una estrategia natural en la práctica artística de Reyes Pérez, quien abrevó en la tradición secular que criticaba a los agentes eclesiásticos por sus múltiples vicios.

En uno de los dibujos que el artista realizó *ex profeso* para este diario, como el siguiente *Cristo post-guerra*, **(IL. 3)** Reyes Pérez hizo una abierta alusión al conflicto cristero que aún resistía en Los Altos de Jalisco. El autor traslada la distorsión, el desdén y el sarcasmo hacia la imagen sagrada. Dentro de una idea mistificada de la religión, la caricatura se apoya notablemente en el mensaje escrito:

El Dios rencoroso, cruel del cristianismo, aplasta con su mole al pueblo, obligándolo que bese servilmente sus patas como demostración de sumisión de majestad risible y payasa....A los cristeros les dedicamos el retrato de Cristo Rey para que lo guarden devotamente en sus pechos de inconscientes testaferros de la Iglesia de Roma.⁷¹

⁷¹ *El hijo del gato. Periódico anticlerical y de combate*, Órgano de la Liga de la Salud Pública, Guadalajara, 14 de julio de 1935, p. 2.

Con una línea sintética del dibujo, Reyes Pérez subvirtió una imagen en la que se fusionan Dios Padre y Jesucristo. Precisamente aquí se encuentra una primera *inversión*, donde hay una relación ambigua entre el padre y el hijo así como una lucha por el dominio de *lo viril* sobre *lo viril*.

El personaje, el “juez divino” se modifica para dar lugar a un guerrillero castigador de complexión robusta, con gesto embravecido y actitud belicosa; porta cananas, muerde una daga, y empuña una pistola y un fusil, señales visibles de una virilidad que despliega con absoluto poder. En las garras de una de las manos y los pies, lleva los estigmas y al nivel de sus ojos vemos algo que semeja una cornamenta –o quizás unos moños pequeños-, y finalmente como atributo, una pequeña corona que hace referencia a “Cristo Rey”.

La imagen recuerda a la caricatura de Orozco aparecida en *El Machete* en 1924 titulada *Cristo según los ricos y el clero*,⁷² donde también se identifica en una sola figura al Dios Padre y a Jesucristo. En dicha imagen, se representa a un hombre con una corona de siete picos, larga cabellera, barba de patriarca, un sagrado corazón y los estigmas en los pies descalzos mientras que en el cinturón llevaba atravesado un revólver.

En esta escena violenta, el trabajador explotado –según los códigos de los pintores politizados- está postrado y es montado por el gigante, quien somete al obrero con actitud vejatoria colocando su máuser a la altura de su boca. En esta relación de poder, totalmente ajena a un sentido filial y paterno de la figura sagrada, el personaje *de abajo* pareciera huir, pero el peso de su oponente lo avasalla. La caricatura vislumbra un dominio de lo masculino que puede corresponder al imaginario finisecular que representaba el vigor anatómico de los dioses de la guerra ante una figura humillada,

⁷² Véase Amanda Hernández Pérez, *Las caricaturas de José Clemente Orozco en el periódico El Machete (1924)*, tesina de licenciatura en historia, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 36-39.

aunque también puede relacionarse con la figura de una *dominatrix*, seguidora de sus instintos y sojuzgadora natural.

En el acontecimiento guerrero interviene, al mismo tiempo, el enojo por el triunfo y la obtención del trofeo. En la imagen es el muestrario de un inevitable poder masculino que *posee*, subyuga y manda, ante la pasividad de un elemento feminizado que no hace nada por defenderse.⁷³ El personaje de energía viril, de alguna manera queda cautivado por la postura de sacrificio de un enemigo del que necesita obediencia y respeto.

En esta formulación de la superioridad masculina de la imagen de Cristo unida con el Dios Padre, el interés de Reyes Pérez estaba centrado en la *alteración secular* de una imagen de autoridad patriarcal: la figura del anciano barbado era el símbolo vivo de ley y dominación, mientras que las juventudes rebeldes –encarnación de la liberación política y personal- tenían que ser sometidas.⁷⁴ El paradigma de la rebelión contra el padre había sido una utilización recurrente en la iconografía revolucionaria.

Instigación y pintura

A partir de la década de los años veinte, la vida cultural de Guadalajara se debatía en sus propias ambigüedades. A pesar de cierta apertura, la cultura tapatía conservaba cierto recelo ante las distintas formas de vanguardia artística del centro.⁷⁵

Una muestra de estas contradicciones fue la exposición colectiva celebrada en el paraninfo de la Universidad de Guadalajara en 1932. Se respetó la idea de coordinar

⁷³ Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*, 2 ed., Madrid, Cátedra, 1999, p. 48.

⁷⁴ Véase Carol Duncan, *The aesthetics of power. Essays in critical art history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 27-56.

⁷⁵ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Jeroglíficos, trofeos, botines y cadáveres*, (inédito), pp. 264-266.

una exposición con artistas importantes de la capital tapatía como Rubén Mora Gálvez, Roberto Montenegro y el propio Zuno, además de invitar a pintores de la ciudad de México.

El cronista de la revista tapatía *Arte* señaló:

...los metropolitanos enviaron poco y malo, en la generalidad se reducen a bocetos y dibujos escasos de mérito verdadero.. han sufrido la contaminación del mundo desequilibrado en que viven y han pretendido crear escuela imitando estilos en desuso de autores europeos, influidos por el descuartizamiento intelectual que provocó la gran guerra.. [los artistas] cruzan las manos e inclinan la testa exprimida ante la diosa de su mediocridad. Les falta rebeldía.

Finalmente el crítico remató: “Esperemos, para otra vez que la metrópoli mande algo que la exhiba como un medio más adecuado para las manifestaciones artísticas y esconde su raquitismo pictórico en lugar de vanagloriarse con él”.⁷⁶

La aportación de Reyes Pérez en dicha muestra fueron dos pinturas al óleo, cuyo contenido conformó una provocación directa al espectador, ya que una de las pinturas representaba la crucifixión de un asno. El artista y político una vez más recurría a la subversión a través de los animales.

Como parte de tradición popular, el asno -signo de atraso intelectual- también había aparecido en publicaciones como *El Ahuizote jacobino* a principios del siglo XX. En 1934 fue un motivo iconográfico del diario *Izquierdas*, donde los Caballeros de Colón aparecían como un enorme conjunto de burros y cerdos.⁷⁷ La actitud de afrenta de los jacobinos como el lenguaje escrito de los caballeros de Colón nos muestra que la violencia es compartida. Por ejemplo, uno de los juramentos de este grupo fue la declaración de guerra sin cuartel contra los masones y los herejes. Sin distinción de

⁷⁶ “La exposición pictórica de la Universidad”, *Arte. Revista moderna de literatura y variedades*, Guadalajara, núm. 5, 15 de agosto de 1932, p. 2.

⁷⁷ *Izquierdas, periódico de acción*, núm. 24, 24 de diciembre de 1934, p. 18.

sexo o edad “se abrirían los estómagos y los vientres de las mujeres y azotarían las cabezas de los infantes contra las paredes con el fin de aniquilar esa execrable raza”.⁷⁸ La subversión de Reyes Pérez a la imagen sagrada fue llevada hasta sus últimas consecuencias en esta pintura realizada a principios de los años treinta. **(IL. 4)**

Tenemos dos opiniones en torno a la composición. Jorge Piñó Sandoval, sobrino político de Siqueiros, publicó un entrevista con Reyes Pérez, donde el pintor habló de su regreso a la actividad pictórica después de una intensa etapa política. El propio artista le mostró al amigo reproducciones de sus cuadros. La *manera de ver* fue la siguiente :

Me atrajo una fotografía. Un asno crucificado. La ejecución era fina, armoniosa. Cuatro burras, con atavíos oscuros y en actitud de fervoroso rezo permanecían al pie de la cruz.... Tema subversivo y calidad de retablo..Pero aunque era armonioso y bello el conjunto, el tema –por su audacia- absorbía toda la atención. La pintura evoca una impresión de desconcierto.⁷⁹

Por su parte, la revista *Arte* de Guadalajara había celebrado el manejo formal de la obra, pero su tono era condenatorio:

[Sus] cuadros son tendenciosos pero de una ejecución precisa y personal...la idea obedece a una estética geométrica agradable. El color está bien manejado y no hay ostentaciones de pedantería.. Sin embargo, hizo mal Reyes Pérez en haber exhibido este cuadro donde pintó a Cristo con cabeza de asno. La figura de Cristo es intocable desde el punto de vista humano.⁸⁰

En estas dos posturas advertimos que el carácter transgresor de la imagen –aún con sus limitaciones formales- es lo que demandó toda atención.

En lo que puede considerarse un sacrilegio visual, la obra es un desafío tajante que agrade concientemente al espectador. El autor, de alguna manera, esperó una censura

⁷⁸ González Navarro, *Masones y cristeros en Jalisco*, p. 40. Amado Aguirre, secretario de Comunicaciones y Obras Públicas en 1923 recibió una copia de ese documento, el cual se encuentra en el Archivo Aguirre en el CESU.

⁷⁹ Piñó Sandoval, *op. cit.*, p. 28,49.

⁸⁰ “La exposición pictórica.....”, *op. cit.*, p.2.

previsible en el ámbito conservador y católico de Guadalajara; de tal manera que se aplicó un ensayo de violencia simbólica *legítima*. Bien dice Dario Gamboni que la blasfemia visual ataca con formas e imágenes inusuales que dan como resultado una reacción negativa.⁸¹

El modelo tradicional iconográfico y su equivalente están determinados por una *desviación* que favorece una imagen política explotable. El autor se apropió de la escena cristológica y manejó la fuente visual de manera mordaz. En este sentido, la interacción devocional y el sentimiento de involucramiento del fiel con los momentos de salvación es interrumpido de manera abrupta. Como truco retórico, la imagen ejerce atracción y es contundente.

La imagen puede tener dos orígenes: primero, el cuadro de caballete realizado en 1932 para la exposición en el Paraninfo, o probablemente el tablero hecho para decorar un recinto escolar del D.F. En ambos casos el tema fue repetido y las obras fueron destruidas.

Pensaré que esta imagen corresponde a la obra de caballete. Realizada en colores monocromos, la obra tiene una estructura simétrica y es austera en detalles pictóricos. El eje del cuadro es la misma cruz que fija el conjunto esquemático de líneas horizontales y verticales. Incluso los personajes animalizados –dos en cada lado– respetan la composición lineal.

El personaje principal es el crucificado. De manera un tanto secundaria le siguen los dolientes. El asno está clavado en la cruz latina y las posibles mujeres portan hábitos negros y están hincadas. Igual que el asno, no hay dramatismo en sus rostros ni expresiones acongojadas. Estas plañideras, además del gesto piadoso, se destacan

⁸¹ Dario Gamboni, *The destruction of art, Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 238-242. Dario Gamboni, "Image to destroy. Indestructible image", en *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion and art*, Karlsruhe, ZKM Gallery-Center of Art and Media, 2002, pp. 88-135.

por sus rostros quizás cubiertos por unas máscaras carnavalescas, probable signo de una masculinidad disfrazada.⁸²

El protagonista –mitad animal, mitad humano- no manifiesta dolor físico, no hay sangre, no tiene las piernas quebradas ni manifiesta torsión en el cuerpo, no existe siquiera una corona de espinas en su cabeza la cual se mantiene erguida. La imagen intenta emular de manera sarcástica las crucifixiones románicas donde Cristo aparecía sereno y dignificado, con los ojos abiertos índice de su condición viva y triunfal.

El cuerpo de este personaje zoomórfico está rígido, tiene las costillas marcadas, las piernas rectas y porta un cendal oscuro. Claramente tiene las perforaciones de los tres clavos –una en cada mano- y otra cruza sus pies, tal como lo indica la representación histórica de la crucifixión. Los cuatro personajes, quienes de acuerdo con las escrituras atestiguaron el calvario, son emulados aquí por estos animales o humanos enmascarados que parecen marchar silenciosamente en torno al animal sacrificado.

En primera instancia, esta imagen “infamante” fue concebida directamente para agravar a la institución eclesiástica, lo que deriva en varios significados simbólicos que van más allá del depositario de la estupidez y la ignorancia. Asimismo, el asno era el emblema del placer carnal y símbolo de la depresión moral, la pereza e incompetencia.⁸³ En los referencias bíblicas, el asno era un animal que encarnaba la lujuria, la necedad, duda y debilidad, aunque se reconocía su nobleza: fue testigo mudo del Nacimiento y es figura obligada en la entrada triunfal de Jesús a Jerusalén.

⁸² En un documental sobre el garridismo, se pueden apreciar prácticas irreverentes como la participación en actos públicos de quemas de santos y destrucción de objetos religiosos, animados por un hombre ataviado como cura con una máscara de burro.

⁸³ José Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura de occidente*, Madrid, Encuentros, 1996, pp. 36-38, Alain Chevalier y Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Herder, 1995, pp. 1465-1467.

La transfiguración de esta imagen encuentra su origen en una representación pagana del siglo II, seguramente conocida por Reyes Pérez por referencias de blasfemias visuales o escritas. **(IL. 4a)** En este grafito descubierto en el Palatino romano en 1856, se leía en la inscripción “Alessameno adora a su Dios”. Con esquemáticos rasgos lineales se muestra una cruz con una cabeza de asno contemplado por un personaje con los brazos abiertos. Esta caricatura blasfema fue realizada por algunos soldados romanos para burlarse de un compañero cristiano, quien se supone que respondió escribiendo en el mismo muro “Alessameno cree”.⁸⁴

De este modo, el autor hace la ofensa visual pero también está consciente que el poder de la propia imagen era capaz de desplazarse hacia otros contenidos visuales y simbólicos de mayor complejidad.

En el acto de la recepción surgen reacciones contradictorias. La estrategia visual apoyada en la provocación cumplió su objetivo, ya que fue reconocida la identidad de la imagen y por tanto la respuesta fue inmediata, negativa y violenta. Es decir, el creyente, al sentirse ofendido, “exhibe” los síntomas naturales de su respuesta.⁸⁵

Los espectadores en nombre de un vandalismo piadoso, destruyeron sin miramientos esta pintura de manera pública. En la construcción del proceso *agresión visual-destrucción*, la presunta ignorancia del destructor es aprovechada para legitimar y sustentar la postura del autor.

Como bien indica David Freedberg, “si la imagen se considera idéntica, y si la hostilidad hacia lo que representa es suficiente, probablemente surja la iniciativa de mutilar, destruir, arruinar, o estropear”.⁸⁶ En la ecuación resuelta del primer transgresor visual –

⁸⁴ La imagen se encontró en la página web: www.infoworld.com/watchower/crux.htm, tal como estaba el 11 de mayo de 2004. Peter Krieger también me facilitó una copia de la imagen.

⁸⁵ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 117.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 438.

Reyes Pérez-, se trata de evidenciar que el factor iconoclasta no fue exclusivo de los revolucionarios o los comunistas. Él mismo daba la oportunidad a los católicos de llevar a cabo la destrucción física. De esta manera, el creador de la imagen intenta controlar de alguna manera la interpretación del público, ya que directa o indirectamente le proporciona una indicación.⁸⁷

Las crónicas de la época destacaron:

En el paraninfo de la Universidad de Guadalajara se suscitó un grave escándalo con el propósito de destruir algunas pinturas que allí se exponían firmadas por Reyes Pérez... y fue así cómo el ánimo de algunas personas apegadas a sus credos religiosos, o mejor dicho, sintiéndose ofendidos por tal semejo, prepararon “el golpe”.. un varón y varias señoritas acto seguido *violaron* dichos cuadros en tanto que un grupo numeroso de universitarios se lanzaron a la defensa de los trabajos de Reyes Pérez quien fue golpeado.. intervino la policía y hubo aprehensiones...⁸⁸

Las dos presuntas vándalas –llamadas María Guadalupe-, quienes pertenecían de una buena familia de la capital tapatía, fueron encarceladas –la deshonra también era pública- y Reyes Pérez las demandó por la destrucción de los cuadros.

Para comprender este acto de provocación, tenemos otra respuesta: no debemos perder de vista que las organizaciones femeninas de la segunda etapa del conflicto cristero fueron las más aguerridas. Luisa Palomar y Vizcarra, hermana del Miguel Palomar y Vizcarra, prominente católico y vicepresidente de la Liga Defensora de la Libertad Religiosa, dio su versión de los hechos como una demostración individual del resentimiento general:

⁸⁷ Peter Burke, *op. cit.*, p. 233. También fue de gran ayuda el texto de Peter Krieger, “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 266 ss.

⁸⁸ “Por causas de unos cuadros semejando pasajes bíblicos se registró tremenda lucha”, *El Informador*, Guadalajara, 13 de julio de 1932, p. 1, Enrique Francisco Camarena, *Narraciones tapatías. Los acontecimientos principales en la sociedad, la cultura, la política y la vida provincial en Guadalajara con sus costumbres, escándalos y personajes distinguidos de 1900 a 1950*, Guadalajara, Librería del Estudiante, s.f., vol. 2, p. 359.

Aquí, no obstante el desaliento general, no faltaron esas muchachas intrépidas, que como sabrás, expusieron su libertad y aún sus vidas al pretender destruir la burda fantasía de [ese] estúpido pintor, en la antigua iglesia de la universidad..En la consigna de prudencia y silencio, que muchos católicos tachan como desacertada, se encomió el valor de las chicas y se está dispuesto a contribuir con un óbolo para [su] rescate...⁸⁹

Ambas partes estaban escandalizadas. Reyes Pérez hizo una dura crítica al atraso de “la sociedad provinciana” y “a las mujeres embravecidas y hombres temblorosos de la indignación”. En sus propias palabras “tuvo que huir de la ira de sus enemigos...”

Se confirma lo dicho por Joseph Koerner: “*The image breakers are image makers.*”⁹⁰ A pesar de que la imagen considerada blasfema fue rechazada y mutilada, esto no hizo más que facilitar su reconstrucción visual además de otorgarle notoriedad. De este modo, esta crucifixión fue rehabilitada y trasladada al ámbito de la propaganda, ya que fue pensada en su futura reproducción masiva para informar y educar los valores ideológicos del régimen.

Dentro de esta acepción de movilidad de la imagen, la carga intencional cambia pero trató de conservar su poder de persuasión.

La imagen, reaparecida como un volante, se ayuda del texto didáctico para reforzar y hacer *válido* el mensaje visual. El encabezado con letras grandes dice: “Cristo Rey”, indicando al pie: “Niños: antes de aparentar adorar a Jesucristo con el fin de engañar a la humanidad, debeís adorar esta otra imagen que simboliza al trabajador crucificado rodeado de la ignorancia..” **(IL. 5)**

El texto de alguna forma *matiza* la blasfemia al emplearse para orientar al espectador: ya que interpone al niño “hombre natural”, futuro de la Revolución, “alma nacional” y por tanto, territorio en disputa.

⁸⁹ Carta de Luisa Palomar y Vizcarra a Miguel Palomar y Vizcarra, 18 de julio de 1932, Archivo del Centro de Estudios sobre la Universidad, Fondo Miguel Palomar y Vizcarra, Sección personal, serie correspondencia, caja 5, expediente 37, fol. 3017.

⁹⁰ Joseph Koerner, “The icon as iconoclasm”, en *Iconoclasm*, *op. cit.*, p. 157, Bruno Latour, “What is iconoclasm or is there a world beyond the image wars”, *op. cit.*, p. 18.

Esta obra impresa se encuentra en el Centro de Estudios de la Revolución Mexicana en el fondo del General Francisco Múgica,⁹¹ Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas en 1935, leal colaborador de Cárdenas, jacobino y entusiasta impulsor de la educación socialista. No es difícil pensar que Reyes Pérez, cercano al círculo cardenista, haya facilitado la imagen para su difusión a favor de la política intervencionista del Estado en la educación, aunque es difícil saber si efectivamente los volantes fueron repartidos especialmente en las comunidades campesinas, tal como era el propósito inicial.

En esta otra interpretación del asno crucificado se remite su connotación popular del animal paciente, humilde, víctima de los sacrificios: “debeís adorar esta otra imagen, que simboliza al trabajador crucificado..” En la imagen hay una apelación al sentimiento de piedad y compasión de las representaciones sagradas. Busca la empatía ya que el asno trata de acentuar la humanidad del trabajador y la garantía de salvación. De esta forma, tomaba cierta fuerza el discurso reiterativo del trabajador, base de una cultura política que se apoyaba en el nacionalismo, la alfabetización, la higiene y la productividad.

Pero sus propios colegas no estaban de acuerdo. Diego Rivera censuró y criticó la obra años después:

...los pintores que se iniciaban en el muralismo caían en lo mismo: necesitaban pintar crucifixiones aunque el crucificado tuviera figura de asno como en el caso de un interesante fresco, destruido hoy, que pintó en la Escuela Plutarco Elías Calles, de la colonia Portales en la ciudad de México, Roberto Reyes Pérez, antiguo ayudante de Siqueiros, composición que reeditó en un cuadro de caballete expuesto en Guadalajara y que provocó allá la intervención de un jefe militar, que temía un motín de mochos y que para obligar a Reyes Pérez a quitar el cuadro de la exposición hasta lo amenazó de muerte después de insultarlo.⁹²

⁹¹ La imagen fue un hallazgo de Mireida Velázquez y Renato González en dicho archivo, hecho que siempre les agradeceré infinitamente.

Pistolas, militares, afrentas verbales, católicos enfurecidos, polémicas con la prensa, eran elementos necesarios para hilar la imagen del artista radical.

Otros óleos

Por un breve periodo, Reyes Pérez se dedicó íntegramente a la pintura de caballete. Los óleos *La protesta* y *Por agitador* son muestras de su trabajo realizado entre 1932 y 1934, donde también destacaron los retratos que recuerdan “al realismo socialista” y otros que tienen por tema la “agitación” política: ahorcados, espaldas desnudas azotadas por látigos, barrotes de prisión, colgados y “carnes podridas”.⁹³

(IL. 6) Piñó Sandoval quedó sorprendido por el avance lineal conseguido en la obra *La protesta* (1932)⁹⁴ donde la figura de perfil levanta su puño derecho –gesto retórico- y parece emitir un grito: “el cuadro adquiere el tono de un pergamino oscuro.. el lápiz se ennegrece dando relieve a los trazos y la pintura evoca una impresión de desconcierto. Temas subversivos y calidad de retablo. Colores fuertes, simples trazos..” En esta pintura, la mano y el rostro escultórico parecen estar desligados. El puño, expresión simbólica de lucha y triunfo, parece estar accionado mecánicamente y es independiente del personaje, mientras que un toque lumínico proviene de los nudillos de la mano en medio de un fondo oscuro.

(IL. 7) *Por agitador* puede considerarse un producto visual descriptivo de la militancia política de Reyes Pérez. En un primer plano, la cabeza del trabajador, colocado de perfil, con los ojos abiertos y el *rigor mortis* en su rostro, saca su lengua con un letrero que pende de su pecho, mientras que en su cuello se observa la cuerda con la que fue

⁹² Loló de la Torriente, *op. cit.*, p. 171-172. Es probable que Rivera confundiera los hechos, pues la exposición en Guadajara fue en 1932 y los murales de la colonia Portales fueron realizados en 1934.

⁹³ Piñó Sandoval, *op. cit.*

⁹⁴ Esta obra pertenece a la colección del arquitecto Fernando González Gortázar. Seguramente Reyes Pérez se la obsequió a González Gallo cuando era gobernador del estado de Jalisco. Agradezco al arquitecto y a María Estela Duarte su enorme disposición para compartir conmigo esta valiosa información.

ahorcado. Inspirada en la violencia sorda de *El tormento* (1930) de Siqueiros, la pintura de Reyes Pérez combina represión con fatalidad.

Las dos obras en general son sintéticas, de geometría sencilla y trazos muy lineales. Estas pinturas evocan una lectura visual de los retratos y pinturas del artista chihuahuense de principios de los años treinta, sobre todo los que se refieren a tormentos de trabajadores o escenas penitenciarias.

Para el año de 1933, Reyes Pérez tenía muy claro que quería hacer más adelante. En una encuesta indicó que el arte del folclor era “una expresión popular de la miseria de los pueblos semifeudales”, al tiempo de criticar que la pintura estaba desprovista de toda responsabilidad política, y afirmó convencido que el arte debía ser dirigido para servicio “de los obreros productores”. Hacía un llamado a sus colegas “si quieren ajustarse al momento sólo podrán hacerlo haciendo pintura proletaria” y también solicitó la reactivación de los centros educativos y sus medios para producir un nuevo arte.⁹⁵

Así, el camino estaba labrado para dedicarse plenamente a la única esfera donde podía tener participación directa y mejor aún, *dirigir*: la pintura mural. De este modo, la carrera de Reyes Pérez tomó otro derrotero al acercarse convenientemente a los burócratas culturales del centro del país.

Un escrito suyo sobre Lázaro Cárdenas ofrece una visión de su postura política. En sus acostumbradas inversiones de papeles, Reyes Pérez aseveró de un Cárdenas *humano y mesiánico* a la vez: “..es *el elegido*, es profundamente humano, amigo, padre amoroso, autodidacto que nos dirige hacia el porvenir..”.⁹⁶

El concepto de *pater patriae* del régimen, sería uno de sus puntos de partida de Reyes Pérez para la instrumentación de un proyecto educativo y un sistema de propaganda

⁹⁵ Jorge Piñó Sandoval, “Una encuesta sobre la confusa cuestión de las Artes Plásticas”, *El Ilustrado*, 26 de enero de 1933, núm. 820, p. 14.

del que formaría parte en los dos últimos años del maximato y posteriormente en el cardenismo.

En medio de los vaivenes de los proyectos políticos del centro y la periferia, Reyes Pérez adquirió un nuevo compromiso político personal. El radicalismo tapatío se había convertido en cosa del pasado.

⁹⁶ Roberto Reyes Pérez, *Cárdenas humano*, prólogo de Luis Chávez Orozco, ca. 1940, s.p.i.

II. Segunda estrategia: la pintura mural

Después de su actividad político-artística en Guadalajara, Reyes Pérez se dedicó a la pintura mural dentro del programa de levantamiento de escuelas primarias funcionalistas en la ciudad de México. Su primer fresco individual fue realizado en 1932, y dos años después, ya en la Alianza de los Trabajadores de las Artes Plásticas (ATAP) llevó a cabo obras murales colectivas. En general, la idea rectora para la ejecución de los murales fue la educación socialista. Sin embargo, estas pinturas trascendieron dicho tema como argumentaré en los siguientes párrafos.

El encargo gubernamental

En septiembre de 1932, Narciso Bassols fue ratificado como Secretario de Educación Pública en la administración de Abelardo Rodríguez. A finales de ese mismo año, junto con Juan O’Gorman, entonces encargado de la sección de construcciones de la SEP, dispuso edificar una serie de escuelas calificadas como funcionalistas, donde se instrumentó un proyecto pedagógico, educativo e higiénico. Cabe decir que las ideas eugénicas gozaron de amplio consenso entre los funcionarios de dicha Secretaría.¹

El plan para las instituciones de educación básica consistió en edificar nuevas escuelas de carácter austero y práctico, eliminando “todo lo que no fuera indispensable”, donde los espacios exteriores (patios, jardines y en algunos casos albercas) eran más extensos que los interiores luminosos. De esta manera, las decoraciones de los planteles –sin los

¹ Véase Taller 1932, “Utopía no utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo”, (catálogo de la exposición), México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005, p. 11.

“adornos” neocoloniales, como los de la escuela Belisario Domínguez- tenían que representar la culminación de los proyectos sociales de la Revolución.²

Los nuevos centros educativos fueron designados despectivamente como “cajas de zapatos y copia de arquitectura alemana” , por tal razón se le solicitó una opinión al arquitecto Juan Legarreta quien indicó sobre la forma: “fue el resultado lógico de la función y un sistema constructivo expresados con toda *sinceridad y pureza*”.³

La mayoría de los artículos que aparecieron en la prensa oficial fueron escritos específicamente para interceder por estos planteles funcionalistas. Uno de los argumentos retóricos reiterativos fue: “..son edificios construidos para la población pobre, para los niños descalzos..”.

Otras críticas observaron: “no son una arquitectura de establo, o fábricas, o caballerizas, importada de Alemania, de estilo raro.. son escuelas racionales que obtienen un máximo de eficiencia por el mínimo de trabajo y costo..no se desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol” . La conclusión era: “la mejor educación a la juventud será aquella que no se avergüenza de la ciencia ni de la construcción”.⁴

Las obras murales dentro de las escuelas no serían simplemente *decoraciones* sino que estos nuevos espacios públicos obedecerían al principio de dirigir y orientar a los estudiantes al progreso, el desarrollo y la productividad. Por tal razón, Bassols y O`Gorman tomaron la idea de centros escolares periféricos, construidos en zonas en proceso de industrialización y crecimiento urbano.

² *Escuelas primarias 1932. Nueva arquitectura económica y sencilla*, México, Secretaría de Educación Pública, 1933, p. 8.

³ “Escuelas. De la crítica de la arquitectura o las 24 nuevas escuelas primarias del Distrito Federal”, *El arquitecto*, noviembre-diciembre de 1933, pp. 10-13.

⁴ “Escuelas nuevas”, *Imagen*, núm. 11, 8 septiembre de 1933, s.p.

Desde 1926 la política callista buscaba el rendimiento económico a través de la educación y Bassols tenía muy definido su panorama: la educación no sólo debía ser socialista, sino que también debía distinguirse por su laicidad y su cientificismo. Sobre la instrucción primaria decía: “..se debe proporcionar al niño un concepto claro del mundo y de la vida.. [se deben] encauzar todos los instintos del niño apoyándose en el claro conocimiento de los fenómenos de la naturaleza, de los hechos, vistos de un modo limpio y sano, sin mistificaciones gazmoñas ni anticipación morbosa”.

El aspecto religioso en la visión del secretario se resumía en esta sentencia: “..el hombre moderno tiene fe en su propio poder para la destrucción del mal. La otra fe ha muerto”.⁵

Entre las preocupaciones del funcionario estaba el combate de los fanatismos, de las supercherías y la formación del nuevo credo del hombre en ciernes. Dentro de este claro maniqueísmo, las tiernas e intuitivas mentes infantiles, sus cuerpos y sus conciencias, se convirtieron así en el terreno de disputa de una sociedad católica organizada y de una elite segura y dispuesta a probar su legitimidad.

Dentro de este programa arquitectónico del maximato, los dirigentes también tenían un categórico panorama: la conformación de una sociedad estudiantil inteligente, sana, limpia y deportista con un alto sentido cívico.⁶ Por ejemplo, un reportero de *El Nacional* realizó una visita a una de las escuelas recién inauguradas, y en un tono ciertamente irónico y acotado, recalcó:

una escuelita revolucionaria.. van niños y niñas de la clase media...todos los chiquillos y adolescentes efectúan saludables pruebas gimnásticas y ejecutan después ordenadas y primorosas evoluciones.. Las chiquillas llevan todas calzones de diversos colores, sujetos a sus recias rodillas con fuertes jaretas.. Los muchachos van provistos de camisetas sin manga,

⁵ Narciso Bassols, *Obras*, Introducción de Jesús Silva Herzog, prólogo de Alonso Aguilar Monterde, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, Ernesto Morales Meneses, *Tendencias educativas oficiales en México 1911-1934*, México, Centro de Estudios Educativos, 1987, p. 598. Citado en Abelardo Villegas, *Autognosis. El pensamiento mexicano del siglo XX*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1985, pp. 92-93.

⁶ En los planos de las escuelas y otros centros educativos de este periodo se demuestra la existencia de regaderas y amplias áreas deportivas.

camisetas deportivas. Hay impecables geometrías en las marchas...Los retratos de los generales Obregón y Calles ornan y prestigian las paredes de la oficina de la directora. Esta simpática señora me dice que los niños no quisieran salir nunca de la escuela, están encantados con ella, y ciertamente, los niños están sanos e instruidos.⁷

El especialista Guillermo Palacios ha sostenido que existió el enfrentamiento de dos proyectos políticos-pedagógicos. Por un lado, estaba la corriente “productivista” y pragmática dirigida por Bassols y maestros de formación técnica quienes se inclinaron por una clara eficiencia tecnológica y moderna. Por otra parte, estaba la tendencia “culturalista” y populista de Moisés Sáenz, quien buscó un resguardo de “usos y costumbres” que llevarían a la creación de una verdadera “cultura nacional”.⁸

Las diferentes pugnas ideológicas en torno a la educación se dirimieron incluso en el campo de la literatura. Dos opiniones distintas las encontramos en Germán List Arzubide y Jorge Cuesta. El primero creía firmemente en el nuevo sistema pedagógico: “la educación irreligiosa es la buscadora de la verdad y Dios es la contrarrevolución. Su reflexión sobre el nuevo planteamiento educativo se concreta en el siguiente párrafo:

..no se puede mantener al clero, la pompa de sus liturgias, el aparato ostentoso de donde saca la mayor parte de su fuerza, penetrando así fácilmente en las débiles psicologías de las masas iletradas y desorganizadas cuando se refugie en un templo vacío y silencioso, sin luces deslumbrantes.. no será más que una sombra que a nadie convencerá de su fuerza y su poderío.⁹

List decía que era necesario llevar a cabo una propaganda “metodizada, disciplinada y científica.”

⁷ Santiago Larín, “Las escuelas modernas”, *El Nacional*, 16 de octubre de 1932, 1 secc., p. 3.

⁸ Guillermo Palacios, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México-Centro de Investigación Económicas, 1999, p. 12.

⁹ Germán List Arzubide, *Práctica de educación irreligiosa. Para uso de escuelas primarias y nocturnas para obreros*, México, Integrales, 1933, p. 235.

Mientras tanto, Jorge Cuesta hacía una denuncia lúcida de la decadencia y corrupción de la clase política en 1933:

.. se presenta en la historia de México una tendencia romántica a erigir la escuela en iglesia del Estado, en iglesia de la política, con el fin de supeditar toda clase de autoridad a la autoridad de su dogma; con el fin de supeditar los políticos a los sacerdotes o titulares de la doctrina oficial... Escuelas rurales, misiones culturales, la Universidad para el pueblo, la ideología universitaria de la Revolución, el arte-propaganda, la función civilizadora del arte, la redención de los indios, "Por mi raza hablará el Espíritu", etcétera, todas estas nociones vasconcelistas no contienen sino aspiraciones religiosas que, si en Vasconcelos pudieran responder a un sentimiento místico, en sus secuaces no son otra cosa *que una voluntad de apoderarse de la conciencia política por medio de la escuela*. En el fondo del pensamiento escolar posterior a Vasconcelos no late sino esta ambición eclesiástica, que es la misma que hoy, a través del licenciado Bassols, actual secretario de Educación compromete a la escuela en adopción oficial de una fe político-religiosa –la comunista- cuya naturaleza desde su origen, ha sido abanderarse con un falso prestigio filosófico.¹⁰

De esta manera, la obra mural de Roberto Reyes Pérez a la que nos referiremos se enmarca dentro de estas controversias en torno a la educación y la higiene. El aspirante a funcionario aprovechó los muros del plantel llamado "Pedro María Anaya", ubicado en la calle San Simón y Pascual Ortiz Rubio de la colonia Portales para traslucir visualmente su compromiso con las directrices de un régimen con tendencias jacobinas.

Láminas de la escuela y algunas fotografías del fresco ocuparon lugares casi preferenciales en el libro *Escuelas primarias 1932*, editado por la SEP, con fotografías de Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez Romay y Agustín Jiménez. Aunque los murales están fechados en 1932, es muy probable que continuara con ellos hasta principios de 1933.¹¹

¹⁰ Jorge Cuesta. *Obras*, Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider (eds.), México, El Equilibrista, 1994, pp. 251-252.

¹¹ Carlos Monsiváis, quien acudió como pupilo a esta escuela, me afirmó contundentemente que los murales eran de Máximo Pacheco pues así lo sostenían las autoridades escolares y después él mismo. Los murales tienen firma "Reyes Pérez 32" en el segundo panel [ángulo inferior derecho] de la planta alta del recinto. Comunicación personal con Carlos Monsiváis, mayo de 2002.

Una lectura

La obra mural de Roberto Reyes Pérez en la escuela constaba de dos frisos en el antiguo vestíbulo, tres paños en la parte superior y un enorme panel que se ubicaba en el cubo de la escalera y que actualmente se encuentra en las bodegas del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del INBA (CNCRPAM).¹²

En estos dos murales pintados al fresco, destaca en el plano formal la línea firme del dibujo, el sintetismo y la parquedad del color. Las formas ciclópeas recuerdan la primera etapa mural de Siqueiros, por ejemplo las cabezas del *Entierro del obrero* pintadas en el Colegio Chico, o bien, el hieratismo de las obras murales tapatías.

(IL. 8) En la actual estancia del recinto escolar antes mencionado, apreciamos la representación de dos curas idénticos que portan bonetes. El pintor no reconoce diferencias de personalidad, ambos personajes entrelazan sus manos, alusión a su predominio y fuerza. La unión entre estos dos personajes también sirve para sujetar con fuerza la venda en los ojos de dos pequeños, misma que tiene varios significados simbólicos.¹³

Al lado de los niños se observa una ventana con barrotes: la “verdad” -considerada como el principio laico y científico por excelencia-, es denegada a los niños por los agentes de la iglesia,. Al mismo tiempo, esta venda puede ser referente de una ceguera espiritual y simbólica derivada de la exigencia de todo credo. Los barrotes que

¹² El mural está pintado al fresco sobre muro directo, lleva por título “de inventario” *La educación socialista* y consta de dos frisos en la planta baja del plantel que miden 5.80 X 1.45 m. Los tres tableros en la planta alta miden 2.75 X 1.85 m.

¹³ De acuerdo con Gravelot y Cochin, la venda sobre los ojos tiene otras implicaciones además de la ignorancia, como el orgullo, la herejía y la obediencia ciega. Hubert Gravelot y Charles Nicolas Cochin, *Iconología*, trad., índice de atributos y notas de María del Carmen Alberú Gómez, México, Departamento de Arte-Universidad Iberoamericana, 1994, p. 257.

muestran un espacio “dentro” y “fuera”. La *ceguera*, la *obscuridad* y la *ignorancia* aquí son sinónimos ya que describen “la naturaleza de la vida de un creyente antes de su *conversión*, es decir, su iluminación”.¹⁴

(IL. 9) En el siguiente friso, en regular estado de conservación, contemplamos a dos figuras: de lado derecho se encuentra un obrero que se sostiene con firmeza a una piedra cuadrangular, mientras que en la parte opuesta se observa a un párroco vestido con sotana quien sujeta con una soga la muñeca del trabajador. En el lenguaje del gesto, tomar una mano con la otra sugiere simbólicamente una *apropiación*. En este fragmento, se manifiesta la resistencia obrera ante el poder del clero: el trabajador se aferra con una mano y uñas a una piedra que probablemente tenga un significado hermético al asociarse con la permanencia, estabilidad, firmeza y finalmente, poder.

Reyes Pérez concibió que los niños vieran los tableros en forma narrativa. La forma de representación parece corresponder a una secuencia dinámica: tres acciones sucesivas y un momento culminante. El primer y el tercer panel aluden a la amenaza de los agentes eclesiásticos sobre la clase trabajadora, solución retórica de los pintores de la época; mientras que en el segundo panel tiene un contenido abiertamente jacobino. El *final* se localizaba en el panel del cubo de la escalera con las representaciones de un maestro, dos alumnos, un Dios padre y el demonio.

(IL. 10) En el primer tablero de la planta alta de la escuela, se observa a un cura que duerme y ronca plácidamente mientras que un trabajador con una pala entre sus manos se limpia el sudor de su frente. En el tercer paño, conservando un esquema compositivo sintético, el obrero –con una fisonomía semejante a la de un simio– después de alimentar a los curas se descubre los ojos; está rodeado por bonetes con los símbolos del capital. En las metáforas visuales de la ceguera, el obrero, al quitarse la venda por sí mismo, se entregaba a la *revelación*. **(IL.11)**

¹⁴ “Los pecados cometidos antes de nuestra conversión, es decir, antes del momento de verdadera iluminación, se perdonan más fácilmente que los cometidos después de que nuestra mente ha sido

En el segundo fragmento, un obrero de espaldas, con los brazos en forma de cruz, provee de alimento a dos curas. Esta imagen puede tener dos implicaciones, derivadas de una asimilación visual del rito eucarístico y su prefiguración.¹⁵ La intención formal es sencilla a partir de su agrupamiento triangular y disposición simétrica. En una ubicación corporal que coincide con la del espectador, el obrero vestido de overol y con los ojos vendados –se reitera la metáfora de la ceguera y al mismo tiempo de la caridad-, alimenta con panes a dos prelados semejantes. **(IL. 12)**

Desde el punto de vista del discurso oficial, esta representación busca transparencia ya que trata de inculcar de manera concisa al receptor –el público infantil-, que el trabajador hace el milagro: multiplica los panes y provee de alimento a la multitud; y en este caso, mantiene a los llamados “explotadores”. El panel también encuentra su resonancia en frases exhortatorias de la época como aquella que parafraseaba la máxima bíblica: “el que quiera comer que trabaje”, “el que cultiva su campo tendrá pan”¹⁶ o en la sentencia “Mi religión comulga con los ideales sacrosantos y fervorosos de la Revolución que redimen a la clase proletaria”.¹⁷ **(IL. 13)**

Con estos ejemplos de una iconografía producida en el seno del régimen, se buscaba consolidar el imaginario e identidad del obrero.

Adentrándonos en un segundo nivel de lectura, Reyes Pérez readaptó la escena litúrgica que remite al pasaje del Nuevo Testamento: “yo soy el pan de la vida, el que venga a mí no tendrá hambre”. En este panel, la figura de Jesucristo parece trasladarse al trabajador, quien guarda la posición de sus brazos en cruz, postura de sacrificio. El

iluminada”. Mosche Barasch, *La ceguera. Historia de una imagen mental*, p. 83.

¹⁵ Para la estudio y consulta de la iconografía religiosa se utilizaron básicamente los siguientes textos: Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía del nuevo testamento*. T. I, vol. 2, Barcelona, El Serbal, 2001, George Ferguson, *Signs and symbols in christian art*, Oxford, Oxford University Press, 1961, Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, 4 ed., Madrid, Cátedra, 2003.

¹⁶ Antiguo Testamento, Proverbio 12:11, Santa Biblia Antigua, versión Reina Valera, Londres, 1984, p. 284.

¹⁷ Poema del maestro rural oaxaqueño Cayetano S. Granados, publicado en *Izquierdas, periódico de acción*, México, 5 de noviembre de 1934, p. 2

artista hace familiar la convención iconográfica y la *invierte*, consumando así la *blasfemia*. El obrero es depositario de cierta autoridad moral y tiene el poder “sacralizador”: da el pan a los curas, quienes a su vez, reciben la divinidad de Cristo. En el orden eclesiástico, el pan y el cuerpo de Cristo conforman la idea y figura de la legitimidad que literalmente aquí es engullida de manera simbólica por sus agentes terrenales.

En esta inversión nuevamente está el sacrilegio: el obrero es ahora *quién da el pan* y así la representación sagrada de la comunión –con los programas iconográficos que ensalzaban el triunfo del dogma- era transgredida.

En lo que respecta al panel central antes ubicado en el cubo de la escalera de la escuela, vemos el pintor fue parco en la utilización del color en una obra mural que cobra tanta importancia como el mensaje *pintado*. Lo que le importaba al artista era que un esquemático mensaje fuera *visto y leído*. Como bien señala Peter Burke, los mensajes visuales eran reforzados con textos de carácter didáctico o de exhortación, y así el llamado iconotexto es tan eficaz como la imagen misma.¹⁸

¹⁸ Peter Burke, *op. cit.*, p. 83.

*Me agrada que en la historia haya alguien que nos advierta
y enseñe lo que allí sucede o con la mano invite a ver...*
Alberti, *De la pintura*, Libro II, 42.

(IL. 14) En la imagen principal, reproducida en el libro *Escuelas Primarias 1932*, vemos a cinco personajes. La figura central es el maestro, dos pequeños -una niña y un niño- observan la lapidaria frase escrita: “No hay nada que perjudique más la mentalidad de la niñez que la Mentira.” A los lados hay dos cabezas separadas: de lado izquierdo se ubica una representación del Dios Padre y la derecha se contempla la caricatura de un demonio.

La religión cristiana ha apelado siempre a lo escrito acompañado de una amplia presencia de imágenes, llamando la atención en los contrarios visualizados. No debemos olvidar que ha sido un dogma que marca el rumbo de ortodoxia y supuesta racionalidad, orientación que se dirige principalmente a la llamada *palabra*: la escritura de un carácter didáctico abierto.

En la imagen los pequeños -materia del mundo- observan la palabra luminosa, otorgada quizás por el dedo del maestro. El letrero más que una enseñanza, funciona como un anuncio con la misma efectividad que los grandes letreros de luz eléctrica admirados por Manuel Gómez Morín en Broadway en 1922, quien le sugirió acertadamente a Vasconcelos los efectos de esta propaganda “auxiliar en una oferta educativa”:

La eficacia de los avisos constante y notoriamente repetidos en los sitios públicos, es grandísima y creo que el Ministerio o la universidad gastarían mucho provecho su dinero si los empleasen en fijar en las calles, en los trenes, en los teatros, los caminos y las escuelas, visibles avisos de propaganda conteniendo una o dos frases concisas, cuya constante repetición pueda influir en la creación de un estado espiritual en quienes los lean... Creo que en México algo así se podría hacer con éxito notorio...Lo que demuestra que no somos insensibles a esa propaganda..¹⁹

¹⁹ Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, p. 134.

El poder atrayente de la imagen se evidencia cuando los niños parecen esforzarse al levantar sus miradas: *ven, leen y se asombran*. El mensaje y el espacio de la escritura aportan un potencial propagandístico, elemento que coadyuvaría a la conformación de los medios masivos como la televisión, parte de la modernidad del futuro pero también de un regreso al jardín del edén y a la inocencia, Como en el mural de Rivera en el Rockefeller Center, el viejo orden sufría un colapso en tanto que la gente observaba grandes pantallas redondas.²⁰ No fue gratuito que en *El Ilustrado* apareciera un artículo en junio de 1933 sobre los beneficios de la televisión,²¹ lo que nos habla de la utilización de diversas expresiones de la propaganda en los inicios del cardenismo y que parecieron rebasar a la pintura mural.

El maestro –encarnado como un héroe cultural- *señala*, indica el camino, sintetiza la imagen del conocimiento y su protagonismo sobre los personajes de los otros paneles es absoluto. Si la razón y la sensatez requieren de una personalidad con suficiente autoridad moral, ésta se deposita en el personaje principal. Su perfil y monumentalidad ocupan una gran parte del panel, destaca el grosor de su torso y la gravedad de su brazo de dimensiones escultóricas que denota fuerza y poder, así como la cuadratura de su mano con la cual levanta de manera enérgica su dedo índice.

De hecho, los *gestos* dentro de la imagen cobran suma importancia: *anuncian, aluden e instruyen*. Parecen estar unidos entre sí por el juego de actitudes y miradas entre el profesor –*quien demanda atención*–, los niños y las figuras de los flancos de la pizarra. André Chastel ha dicho “el gesto expresivo es el portador privilegiado de la carga

²⁰ Robert Linsley, “Utopia will not be televised: Rivera at Rockefeller Center”, *Oxford Art Journal*, Londres, vol. 17, núm. 2, 1995, p. 61.

²¹ Lewell Thomas, “Lo que será la televisión”, *El Ilustrado*, núm. 841, 22 de junio de 1933, pp. 20-21. La idea era contemplar al *star system* en actividades comunes y corrientes. El artículo era acompañado por caricaturas que representaban a la gente fijando la vista en “el teatro hogareño de la televisión”.

psicológica, o, más exactamente, es el gran responsable de la capacidad afectiva de la composición”.²²

El docente aparece aquí como vigilante de la educación. Su mano derecha significa entrega, pero también protección o transmisión de fuerzas y es con la que se lleva a cabo el acto gesto litúrgico de la bendición y se otorga misericordia. El líder como predicador de la revolución, *enseña* a la niña y al niño -masculino y femenino-.

La imagen entabla una comunicación no verbal, la “elocuencia muda”, según Chastel. La articulación de los personajes está regida por la línea de la señal de “indigitación” y las cuatro miradas, lo que dota de gran *eficacia* a la imagen. El gesto simbólico se exalta: el dedo índice recto domina la composición. En la iconografía de este gesto, el dedo designa el objeto, y “la mirada del admonitor viene a buscar la del espectador”.²³ El índice apuntado “condensa toda la intención” de la obra y al mismo tiempo impone la autoridad de la lección, como si fuera un evangelista. El acto cambia la elocuencia y sentido de una imagen, ya que *indica imperativamente* una cosa, en este caso, la pizarra.

En la retórica posrevolucionaria y en un ámbito escolar que se pensaba de carácter *público*, el maestro tenía la capacidad y poder para *aconsejar*. Pero a diferencia de las pinturas de las maestras rurales, no tiene un libro en las manos y no está sentado en un escritorio sino que directamente *apunta* hacia el pizarrón. Su imagen obedece a una reutilización de la iconografía de la *indigitación* donde eran comunes los docentes –o forjadores sociales- que *señalaban* con el dedo índice un libro, una pizarra, el amanecer de un campo o la fábrica o un futuro prometedor. Aquí, la ubicación del profesor frente al tablero lo presenta como el nuevo redentor o autoridad que moraliza y revela una realidad tangible; precisamente a los maestros se les había dado la

²² André Chastel, *El gesto en el arte*, trad. María Condor, Madrid, Siruela, 2004, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 42.

responsabilidad de forjar y dirigir los ritos cívicos que estaban destinados a consolidar al partido y al Estado.²⁴

El maestro con el pizarrón es una referencia iconográfica constante en la época; no obstante, este gesto de elocuencia fue parte de una solución retórica común en la pintura de historia del siglo XIX.²⁵ Aplicado a la iconografía de la educación posrevolucionaria, en la década de los años veinte y treinta fueron más comunes las representaciones de maestros de espaldas o de medio perfil, quienes ocupaban siempre la parte central y escribían diptongos u operaciones aritméticas. Por lo regular, los alumnos –niños, obreros y campesinos- aparecen de espaldas atendiendo al oficiante, algunas veces tienen un libro bajo el brazo y tienen como fondo las chimeneas de una fábrica o un arado, elementos fieles de una iconografía que vinculan la siembra, la lectura y el trabajo con los símbolos de la productividad.

Calles, el antiguo maestro rural, había llevado a cabo en 1926 un código de moralidad - de origen cubano- para los niños asistentes a la escuela primaria. Semejante al catecismo católico en uno de los artículos, se enunciaba “..Seré bondadoso en mi conversación. Jamás murmuraré ni me expresaré mal de nadie. Las *palabras* pueden agraviar o reconciliar”.²⁶ Precisamente las palabras bien encauzadas, revestidas de un control oficial, se utilizarían como sustento conciliador de la psique infantil “necesitada” de la letra de nuevos lemas. Bajo la supervisión del docente, se daría paso al progreso y modernización del régimen.

Por su parte, la pizarra tiene la forma cuadrangular imperfecta, recordemos que esta forma geométrica implica la razón intuitiva, la realidad terrestre, la materia y lo corporal.

²⁴ Véase Mary Kay Vaughn, *La política cultural en la revolución: maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, 2 ed., Trad. Mónica Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, (Sección de obras de Historia).

²⁵ Por citar sólo un ejemplo, es ostensible en la obra de Félix Parra, *Galileo en la Universidad de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas* de 1873, colección del Museo Nacional de Arte.

Además que es una figura anclada, antidinámica, solidificada, amén de que es símbolo de estabilización e incluso de perfección. En la imagen, el instrumento educativo es el elemento ideal para la enseñanza y la lección diaria; con un poder oculto de atracción, es el medio idóneo para captar la curiosidad.

Lo escrito con tiza brillante y subrayado en “Mentira” (con mayúscula), vuelve a dar prueba de los contrarios sin oportunidad de alguna ambivalencia o intercambio. La frase revive la vieja disputa por la objetividad: Verdad contra mentira: la falta de comprobación de los hechos relacionada con un fanatismo irracional que carecía de fundamento. La verdad en cambio, tendría que ver con la utilidad, con la rectitud de una idea, la coherencia y libertad de un pensamiento contra los presuntos embustes y especulaciones de la religión católica.

En el mural de Reyes Pérez, la frase escrita no se limita a una oración o unas cuantas palabras sueltas: es *más elaborada* y tiene un tono aleccionador. Los alumnos tenían que reconocer la imagen y asimilarla como una especie de catecismo laico.

La escritura del tablero tiene elementos análogos con los manuales de lectura de la época. Tal como indican Engracia Loyo y Valentina Torres Septién, los libros de la enseñanza de lectura y escritura de la SEP estaban más enfocados a su contenido radical que a la forma de transmitirlo. Por ejemplo, a partir de los primeros niveles de enseñanza, la separación de las sílabas eran con las palabras taller, huelga, trabajo, armas...²⁷

Los manuales de lectura hacían énfasis en “la función visual mediante la cual se perciben los manuscritos e impresos” a través de la función auditiva que se asocian con

²⁶ Citado en Valentina Torres Septién, “La educación entre sombras: los años de persecución”, en *Los cristeros. Conferencias del ciclo de primavera de 1996*, México, Centro de Estudios de Historia de México-Conдумex, 1995, pp. 35-36.

²⁷ Engracia Loyo y Valentina Torres Septién, “Radicalismo y conservadurismo: dos orientaciones en los textos escolares 1920-1940”, en Roderic A. Camp, *et al.*, *Los intelectuales y el poder en México*, México, Colegio de México-UCLA Latin American Center, 1991, pp. 531-532.

las imágenes de las letras..” La caligrafía era la acción motora de la escritura mientras que la lectura era ya una “función superior”.

El método principal estaba conformado por cuatro etapas:

Primera etapa: a) Educación de la atención.

b) Preparación de la escritura mediante ejercicios musculares graduados.

c) Conocimiento de las vocales.

Segunda etapa: a) Visualización y distinción de palabras con un solo elemento consonante.

b) Análisis de esas palabras en sílabas.

c) Formación de nuevas palabras con las sílabas encontradas.

d) Construcción de oraciones o frases con los elementos estudiados.

e) Continuación de los ejercicios de escritura muscular.

f) Iniciación en la escritura de palabras.

Tercera etapa: a) Localización de un elemento nuevo (sílabas), en oraciones o frases cuyo demás contenido sea conocido por los alumnos.

b) Formación de palabras que contengan el elemento nuevo.

c) Lectura de frases, oraciones o párrafos que encierren los elementos estudiados.

d) Escritura simultánea sin abandonar los ejercicios musculares.

Cuarta etapa: Lectura corriente.²⁸

Las lecciones de este manual se apoyaban con grabados y las frases que empezarían a leer: “No todos tenemos pan”, “Los puños en alto marcan su angustia y su reto”, “Vacuna a tu niño”, o pequeñas historias como “El sindicato”.

Por ejemplo, Rafael Ramírez Castañeda, pedagogo eminente del régimen –totalmente afín a Bassols-, director del Departamento de Escuelas Rurales y Jefe de las Misiones Culturales, desarrolló un método de enseñanza de lectura “pública”. Este profesor veracruzano sugería dos formas: la lectura en silencio, la cual se trataba “del ajustamiento de los ojos para percibir las palabras y el desprendimiento de las ideas”; y la lectura oral “ajustamiento de los ojos para ver las palabras, desprendimiento de las ideas y expresión de las mismas por medio de la voz”.²⁹

²⁸ *Manual de lectura. Primer grado. Escuelas nocturnas para trabajadores*, México, Comisión Editora Popular de la Secretaría de Educación Pública, 1938, p. 10.

²⁹ Rafael Ramírez, *Antología pedagógica*, México, Multimedia, 1999, p. 8.

Para este educador, la instrucción de la lectura iba paralela a un sentido político. De este modo, hacía las siguientes recomendaciones al profesorado:

Señala en cada mes un día y dedícalo a la fiesta de la lectura. Será una fiesta de verdad a la que invitarás al vecindario y en la que habrá cantos, números de lectura bonitos y novedosos.. Establece en tu escuela como una cosa definitiva las asambleas matinales, y en el programa que formules para las mismas señala uno o dos números para esta clase de lectura.. En las fiestas cívicas o en los festivales escolares intercala de cuando en cuando algún número de lectura de este tipo..³⁰

El objetivo final de Ramírez era sistematizar el programa de alfabetización a través de un método que requería “de la individualización del lector, la introversión de la lectura en silencio y la privacidad de la práctica como un todo”.³¹

Observemos de nuevo la imagen. En este mural *imagen dentro de la imagen*, las letras y el mensaje son contundentes, pero también tienen peso las encarnaciones del bien y del mal. Aquí el ángel caído no tiene un aspecto apocalíptico, no propicia una situación de histeria y no ofrece un sentimiento de desgarramiento o un momento de tentación y en apariencia, no parece ser objeto de temor de los niños y observa de reojo y complaciente, al letrado. En la demonología “lo demoníaco es la sorpresa de la atracción.. el demonio parece ofrecer un signo que simula inaccesible, por señas que no se ven escabrosas”.³²

El demonio es un ser mixto, su representación ortodoxa lo muestra con cuernos de toro salvaje, cola, pata de macho cabrío, garra de ave rapaz. La tradición popular y el arte cristiano mezclan, reducen, aumentan y simplifican siempre los estereotipos del vencedor y vencido, Dios y el diablo. Sin embargo, la tradición está consciente de la fuerza y poder de esta mezcla de hombre y animal como energía de la negación y de la no conformidad para describirlo visualmente en las alegorías del orgullo, la avaricia y la

³⁰ *Ibid.*, p. 19.

³¹ Guillermo Palacios, *op. cit.*, p. 214.

³² Enrico Castelli, *De lo demoníaco en el arte. Su significación filosófica*, Santiago, Universidad de Chile, 1963, p. 30.

lujuria. El Lucifer del mural aparece con capucha de villano medieval –con lo que se establece su idea de pertenencia- tiene una barba mediana, colmillos, nariz aguileña y expresión de sátiro; conserva una actitud socarrona semejante al Mefistófeles de *Fausto* de la película de F.W. Murnau.³³

El Mefisto de la obra de Goethe tiene un *leit motiv* de su discurso: “..las mejillas carnosas y frescas, en otros fragmentos menciona “..y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres. ¡Cuántos y cuántos no he enterrado ya! Y a pesar de todo, siempre circula una sangre fresca y nueva.” Así, como parte del complemento fáustico, Mefisto es sagaz, irónico, prudente e interesado.

Los rasgos vampirescos de cualquier demonio se notan en sus colmillos.³⁴ En una fusión de imágenes, debemos recordar que Satán también fue un ángel andrógino que combinó los cuatro elementos de la naturaleza. Recordemos también que el mito del vampiro es originariamente masculino,³⁵ lo Maligno era el principio de seducción viril con agilidad de mujer y poder persuasivo igualmente femenino, por tal razón fue un personaje que luego se feminizó. A principios de siglo se decía “la pasión es algo divino, (Satanás fue un ángel), pero sobre todo la pasión es una cualidad esencialmente varonil”.³⁶ El diablo también llamado “El príncipe del mundo” es portador de luz -véase sus uñas de tono blanquizco- gobierna sobre las fuerzas ocultas, manifiesta su deseo de saciar sus pasiones y si tiene una espada blanca, busca la verdad.³⁷

³³ El vampiro también era relacionado con la naturaleza femenina “arruinadora” y rebelde. También en la cinematografía, bacantes, brujas y vampiros han sido vistos como miembros de un culto subversivo totalmente organizado. Véase Roman Gubern y Joan Prat, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979, (Cuadernos ínfimos, 86).

³⁴ Orozco en sus caricaturas anticlericales de los años diez, representó a varios curas con colmillos alargados y muy bien definidos.

³⁵ Carlos Reyero, *op. cit.*, p. 99.

³⁶ *Ibid.*, p. 102.

³⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 414.

Este personaje antrozo-zoomorfo demonio es el flanco de los niños y del pizarrón, y al mismo tiempo mira el semblante desorientado de su eterno enemigo. El habitante del purgatorio se muestra como si fuera el demonio *clásico* de las composiciones de Hieronymus Bosch o Jan Brueghel.

La caracterización del Padre Eterno o Dios Padre parece formar parte de una fantasmagoría. La desdibujada figura tiene una expresión confusa: la mirada perdida y apariencia displicente. De manera caricaturesca, se aprecia una descomunal nariz. Su corona lo hace semejante a un reyezuelo de cuento de hadas o un personaje de opereta, pues no la porta con majestuosidad. Podría ser una alusión en sordina a la consigna de “¡Viva Cristo rey!”. Casi invisible, puede observarse la diferencia en el dibujo respecto a los otros personajes. Esta representación de Dios no tiene una presencia absoluta, si bien tenemos conciencia de su poder antes omnipresente por su corona y la figura de un relámpago que tiene en su mano, mismo que denota simbólicamente una condición de fecundidad, ya que el rayo engendra pero también destruye. Asimismo, este atributo puede ser una incisiva alusión a que Dios “habla” rodeado del ruido del trueno y la luz de los relámpagos, que de igual modo, era la señal del Dios Thor. Aquí, la palabra se volvía metáfora de la fecundidad.

En los estudios de los modelos iconográficos del Dios Padre se ha hecho énfasis en los objetos simbólicos de gobierno –como el orbe y el cetro-, así como su barba y cabello largo. Orozco, en *El juicio final* de los muros de la ENP, presentó a un Padre Eterno furioso y bizco.³⁸ Es muy probable que Reyes Pérez conociera de cerca esta representación cuando trabajó como ayudante. En su caso, quebranta el patrón básico para reiterar la *inversión*: en una cuestión de soberanía, el padre y el hijo se mezclaban y se oponían.

³⁸ Véase Gretel Ramos Bautista, *Del dibujo a la pintura: caricatura y crítica social en el juicio final de José Clemente Orozco 1923-1924*, Tesis de licenciatura en historia, Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Facultad de Humanidades-Departamento de Historia, 2005.

Por su parte, el demonio lleva un tridente que es el símbolo de las divinidades como Thor y Júpiter. En la tradición cristiana este objeto era: “el instrumento de castigo, sirve para entregar a los culpables reducidos a la mordedura del fuego símbolo de tormento”,³⁹ pero también es el símbolo de las tres pulsiones: la sexualidad, la nutrición y espiritualidad, y de acuerdo con esto, el tridente es arma e índice de su deseo de alimentarse de ellas; de igual modo, al ser un emblema solar se equipara con un símbolo de poder.

Preludios de un antisemitismo visual

En este mural es innegable el peso de la figura del demonio que de alguna manera tiene un correlato visual con el imaginario xenófobo que caracterizó a los regímenes posrevolucionarios. Esta práctica política funcionó como disparador de actos violentos y *sugerencias* de aniquilación y saneamiento.

Desde el medioevo, los judíos habían sido presentados como seres próximos al demonio en todos los sentidos, eran pérfidos, usureros, mezquinos, donde sus sombreros puntiagudos, largas narices aguileñas y gestos vulgares eran relacionados con la brujería y la traición.⁴⁰ En la literatura, los judíos habían sido relacionados con asesinos seriales, psicópatas, “vampiros” que violaban, *infectaban* y mataban a sus víctimas. Esta estigmatización del enemigo se depositó en los judíos quienes personificaron el cuerpo extranjero, el parásito, la enfermedad y la sangre contaminada.. todo lo que amenazaba el control el estado de salud.⁴¹ La misma iglesia católica había relacionado al demonio con los judíos y luego con los comunistas.

³⁹ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 1022-1023.

⁴⁰ Véase Johannes Hartau, “Bosch and the jews”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 86, 2005, pp. 29-53.

⁴¹ Maria Tatar, *Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany*, Nueva York, Princeton University Press, 1995, p. 63.,

Así, el judío del siglo XX fue estereotipado como ejemplo de fealdad, carácter vil e incluso deformidad física. Esta edificación visual que fue de la mano de un discurso racional de la modernidad tuvo mucho que ver el folklore, la literatura y el arte.⁴² Los “vampiros de la sociedad” fueron distinguidos por sus rasgos fisonómicos y la utilización de ciertos gestos a lo que se añade una imagen de cadáver viviente y portador de enfermedades, idea incómoda para un grupo de funcionarios simpatizantes de la higiene mental y corporal del individuo.

Debemos recordar que a principios de los años treinta, la vanguardia germana tenía la creencia resuelta que los judíos buscaban ganar control sobre las cabezas y las mentes para conducirlos insanamente al desvarío, la perversión y la lujuria.⁴³ Los entes que se apartaban de los cánones de lo *normal* por nervios destrozados, anomalías heredadas o comportamiento excesivo, debían ser inevitablemente *excluidos* de la sociedad. La cultura alemana llamaba la atención en los estados de descomposición social que aludían a la enfermedad mental y falta de talento para eliminarlo *ipso facto*.

Un modelo fue la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado) en 1937, la cual fue una opción artística para demostrar, siempre apelando a la imagen, cuáles eran los elementos considerados inferiores para actuar de manera agresiva contra la degeneración. Al nivel de las políticas culturales, la propaganda quería exaltar la idea de purificación de la cultura alemana y en la muestra abundaron cuadros que plasmaban judíos con dinero, poco amables representaciones de rabinos y demonios entre otras obras que exhibían algún tipo de *patología* particular: mujeres embarazadas, negros, hombres obesos y neuróticos.

⁴² Véase Linda Nochlin y Tamar Garb (eds.), *The jew in the text. Modernity and the construction of identity*, Nueva York, Thames and Hudson, 1995.

⁴³ George L. Mosse, “Beauty without sensuality. The exhibition *Entartete Kunst*”, en “*Degenerate art*” *The fate of the avant-garde in Nazi Germany*, catálogo de la exposición, Abrams-Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 26-27. Véase Berthold Heinz, “Degenerate and authentic. Aspects of art and power in the Third Reich”, en *Art and power. Europe under the dictators 1930-1945*, Londres, Hayward Gallery, 1996, pp. 330-331.

La degeneración implicaba desorden y debilidad, y pronto empezaron las metáforas para describir el lenguaje de enfermedad e infección relacionada con la impureza política y racial.⁴⁴ No obstante, esta percepción no era novedosa. Psiquiatras alemanes del siglo XIX habían dicho que los judíos eran inherentemente degenerados y más susceptibles a la insanidad que los no-judíos.⁴⁵ En la antropometría occidental, la nariz en forma de gancho se salía de las reglas de la medición de un rostro y cuerpo proporcionado. La fealdad de la nariz de los judíos así como el tamaño de la nariz de los africanos era parte de una deformidad muy alejada de los altos ideales de belleza winckelmannianos.⁴⁶ El respaldo a la musculatura masculina perfecta causó el asombro de poetas y pintores. La estereotipada fealdad de los judíos -maldicencia de la modernidad- no debía molestar, el nombre del orden, la belleza transmitida por la devoción nacional.⁴⁷

Si la conducta inmoderada de la mujer era contenida de alguna manera, *tenía que haber* otros individuos a quienes trasladar una actuación irregular -en este caso los judíos- y no parece haber diferencia entre la “animalización”, la carnalidad y la desproporción física o moral.

Podemos lanzar una hipótesis: el mural de Reyes Pérez representa de alguna manera contrastes visuales y simbólicos que sirvieron para demarcar las identidades políticas y culturales en pugna. Dentro de estas visiones dicotómicas, su obra anticipa de alguna manera los barruntos de un antisemitismo de tintes novelescos en México, paranoia que tomaría empuje durante toda la administración de los gobiernos del maximato y del cardenismo.

⁴⁴ Toby Clark, *Art and propaganda in the twentieth century. The political image in the age of mass culture*, Nueva York, Abrams, 1997, p. 65.

⁴⁵ Stephanie Barron, “1937: Modern art and politics in prewar Germany”, en *“Degenerate art”*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ George L. Mosse, “Beauty without sensuality... p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 198. No obstante, en épocas recientes se ha hecho énfasis en el desarrollo cultural de los procesos considerados marginales y su acceso a las esferas públicas y oficiales, como es el caso de la cultura judía que ocupó un lugar preponderante en el Berlín en la década de los años diez y que fue

La colonia Portales -según las revistas de la época- empezaba a ser una zona poblada y buscaba atraer colonos, se describía como una colonia “alegre, pintoresca y bien orientada”, donde la modernización, la urbanización y una población renovada eran las principales atracciones para las transacciones financieras. Las fotografías muestran una colonia con amplias calles y varias casas de estilo modernista donde la escuela “Pedro María Anaya” ocupaba un lugar preponderante. La prensa decía sobre este centro escolar: “.. asiste un considerable número de educandos, en un edificio moderno, amplio y bien ventilado”. La zona contaba con diez mil habitantes y la proliferación de comercio era “considerable”, además, se proyectaban construir establecimientos de incipientes industrias que podían ser campo fértil para los nuevos empresarios, sobre todo los que gozaban el apoyo de los hombres del régimen.

La Portales era lugar de una clase media urbana en total ascenso favorecida por el gobierno de la ciudad, susceptible de asentamientos extranjeros. El programa de las escuelas primarias por parte del Departamento Central del Distrito Federal fue financiado por Aarón Sáenz, quien se dedicó a recolectar fondos para la construcción de edificios y monumentos. Este político compartió con Calles y otros prominentes norteños un especial apoyo al protestantismo como parte de la lucha contra la iglesia católica. También es sabido que el grupo callista –todos propietarios- creían firmemente en “el tipo de trabajador para la industria y la cadena de trabajo, con una disciplina de los instintos y una reglamentación de la vida sexual”. Además la iglesia protestante en México se encargó de propagar los valores de la modernidad, optimizar la idea del trabajo y apoyar la campaña callista “de regeneración social antialcohólica”.⁴⁸

totalmente afín a un lenguaje artístico de vanguardia. Véase Emily D. Bilski, *et al. Berlin Metropolis. Jews and the new culture*, Berkeley, University of California Press-The Jewish Museum, 1988.

⁴⁸ La muestra del apoyo de la doctrina protestante se refleja en el matrimonio ecuménico de la hija de Aarón Sáenz con el hijo de Calles. Jean-Pierre Bastian, “Protestantismo y sociedad en México 1857-1940”, en Roderic A. Camp, *et al., Los intelectuales y el poder*, pp. 437-453.

Hay antecedentes de la defensa de economía de mercado y las transacciones mexicanas. La revista *Papel y humo* en sus artículos de 1932 se dedicó a mostrar anuncios de la industria moderna nacional, donde destacaba la campaña nacionalista – iniciada por los gobiernos del maximato- y hacía un llamado patriótico para amparar la Confederación de Cámaras del Comercio de la República que auxiliaría al engrandecimiento de la industria mexicana.⁴⁹

Los grupos de comerciantes judíos que vivían en el Centro empezaban a organizarse y así formaron la Cámara Israelita de Industria y Comercio para defender sus intereses económicos, ante el enojo de la campaña nacionalista.⁵⁰

En los inicios de la década de los años treinta, los llamados “extranjeros voraces” habían formado grandes colonias y establecimientos comerciales y los organizadores de la campaña respondieron totalmente airados que eso era “anticonstitucional”. Ya para entonces los propios diputados exigieron revisar la situación migratoria de los extranjeros considerados “sospechosos”. En tiempos recientes se ha aludido a la posición un tanto intransigente de las autoridades mexicanas en el periodo de Abelardo Rodríguez y en los primeros años del cardenismo, sobre los acuerdos de la ley migratoria y circular conocida como la número 157. Ambas enmiendas señalaron que la inmigración de extranjeros sanos y “fácilmente asimilables a nuestro medio” era permitida, pero se harían algunas restricciones étnicas, sanitarias y económicas.

De acuerdo con la historiadora Daniela Gleizer, la circular emitida por la Secretaría de Gobernación en 1932 fue netamente antisemita. Sin simulaciones ahí se indicaba que

⁴⁹ “Campaña nacionalista. Declaraciones importantes”, *Papel y humo*, revista mensual, núm. 10, Noviembre de 1932, p. 1.

⁵⁰ Véase Guadalupe Zárate, *México y la diáspora judía*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986, p. 95 y Pablo Yankelevich, “Extranjeros indeseables en México (1911-1940). Una aproximación cualitativa a la aplicación del artículo 33 constitucional”, *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, núm. 211, vol. LIII, enero-marzo 2004, pp. 693-744. No debemos olvidar los efectos de la campañas xenófobas iniciadas en el norte del país, especialmente con la creación de la Liga antichina. Véase Adrian Bantjes, “Burning saints, molding minds: Iconoclasm, civic ritual, and the failed

la inmigración judía era “indeseable” y si llegaba un extranjero judío que no fuera turista “se le prohibiría la entrada” ya que estos inmigrantes “provocarían el desempleo”, provocarían la “ruina del trabajador nacional” y además eran “amorales y viciosos”.⁵¹ Así, los extranjeros no eran compatibles con la contradictoria concepción eugénica de sanidad e higiene que fomentaron en gran parte los gobiernos posrevolucionarios.⁵² El rendimiento económico tenía que ser 100% nacionalista como otros campos de la vida pública. Pero la campaña proponía elementos tan dogmáticos, chauvinistas y puritanos como los siguientes: la instrucción infantil de que los bebés venían de Xochimilco y no de París, el uso de rebozos para las mujeres en el vestir cotidiano, así como la difusión de ferias escolares donde “se hacía Patria.”⁵³

En estas campañas de los tempranos años treinta, cobraron especial importancia los desfiles de charros, chinas poblanas y tehuanas hechas bajo la anuencia de Aarón Sáenz, quien también fue secretario de Industria, Comercio y Trabajo. Estas manifestaciones públicas también eran orgullosamente presididas por distinguidos miembros del grupo callista como Puig Cassauranc. Tal como indica Ricardo Pérez Montfort, las campañas nacionalistas –las cuales se iniciaron en 1931 y se prolongaron hasta 1935-, se habían proclamado “intérpretes” de la voluntad popular y además se beneficiaron con el apoyo de la prensa capitalina, lo que sirvió también como táctica de entretenimiento.⁵⁴

cultural revolution”, en William H. Beezley, (ed.), en *Rituals of rule, rituals of resistance. Public celebrations and popular culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994, pp. 261-284.

⁵¹ Daniela Gleizer Salzman, *México frente a la inmigración de refugiados judíos 1934-1940*, México, Conaculta-INAH-Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000, pp. 94-95.

⁵² Los regímenes posrevolucionarios, en la segunda mitad de los años veinte y los treinta estaban muy interesados en la impartición de la justicia para “sanear”, moralizar y disciplinar a la sociedad mexicana en nombre de la seguridad pública y la reglamentación. Véase Katherine E. Bliss, *Compromised positions. Prostitution, public health and gender politics in revolutionary Mexico city*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2001.

⁵³ José Manuel López Victoria, *La campaña nacionalista*, México, Botas, 1965, p. 36 ss.

⁵⁴ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2 ed., México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003, p. 148.

Por sugerencia de la Cámara de Diputados, se propuso el establecimiento de un decálogo nacionalista, el cual en su último apartado decía:

No olvides que, mientras tu Patria necesita de tu dinero, es un delito de alta traición el enviarlo al extranjero, sacrificándola a la fútil satisfacción de tu vanidad, como seguramente puedes, encontrar aquí todo lo que tus necesidades requieren.. Consume lo nuestro y haz propaganda para que otros lo consuman.⁵⁵

El anti-extranjerismo en México adquirió varios matices, donde intervino en gran parte una concepción de renovación social. Esta idea autoritaria -que pertenece a la línea dura del PNR que finalmente gobernaba- tuvo ciertas semejanzas con una concepción de “sociedad degenerada”, tópico de los discursos totalitarios europeos.

El régimen quería ofrecer la idea de ser paternal e incluyente con los grupos marginales y su programa de medidas de profilaxis social se encaminó a redimir a los sectores sociales afectados por crímenes, vicios e incapacidades mentales adquiridas o heredadas.

En enero de 1935, se inauguró en la Galería del Palacio de Bellas Artes la exposición de pinturas y dibujos de los enfermos reclusos en el Manicomio de la Castañeda. Contradictoriamente, se pensaba demostrar que los insanos mentales –lo contrario a los toxicómanos- podría dárseles cabida en el progreso del arte y la cultura nacionales.⁵⁶ Sin embargo, de acuerdo con los preceptos de la ciencia médica, los enfermos mentales -impedidos para la reproducción- serían solamente objetos de investigaciones científicas.

Jorge Juan Crespo de la Serna consideró sobre este evento:

⁵⁵ López Victoria, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁶ Fernando Gamboa, quien era entonces inspector de la SEP, conservó un programa de esta exposición. En la inauguración, el doctor Alfonso Millán dictó una conferencia sobre “la psicogénesis de la obra artística en los enfermos mentales”. También se incluyó un texto sobre la enseñanza de la pintura y el dibujo en el manicomio. Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, FG-SEP-421.

Lo que se ve en esta exposición indica que México está colocándose, aún en este terreno, al nivel de las naciones más progresistas de la tierra. Ya pasaron a la historia los viejos y crueles métodos, hijos de la ignorancia y el egoísmo, con que se trataba a los infortunados enfermos de la enajenación mental. Hoy día, la higiene más escrupulosa unida a procedimientos de una terapéutica avanzada, forman parte del sistema que se implica a la reincorporación de esos enfermos, al núcleo normal de la sociedad.

Crespo de la Serna, al hablar de las obras de los enfermos mentales, atribuyó las cualidades artísticas de las obras presentadas al programa “enérgico” de las autoridades del Manicomio. Como crítico de arte, *legitimó* la producción de los alienados al hablar de “sentido de expresión”, “composición de colores y matices en un equilibrio de fuerzas que provocan una emoción legítima”, “valentía con la que están escogidos los colores” y concluyó:

Desde luego, lo que más maravilla causa, es el hecho de que estas obras en su mayoría, no den la impresión de estar hechas por gente que no razona ya como el resto de los seres... De tal modo es esto patente, que desconcierta el análisis de cada una de las muestras de esta inusitada expresión artística...Algunos cuadros son perfectamente normales, quizá hasta mejores que los de ciertos estudiantes de la Escuela Central de Artes Plásticas.⁵⁷

Dentro de los paradigmas del *otro*, el antisemitismo mexicano tuvo una especial resonancia en 1933 y fue explícito dentro del marco de la Campaña nacionalista también promovida por la oficina de prensa -lo que hoy sería de imagen y opinión- del candidato Lázaro Cárdenas, operación que podemos seguir a través de su vocero *El Eco revolucionario* auspiciado seguramente por el PNR.⁵⁸ En una misma vía de intolerancia, las tendencias del diario eran evidentes: los chinos eran espías, además de “antihigiénicos” vendían clandestinamente sus artículos, mientras que los judíos eran agiotistas que vulneraban el orden.

⁵⁷ Jorge Juan Crespo de la Serna, “Artes Plásticas”, *El Nacional*, 14 de febrero de 1935, 2 secc., p. 2

⁵⁸ Es importante recalcar que el PNR tenía todo bajo control, incluido el presidente y los candidatos. Este diario y sus redactores indudablemente estaban informados en cuestiones de propaganda en general, sobre todo de la nazi. Véase Lorenzo Meyer y Rafael Segovia. *Los inicios de la institucionalización y los años del maximato (1932-1934)*, 2 reimp. México, El Colegio de México, 1995, (Historia de la Revolución Mexicana, 12).

Blas Cabrera, autor del libro *Los judíos en México*, publicó por entregas estas historias vergonzosas que ocupaban un considerable espacio dado que el diario era de cuatro páginas. Generales y personas allegadas a Cárdenas dijeron que era un libro fundamental “un grito de alerta que desenmascara, fulmina y sana.” Los titulares eran: “Sangre azul al yoduro de potasio. Cazadores de fortunas, negociantes del amor, usureros de la miseria pública, al capones de prosapia...Autores de crímenes repugnantes que hasta hoy permanecen en la sombra recubiertos con el polvo de oro que envilece y que pone una capa de olvido en la mayor parte de las monstruosidades cometidas..”⁵⁹

En un abuso de adjetivos, Cabrera ejemplificaba -sin mencionar sus fuentes naturalmente- los casos de algunos judíos:

Pignatelli..un príncipe más o menos auténtico o *fake*, llegó a México a reclamar sus bienes que desde hacía 400 años había legado a sus sucesores aquel célebre mayordomo de los gangsters de Dn. Hernando Cortés y así le fueron entregados 4 millones.. y el dinero que cándidamente entregaron nuestros revolucionarios sirven a su poseedor para dilapidar en orgías y escándalos mundiales.. mientras que los sucesores de Cuauhtémoc y Moctezuma viven una vida misérrima y pletórica de angustias.. igual que los petroleros, banqueros, tabacaleros, comerciantes que gritan hasta desgañitarse ¡Viva México! cada 16 de septiembre.⁶⁰

Los ataques fueron continuos hasta las elecciones. Los nacionalistas -en la elite del poder- hablaban del hampa moral y material judíos de las que eran sujetos los mexicanos “que inexplicablemente los padece y los soporta” tal como si fuera una invitación al linchamiento. Si los judíos eran una amenaza, no debemos perder de vista que también había un conjunto de empresarios alemanes en México cuyas operaciones fueron absolutamente permitidas.⁶¹

⁵⁹ Blas Cabrera, “Los judíos en México”, *El Eco revolucionario*, Periódico vanguardista. Órgano oficial de la Prensa Nacional Revolucionaria adherido al Centro Director Cardenista, México, 18 de septiembre de 1933, p. 3.

⁶⁰ *Ibid.*

Paradójicamente, al lado de una página editorial antisemita del *Eco revolucionario* aparece un apologético artículo a Cárdenas, donde se utiliza un lenguaje mesiánico al tiempo de exaltar los rasgos *viriles* del presidente: “El superhombre.. ¿Quién es este apóstol que predica desde las montañas olvidados sermones que reclaman la unión de los hombres y la justicia para los indios? Patria fuerte y pujante forjada al calor del trabajo y de la unión de sus hijos..”⁶²

El jacobinismo tuvo la tendencia de cambiar roles: el futuro presidente conformó el advenimiento de una figura fuerte con capacidades de redentor. El culto a la personalidad y al carisma del presidente serviría para aseverar la idea de una sociedad que apostaba por la necesidad de conciliación nacional.

La intransigencia otra vez fue compartida. Los paradigmas racistas también fueron en gran parte animados por organizaciones de derecha.⁶³ La confusa empresa antirracial evidenció una doctrina autoritaria que tenía sus orígenes con las organizaciones de la clase media y sus agrupaciones como el Comité Pro-raza, la Confederación Clase Media y la Acción Mexicanista Revolucionaria (1932-1934), integraciones nacionalistas y profundamente anticomunistas.

Estos grupos -que finalmente no tuvieron grandes logros- manejaron los conceptos de la nación, la tierra, la sangre, el honor la moral, la ley, el trabajo...y por tanto, como recurso cómodo, se manifestaron antijudías, pero no es nada transparente su concepto de raza. Dice Pérez Montfort “..no parecen estar muy convencidas de la ‘superioridad’ de la raza a la que pertenecen..” Eran comerciantes, artesanos y pensaban que la competencia dentro del mercado del trabajo provenía de los extranjeros, al mismo

⁶¹ Véase Brígida Mentz, *et al. Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, vol. 2, México, Casa Chata-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1988.

⁶² *Izquierdas, periódico de acción*, 24 de febrero de 1934, p. 3.

⁶³ El antisemitismo católico de derecha fue particularmente relevante en los ámbitos sociales católicos, por tal razón es totalmente diferente al consenso anti-extranjero de la hegemonía –y racismo- callista.

tiempo se engolosinaron con la distribución de los discursos e imágenes del Tercer Reich, difundidos por periódicos y revistas de origen norteamericano.⁶⁴

El texto *El peligro judío* de los años treinta fue parte de una literatura que creyó en una conspiración mundial judía, parteaguas de un antisemitismo opuesto al oficial y que finalmente también fue difundido. Cuando se trata de denostar a un grupo, los lenguajes son los mismos. Los católicos supieron aprovechar el odio antisemita para persuadir a sus fieles que la masonería era una conflagración de judíos poderosos. La derecha era igual o más nacionalista que los propagadores de la Campaña Nacionalista del régimen. Los reaccionarios escritos se aderezaban con encabezados y artículos de los diarios más radicales sobre el enriquecimiento ilícito de la comunidad judía.

Por ejemplo, el autor del libelo *El peligro judío* decía:

...podemos tomar a partir (sic) de la época en que verdaderas parvadas vinieron a México los israelitas respondiendo a la franca invitación que les hiciera el General Plutarco Elías Calles..El judío al llegar a nuestra patria llegó maltrecho y empezó a ejercer el comercio ambulante..vivían en familias como rebaños y se alimentaban con leche y plátanos... ¿Qué esperemos pues en México de la acción israelita?, la respuesta es fácil: dentro de pocos años toda dirección, todo capital estará en manos de los hijos de Israel; serán los directores ocultos y tal vez abiertos de la política y su poder será avasallador.⁶⁵

Después de cuarenta páginas de vilipendiar a judíos, masones y socialistas, los autores encuentran un modo de salvación en la cultura. La mesiánica redención no tardaría en llegar, pero el precio sería alto:

Apégueonos de nuevo a Cristo y miremos con dejo la vida y los bienes... Llegará el gran día en que al despuntar la aurora, teñido de sangre el cielo, contemplemos los vivos en las estribaciones de la serranía, en que oigamos "La Internacional" salpicada de blasfemias, que a los toques de clarines de convoque a la destrucción y contemplemos en la montaña del frente otros vivos animados por las bandas que entonen el "Himno Nacional" interrumpido por coros

⁶⁴ Ricardo Pérez Montfort, "Por la Patria y por la Raza" *El discurso nacionalista de la derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, tesis de maestría en Historia de México, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1988, p. 103.

⁶⁵ Franc Caser, *El peligro judío*, ca. 1933, s.p.i., p. 25, 27.

de alabanzas “La Adelita”, “la Cucaracha” “Los Altos, Jalisco” los clarines llamarán a la reunión, a la defensa de un pueblo libre, y de este lado, bien apretados viejos revolucionarios, viejos idealistas de la política y gente honrada salida de los templos, se aprestarán a luchar por su nacionalismo..⁶⁶

Tanto la elite del régimen como la derecha fueron partidarias de un antisemitismo un tanto paranoico. Como bien planteó Cuauhtémoc Medina en su investigación sobre el Dr. Atl, la fobia llegó a caer en lo ficticio y fue meramente intelectual “..Atl leyó como tantos otros, *Los protocolos de los sabios de Sión* junto toda aquella literatura que durante los años treinta alimentó la superchería de que los judíos tenían montada una conjura para dominar al mundo y corromper a la civilización entera”.⁶⁷

En esta fobia todos se confundieron. Otro *antisemitismo* de la época era identificar a los judíos con los comunistas. En una carta dirigida al general Francisco Múgica, el señor León Girón, quien se dice amigo de Lázaro Cárdenas, solicita la verificación de autenticidad de un “Decálogo” de *judíos comunistas*, quienes operaban en las calles de Mesones y Bolívar.

El dogmático –e increíble- decálogo señalaba:

1. Aborrecer a Dios. 2. Maldecir el nombre de Dios. 3. Profanar la fiesta (No existirán ya más judíos, ni cristianos, ni otra suerte de creyentes..los templos, los conventos, las capillas y otros lugares serán demolidos y transformados en establecimientos públicos y de utilidad y de recreo, como teatros, baños, almacenes, etc.. 4. Despreciar al padre y la madre, 5. Matar sin escrúpulo (nuestro placer será asistir a la agonía de los curas, de los burgueses y de los capitalistas, encerrados en los sótanos, arrojados en las calles, morirán de hambre, lenta,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁷ Cuauhtémoc Medina, *La ciudad ideal. El sueño del Doctor Atl*, tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1991, p.63, Norman Cohn, *El mito de la conspiración judía mundial. Los protocolos de los sabios de Sión*, trad. Fernando Santos, Madrid, Alianza, 1983. Otras contribuciones al estudio del antisemitismo en el terreno de la historia cultural se encuentra en Mark Antliff, “The jew as anti-artist: George Sorel, anti-semitism and the aesthetics of class consciuosness”, en *Oxford Art Journal*, Londres, Vol. 20, núm. 1, 1997, p. 61. Además de promover el uso *necesario* de la violencia, Sorel decía que los judíos vivían del trabajo de las clases productivas, por tal razón era indispensable volver al poder regenerativo del arte y la religión para defender a la civilización. En resumen: pensaba que la cultura de un Estado guerrero, viril y masculino era el anatema del judío feminizado, degenerado y decadente.

terriblemente a nuestra vista..) 6. Adulterar a placer. 7. Robar todo lo que se pueda. 8. Fingir para reinar. 9. Desear a la mujer del prójimo, 10. Sembrar la revolución universal.⁶⁸

⁶⁸ Carta de León Girón a Francisco Múgica, 22 de agosto de 1936, Archivo del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", Jiquilpan, Michoacán, Fondo Francisco Múgica, vol. 95, FJM. V.95. D. 157 y 158.

En la Alianza de los Trabajadores de las Artes Plásticas (ATAP)

La Alianza de los Trabajadores de las Artes Plásticas (ATAP) fue una organización formada a fines de 1933 a instancias del Departamento de Bellas Artes, encabezada en aquel entonces por Carlos Chávez, que dependía de la Secretaría de Educación Pública. La asociación estaba conformada por cinco pintores: Jesús Guerrero Galván, Máximo Pacheco, Jesús Manuel Anaya y Raúl Anguiano y Roberto Reyes Pérez quien de alguna manera asumió el papel de representante y líder.⁶⁹

La idea básica de esta agrupación fue pintar murales de carácter antirreligioso en otra escuela de corte funcionalista de la colonia Portales, llamada “Plutarco Elías Calles”. Las pinturas, realizadas a principios de 1934, fueron inmediatamente dañadas por los padres de familia -según explicación de los propios pintores,- al ver representaciones poco amables de sacerdotes animalizados, pelotones de niños dirigiendo sus rifles a un grupo de curas, el ataque directo de infantes contra niñas vestidas para la primera comunión y beatas con hábito obscuro, niñas con orejas de burro rezando con un rosario y un títere payaso vestido con casulla.

Las decoraciones dañadas fueron blanqueadas o destruidas en los años cincuenta y tal vez sean irre recuperables, por tal motivo los testimonios escritos y gráficos –hechas en su mayoría por Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez- sobre esta obra mural colectiva nos sirven como reconstrucción de otras imágenes del discurso visual jacobino.

Esta alianza se sintió en deuda con los estatutos del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) de 1923. De acuerdo con Olivier Debrouse fue “la

⁶⁹ La ATAP había realizado retratos monumentales de líderes agrarios en 1935 en el edificio de la confederación campesina “Emiliano Zapata” de Puebla.

descendiente inconfesa” del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores.⁷⁰ Sin proclamar una serie de estatutos propios, los miembros de la ATAP creyeron que sus funciones –además de las burocráticas- eran reivindicar al indígena, al obrero y al campesino por medio del arte monumental, atacar a la burguesía, repudiar la pintura de caballete y comprometerse con la formación de frentes “únicos” en favor de la creación de un arte “proletario”. Como explicaré más adelante, Rivera se encontraba atrás de la formación de la ATAP, por tal motivo es natural que sus integrantes se consideraran obligados a convertirse en una extensión del SOTPE.

Olivier Debroise ha opinado que las obras murales del experimento conjunto de Bassols y O’Gorman: “..son en extremo sintéticas y saturadas de mensajes políticos.. son dogmáticos y se atienen a las consignas de vigor en el periodo”.⁷¹ Se cuestiona lo dicho por el Jefe de Construcciones de la SEP sobre la libertad absoluta, sin coacción en el tema de los muros colectivos de la asociación. Continúa Debroise: “podían expresar francamente sus ideas, prometiéndoles que no se intervendría en lo que expresarán sus murales..” cuando efectivamente *sí* hubo una *observación rectora* y un seguimiento literal por parte de los miembros de la ATAP.

Sin embargo, las escuelas primarias funcionalistas y sus obras murales no fueron objeto de interés del cardenista Muñoz Cota. La ATAP tuvo que cambiar su nombre después por el de Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP)⁷² para

⁷⁰ Olivier Debroise, “Jesús Guerrero Galván (notas para un estudio comparativo)”, en *Jesús Guerrero Galván (1910-1973). De personas y personajes*, (catálogo de la exposición), México, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 20.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁷² Se cree que la FEAP se convirtió en una plataforma para los cardenistas. De manera contraria a la ATAP, la FEAP sí hizo un manifiesto fechado en septiembre de 1935, donde se declararon en contra del fascismo y el imperialismo, al tiempo de mostrar su “colaboración sin distinguos de política local o cuanta agrupación revolucionaria sustente estos propios puntos de vista”. De igual manera, se expresaron a favor de la madurez revolucionaria y la conciencia de las masas trabajadoras”. Citado en Elizabeth Fuentes, *LEAR: una producción artística comprometida*, tesis doctoral en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

La FEAP produjo periódicos murales como *Martillo* –órgano del Departamento de Bellas Artes de la SEP y *Golpe*, lo que nos indica que Muñoz Cota decidió impulsar la propaganda gráfica en lugar de los programas murales para las escuelas. De *Martillo* sólo se conocen dos ejemplares que forman parte de las colecciones de Carlos Monsiváis y Fernando Gamboa.

terminar absorbida por la LEAR a finales de 1935.⁷³ Los integrantes de la FEAP ilustraron la relación conveniente de los artistas con los funcionarios del régimen ya que la mayoría de ellos ascendieron a la burocracia artística de sucesivos gobiernos.

La FEAP imprimió la revista *Golpe* patrocinada por el Departamento. **(IL. 15)** En el primer número de dicho órgano, se hablaba de un congreso de niños proletarios, los aspectos de la literatura obrera y las diferencias de pedagogía liberal y “patriarcal”. Al lado de un artículo del propio Muñoz Cota, Reyes Pérez –quien pertenecía al comité directivo junto con Nicolás Zudín y Martín Paz- aportó una xilografía enmarcada con bandas rojinegras. La imagen ilustra un tema ya reiterativo en la producción de este artista: la figura del maestro y las alegorías de la productividad. El docente rural levanta su puño y los niños de extracción campesina sólo lo observan aunque un alumno parece participar y señalar el exterior. En la parte central, a través de una ventana, está el arado con la palabra *taller* inscrita. Aquí la escuela rural actúa como un territorio cívico pero también político.⁷⁴

Por su parte, la ATAP fue inestable y de existencia efímera ya que se asimiló a la efervescencia política del momento. Reyes Palma ha mencionado que en un principio la alianza fue señalada como una base de apoyo de los procardenistas que hacían suya la bandera de la educación socialista.⁷⁵ Por otra parte, la alianza ofreció la portada y editoriales de su primer y único número *Choque* a Diego Rivera.

La *razón de ser* de este conjunto de artistas provino directamente de Rivera: contar con su aval se convirtió en una condición *sine qua non* para su trabajo. Por su parte, el

⁷³ Las escuelas funcionalistas fueron un proyecto del maximato. Para 1934 el radicalismo jacobino había tomado otro camino.

⁷⁴ *Golpe*. Órgano quincenal de la FEAP, núm. 1, 1 de enero de 1935. Esta revista en sus dos ediciones también fueron preservados por Gamboa.

⁷⁵ Francisco Reyes Palma, “Radicalismo artístico en el México de los años treinta. Una respuesta colectiva a la crisis”, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, Vol. 2, núm. 7, diciembre 1988-febrero 1989, p. 5. y Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, en *Modernidad y modernización del arte mexicano 1920-1960*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 83-95.

pintor guanajuatense sabía gratificar la lealtad de sus discípulos y otros artistas con los que tenía empatía, ya que los ayudaba para otras actividades o escribía comentarios elogiosos sobre su obra cuando tenían oportunidad de presentar alguna exhibición. Esta especie de manipulación es atribuida a una sensibilidad especial, según su biógrafo Bertram Wolfe.⁷⁶ Rivera, a veces de manera no tan desinteresada, daba estímulos, consejos y compraba pinturas de los artistas que debían ser figuras circunstanciales en torno suyo.

En una carta dirigida a Juan O’Gorman, se reproducen de manera fidedigna sus impresiones sobre la ATAP y se evidencia la búsqueda del “visto bueno” de Rivera.

La misiva, fechada en febrero de 1934, dice textualmente:

Querido Juan, Acabo de ver los proyectos de Pacheco, Anaya, Reyes Pérez y Guerrero Galván y me han gustado mucho, creo que hay un positivo progreso en la manera de planear el conjunto y de entender los asuntos en relación con el edificio en que se van a hacer las pinturas; creo que serán más funcionales que las que han hecho antes cada uno. De ellos aparte, me parece también que es muy interesante el esfuerzo hacia la homogeneidad de trabajo entre diferentes individualidades... Lo saluda afectuosamente su amigo DR.

P.D. Después de escribirle este recado, amigo Juan, los muchachos me han enseñado su conferencia sobre “El arte artístico y el arte actual” que yo no conocía; es sencillamente excelente, magnífica, no se ha hecho nada más claro y conciso ni más correcto sobre este asunto..⁷⁷

La ATAP en reciprocidad por estos comentarios aprobatorios, lo invitó a escribir en su revista llamada *Choque*, tal como mencioné líneas arriba. Rivera redactó un artículo denominado “Arte puro, puros maricones”, panfleto donde de alguna manera concedió validez y fortaleza *masculina* a esta unión de pintores. Rivera también aprovechó el espacio destinado a exaltar a la ATAP para hacer una feroz crítica al grupo de los Contemporáneos, denostación disfrazada en una defensa del arte organizado, viril y útil socialmente.

⁷⁶ Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 7 reimp., México, Diana, 1997, pp. 285-286.

⁷⁷ Diego Rivera, *Textos de arte*, Xavier Moyssén (comp.), México, El Colegio Nacional, 1996, p. 230-31, (Obras de Diego Rivera). El original se localiza en la Academia de Artes.

Mencionó con un lenguaje provocador:

...la ATAP es una agrupación profesional para defender los derechos de los productores en el más definido sentido de clase; naturalmente luchará por el arte para los trabajadores, para las masas y contra el llamado arte puro, que no es sino la denominación cursi que se encubre hipócritamente el arte burgués capitalista, que en este caso es el arte francamente fascista.. Por eso el arte “puro” es hipócrita y sucio y más interesado y mucho más político que el arte que proclama abiertamente su fisonomía social y su interés de clase.. Por eso el arte “puro”, “arte abstracto”, es el niño mimado de la burguesía capitalista en el poder, por eso aquí en México hay ya un grupo incipiente de seudo plásticos y escritores (sic) burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad más que puros maricones... es urgente liquidar el arte puro por antihigiénico y viejo, basura de mal gusto...

Rivera descalificó el arte *débil* de los “chulos de la burguesía” adeptos al consumo de “embriagantes y anestésicos”. Al final, como defensor de la organicidad del cuerpo, hacía un llamado a *liquidar* toda aquella manifestación del “arte puro y decadente” producido por drogadictos e inmorales.

De igual forma, Rivera compartió la condición anticlerical de los que llamaba sus compañeros, con frases combativas como “Dios Todopoderoso y su cortejo de religiones más o menos espectaculares y ridículas, es decir, precisamente el sector más abyecto de todos los resultados patológicos de la desorganización de la sociedad humana...” Los artistas puros no cumplían con las funciones de la sociedad, ya que “viven de la degeneración de la clase rica y de la miseria y subnutrición de la clase pobre oprimida”. Por tal causa, la ATAP, asociación joven, fuerte, viril “los aplastará”.⁷⁸

Los miembros de la ATAP se sintieron totalmente halagados por este artículo de Rivera. En la segunda etapa de sus trabajos murales en Palacio Nacional, los jóvenes pintores se ofrecieron a escoltarlo en sus trayectos para evitar cualquier tipo de ataque en su contra; Reyes Pérez casi siempre iba armado con una pistola.⁷⁹

⁷⁸ Diego Rivera, “Arte puro, puros maricones”, en *Textos polémicos (1921-1949)*, México, El Colegio Nacional, 1999. p. 84. Apareció originalmente en la publicación *Choque* (número único), órgano de la ATAP el 27 de marzo de 1934.

Por otra parte, la historia de la ATAP cuenta con el testimonio de Raúl Anguiano. Sin embargo, las autobiografías de los artistas constituyen un terreno arriesgado. *Recuerdan lo acordado* como si fueran soldados revolucionarios y rememoran desde la vejez las aventuras juveniles del pasado. El recorrido está puesto en sus propias palabras, aplican una memoria selectiva y los hechos terminan convirtiéndose en lecciones morales. Algo así sucede con el recuerdo del pintor jalisciense sobre su participación en la alianza. Anguiano utilizó sus remembranzas para ofrecer su propia visión sobre dos formas de populismo al contar los hechos “tal como sucedieron” *en sus propios términos*. En primer lugar, Anguiano decidió sincerarse y dijo que la agrupación fue formada para obtener un trabajo seguro. Acto seguido indicó:

..estos murales tenían temas subversivos, antirreligiosos y políticos...*ahora digo* que pintar aquellos murales resultó contraproducente porque atacar los sentimientos del pueblo no da ningún resultado, al contrario acentúa la violencia.. Los malestares físicos que sufríamos después de comer en el mercado local nos hicieron pensar que nos estaban dando algún brebaje como castigo por pintar estos temas, que, posteriormente por lo mismo fueron borrados.⁸⁰

Anguiano omitió deliberadamente hablar en detalle sobre las polémicas pinturas y todo lo atribuye a “la confusa corriente ideológica de moda”.

Por su lado, Máximo Pacheco, en una entrevista realizada en 1983, decidió exponer el sentido del fracaso, olvido y aniquilación de su obra. Sobre las pinturas de la ATAP, no hizo ningún tipo de valoración y guardó una postura casi neutral, pero quizás más honesta:

Teníamos la idea de pintar colectivamente. Lo primero que realizamos fue un mural en una escuela de la Colonia Portales: la ‘Plutarco Elías Calles’. Todos teníamos un mismo concepto de pintura y todos estábamos más o menos identificados por un pensamiento anticlerical.. A Reyes Pérez se le ocurrió poner en el muro que le tocó decorar a un sacerdote con cara de cerdo. Corrió la voz entre los padres de familia. Alarmadísimos, quisieron impedirnos el trabajo. La corriente en contra nuestra fue tan vigorosa que alguien arrojó sobre mi muro un chorro de

⁷⁹ Jorge Toribio (comp.), *Raúl Anguiano, remembranzas*, México, Universidad del Estado de México, 1995, p. 29.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

sosa cáustica. Lo quemó todo. Volví a comenzar...Los padres se quejaron en la iglesia y un sacerdote, desde el púlpito, incitó los católicos para que volvieran a atacarnos. Asustados, fuimos a pedir ayuda a la policía. La respuesta que obtuvimos fue contundente: 'Nosotros no podemos protegerlos. Defiéndase ustedes. ¿Cómo? Preguntamos. 'Carguen pistola". Las cosas llegaron punto de que mientras unos pintábamos, otros compañeros, armados, montaban guardia. Nuestro propósito de continuar fue inútil: un día los padres de familia tomaron la escuela y hubo un agarrón tremendo.⁸¹

⁸¹ "Máximo Pacheco: los muros arrasados", en Cristina Pacheco, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, Prólogo de Carlos Monsiváis, 1 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 500-502.

Arquitectura, beatas, rosarios, libros

Los frescos de la ATAP fueron realizados durante los primeros meses de 1934. En la monografía *Escuelas Primarias*, la escuela de la colonia Portales era claramente la favorita, puesto que fue la más cara y la más grande dado el costo y el número de salones (35).⁸² Las fotografías de la escuela muestran muros desnudos, blancos y brillantes, sin decoraciones. Los sanitarios eran grandes y también había regaderas. Éste y otros recintos escolares fueron hechos bajo el axioma gubernamental de fortalecer el programa de higienización física y mental.

La escuela fue nombrada “Plutarco Elías Calles” en honor al Jefe Máximo, como muchos de los centros educativos del país fueron bautizados de esta manera para recordar quién era el principal promotor de las nuevas reformas educativas.⁸³ Dada la relevancia de la construcción otorgada en varias publicaciones periódicas de la época,⁸⁴ la crónica sobre las pinturas murales apareció inmediatamente.

En el único artículo hemerográfico que tenemos sobre esta obra colectiva, apareció en *Revista de revistas* en julio de 1934 y es valioso por los alcances de difusión del semanario. Los muros fueron pintados en un lapso no mayor de tres meses y la premura con la que fueron hechos no sólo se debió a la necesidad retórica de consolidar un papel de un arte comprometido entre el alumnado, sino que más bien podemos suponer que los contratos lógicamente cambiaron por la transición administrativa.

⁸² Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman, Arquitecto y pintor*, México, UNAM, 1982, p. 25.

⁸³ La escuela actualmente se llama “Carlos A. Carrillo”, maestro y pedagogo del siglo XIX.

⁸⁴ La revista *Nave*, revista editada por la SEP, dedicó un número con textos del profesor Miguel Rubio Candela sobre “La creación de escuelas nuevas en México y la educación socialista” y otro de Juan O’Gorman “El valor educativo de los frescos de la escuela Portales”. Lamentablemente solo conocemos la portada de esta publicación por un cartel de José Chávez Morado, acervo del Munal.

El periodista Roberto Acevedo aplaudió el esfuerzo colectivo y el cumplimiento de la función educativa como un plan ideado entre todos, sin distinciones. Los pintores representaron un mensaje claro y directo. En las superficies pintadas se preconizaba un futuro esperanzador que iba de la mano con un progreso industrial colectivo escoltados por intelectos y máquinas. De acuerdo con el cronista, las pinturas gozaban de tal unidad temática que “no se advierten manos distintas o titubeos en la composición....trabajaron la obra como si fuera uno solo..”

Los temas fueron “simples”: los juegos infantiles, las actividades escolares, el trabajo del educador, etcétera, y omitió señalar que las imágenes de ataque a la iglesia carecían de toda ingenuidad y simpleza. La esencia de las pinturas era “..el interés que despierta en sus espíritus la contemplación del progreso mecánico sometiendo a la naturaleza. O bien el contraste de la vieja educación donde orejas humillantes castigaban la torpeza..” Las maestras “señalan un porvenir levantándose sobre las ruinas de un pasado lleno de complicaciones..” En resumen: la obra colectiva de esta escuela era la muestra de “un despojo de toda la ciencia de las academias, de los secretos de *atelier*... [parte] de un oficio, un medio..”⁸⁵

El acento del artículo se refiere a los alcances de una profesión encauzada que prometía productividad, avance hacia el futuro, elevación cultural y el ascenso de una nueva sociedad dirigida por la elite posrevolucionaria, representante y vocera del pueblo.

En otra opinión sobre estas pinturas, debemos tomar en cuenta a Carlos Mérida, autor de doce guías interpretativas en inglés sobre pintura mural mexicana. La tarea fue encomendada por su editora, Frances Toor. En los pequeños libros de divulgación editados por *Mexican Folkways*, se trató de catalogar y estudiar las obras murales de la

⁸⁵ Roberto Acevedo, “La pintura en la secundaria Calles”, *Revista de revistas*, Año XXIV, núm. 1263, 29 de julio de 1934, s.p.

década de los años treinta, naturalmente *no todas*. Mérida visitó las obras murales consideradas trascendentes e hizo una clasificación por edificios públicos.

No sabemos si Mérida siguió las proposiciones de Rivera al respecto, quien ejerció una importante influencia en Frances Toor y había colaborado varias veces en la publicación. Mérida hizo una sucinta descripción de las pinturas, sus nombres y la ubicación, pero evadió hablar de los temas de las pinturas. El radicalismo que había caracterizado a la producción mural de 1932 a 1934 era más bien muestra del callismo. Mérida elogió la voluntad de O’Gorman: la idea de hacer este tipo de escuelas para cubrir las exigencias de la población estudiantil -hijos de los obreros-, así como la oportunidad que el arquitecto había dado a los artistas noveles. Al pintor abstracto sin duda no le gustaron los tonos oscuros de las obras de Reyes Pérez tituladas *El problema de la lucha de clases y el gobierno mexicano* y *La condición del niño fuera de la escuela*, ubicadas en los cubos de las dos escaleras del plantel.

El guatemalteco dedicó mayor espacio a los tableros de Guerrero Galván titulados *La condición del niño en la escuela* divididos a su vez en *La vieja escuela*, *La época de transición* y *La escuela moderna*, y expresó: “son fragmentos de gran belleza como el grupo de niñas del primero, el fragmento en el segundo..”⁸⁶ Del resto de los paneles que contenían una serie de imágenes más agresivas, no mencionó nada.

Como ya he mencionado, las pinturas murales más radicales de este conjunto fueron las de Reyes Pérez, ya que representó a un cura con cara de cerdo. La provocación era ya un rasgo *típico* de su obra y sabía de alguna manera que ciertos códigos visuales eran armas poderosas para llamar la atención sobre la polémica religiosa. De acuerdo con Dario Gamboni, las representaciones subversivas actúan como

⁸⁶ Carlos Mérida, *Frescoes in primary schools by various artists*, México, Frances Toor Studios, 1943, s.p. La primera edición es de 1937.

instrumento de desafío y rechazo, por tal causa provoca la destrucción;⁸⁷ de esta manera, la subversión da pie a otro acto de naturaleza *subversiva*.

La obra colectiva no perduró puesto que una furiosa sociedad de padres de familia le arrojó diferentes ácidos después de su realización. Los progenitores jamás estuvieron de acuerdo que sus hijos vieran, en los sacerdotes, por ejemplo, una simbolización de la lujuria y la glotonería.

Las condiciones de la ejecución de los murales fueron adversas. Además de los enfrentamientos por el proyecto de la educación sexual, los murales fueron tomados como catalizador de los encuentros violentos entre autoridades y los padres de familia. En medio de las iracundas reacciones de familias enteras, se llegó incluso a la ocupación policiaca en las escuelas primarias declaradas en huelga. Los padres se organizaron y respondieron coléricamente:

...sólo con el fin de poner al frente de las escuelas a sus esclavos y viles servidores, el señor Bassols sabe muy bien que estarán dispuestos a burlarnos, dando a hurtadillas la odiosa educación sexual, pero sepa que ya ha llegado la hora de conocer a nuestros luchadores y que los padres de familia formamos un frente único alrededor del profesorado honrado y viril que supo estar al lado de la justicia y el deber.⁸⁸

Al mismo tiempo, las publicaciones de derecha denunciaban que las madres de familia habían sido golpeadas por porristas del PNR en las instalaciones de la escuela de la colonia Portales.

En medio de estos enfrentamientos abiertos y controversias, vemos que las representaciones de las obras murales no fueron para nada cándidas.⁸⁹ En algunos paneles la figura del Dios padre quedaba de nuevo en entredicho a través de la apelación emblemática de lo monstruoso y lo absurdo. En otros paños, jóvenes

⁸⁷ Dario Gamboni, *The destruction of art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, p. 27.

⁸⁸ *El Hombre libre*, 23 de abril de 1934, p. 2

⁸⁹ Dado que conocemos pocas imágenes de los muros pintados, el análisis lo tomará como una obra conjunta.

estudiantes con overoles construyen, pintan o están atentos al maestro, sin embargo no hay elementos *inocentes* en estos niños.

(IL. 16) En otro ejemplo, observamos a una niña disfrazada que porta barba larga, la cual tiene la implicación de virilidad y sabiduría entre los dioses, los monarcas y el Dios judío y cristiano. A los lados, dos niños más pequeños parecen estar listos para una representación teatral: uno aparece con un traje de diablo mientras que el personaje de la derecha tiene unas alas de ángel, otro infante se agacha y parece molestar a la niña. Las alas, que representan un estado espiritual y son atributos de un ser divinizado, pertenecen ahora al juego –y a la mofa- infantil. Los pintores de nuevo *transgreden* para demostrar a través de la ridiculización, que las imágenes sagradas no eran algo que los infantes pudieran tomar en serio.

Al lado de esta imagen -fotografía tomada de *El Nacional*-, vemos de nuevo las metáforas de renovación y productividad. En una sola imagen se concentran las actividades manuales y las llamadas intelectuales: el tejido, la lectura y la escritura. Un grupo de escolapios vestidos de overol se encuentran frente al tablero, parecen discutir una idea mientras otro escribe, la ausencia del maestro es notable. Otro niño está frente a una máquina para hilar, mientras que otro está sentado y lee tranquilamente un libro.

(IL. 17) En otro tablero, vemos que la maestra aparece como nueva redentora. Con una expresión un tanto rígida en su rostro, toma maternalmente la cabeza de uno de los pequeños como signo de protección. Los niños están atentos y su posición corporal de alguna manera *obliga* al espectador *a observar* lo que la maestra señala: una ciudad, quizás una mezcla del pasado y futuro, o probable *traslado* visual de la ciudad santa y centro del mundo, al tiempo de aludir a su destrucción y estabilidad perdida.

De acuerdo con Peter Krieger, dentro del paradigma de la señalización, la ciudad aparece como una estructura simbólica de la sociedad; aquí el *gesto* señala el conjunto

urbano lo que se traduce en una forma de dominar los espacios.⁹⁰ La arquitectura de la ciudad fue utilizada para representar el buen gobierno y la vida política regida por la razón. Así, la ciudad aparece como un escenario simbólico a disposición del discurso de poder. Es importante recalcar que la profesora, una nueva encarnación de la Patria, es la que precisamente *señala* la destrucción de un orden político, ideológico y arquitectónico. La maestra se había convertido en una figura emblemática: era la formadora de ciudadanos y una de las principales activistas del régimen.⁹¹

Esta mujer ideal-maestra-madre también tuvo el papel de llevar a cabo la sana formación y reproducción de *niños revolucionarios*. Parte de su *trabajo* estaba destinado a criar a niños saludables para encauzarlos a los beneficios que ofrecía el Estado. En este caso, la síntesis simbólica sirve para ilustrar que la figura materna también estaba estrechamente relacionada con el aprendizaje de la lectura y la escritura.

Una muralla separa el *antes y el después*. El “antes” está plasmado en cúpulas dinamitadas, una cruz solitaria, bloques de piedra rotos y edificios fragmentados. El pintor también empleó este recurso para simbolizar el advenimiento de nuevas estructuras. Las columnas aparecen totalmente quebrantadas lo que constituye una amenaza al edificio en su visión integral.⁹² Estos pilares evocan una concepción espiritual y cósmica derruida que también conviven con una arquitectura catastrofista. Tal como indica Krieger, la arquitectura de una sociedad ostenta y legitima al Estado.⁹³ En más de un sentido, esta imagen tiene que ver con la traza del poder de una ciudad simbólica y antigua –tal vez Roma-, dentro de la visualización de la ciudad como orden y representante de la vida política determinada por la razón. Aquí en este escenario donde confluye la acción política y el poder espiritual, se aprecian cúpulas, altos techos, arcos del triunfo, edificios antiguos, plazas y columnas que anuncian majestad.

⁹⁰ Peter Krieger, “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, pp. 270-271.

⁹¹ González Mello, “El régimen visual..”, p. 290.

⁹² Chevalier y Gheerbrandt, *op. cit.*, p. 196.

⁹³ Peter Krieger, *op. cit.*, p. 266.

En esta reconstrucción de la Roma Quadrata, también se evoca a la protección de los ciudadanos.

(IL. 18) Otro panel representa a tres niñas, los seres más susceptibles de la influencia “negativa” de la iglesia de acuerdo con el radicalismo. La niña de la izquierda con orejas de burro está hincada y tiene la actitud de plegaria, mientras que la pequeña localizada en la parte central parece que trata de disuadir a otra de rostro animalizado – como un mono incluso- quien tiene entre las manos una especie de rosario con la forma de un títere, payaso u obispo. Esta niña arrodillada, reza y es indiferente a su compañera que la toma por el hombro. Las orejas de burro apelan a la representación de los métodos “antiguos” de enseñanza, cuando los niños eran confinados al rincón del aula puestos de espaldas como castigo a su indolencia.

(IL. 19) La iconografía de la señalización fue repetitiva en la propaganda oficial. Por ejemplo, en una portada realizada por José Chávez Morado para la revista pedagógica *Nave*, se incorporan los elementos comunes de la iconografía educativa de los años treinta: el profesor y el alumno ubicados en un contexto urbano, así como los postes de luz y la chimenea de una fábrica como símbolos de progreso y modernidad. El docente *indica* al alumno un futuro depositado en la industrialización; y al mismo tiempo toca paternalmente la espalda del niño con la misma mano que sostiene en el libro, dirigiéndole su mirada y atención aludiendo que gracias a la enseñanza, su futuro aseguraba el bienestar nacional. El gesto es elocuente y convencional: tocar el brazo o poner una mano sobre el hombro, es muestra de una posesión legal de alguien.⁹⁴

La obra de Máximo Pacheco, *El lazo* fue la más agresiva. **(IL. 20)** En lo que parece ser una rebelión masculina infantil y una lectura visual de la quema de judas, los pequeños de lado derecho sujetan con fuerza un lazo, mientras que con miradas violentas, burlonas e inquisidoras se dirigen a dos mujeres con hábitos oscuros. En la parte

⁹⁴ Véase Mosche Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*. Trad. José Luis Sancho Gaspar, Madrid, Akal, 1999, (Estudios de Arte y Estética, 51).

superior dos infantes más ayudan en la acción: parece como si quisieran sujetar como animales a las mujeres y su actitud precede una acción más violenta. Los rostros de las posibles beatas acusan cierta deformidad facial y de su cuello penden dos crucifijos mientras que parecen cuidar de dos niñas vestidas para la primera comunión quienes cierran los ojos.

Sin embargo, las pequeñas no son objeto de ataque de los varones, pues los actos no se dirigen hacia ellas. En la simbología, el hecho de atar a alguien tiene el sentido de prohibir y en este caso simboliza “el ámbito disciplinario de la excomunión”, es decir, los infantes se encargarían de liberar de toda obligación religiosa a las criaturas.

El “juego” de estos niños *siniestros* buscaban terminar con la autoridad conservadora a través de la convivencia escolar y el aprendizaje interno;⁹⁵ como en los frescos de Julio Castellanos en la Escuela “Melchor Ocampo”, y que al mismo tiempo recuerdan las obras tempranas de Juan Soriano a quien le gustaba representar retozos infantiles “siniestros”; por ejemplo en *La mesa negra con niños* (1942), los pequeños corren en medio de elementos tan disímbolos como cabezas de ángeles, esferas de cristal y calaveras.

En los centros de instrucción básica, los pequeños incitaban a la rebelión adulta totalmente contrario a la concepción de la infancia que había prevalecido: la imagen ideal-romántica del niño como ser inocente y puro. Al infante se le empezó a considerar “peligroso” a medida que iba adquiriendo la conciencia de ser un elemento autónomo y activo.⁹⁶ En resumen: los niños de alguna manera transgredían el orden familiar, se “liberaban” y eran los responsables de educar a sus padres y hermanos.

⁹⁵ Véase el texto de Ana Torres sobre el fresco de Julio Castellanos, *La pintura mural en los centros de educación en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 2003, (Biblioteca Escolar).

⁹⁶ Anne Higonet, *Pictures of innocence. The history and crisis of ideal childhood*, Londres, Thames and Hudson, 1998, p. 109.

No fue gratuito que los pintores –a la vez maestros de artes plásticas como en las escuelas primarias y de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores- hicieran una “Declaración de Principios” sobre su noción –un tanto abstracta- de las capacidades del infante:

Declaramos que el niño debe ser considerado no como un ser a quien hay que proteger disfrazándole la verdad o pretendiendo manifestársela por medio de la mentira, SINO como la unidad básica y esencial de la sociedad humana dotado de capacidad para la producción, útil para sí mismo, y cuya tendencia para resolver sus propios problemas se evidencia desde su primera manifestación de actividad coordinada: el juego, que no es en sí más que una sustitución de los deseos de *realizar sus necesidades de acción...*

Los maestros actuarían como *mediadores*:

En consecuencia, el aparato educacional debe proporcionar al niño los medios de acción que permitan realizar y satisfacer sus deseos de trabajar y producir, tomando en cuenta que esto se efectuará mediante un proceso de descubrimientos por propia experiencia de las causas y razón de los fenómenos inherentes del productor, en este caso el propio niño...⁹⁷

El Estado y las instituciones intervenían enteramente en la crianza y la educación infantil como una medida de control social. De nuevo, se apelaba al “futuro de la revolución”: los niños tenían que representar a una nueva sociedad totalmente libre de peligros.

Dentro de la instrumentación de diferentes proyectos educativos, el cardenismo guardaba una notable distancia con el radicalismo de la oligarquía callista, para anteponer una cruzada social y eugénica misma que fue adaptada por funcionarios y burócratas como Reyes Pérez.

Paréntesis: la aplicación de la eugenesia

Es necesario exigir a todos los miembros [de la sociedad] la procreación de una nueva generación en la que los degenerados, enfermos y débiles sean eliminados..
Manifiesto de la Sociedad de Eugenesia al Pueblo de la República, 1934. ⁹⁸

⁹⁷ “Programa general de las Artes Plásticas. Declaración de principios. Capítulo I, ca. 1935”, Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., FG-SEP-255. Las cursivas son mías.

⁹⁸ Citado en Beatriz Urías Horcasitas, “Eugenesia e ideas sobre las razas en México, 1930-1950”, *Historia y gráfica*, Revista semestral del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, México, núm.

Las líneas anteriores nos hacen reflexionar sobre una vertiente del proyecto de modernización efectuado por la elite política posrevolucionaria. En la clara búsqueda de transformación, mejoramiento, “perfeccionamiento genético” y “dominio personal del cuerpo” de la sociedad mexicana, sólo tendrían cabida los individuos más aptos, sin vicios o sin defectos congénitos, que harían efectivas sus obligaciones cívicas. De esta manera, la eugenesia funcionó como “un programa de acción indirecta sobre el organismo biológico a través de la educación, la higiene y los cuidados materno-infantiles para postular la educación higiénica y la salubridad pública como medios de regeneración social..”⁹⁹

La eugenesia fue difundida entre los médicos mexicanos en la década de los años veinte e influyó notoriamente en las políticas higienistas del régimen. Como lo ha estudiado Beatriz Urías, se articuló una “cruzada contra la degeneración, el alcoholismo, las enfermedades y la prostitución.. poniendo un especial énfasis en los niños, las mujeres, la familia y los trabajadores”.¹⁰⁰ Durante el callismo –continúa Urías- “el combate sanitario contra aquello que la sociedad había incubado como elementos “patológicos” apareció, en efecto, como una manera de buscar el establecimiento de un orden y la aplicación de una ley”.¹⁰¹

En efecto, la aplicación de la medicina preventiva en el ámbito social, determinaba “el terreno de las políticas públicas y la propaganda moderna”,¹⁰² y así, se dio una unión entre las instituciones médicas y las instancias políticas –y públicas- para lograr la “regeneración social” de la sociedad mexicana. De acuerdo con los argumentos

17, 2001, p. 194. Véase Laura Luz López Guazo, *Eugenesia y racismo en México*, México, UNAM-Dirección General de Estudios de Posgrado-Facultad de Medicina, 2005.

⁹⁹ Marta Saade Granados, “¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940), *Cuicuilco*, nueva época, Vol. 11, núm. 31, mayo-agosto 2005, p. 54.

¹⁰⁰ Urías Horcasitas, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰¹ *Ibid.*, p, 183.

¹⁰² Saade Granados, *op. cit.*, p. 62.

nacionalistas, se tenía la entera intención “de actuar sobre el ámbito “privado” de la familia, la sexualidad y la maternidad”.¹⁰³

El Estado estableció normas que regirían el ámbito de “la vida reproductiva a fin de controlar la herencia degenerativa que provocaba el nacimiento de individuos con inclinaciones hacia el alcoholismo, las desviaciones sexuales y las tendencias criminógenas”.¹⁰⁴

Las campañas para combatir los males sociales –finalmente signos de un retroceso evolutivo- se hicieron a través del Departamento de Salubridad Pública, la Secretaría de Gobernación y la Secretaría de Educación Pública, donde Reyes Pérez tuvo el cargo de Jefe del Departamento de Educación Obrera. La SEP así diseñó varias medidas de higiene mental infantil donde tenían cabida las pruebas de inteligencia, estudios antropométricos y estadísticos.¹⁰⁵ El artista y funcionario estaba preocupado por la educación de los “padres de la nueva nación” mismos que tenían que adoptar el control natal como un nuevo modelo de conducta, base del programa social e higienista del régimen.

Así se constata la siguiente misiva dirigida por el funcionario a los directores y ayudantes de las escuelas primarias nocturnas:

En previsión de la posibilidad que el alumnado de adultos que concurre a las Escuelas Nocturnas, impulsado por las necesidades fisiológicas propias de su edad, puede ser contagiado de enfermedades venéreas, y sin darse cuenta, lleve el mal a los niños de las Escuelas Primarias Matutinas y Vespertinas, cuyos edificios ocupa, esta Jefatura de mi cargo se permite responder al Profesorado en general que se tenga presente esta amenaza. Como estas enfermedades venéreas entrañan un grave mal de trascendencias peligrosísimas por muchos conceptos, tanto para los adultos y niños de las primarias, cuanto para las familias

¹⁰³ *Ibid.*, p. 68. Como ejemplo de los cuidados materno infantiles, está el *Libro para la madre mexicana*, México, Turanzas del Valle, 1933. De distribución gratuita, este libro *sugerido* por la esposa de Abelardo Rodríguez, fue escrito por cuatro médicos y contenía ilustraciones de Salvador Pruneda.

¹⁰⁴ Beatriz Urías Horcasitas, “Degeneracionismo e higiene mental en el México posrevolucionario (1920-1940)”, *Frenia*. Revista de Historia de la Psiquiatría, Madrid, Vol. IV, Fascículo 2, 2004, p. 39.

¹⁰⁵ Taller 1932, “Utopía no utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo”, pp. 27-33.

de los mismos, recuerdo a ustedes con la debida atención, *que deben impartirse con asiduidad las prácticas higiénicas que forman parte esencial en los actuales Programas de Enseñanza.*

Para ello, encarezco a ustedes se sirvan celebrar periódicamente conferencias de Higiene Sexual, tendientes a ilustrar a los Obreros acerca de estas enfermedades; la manera de evitarlas y curarlas; así como hacerles conocer de que, desgraciadamente, hayan sido víctimas de su imprudencia o de la fe de personas del sexo opuesto, evitando hacer uso de objetos de uso común.

Huelga decir que ustedes mismos procurarán vigilar dentro de lo posible, el cumplimiento de estas medidas profilácticas en el uso que se haga de los objetos de servicio sanitario de las Escuelas diurnas.

Espero que el punto a que me refiero sea tratado con la táctica debida, sin omitir detalle alguno que tienda a educar al individuo en la materia, enseñándolo a precaverse y a mismo tiempo a no ser un peligro inminente para la comunidad.

Atentamente
El Jefe del Departamento

Roberto Reyes Pérez
(rúbrica).¹⁰⁶

Reyes Pérez, además de su interés sobre la vida reproductiva de los mexicanos, se inclinó hacia la *regeneración infantil*, misma que estaba basada en el aprovechamiento científico de las cualidades naturales del niño así como en el perfeccionamiento de sus energías, al tiempo de ordenar sus costumbres, promover el trabajo, el deporte y la higiene.

Como antecedente inmediato, recordemos que las escuelas funcionalistas obedecieron a un complejo estudio antropométrico “que buscaba asegurar el correcto desarrollo del sistema músculo-esquelético de los niños, para así propiciar su correcto desempeño físico y mental”.¹⁰⁷

De este modo, bajo el precepto científico de la medición, Reyes Pérez adoptó entusiasmado el programa eugénico del gobierno federal encabezado por Cárdenas y Vázquez Vela y probablemente pensó llevarlo a cabo en el plantel “México-España”.

¹⁰⁶ Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP), Fondo Departamento de Educación Obrera, circular XI-3-102, 6 de mayo de 1937, Exp. 4015/23, f. 5. El subrayado es mío. Agradezco la gentileza del grupo de estudiantes del proyecto de investigación “Taller 1932”, especialmente a Rosalía Ruiz y Daniel Leyva por haberme puesto al tanto de la existencia de este documento.

¹⁰⁷ Taller 1932, *op. cit.*, p. 25.

Algunas ilustraciones de un texto de psicopedagogía dan fe de este nuevo interés del artista y burócrata.¹⁰⁸ Las ilustraciones ahí contenidas están firmadas *RP* y pueden atribuirse a nuestro pintor. En una imagen atinadamente analizada¹⁰⁹ donde un niño está sentado sobre una gráfica de pulso vital, se pone de manifiesto la *vigilancia* “para establecer las magnitudes de su cuerpo y de su mente”.

El libro destaca el servicio de higiene mental –el cual tenía como objetivo mejorar el estado psíquico del escolar- y la utilización de las clínicas de conducta donde también se ubicaban los centros de divulgación científica y de propaganda. El texto también explica los servicios de estadística, el de clasificación y esquematización creado en función de “buscar a los más aptos para el desarrollo escolar”, además de los sistemas de paidotecnia, educación especial, estudio de los problemas sexuales, entre otros. De este modo, los niños se estudiaban –y se controlaban- desde una óptica *totalmente científica*.

(IL. 21) En una imagen –diseñada como *ex libris*- vemos a una mujer en la parte central, tiene el cabello recogido –un código de higiene personal-, porta una túnica y permanece estática. Esta metáfora de la ciencia tiene la cabeza levantada hacia arriba y de manera maternal toma de los hombros a dos niños: uno lisiado y a otro muy delgado, desnudo de sus extremidades superiores. Una tercera criatura abraza la pierna de esta *maestra* o *madre*, tiene un aspecto huraño y mirada *turbia*. Al pie de la imagen se lee: “esta es la labor que reclama la educación de los anormales mentales, débiles físicos y lisiados”.¹¹⁰ Los mensajes de redención e intenciones del saneamiento físico y social del régimen comenzaban a ser mucho más abiertos.

¹⁰⁸ *Instituto Nacional de Psicopedagogía*, México, Talleres Gráficos de la Nación-Secretaría de Educación Pública-Departamento de Psicopedagogía Médico Escolar, 1936.

¹⁰⁹ Taller 1932, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁰ *Ibid.* La firma *RP* se localiza en el ángulo inferior derecho.

De este modo, el jacobinismo y las distintas aristas de los programas educativos e higiénicos del régimen no tardarían en buscar otros medios visuales para exponer la nueva *conversión* de las identidades. Los artistas jacobinos del Estado buscaron y aprovecharon diversas alternativas que dieran forma a sus proyectos de modernización. Era el turno del modelo de vanguardia de los carteles, la educación técnica y la reproducción mecánica.

III. Tercera y última estrategia: el cartel

En los albores de la administración cardenista, Reyes Pérez comenzó a trabajar dentro del Departamento de Bellas Artes donde se le permitió ejercer cierto control táctico sobre una nueva modalidad artística que tomaría fuerza en los primeros años del cardenismo: la exposición itinerante de carteles revolucionarios.

En esos años, además de ser director de la Escuela de Arte para Trabajadores Número 1, Reyes Pérez había sido propuesto para dirigir el Instituto Cultural Proletario de la SEP, ocupó la jefatura del Departamento de Educación Obrera y también fue Secretario de Finanzas de la LEAR antes de convertirse en el director de la escuela conocida como “Niños de Morelia” en 1937.

Reyes Pérez sabía que la difusión de las ideas del régimen en los campos de la alfabetización, la ciudadanía, la higiene y la productividad eran fundamentales. Después de experimentar con la caricatura política y la pintura mural, decidió tomar en cuenta la eficacia propagandista del cartel para inculcar y orientar los valores del Estado. Su dinámica de trabajo consistió en presidir un modo de capacitación obrera para que el propio trabajador comprendiera su papel dentro del proceso revolucionario.

Las artes visuales de principios del cardenismo buscaron promover la participación política de los diversos grupos que empezaban a conformar la ciudadanía. El discurso reformador se inclinaba al ámbito de la educación y un adoctrinamiento integral que no sólo incluía al trabajador combativo y radical, sino también a su familia. De este modo, se creó una especie de domesticidad obrera donde se manejaban los términos de hogar, preparación, trabajo, vivienda, sanidad y servicios públicos,¹ donde se requería la estrecha y necesaria colaboración entre el Estado y la familia.

¹ Véase Lanny Thompson, “La fotografía como documento histórico: la familia proletaria y la vida doméstica en la ciudad de México 1900-1950”, *Historias*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Estudios Históricos, núm. 29, 1985 pp. 107. Enriqueta Tuñón Pablos, “Vida

La administración de Lázaro Cárdenas sobre todo en sus primeros años impulsó especialmente aquellas manifestaciones artísticas relacionadas con la exaltación de la imagen del obrero. El cardenismo elaboró un proyecto educativo para los trabajadores basado en la necesidad de consolidar y asegurar un futuro científico técnico, donde tenían cabida los modernos métodos fabriles. El objetivo principal era incrementar la productividad basada en un modelo de pequeña propiedad.

Así, fue impulsada la profesionalización de los trabajadores y este apoyo a la preparación técnica coexistió con la creación del Instituto Politécnico Nacional en 1935 la cual fusionó a la Escuela Superior de Construcción, la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica, la de Ingeniería Textil, etcétera.²

Dentro de este programa de especialización y educación utilitaria, se buscó otorgar un papel fundamental a las artes plásticas. En el imaginario de la elite política, los obreros harían carteles que representaran los beneficios de la ciencia, el progreso y la educación, a lo que se añade el radicalismo ideológico, herencia del maximato a los cardenistas de la que aún no se podían deshacer.

cotidiana y cultura obrera en el cardenismo”, en Victoria Novelo (coord.), *Coloquio sobre cultura obrera*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-SEP, 1987, pp. 87-102.

² Luis González, *Los días del Presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981, (Historia de la Revolución Mexicana, 15), p. 285.

Técnicos y artistas

En 1933 se crearon las primeras Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores como extensión de los Centros Populares de Pintura, cuyo plan de estudios se basó en la producción de propaganda “en general”: llevar a cabo exposiciones de artes plásticas, planear decoraciones murales y sobre todo programar “estudios especiales de intervención artística en las industrias”. Desde sus inicios, estas escuelas desearon ampliar el campo de acción pedagógica buscando su difusión en un ámbito totalmente urbano. Para el alumnado no habría un límite de edad y se admitirían a obreros de ambos sexos.³

Otro antecedente de estas escuelas fue la idea de conversión del artista-obrero-técnico, idea motivada por Diego Rivera cuando ocupó la dirección de la Escuela Central de Artes Plásticas en 1929. Rivera pensaba seriamente en un sistema de jerarquías donde el maestro —*el profesional y transformador*— transmitía sus conocimientos al aprendiz por medio de la práctica; pero conforme a su retórica, la instrucción correspondía más a la vigilancia de los obreros como artesanos para ubicarlos dentro de *su* lucha de clases.⁴ Así, en medio de una utopía que describía un futuro tecnificado y progresista, Rivera convertía en profesión lo que antes era considerado como un oficio.

De alguna manera Reyes Pérez se motivó en este programa de estudios profesionales para elaborar el suyo. Para el ingreso, el funcionario aplicaba un examen riguroso indicando al mismo tiempo que no buscaba hacer “artistas profesionales”, sino que más bien trataba de desarrollar las capacidades artísticas del “conglomerado obrero” para

³ Francisco Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos. Un proyecto cultural para la integración nacional: periodo de Calles y el maximato (1924-1934)*, México, Subdirección General de Investigación para la Educación e Investigación Artísticas INBA-SEP, 1984, p. 65.

⁴ Renato González Mello, “La UNAM y Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 67, 1995, p. 31.

hacerlos responsables de los niveles de producción en un lapso de dos años. Reyes Pérez incidía especialmente en la instrucción de “la ideología de avanzada” y “la técnica moderna”. Al igual que Rivera, Reyes Pérez no olvidaba las jerarquías, ya que las clases eran dirigidas por un *maestro jefe* y sus ayudantes.

Desde los primeros cursos, Reyes Pérez consideraba como básica la enseñanza de la geometría y el dibujo quitándoles el “carácter árido” de un pasado académico, al otorgarle un nuevo carácter “fácilmente asimilable” en relación con los problemas útiles de la pintura y escultura.

En el siguiente trimestre, el alumnado sería instruido en el trazo de letras al carbón y lápiz de leyendas “que tuvieran un carácter revolucionario”. Otro curso comprendería clases de dibujo básico y una iniciación en los grabados en madera y linóleo. En el curso de cartel –que era el tercer trimestre- aprenderían las técnicas del stencil y la brocha. Como parte complementaria, también aprenderían a elaborar proyectos de escenografías con las técnicas tradicionales de la pintura como óleo y temple, y hasta el sexto trimestre se les enfrentaría directamente con el muro.

Hacia al final de la formación artística del obrero, Reyes Pérez incidía en el taller cooperativo, lugar donde se llevaría a cabo “la práctica intensa de los procedimientos y ejecución de trabajos de organizaciones sindicales y campesinas”. En otro grado propuesto por él, se les enseñaría al estudiantado los lineamientos básicos de la historia del arte y sociología, además de una introducción a la escultura.

A Reyes Pérez le interesaba particularmente la formación en “oratoria revolucionaria” además de las clases –que él mismo impartía- sobre “los mítines, el liderazgo, la mecánica en los congresos” y los indispensables “consejos para hablar en asambleas”.⁵

La meta de Reyes Pérez fue la creación de una pequeña industria dirigida por obreros, nunca les dio la denominación de *artesanos*. Al integrar al proletariado dentro de un nivel productivo sería relativamente *más sencillo* orientar sus inclinaciones políticas e ideológicas. De este modo, los dirigentes de estos centros educativos imaginaban enormes ejércitos de obreros sanos, ideologizados, contentos y agradecidos con el régimen.

Sin embargo, los maestros aplicaron viejas prácticas tradicionales, ya que se ubicaron a la usanza renacentista del gremio con su estratificación del oficiente y el técnico. Al final de cuentas, la convivencia del trabajo manual e intelectual funcionaba como una metodología de enseñanza ya comprobada.

El docente Jesús Guerrero Galván, jefe del taller de pintura de la Escuela de Trabajadores número 1, en un artículo redactado para el periódico *Izquierdas* recalcó que en estos centros imperaba “la preparación técnica y luego las preocupaciones estéticas. La clase obrera tenía una fuerza vital y fuerza constructiva y a eso han de dedicarse”.

Para Guerrero Galván los programas se caracterizaban por “su organización, su disciplina y preparación técnica”, mientras que la aplicación del examen era utilizado solamente “para localizar el interés de los obreros”. En un elogio a la estructura y planta docente de estas escuelas, el artista jalisciense indicó que los obreros asistían a estos planteles ya que los maestros *ofrecían enteramente* la oportunidad del perfeccionamiento del oficio “como verdaderos artistas que fuera de toda saña pequeño-burguesa están al servicio del proletariado.. las escuelas no serán simples rincones donde se de cabida a masturbaciones o tendencias artepuristas...”⁶

⁵ Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP), Fondo Departamento de Bellas Artes, caja 4003/19, “Programas de Estudio. Escuelas de Arte para Trabajadores”, f. 1-7, firmas de Roberto Reyes Pérez y Ángel Salas.

⁶ Jesús Guerrero Galván, “Los nuevos talleres de artes plásticas”, *Izquierdas, periódico de acción*, julio de 1935, p. 4.

Esta línea no está alejada de uno de los lineamientos básicos de la Bauhaus: la unión del arte y la técnica con fines publicitarios y propagandísticos. El proyecto educativo de la Bauhaus organizó centros productivos a pequeña escala donde los carteles eran tratados como “productos publicitarios”. Los ejercicios prácticos radicaban en el dominio de las formas elementales y en el dibujo se depositaba la esencia de la racionalidad técnica de la tecnología y la arquitectura.⁷

Basados en buena medida en este programa pedagógico, los jóvenes maestros de la Secretaría hicieron una explicación de la importancia básica del dibujo. La instrucción técnica sólo podía aprenderse a través del *entendimiento* de las líneas:

Estaremos en la posibilidad de preparar más conscientemente a los obreros dentro de la habilidad para diseñar, para ajustar y para concebir todas las formas geométricas, que se relacionan con el trabajo industrial. Los profesionales que tuviesen como preparación esta clase de dibujo, estamos seguros de que se tropezarían con menos dificultades para los diseños, esquemas, gráficas y acotaciones que tienen que dibujar constantemente.⁸

Podemos citar como ejemplo los anuncios publicitarios para ingresar al Politécnico donde se elogiaba el “orden práctico de la vida moderna” el cual podía lograrse a través de la sistematización del estudio de las ciencias físicas y matemáticas.

Las diversas opiniones aparecidas en *El Nacional* sobre estas escuelas fueron complacientes. En el principal vocero del régimen prevalecieron argumentos que encumbraban el papel educativo y transformador de estas escuelas:

Para el presente año, las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, que dependen del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, han fortalecido sus respectivos programas de enseñanza dentro de un plan coherente de disciplinas incorporando materias nuevas de acuerdo *con las sugerencias del propio alumnado*.

⁷ Véase Ute Brüning, “La imprenta y el taller de publicidad”, en Jeannine Fiedler y Peter Feirerabend (eds.), *Bauhaus*, trad. Mariana Gratacos i Grau y Meritxell Tena Ripolles, Madrid, Könemann, 2000, pp. 488-497.

⁸ AHSEP, Departamento de Bellas Artes, exp. 49116/42, f. 45. Con firmas de Guerrero Galván y Máximo Pacheco.

Los planteles de referencia intensificarán sus funciones de servicio social, organizando el mayor número de festivales de cultura en plenos centros obreros y en las barriadas humildes de nuestra metrópoli, pues está comprobando que éste procedimiento resulta vehículo seguro para educar a las masas conforme a las realidades revolucionarias inmediatas.⁹

Cabe señalar que en muy pocas ocasiones se mencionaba que los alumnos *eran obligados* a colaborar en periódicos, manifiestos y libros para los sindicatos.

De este modo, de acuerdo con el plan de estudios diseñado por Reyes Pérez, estos centros educativos tratarían de cumplir con la función de inculcar un esquema ideológico y una propaganda considerada de vanguardia.

Las siguientes líneas versarán sobre los carteles realizados por los maestros y alumnos obreros de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, cuya temática principal obedecía un fundamento rector: las diferentes representaciones visuales del compromiso del régimen con la clase trabajadora.

En los carteles producidos en estos planteles se subrayó el requerimiento de una autoridad fuerte que promoviera la unidad, el orden y el entusiasmo compartido por una producción industrial. Así, en una noción progresista del arte, el cartel fue el vehículo idóneo para esta visualización del ciudadano que tenía ante sus ojos *una nueva* alternativa.

La manera de elaborar estos carteles difiere de la producción de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios o de la gráfica regida por el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda.¹⁰ En esas obras, notablemente inspiradas en la producción de la propaganda soviética, sobresalen las letras talladas esquemáticas, el cuidado en las disposiciones horizontales, la tipografía de alto colorido, el uso de diferentes tintas, las

⁹ Antonio Luna Arroyo, "Arte funcional", *El Nacional*, 13 de marzo de 1936, 2 secc., p.1. Las cursivas son mías.

¹⁰ La producción de carteles como propaganda gráfica en México fue un fenómeno más bien tardío. Por ejemplo, un antecedente de los carteles que analizaremos pueden ser los concursos de carteles patrocinados por el diario *Excélsior* y la Lotería Nacional entre 1931 y 1932.

tiras rojinegras, los contrastes dimensionales y los ritmos geométricos, en resumen, una claridad compositiva hecha en offset o fotograbado.¹¹

De acuerdo con expedientes del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, Reyes Pérez fue el director de la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores número 1, ubicada en la calle de Mesones, la cual presumía que sus estudiantes hacían *en serie* 500 carteles que solicitaban las organizaciones obreras. Este plantel contaba con el mayor ejercicio presupuestario a diferencia de las otras dos escuelas.

Además de su plan de estudios, Reyes Pérez de alguna forma *sugería* los temas que tenían que hacer los estudiantes en la dependencia a su cargo, aspecto que también decidía en parte el Comité de Acción Cultural del Partido Nacional Revolucionario.¹² De igual manera, Reyes Pérez también colaboraba estrechamente con la Oficina de Publicaciones y Prensa para dictaminar los criterios editoriales a seguir en la elaboración de estos carteles.¹³

En síntesis, el papel de Reyes Pérez consistía en consignar los tópicos de la producción artística de las escuelas para después argumentar que “la tendencia socialista imperante” había sido *exigida* por las confederaciones de obreros y campesinos,¹⁴ al tiempo de testificar que “los pedidos de los carteles eran numerosos”.¹⁵

¹¹ Véase Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño*, catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo de Arte Carrillo Gil, 1991, Larissa Pavlioukova, *Diseño gráfico soviético y mexicano de los años 1920-1940*, tesis de maestría en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

¹² El logo tricolor del PNR aparecía en las cartas de adhesión de todos los artistas que pertenecían a la Sección de Artes Plásticas.

¹³ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, 1935, Exp. 4942/50, f. 1-

¹⁴ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, Oficina de Publicaciones y Prensa, caja 4942/42.

¹⁵ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, 1935, Exp.3968, f. 27.

Reyes Pérez suscribía en sus cartas: “se procede reunir todos los carteles hechos en el taller de esta escuela a mi cargo para su envío a la Sección de Artes Plásticas.. y después a sus sedes en la República Mexicana..”

Coincidiendo con la *gran* demanda de los carteles, el director exhortaba a visitar fábricas para tomar varias fotografías y lograr un interés *absoluto* por los temas fabriles, además de impulsar las relaciones de las escuelas con las fábricas y el ramo industrial.¹⁶ Estas obras, supuestamente realizadas por los obreros, saldrían de los talleres para ser exhibidas por todo el país con lo cual se demostraría que el programa pedagógico de avanzada daba los mejores resultados. Reyes Pérez -quien trabajó muy de cerca con el Jefe del Departamento de Bellas Artes, José Muñoz Cota- además de planificar la temática anticlerical de los carteles, llamaba la atención en los temas anticlericales, educativos, agrícolas y sanitarios. Él mismo argumentaba que los tópicos eran decididos por los estudiantes y profesores en los propios talleres. Cabe decir que el director también promovía en su escuela la proyección de películas como *¡Que viva México!* y *Octubre* así como los programas de radio donde se hacía propaganda cardenista.¹⁷

Por otra parte, a los artistas que integraban el cuerpo de profesores de estas escuelas se les recordaba:

..al crease las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores se ha tenido como principal finalidad EL BENEFICIO SOCIAL que éstas llevarán hacia la mesa de nuestra clase obrera por medio de su elevación cultural y estética, a la vez que darles la posibilidad de poseer un nuevo oficio que les colocará en la aptitud de ejercer prácticamente las enseñanzas adquiridas.¹⁸

Carteles viajeros

¹⁶ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, Exp, 4942/41, F.2.

¹⁷ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, 1935, Exp.3981/4938, f. 13.

¹⁸ Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., Misiones Culturales, FG-SEP-602.

Las exposiciones de ochenta carteles antirreligiosos y antifascistas fueron una gran puesta en escena. La primera fue inaugurada a finales de 1934 en la iglesia de Corpus Christi¹⁹ –el cual era el Museo de la Higiene- para después trasladarse al ex convento de San Diego, a la Confederación General de Trabajadores, al Instituto Cultural Proletario y al Centro Escolar Revolución. Los jacobinos disfrutaban transformar los templos en espacios laicos al tiempo de hacer público su nuevo significado. El ritual cívico y simbólico se encargó de recordar la necesidad de construir y difundir un aparato simbólico que uniera tanto a funcionarios como a trabajadores. En las exhibiciones de carteles también se pronunciaban discursos y se entonaban cantos con coros “revolucionarios”.

De acuerdo con las crónicas, el discurso inaugural de la primera exposición corrió a cargo de Muñoz Cota, mientras que los asistentes paseaban entre las obras de los expositores –casi todos miembros de la Alianza de Trabajadores de Artes Plásticas- Reyes Pérez, José Chávez Morado, Máximo Pacheco, Jesús Guerrero Galván y Raúl Anguiano.²⁰

Por lo regular, Reyes Pérez era el orador en estos eventos y en su discurso describía al cartel de la siguiente manera: “..está al alcance de los trabajadores, por medio del cual los pintores responsables procuran vincularse al proletariado en su lucha diaria”.²¹

En cuanto a la función práctica del cartel se decía:

...el cartel es un vehículo poderoso para la difusión de ideas de orden político, cultural y social. El cartel, como el libro y la revista, como el teatro, el cine, la radio y la decoración mural, va dirigido siempre hacia las masas; pero sobre los otros medios de propaganda tiene la ventaja

¹⁹ Esta iglesia fue de las primeras en confiscarse durante el conflicto cristero. Véase Jean Meyer, *La cristiada*, México, Siglo XXI, 1973.

²⁰ “Exposición de carteles revolucionarios”, *Izquierdas, periódico de acción*, México, 31 de diciembre de 1934, p. 23.

²¹ “Se inauguró el Instituto Cultural Proletario y la exposición de carteles revolucionarios”, *El Nacional*, 17 de diciembre de 1934, 1 secc., pp. 1,2.

de que no espera a que lo busquen o lo visiten; que sale hasta la calle y desde la pared grita su objeto a las gentes que pasan.[...]en México no es sino ahora que se empieza a conocer su valor y que los pintores se interesan por levantar su nivel, tanto de forma como de contenido.²²

Antonio Luna Arroyo, en otra nota aparecida en *El Nacional*, manifestó su pleno apoyo a este proyecto un año después de su establecimiento:

...mas lo que nuestro pueblo necesita en el presente agitado de educación socialista, de Plan Sexenal, de reformas Agraria y Obrera, etc, es el arte de grandes proyecciones sociales, el arte al alcance de las masas. Esas exigencias les proporciona fácilmente el arte en su nueva forma: los Carteles. Su forma sencilla, clara, su llamativo colorido, sus tesis, los hacen fácilmente comprensibles; su facilidad en construcción técnica, su valor económico bajo, su fácil multiplicación, su transportación, etc., dan la clave de su alto valor de divulgación. Por otra parte, no requieren como las otras formas citadas, grandes erogaciones o preparación histórico- social amplia y a priori que exige la pintura tradicional. pero todos tienen gran fuerza de divulgación. Parten de las calles céntricas de las ciudades, están en las grandes paredes de los edificios, van en los furgones del ferrocarril y llegan a las granjas y a las comunidades rurales. Invaden todos los rincones del país. Son, digamos, el medio más útil y efectivo del arte.²³

La exposición de carteles, con el objetivo de fortalecer la llamada “propaganda ideológica”, viajó por varios estados de la República considerados como bastiones del conservadurismo. Reyes Pérez siempre le informaba a Muñoz Cota sobre las reacciones a las exposiciones en lugares como Puebla, Guanajuato, Guadalajara, San Luis Potosí y Aguascalientes. Otras ciudades sede fueron Tabasco, Tepic, Guerrero, Monterrey y Durango. Las muestras generalmente eran inauguradas por el gobernador de la entidad y por los dirigentes de organizaciones obreras y campesinas.²⁴

En sus múltiples reportes a la jefatura del Departamento de Bellas Artes, Reyes Pérez afirmaba con toda seguridad que asistían “miles” de integrantes de sindicatos mineros y panaderos, y que los carteles contribuían al éxito de la labor de “desfanatización”.²⁵

Para Reyes Pérez, el carácter de estas obras era “de una utilidad demoledora

²² *El Nacional*, 15 de diciembre de 1934, 1 secc., p. 5.

²³ Antonio Luna Arroyo, “Arte funcional”, *El Nacional*, 13 de marzo de 1936, 1 secc., p. 1, 7.

²⁴ “La exposición de carteles revolucionarios en Puebla”, *El Nacional*, 31 de diciembre de 1934, 1 secc., p. 8, “La exposición de carteles en la Casa del Pueblo”, *El Nacional*, 8 de enero de 1935, 2 secc., p. 4.

²⁵ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, julio 1935. Caja 3968, f.1.

virilmente completa.. El valor de sus obras es sencillo. El pueblo comprende perfectamente este arte”.²⁶

Reyes Pérez informaba que las exposiciones eran auspiciadas por las confederaciones de trabajadores -gracias a su voluntad de querer ver los carteles-, pero en los documentos se detallan las partidas de esta misma instancia gubernamental para cubrir todos los gastos de estas muestras itinerantes.²⁷ Asimismo, acentuaba que en su escuela se habían hecho en tres meses 47 carteles, 32 pequeños rótulos con leyendas revolucionarias, además de varios cuadros al óleo, grabados y una decoración mural en el vestíbulo de la escuela.²⁸

La presentación de la muestra en el Centro Cultural Obrero –dependiente de la Universidad Michoacana- en Morelia fue todo un acontecimiento puesto que incluyó por primera vez pinturas y fotomontajes, además de los carteles. Reyes Pérez “representante especial del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública”, fue el principal orador en el acto inaugural, tituló a su discurso “El arte al servicio del proletariado” donde habló de “la lucha sostenida entre la juventud revolucionaria y los clericales de la extinta Escuela Libre de Michoacán”.

Sobre los carteles sostuvo que estas expresiones artísticas eran parte fundamental en el ejercicio de la divulgación “ideológica y revolucionaria”, que servía de base “al programa de acción” del Departamento de Bellas Artes. De igual modo, se refirió al valor de las artes como *medio de propaganda*, al que contribuían la música, el teatro y la literatura proletaria. Sin rodeos, Reyes Pérez acomodaba en su discurso los principios del Plan Sexenal.²⁹

²⁶ “En Guadalajara se van a exhibir los carteles”, *El Nacional*, México, 6 de mayo de 1935, 1 secc., p. 2.

²⁷ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, mayo 1935, Exp. 3968, f.4

²⁸ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, Exp. 4942/38, 1935, fs. 17-20.

²⁹ “La Exposición de Carteles Revolucionarios en Morelia”. *El Nacional*, 9 de febrero de 1935. 2 secc., p. 2.

En este mismo acto en Morelia, Reyes Pérez también mencionó: “La Universidad Michoacana antes *funesta* Escuela Libre de Michoacán donde *la clerigalla* estableció su labor amputadora de juventudes, y donde celebraban sus actos religiosos los jóvenes burgueses, se dejan oír los vibrantes discursos de los maestros y elementos revolucionarios..”³⁰

Con la anuencia de Reyes Pérez, el acto culminó con una “marcha antirreligiosa” del Centro Cultural a la Catedral, donde los manifestantes jugaron basquetbol en el atrio, partido que tuvieron que terminar por la caída de una de las canastas.³¹

El recibimiento de la exposición de carteles en Guadalajara fue notable. Reyes Pérez decidió duplicar el número de carteles a esa entidad y resolvió que él mismo encabezaría la inauguración de la exhibición al lado de Muñoz Cota, el gobernador Everardo Topete, el presidente del Comité Estatal del PNR de Jalisco y “los intelectuales de vanguardia”.

Muñoz Cota, para beneplácito de Reyes Pérez y de los rojos jaliscienses apuntó: “..el problema religioso en México no existe, es sólo una manifestación del capitalismo aprovechándose de la ignorancia del pueblo”. De esta manera, los carteles exhibidos tenían “el valor de una arenga, que habla a las masas proletarias despertando en ellas el espíritu de lucha”.³²

³⁰ AHSEP, Fondo Departamento de Bellas Artes, mayo 1935, Exp. 3968, f. 1. El documento se encuentra como boletín de prensa para *El Nacional*, ya en la nota del diario, este párrafo fue omitido.

³¹ Citado en Alan Knight, “Estado, revolución y cultura popular en los años treinta”, en Marcos Tonatiuh Aguila y Alberto Enríquez Perea (coords.), en *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996, p. 310.

³² “Importante exposición se inaugura aquí”, *El Jalisciense*, Guadalajara, 31 de marzo de 1935, p.1, “El acto rojo de anoche en el Teatro Degollado”, Guadalajara, 31 de marzo de 1935, p. 3. Ya que se reitera el papel de Muñoz Cota como orador, no debemos olvidar que había sido uno de los tribunos principales en la campaña presidencial de Cárdenas. En 1935 al lado de su esposa María Luisa Vera, realizó una serie de libros de lectura para escuelas primarias. También publicó *Arte y literatura proletarios. Conferencias*. Oficina de Publicaciones de la SEP-Instituto de Orientación Socialista, 1935. También escribió *El hombre es su palabra. Variaciones en torno a la oratoria*, México, Crea, 1985.

Para la crítica oficial tapatía, los carteles eran la mejor expresión artística que reflejaba los valores del Estado:

[son] un medio gráfico para plantear los más urgentes problemas sociales, con un sentido enteramente humano, asequible a todas las conciencias, que deja en ellas la angustia espiritual, y mueve a una solución terminante... tienen claramente fines de *agitación*, mientras que su concepto es preciso y cortante.. Hemos visto a niños sorprenderse ingenuamente ante la expresión ruda de una verdad y complacerse frente a la comparación de los personajes odiosos con las bestias que les son repulsivas.. El cartel es un arma genuinamente revolucionaria; la forma, la técnica, el contenido, que reflejan toda una nueva apreciación del concepto de la cultura.³³

Sobre esta muestra, Jorge Cuesta tuvo una opinión divergente al entusiasta punto de vista oficial. Con un matiz ciertamente irónico sobre el *potencial publicitario* de las obras exhibidas, mencionó en su columna de *El Universal* en marzo de 1934:

los artistas prefieren la pintura a la tipografía... y el interés que la Secretaría de Educación encuentra en los carteles tiene el interés educativo de impartir la cultura a los analfabetos (*sin que dejen de serlo*), por métodos gráficos y accesibles a ojos menos preparados, por eso ha ideado crear una cultura de carteles, una cultura de propaganda, una cultura propia de los analfabetos...³⁴

La imagen fija

Los carteles presentados en estas exposiciones trataron de representar los postulados del régimen al tiempo de crear un arte al servicio de la transformación social, idea acorde con el discurso cultural de difundir y popularizar ciertas imágenes. De esta manera, la propaganda se convirtió en una forma directa de educar, informar y persuadir visualmente al grueso de una población analfabeta.

Guttsman en su libro *Art for the workers*, señala que el cartel político tuvo el fin de concretar el compromiso político de los trabajadores que se acercaban por primera vez

³³ “La exposición de carteles revolucionarios”, *El Jalisciense*, Guadalajara, 2 de abril de 1935, p. 3, Jesús Aguilar Villaseñor, “Exposición de carteles revolucionarios”, *El Mundo*, Guadalajara, 15 de abril de 1935, pp. 11-12.

³⁴ Jorge Cuesta, “La exposición de carteles comunistas”, en *Jorge Cuesta, Obras*, p. 273.

al arte.³⁵ Dicho en otras palabras, este vehículo de la propaganda política *exigía* una toma de partido y una identificación popular. Para lograr tal efecto, los carteles apelaron a ciertas convenciones iconográficas que reforzaron los imaginarios y estereotipos del burgués, el sacerdote y el obrero. La propaganda desplegó toda su técnica persuasiva, donde las masas eran uniformadas por la conciencia política y el continuo discurso de la reconstrucción social y la utopía del futuro.³⁶

De este modo, los carteles ayudados de diversas metáforas visuales y acompañadas por breves y contundentes textos, sugerían solidaridad y exhortación mezcladas con una motivación política y social.

Hay varios aspectos que deben destacarse de estas obras. Los carteles producidos en las escuelas nocturnas no formaron parte de una reproducción en serie; las imágenes parecen dibujos, acuarelas o gouaches realizados sobre plantillas de cartón o cartulina. Dada su forma, se aprecia más un dibujo original y único que evidentemente no pasó por un proceso fotomecánico. Así, el pincel trató de ocultar su identidad en beneficio del discurso de la imagen mecánicamente producida.

En el aspecto formal, estos carteles sobresalen por su sencillez de expresión y su intento de renuncia a la factura académica. Los elementos gráficos son sintéticos y fácilmente reconocibles, mientras que el trazo del dibujo se inclina más a la caricatura política. Los mensajes son directos y difieren en gran medida de las obras más *sofisticadas* llevadas a cabo –incluso dos años antes– por Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma. En síntesis, tratan de apegarse a la regla cardinal del diseño gráfico: tomar una idea concisa para interpretarla –y reforzarla– visualmente.

Un rasgo habitual de esta prensa y propaganda fue la variedad tipográfica utilizada para recalcar cierta información y llamar la atención del lector. Las letras en tonos

³⁵ Véase W. L. Guttsman, *Art for the workers. Ideology and the visual arts in Weimar Germany*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 171.

blancos fueron hechas en grandes tamaños para mostrar los efectos de contraste dentro de la misma imagen.

(IL. 22) De acuerdo con las fotografías de los carteles, la disposición “museográfica” fue fijar las piezas en los muros de manera tanto horizontal como vertical en *desorden*, lo que contradice el sentido de exhibición de un museo o una galería. De manera contraria a estos espacios de contemplación, al espectador *no experimentado* se le pedía un esfuerzo en su *manera de ver* la propaganda. Las obras en su conjunto llenaban totalmente el muro sin dejar espacio entre uno y otro, tal como parecían mostrarse los trabajos internos de un taller. Cabe mencionar que este “orden” correspondió a la idea de la publicidad callejera de comunicar y decorar al mismo tiempo.

En la transformación y apropiación del paisaje urbano y los lugares públicos, los carteles se presentaron como una alternativa propagandística a la pintura mural. El mensaje parecía ser claro: se *democratizaba* el arte con obras “sencillas”, que sin embargo, tienen su propio nivel de complejidad.

Las imágenes de los carteles trataron de demostrar los espacios públicos fueron eficazmente *cubiertos* y que la reproducción fotomecánica era el modelo de una óptima producción industrial. Sin embargo, ninguno de estos carteles fue reproducible, ya que las obras hechas por los profesores de los obreros evidenciaron una composición y un dibujo individualizado, rotulado directamente en la superficie con pincel, con la entera voluntad de mostrar un nivel *amateur*. De manera paradójica, el despliegue –y afirmación- de las técnicas pictóricas se oponía al rechazo de las distintas formas de la pintura por considerarlas privadas, exclusivas y sobre todo, *irrepetibles*.

³⁶ Toby Clark, *Art and propaganda in the twentieth century. The political image in the age of mass culture*, p. 76.

Curiosamente a estas obras se les dio el tratamiento de obras efímeras –no fueron contemplados como bienes coleccionables- ya que el objetivo era su reemplazo por otros carteles producidos por la industria de los medios impresos. De esta manera, el carácter momentáneo de los carteles correspondió a una actividad fugaz tan propia de la vanguardia político-artística.

Otro elemento contradictorio digno de señalar es que el trabajo que se presumía colectivo y anónimo, fue totalmente individual puesto que la mayoría de los carteles tenían las firmas de sus autores en los ángulos inferiores: Reyes Pérez, Guerrero Galván, Anguiano, entre otros.

En cuanto a los temas, hemos visto que un método efectivo era hacer un muestrario visual satírico de los oponentes al proyecto cultural del régimen para promover así la participación política de las fuerzas sociales.

La principal arma de estas imágenes era la advertencia: “Cruel, egoísta y tirano el Vaticano” “Hostia y misa te darán aunque carezcas de pan” eran parte de consignas arquetípicas ya existentes,³⁷ a las que se añaden otras como “Destruye lo que atonta a tus hijos”, “El pulque y la religión embrutecen”, “Fuera zánganos apestosos”, “Líbrate de la opresión clerical”, “Destruid religión con ciencia”.

En los carteles predominaron los tópicos comunes del radicalismo de la época: la pobreza, la explotación laboral, la represión, la clerecía servil y su unión simbólica con la burguesía, los peligros de la guerra imperialista, la intromisión de la Iglesia la organización familiar, etcétera.

Las obras se apegaron a la sátira de las caricaturas y dibujos de medios impresos. La fórmula general era presentar imágenes contrapuestas: figuras masculinas que llenaban totalmente el espacio y corresponden a cierta forma de comportamiento

³⁷ Emilio La Parra López y Manuel Sánchez Cortina (eds.), *El anticlericalismo español*, p. 80.

retórico³⁸ y la utilización de un lenguaje corporal, como manos, marchas, esfuerzos físicos que mostraran su compromiso con el régimen. O bien, también hay personajes monstruosos con alguna asociación animal y un sentido condenatorio.

No obstante, las obras cumplieron con el tópico de *la glorificación* del obrero. En uno de los carteles, un trabajador cruzado de brazos parece erigirse como un nuevo dios al que se le rinde pleitesía por parte de mujeres, hombres y un obispo. En un despliegue de fuerza y virilidad de este gigante que ocupa toda la composición, a la altura de su cabeza puede leerse “Impotentes ante la fuerza obrera”, un cañón en la parte central se dirige hacia el trabajador quien afirma una identidad masculina y poderosa. **(IL. 23)** Como indica Klaus Theweleit, el carácter del personaje viril se reafirma a través de su propio cuerpo y *la masa* tomaría forma gracias a él. El obrero necesita *de ella* – elemento femenino e irracional- para mantenerse *erguido* y fuerte.³⁹

En otro cartel se aprecia el movimiento gestual de unas manos: una que tira un catecismo al bote de la basura mientras que la otra levanta triunfalmente un libro que tiene escrita la palabra *ciencia*. El libro abierto es una referencia iconográfica común ya que representa el dominio del conocimiento y el aprendizaje. El acto simbólico en la imagen es lapidario: la enseñanza era sacralizada a través de la ciencia y el hecho de que el texto estuviera *abierto* era el índice de una revelación tangible pero sobre todo pública.

No más pulpos del trabajo humano, representa las fuerzas consideradas autocráticas vistas aquí en una dualidad de la clerecía y la burguesía. El pulpo envuelve con sus tentáculos al obrero y al campesino, debemos recordar que este animal simbolizaba una transposición simbólica de la mujer fatal –finalmente la Medusa- que inmovilizaba y ahogaba al varón que inevitablemente caía en su poder. La feminización de los considerados enemigos parecía ser también un elemento recurrente del imaginario

³⁸ Guttsman, *op. cit.*, p. 188.

³⁹ Klaus Theweleit, *Male fantasies II. Psychoanalyzing the white terror*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 233.

jacobino, ya que así se legitimaba la identidad enteramente masculina de los representantes del régimen.

Salva a tu hijo camarada alude al núcleo familiar incidiendo particularmente en el niño. Un infante –el pequeño trabajador- ubicado en la parte central, parece establecer contacto visual con el espectador, mientras que de lado izquierdo se observa un martillo que afirma su condición “proletaria”. El prelado ubicado también en la parte central, muestra agresivamente sus dientes y garras, claros signos de posesión y fuerza dominadora.

(IL. 24) De estos carteles destaca uno que podemos atribuir a Reyes Pérez. Como si fueran juguetes de manera, dos hombres parecen pelearse por un hombre de aspecto esquelético. El burgués y el cura sujetan de los brazos a un hombre casi desnudo con las rodillas hacia los lados. Para facilitar cierta identificación, esta imagen se apropia de una escena cristológica y no niega cierto vínculo con la iconografía del prendimiento de Cristo: la atadura de manos sin resistencia, los dos personajes amenazantes o verdugos caricaturescos que someten al mártir.

Así, se establece una relación con el preámbulo a la crucifixión donde Jesucristo recibía los golpes de pie. La imagen también recurre al traslado e inversión simbólica: el trabajador parece tomar el lugar de Jesús, está atado con el cuerpo semidesnudo y es sometido por sus ajusticiadores. La iconografía de esta escena casi siempre es representada con testigos,⁴⁰ y aquí se refrenda la presencia del público quien testimonia del proceso religioso y político ilustrando claramente al mismo tiempo la disputa por el individuo. La desnudez del personaje central, presa del dolor, humilde y resignado, invocaba a un sentimiento de piedad lo que corresponde a la imagen del trabajador como mártir y portador de la miseria.

⁴⁰ Louis Reáu, *Iconografía del arte cristiano*, p. 471.

(IL. 25) En el cartel de Reyes Pérez titulado *Dios sólo existe en la cabeza del hombre* se representa de nuevo la imagen de un Dios Padre rodeado de querubines de apariencia grotesca dentro de una cabeza humana apenas perfilada. El personaje principal tiene los ojos rasgados, enorme nariz y hay conciencia de un poder por su corona y el relámpago. Como táctica común, el autor apeló a la sátira y al humor negro al tocar una imagen sagrada la cual vuelve a ser subvertida. Como dibujante satírico *distorsiona* de manera implacable la religiosidad y el culto que demandaba esta imagen sagrada.

(IL. 26) La obra de Guerrero Galván *El clero sirve al capital* hace una censura abierta al poder eclesiástico. En la escena se observa un fuerte brazo, personificación del capital, en cuyo puño se observa claramente el símbolo de la bandera del Vaticano. El brazo ejerce fuerza física violenta sobre el trabajador ya que lo sujeta por el cuello, mientras que uno de sus dedos gordos quedaba a la altura de la boca del obrero, quien está descalzo para hacer énfasis de su condición de *mártir*.

(IL. 27) En el cartel anónimo *Esto es lo que debes hacer para lograr tu libertad completa* vemos en forma simétrica las manos y los hombros de dos trabajadores. Se pone de relieve el acto inmediato: el colgamiento de un cura. El clérigo con sobrepeso y evidentemente ya muerto, aparece en medio de los hombros de los colosos, con un rosario y una biblia cerrada entre sus manos. Las escenas de curas colgados fueron un motivo iconográfico recurrente en la iconografía anticlerical, especialmente de la gráfica española previa a la guerra civil.

El grupo está dibujado de manera triangular para dar importancia a la imagen del ahorcado, las sogas y las manos poderosas de los gigantes; el cura parece empequeñecido y casi deformado físicamente sin soltar sus atributos eclesiales. La obra reafirma la iconografía del linchamiento y las ejecuciones públicas, mismas que buscaban la credibilidad y la justificación de ciertas acciones del régimen.

Las fotografías de los carteles en conjunto fueron tomadas por Enrique Díaz en los primeros meses de 1935, cuando el fotorreportero trabajaba para la revista *Todo*, la cual llevaba un año y medio de circulación y tenía un tiraje considerable. De acuerdo con Rebeca Monroy, Díaz se dedicaba a la sección “De la actualidad nacional” donde reportaba gráficamente los acontecimientos más destacados y “de lo que más se hablaba”, desde congresos y mítines hasta reseñas de eventos deportivos y culturales de la clase media urbana.⁴¹

(IL. 22) Las imágenes de Díaz tienen un doble significado: dan fe de estas obras ahora inexistentes y ofrecen una noción de la lectura de la obra por parte del público.⁴² Dichas fotografías privilegian su aspecto propagandístico: se muestran *tal como estaban fijos* los carteles en los muros en el taller. O quizás se exhibieron como *productos publicitarios* que trataban de desvincular la figura del artista en beneficio del discurso. Se combinaron distintos elementos en un plano para crear la sensación de un espacio saturado *visualmente*.

Es importante recalcar que los carteles eran reproducidos principalmente en los órganos oficiales del régimen como *El Nacional*, cuando precisamente empezó a redefinirse su vocación. En 1935, la publicación había manifestado la necesidad de educar y comprometer a los lectores en la acción política, para lo cual se valió de las imágenes. Se reivindicó la misión de moralización popular como un instrumento de comunicación visual, ya que actuaba como medio difusor de la cultura del régimen. Jacqueline Covo ha indicado que la preocupación central era informar sobre el esfuerzo educativo institucional.⁴³

⁴¹ Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-INAH, 2003, p. 165.

⁴² Como argumentaremos en el siguiente capítulo, seguramente la empresa de Díaz vendió algunos de sus negativos a los editores de la publicación *México mártir*.

⁴³ Jacqueline Covo, “El periódico al servicio del cardenismo: *El Nacional*, 1935”, en *Historia Mexicana*, México, núm. 181, Vol. XLVI, julio-septiembre de 1996, p. 148.

Así, las imágenes de los asistentes y los carteles aparecidas en este diario nos arrojan una idea del contexto cultural, el factor de la recepción y la demostración del compromiso legitimador de los trabajadores con el régimen. **(IL. 27)**

En una de las fotografías aparecidas en la sección de rotograbado aparece el político y pintor Rosendo Salazar pronunciando un discurso con los carteles en la parte posterior del escenario. Podemos *leer* la imagen tomando en cuenta el papel del orador quien transmite sus palabras *emocionalmente* lo que serviría para reforzar los iconotextos de los carteles. La aparición del público trabajador en estas imágenes, era un indicador finalmente *manejado* que el espacio propagandístico ganaba la batalla en el ámbito público y colectivo.

En una conexión visual, en otra de las imágenes un grupo de campesinos aparece observando detenidamente los carteles, mientras que en otra fotografía se representa un acto público donde los asistentes prestan atención al orador, quien está físicamente ausente y no tienen más compañía que las obras fijas en los muros y las arquerías. El objetivo era convencer que los “carteles” fueron difundidos de manera masiva, y que en efecto, no había razones para dudar de la enérgica labor ideológica del régimen y sus instituciones.

En este sentido, el binomio imagen-receptor quedaba de alguna manera pre-establecido y se concretaba visualmente la ampliación de la corriente ideológica y las expresiones de la propaganda estatal.

De este modo, las exposiciones de los carteles se presentaron como otra estrategia discursiva a los medios masivos de los primeros años del régimen cardenista, al tiempo de hacer elocuente una de las aspiraciones de la política cultural: la edificación visual de una identidad que iba de la mano con los objetivos de una industrialización de alcance nacionalista.

En un doble discurso, Reyes Pérez pensaba que el proceso institucional del que formaba parte coadyuvaría a la encarnación del hombre y del ciudadano moderno. Estaba convencido que la capacidad transformadora de la unión de imágenes y palabras ayudaría a despertar la conciencia del trabajador. No debemos perder de vista que tuvo una fuerte creencia en la efectividad de sus planteamientos artísticos con la intención de formar la mentalidad pública y convertirse en un nuevo censor de la producción artística motivada por sus propias convicciones políticas e ideológicas.

No obstante, aquí no sólo se contempla el aprovechamiento de la capacidad creativa de la clase obrera, sino las formas de ejercer el poder. En el plantel “Escuela Industrial México-España” de Michoacán –también edificio expropiado- pondría en práctica varias formas de disciplina, enseñanza y prácticas eugénicas que tal vez imaginó llevar a cabo con los estudiantes de las escuelas nocturnas.

De acuerdo con un estudio reciente sobre los niños de Morelia, se sabe que en dicha escuela había un sistema semi-militarizado ya que Reyes Pérez formó brigadas de choque y comités disciplinarios; quien iba a la iglesia era golpeado y adiestraba a los niños para cantar “La Internacional” al tiempo de exaltar el republicanismo español. Reyes Pérez daba preferencia a los varones y quien lograba escaparse, era recluido en la cárcel de Morelia.⁴⁴

En la demanda del control por el individuo, el *enemigo* no era invisible. La Iglesia, a pesar de un aparente rezago en cuestiones de propaganda, no se rendiría fácilmente y así lo demostró en un *reciclaje* muy *sui generis* de la producción visual antirreligiosa tal como lo veremos en el siguiente apartado.

⁴⁴ Véase Dolores Pla Brugat, *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en Morelia*, 2 ed., México, Conaculta-INAH, 1999. El propio pintor, sobre su experiencia docente decía que se había convertido “en un ser enérgico y un pater familias donde mi primer propósito consistió en rechazar toda intromisión ajena a mi persona...” Roberto Reyes Pérez, *La vida de los niños iberos en la patria de Lázaro Cárdenas. Treinta relatos*, México, América, 1940, s.p.

Colofón: El reverso de la medalla

Como hemos visto, los jacobinos más radicales abordaron diversos medios para ahondar sus diferencias con la Iglesia, quitándole cualquier posibilidad mínima de intervenir en la formación de una nueva sociedad. Sin embargo, la Iglesia no pensaba quedarse atrás y agotó todas sus posibilidades. De este modo, el contenido de los discursos tanto del régimen como de la estructura eclesiástica se tornaron todavía más radicales y doctrinarios. Ante la persecución del régimen, los católicos se sintieron legitimados para defenderse e impugnar. Los ataques y la violencia volvieron a hacer aparición pero las diferencias habrían de dirimirse también en el terreno de las imágenes.

En las siguientes líneas veremos el *opuesto* de las imágenes realizadas por Reyes Pérez: la contraofensiva de la Iglesia en la apropiación de los lenguajes visuales.

En 1934 la institución religiosa buscaba reubicarse y asegurar sus vínculos con la sociedad. Después de los arreglos de 1929 -los cuales favorecieron al Estado-, la Iglesia buscó nuevas estrategias para su reacomodo en años posteriores, aspecto que materializó en gran medida a finales de la administración cardenista gracias a sus diversas alianzas y a la propia disposición del régimen. Así, la Iglesia de los años treinta recién salida del conflicto cristero, logró un *modus vivendi* con el régimen para obtener mayor unidad y control sobre sus fieles.¹

El Estado, por su parte, trataba de afianzar su vigilancia sobre los ciudadanos a través de la educación. En la esfera del control gubernamental, era imperativo inculcar sobre todo los niños y los obreros -el futuro de la Revolución- la ideología que daba cuerpo al nuevo régimen. Con esta práctica paternalista, las mentes infantiles y las conciencias

¹ Véase Martha Elena Negrete, *Las relaciones entre la Iglesia y el Estado en México 1930-1940*, México, El Colegio de México-Universidad Iberoamericana, 1988 y Martha Elena Negrete, "Una mirada a la Iglesia

de los obreros se convirtieron en contienda de un clero militante y un Estado laico, y así ambos bandos estuvieron dispuestos a probar la permanencia de su autoridad.²

Los continuos ataques de los anticlericales entre 1932 y 1934 obligaron a la Iglesia a adoptar e introducir nuevos ejercicios. La moral católica tenía que ser restaurada y aquí se encontró una fuerte motivación política. Pero a pesar de estos esfuerzos, la Iglesia se encontraba claramente rezagada en cuanto a los medios de propaganda, por tal causa el imaginario católico tuvo que recurrir a la emulación de los recursos visuales del régimen. Caso aparte fue la fotografía cristera, misma que contribuyó a la mitificación de imágenes de mártires.

Una de las maniobras más comunes de esta institución fue la utilización de los medios escritos. De acuerdo con Luis González, la influencia eclesiástica se infiltró en la difusión del dogma católico y la práctica de su moral y liturgia en la clandestinidad. La utilización del cine y la radio fue tardía y sólo contaron con la palabra “escrita” en hojas parroquiales, en pequeños semanarios y revistas de gran circulación.

Entre 1930 y 1934, la Iglesia también publicó cientos de libros y folletos “de combate contra el gobierno, contra las ideologías ateas, contra el comunismo, la masonería y el protestantismo”. La mayor parte de su propaganda constaba básicamente en teología

de los años treinta”, en Brian Connaughton y Andrés Lira González, *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Instituto Mora, 1996, pp. 397-407.

² Pascual Díaz y Barreto, arzobispo de México, encabezó la Campaña Espiritual por la Niñez Mexicana en febrero de 1934, pedía a todos los fieles en febrero de 1934 “se confederen para que la oración fervorosa, diaria y simultánea de todos los católicos que formen el grupo selecto, integrado por diversas asociaciones religiosas y piadosas, suba hasta el trono de nuestro Dios y Señor y atraiga a torrentes las gracias extraordinarias que necesitamos para salvar a la indefensa niñez, esperanza de la Iglesia y de la Patria..” en Gastón García Cantú, *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia Documental. T. III. (1929-1940)*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1997, pp. 21- 23. En el mismo sentido y para contrarrestar al jerarca eclesiástico, Calles lanzó el famoso “grito de Guadalajara” en julio de 1934, donde pedía “apoderarse de las conciencias de la niñez..con toda maña los reaccionarios dicen que el niño pertenece al hogar y el joven a la familia, ésta es una doctrina egoísta, porque el niño y el joven pertenecen a la comunidad, a la colectividad, y es la Revolución la que tiene el deber imprescindible de desterrar los prejuicios y de formar la nueva alma nacional..” Citado en Valentina Torres Septién, *La educación privada en México 1903-1976*, 1 reimp., México, El Colegio de México-Universidad Iberoamericana, 1998, p. 126.

bíblica, edictos, cartas pastorales, hagiografías, historias de las imágenes religiosas, promoción del culto guadalupano y todo lo relacionado con la didáctica religiosa.³

La estructura eclesiástica también se extendió hacia asociaciones y organismos como las sociedades de padres de familia, las ligas de defensa de la libertad religiosa, los centros de instrucción privada, los mismos grupos políticos y la iniciativa privada, quienes finalmente demostraron que la Iglesia no estaba tan debilitada, y fueron precisamente quienes reforzaron una cultura y propaganda católica para anular así el del dominio de las imágenes producidas en el seno del régimen.

Sin embargo, la institución eclesiástica no pudo alcanzar las dimensiones del aparato propagandístico del Estado. La producción de sus imágenes fue hecha en la el anonimato; por ejemplo La Liga de la Defensa de la Libertad Religiosa lanzaba globos con propaganda y repartía pequeños volantes de manera subrepticia.

En cierta forma, los recursos y métodos de propaganda de la Iglesia tuvieron un momento de fortalecimiento en los años cuarenta, visto en los fotomontajes hechos por el Partido de Acción Nacional, los carteles producidos por Acción Católica a finales de la década de los años treinta, los monumentos, entre muchas otras obras,⁴ a lo que podemos añadir las banderas, los estandartes y las tarjetas postales de los mártires.

Los cristeros acuñaron un particular concepto de pueblo respondiendo a la consigna política de extender el culto de Cristo Rey. Para Jean Meyer, esta cruzada fue una *imatío christí*, ya que se encontró en el martirio un medio de gracia y salvación. Así, los grupos católicos parecieron regresar a la idea primitiva de la cristiandad: la persecución, el sufrimiento y la muerte.⁵

³ Luis González y González, *Los artífices del cardenismo*, México, El Colegio de México, 1 reimp., 1981, (Historia de la Revolución mexicana, 14), p. 68.

⁴ Esto está plasmado en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)* (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Patronato del Museo Nacional de Arte-Banamex, 2003.

⁵ Véase Jean Meyer, *La cristiada*, México, Siglo XXI, 1973.

La resistencia católica a la propaganda del régimen

La Iglesia de la década de los años treinta no estaba preparada del todo para una modernización de fondo debido en gran parte a sus propias divisiones internas. Por tal razón, y dentro de sus propias contradicciones, la cultura católica parecía estar sujeta a los cánones de tradición y la ortodoxia. Para Martha Elena Negrete, la cultura estuvo determinada por la reactivación del culto católico y esto se reflejó en la organización del seminario conciliar donde se estudiaba intensamente la teología, la filosofía, las escrituras y los dogmas.⁶

Un sector fuerte de la Iglesia tenía una agencia de publicidad llamada *La Buena Prensa*⁷ –cuyo logotipo era el monograma del Sagrado Corazón- que hacía volantes, carteles y folletos contra el comunismo, la masonería y el anticlericalismo. De esta agencia salieron las publicaciones *La cruzada eucarística*, revista infantil y el *Mensajero del Sagrado Corazón*, órgano del Apostolado de la Oración, dirigido a todos los feligreses. Esta prensa católica cristera se consolidó y tuvo amplia difusión entre 1935 y 1938.

Joaquín Cardoso, director de ambas revistas, redactaba amplios editoriales –que denotan cierto romanticismo católico- sobre los diferentes medios de propaganda. En general, Cardoso reclamaba esferas para la Iglesia vedadas por los gobiernos anticlericales. Ejemplificó con un particular apoyo a la industria del cinematógrafo: “las películas tienen un influjo sobre las multitudes.. ya que superan cualquier espectáculo y son la utilizadas por los bolcheviques impíos y sectarios..”

El autor solicitaba la producción de películas “morales y sanas para así extender el reino de Jesucristo” y exhortaba a sus lectores aprovechar “este descubrimiento” con la

⁶ Martha Elena Negrete, *Las relaciones entre la Iglesia y el Estado en México 1930-1940*, p. 294.

⁷ La editorial de la Buena Prensa aún tiene una filial al lado de la Iglesia de la Sagrada Familia en la colonia Roma y siempre ha sido manejada por jesuitas.

creación de una empresa productora “genuinamente católica, para enseñar la doctrina casta y virtuosa..”⁸

En septiembre de 1935, Cardoso reconocía la eficacia de la prensa escrita:

es un instrumento magnífico, el más poderoso de todos.. Es inconcebible, que nosotros, *poseedores de la verdad*, los discípulos de Jesucristo hayamos dejado en manos de nuestros enemigos ese instrumento tan poderoso...debeís tener la prensa con vosotros..⁹

En cuanto a la propagación de la prensa con imágenes antirreligiosas mencionaba: “es impía y pornográfica..sobre todo en los niños, que son víctimas escogidas de la mala prensa.. veneno nauseabundo para la pureza e inocencia de vuestras almas..”

Como tarea del mes encargaba a los niños: “inscribirse en una revista católica y desechar con toda energía las estampas, revistas, estatuas. Canciones y toda obra llamada de arte que atente de cualquier manera la Ley de Dios.. “ De esta manera, la transmisión de los conceptos cristianos a los niños estaban llenas de palabras como resignación, obediencia y sumisión.

Cabe señalar que estas publicaciones contienen material gráfico como reproducciones de pinturas renacentistas y arquitectura religiosa. Como veremos, su exploración de otras formas de ilustración será posterior.

Las imágenes consideradas sacrílegas no hicieron más que acentuar la percepción de una iglesia católica víctima del hostigamiento, lo que fue aprovechado para magnificar el conflicto cristero, la salvaguarda de la fe y la creación de mártires. Más mordaz la imagen, más fuerte era la revalidación del dogma cristiano.

⁸ Joaquín Cardoso, “El cinematógrafo educativo”, *La cruzada eucarística*, México, julio de 1935, pp. 2-3. Al cumplirse este objetivo, se formó un comité de revisión para la promoción de sus películas, patrocinadas –y también clasificadas- por los Caballeros de Colón.

⁹ Joaquín Cardoso, “La prensa”, en *La cruzada eucarística*, México, septiembre de 1935, pp. 1-2.

Uno de los primeros pasos fue la defensa de la ortodoxia de las imágenes sagradas contra las representaciones calificadas como “impías y pornográficas”. La publicación *La cruzada eucarística* reveló:

La iglesia católica ha sido es y será siempre Madre Protectora y luz de las Bellas Artes ya que representa la belleza de Dios en todo su esplendor...por eso hemos de pedir, que los que se sienten con vocación para el arte en cualquiera de sus manifestaciones, se sometan a la influencia benéfica de la Iglesia, así salvaremos las Bellas Artes y las trataremos de difundir por el mundo del Reino de Jesucristo, ya que hay desgraciadamente muchos, que se llaman artistas y que con ciertas figuras y representaciones no consiguen sino provocarnos el pecado de impureza. Estos en realidad no son verdaderos artistas, sino perversos y degradantes instrumentos del infierno, puesto que no consiguen el propio fin del arte, que es la emoción estética, sino otros sentimientos vergonzosos...

En alusión a la pintura antirreligiosa señaló:

No hay belleza en esos monigotes que pintan ahora los pintores decadentes sino pura fealdad.. no hay belleza en esos cajones con agujeros de los arquitectos decadentes, sino monotonía y tristeza; no hay belleza en eso que por todas partes encontramos obras asquerosas que sólo buscan producir el placer de los sentidos sin cuidarse de la emoción estética..ellos tienen los sentimientos bajos y groseros de las bestias..”¹⁰

Las revistas fueron dirigidas por los católicos más tradicionales ya que los temas versaban sobre artes litúrgicas, los deberes de la Iglesia y la enseñanza del catecismo; en resumen, todo lo que tenía que ver con la restauración del catolicismo. Al mismo tiempo, es evidente que el objeto de disputa ya no eran solamente los niños: la estructura eclesiástica sabía que debía enfocarse al sector trabajador, agente importante para la edificación –y recepción- del martirologio.

La alusión retórica a los obreros se sintetiza en la siguiente cita:

Hay que instruirlos, hay que hacerles levantar su mirada y decirles que los han engañado, que no es la tierra el fin del hombre, que nacimos para el cielo que lo único que nos puede

¹⁰ Joaquín Cardoso, “La iglesia y las bellas artes”, en *La cruzada eucarística*, México, octubre de 1935, p. 2, 3.

satisfacer durante nuestra vida mortal es buscar a Dios, vivir para Dios, ofrecérselo a Dios.. ¡Sólo así podemos ser felices cuanto se puede serlo en este valle de lágrimas..! ¹¹

Para estos portavoces, los trabajadores caían irremediabilmente presos en la propaganda descristianizadora: “engañados por el espejismo de las ventajas económicas que se les presentan ante los ojos como precio de su apostasía de Dios y de la Santa Iglesia..viven hundidos en un materialismo que los embrutece y los degradan”; por tal causa, los obreros necesitaban de la *asistencia religiosa* para atender su transformación solamente equiparada con la del Divino Maestro.¹²

Por su parte, la publicación para sacerdotes *Christus* -la cual contenía documentos, información y bibliografía para todos los católicos-, hizo un rechazo tajante a la propaganda llamada atea:

..esta propaganda ha irrumpido en el mundo como los lobos voraces que destrozan el rebaño...seducidos por humanas falacias y delirios astutamente se empeñan con escritos y otros esfuerzos en destruir la fe católica en Dios, en Jesucristo y en el magisterio de la Iglesia.. es increíble cuán fácilmente engañan a los ignorantes y ayunos de doctrina cristiana y aún a fieles sencillos e incautos..”¹³

Igualmente paternalistas, mostraban su “su compasión por las turbas” y “las pobrecitas almas”.¹⁴

Las editoriales católicas querían manejar la educación y el perfeccionamiento de la doctrina e invitaban a rechazar “todo ataque que se refiera a Cristo, a su iglesia y a las divinas enseñanzas de esta maestra de la verdad” y pedían la desaparición de cualquier expresión que tuviera que ver con el laicismo.

¹¹ Entre 1935-1938, *La cruzada* había decidido emprender una campaña cuya frase era “hay que cuidar las almas de los obreros y campesinos desocupados y pobres” y como tarea del mes solicitaba propagar radio y cine católico entre los trabajadores.

¹² *Revista de Cultura Cristiana*, México, Año V, núm. 19, 3 mayo de 1937, p. 5.

¹³ *Christus*, México, año 1, núm. 1, diciembre de 1935, pp. 5-7.

¹⁴ *La cruzada eucarística*, México, junio de 1938, p. 2.

Por su lado, Mariano Alcocer, editorialista de la *Revista de Cultura Cristiana*, ejerció su opinión sobre el dominio de las expresiones anticlericales al tiempo de expresar su más grande temor: las rebeliones infantiles en contra de la autoridad:

...los enemigos de Dios, los partidarios del laicismo se sirven del Estado para asegurar la propagación del ideal laico atacan a todo cuando se refiere a Cristo, a su Iglesia y a sus divinas enseñanzas como maestra de la verdad.. las instituciones sirven para facilitar la propaganda en la escuela primaria.. agréguese a esto a laicización de la calle, de las plazas, de los espectáculos...Los niños están sin defensa, en donde su espíritu abierto recibirá esta propaganda sin protesta alguna, es donde con mayor interés los enemigos de Cristo arrojan el veneno de una enseñanza contraria a toda razón, y siembran en el alma de los pequeños el odio a Dios e ideas contra cuando significa autoridad, así sea de la Iglesia o de los padres...¹⁵

Ya se mencionó que la situación se transformó a principios de los años cuarenta con el nuevo trato entre la Iglesia y el Estado. Sin embargo, el llamado acoso no fue olvidado fácilmente, pero había cierta seguridad que se había ganado mucho en esa contienda. El martirologio, a fin de cuentas, había funcionado.

Antonio Guisa y Acevedo, escritor católico, calificó el liberalismo practicado por el Estado como totalitario, destructor y *retrasado* intelectualmente. Los pintores al servicio del Estado eran un grupo de ignorantes “repulsivos” que habían rechazado los principios tridentinos del arte, sobre todo en su cuestión estética y su carácter humanista. Finalmente Guisa y Acevedo se jactaba: “a pesar de sus murales, su propaganda escrita, sus novelas y sus pinturas que exaltaban a la ciencia, *no lograron derrotar a Dios*”.¹⁶

Imágenes religiosas en *La Buena Prensa*

¹⁵ Mariano Alcocer, “La propaganda laica”, *Revista de cultura cristiana*, seminario editado por la Comisión Central de Instrucción Religiosa de la Acción Católica Mexicana, México, núm. 29, 6 de agosto de 1933, p. 1.

¹⁶ Antonio Guisa y Acevedo, *La civitas mexicana y nosotros los católicos*, México, Polis, 1953, pp. 96-97. Las cursivas son mías.

Dentro de la prensa católica se localizan imágenes clericales que funcionaron para ilustrar esta lucha política y las diferentes maneras de visualizar el poder. De este modo veremos dos ejemplos: el primero tratará sobre el repertorio visual producido en una de las agencias más importantes de propaganda clerical, donde se hará elocuente la imposibilidad de *alcanzar* la producción gráfica del régimen; y el segundo ejemplo versará sobre el *reciclaje* de las obras antirreligiosas por parte de un grupo católico en el exilio.

La Obra Nacional para la Buena Prensa fue patrocinada por la Comisión Central de Propaganda y Estadística en 1934 y fue la misma agencia que contribuyó con un particular empuje del material impreso de ilustraciones católicas en los años cuarenta.¹⁷ Las escasas imágenes fueron en su mayoría anuncios de sección de publicidad donde se reproducían las portadas de sus publicaciones. Esta producción gráfica fue común entre 1936-1938 y antes a este periodo sus únicas ilustraciones eran copias de obras de Fra Angelico, Mantegna y Tiziano. Algunas otras veces se reprodujeron grabados muy sintéticos de pasajes de la vida de Cristo –como si fueran estampas devocionales– así como fotografías montadas como la aparición de un maniquí de Jesucristo abrazando a un niño que rezaba con fervor. Estas imágenes un tanto anacrónicas apelaron directamente a la piedad, a la devoción y al *sentimiento*.

Hasta 1938, la Obra Nacional de la Buena Prensa se percató de la importancia de las imágenes. Pero sus obras gráficas se caracterizaron por ser un tanto *elementales*. Sus grabados fueron realizados a dos tintas y no buscaron una mayor complejidad formal.

(IL. 28) Otras imágenes fueron los calendarios católicos, fotografías de jornadas eucarísticas y las portadas de “las revistas recomendables” como *Unión*, órgano de la Confederación Nacional de las Asociaciones Piosas. De acuerdo con La Buena

¹⁷ Álvaro Rodríguez Luévano, “A la conquista del ambiente para Cristo”, en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)*, p. 63.

Prensa, fue una revista popular muy difundida y su imagen de portada era el primer plano de un Cristo crucificado. Otra revista era *Vida. Mensual de dichos y hechos de magnífico criterio*, misma que contenía resúmenes de las artes litúrgicas.

La agencia también producía las hojas de divulgación para repartirse en “hogares, fábricas y haciendas”. En estos boletines se hizo mención a las películas patrocinadas por La Legión Mexicana de la Decencia. De igual manera, vendían *Catolicismo y comunismo. Semanario social, orientador, ilustrado especial para el proletariado mexicano*, cuyo título estaba ilustrado con la imagen de un Cristo crucificado con la leyenda *Amaos*, al lado de una hoz y estrella que decía *Odiaos*.¹⁸

Favores del Padre Pro era una edición mensual gratuita con pasajes de la vida de Miguel Agustín Pro y entre sus páginas estaban las convocatorias para las becas por donaciones “María de la Luz Camacho” y la subvención “Padre Pro. Mártir de Cristo Rey” para “la formación de un Jesuita Mexicano”.

Otra publicación era *Cartas de Roma* que dedicaba sendas páginas al comunismo ateo, *¿Lo sabías?*, la cual contenía citas del evangelio, *narraciones populares oportunas*, hagiografías e indicaciones de los deberes de los fieles.

Esta empresa publicitaria también producía catecismos, devocionarios, estampas, postales, calendarios, crucifijos, medallas y apoyaban a otras publicaciones eclesiásticas provenientes la Diócesis y de Acción Católica. El punto era pelear el objeto político y la apremiante necesidad de mostrar su propia postura.

(IL. 29) En uno de los grabados aparecidos en *La cruzada eucarística*, “Vengannos tu reino” podemos apreciar el culto al sagrado corazón. Esta representación apela a un significado abierto del poder. La figura está colocada en la parte central –al parecer sentado en un trono- en medio de un complejo arquitectónico tradicional: torres,

frontones, columnas y edificios florentinos. La escenografía política contribuye a la creación de una imagen pública.

Esta solución compositiva remite por ejemplo a las visualizaciones arquitectónicas del renacimiento, con las alegorías sublimadas del bien y del mal visto en la obra de Ambrogio Lorenzetti *Effeti del buon governo* (1337-1340).

El cuerpo –físico y simbólico- con una ciudad *detrás*- revalida el dogma católico. Este Jesucristo soberano y juez, se ayuda de la gestualidad de sus manos para mostrar convincentemente su poder. Al mismo tiempo toca su corazón en tanto que con la otra mano parece bendecir y proteger a la ciudad; de tal manera que el *urbi et orbi* aparece como un emblema natural de poder.

En esta obra, parece ser que la identidad de la Iglesia es asumida como artífice de *lo público*. Decía Carl Schmitt “..la imagen de Dios una sociedad suele ir aparejada con una determinada forma política, por eso, la noción de Dios es formal, política, personal, esto es representativa”.¹⁹ A lo largo de la construcción ideológica de iglesia, la personificación de un Cristo gobernante y victorioso afirmaba “la pretensión de gloria y honor, misma que descansa en el modo eminente de la representación”.²⁰

Así, en este grabado, Jesucristo es caracterizado como rey universal unido indisolublemente a un carácter político y a una devoción popular. De manera simultánea, su figura hace un personal reclamo del “sentido católico de la individualidad con sus propios derechos de exigencia...”,²¹ idea que va acorde con la propia normatividad del Estado. Por ejemplo, la constitución cristera en su primer artículo enunciaba: “Dios es el origen de todas las cosas..”

¹⁸ *La cruzada eucarística*, México, abril de 1938, p. 65.

¹⁹ Carl Schmitt, *Catolicismo y forma política*, estudio preliminar de Carlos Ruiz Miguel, Madrid, Tecnos, 2000, p XXVIII.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen”, en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)*, p. 26.

(IL. 30) Hay otra imagen de *La cruzada eucarística*²² que alude a la devoción por el corazón de Jesús, donde están singularmente entremezclados los objetos de disputa legítima entre la Iglesia y el Estado: el trabajador y la familia.

Entre cirios y querubines aparece el Sagrado Corazón flamante, de lado izquierdo se ubica una mujer piadosa cubierta con un rebozo al lado de un anciano y un obrero mientras que la parte derecha están dos infantes. El niño y la niña tienen una actitud de fervoroso rezo, animados por los adultos: un padre de familia y una mujer cubierta con un velo en la cabeza, tal vez la madre. Debemos recordar que el núcleo familiar era uno de los principales objetivos de los adversarios políticos. El trabajador es el único que dirige su mirada hacia el corazón, con una actitud tal vez indiferente a la devoción que parecen rendirle los demás.

Con una implicación política, el sagrado corazón de Jesucristo aparece como una institución visible –y sobre todo legítima- que intenta recuperar de alguna manera el carácter de espiritualidad del fiel, en este caso, del obrero. Su sola presencia retomaba el concepto de soberanía.

Las diversas representaciones del Sagrado Corazón cobraron otro sentido. El órgano de “divino resplandor” no es únicamente aquí una señal de una piedad cristiana y mística, sino que también trata de demostrar dos conceptos igualmente apropiados: “el heroísmo de la fe religiosa y la fidelidad al poder legítimo: el incentivo y la motivación de la victoria”.²³

Hemos señalado anteriormente que el obrero fue una alusión común en este tipo de publicaciones. Para *La cruzada eucarística*, los mejores cuentos eran aquellos que hacían alusión a trabajadores arrepentidos que vivían en “barriadas obreras rodeadas

²² Aparecida en la edición de marzo de 1938, p. 23.

de cabarets y cantinas”, donde el cura de la localidad se convertía en su amigo y su propio hijo pequeño trataba de disuadirlo a los beneficios de la religión católica.²⁴

No está de más decir que éstas narraciones eran acompañadas con otras historias infantiles como *¡Quiero ser mártir!*, clamor que parecía ganar más de un consenso: el martirio era la ratificación de una voluntad divina que ya había encontrado su trascendencia en lo terreno.

En cuanto a la pintura sabemos que la calidad artística de las obras patrocinadas por el régimen fue superior. Sin embargo, los artistas dedicados a representar temas religiosos también demostraron que podían hacer uso de los símbolos nacionalistas y echar mano de una iconografía de extracción revolucionaria.

(IL. 31) Eduardo Cataño, autor de la obra *Cristo predicando* [Jesús con obreros y patronos en su título *original*]²⁵ es un buen representante de los artistas dedicados a pintar temas religiosos, los cuales encontraron espacios dentro de la ilustración comercial para “popularizar” la imagen religiosa y así ampliar su propaganda a través de cromos y estampas.

Cataño, formado en la Academia, así como pintaba obreros, soldados, curas y aviadores al lado de la figura protagónica de Cristo, también plasmaba chinas poblanas y rancheros. La utilización de escenas cristológicas mezcladas con otros elementos no fue casual; por ejemplo, retomando de nuevo la pintura, vemos que se maneja una moral conciliadora entre la iglesia y el Estado: Cristo ejerce un papel de árbitro al predicar y negociar al mismo tiempo.

(IL. 32) En un óleo anónimo de finales de la década de los años treinta, observamos otros símbolos de identidad nacional: los volcanes, el águila y la serpiente sobre el

²³ Véase Louis Charbonneau-Lassay, *Estudios sobre iconografía cristiana. Iconografía y simbolismo del Sagrado Corazón*, Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1983.

²⁴ *La cruzada eucarística*, México, núm. 18, agosto de 1938.

nopal, una madre –versión de la Patria- que amamanta a su hijo mientras que de lado izquierdo se ubica la imagen de un Cristo resucitado. En el centro se localiza un pergamino en blanco, que sería empleado para el anuncio de un artículo comercial o algún mes del calendario.

México mártir

En la lucha, incuestionablemente caerán unos, pero han de levantarse otros, como el Fénix de sus propias cenizas que tendrá la dignidad suficiente para hacer oír su voz y despertar a la masa aletargada...
El Hombre libre, 25 de abril de 1934

No importa, ellos seguirán en su empresa y harán de los malos tratos y las persecuciones su mayor gloria, porque las sufren por la justicia y la virtud, y así se hacen agradables a Jesucristo...
El Mensajero del Sagrado Corazón, Agosto de 1934

A raíz del conflicto cristero, la Iglesia puso en marcha un programa de formación de una nueva clase clerical fuera del país. De esta manera, fueron abiertos varios seminarios, noviciados, colegios superiores y centros religiosos a lo largo del estado de Texas en localidades como Ysleta, El Paso, Castroville, entre muchos otros. A mediados de los años treinta, la Congregación del Espíritu Santo buscó crear otros seminarios en Estados Unidos, apoyados con el dinero de sacerdotes angloamericanos.²⁶

²⁵ *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX*, (catálogo de la exposición), México, Museo Soumaya-Telmex, 2000.

²⁶ Negrete, *op. cit.*, p. 301. El delegado apostólico, Leopoldo Flores, también arzobispo de Morelia, había redactado *Orientaciones y normas dadas por la Santa Sede y el Excmo. Y Rvdo. Sr. Delegado Apostólico*, donde exponía una serie de instrucciones a los fieles en todos los campos para condenar a los gobiernos revolucionarios. Este texto también salió a la luz en San Antonio, Texas por la Imprenta Mundial, que parece ser la misma editorial que editó *México Mártir*.

En toda la propaganda de La Buena Prensa aparecían fotografías de estos seminarios: las comuniones, las largas horas de estudio, los ayunos, los sacrificios, los actos de virtud y los rosarios.

El folleto informativo *México mártir* seguramente fue producido en alguno de estos centros religiosos. Editado en El Paso, Texas, fue una publicación que dedicó sendas páginas a mostrar el acoso de Estado –ratificaba el propio título- donde paradójicamente privilegió las imágenes del hostigamiento. Juan de la Rioja, editor del panfleto, católico recalcitrante –y conciente del poder de las imágenes-, se dedicó a recopilar información –escrita y visual- para *convencer*, desde el exilio, a propios y extraños de la edificación de martirologio nacional. Sobre todo, la publicación obedeció a la necesidad de *promover* la segunda parte del conflicto cristero para conseguir adeptos a la causa.

La constante era: “tenemos las pruebas” y “somos las verdaderas víctimas”. Así, en la querrela por la legitimidad, la Iglesia dejó claro que no sería vencida y así lo demostró en esta publicación que reproducía los recursos visuales del régimen: fotografías, carteles, murales y pinturas.

Los artículos de este cuadernillo versaron sobre la obstrucción del quehacer eclesiástico y la denuncia del asedio estatal. A través de la recopilación de imágenes *ya hechas*, se trataba de *persuadir* la reactivación de la fe y el culto católico, elemento que finalmente pareció funcionar.

Varios católicos vieron esta época como una prueba intensa y trabajo arduo. El pensador y propagandista se sintió colaborador de Dios, a pesar de su tácita *insignificancia*. En una mezcla de pensamiento y acción, el católico *creyó* encontrar *la verdad*.

De este modo, Rioja estimó fervientemente que su misión era mostrar lo que *no se podía nombrar o enseñar* aún en contra de sus convicciones, y de esta manera su espíritu era ennoblecido puesto que se encontraba cumpliendo un designio o un mandato de orden divino.

A lo largo del texto, se mencionan las “injusticias” cometidas contra los católicos mexicanos: se asociaba política y denuncia acompañada de varias imágenes. La estructura eclesiástica osciló entre la atención al impedimento del quehacer evangelizador y una disposición igualmente retadora al duplicar varias de las obras antirreligiosas.

De esta manera, la obra de los anticlericales fue usada a favor de una estrategia discursiva de la propaganda católica para denunciar el castigo del que fueron sujetos. Fue una de las pocas publicaciones -si no es que la única- donde pueden apreciarse reproducciones de un material gráfico que hoy es inexistente o de difícil acceso.

Rioja apeló a un discurso conmisericordioso y acudió a la doctrina social de la Iglesia, al respeto por la familia y la propiedad privada. Con esos lineamientos, reinventó otros medios de control. Monsiváis ha dicho que la ofensiva ideológica de la derecha ha usado como arma óptima el catastrofismo “como técnica que asume la resignación ante la suma de desastres y la vuelve mentalidad tradicional...”²⁷

De alguna manera, y gracias al gran cúmulo de imágenes jacobinas y antirreligiosas en el folleto, la guerra cristera aparecía magnificada ante los lectores y utilizaba la propia credulidad del católico para la continuidad –o el levantamiento- de una propia inmolación moral religiosa.

²⁷ Carlos Monsiváis, “La ofensiva ideológica de la derecha”, en Pablo González Casanova y Enrique Florescano (coords.) *México, hoy*, 15 ed., México, Siglo XXI, 1994, p. 315.

Así, *México mártir*²⁸ recurrió a la provocación a través de imágenes *ya hechas* y mensajes lineales, apelando al martirio como *exempla*. Desde el inicio, el impreso insiste en una búsqueda de apoyo dirigido no sólo a la sociedad mexicana, sino también al público norteamericano y europeo. La finalidad era decir *la verdad* del conflicto religioso y atraer a los feligreses a la causa: “¿Desea conocer lo que pasa en México? Lea este folleto”.

(IL. 33) La portada del impreso, realizada con tonos rojos y negros, ilustraba muy bien la consigna de los católicos exilados. En la violencia simbólica, las representaciones políticas se apoyan en bestias y monstruos que humillan a las víctimas. El sentido de regeneración toma fuerza en esta imagen: el buitro, animal carroñero, se *apodera* del cuerpo del mártir, quien yace y abraza una cruz.

El martirio de los católicos trató de sustentarse en las leyes, al aferrarse a “un orden legal impuesto por Dios y anterior a la Constitución del régimen”.²⁹

En resumen, la Iglesia quiso valer su existencia a través de principios jurídicos, al defender su “esfera de soberanía intemporal contra el orden constitucional del régimen”³⁰. Como tal, se sintió acreditada para velar por la protección de ciertas normas al ver seriamente limitado el ejercicio sacramental.

El folleto comenzaba con la peor *tiranía* del régimen: la reducción del sacerdocio y el trato como “parias de la India”, sentencia que combinaba con las fotografías del colgamiento de Gumersindo Serrano, el tiro de gracia del Padre Miguel Agustín Pro, el Padre Pro disfrazado de obrero –“a lo que tuvo que llegar”- y el fusilamiento del sacerdote Francisco Vera.

²⁸ *México Mártir*, Juan de la Rioja (ed.), Texas, s.p.i., ca, 1935, p. 20. Las notas y entrecomillados provienen del mismo texto, salvo se indique lo contrario.

²⁹ González Mello, *op. cit.*, p. 26.

³⁰ Véase Jaime Cuadriello, “La corona de la iglesia para la reina de la nación. Imágenes de la coronación guadalupana de 1895”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado (1864-1910)*, México, Museo Nacional de Arte-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Patronato del Museo Nacional de Arte-Banamex, 2003, pp. 150-185.

Además de estos actos considerados deleznable, para los católicos el gobierno mexicano vivía “de los despojos de la Iglesia”, y declaraban incompetentes a los miembros del régimen al no ver los aspectos *positivos* del estamento eclesiástico como la educación. Secundándose en este argumento dedicaron un lugar estimable a las fotografías de las comilonas de soldados revolucionarios en los atrios de las iglesias, el general Amaro hablando desde el púlpito, revolucionarios quemando imágenes religiosas o expropiando templos. **(IL. 34)** Punto aparte merece la descripción detallada de las torturas sufridas por León Toral y Anacleto González Flores ilustradas con esquemáticos dibujos.

En las páginas centrales de este folleto se reproducen los carteles de las exposiciones de 1934 y 1935, a las que le dedican incluso tres páginas. La agencia de Enrique Díaz seguramente vendió los negativos a *La Revista Católica* en Texas pues estas mismas imágenes también se localizan en el fondo fotográfico de Díaz y Delgado en el Archivo General de la Nación.³¹

Así, en estas reproducciones que superan por mucho a las aparecidas en *El Nacional*, podemos ver algunos detalles. Se *copia* el cartel de Reyes Pérez “Dios sólo existe en la cabeza del hombre”, así como las obras gráficas con las leyendas “Religión: destruye lo que atenta a tus hijos”, “El pulque y la religión embrutecen”, “Destruid religión con ciencia”, “Si quieres casa segura no dejes entrar al cura”, “Libérate de la opresión capitalista y clerical”, “Fuera zánganos apestosos”, “Salva a tu hijo camarada”... en medio de obispos, curas ridiculizados y cruces destruidas. **(ILS. 35-36)**

Juan de la Rioja se quejaba: “estos cuadros blasfemos están en exposiciones amparadas por el gobierno y celebradas en edificios oficiales, se suceden unas a

³¹ A principios de la década de los años treinta, Díaz trabajaba para la revista *Todo*. Véase Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*, pp. 155-184.

otras.. *El Nacional e Izquierdas* –quienes fomentaban estas exhibiciones- son diarios apadrinados y sostenidos por el PNR...”

Páginas más adelante se subrayaba: “poseemos los originales de las fotografías y documentos del Comité Central de la lucha contra el fanatismo religioso” y acto seguido, privilegian un espacio solamente dedicado a Tomás Garrido Canabal y el caso tabasqueño “a la verdad, si no se tuvieran a las vista los comprobantes de éstas y muchas otras enormidades semejantes, razón habría para tener por exageradas o inadmisibles las cosas que se afirman de un gobierno modelo...”

(IL. 37) *México mártir* estableció una correspondencia con las imágenes de un informe de Garrido con las fotografías de los murales de la Escuela primaria “Plutarco Elías Calles”, pinturas a las que nos hemos referido anteriormente. En relación a las pinturas, los denunciantes expresaron quiénes eran las *verdaderas* víctimas: un arzobispo de rodillas, un franciscano, un obrero, “maestras católicas, objeto de burla e insulto por parte de unos niños”, el sacerdote “exhibido como tipo ofuscador de la niñez....No menos elocuentes son los cuadros descaradamente impíos exhibidos en las escuelas”.³² Estas fotografías provinieron directamente del libro editado por la SEP *Escuelas Primarias 1932*. **(IL. 38)**

Ya mencionamos que las imágenes fueron acompañadas por fragmentos de documentos, folletos y hojas de divulgación. Para hacer una exaltación plena de este tormento *involuntario*, los editores expresaron una curiosa preocupación por los orígenes de las cabezas del régimen: Cárdenas era el presidente que había trabajado en una estación de ferrocarriles y cuya audacia era parte de “su bagaje mental”; mientras que los generales revolucionarios eran gente sin *calidad moral alguna* pero que habían amasado grandes fortunas gracias al movimiento armado.

³² *México Mártir, op. cit.*, p. 20.

Los *cruzados de México mártir* habían tenido acceso a las imágenes de la Secretaría de Prensa y Propaganda del Comité Ejecutivo del PNR tal como se plasma en una caricatura donde se muestra a un sacerdote lascivo e ignorante –el pie de foto indica claramente la fuente- que encuentra resonancias con las fotografías de un combatiente que sostiene dos cabezas de cristeros al tiempo de ser profusas las fotografías de manifestaciones católicas duramente reprimidas. A medida que avanzaban las páginas del folleto las imágenes se tornaban más violentas.

(IL. 39) Casi al final de *México mártir*, los editores recrearon un fotomontaje con encabezados del diario *La Prensa*. Observemos un dato: ¿porqué los encabezados de un periódico que también contenía información de nota roja? El martirologio tenía que consolidarse y el fin justificaba los medios.

En la composición de encabezados dispuestos en forma horizontal, además de las acusaciones directas, hay lugar para el sarcasmo: “se pone de manifiesto la felicidad del pueblo mexicano” de la que hablaba Calles, al lado de noticias sobre motines, tumultos, represión de marchas cristeras, homicidios y tiroteos. El orden de los letreros alineados contradice el desorden e irracionalidad del contenido de los titulares.

Esta emulación de fotomontaje es muy parecida a los realizados por Tomás Montero para el recién fundado Partido de Acción Nacional, el cual empezaba a tomar en cuenta este recurso de la propaganda.³³

Con una fotografía de María de la Luz Camacho *bien pensada e incorporada* dentro del texto, el editor concluye:

Aún no todo está perdido: aún hay millones de frentes que no se han doblegado ante los mandatos de los tiranos, millares de rodillas que no se han rendido ante el ídolo de la Revolución.. lanzad otro anatema contra los verdugos de un pueblo mártir, tended la mano a las víctimas que sienten restallar en sus espaldas el azote del tirano, y a los que están todavía

³³ *La prensa*. Montaje del Boletín de Acción Nacional, núm. 9, Partido de Acción Nacional, 1 de abril de 1940. Exhibido en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)*.

dispuestos a hacer rostro a la violencia y luchar por los fueros de una santa causa , no neguéis el sentimiento de vuestra simpatía y el óbolo de vuestra ayuda...”

De esta manera, los católicos reutilizaron en las diferentes páginas de este folleto las imágenes de un régimen aborrecido. Los significados visuales y simbólicos fueron aplicados funcionalmente en la construcción de este martirologio tenaz con sus necesarios sufrimientos morales, sacrificios afirmados y eternas aflicciones. Al lado de la experiencia del martirio estaba el nada desdeñable aspecto económico.

Después de este amplio repertorio iconográfico anticatólico, *México mártir* solicitaba donativos: “..no pretendemos negociar, sino servir a la causa de la verdad y la justicia” y líneas abajo ofrecen descuentos especiales a grupos que desearan obtener el cuadernillo. La búsqueda del creyente conmovido iba de la mano con la adquisición de la mercancía.

Conclusiones

Roberto Reyes Pérez, al final de su vida, fue sujeto de una posible confesión. Lázaro Cárdenas, su amigo personal, comentó alguna vez que lamentaba que al enfermar Reyes Pérez en Uruapan haya pedido confesarse “ya que había sido combativo desde su infancia”.¹ El tipo de afirmaciones del comunista y disidente arrepentido fueron parte de un mecanismo retórico de la época –también hubo varios rumores de una confesión de Rivera-, lo que nos muestra una posición finalmente neutralizada en la confrontación de los valores entre la tradición y la modernidad.

El imaginario del régimen posrevolucionario descansó sobre un discurso de legitimidad que tuvo sus propias limitaciones. No debemos perder de vista que Reyes Pérez formó parte de una clase política que detentó privilegios a través de las diversas vías del poder político, sean sindicatos, diputaciones, jefaturas o direcciones. Al sumarse a esta maquinaria del Estado, reconstruyó –y readaptó- estratégicamente una serie de estructuras simbólicas para dar un nuevo sentido a los propios fines y designios del proyecto –o bien, de los diversos proyectos- de modernización social del régimen. Sin embargo, este capital simbólico se autodesgastó cuando las fuerzas opositoras - justamente en el ocaso del cardenismo- entraron en un periodo de reacomodos y ajustes políticos.

En apariencia, fue claro que tanto los funcionarios como los artistas del régimen –o ambos a la vez-, se inspiraron en programas de propaganda sobre todo en los provenientes de la Unión Soviética. Adaptándolos a la situación del régimen, esta elite instauró a través de una firme voluntad didáctica, un imaginario visual que buscó transformar a las sociedades futuras. El propósito era “hacer surgir al hombre nuevo” asociado con una nueva moral que exaltaba los valores colectivos y nacionalistas.

¹ Moisés González Navarro, *Cristeros y agraristas en Jalisco. Vol. IV*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 2003, p. 64. Debe tomarse en cuenta la fuente de González Navarro: Salvador Abascal, *Enrique Krauze ¿historiador?*, México, Tradición, 1983.

De acuerdo con Beatriz Urías, la retórica bolchevique que circulaba en las esferas oficiales se convirtió en parteaguas de un discurso político oficial que tenía la apremiante necesidad de organizar a las masas y garantizar un orden social. De esta manera, el bolchevismo se convirtió en un “juego de referencias que además de promover la organización y movilización de las masas, favoreció la instrumentación de mecanismos de control sobre los grupos populares”.² Así, la vanguardia política y artística mexicana –con similitudes y coincidencias- fue establecida conforme a ciertos postulados soviéticos. Esto llevó a la elaboración y regulación de un entramado visual que siempre gravitó alrededor de la esfera del poder. Quizás, éste sea el principal punto de comparación con los Estados totalitarios que siguieron el axioma “power needs art”.

Así, dentro de las ambigüedades de las propuestas visuales de este artista y político, podemos vincular y redefinir principalmente tres argumentos:

- En la disputa y apropiación de los lenguajes, se visualizaron coincidencias y apropiaciones iconográficas. Contradictoriamente, con la implantación de una religiosidad cívica posrevolucionaria, las formas e imágenes del catolicismo se transformaron en modelos. Sin embargo, la propia institución eclesiástica, al comprobar la ventaja de las expresiones visuales antirreligiosas y jacobinas del régimen, decidió aprovecharlas para introducir y **resignificar** su papel en la enseñanza y la propaganda. En la reformulación de esta tradición simbólica, se mantuvieron ciertos elementos iconográficos, que, paradójicamente, probaron los alcances de la recepción.

² Beatriz Urías Horcasitas, “Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)”, p. 296. Sobre los programas iconográficos de la propaganda soviética véase *The great utopia. The Russian and soviet avant-garde 1915-1932*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1992. *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*, (catálogo de la exposición), Valencia, Instituto Valencia d’art Modern Centre Julio González-Generalitat Valenciana, 1996.

Cabe decir que tanto el Estado como la Iglesia, dentro de una posición unívoca e intransigente, creían tener la verdad en su mano y gozar por igual de absoluto derecho y prerrogativas sobre un trofeo: el ciudadano moderno integrante de una nueva comunidad.

Dentro de esta pugna por la consabida legitimidad, resurgieron metáforas invertidas y formas de violencia simbólica. Las dos fuerzas en apariencia antagónicas compartieron los mismos medios para perpetuar sus correspondientes visiones doctrinarias y hegemónicas. Asimismo, el enfrentamiento asumió la forma de una disputa retórica que acusó un mecanicismo lineal. Las imágenes radicales de alguna manera favorecieron el clima de la provocación; no obstante, el jacobinismo fracasó ante la preeminencia de la tradición y las concesiones políticas.

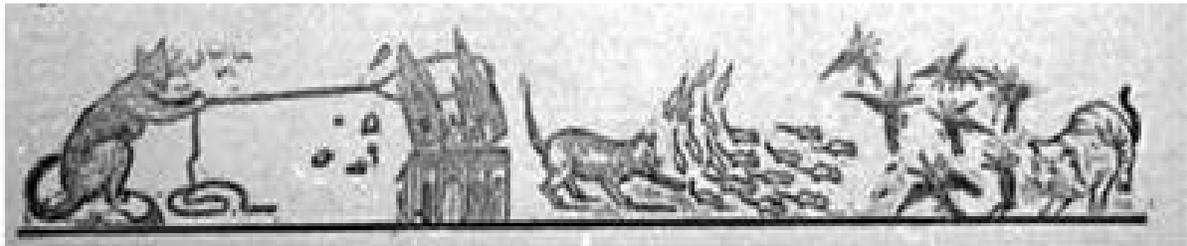
Dentro de los valores del discurso modernizador posrevolucionario que enarbolaba principalmente la educación laica y el progreso, las imágenes analizadas mostraron semejanzas en el combate por la familia, la propiedad privada, la educación, la clase trabajadora, pero sobre todo era una lucha dirigida a la infancia, ya que los niños eran considerados agentes del cambio social.

- Así, el proyecto cultural institucional de 1932-1935 tuvo varias maneras de conceptualizar la iconografía política y la configuración visual de su aparato simbólico. Aquí enfatizo los dos roles de Reyes Pérez como *pintor* y *funcionario* del régimen, quien mantuvo una fe en el Estado y su desempeño como mecenas. En este sentido, los funcionarios responsables de las artes se apresuraban a afirmar siempre que sus decisiones habían sido tomadas por el interés público. De esta manera, parece ser que la política y las imágenes se fundieron para dar cuerpo a un proyecto de modernización que incluso recurrió a los temas higienistas y eugénicos que caminaron al lado de las acciones anticlericales y jacobinas.

- Reyes Pérez, como tantos otros, buscó de alguna manera dotar de efectividad al discurso autoritario del régimen para *conmover* pero sobre todo *imponer* los lineamientos de un Estado protector.

En este proyecto cultural del régimen se diversificaron corrientes ideológicas que no encontraron eco o bien, no se materializaron. Tanto en el terreno de las imágenes como en el de la política, ambas partes antagónicas terminaron cediendo, y obtuvieron cierta *flexibilidad* y prerrogativas mutuas. Lo que separaba a ambas instituciones fue, finalmente, lo que las unió más: la reiteración de un autoritarismo compartido.

Es necesario que las diversas interpretaciones de la iconografía política sean dotadas de cierta complejidad para evitar caer en las simplificaciones de las visiones monolíticas de la historia del arte mexicano. Se trata de enlazar la historia cultural de las imágenes en la política. Con una mente dispuesta a la reflexión, tendríamos que ser capaces de acercarnos a esas utopías.



1. Anónimo
Gatos

El hijo del gato. Periódico anticlerical y de combate. Órgano de la
Liga de la Salud Pública, Guadalajara, 16 de junio de 1935
Biblioteca Pública del Estado de Jalisco
Guadalajara, Jalisco

Máximas Religiosas:
"ENSEÑAR AL QUE NO SABE"



—¡Mira hijito!— destruye y asesina a tus hermanos—; yo me encargaré de tu alma y de la ceguera de tu corazón. Todo esto en nombre de la Iglesia y de Jesucristo. Amén.

2. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)

Máximas religiosas: enseñar al que no sabe

En: El hijo del gato. Periódico anticlerical y de combate.

Órgano de la Liga de la Salud Pública,

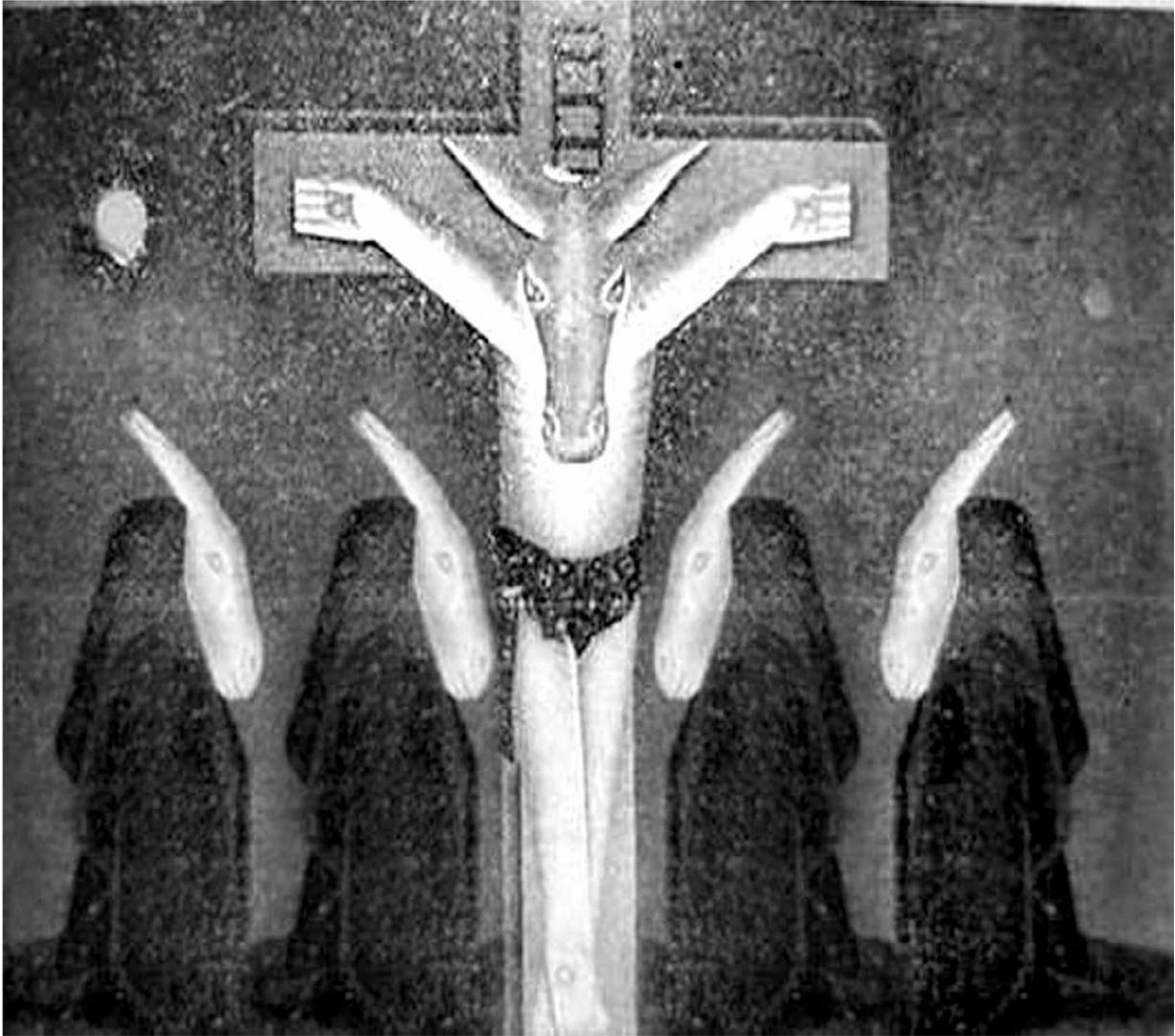
Guadalajara, 30 de junio de 1935

Biblioteca Pública del Estado de Jalisco

Guadalajara, Jalisco



3. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Cristo post-guerra
En: *El hijo del gato. Periódico anticlerical y de combate.* Órgano de la Liga de la Salud Pública, Guadalajara,
14 de julio de 1935
Biblioteca Pública del Estado de Jalisco
Guadalajara, Jalisco



4. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Asno crucificado, 1932 (detalle)
Impresión tipográfica directa
Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, A.C.,
Fondo Francisco Múgica
Jiquilpan, Michoacán



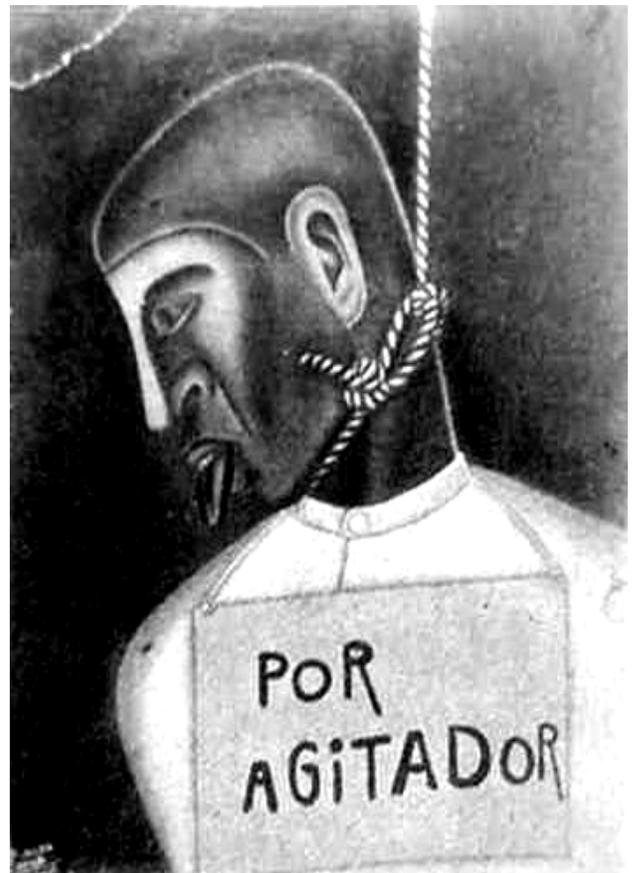
4a. Anónimo
Asno crucificado, siglo II
Grafito
Colina del Palatino, Roma



5. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Asno crucificado, 1932
Impresión tipográfica directa
Centro de Estudios de la Revolución
Mexicana
Lázaro Cárdenas, A.C.,
Fondo Francisco Múgica
Jiquilpan, Michoacán



6. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
La protesta, 1932
Óleo sobre tela
En: *El Ilustrado*, México, Núm. 804,
6 de octubre de 1932
Hemeroteca Nacional



7. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Por agitador, 1930
Óleo sobre tela
En: *El Ilustrado*, México, Núm. 804, 6 de octubre
de 1932
Hemeroteca Nacional



8. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Curas y niños, 1932
Fresco sobre muro directo
Planta baja, Escuela "Pedro María Anaya"
Col. San Simón, México, D.F.



9. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Cura y obrero, 1932
Fresco sobre muro directo
Planta baja, Escuela "Pedro María
Anaya"
Col. San Simón, México, D.F.



10. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
 Cura y obrero, 1932
 Fresco sobre muro directo
 Planta alta, Escuela "Pedro María
 Anaya"
 Col. San Simón, México, D.F.



11. Roberto Reyes Pérez
 (1904-¿?)
 Obrero, 1932
 Fresco sobre muro directo
 Planta alta, Escuela "Pedro
 María Anaya"
 Col. San Simón, México, D.F.



12. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Obrero alimentando a dos curas, 1932
Fresco sobre muro directo
Planta alta, Escuela "Pedro María Anaya"
Col. San Simón, México, D.F.



13. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Obrero alimentando a dos curas, 1932
(detalle)
Fresco sobre muro directo
Planta alta, Escuela "Pedro María Anaya"
Col. San Simón, México, D.F.



14. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)

Pizarra, 1932

Fresco sobre muro directo

Cubo de la escalera

(panel actualmente en el Centro Nacional de Registro y Patrimonio Artístico Mueble, INBA)

En: *Escuelas primarias 1932*, México, Secretaría de Educación Pública, 1933



15. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?), atribuido
Escuela rural, 1935
Impresión tipográfica directa a partir de una xilografía
En: *Golpe*. Órgano quincenal de la Federación de
Escritores de las Artes Plásticas (FEAP)
Núm. 1, 1 de enero de 1935
Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C.



16-17
 Alianza de los Trabajadores de las Artes Plásticas (ATAP)
 (activa en la década de los años treinta)
La educación socialista, 1934 (detalle)
 Fresco sobre muro directo (destruido)
 Escuela "Plutarco Elías Calles",
 Col. Portales
 En: *El Nacional*, México, 9 de
 septiembre de 1934,
 Sección de rotograbado
 Hemeroteca Nacional





18. Alianza de los Trabajadores de las Artes Plásticas (ATAP)
(activa en la década de los años treinta)
La educación socialista, 1934 (detalle)
Fresco sobre muro directo (destruido)
Escuela "Plutarco Elías Calles", Col. Portales
En: *Revista de Revistas*, México, Núm. 1263, 29 de julio de 1934



19. José Chávez Morado (1909-2002)
Portada para *Nave. Revista pedagógica de vanguardia*,
1936
Impresión tipográfica directa
Museo Nacional de Arte, INBA
Donación José Chávez Morado, 1985



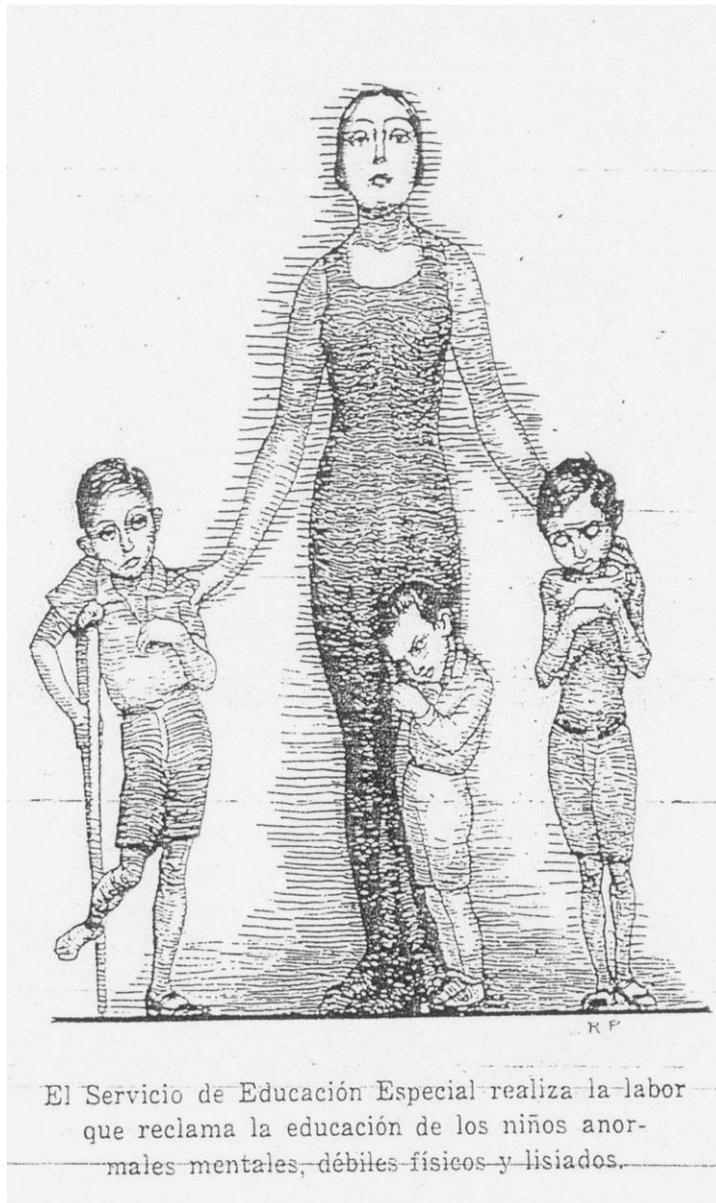
20. Máximo Pacheco (1905-¿?)

El lazo, 1934

Fresco sobre muro directo (destruido)

Escuela "Plutarco Elías Calles", Col. Portales

En: Agustín Velázquez Chávez, *Índice de pintura mexicana contemporánea*,
México, Ediciones de Arte Mexicano, 1935



21. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Ilustración para el libro *Instituto Nacional de Psicopedagogía*, México, Talleres Gráficos de la Nación-Secretaría de Educación Pública
Departamento de Psicopedagogía Escolar, 1936
Impresión tipográfica directa
Fondo Reservado de la Biblioteca Samuel Ramos
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM



22. Enrique Díaz (1895-1961)
 Carteles revolucionarios, 1934
 Plata sobre gelatina
 Archivo General de la Nación
 Fondo Enrique Díaz, Delgado y García

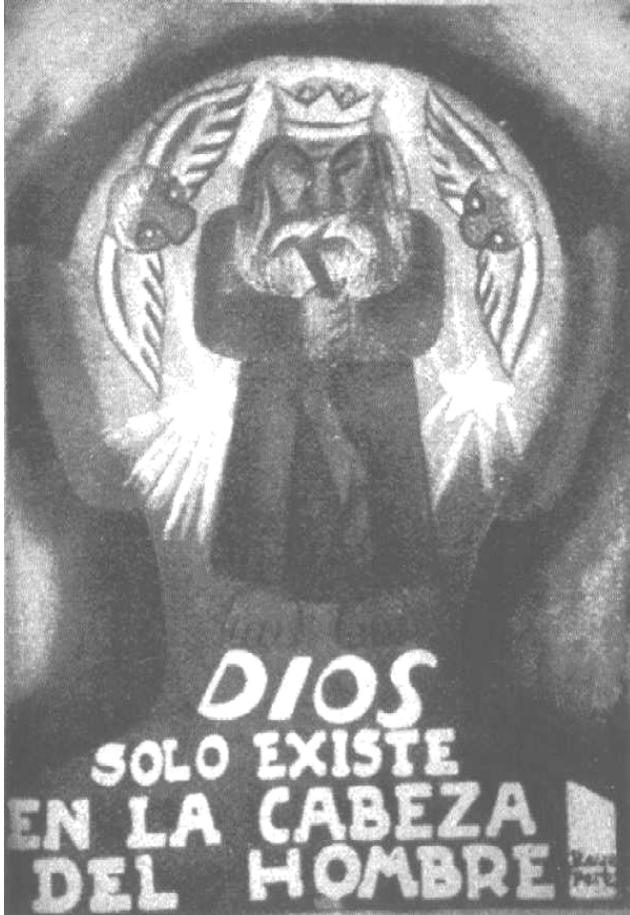




23. Anónimo
Impotentes ante la fuerza obrera, 1934 (detalle del cartel)
Plata sobre gelatina
Archivo General de la Nación
Fondo Enrique Díaz, Delgado y García



24. Anónimo
Compañero: Libérate de tus verdugos, 1934
(detalle del cartel)
Plata sobre gelatina
Archivo General de la Nación
Fondo Enrique Díaz, Delgado y García



25. Roberto Reyes Pérez (1904-¿?)
Dios sólo existe en la cabeza del hombre, 1934
Cartel
En: *El Nacional*, México, 15 de diciembre de 1934,
1 secc., p. 5
Hemeroteca Nacional



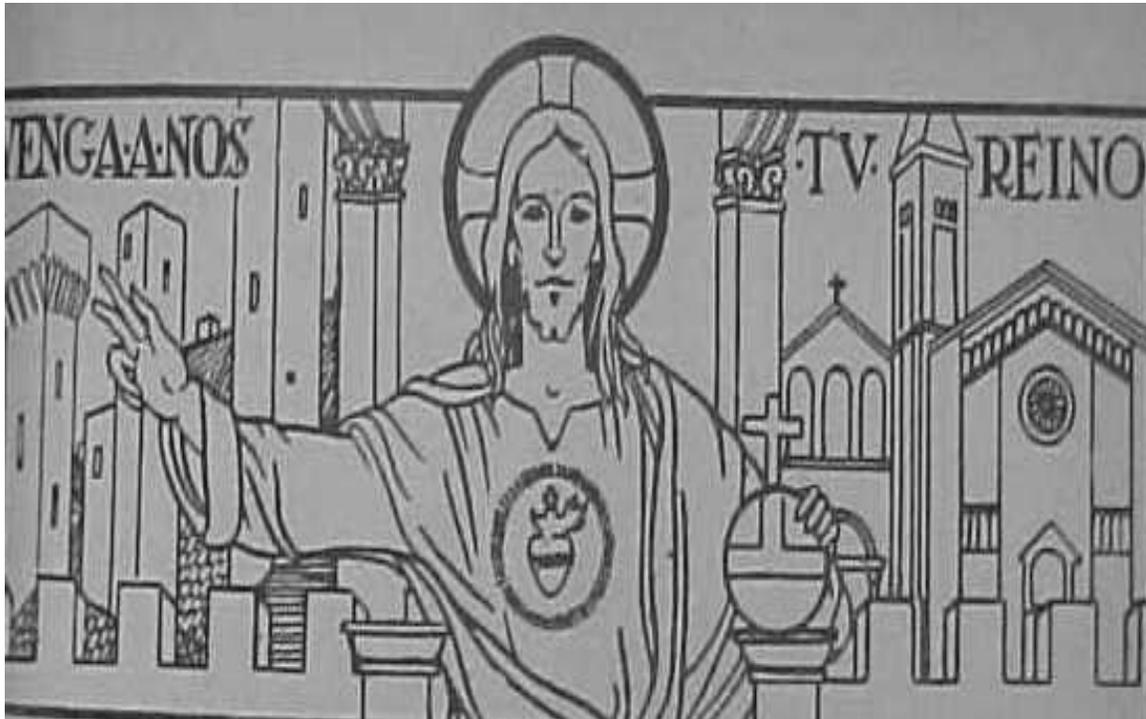
26. Jesús Guerrero Galván (1910-1973)
El clero sirve al capital, 1934
Cartel
En: *El Nacional*, 15 de diciembre de 1934, 1 secc., p. 5
Hemeroteca Nacional



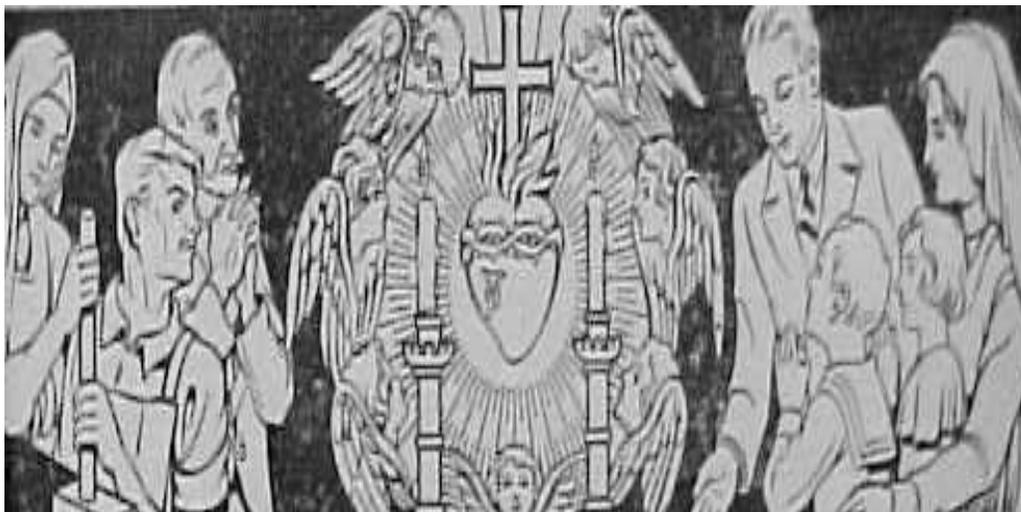
27. Anónimo
"La exposición de carteles en la casa del Pueblo"
En: *El Nacional*, 8 de enero de 1935, 2 secc., p. 4
Hemeroteca Nacional



28. Prensa católica
En: *La cruzada eucarística*,
México, Abril de 1938
Hemeroteca Nacional



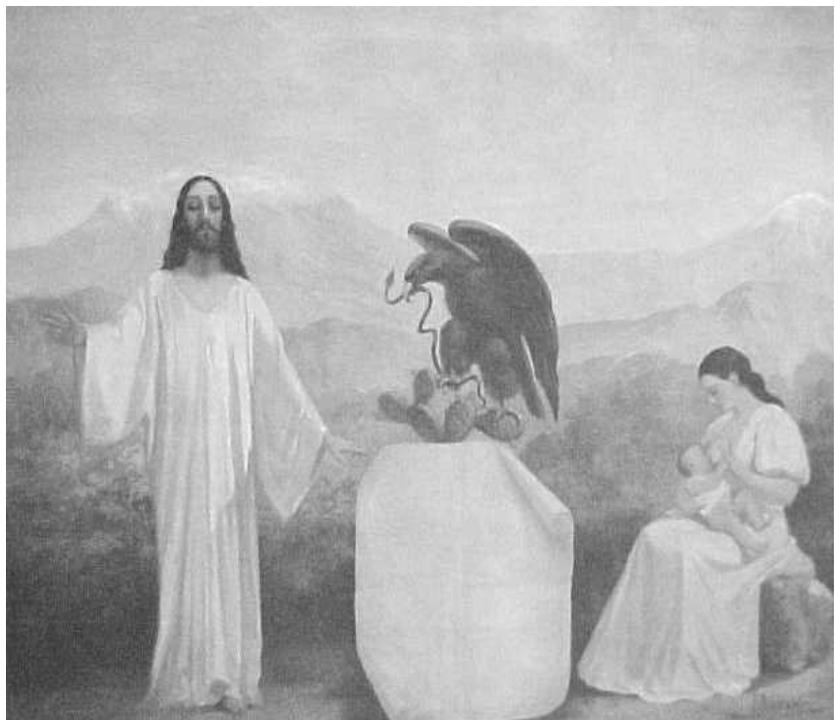
29. Anónimo
Venganos tu reino, 1938
Impresión tipográfica directa
En: *La cruzada eucarística*,
México, septiembre de 1938
Hemeroteca Nacional



30. Anónimo
Sagrado Corazón, 1938
Impresión tipográfica directa
En: *La cruzada eucarística*, México,
marzo de 1938
Hemeroteca Nacional



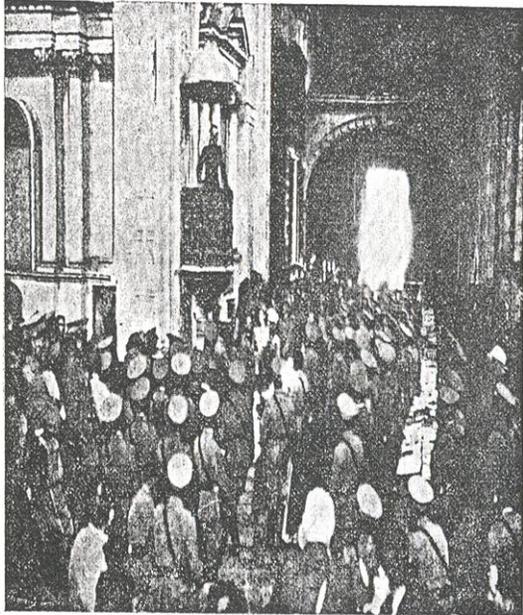
31. Eduardo Cataño (activo en la década de los años cuarenta)
Cristo predicando
Óleo sobre tela
Col. particular



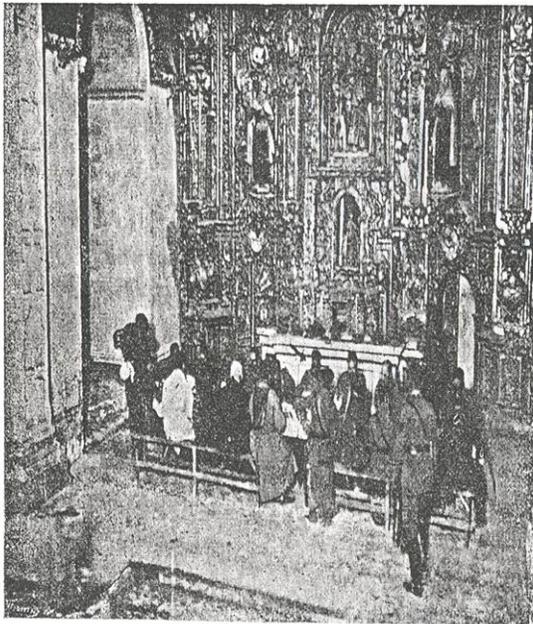
32. Anónimo
Cristo y volcanes, ca. 1940
Óleo sobre tela
Col. Lito Offset Latina



33. Anónimo
Ilustraciones en: *México mártir*, 1935
Impresión tipográfica directa
Instituto Libre de Filosofía
Guadalajara, Jalisco



Dos aspectos del baquete celebrado en la iglesia de S. Joaquín de la Capital. La flecha señala al Gral. Amaro, entonces Ministro de la Guerra. Arriba el coronel Aguilar dirige la palabra al ejército.

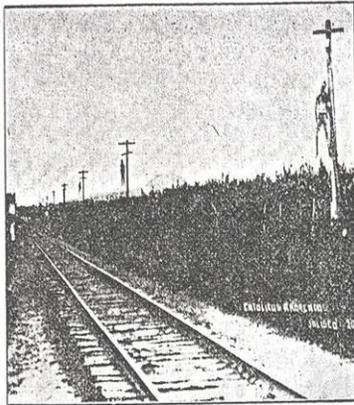


en Tapachula por orden de las autoridades municipales y del Chiapas, Victorico Grajales.

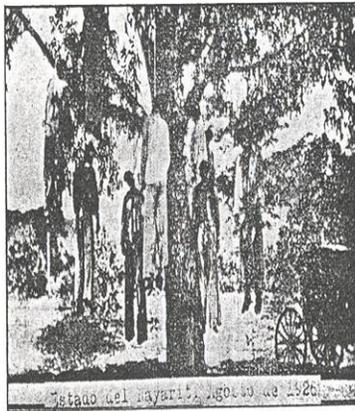


Actos irreligiosos llevados a cabo el 20 de noviembre de 1934 por el propio gobernador del Estado de

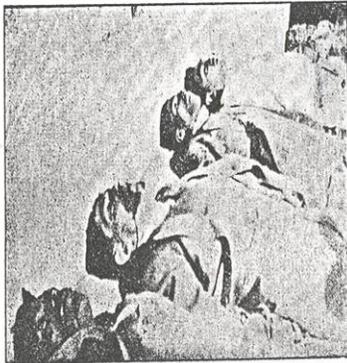




Un grupo de católicos colgados en los postes del telégrafo en el Estado de Jalisco.



Miembros de una junta vecinal de Nayarit ahorcados por oponerse a que fuera clausurado su templo.



Jóvenes católicos muertos en León. El cadáver de Valencia Gallardo muestra una mancha de sangre en la boca a causa de haberle cortado la lengua.

LA JUSTICIA REVOLUCIONARIA

He aquí un testimonio que por proceder de un norteamericano acatólico tendrá para algunos más garantías de imparcialidad: "Había yo permanecido inflexible de parte del Gobierno Mexicano en su posición teórica respecto de la Iglesia Católica, pero poco faltó para que fuera deportado de México al atreverme a hablar de los abusos contra las personas de los católicos durante la presente lucha. Cada derecho personal de cada católico ha sido violado. Son arrestados por la policía. No tienen protección legal ni protección de ningún género en los tribunales de México. Frecuentemente un católico es detenido y multado, y si no puede pagar la multa se le envía a la colonia penal de las Islas Marias en el Pacífico. Es un bonito momento para enriquecerse a costa de los católicos

de México, quienes son encarcelados y despojados de sus bienes sin proceso alguno legal. Si se puede atropellar la libertad personal de un católico, se puede atropellar la de cualquier otro."—Quinto Curso de Verano—Ciudad de México, 1929—De un discurso de CARLETON BEALS.

De entonces acá los procedimientos no han mejorado, como nos lo dan a entender las palabras del Lic. Teófilo Olea y Leyva del 29 de diciembre próximo pasado, al recibir el nombramiento como magistrado de la Suprema Corte: "Como tengo, dijo, la certidumbre de que no existe libertad para que los funcionarios judiciales obren de acuerdo con los dictámenes de la razón, de la justicia y de la conciencia nacional, renuncio el cargo para el cual he sido elegido por la Cámara de Diputados."



El Secretario de Educación Pública, licenciado García Téllez, inaugurando el Instituto Cultural Proletario y la Franja de Carteles Revolucionarios.

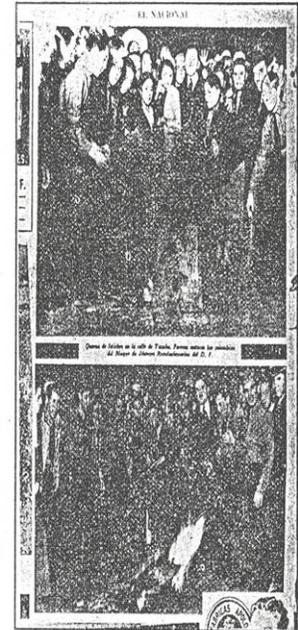
El Secretario de Educación Pública, García Téllez, inaugura la Exposición de Carteles Revolucionarios. Grabado publicado en "El Nacional," órgano del P. N. R. el 23 de diciembre.



Carteles Revolucionarios.



Quema de cuadros religiosos en las calles de la Capital por los "Camisas Rojas". Grabado publicado en El Nacional del 23 de diciembre.



Maestros Rurales

En todas las escuelas del territorio se organiza una escuela de maestros rurales, que podrá proporcionar enseñanza, de acuerdo a las necesidades de cada zona.

An cada escuela una pequeña compañía teatral.

La Revolución necesita que el teatro sea basado en todos los niveles posibles y las obras teatrales de IZQUIERDAS son las más formidables.

en cada escuela, funciones semanales.

Los alumnos y sus padres se reúnen en un momento de ocio en el teatro de la escuela. En este momento, el teatro es el que más interesa a los niños y niñas.



Anuncio de obras teatrales irreligiosas para las escuelas publicado en el semanario "Izquierdas" el 10 de diciembre.



EL BOLCHEVIQUISMO EN MEXICO

La magna convención del Partido Nacional Revolucionario, único que tiene derecho a disponer de los destinos de México, reunida en Querétaro en noviembre de 1933, declaró sin embargos la guerra a toda suerte de creencias. Desde entonces el río desbordado de la saña bolchevique ha co-

rrido a sus anchas por toda la República. En los primeros días del año declaró descubiertamente el Ministro de Educación, García Téllez, que la Escuela Socialista, habituará a la nueva generación a MIRAR LA PROPIEDAD PRIVADA COMO UN ROBO, preparando así al país para la na-



Fresco en la Escuela Misión de Ocampo, Pintor Julio Castellanos

Ilustraciones y títulos tomados de un folleto editado por la Secretaría de Instrucción Pública que lleva por nombre "Escuelas Primarias, 1932."

En el grabado superior un demonio y un sacerdote son objeto de irrisión popular. Abajo, el sacerdote es exhibido como tipo de ofuscador de la niñez.



Detalle del Fresco de la Escuela de la Colonia de San Simón, Pintor Roberto Reyes Pérez



Grabado publicado en El Nacional del 8 de enero.

LA ENSEÑANZA SOCIALISTA

Según no ha mucho afirmaba el Ministro de Instrucción Pública en una comunicación oficial: "La Escuela Socialista es un centro de acción contra el fanatismo... combativa (sic.) y crítica de todos los medios de esclavitud material y espiritual que degeneran y aniquilan la dignidad humana". Qué se esconda debajo de esos eufemismos sobradamente transparentes, negocio es fácil de adivinar echando una mirada a la conducta general de los gobernantes, cuyo anhelo claramente no es otro que la perversión moral y religiosa de los niños. Ya antes el Ministro Bassols, en medio de la universal indignación, había introducido en las escuelas primarias y secundarias la llamada EDUCACION SEXUAL. Tenemos una hoja publicada en setiembre de 1934 en la Capital por la Asociación de Padres de Familia, en la cual se contiene un extracto del programa oficial de la referida asignatura y no trasladamos aquí por no herir la delicadeza de los lectores. Allí mismo se advierte "que los capítulos VII y VIII abundan en particularidades sobre la realización de las funciones genéricas, el control de la natalidad, etc., etc., y que el texto general del programa encierra crudezas capaces de hacer enrojecer de vergüenza a los presidiarios y aun a las mismas prostitutas".

El diario Excelsior, que pasa por ser uno de los más serios de la República y no suele hacer gala de escrupulosidad, publicó en aquellos días también un resumen del programa y sus comentarios no fueron más benévolos. ASI TENEMOS EN MEXICO IMPUESTO POR LEY LO QUE EN CUALQUIER PAIS CON ASOMOS SIQUIERA DE CULTURA CONSTITUYE EL DELITO DE CORRUPCION DE MENORES.

Como texto de ATEISMO se ha introducido el de Guillermo Dellhora para la clase semanal que sobre la materia se da en el Ministerio de Agricultura, y en el de Educación se prepara a los maestros socialistas con el "Manual de Educación Irreligiosa" del ya citado List Arzubide, cuyas obras, juntamente con otras de la misma clase, se pueden ver anunciadas en una de las ilustraciones; por allí se puede deducir cuál será la índole de los textos que se preparan o andan ya en manos de los discípulos, y las lecciones que recibirán de sus maestros. No menos elocuentes son los cuadros descaradamente impíos exhibidos en el Palacio Nacional y en las escuelas; damos para muestra algunas fotografías de ellos. Entre los papeles de propaganda revolucionaria tenemos un programa de un Domingo Cultural organizado por el P. N. R. para los maestros federales en Hermosillo; el No. 11 consiste en la re-

Fuentes

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública
Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, A. C.
Archivo del Centro de Estudios sobre la Universidad, Fondo Miguel Palomar y Vizcarra

El arquitecto, México
Arte. El engrandecimiento de la patria por el florecimiento del arte, México
Arte. Revista moderna de literatura y variedades, Guadalajara
Bandera de Provincias, Guadalajara
Revista de Cultura Cristiana, México
La cruzada eucarística, México
El Eco revolucionario, México
El hijo del gato. Periódico anticlerical y de combate, Guadalajara
El Hombre libre, México
Imagen, México
El Informador, Guadalajara
El Ilustrado, México
Izquierdas, periódico de acción, México
El Jalisciense, Guadalajara
El Machete, México
El Mensajero del Sagrado Corazón, México
El Nacional, México
Papel y humo, México
Revista de Cultura Cristiana, México
Revista de revistas, México

Aldama, Mario, (coord.), *Jalisco desde la Revolución*. T. II, Guadalajara, Gobierno de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988 .

Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo (Memorias)*, 3 ed., México, Grijalbo, 1977.

Antiliff, Mark, "The jew as anti-artist: George Sorel, anti-semitism. And the aesthetics of class consciuosness", en *Oxford Art Journal*, Londres, Vol. 20, Núm. 1, 1997, pp. 61-91.

Art and power. Europe under the dictators 1930-1945 (catálogo de la exposición), Londres, Hayward Gallery, 1996.

Azuela, Alicia, *Diego Rivera en Detroit*, México, UNAM-Imprenta Universitaria, 1985.
_____, *Artistas gráficos en el exilio: el caso de David Alfaro Siqueiros* (inédito).

Barasch, Mosche, *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid, Cátedra, 2003.

_____, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Trad. José Luis Sancho Gaspar, Madrid, Akal, 1999, (Arte y estética, 51)

Bassols, Narciso, *Obras*, Introducción de Jesús Silva Herzog, prólogo de Alonso Aguilar Monterde, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

Bastian, Jean-Pierre, "Protestantismo y sociedad en México 1857-1940", en Roderic A. Camp, et al., *Los intelectuales y el poder en México*, México, Colegio de México-UCLA Latin American Center, 1991, pp. 437-453.

Berger, John, *Modos de ver*, 4 ed., versión castellana de Justo Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Bilski, Emily D. et al. *Berlín Metropolis. Jews and the new culture*, Berkeley, University of California Press-The Jewish Museum, 1988.

Bliss, Katherine E., *Compromised positions. Prostitution, public health and gender politics in revolutionary Mexico city*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2001.

Bonilla, Helia, "La historia patria en una publicación jacobina: *El hijo del Ahuizote*", en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado (1864-1910)*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Patronato del Museo Nacional de Arte-Banamex, 2003, pp. 186-213.

Briuolo Destéfano, Diana y Dafne Cruz Porchini, "Roberto Reyes Pérez y David Alfaro Siqueiros: radicalismo, monumentalidad e idealismo compartido", en *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Núms. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, pp. 78-98.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Trad. Teófilo de Lozoya, Madrid, Crítica, 2001.

Camarena, Francisco Enrique, *Narraciones tapatías. Los acontecimientos principales en la sociedad, la cultura, la política y la vida provincial en Guadalajara con sus costumbres, escándalos y personajes distinguidos de 1900 a 1950*, vol. 2, Guadalajara, Librería del Estudiante, s.f.

Caser, Franc, *El peligro judío, México, s.e., ca. 1933*.

Castelli, Enrico, *De lo demoniaco en el arte. Su significación filosófica*, Santiago, Universidad de Chile, 1963.

Clark, Toby, *Art and propaganda in the twentieth century. The political image in the age of mass culture*, Nueva York, Abrams, 1997.

Connaughton, Brian y Andrés Lira González, *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Instituto Mora, 1996.

Covo, Jacqueline, "El periódico al servicio del cardenismo: *El Nacional*, 1935", en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Núm. 181, Vol. XLVI, julio-septiembre de 1996, pp. 149-210.

Crow, Thomas, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, trad. Carlos Benito Cardenal, Madrid, Nerea, 1989.

Cuadriello, Jaime, "La corona de la iglesia para la reina de la nación: Imágenes de las coronación guadalupana de 1895", en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado (1864-1910)*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Patronato del Museo Nacional de Arte-Banamex, 2003, pp. 150-185.

Jorge Cuesta. Obras. Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider (eds.), México, El Equilibrista, 1994, 2 vols.

Charbonneau-Lassay, Louis, *Estudios sobre iconografía cristiana. Iconografía y simbolismo del Sagrado Corazón*, Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1983.

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano (1920-1925)*. México, Domés, 1985.

Chastel, André, *El gesto en el arte*, trad. María Condor, Madrid, Siruela, 2004.

Chevalier, Alain y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Herder, 1995.

Debroise, Olivier, "Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta", en *David Alfaro Siqueiros. Retrato de una década 1930-1940*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-Patronato del Museo Nacional de Arte, 1996, pp. 20-66.

"*Degenerate art*". *The fate of the avant-garde in Nazi Germany*, (catálogo de la exposición), Abrams-Los Angeles County Museum of Art, 1991.

Edwards, Emily, *Painted walls of Mexico from Prehistoric times until today*, pról. de Jean Charlot, Austin, University of Texas Press, 1966.

Ellenius, Allan, *Iconography, propaganda and legitimation*, Clarendon Press-Oxford University Press, 1998, (European science foundation).

Escuelas primarias 1932. Nueva arquitectura económica y sencilla, México, Secretaría de Educación Pública, 1933.

Ferguson, George, *Signs and symbols in christian art*, Oxford, Oxford University Press, 1961.

Fiedler, Jeannine y Peter Feirerabend (eds.), *Bauhaus*, trad. Mariana Gratacos i Grau y Meritxell Tena Ripolles, Madrid, Könemann, 2000.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

Fregoso Peralta Gilberto, y Enrique S. Sánchez Ruiz, *Prensa y poder en Guadalajara*, México, Universidad de Guadalajara, 1993.

Fuentes, Elizabeth, *Catálogo de los Archivos de la Academia de San Carlos (1900-1929)*, México, UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000.

_____, *LEAR: una producción artística comprometida*, tesis doctoral en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

Gamboni, Dario, *The destruction of art, Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, New Haven, Yale University Press, 1997.

García Cantú, Gastón, *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia Documental. T III. (1929-1940)*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1997.

Gleizer Salzman, Daniela, *México frente a la inmigración de refugiados judíos 1934-1940*, México, Conaculta-INAH-Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000.

González y González, Luis, *Los artífices del cardenismo*, 1 reimp., México, El Colegio de México, 1981, (Historia de la Revolución mexicana, 14).

_____, *Los días del Presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981, (Historia de la Revolución Mexicana, 15)

González Mello, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Jeroglíficos, trofeos, botines y cadáveres*. (inédito).

_____, "La casa Zuno, la casa González Luna", en *Estudios Jaliscienses*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, núm. 38, Noviembre de 1999, pp. 7-23.

_____, "El régimen visual y el fin de la Revolución", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México T. III. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta-Curare, 2002, pp. 275-309.

_____, "La UNAM y Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 67, 1995, pp. 21-68.

González Navarro, Moisés, *Cristeros y agraristas en Jalisco*, T. II, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 2001.

_____, *Cristeros y agraristas en Jalisco*, T. IV, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 2003.

_____, *Masones y cristeros en Jalisco*, México, El Colegio de México, 2000.

Gravelot, Hubert y Charles N. Cochin, *Iconología*, trad., índice de atributos y notas de María del Carmen Alberú Gómez, México, Departamento de Arte-Universidad Iberoamericana, 1994.

Jesús Guerrero Galván (1910-1973). *De personas y personajes*, (catálogo de la exposición), México, Museo de Arte Moderno, 1994.

Guisa y Acevedo, Antonio, *La civitas mexicana y nosotros los católicos*, México, Polis, 1953.

Guttsman, W. L., *Art for the workers. Ideology and the visual arts in Weimar Germany*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

Hartau, Johannes, "Bosch and the jews", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 86, 2005, pp. 29-54.

Higonet, Anne, *Pictures of innocence. The history and crisis of ideal childhood*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

Iconoclash. Beyond the image wars in science, religion and art, (catálogo de la exposición), Karlsruhe, ZKM Gallery-Center of Art and Media, 2002.

Instituto Nacional de Psicopedagogía, México, Talleres Gráficos de la Nación-Secretaría de Educación Pública-Departamento de Psicopedagogía Médico Escolar, 1936.

Kay Vaughn, Mary, *La política cultural en la revolución: maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, 2 ed., Trad. Mónica Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, (Sección de obras de Historia).

Knight, Alan, "Estado, revolución y cultura popular en los años treinta", en Marcos Tonatiuh Aguila y Alberto Enríquez Perea (coords.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996, pp. 297-323.

Krieger, Peter, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg", en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 261-280.

La Parra López Emilio y Manuel Suárez Colina (eds.), *El anticlericalismo español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

Lerner, Victoria, *La educación socialista*, 3 reimp., México, El Colegio de México, 1999, (Historia de la Revolución Mexicana, 17).

La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX, (catálogo de la exposición), México, Museo Soumaya-Telmex, 2000.

Linsley, Robert, "Utopia will not be televised: Rivera at Rockefeller Center", *Oxford Art Journal*, Londres, vol. 17, núm. 2, 1995, pp. 48-62.

List Arzubide, Germán, *Práctica de educación irreligiosa. Para uso de escuelas primarias y nocturnas para obreros*, México, Integrales, 1933.

López Victoria, José Manuel, *La campaña nacionalista*, México, Botas, 1965.

Loyo, Engracia y Valentina Torres Septién, "Radicalismo y conservadurismo: dos orientaciones en los textos escolares 1920-1940", en Roderic A. Camp, et al., *Los intelectuales y el poder en México*, México, Colegio de México-UCLA Latin American Center, 1991, pp. 531-532.

Manual de lectura. Primer grado. Escuelas nocturnas para trabajadores, México, Comisión Editora Popular de la Secretaría de Educación Pública, 1938.

Mariño Ferro José, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura de occidente*, Madrid, Encuentros, 1996.

Martínez Assad, Carlos, *Religiosidad y política en México*, México, Universidad Iberoamericana, 1992.

McCloskey, Barbara, *George Grosz and the communist party*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1997.

Medina, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño*, (catálogo de la exposición), México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo de Arte Carrillo Gil, 1991.

Mentz, Brígida, et al. *Los empresarios alemanes, el tercer reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, vol. 2, México, Casa Chata-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1988.

Mérida, Carlos, *Frescoes in primary schools by various artists*, México, Frances Toor Studios, 1943.

México Mártir, Juan de la Rioja (ed.), Texas, s.e., ca. 1935.

Meyer Lorenzo y Rafael Segovia, *Los inicios de la institucionalización y los años del maximato (1932-1934)*, México, El Colegio de México, 1977, (Historia de la Revolución Mexicana, 12).

Monroy Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

Monsiváis, Carlos, "La ofensiva ideológica de la derecha", en Pablo González Casanova y Enrique Florescano (coords.) *México, hoy*, 15 ed., México, Siglo XXI, 1994, pp. 306-328.

Morales Meneses, Ernesto, *Tendencias educativas oficiales en México 1911-1934*, México, Centro de Estudios Educativos, 1987.

Morgan, David, *Visual piety*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Mosse, George L., *The nationalization on the masses. Political symbolism and mass movements in Germany, from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, Minnesota, Cornell University Press, 1975.

Muriá, José María, *Historia de Jalisco. Desde la consolidación del porfiriato hasta mediados del siglo XX*, México, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1982.

Neymet, Marcela de, *Cronología del Partido Comunista Mexicano*, Primera parte 1919-1929, México, Cultura Popular, 1981.

Nochlin, Linda y Tamara Garb (eds.), *The jew in the text. Modernity and the construction of identity*, Nueva York, Thames and Hudson, 1995.

Pacheco, Cristina, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, Prólogo de Carlos Monsiváis, 1 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México-Centro de Investigación Económicas, 1999.

Pavlioukova, Larissa, *Diseño gráfico soviético y mexicano de los años 1920-1940*, Tesis de maestría en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

Pérez Montfort, Rircardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2 ed., México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.

Negrete, Martha Elena, *Las relaciones entre la Iglesia y el Estado en México 1930-1940*, México, El Colegio de México-Universidad Iberoamericana, 1988.

Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955), (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-Patronato del Museo Nacional de Arte-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

La pintura mural en los centros de educación en México, México, Secretaría de Educación Pública, 2003, (Biblioteca Escolar).

Pla Brugat, Dolores, *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en Morelia*, 2 ed., México, Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

Plenn, Virginia y Abel, *A guide to modern mexican murals*, México, Tolteca, 1963.

Ramírez, Rafael, *Antología pedagógica*, México, Multimedia, 1999.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía del nuevo testamento*. T. I, vol. 2, Barcelona, El Serbal, 2001.

Reyero, Carlos, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*, 2 ed., Madrid, Cátedra, 1999.

Reyes Palma, Francisco, "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)", en *Modernidad y modernización del arte mexicano 1920-1960*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 83-95.

_____, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos. Un proyecto cultural para la integración nacional: periodo de Calles y el maximato (1924-1934))*, México, Subdirección General de Investigación para la Educación e Investigación Artísticas-INBA-SEP, 1984.

_____, "Radicalismo artístico en el México de los años treinta. Una respuesta colectiva a la crisis", *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, Vol. 2, núm. 7, Diciembre 1988-Febrero 1989, pp. 5-10.

Reyes Pérez, Roberto, *Cárdenas humano*, Pról. Luis Chávez Orozco, s.p.i. ca. 1940.
_____, *La vida de los niños iberos en la patria de Lázaro Cárdenas. Treinta relatos*, México, América, 1940.

Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, 4 ed., Madrid, Cátedra, 2003.

Rivera, Diego, *Textos de arte*, Xavier Moysén (comp.), México, El Colegio Nacional, 1996.(Obras de Diego Rivera).

_____, "Arte puro, puros maricones", en Esther Acevedo, *et. al.*, (coord.), *Diego Rivera. Textos polémicos (1921-1949)*, Obras. T. II, México, El Colegio Nacional, 1999, pp. 83-86.

Rodríguez Prampolini, Ida, *Juan O'Gorman, Arquitecto y pintor*, México, UNAM, 1982.

Saade Granados, Martha, "¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)", En *Cuicuilco*, nueva época, Vol. 11, núm. 31, mayo-agosto 2005, pp. 49-84.

Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

Schmitt, Carl, *Catolicismo y forma política*, estudio preliminar de Carlos Ruiz Miguel, Madrid, Tecnos, 2000.

Tamayo, Jaime (coord.), *Anarquismo, socialismo y sindicalismo en las regiones*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993.

_____, *El movimiento obrero jalisciense y la crisis del '29. La última batalla de los rojos*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986.

Tamayo, Jaime, *Jalisco desde la Revolución. La conformación del Estado moderno y los conflictos políticos. 1917-1929*. T. II, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1995.

Tatar, Maria, *Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany*, Nueva York, Princeton University Press, 1995.

Theweleit, Klaus, *Male fantasies II. Psychanalyzing the white terror*, Cambridge, Polity Press, 1989.

Thompson, Lanny, "La fotografía como documento histórico: la familia proletaria y la vida doméstica en la ciudad de México 1900-1950", en *Historias*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Estudios Históricos, núm. 29, 1985, pp. 87-102.

Tibol, Raquel, *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, México, Empresas Editoriales, 1969.

Toribio, Jorge, *Raúl Anguiano, memorias*, México, Universidad del Estado de México, 1995.

Torres Sánchez, Rafael, *Revolución y vida cotidiana en Guadalajara 1914-1934*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa-Galileo, 2001.

Torres Septién, Valentina, "La educación entre sombras: los años de persecución", en *Los cristeros. Conferencias del ciclo de primavera de 1996*, México, Centro de Estudios de Historia de México-Conдумex, 1995.

_____, *La educación privada en México 1905-1976*, 1 reimp., México, El Colegio de México-Universidad Iberoamericana, 1998.

Torriente, Loló de la, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Renacimiento, 1959, 2 vols.

Tuñón Pablos, Enriqueta, "Vida cotidiana y cultura obrera en el cardenismo", en Victoria Novelo (coord.), *Coloquio sobre cultura obrera*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 87-102.

Urías Horcasitas, Beatriz, "Degeneracionismo e higiene mental en el México posrevolucionario (1920-1940)", *Frenia*. Revista de historia de la psiquiatría, Madrid, Vol. IV, fascículo 2, 2004, pp. 37-67.

_____, "Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)", en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, invierno 2005, pp. 261-300.

_____, "Eugenesia e ideas sobre las razas en México, 1930-1950", en *Historia y grafía*, Revista semestral del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, México, núm. 17, 2001, pp. 194-283.

Utopía no utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo, (catálogo de la exposición), México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005.

Velázquez Chávez, Agustín, *Contemporary Mexican artists*, Nueva York, Covici-Friede, 1937.

Villegas, Abelardo, *Autognosis. El pensamiento mexicano del siglo XX*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1985.

Voght Wolfgang, y Celia del Palacio, *Jalisco desde la revolución. Literatura y prensa 1910-1940*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1987.

Weinstein, Joan, *The end of expressionism. Art and the november revolution in Germany 1918-1919*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

Wolfe, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 7 reimp., México, Diana, 1997.

Yankelevich, Pablo, "Extranjeros indeseables en México (1911-1940). Una aproximación cualitativa a la aplicación del artículo 33 constitucional", *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, núm. 211, vol. LIII, enero-marzo 2004, pp. 693-744.

José Guadalupe Zuno Hernández, vida, obra y pensamiento, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.