



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

**NARRACIONES: PEQUEÑAS HISTORIAS Y GRANDES RELATOS EN LA
PINTURA DE ANTONIO RUIZ DE LOS AÑOS 1935-1949**

TESIS

que para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte

Presenta

Rita Eder Rozenchwajg

Director de tesis:

Mtro. Fausto Ramírez Rojas

Comité tutorial:

Dr. Renato González Mello

Dra. María Herrera Lima

Lic. Carmen Nava Nava

Dra. Durdica Segota Tomac



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.

ÍNDICE

Preámbulo.....	1
Introducción.....	13
Capítulo 1. <i>México 1935</i>	25
Capítulo 2. <i>Verano: un close-up de la modernidad</i>	89
Capítulo 3. <i>El sueño de la Malinche: entre los pliegues de la cartografía</i>	143
Capítulo 4. Tolomeo y Copérnico en el Nuevo Mundo.....	203
Conclusiones.....	235
Archivos consultados y bibliografía.....	239
Referencias de las imágenes.....	271

AGRADECIMIENTOS

En la hechura de *Narraciones* he tenido la enorme fortuna de contar con un comité de tesis que me ha orientado con sabiduría e inteligencia para culminar este trabajo. Fausto Ramírez, director de la tesis, me ha compartido sus conocimientos, sus acuerdos y sus dudas, lo cual me ha llevado a emprender en algunos casos la necesaria reescritura de diversos pasajes. Durante todo este proceso he sido altamente beneficiada por las minuciosas lecturas que hizo del texto, así como por la gentileza de su trato y su generosidad intelectual.

Durdica Segota, observadora sagaz de las imágenes, me hizo reparar en la inexacta identificación de determinados símbolos. En nuestras frecuentes conversaciones sobre esta investigación, me compartió sus saberes y su agudeza, los cuales me ayudaron a pensar mejor mis propuestas de lectura visual.

Renato González Mello me ha hecho reparar, por medio de la lectura de sus textos y de algunas consultas y conversaciones, los puntos de quiebre en los discursos visuales de este periodo. Agradezco su confianza en la realización de esta investigación.

Carmen Nava, especialista reconocida por sus publicaciones sobre la historia política del México moderno, fue una presencia de gran valor en la medida que sus llamadas de atención me hicieron trabajar más a fondo algunas de las distintas y numerosas corrientes políticas y culturales de México en los años treinta.

Maria Herrera y su formación filosófica, vinculada al campo de la estética y el pensamiento sobre las artes, me iluminaron en el uso preciso y adecuado del pensamiento teórico sobre la modernidad. Le debo haber reparado en Antonio Ruiz y sus imágenes un objeto de estudio que involucra el concepto de narración, lo cual provocó un viraje metodológico a lo largo de la investigación.

Mucho debo en el proceso de conclusión de esta tesis a mis dos hijas. Andrea insistió con dulzura e ironía que era necesario poner punto final a una etapa interrumpida de mi vida académica; además, colaboró en la etapa de la entrega final. Daniela, por su parte, me ha leído con admirable paciencia y empatía y me ha señalado con entusiasmo los aciertos, al tiempo que expresaba con delicadeza la presencia de conceptos inacabados y diversas otras fallas.

He tenido la oportunidad de discutir diversos temas que aquí presento (arquitectura, astronomía, iconografía política) con mis colegas del Instituto de Investigaciones Estéticas; agradezco a Hugo Arciniega, Jesús Galindo, Jaime Cuadriello y Peter Krieger por su generosidad y por el arte de compartir conocimientos. Angélica Velázquez y Ena Lastra me han brindado su amistad, ayuda y entusiasmo.

Mucho me ha animado el apoyo y la alegría de colegas del Instituto —como Deborah Dorotinsky y Tere Uriarte— lo mismo que la colaboración de varios alumnos del posgrado —entre ellos Cristóbal Andrés Jácome, quien me proporcionó con generosidad una gran variedad de materiales. Los técnicos de cómputo Víctor, Claude, Tere y Berenice Robles me han brindado en todo momento el apoyo necesario. Del posgrado en Historia del arte de la Facultad de Filosofía y Letras agradezco a Brígida, Tere y Héctor por su paciencia para llevar a cabo trámites y revisiones.

Anahí Luna fue una ayudada invaluable en el proceso de recopilar y encontrar materiales de investigación. Yessica Contreras contribuyó con la búsqueda de imágenes, bibliografía y con la preparación del primer borrador. Esteban King ha estado a cargo de la revisión final y del cuidado de la impresión. Gilda Castillo se ocupó de revisar mis escritos y sobre todo de poner las comas en su lugar. A todos ellos mi enorme agradecimiento por su compromiso y diligencia.

La lista de agradecimientos es muy larga y no quiero dejar pasar las conversaciones con Alessandra Russo sobre los orígenes de *El Sueño de Malinche*, imagen inscrita en la tradición del quehacer cartográfico, tema que le es muy cercano y en el cual es experta. Mis compañeros del proyecto “El arte desde América Latina: temas y problemas”, hicieron observaciones fundamentales en el marco de nuestros seminarios de discusión; entre ellos: Laura Malosetti, Andrea Giunta, Tom Cummins, Serge Guilbaut, Gabriela Siracusano y Olivier Debrouse.

En abril y mayo del 2008, Serge Gruzinski me invitó a impartir un seminario en L'École des Hautes Études de Paris en torno a la historia cultural de México en los años treinta. Fue ahí que este trabajo de investigación empezó a tomar un cuerpo más preciso, gracias a los agudos comentarios de Gruzinski, los alumnos y algunos asistentes como Alfonso Alfaro, cuyo profundo conocimiento de la vida de los jesuitas en México ayudó a la escritura del último capítulo.

A Ida Rodríguez Prampolini, amada maestra y amiga, debo el haber incursionado en el complejo y para mí fascinante campo de la historia del arte. Sus admirables clases y su profunda sensibilidad están en mí y continúo pensando desde sus enseñanzas.

A mi familia, dispersa por el mundo, agradezco su presencia y cariño en todo momento. En ellos encuentro la huella de mis padres, quienes siempre alentaron el placer de trabajar con libertad en el campo de las afinidades, sin pensar demasiado en las razones prácticas que pueden llevar a elegir una profesión.

Dedico esta tesis a mis afectos: hijos y nietos (Aline, Gabriel, Maya, Muriel y Talia), alumnos, amigos y colegas, y a nuevas luces en mi vida.

PREÁMBULO

Escogí como tema de tesis ocuparme de algunas obras del pintor Antonio Ruiz (1892-1964) que se caracterizan por ciertos planteamientos visuales complejos que aluden a la vida social y política en el México de la primera mitad del siglo XX. Este *corpus* de imágenes incitó al diálogo con varias problemáticas que en tiempos recientes se han planteado en el campo de la historia del arte. Desde la disciplina misma se han cuestionado los modos de escribir la historia del arte al poner en duda sus conceptos fundacionales como el estilo, el uso de esquemas cronológicos establecidos o las divisiones geográficas al servicio de los estados nacionales.¹ Quizá la revisión más insistente que ha caído sobre los estudios de arte y su escritura es el análisis de sus relaciones con los discursos del poder, lo cual, en reacción, ha permitido trabajar el desmonte de dichos discursos y ha propiciado una corriente enfocada a la diversidad de actores y procesos sociales que intervienen en el trabajo artístico. Esto no es nuevo para la historia del arte² pero ha sido reformulado de manera más operativa por T. J. Clark.³ El académico inglés fue pieza fundamental en los años setenta de lo que se conoce como una “nueva historia del arte” caracterizada por ser contraria en sus métodos a aquellas narrativas que dominaron la academia europea y norteamericana durante las décadas del cincuenta y sesenta, es decir, durante el momento álgido de la Guerra Fría en que la tradición de la historia del arte como historia de la cultura fue puesta de lado.⁴ Los métodos y perspectivas de lo que se llamó formalismo fueron considerados por una nueva generación como ortodoxos y positivistas, concentrados en el análisis del estilo, la iconografía y ciertamente preocupados por nociones de calidad y genio. En contraste con aquella mirada sobre el arte como algo

¹ David Summers, *Real Spaces and the Rise of Western Modernism*, Nueva York, Phaidon, 2003. *Comprehension and Expression. Containing and Explaining the World's Art*, Massachusetts, Clark Institute, 2006, pp. 215-233. Thomas Da Costa Kaufmann, “La geografía artística en América: el legado de George Kubler”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núms.74-75, 1999, pp. 11-27.

² Rita Eder y Mirko Lauer, *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, IIE/UNAM, 1986. La bibliografía rescata textos aparecidos en diversas publicaciones, sobre todo de la primera mitad del siglo XX y las dos décadas subsiguientes que incluyen escritos desde la sociología del arte, el análisis de la tarea de los museos y la diversidad de sus discursos, estudios de recepción, el mercado del arte y varios temas que rescatan la producción de textos con este enfoque en Estados Unidos y Latinoamérica así como en diversos países de Europa, notablemente Francia, Inglaterra, Alemania y la ex Unión Soviética.

³ Timothy J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the Second French Republic 1848-1851*, Londres, Thames and Hudson, 1975.

⁴ Véase cita 2.

privado y al margen de la sociedad, la nueva historia ubica al arte en su nexa con lo social e intenta analizar su papel en la coyuntura de las necesidades e identidades de diferentes grupos y clases.

Para Clark, el futuro de la disciplina descansa en una historia social capaz de percibir la producción artística como un conjunto de elementos que le son propios como el espacio y la forma. La concepción de Clark sobre la historia social del arte aparece en el primer capítulo de su libro *Image of the People. Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848-1851*. En él aclara su rechazo a la relación mecánica entre el arte y las ideologías, y expresa su resistencia al uso de la historia como telón de fondo de la obra de arte. Clark aspira a explicar los vínculos entre la forma artística y los sistemas disponibles de representación visual y las teorías del arte vigentes.⁵ Para lograr hacer esta historia del arte se necesitó de un enfoque interdisciplinario y de una pluralidad teórica con el fin de retrotraer los contenidos y significados desde la percepción de la obra y sus factores constitutivos o aquello que la define como un producto diferenciado por sus componentes ideáticos y materiales. Ésta es la base de las relaciones entre los procesos constitutivos de la imagen y sus relaciones con lo social.⁶ En otras palabras, la historia del arte según Clark descansa sobre el proceso de mediación entre la obra y los procesos sociales. Hay en su forma de pensar algo que apunta a una cierta autonomía de la obra de arte que dialoga con el concepto de ideología: “una obra de arte puede tener una intención ideológica como lo es su materialidad, pero el trabajo sobre esa materialidad le da nueva forma y en ciertos momentos esa nueva forma es una subversión de la ideología”.⁷

⁵ Véase Rita Eder y Mirko Lauer, *op. cit.* Particularmente en este caso consultar los comentarios de Nicos Hadjinicolaou a los trabajos de T.J. Clark, pp. 134-138.

⁶ Tres décadas más tarde Clark publicó un libro bajo el nombre *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, Yale, Yale University Press, 2006 en el que enfatizó la complejidad de los procesos visuales. Este libro es un diario en el que anotó durante varios meses las percepciones visuales cambiantes ante dos cuadros de Poussin. Puede decirse que los sentimientos y las emociones ante la muerte inscritos en ambas pinturas y sus diferencias manifiestan un enfoque distinto del que rigió su nueva historia social del arte, sin embargo el análisis visual detallado es una consecuencia de la importancia que desde el inicio de su trabajo ya ocupaba un lugar fundamental.

⁷ Timothy J. Clark, *Image of the People, op. cit.*, p. 13. Para una discusión crítica sobre la nueva historia del arte de T.J. Clark consúltese, Keith Moxey, “Semiotics and the Social History of Art”, *New Literary History*, vol. 22, núm. 4, Otoño, 1991, pp. 985-999. Sobre este tema, es decir, sobre la complejidad de los distintos elementos que intervienen en la formulación de una teoría social del arte a la manera de T.J. Clark y en particular su concepto de ideología, Keith Moxey escribió un texto dos décadas después de la publicación del libro sobre Courbet en el cual revisa críticamente las aportaciones del autor inglés. Moxey reconoce que Clark proveyó en los años setenta dos libros capitales: el primero ya mencionado sobre Courbet y el segundo *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, los cuales sentaron una tradición teórica y

La singularidad del arte según la expresión de Thomas Crow,⁸ compañero de ruta de T.J. Clark,⁹ consiste en alentar otro proceso deductivo por medio de herramientas distintas a las que usaríamos si estuviésemos frente a un texto. Esas herramientas intentan acercarse a la imagen desde un análisis de las características intrínsecas del objeto de estudio, el cual puede definirse como la construcción de lo visual. Es en la focalización de este proceso que es viable arrojar nuevas conclusiones sobre las formaciones sociales, los procesos políticos o las mentalidades. En *La Inteligencia del arte*, libro escrito por Crow a finales de la década de los noventa en medio del gran debate sobre la interdisciplina en la historia del arte, comenta tres textos de su predilección en homenaje a Meyer Schapiro, Claude Lévi-Strauss y Michael Baxandall. La intención de este libro es presentar su posición como historiador del arte dentro del debate del cruce horizontal o transversal de las disciplinas. Crow, al analizar el famoso artículo de Schapiro, “Las esculturas de Souillac”,¹⁰ dedicado a la interpretación del portal de la iglesia de Santa María —ubicada en una ciudad pequeña del sur de Francia—, señala que ese texto está estructurado bajo la hipótesis implícita de que los casos más productivos para un historiador del arte y su proceso de investigación son objetos vistos como excepciones dentro del resto de la producción artística en su género y época. Este monumento (el portal de Souillac) demanda una historia social, dice Crow, que encuentra su lugar después de una intrincada disección de oposiciones internas que se apoyan en el marco de su construcción

práctica para la escritura de una teoría social del arte que analiza las implicaciones políticas de la pintura francesa de la segunda mitad del XIX y sugiere que la pintura sirvió como modelo en la creación de nuevos modos de comportamiento en lo social y lo político. Sin embargo, según Moxey, Clark se adhiere a un valor estético inmanente que sirve para diferenciar las obras de arte de otros artefactos culturales ya que distingue entre ideología y la obra como representación, en un rechazo consciente a las ideas de Louis Althusser presentadas en el ensayo *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, uno de los desarrollos más importantes en la teoría de la ideología.

En el texto de Althusser la ideología se define como una parte integral de todas las relaciones sociales. Con ello deshace la teoría marxista de infraestructura y superestructura y la sustituye con una noción expandida de ideología que deja de ser la falsa conciencia de Marx. El objetivo de Moxey es señalar que el modelo de ideología en Althusser está fundamentado en la semiótica en la que hay una identidad entre semiótica y sistema de signos. Louis Althusser, “Ideology and the ideological State Apparatuses”, en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, traducción de Ben Brewster, Nueva York, Monthly Review Press, 1971, pp. 127-186.

⁸ Thomas Crow, *La inteligencia del arte*, México, FCE/ IIE-UNAM, 2008.

⁹ En 1971 se fundó el Marxist Caucus for Art History en el seno del College of Art Association, el liderazgo fue de Kurt Werckmeister, Lee Baxandall, T.J. Clark y Serge Guilbaut. La mayoría provenían de UCLA. Werckmeister formó parte del comité doctoral de Thomas Crow, quien se formó en estos años bajo el aprendizaje de un marxismo renovado para la historia del arte.

¹⁰ Meyer Schapiro, “The Sculptures of Souillac”, en *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, editado por Wilhelm R. y W. Koehler, 2 vols., Cambridge, MA, Harvard University Press, 1939, tomo II, pp. 359-387.

simbólica.¹¹ El mérito de Schapiro fue escoger una obra marginal en la que lo conocido se desintegra y en hacer un diagnóstico de la capacidad del arte de disolver la dicotomía entre forma y contenido por medio de una relación entre obras excéntricas y un cuerpo mayor de objetos relacionados.

Thomas Crow esgrime este razonamiento para acentuar el oficio del historiador del arte como una relación en la cual el objeto mudo cobra sentido desde sus propios elementos. Este tipo de análisis permite construir una historia social diferente y no adyacente que se apoya en el proceso de percepción y encuentro de los significados por desplazamiento, en la cual la relación entre las formas, el curso de la narrativa y desde luego las ausencias ya sea de personajes u objetos de iconografías establecidas sugieren ese desvío o contradicción que permite generar nuevas conclusiones.

Ambos enfoques se interesaron en poner de cabeza las ideas dominantes sobre la interpretación de las artes visuales y entablaron una discusión sobre la especificidad de las herramientas de la historia del arte para poner en claro el lugar de la inserción del discurso del poder, ya sea político o religioso, lo cual me sugirió pensar en algunas instancias en que la historia del arte en México actúa como una manera de acompañar el nacionalismo cultural en tanto doctrina de Estado establecida desde finales del siglo XIX. El Estado mexicano moderno ha sido objeto de numerosos estudios desde perspectivas históricas y jurídicas. Dicho concepto (el Estado mexicano moderno) como se utiliza en el contexto de este trabajo es el de un Estado laico y centralizado, características que Fausto Ramírez, desde la mirada del historiador del arte, ha articulado para responder cómo el Estado ha ejercido el poder en el proceso de la construcción de un imaginario sobre lo nacional.¹² Ello no quiere decir que el arte ha permanecido en el largo periodo desde la República Restaurada hasta la llegada de Salinas de

¹¹ Thomas Crow, *op. cit.*, pp. 1-23. La anomalía o diferencia de este portal románico consiste, según Crow, en un desplazamiento figural y temático importante: la historia del monje Teófilo y su pacto con el diablo ocupa el centro del tímpano de la iglesia en el lugar del Cristo del juicio final. El análisis arquitectónico y la forma en que están tratados todos los elementos del conjunto escultórico de Souillac muestran una discrepancia retórica de la cual a la larga emerge una forma más refinada de coordinación de todos los elementos. El estudio de Schapiro de tan rara pieza, concluye Crow, implica que estamos frente a una obra que pareciera encarnar un culto al diablo. La exégesis de elementos formales desde sus oposiciones las cuales contradicen el análisis espacial de los temas cristianos, le permiten reforzar su conclusión. Es a partir de estas oposiciones que Schapiro ofrece una lógica convincente de cada decisión formal que intervino en la construcción de esta narrativa de la cual el autor extrae el desarrollo de una actividad secular más compleja que contraste con el mundo de la piedad cristiana representada en imágenes dogmáticas.

¹² Ester Acevedo y Fausto Ramírez, "Preámbulo" y, principalmente, "México a través de los siglos (1881-1910): La pintura de Historia durante el Porfiriato", en Jaime Soler Frost (ed.), *La fabricación del Estado 1864-1910*, México, Munal IIE-UNAM, 2003, pp. 17-33, 54-89 y 110-149.

Gortari y su Reforma del Estado exclusivamente en manos del poder central, como bien lo desarrolla Ramírez precisamente en su artículo sobre el fomento institucional y el patrocinio privado durante la República Restaurada.¹³ El patrocinio del arte en México ha sido y es multifactorial, y hay instancias de clara oposición al Estado, como lo son el patrocinio de la Iglesia, los coleccionistas particulares además de diversas organizaciones civiles. Desde luego el papel de la empresa privada ha sido crucial sobre todo en los últimos treinta años.¹⁴

Es fundamental subrayar que también desde el campo de la historia del arte el desmonte de la llamada “historia de bronce” se ha convertido en una corriente intelectual y metodológica a partir de la década de los ochenta del siglo pasado.¹⁵ Este giro en los estudios de arte tiene como finalidad deslindarse de una historia del arte que se identificó plenamente, con sus variantes, con la historia liberal como guión o punto de partida de la historia del arte en México y del ideario nacionalista que sostiene un discurso sobre la nación como un valor fijo y sagrado.¹⁶ Quizá ningún libro sobre el tema ha influido más sobre los historiadores del

¹³ Fausto Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, en *La fabricación del Estado*, op. cit. Ramírez en este texto analiza el extraordinario caso de Felipe Sánchez Solís un coleccionista del último tercio del siglo XIX quien comisiona a Rodrigo Gutiérrez el cuadro *El senado de Tlaxcala*. Ramírez pone en tensión las aspiraciones políticas de Sánchez Solís desde el análisis de dicho cuadro y su significación política en los tiempos de la República Restaurada.

¹⁴ Sobre la intervención de la Iglesia en el patrocinio del arte consultar: Jaime Cuadriello, “La corona de la Iglesia para la Reina de la Nación: Imágenes de la Coronación Guadalupeana de 1895”, en *La fabricación del Estado*, op. cit., pp. 150-185; Margarita Hanhausen Cole, “Una estampa apocalíptica de los tiempos de la guerra cristera. *El triunfo de Cristo Rey* de Gonzalo Carrasco Espinosa S. J.”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIX, núm. 90, 2007, pp. 119-141. Sobre la injerencia de la empresa privada en el campo artístico contemporáneo véase: Rita Eder, *Tiempo de fractura: El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno (1982-1984) durante la gestión de Helen Escobedo*, México, MUAC-UNAM/UAM, 2010.

¹⁵ La bibliografía sobre nuevos enfoques de la historia del arte en México es amplia. Aquí se mencionan sólo algunos títulos dedicados al arte mexicano desde la segunda mitad del siglo XIX hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX: Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Curare/ Conaculta, 2002; Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008; Olivier Debroise, *Figuras en el trópico (1920-1940)*, México, Océano, 1984; Olivier Debroise (coord.), *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, México, Munal-Conaculta, 1991; Renato González Mello, *La máquina de pintar. Rivera y Orozco y la invención de un lenguaje: cadáveres, emblemas y trofeos*, México, IIE-UNAM, 2008; Renato González Mello, *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)*, México, Munal/ IIE-UNAM, 2003; Fausto Ramírez, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado (1864-1910)*, México, Munal/ IIE-UNAM, 2002; Rita Eder (coord.), *El arte en México: temas y problemas*, México, FCE, 2001; Esther Cimet, *El muralismo mexicano: Ideología y producción*, México, UNAM, 1993; Alicia Azuela, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México (1910-1945)*, México, FCE/El Colegio de Michoacán, 2005.

¹⁶ La diferenciación entre etnia, Estado y nación así como la idea de Patria y las diferencias entre patriotismo y nacionalismo han sido temas frecuentes y la bibliografía es enorme. Destaca en este deslinde de conceptos los trabajos de David Brading, *Mito y profecía en la historia de México*, México, FCE, 2004. En este libro desarrolla la interesante tesis de que fueron los muralistas mexicanos quienes dieron forma a una nueva manera de pensar la historia y la nación. Véase también en Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1988. Desde una perspectiva distinta a la de Brading interesa la lectura del libro de Tomás Pérez Vejo, *Nación*,

arte en México que intentan analizar la producción visual con lo nacional y el nacionalismo que el libro de Benedict Anderson, *Comunidades imaginarias*. En él desmonta el concepto de nación como una construcción basada en la identificación imaginaria de la territorialidad y de las conexiones abstractas de los ciudadanos frente a una temporalidad y territorialidad que tienen mayor peso como un proceso mental fabricado por el poder discursivo de los nacionalismos que como una comunidad concreta. Esta idea de imaginarios conectó bien con la historia del arte, y surgió paralelamente a otros enfoques que cuestionaron los valores fijos de nación y tradición, esto es, una nueva reflexión sobre el análisis de la conexión entre las artes y el Estado.¹⁷ Sin embargo, es necesario aclarar que la conciencia de nación y Estado es una diferenciación que surge justamente de los enfoques críticos de una mirada posmoderna que inicia a finales de los años setenta, mientras y sobre todo para el periodo que nos compete las ideas de Estado y nación estaban identificadas como estrategia de poder.

Un ejemplo de esta historia del arte que tiene a lo nacional como una de sus tareas fundamentales es la descripción que Justino Fernández,¹⁸ en los años sesenta del siglo pasado, hizo del centro histórico de la ciudad de México como un lugar fundamental de la identidad nacional en la que se conjugan todos los pasados:

Identidad Nacional y otros mitos nacionalistas, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999. Pérez Vejo en este trabajo introduce una teoría crítica del nacionalismo. De forma precisa argumenta que no hay naciones milenarias ni un sujeto /nación único sin fisuras. La nación se hace ficticia cuando extrema de manera unilateral algunos de sus rasgos simbólicos (la raza, la lengua, la cultura), las presenta como cimientos perennes al margen de voluntades particulares y de acciones grupales. Enrique Florescano, por su parte, es autor de *Etnia, Estado, Nación*, México, Taurus, 2001. En este libro se propone abordar la historia de las relaciones en conflicto entre los distintos grupos étnicos asentados en el territorio mexicano. Florescano analiza la constitución del Estado y los proyectos de nación que formuló la élite política en la época colonial y en el siglo XIX, cuando nace el proyecto de Estado-nación. El autor muestra que, en lugar de una identidad mexicana, en realidad había una enorme diversificación de identidades que manifestaban sus diferencias, en contraste con las tesis que conciben a las identidades como invariables, y que conducen a la fabricación de una serie de mitos que dificultan la penetración de un tema complejo por su arraigada idea de lo nacional como inmutable. Su trabajo es una crítica del nacionalismo intolerante y centralista que se forma en la última parte del siglo XIX.

¹⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso Books, 1983.

¹⁸ Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 1972. El volumen reúne cuatro estudios publicados con anterioridad: *Coatlícue*, México, Ediciones del IV Centenario de la Universidad Nacional, vol. XV, UNAM, 1954; *El Retablo de los Reyes*, México, IIE-UNAM, 1959; *El Hombre*, México, IIE-UNAM, 1962 y *El Mictlán de Coatlícue*, México, IIH-UNAM, 1966. Fernández es considerado uno de los fundadores de la historia del arte en México. En este volumen intentó definir la estética del arte mexicano y su originalidad. Escogió como metodología tres obras representativas de los periodos fundamentales que conforman la historia de México: prehispánico, colonial y moderno. Para el autor, las tres obras son emblemáticas de una belleza trágica y un vigor dramático. Y tan distantes en el tiempo están atados a la conciencia nacional “las raíces prehispánicas y españolas viven en nosotros. México sintetiza más de veinte siglos de historia”, p. 8.

Estamos en relación actual y continua con obras del pasado indígena, del pasado español, del pasado moderno (el siglo XIX) y del inmediato pasado, o sea del presente que va pasando a pasado. Todas forman parte, en cierto sentido, de nuestro presente, de nuestra contemporaneidad. Vivimos con todas ellas. Un corto paseo por la Plaza de la Constitución y sus inmediaciones es suficiente para encontrar obras importantes de todos nuestros tiempos históricos.¹⁹

Así puede decirse que en cierto sentido la historia del arte tuvo en México, por un tiempo, la misión de poner en valor la identidad y el patrimonio cultural, y de continuar con la idea central —la de la historia totalizadora— de los cinco volúmenes de México a través de los siglos, que se publicaron en 1884 y 1889 bajo la coordinación de Vicente Riva Palacio. Este gran proyecto tiene como eje imaginar a México como una nación constituida por la unificación de su pasado y de todos sus grupos étnicos.²⁰

Me pregunté en varias ocasiones si ocuparme de Antonio Ruiz sería una forma de contribuir a esa otra historia del arte que intenta poner de cabeza las relaciones de identidad entre las obras y la historia establecida sobre la conformación de lo nacional. Antonio Ruiz manifestó en varios de sus trabajos tendencias políticas y morales que pudieran parecer conservadoras. Un ejemplo es *Los fifís*, una alusión caricaturesca a algunos integrantes del grupo literario Contemporáneos y a la condición homosexual de algunos de sus miembros. Algo que Diego Rivera, de tendencia política marxista, ya había adelantado en uno de los murales de la SEP, lo cual hace pensar que la idea de nación y de lo nacional se identifica mejor con una noción masculina del Estado. En el plano político Ruiz pareciera haber sido un crítico del Cardenismo y su política de masas e incluso de las instituciones indigenistas. No hay textos para corroborar esta afirmación, sólo las imágenes y ciertos testimonios de sus amigos nos llevan a pensar en el significado de algunos de sus cuadros como la manifestación de un descontento en general con la jerarquía política de su tiempo y una reivindicación de lo popular acompañado de un profundo escepticismo frente a la idea del cambio de las estructuras coloniales que prevalecen en la modernidad.

Hay en las obras de Ruiz una perspectiva crítica y compleja aparente en el ingenio para

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Vicente Riva Palacio (coord.), *México a través de los siglos*, V tomos, México, Editorial Cumbres-Grolier, 1977. La magna obra contiene: Tomo I: “Historia antigua y de la conquista” (desde la antigüedad hasta 1521), por Alfredo Chavero; Tomo II: “Historia del virreinato”(1521-1807), por Vicente Riva Palacio; Tomo III: “La guerra de independencia” (1808-1821) por Julio Zárate; Tomo IV: “México independiente” (1821-1855), por Juan de Dios Arias (quien murió mientras lo escribía) y fue continuada por Enrique de Olavarría y Ferrari; Tomo V: “La reforma” (1855-1867) por José María Vigil.

trasladar en imágenes una fractura con los discursos visuales hegemónicos ligados a la política oficial que prevalecieron durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Ruiz, de manera distinta a sus contemporáneos, manifestó en imágenes una crítica de la modernidad en México y su proyecto fundamental durante la primera mitad del siglo XX: la Revolución mexicana de 1910. Empecé a mirar, por necesidad y convicción de atravesar una historia social desde afuera (ésa a la que tanto se han opuesto T. J. Clark y Thomas Crow), cómo el artista construye sus pinturas por medio de oposiciones tanto en su peculiar acercamiento al paisaje y a los escenarios urbanos como en cuestiones de representación étnica, de clase social o de género.

Advertí en las obras de Ruiz una narratología que responde a la idea de que las imágenes pueden verse como un conjunto de códigos visuales.²¹ Esos códigos se estructuran alrededor de la dinámica relacional de las miradas entre los diversos personajes que componen sus historias, las cuales se resignifican en el juego virtuoso de la perspectiva que acerca y aleja arquitecturas, paisajes y personajes. Algunas obras de Ruiz fueron pensadas expresamente para integrar al espectador al proceso de ver e interpretar y producir una activación mayor de las imágenes. El pintor introduce en algunas escenas aparentemente costumbristas o cotidianas la problemática de la transformación de significados mediante el proceso de recepción implícito en la pintura misma, es decir, el espectador está sugerido en la composición misma por medio de la altura y dirección de los ojos que rebasan el plano del cuadro para encontrarse con los procesos de observación del espectador y sus posibles conclusiones de lo que tiene enfrente. Otro indicio significativo de la inclusión del espectador y el proceso de recepción es colocar en un primer plano a algunos de sus personajes de espaldas al espectador. Los personajes miran los objetos y las acciones que ocurren dentro de esa construcción visual que es la pintura; pero no sabemos exactamente su reacción, completamos el significado al intentar colocarnos en la misma posición que estas figuras que miran la escena.

Para Mieke Bal y Norman Bryson, la utilidad de la semiótica (no como disciplina ligada irremisiblemente a la lingüística sino en general a diversos campos culturales) para las artes visuales consiste en inducir nuevos modos de mirar y comprender lo visual desde el descubrimiento de los códigos específicos que habitan en su interioridad y los elementos y

²¹ Mieke Bal y Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, vol. 73, núm. 2, junio de 1991, pp. 174-208.

actores sociales que participan en los procesos de interpretación de una imagen como un proceso activo de desplazamiento dinámico de significación.²² Ello implica, entre otras cosas, desechar las interpretaciones que aspiran a la contundencia y recuperar la importancia del detalle en el que puede abrirse una duda que lleve a nuevas maneras de entendimiento. Las obras de Antonio Ruiz se caracterizan por obligar al observador a mirar de cerca, a veces con lupa, la diversidad de elementos colocados en el plano del cuadro que insertan contradicciones o paradojas que no se advierten en la impresión general o en el momento en el cual nos alejamos de la obra para captar su integridad. Los detalles (objetos diversos, vestuarios, elementos arquitectónicos o decorativos, etc.) parecen ser claves que aumentan la complejidad simbólica. La escena cortada o parcial que caracteriza a algunas de sus obras (otra variante del detalle) obliga al receptor a imaginar el contexto mayor implícito, una estrategia pictórica inversa que pone en tensión las nociones de lo particular y lo general.²³

La problemática de contar, narrar y describir en el campo de la historia ha sido vista desde otra óptica que compete a este trabajo y es por ello que me interesé en Jean Francois Lyotard, cuyos escritos muestran escepticismo ante las grandes narrativas por ser portadoras de mitificaciones fabricadas por individuos y sociedades para estructurar el conocimiento y legitimar ciertas verdades, como el triunfo de la razón o la victoria del proletariado, y en nuestro caso podríamos añadir el nacionalismo cultural. Éstas son estructuras totalizadoras que intentan disolver la diferencia o acallar otras voces que interrumpen la idea de totalidad. En cambio, Lyotard se muestra entusiasmado frente a las pequeñas narrativas (*les petites recits*) como testimonios que enfocan lo particular (eventos locales, experiencias individuales, ideas heterodoxas) que no están incluidas en los relatos predominantes. Estas consideraciones críticas en torno a las grandes narrativas aparecieron en su ensayo, *La condición posmoderna* (1979)²⁴ que pretende poner en evidencia la pérdida de credibilidad de las metanarrativas

²² Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1998, pp. 227-233.

²³ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, Flammarion, 1992. La motivación del autor para escribir su tratado sobre el detalle es responder a una pregunta sencilla ¿qué ocurre en esos momentos privilegiados en que descubrimos el detalle y qué sorpresas nos aportan? Ese proceso sólo se logra si miramos de cerca y no de lejos para lograr la impresión general. La lengua italiana, dice Arasse, distingue entre lo particular (*particolare*) y el detalle (*dettaglio*). Lo particular es una pequeña parte de una figura, de un objeto o de un conjunto mientras que el detalle presupone una acción explícita del sujeto sobre el objeto. El detalle constituye una piedra angular para percibir la articulación histórica o decisiones estéticas. El estatuto del detalle es ser un doble emblema.

²⁴ Jean Francois Lyotard, *The Post Modern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota

frente al conocimiento científico caracterizado por la pluralidad de argumentos y la proliferación de la paradoja y el paralogismo. Un reporte comisionado sobre el estado del conocimiento, *La condición posmoderna*, ha sido calificado de nihilista o como una manifestación cínica y en consonancia con el debate del fin de la ideología y la crítica al proyecto de modernidad. Sujeto a los desacuerdos entre derechas e izquierdas, sus observaciones fueron sintomáticas de un viraje que ya estaba en camino en los estudios culturales ingleses, como hemos de ver más adelante. Cuestionar los modos de escribir como reflejo de los modos del autoritarismo (cultural y político) es quizás uno de los asuntos fundamentales en la confrontación entre grandes narrativas y pequeñas historias. En estas últimas se encuentran envueltas otras voces, transgresoras de los grandes paradigmas de la historia. La cuestión de la narrativa introdujo la idea del quehacer de la historia como el trabajo sobre un objeto concreto hecho de diferentes posibilidades y versiones para aproximarse a la realidad.

Escoger entre amplios sistemas de pensamiento y el fragmento como métodos de conocimiento tiene diferentes significados. El centro de reflexión de este debate es el cuestionamiento del sujeto de la historia y su quehacer como un ejercicio de la diferencia que aportan esos relatos marginales. Las grandes narrativas están bajo sospecha por contar la historia, como ya hemos visto, desde una perspectiva dominante. En *La invención de lo cotidiano* (1969) Michel de Certeau propone la teoría de la práctica de la vida diaria, y concibe ese trabajo como un conjunto de historias en que cada individuo es el lugar en el cual se desplaza una incoherente pluralidad. Para Beatriz Sarlo, quien ha reflexionado sobre la construcción del pasado y el lugar de la memoria, De Certeau es el pionero de las estrategias de lo cotidiano que fijan la vista en cómo reconstruir el pasado que se convierte en un cuadro de costumbres donde se valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma o las curiosidades que ya no se encuentran en el presente.²⁵ En el libro *Practicing New Historicism* (2000)²⁶ de Stephen Greenblatt y Christine Gallagher, se definen una variedad de prácticas

Press, 1984.

²⁵ Beatriz Sarlo, *Tiempo y memoria. Cultura del pasado y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2006, p. 19.

²⁶ Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2000. Para ambos autores Lyotard (aunque no mencionado) es una figura con la cual dialogan ya que el conjunto de ensayos que constituye este volumen se refieren precisamente a nuevos modos de enfocar el materialismo marxista y las distintas versiones sobre problemas y episodios en torno a la doctrina cristiana a partir de anécdotas y relatos desconocidos. La referencia a los *petites recits*, término acuñado por Barthes, es frecuente en este libro de Gallagher y Greenblatt.

críticas que cuestionan la pertinencia de la narrativa unificada como supremo modelo de perfección. Su punto de vista pone de relieve la pertinencia de lo singular, lo específico y lo individual de manera extrema. La fascinación con lo particular implica el rechazo a las formas estéticas universales y la resistencia a formular un programa teórico de largo alcance. Asimismo, este “nuevo historicismo” amplía en forma vasta el rango de los diferentes universos propensos a ser leídos e interpretados.

Esta investigación contiene ciertas afinidades con la idea de que la narración tiene un papel diverso a la noción de lo aparente y que puede ser alterado por la manera en que opera la visualidad dentro de las obras. A la vez, me ha interesado la revisión de la gran narrativa y la propuesta de la pequeña historia o el fragmento acuñado como instrumento crítico que posibilita cuestionar las relaciones entre el arte y el Estado en el México moderno y permite trabajar singularidades.

Es bien sabido, como hemos dicho anteriormente, que el concepto de nación formulado por los liberales en el México de la segunda mitad del siglo XIX fue diseñado para lograr la unificación de la diversidad social, cultural y étnica.²⁷ Hace tiempo que este concepto ha sido seriamente cuestionado a partir de una nueva visión de lo que son las comunidades humanas²⁸ y con ello mantiene una distancia crítica de la homogeneidad cultural implícita en el proyecto de Estado-nación. La gran narrativa en imágenes de la historia del arte moderno en México es el muralismo mexicano que proporcionó el imaginario que requería el Estado en términos de historia y políticas étnicas en algunas de sus obras, por ejemplo las del Palacio Nacional de Diego Rivera, los murales de Orozco en el Hospicio Cabañas o los de Siqueiros en el Museo Nacional de Historia, en Chapultepec. Como toda gran narrativa, es imposible imaginar que todas las interpretaciones o textos escritos alrededor del muralismo parten de una visión única, ya que dentro de versiones establecidas se han hecho diversas relecturas.²⁹ En el muralismo, la noción de canon no implica la ausencia de estrategias visuales diferenciadas,

²⁷ Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, FCE, 1998. Mauricio Tenorio expone en su estudio de la exposición universal de 1886 la significación del Pabellón Azteca en la que se alojó la representación mexicana y la interpreta, al igual que la historia “totalizadora” coordinada por Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, como emblemas de la culminación liberal de un concepto artificial y comprimido de la nueva nación unificada, un esquema que perduró con sus variantes a lo largo de la primera mitad del siglo XX y aún pueden encontrarse ideas afines en la estética de Justino Fernández y en varias historias generales del arte mexicano.

²⁸ Benedict Anderson, *op. cit.*

²⁹ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, *op. cit.*

lo que prevalece es su indiscutible hegemonía en cuanto camino artístico perfilado como el más adecuado y revolucionario para un país como México, sobre todo entre 1920 y 1945.³⁰

A continuación defino mi objeto de estudio como ese conjunto de historias que interfirieron con ciertos cánones establecidos por la pintura mural en que el gran tamaño, su presencia pública y su misión educativa necesariamente obligaban a construir la idea de imagen al servicio de la historia y el mito en tanto totalidades.

³⁰ Terri Geis, “María Izquierdo”, tesis doctoral, University of Essex, UK, 2007. En el último capítulo de su tesis sobre Izquierdo, Geiss hace un riguroso recorrido sobre las dificultades de los muralistas más prominentes para conseguir comisiones, pp. 184-220.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo, como ya se ha anotado en el preámbulo, sostengo un diálogo con diversas preguntas, tradiciones y debates que provienen de la historia del arte y de las provocaciones lanzadas a la disciplina por los llamados “estudios visuales” que concuerdan en cierto modo con las reflexiones ya referidas en torno a la narratología y el viraje de la historia como disciplina que reconsidera los relatos particulares como herramientas para reflexionar sobre el sujeto y la memoria.¹ Son caminos que he encontrado y escogido para acercarme con mayor grado de complejidad a mi objeto de estudio: cuatro obras del pintor mexicano Antonio Ruiz de distinto tamaño y realizadas al óleo sobre tela o madera: *México 1935* (1935), *Verano* (1937), *El sueño de la Malinche* (1939). La cuarta obra: *Ptolomeus y Copernicus* (1949), pertenece a la época en que una ideología nacionalista se encuentra consolidada desde la perspectiva del poder central, mientras que los años treinta en México están marcados por tensiones ideológicas y por una continua innovación tanto en el campo político como en el cultural. Como veremos más adelante, estas imágenes de Antonio Ruiz sostienen una distancia respecto a las ideologías oficiales y no oficiales y en cierta forma son discursos visuales que alteran las construcciones histórico-políticas de su tiempo. Es necesario añadir que esta mirada crítica sobre el muralismo y su gran relato de la historia de México ha hecho pensar que la

¹ Los “estudios visuales” también conocidos como “cultura visual” provienen de los años cincuenta del siglo pasado, tiempo en que Raymond Williams y otros pensadores marxistas proponen ampliar el supuesto dominio de la historia del arte y la literatura en el campo de la cultura y postulan acercamientos interdisciplinarios para abordar aspectos ignorados como las diferencias entre alta y baja cultura, el impacto de la cultura de masas, la mirada sobre obras consideradas marginales, etc. En tiempos recientes en este campo interviene la antropología, la filosofía, los estudios críticos y la historia del arte. Esto ha provocado que se analicen elementos del cine, la televisión y cualquier otro género con un componente visual (los cómics, la publicidad, etc.). Al trabajar con las imágenes y con los efectos de la percepción, los *Visual Studies* pretenden introducir en sus trabajos las nuevas tecnologías visuales, los mecanismos neuronales así como diferentes teorías que se preguntan por la creación y conocimiento de la imagen. Referencias tempranas a esta postura son también: John Berger (*Formas de ver*, 1972) y Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975) que utilizan el concepto lacaniano de la mirada inconsciente. Trabajos recientes de importancia ha realizado W.T. Mitchell en su *Iconology and Picture Theory*. Mitchell ha abordado el problema de la tensa relación entre historia del arte y estudios visuales en “Showingseeing: a critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, Londres, California, Nueva Delhi, 2002, pp. 165-181, y Horst Bredekamp, “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft”, *Critical Inquiry* 29 (Primavera 2003), pp. 418-428, ha intentado refutar la novedad de los *Visual Studies* mostrando que en la tradición alemana de historia del arte (Panofsky y Warburg) ya se había abierto la disciplina al amplio rango de las imágenes: el cine, la propaganda y la fotografía. Si el lenguaje dice algo, la noción de *bild*, incluye la idea de imagen y de objeto. La historia del arte, según esta perspectiva, se ocupa del *Bildwissenschaft* o de un conocimiento científico de las imágenes.

posición de Ruiz puede entenderse también como un cuestionamiento a la modernidad: al captar la ironía de su mirada frente a objetos emblemáticos (el maniquí, el automóvil, la moda, los objetos fabricados en serie, etc.); su énfasis en el desgaste de los enfrentamientos entre sectores políticos y su disgusto con la actitud del Estado frente a la religión.

La polarización ideológica ha sido objeto de reflexión para quienes sostienen una postura crítica en torno al proyecto de modernidad, en este sentido Susan Sontag reflexiona en *La enfermedad y sus metáforas* sobre el cuerpo y los elementos que reprimen y aprisionan el pensamiento. Las metáforas sobre el cuerpo, desde la posición de la ensayista estadounidense, son parte de una cadena ideológica y política cuya raíz ubica, como la mayoría de los críticos de la modernidad, en la Ilustración y la Revolución francesa:

Tomemos, por ejemplo, una metáfora tenaz que ha conformado (y oscurecido el entendimiento de) tantos aspectos de la vida política del siglo. Me refiero a aquella que distribuye y polariza las posiciones y los movimientos sociales en una “izquierda” y una “derecha”. Estos términos se remontan habitualmente a la Revolución francesa, al orden de distribución de los escaños en la Asamblea Nacional en 1789, cuando los republicanos y progresistas se sentaban a la izquierda de la autoridad presidencial, mientras que los monárquicos y conservadores lo hacían a la derecha. Pero la memoria histórica, por sí sola, no explica la asombrosa longevidad de esta metáfora. Más probable parece que su persistencia en el habla política hasta el día de hoy se deba a la pertinencia con que, para la imaginación moderna, secular, las metáforas nacidas de la orientación espacial de nuestro cuerpo izquierda y derecha, arriba y abajo, adelante y atrás describen los conflictos sociales, práctica metafórica que por cierto agregó algo nuevo a la sempiterna descripción de la sociedad como una suerte de cuerpo perfectamente disciplinado regido por una “cabeza”. Ésta ha sido la metáfora dominante para la política desde Platón y Aristóteles, quizá por lo útil que resultaba para justificar la represión. Más aún que la comparación con una familia, comparar la sociedad con un cuerpo hace que el ordenamiento autoritario de la sociedad parezca inevitable, inmutable.²

La perspectiva de Sontag, en este caso, alude a la relación del cuerpo y su forma con la imagen del poder y particularmente a las divisiones ideológicas simétricamente opuestas según su ubicación en el esquema de un organismo político. Para la historia del arte la noción de cuerpo como capaz de significar el poder ha sido desarrollado en diversos textos, entre ellos se encuentra *Political Landscape* de Martin Warnke,³ quien advierte en el género del paisaje, desde la Edad Media, el significado político de aquellas imágenes que destacan caminos y

² Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 1998, p. 45.

³ Martin Warnke, *Political Landscape*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

rutas; el detalle de una tumba; o los castillos y las colinas. La reflexión contenida en su quinto capítulo “Natural Forces and Natural Forms” es sugerente para trabajar la obra de Ruiz, particularmente *El sueño de la Malinche* en la cual el pintor pareciera estructurar la noción de cuerpo-paisaje como imagen política. En dicho capítulo, Warnke empieza por advertir que un país o una nación pueden tener representatividad en un individuo.⁴ Cuando los ríos, las montañas o la tierra misma son representados en forma humana y aparecen como elementos pasivos que descansan sobre sus espaldas, esta representación puede interpretarse, de acuerdo con Warnke, como el poder paralizado. Sin embargo, si el Estado asume una posición vertical y activa, hace referencia a un poder en acción. La imagen que abre el *Leviatán* de Thomas Hobbes, quizá una secularización de la representación de Cristo como cabeza del cuerpo de la Iglesia al que todos los fieles pertenecen, muestra un paisaje dominado por la figura del rey con los atributos del poder temporal y religioso, y cuyo cuerpo contiene a todos sus súbditos. Se presenta el poder del Estado como cohesión social en virtud de la posición dominante del soberano.⁵

Este enfoque hace pensar sobre los modos de representación del poder en el Estado posrevolucionario, y Ruiz que piensa el proceso desde la ironía, pone de cabeza esta idea (el cuerpo político) de un organismo poderoso que domina el paisaje al colocar como alegoría de la nación a Malinche. El paisaje está ligado al episodio más controvertido de la formación histórica oficial: la traición ocurrida en Cholula que implicó la alianza de los españoles con los tlaxcaltecas, episodio que ha sido reconsiderado como una rebelión contra el poder central azteca. Esta postura de rescate de Malinche y de los tlaxcaltecas para mostrar la duda de Ruiz sobre el nuevo Estado central, no es demasiado lejana a la que utilizaría Carlos Monsiváis más

⁴ Martín Warnke, *op. cit.*, p. 89.

⁵ Las obras más difundidas que relacionan el cuerpo y el rostro con el paisaje son las caras de los faraones en Abu Simbel y otras más aparecen en el proyecto de Gutzon Borglum presentado al presidente Calvin Coolidge e iniciado en 1927 para realizar en las montañas de Dakota del Sur en Estados Unidos (Mount Rushmore) los bustos de George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln y Teodoro Roosevelt. Los grandes bustos tallados en las piedras de una montaña fueron acabados en 1941. Fue el film de Hitchcock, *North by North-West* (1959), el medio que las popularizó aún más en la imaginación de los espectadores. Warnke hace un trabajo de extensa pesquisa iconográfica pero no termina de ahondar en cómo la naturaleza se convierte en el rostro del poder, algo que está más logrado en el trabajo de Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*, Berlín, Akademie Verlag, 1999. Renato González Mello ha explorado (en “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen”, en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)*, México, Munal-INBA, 2003), una variante de la imagen del Leviatán como cuerpo político en los fotomontajes de la época cardenista, en el que el poder central o el señor presidente aparece rodeado de los trabajadores y los campesinos que llenan todas las esquinas del recuadro de la imagen. Por un lado, se podría ver el desplazamiento del pueblo fuera de la figura del rey y, por otro, pueden observarse las afinidades.

de veinticinco años después para ironizar los ataques de Siqueiros contra la pintura abstracta. En tono de farsa Carlos Monsiváis publicó en *La Cultura en México* (1965)⁶ su drama musical en dos actos con el título: *Ya te lo había dicho Chema: No hay más ruta que la nuestra*, que inicia de la siguiente manera:

A propósito del mural donde se desenmascaran las alianzas canalleras de los tlaxcaltecas con los españoles se demuestra que en Cholula se inició el primer paso pérfido hacia el abstraccionismo. Se comprueba que Pedro de Alvarado huyó y saltó para evadir el compromiso con la realidad y se exhibe a la Malinche como cómplice e instigadora de Cortés en el empeño de menoscabar, despreciar y no premiar las verdaderas muestras del arte vernáculo para sustituirlas con efusiones corruptas de mal gusto inspiradas en la descomposición social y pagadas con dinero nacido fuera del Anáhuac.⁷

México 1935, *Verano* y *El sueño de la Malinche*, tres imágenes distintas entre sí desde el punto de vista temático y espacial, sin embargo, parecieran mantener una cierta continuidad narrativa. Se aglutinan alrededor de estrategias compositivas cada vez más complejas y un trabajo más elaborado en relación con el cuerpo. En orden cronológico pasan de la acción y gran número de personajes y narraciones diversas a la contemplación del cuerpo artificial (el maniquí) y después puede observarse una relación entre cuerpo y naturaleza que entraña la simbolización del ya señalado cuerpo político.

A primera vista, esta trilogía se conecta en principio con el laboratorio de fragmentaciones y divisiones ideológicas que afloraron durante un año clave de la posrevolución: 1934, el tiempo de la transición del llamado Maximato (un fenómeno sumamente complejo que será tratado en la medida que la perspectiva del pintor sobre el problema aflora en el cuadro *México 1935*) y continuaron en varios momentos críticos del sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Los años treinta fueron tiempos de confrontación ideológica en Occidente, tiempos de guerra que anuncian conflictos más graves. Las divisiones entre liberales, fascistas, socialistas, comunistas y católicos llenaron las calles de manifestaciones y los talleres de los artistas de nuevas estrategias de reproducción para fines políticos. Al mismo tiempo que el contexto en estas tres pinturas produce posibilidades de interpretación, la aproximación visual permite otros polos de reflexión que se construyen con

⁶ Carlos Monsiváis, "Documentos inéditos para la historia de la nueva pintura", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm.158, 1965.

⁷ *Op. cit.*, p. 1.

los diversos estímulos de la visualidad moderna como la toma de las calles, la propaganda, la moda y el cine. Esta trilogía presenta la problemática social y política de su tiempo y a la vez crea un nuevo lenguaje visual y narrativo.

Antonio Ruiz trabaja sus cuadros desde iconografías novedosas en la medida que integra a la pintura diversos géneros como la fotografía, y recursos como el *close-up* o el gran angular. También está presente la caricatura y el fotoperiodismo para componer imágenes mixtas en que las yuxtaposiciones juegan un papel fundamental. Sus obras pintadas con maestría, como lo afirmarían entre muchos Diego Rivera y Juan O’Gorman, hacen recordar que el oficio del pintor como tarea laboriosa y cuidada es una prioridad para Ruiz. Pero quizá sea su concepto del espacio el fundamental para leer sus pinturas desde una mirada alternativa.

Las cuatro obras que he escogido oscilan entre el espacio privado, el público y el cosmos. Llama la atención que en esos cuadros pequeños haya una narrativa intensa y compleja que convierte sus trabajos pictóricos en amplios escenarios. Ruiz trabaja desde el dominio de la perspectiva que le permite dar una profundidad ilusoria y, sin embargo, profundidad al fin para presentar el espacio público. En un mismo cuadro una recámara como la de la Malinche se convierte contradictoriamente en paisaje y la amplia calle de *México 1935* tiene a la vez un segundo plano en la parte inferior que es cerrado y crepuscular. *Verano* es transparente por la vidriera y opaca por la puerta del almacén. Ese espacio, el de *Verano*, es una propuesta de lo visual como un proceso complejo relacionado con el lugar desde el cual se mira, ya sea el pintor o el espectador o los personajes imaginarios entre sí. La vidriera permite acercarse a lo público en la medida que está abierta a la mirada del espectador pero hay también una referencia a una especie de intimidad que evoca una estética que puede identificarse como el ojo que ve desde la cerradura; por su parte, en *Ptolomeus y Copernicus*, el espacio del cosmos está constreñido por las marcas formales y territoriales de los mapas. En esta última obra destaca el dominio y afición de Ruiz de una noción de perspectiva —que puedo tildar de subvertida— que combina con el recurso de la sección áurea. Me explico: la sensación visual del espectador es que hay puntos de convergencia en el cuadro que nos hacen mirar a un plano lejano y sin embargo no hay un solo punto que fije la mirada. Fotógrafo aficionado, pareciera trasladar al cuadro la flexibilidad de la cámara para cambiar de lugar los puntos de convergencia, lo que hace pensar que, en efecto, combinaba algunas nociones de perspectiva con la sección áurea para colocar sobre los variados planos de la tela un juego de

proporciones que convergen en el uso de diagonales.⁸ *Ptolomeus y Copernicus* es un ejercicio que contiene con el espacio plano en el que destacan los dos grandes círculos que aluden al funcionamiento del universo. Una relativa ilusión de profundidad, sin embargo, puede observarse dentro de los círculos, las jerarquías de lo cercano y lo más lejano, como si estuviésemos viendo a través de un telescopio que permite diferenciar los elementos simbólicos de las dos tradiciones cosmográficas opuestas entre sí.

Si bien los significados de sus obras pictóricas recaen sobre lo social y lo político inserto en sus intenciones iconográficas y por momentos no hay más remedio que contextualizar los personajes y las acciones en el campo de la historia, lo que hace diferente a un moderno cuadro o pintura de historia de la historia misma es que estamos frente a la construcción de imágenes que toman momentos y aspectos de lo sucedido para expresar valores pictóricos y mostrar la capacidad de síntesis de la imagen frente al poder discursivo del texto. Es necesario establecer un equilibrio entre la interpretación histórica y la propuesta del pintor quien no hace historiografía, sólo entrega su versión simbólica y sus puntos de vista sobre aspectos públicos como la política o la emergencia del capitalismo, la permanencia de la dualidad y desigualdad social o los mitos y alegorizaciones sobre lo cual se construye una idea de nación.

Encontré que en *México 1935* hay un afán de confrontar la monumentalidad y mostrar la capacidad narrativa a partir del pequeño formato. Este cuadro presenta al observador un conjunto de escenas superpuestas en las que conviven las luchas sociales con la problemática religiosa e ideológica que caracterizaron a la primera mitad de la década de los treinta. Influida por el fotorreportaje y el montaje, ésta es una de esas obras cuya modernidad visual estriba en

⁸ La perspectiva ha sido analizada por Erwin Panofsky en su conocido ensayo, *La perspectiva como forma simbólica*, México, Tusquets, 2010, pp. 4 y 100. Su trabajo está orientado a poner a debate la perspectiva como un concepto homogéneo que funciona sólo bajo una serie de reglas y códigos. Comienza por afirmar el carácter artificial de la perspectiva en relación con la percepción. Ésta (la percepción) es una facultad limitada por un espacio definido y heterogéneo opuesto a la homogeneidad del espacio geométrico que se fundamenta en los puntos que actúan como señaladores de una posición y están dirigidos a establecer relaciones ideales. El espacio homogéneo es infinito, descarta la vivencia psicofisiológica de la mirada; se caracteriza por una cierta uniformidad que abarca todas las direcciones y situaciones y prescinde de la visión como algo que se compone de dos ojos en constante movimiento. Para el historiador del arte alemán es necesario admitir las posiciones abiertas y sin embargo escoge una definición que explica de la siguiente manera: “en sentido pleno la perspectiva es la capacidad de representar varios objetos a la vez, con la porción de espacio en que se encuentren, de modo tal que la representación del soporte material del cuadro sea sustituida por la imagen de un plano transparente a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario, no limitado por los márgenes del cuadro, sino sólo cortado por ellos en el cual se encuentran todos los objetos en aparente sucesión”.

combinar la perspectiva con otros modos de ver en que las distintas escenas se fragmentan y a la vez actúan en su diferencia como una unidad.

Verano (1937) es un tiempo de contemplación, la acción está congelada por los maniqués en una vidriera que promete vacaciones a la orilla del mar. Estas nuevas mercancías: los trajes de baño, las nuevas modas de una incipiente clase media combinada con la llegada de turistas de los Estados Unidos y el cine de Hollywood son absorbidos en la mirada —que no vemos pero intuimos— de una pareja de campesinos urbanizados que nos dan la espalda y contemplan hipnotizados la vidriera. La conexión entre una obra y otra es mostrar la transición de un México convulsionado en términos políticos a uno más estable que aborda por medio de una escena urbana que oscila entre la vida cotidiana y un cierto aire fantástico. La originalidad de este cuadro consiste en haber creado una escena plenamente urbana y singular en el ámbito de la pintura mexicana de los años treinta.⁹ Ruiz con perspicacia capta un nuevo auge económico vinculado al crecimiento de la industria sin chimeneas (el turismo) y, sin embargo, siembra con ironía la duda de lo que ello significa para las clases populares. En *Verano* hay un diálogo con las teorías de la percepción frente a la mercancía como fetiche enjaulada en la ingeniosa construcción de una vitrina escenario, metáfora de la modernidad que dialoga con las contradicciones de las políticas sociales y el deseo.

Verano y su vidriera me llevaron a releer acerca de temas apreciados por los teóricos de la modernidad: la ciudad, lo femenino y sus paseantes. Me acerqué a textos que se ocupan de la sociedad del espectáculo, de las vidrieras y sus mercancías puestas sobre maniqués y rodeadas de luces artificiales.¹⁰ También busqué en las fuentes literarias cercanas el nacimiento

⁹ Las escenas urbanas en la pintura mexicana en los años de la posrevolución no fueron tan frecuentes y en cierta medida aluden a una modernidad precaria y un tanto tímida, algo que puede decirse de los trabajos de Abraham Ángel y Fermín Revueltas en los que asoman cables eléctricos y chimeneas industriales en el contexto de un paisaje colorido. Véase Olivier Debrouse, *Modernismo y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Munal-Conaculta, 1991. En cambio, las obras de Juan O’Gorman, *La ciudad de México* de 1949 y de Chávez Morado, *Río Revuelto* también de 1949, muestran que fue un tema que emerge plenamente en la década del cuarenta. Véase Fausto Ramírez, “A río revuelto. Una alegoría de la violencia social durante el alemanismo”, *Arte y Violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 1995. Este autor reflexiona, desde un corpus de obras conocidas y otras menos conocidas, sobre las particularidades de la escena urbana en la primera mitad del siglo XX en México en “Los saldos de la modernidad y la revolución”, en Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez (coords.) *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999, pp. 245-350, particularmente en la sección *Modas y Modos Urbanos* pp. 297-313.

¹⁰ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass, Londres, MIT Press, 1989.

de los “flaneurs” mexicanos.¹¹ En un anticlímax antidandístico Ruiz se ocupa de los paseantes y sus deseos, y los ubica no lejos de esa otra vidriera ideada por Chaplin en *Luces de la ciudad*. Este filme presenta a Charlot, un indigente frente a una vidriera que implica riqueza y consumo, tema que tiene una tradición iconográfica en la caricatura y en la pintura costumbrista del siglo XIX en México, del cual un muy buen ejemplo es *Café de la Concordia* de Manuel Ocaranza de 1875, como forma de significar la irrupción de clases sociales urbanas marginadas con cierto aspecto lumpen (los pelados) al espacio urbano.

En *El sueño*, Ruiz escoge el personaje de Malinche para intentar un montaje de la imagen de la nación en los tiempos en que Lázaro Cárdenas estaba por concluir su periodo presidencial. Nación que tiene sus raíces en el enfrentamiento y contacto entre dos culturas opuestas. El artista produce una pintura que alude a su presente y a la vez incorpora las formas arqueológicas del pasado prehispánico y colonial al hacer uso de otra habilidad: la de cartógrafo que complementa su experiencia de pintor y maquetista, de escenógrafo de teatro y de cine. *El sueño de la Malinche* es una composición en la que se funden dos cuerpos: la montaña-pirámide de Cholula coronada por la iglesia de los Remedios y el de Malinche que yace recostada sobre una moderna cama de latón, producida en serie durante los años treinta. Esta tercera obra es quizá una evocación melancólica en el periodo que se conoce como la posrevolución o de lo no logrado por la Revolución, y muestra la inteligencia de Ruiz para sugerir diferentes versiones e interpretaciones de una imagen que llega al espectador en forma directa pero a la vez le hace tropezar a cada momento con interrogantes ante su ingenio narrativo. *El Sueño de la Malinche* es tan compleja como la pirámide de Cholula, cubierta en esta pintura por una sábana que guarda bajo su delgada capa el laberinto de la identidad y el yermo del desencuentro, el volumen de la sedimentación cultural e histórica y la caída de una civilización. Su recurso visual es el mapa que orienta y sitúa.

Esta pintura ha sido incorporada a la historiografía del arte moderno en México como una obra ligada al surrealismo ya que fue mostrada por primera vez en la exposición internacional de esta vanguardia, realizada en la galería de Inés Amor (1940) y organizada por

¹¹ Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, México, SEP, 1986. Primera edición 1944. Considerada novela policiaca por algunos, el texto de Usigli destaca por los largos y bien descritos paseos que su personaje principal, Archibaldo de la Cruz, realiza por la ciudad de México a principios de los años cuarenta. Hay que añadir que Usigli era un amigo cercano de Ruiz y escribió varios artículos sobre El Corcito. La culminación de esta lectura de Usigli es la película del mismo nombre realizada en 1952 por Luis Buñuel que introduce de lleno el tema del maniquí como uno de los emblemas de la modernidad.

Wolfgang Paalen y César Moro a propuesta de André Breton. Esta referencia detonó explicaciones basadas en lo onírico. Un encuentro con la lista de obra revisada probablemente por Inés Amor muestra que el nombre original era *La Malinche* y que la palabra sueño fue añadida al último momento. La solución a este enigma exige más que definir el cuadro por el encuentro sorpresivo de realidades dispares. La imagen es compleja y sofisticada, permanentemente dual no sólo por su protagonista y su carga histórica, también por la intención de Ruiz de incorporar las tensiones de todo proceso ligado al colonialismo.

Ptolomeus y Copernicus dio lugar al último capítulo en el cual pongo en tensión esta pintura con el muro sur de la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria, de Juan O'Gorman (que en su parte superior coloca la misma oposición cosmográfica). Si bien la temática es semejante, ambas obras tienen un significado diferente.

Ptolomeus y Copernicus nos introduce en forma oblicua a la problemática de la modernidad y sirve de epílogo a nuestro trabajo. La imagen de la cosmografía geocéntrica de Tolomeo al lado de la copernicana que proponía el heliocentrismo fue el objeto de un debate renacentista que se prolongó hasta el siglo XIX. La tecnología acabó con la especulación y finalmente se impuso el avance de la óptica por medio de modernas cámaras y telescopios. Los cálculos matemáticos fueron comprobados y revelaron lo amplio, informe e inabarcable del universo. En esta pintura al igual que en *México 1935* emerge por razones distintas lo suprimido en el ámbito de los gobiernos liberales: la problemática religiosa a la que se hará referencia más adelante. Por otra parte, en contraste con *El sueño de la Malinche* y a través del motivo cosmográfico, hay una alusión a la desterritorialización en una época de discursos nacionalistas bajo el signo de la Guerra Fría. Ambas obras comprueban las habilidades cartográficas del pintor y presentan un *continuum* de representaciones de una geografía y una cosmografía alegórica sin embargo precisa en sus detalles.¹²

¹² En este sentido puede marcarse como un antecedente contrario y complementario a la vez el interés por la territorialización de lo nacional concebida por Antonio García Cubas en sus obras cartográficas y geográficas de la segunda mitad del siglo XIX, particularmente su *Atlas pictórico e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, publicado en 1885. Lo contrario estriba en que el trabajo de García Cubas pretende ser totalizador de los múltiples aspectos del territorio mexicano (geográficos, demográficos, culturales, artísticos, étnicos); mientras que el cuadro de Antonio Ruiz, particularmente *El Sueño de Malinche*, no presenta una visión panorámica: se pronuncia por el acercamiento, el recuadro o el *close-up*, una propuesta de la necesidad de mirar de cerca y con detalle. Lo complementario reside en una rica tradición que intenta dar cuenta del territorio como forma de conocimiento y en cierto sentido de identidad. De todas formas la mirada contemporánea sobre lo nacional intenta desarmar la imagen de abundancia y estabilidad construida durante los años ochenta del siglo XIX en pleno Porfiriato. Véase el artículo de Fausto Ramírez. "Las imágenes del

Las imágenes de Ruiz son reflexiones visuales sobre un tiempo específico en el que asoman diversos elementos: las tensiones posrevolucionarias; la modernización en varios sentidos como la moda y el cine durante los años treinta; las alusiones a nuevos objetos de consumo mirados y admirados desde la desigualdad social y étnica, desigualdad que en *El sueño* niega el optimismo de una formación nacional nueva (dado el estatus dudoso en el cuadro de Ruiz de una figura capital como Malinche). Finalmente bajo la paleta transparente y una técnica impecable se halla sugerido y también encubierto un modelo visual sobre la modernidad.

No parece haber en los textos sobre la fortuna crítica de Ruiz nada que pudiese indicar bases para estas observaciones preliminares. Podría afirmar que lo que aquí se presenta es una lectura desde otro lado que desea ampliar la idea de Ruiz como un pintor de experta técnica, que según textos de los años cuarenta escritos por McKinley Helm, María Izquierdo o Carlos Mérida, no había logrado el reconocimiento merecido.¹³ Ya entonces su trabajo era considerado de carácter crítico y destacaba su énfasis en lo popular que permitía que el espectador se sintiera a gusto frente a lo conocido. Algo no dicho pero que puede entenderse como la empatía de la que hablaba Worringer.¹⁴ Si bien las obras de Ruiz son figurativas y están vinculadas al paisaje, particularmente en el caso de *El sueño de la Malinche*, ello no implica su carácter igual a la naturaleza, como desde luego no lo es ninguna pintura, dibujo, grabado o fotografía ya que está mediada e intervenida por la visualidad e intención del sujeto y por otras emociones divergentes a la noción de objeto cercano, absorbible o de identificación inmediata. La otra provocación para trabajar sobre un pintor, si no marginal, sí figura secundaria en el espectro de la llamada “escuela mexicana de pintura”, es su oposición a la pintura mural por medio del tamaño o el pequeño formato; casi “un pintor de tarjetas postales” diría Roberto Montenegro sobre su peculiar tendencia a hacer cuadros minúsculos de 16 x 20 cm siendo el tamaño promedio entre 28 x 40 cm. El muralismo se erige como el arte pictórico canónico de la primera mitad del siglo XX en México. Canónico como modelo

“México Próspero” en el *Atlas pintoresco* de Antonio García Cubas (1885) en: *Amans artis, amans veritas*, Coloquio Internacional de Arte e Historia en Memoria de Juana Gutiérrez Haces, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Fomento Cultural Banamex, 2011, pp. 581-618.

¹³ MacKinley Helm, “Antonio Ruiz”, en *Modern Mexican Painters*, Nueva York, Dover, 1974 (primera edición 1941), pp. 148-151; Carlos Mérida, “Antonio Ruiz”, en Olivier Debroise, *Antonio Ruiz, El Corcito*, México, Dimart, 1983, p. 51; María Izquierdo, “Antonio Ruiz”, en Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Madrid, FCE, 1997.

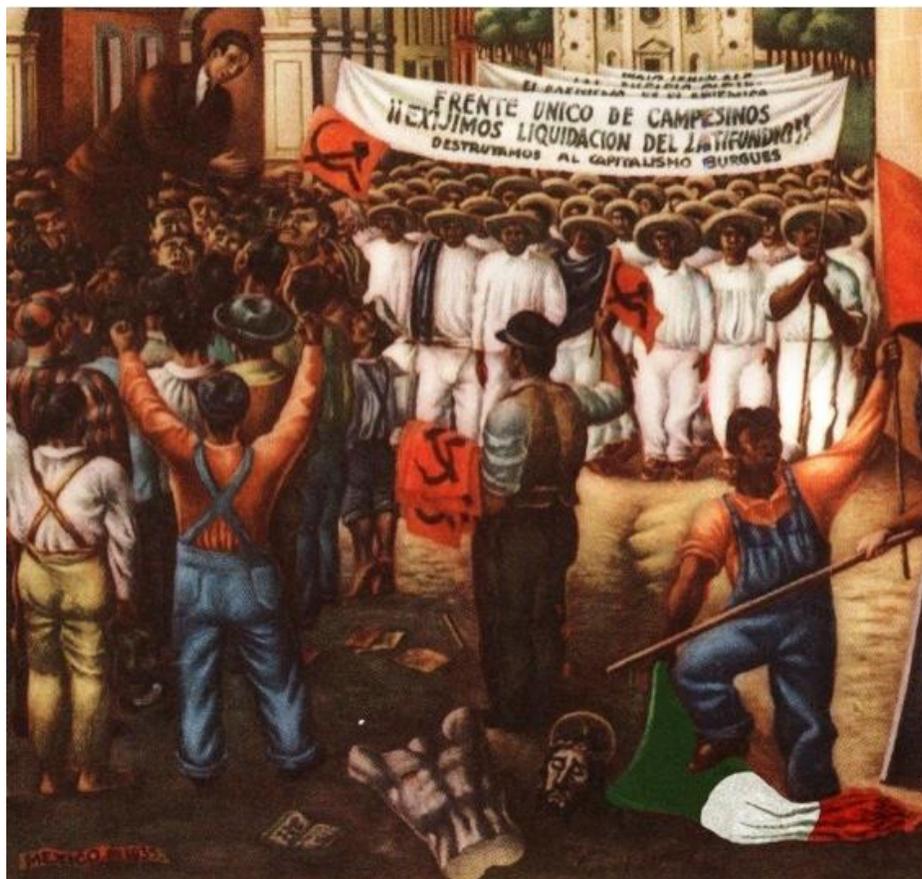
ideal del quehacer artístico por su misión como pintura de historia de la posrevolución y su función social relacionada a la circulación pública de las imágenes. Los muralistas ejercieron en este sentido un poder sobre el *ethos* pictórico, poder que parte de su relación compleja y dialéctica con el Estado en el que tuvieron el control de la mirada sobre la historia pero al mismo tiempo dependían del mecenazgo y el otorgamiento de los espacios públicos amén del respaldo a su lugar preferencial como figuras emblemáticas de la pintura mexicana. Ante este sistema patriarcal que generaba exclusividades y exclusiones fundamentado en criterios de estilo, ideología y de género –como el conocido caso de María Izquierdo–,¹⁵ puede decirse que el formato pequeño empleado por Ruiz y su capacidad de generar en espacios pictóricos reducidos el proceso de convertir sus obras en una máquina de generar otras imágenes, es lo que inicialmente movilizó mi interés. Quizá el punto medular de cualquier trabajo en historia del arte es la ambición de rearmar el rompecabezas y llegar a otras conclusiones como una prueba más del “estatuto” de la imagen como un objeto en movimiento.

¹⁵ María Izquierdo tuvo enorme interés en hacer pintura mural. Tuvo en puerta varias comisiones que siempre fueron frustradas. La más notable fue el mural propuesto para el DDF en 1945. Se accedió a darle la comisión e inició los trabajos pero fue objetada y sabotada por Rivera, Orozco y Siqueiros y el crítico Antonio Rodríguez que en un artículo periodístico intentó desbaratar la trayectoria de la pintora afirmando que tenía serias limitaciones como dibujante para lograr hacer un mural. Véase el conflicto en Terri Geiss, *op. cit.*

CAPÍTULO 1



1. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, óleo/tela, 42.5 x 43 cm. Col. Particular



2. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle

CAPÍTULO 1. MÉXICO 1935

Primeras impresiones

En la pintura *México 1935* (figs. 1 y 2),¹ la intención de Antonio Ruiz a primera vista fue componer una imagen compleja capaz de integrar una visible diversidad de elementos relacionados con un momento particularmente dinámico y a la vez convulso en la vida política de la posrevolución. Dicha coyuntura estaba ligada a la crisis económica de los años treinta y a la fragmentación y choque de las ideologías que ocurría en diversas partes del mundo. Si miramos de nuevo descubrimos que se trata de un cuadro sobre la ciudad de México que se presenta como una especie de inventario de edificios de distintas épocas, sobre todo de la Colonia y quizá del siglo XIX, construcciones que cumplen distintas funciones civiles y religiosas. El pintor atiende a la variedad de materiales, remates y detalles decorativos. Es el cuadro de un paseante de ojo experto que recorre el espacio urbano y conoce sus calles y convergencias. Sin embargo, la ciudad que presenta Ruiz no es la moderna ciudad de México de los años treinta que justamente se encontraba en un periodo de vertiginosa transformación: demolición de edificios coloniales civiles y religiosos para abrir nuevas calles y hacer nuevas construcciones. Ruiz a su manera parecería querer preservar un espacio público anterior a ese momento en que emerge plenamente la ciudad moderna.² El título de la pintura, inscrito en la parte inferior derecha de la obra (fig. 3), en aparente contradicción con el escenario arquitectónico con reminiscencias del pasado, parecería aludir a la intención del pintor de articular pictóricamente los elementos más significativos de un tiempo preciso que se

¹ El cuadro deriva su nombre de la inscripción que Ruiz coloca en el lado izquierdo del cuadro que dice al calce *México 1935*. Esta obra también es conocida con el nombre de *Mitin callejero*. Desconozco si el segundo nombre es una iniciativa del pintor. Por los significados del cuadro y el nombre inscrito considero más apropiado el primer título.

² Sobre cómo se desarrolló el espacio urbano en la ciudad de México en los años treinta consúltese Armando Cisneros Sosa, *La ciudad que construimos. Registro de la expansión de la ciudad de México (1920-1976) I*, México, UAM-Iztapalapa, 1993 (Colección Iztapalapa-Texto y Contexto) y Manuel Perló Cohen, *Estado, vivienda y estructura urbana en el Cardenismo. El caso de la ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1981 (Cuadernos de Investigación Social 3). Son los años treinta, el momento en que la ciudad de México y Monterrey se perfilaban con una fuerza manufacturera de carácter nacional. Sin embargo, esa ciudad en momento de gran pujanza continuaba siendo una civilización rural. El crecimiento urbano fue relativamente moderado en comparación con lo que vendría después. Éste es el tiempo en que la ciudad de México iniciaba su consolidación como metrópoli preeminente dentro del sistema urbano nacional al pasar de 24 por ciento de la población urbana total en 1900 a 39.7 por ciento en 1940. Estos datos provienen de los trabajos de Gustavo Villarreal Garza, *El proceso de industrialización en la ciudad de México, 1821-190. Distrito Federal*, México, El Colegio de México, 1985, p. 143.

caracterizó por la explosiva diversidad de sujetos y organizaciones laborales en el umbral de las estrategias políticas corporativas del México moderno (figs. 4 y 5). Una especie de profecía de lo que habría de dominar la política mexicana durante buena parte del siglo XX y una reflexión sobre ese espacio público tan variado como las acciones que se despliegan y que casi se funden con los muros, arcos y columnas que han sido alterados por medio de distintas inversiones de sus elementos decorativos y constructivos.



3. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle

Surge el problema de diferenciar los límites entre historia y narración visual. ¿Acaso *México 1935* funciona como documento histórico? Sería más exacto decir que estamos frente a una construcción simbólica que condensa por medio del poder de la imagen una considerable diversidad de hechos registrados por el artista en su papel de testigo y observador de su tiempo, y si es así, ¿desde dónde observa? Además del probable uso de la fotografía y quizá de algunos dibujos preparatorios —que en este caso no se han encontrado— Ruiz se ubica para hacer esta pintura en el lugar del espectador y se imagina el proceso de la lectura de su cuadro en los ojos de quien mira. Al inscribir el título en el cuadro parecería saber que estaba frente a hechos que harían historia. La propuesta del pintor sugiere el imperativo de ver, antes que leer, diversas interpretaciones sobre los hechos. Los ojos cruzan el lienzo en varios planos: de arriba abajo, de izquierda a derecha, del fondo hacia los lados y se detienen en la arquitectura y en la fisonomía de la ciudad además de captar a los numerosos personajes y detalles que dan la impresión de que su historia es otra y que por medio del recurso pictórico se ha roto cualquier idea remota de un relato lineal. Lo que se muestra es más bien un concepto radial donde hay una colocación compleja de los volúmenes del cual emergen franjas diferenciadas,

elemento muy relacionado al amplio dominio que El Corcito tenía de la perspectiva y en particular de la sección áurea.³ Ruiz escoge desde este proceso los elementos de síntesis para armar la efectividad de su imagen, en ella expone su agudeza para componer la noción aparente de una totalidad desde estrategias de fragmentación a partir de la pluralidad de voces y actores y de tiempos, estilos y culturas diferenciadas.



4 y 5. Revista Bimestral *Futuro*, Conmemoración del 1o de Mayo, No. 4, Tomo III Abr-May de 1935

Pensamos en las imágenes, particularmente la pintura, como una articulación silenciosa y, sin embargo, una manera más de comprender su sentido es pensar los sonidos que emergen de los cuerpos en acción, presentados por el artista en el espacio del cuadro. La idea de “soundscape” o paisaje sonoro fue acuñada por Raymond Murray Shafer quien afirma que el sonido tiene una presencia en clave menor pero que define el carácter de una comunidad humana en un determinado lugar. En ello interviene la geografía y el clima, el viento y el agua, los bosques, los animales e insectos o el tráfico en los medios urbanos.⁴ Si las

³ Víctor Muñoz, “Notas a la composición en obras de Antonio Ruiz, ‘El Corcito’”, en México, Landucci editores, 1998, pp. 136-138.

⁴ Raymond Murray Shafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1977 (reeditado en 1993). Habría que agregar al “soundscape” de Murray la innovación del historiador

imágenes en efecto nos convocan en determinados casos a identificar sonidos, lo mismo ocurre con los objetos que podríamos distinguir en este cuadro de Ruiz: el particular ritmo de una marcha campesina de pies desnudos y calzados acompañados del sonido de las campanas de la iglesia que tañen a lo lejos, el murmullo del viento en un día seminublado, la reverberación de los discursos, consignas, comentarios en voz baja, gritos, acuerdos y desaprobaciones, el ruido de la caída de un monumento y un Cristo decapitado, el pisoteo de la bandera, la imagen de Lenin al ras del suelo y su contacto con el aplanado de tierra; quizá el claxon de un coche, el ladrido de un perro, el rumor de la intención violenta y también el silencio. Sólo eso ya nos habla de la complejidad que enfrentamos ante esta imagen.

Para idear la composición de su relato el pintor se sirvió parcialmente del fotorreportaje en el que intervienen la superposición y el montaje con el fin de desplegar en forma sintética un tipo de información que dé al público lector la idea de secuencia temporal e ilusión de realidad. Antonio Ruiz incluyó en su complejo programa iconográfico referencias a notas periodísticas e imágenes que aparecieron en revistas como *Futuro*, dirigida por Vicente Lombardo Toledano y los diarios *Excelsior* y *El Universal*. Si bien una parte del relato se fundamenta en acontecimientos detectables durante la etapa final del Maximato (1934), el título mismo del cuadro parece implicar las consecuencias y transformación de la efervescencia político-social durante la presidencia de Lázaro Cárdenas. Son varios los episodios de aquel momento que el pintor enfocó desde distintas jerarquías y oposiciones señaladas por medio de la composición espacial y el lugar que cada personaje ocupa en el cuadro, entre ellos: la peculiar situación de las izquierdas en México, sus fracturas ideológicas y renovadas alianzas manifiestas en el aparato discursivo de los líderes y la exaltación del recurso de huelgas como arma de los trabajadores (fig. 6). Los conflictos religiosos que tuvieron lugar en este tiempo están presentes en forma más sutil por el sustrato de la iglesia que se encuentra al centro y, en forma más directa refiere a Tomás Garrido Canabal y sus camisas rojas. Hay también énfasis en otras posturas radicales como aquellas asociadas a la soviétización del Partido Comunista Mexicano (PCM) bajo el liderazgo de Hernán Laborde.

El cuadro se revela como un mapeo de sectores sociales y emblemas en conflictos del

francés Alain Corbin y su libro *Village Bells, Sound and Meaning in the XIXth C. French Countryside*, Nueva York, Columbia University, 1998. Corbin explora el paisaje auditivo del siglo XIX en Francia por medio del sonido de las campanas que en ese tiempo aún eran símbolos de poblaciones enteras y tenían funciones tanto cívicas como religiosas y también servían para convocar al rezo o llamar a las armas lo cual introduce, por medio de las campanas y su sonido, las luchas sociales, políticas y religiosas.

momento, éstos operan en un espacio físicamente reducido que contradicen por su forma e intención a la pintura mural y su tendencia a estructurar síntesis históricas de largos periodos de tiempo en cientos de metros cuadrados.

**CONFEDERACION GENERAL
DE OBREROS Y CAMPESINOS DE MEXICO**

1886 - 1^o DE MAYO - 1935

**NUESTRO HOMENAJE
A LOS
MARTIRES DE CHICAGO**

MITIN

GRAN MITIN EN LA "ARENA NACIONAL" ITURBIDE 21. A LAS SIETE DE LA NOCHE DEL 30 DE ABRIL.

DISCURSO de Verdadera Orientación Social.

ORADORES:
FERNANDO AMILPA, DEL CONSEJO NACIONAL DE LA C. G. O. C. M.
JAVIER SARDANETA, DE LA FEDERACION REGIONAL DE O. Y C. DEL D. F.
VICENTE LOMBARDO TOLEDANO

SE INVITA A LOS TRABAJADORES A CONCURRIR

TOCARA UNA BANDA DE MUSICA COMPUESTA POR MIEMBROS DE LAS ORGANIZACIONES.

HUELGA GENERAL

EL PROLETARIADO DEBERA PARALIZAR TODAS LAS ACTIVIDADES DEL PAIS A LAS VEINTICUATRO HORAS EN PUNTO DEL DIA 30 DE ABRIL PARA REUNIDORIAS EL DIA 2 DE MAYO A LAS CERO HORAS UN MINUTO.

¡TODOS A LA HUELGA DE 24 HORAS COMO PROTESTA CONTRA EL REGIMEN CAPITALISTA!

LA C. G. O. C. M. HA INVITADO A LAS AGRUPACIONES DE TODO EL MUNDO A SECUNDAR ESTA HUELGA GENERAL. LOS TRABAJADORES MEXICANOS DEBEMOS CUMPLIR CON ESTE GRAN DEBER.

MANIFESTACION

LOS TRABAJADORES DE LA C. G. O. C. M. DESFILARAN EN MANIFESTACIONES REVOLUCIONARIAS A TRAVES DE TODA LA REPUBLICA.

EN LA CIUDAD DE MEXICO EL DESFILE SE INICIARA A LAS DIEZ DE LA MAÑANA DEL PRIMERO DE MAYO.

LOS TRABAJADORES DEBERAN REUNIRSE A LAS NUEVE DE LA MAÑANA SITIO DE REUNION: LADO SUR DE LA ALAMEDA AV. JUAREZ DESDE EL TEATRO NACIONAL HASTA EL PASEO DE LA REFORMA.

¡TODOS A LA MANIFESTACION EN SEÑAL DE PROTESTA POR LOS ATROPELLOS DE LA BURGUESIA!

CONMEMOREMOS EL PRIMERO DE MAYO DEMOSTRANDO A LA CLASE CAPITALISTA NUESTRA CONCIENCIA REVOLUCIONARIA. CONCURRAMOS A TODOS LOS ACTOS ORGANIZADOS POR LA C. G. O. C. M. COMO REPRESENTATIVA DEL PROLETARIADO MEXICANO.

'POR LA REVOLUCION SOCIAL'

México, Abril de 1935 **El Consejo Nacional.**

Carteles con que la C.G.O.C.M. previno a los trabajadores la celebración del 1o. de Mayo.

6. Revista Bimestral *Futuro*, Conmemoración del 1o de Mayo, No. 4, Tomo III Abr-May de 1935

El cuadro

*México 1935*⁵ es un cuadro pequeño (33 x 43 cm), en contraste, la sensación del espacio en virtud de un complejo juego de perspectivas pareciera ser ancho y capaz de contener varios relatos que se entrelazan por medio de géneros mixtos. La mezcla está presente en los diversos sectores del cuadro que han incorporado técnicas y modelos visuales propios de los medios impresos, particularmente de la prensa y de revistas de actualidad; al mismo tiempo recurre a tradiciones pictóricas inscritas en los realismos, incluida la caricatura. También es notorio el continuo homenaje a la técnica pictórica y a la perspectiva.⁶

Lejos de contar los pormenores de un “mitin callejero”, conforme más miramos la imagen, el tiempo parece extenderse más allá de un evento de la vida diaria. La luz fluctuante del cuadro indica variaciones según el horizonte temporal, desde la Revolución como antecedente, los hechos y situaciones del momento y también podría decirse que contempla una predicción del futuro que emerge sobre todo en el plano más bajo y oscuro del cuadro.

El sitio

Las acciones están enmarcadas en un paisaje arquitectónico que tiene como fondo una iglesia enclavada en un ambiente arbolado de cielo nublado con aires de tormenta (figs. 7a y 7b). El sitio no es fácil de identificar en la medida en que el artista ha unido en el espacio ficticio del cuadro construcciones de distinto estilo sujetas a yuxtaposiciones, es decir, utiliza en ocasiones elementos de un edificio y los coloca en otro. Cada construcción, tanto la iglesia como el banco y los arcos desde los que asoma un orador, se encuentran en distintos lugares de la ciudad de México. La ilusión de un sitio específico y cuyos elementos están articulados entre sí se desvanece, estamos frente a la fractura del escenario único en el que ocurre la vida pública.

⁵ *México 1935* fue una obra considerada desaparecida por un largo tiempo hasta su reaparición en la exposición de Ruiz, organizada por el Museo Dolores Olmedo en el 2009. Hasta entonces se trabajó sobre las fotografías y otras descripciones. Fue exhibida en el Museo de Arte Moderno de Nueva York con motivo de la exposición *20 siglos de arte mexicano*. La sección de arte moderno y popular fue realizada bajo la coordinación de Miguel Covarrubias.

⁶ Por los distintos grupos sociales y objetos que en él conviven, pareciera que en *México 1935* se presentan hechos reales e interpretaciones de lo ocurrido en la política mexicana entre mayo de 1934 y los primeros meses de 1935. Son tiempos de transición puesto que a finales de 1934 aún las estructuras de poder respondían al Jefe Máximo y prevalecía el descontento por la persecución religiosa y por los efectos, aún vigentes, de la crisis de 1929. Lucía de Pablo Serna, “Lázaro Cárdenas (1934-1940)”, en Alejandra Lajous (coord.), *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*, México, UNAM, 1988, pp. 293-296.



7a. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle



7b. Banco de Londres y México.

La pintura es un trabajo sobre impresiones urbanas en que el ojo mide distancias y vistas. Hay en el pintor un fotógrafo que construye imágenes desde la noción del ángulo o el lugar desde donde miramos para captar el detalle significativo. Para marcar la diferente procedencia, función y época, Antonio Ruiz pone énfasis en las variaciones del color y la textura de los materiales al tiempo que resalta elementos decorativos con el fin de ofrecer al espectador una pista para acercarse a esa ciudad mixta en la que conviven capas de historias diversas que toman forma en sus construcciones.

La Soledad

Empecemos por el centro del cuadro. Sin que exista absoluta certeza en la medida que no se trata de una copia fiel, puede decirse que la iglesia rodeada de una zona arbolada es la iglesia de la *Santa cruz y Soledad* (figs. 8 y 9).⁷ La identificación tiene sus complicaciones puesto que notamos disparidades; la más inmediata es la

⁷ Lauro E. Rosell, *Iglesias y conventos coloniales de México. Historia de cada uno de los que existen en la ciudad de México*. México, Patria, 1961, pp. 76-80. Rosell escribió este libro en la década de los treinta. *La Soledad* fue construida por los agustinos en el siglo XVI. A finales del siglo XVIII el templo fue transformado por completo.

reducción de la fachada que consiste en cinco cuerpos de doble altura, mientras que en la pintura solamente aparecen tres y en la parte superior del cuerpo principal la virgen está ausente. Se perciben también modificaciones en el arco de la entrada, ya que Ruiz ha sobrepuesto un elemento neoclásico, concretamente, un reducido frontón triangular. Aquí aparece una de las varias yuxtaposiciones que caracterizan este cuadro. Según Lauro Rosell, en el espacio que dedica a La Soledad en su libro *Iglesias y conventos de México* (escrito a principios de los años treinta), ocurrió un evento que se añade a la consideración o análisis estilístico de esta iglesia representada en el cuadro:

Hace pocos años y al demolerse uno de los muros que tenía el templo (de la Soledad) en el costado izquierdo, descubriose una interesante portada en el estilo neoclásico, cuya existencia se había olvidado y por las características que encierra fue obra del eminente arquitecto-escultor don Manuel Tolsá, portada que daba entrada al edificio de la Santa Escuela; y por esta razón la calleja lleva su nombre.⁸

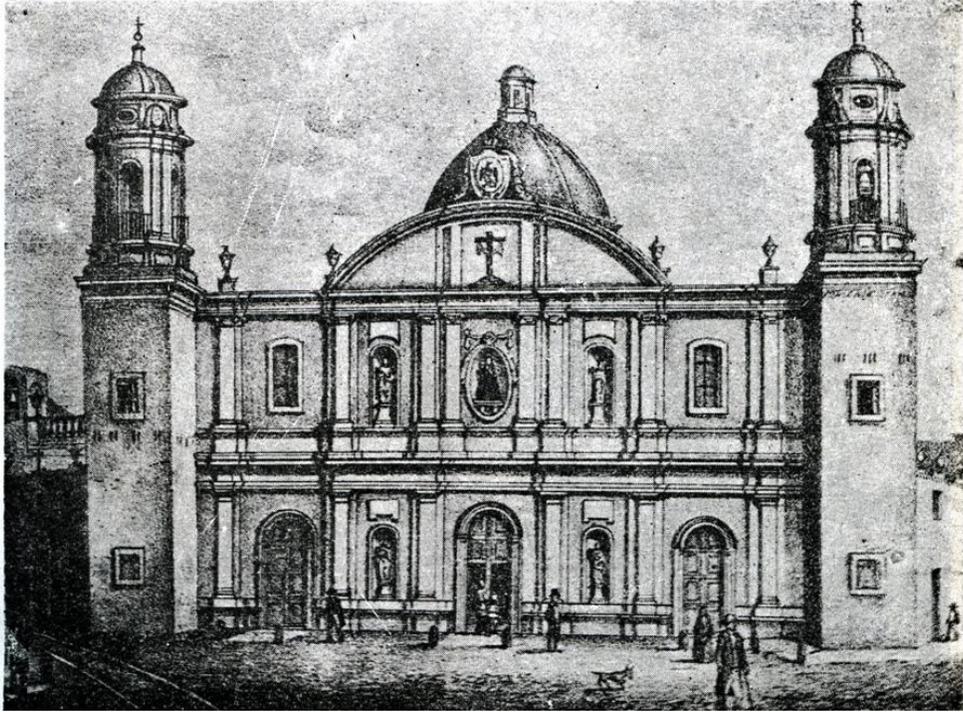
Este dato acaba por ofrecer mayor certidumbre de que en efecto la iglesia es La Soledad puesto que el elemento neoclásico forma parte de su historia constructiva y reafirma el recurso de yuxtaposición que Ruiz utiliza con frecuencia (fig. 10). Ruiz combina elementos de ambas portadas lo cual queda claro si nos preguntamos por la sobreposición del pequeño frontón triangular en la entrada principal arriba de una fachada que abunda en elementos estructurales semicirculares. Para completar la razón por la cual el pintor escoge esa iglesia y no otra, a pesar de que podría justificarse su presencia por ser un remate visual de la ciudad, vale la pena mencionar un apunte de Rosell quien reporta que en 1926:

Inicióse en esta iglesia el movimiento religioso cismático que provocó serios trastornos y escándalos entre los numerosos vecinos del barrio, motivando la intervención de la policía y tropas, y la clausura del edificio por órdenes gubernativas; pasó al poder de la Secretaria de Educación Pública la que la iba a destinar a biblioteca u otra cosa por el estilo, pero gestiones acuciosas de los católicos, hicieron que el templo se les devolviese, y todo quedó en el estado en que hoy se encuentra.⁹

El movimiento cismático al que se refiere Rosell proviene de la Iglesia Católica Apostólica Mexicana o ICAM que pretendía hacer resurgir la Iglesia mexicana independiente

⁸ *Op. cit.*, p. 80.

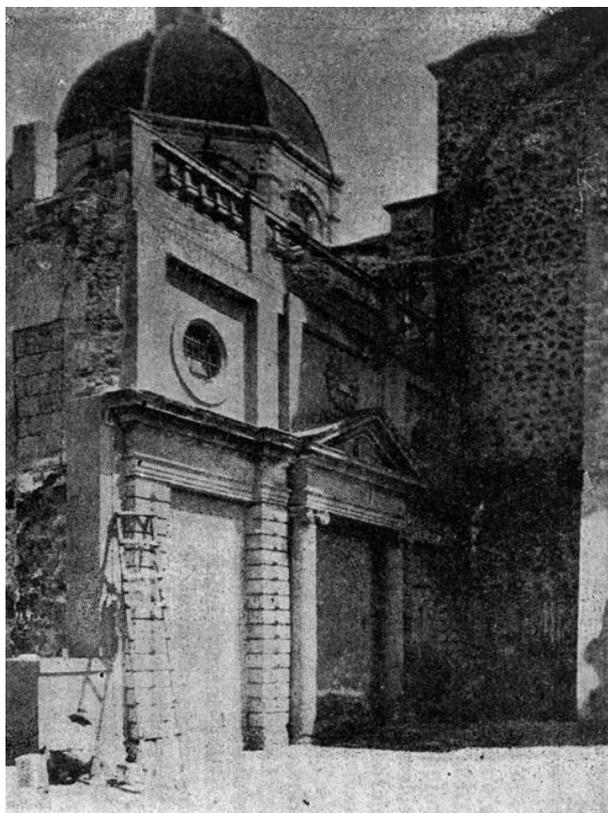
⁹ *Ibid.*



8. Iglesia de Santa Cruz y Soledad. Litografía, 1883.



9. Iglesia de la Soledad.



10. Edificio de la Santa Escuela. Frontis atribuido a Manuel Tolsá.

que se fundó en 1861 con el apoyo juarista.¹⁰ Dicha corriente, para el periodo que nos concierne, reapareció en 1925 cuando Plutarco E. Calles y Luis N. Morones, el dirigente de la CROM, intentaron crear una iglesia nacional y se unieron a una tendencia cismática cuyo promotor fue el sacerdote José Joaquín Pérez Budar. El carácter cismático consistió en el desconocimiento del papa, la defensa del uso del español en la liturgia y la oposición al celibato. Según Mario Ramírez Rancaño,¹¹ una de las características de este movimiento es no haber sido un episodio fugaz como se ha pretendido, puesto que se prolongó de 1925 a 1931 y utilizó como arma la exaltación de diversos postulados de la Revolución entre los que destaca el nacionalismo. Pérez Budar se convirtió en un defensor del clero mexicano para que sus miembros ocuparan, según palabras del sacerdote:

¹⁰ Para una historia más amplia de los orígenes de la iglesia cismática y sus relaciones con la Iglesia Episcopal Norteamericana a principios del siglo XX, véase el segundo tomo de la obra de Jean Meyer, que lleva por título, *El conflicto entre la iglesia y el estado 1926-1929*, en: *La Cristiada*, México, Siglo XXI, 1981, pp-156 159.

¹¹ Mario Ramírez Rancaño, “La ruptura con el vaticano. José Joaquín Pérez y la Iglesia católica apostólica mexicana. 1925-1931”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 24, documento 295. Web, última consulta 10 de marzo del 2012.

El gobierno propio de su iglesia pues causa profunda consternación y desaliento para nuestro clero mexicano en la actualidad ver como sacerdotes españoles y de otra nacionalidad ocupan los mejores templos y curatos de la república. Por otra parte, las limosnas que tan pródigamente dan nuestros fieles católicos son invertidas tan sólo en enriquecer a sacerdotes extranjeros y aumentar el lujo del santo padre de Roma, en vez de invertirlos en la compostura de los templos nacionales y el sostenimiento apropiado de su clero.¹²

Este episodio ha sido registrado en diversas investigaciones sobre la guerra cristera¹³ y muestra otro ángulo del conflicto religioso en la posrevolución que forma parte de la memoria de este templo en el contexto del tiempo en que fue pintado el cuadro de Ruiz.¹⁴ La Soledad es el sitio que marca el inicio del cisma, sin embargo, es necesario precisar que si bien queda como un icono de la iglesia cismática en tiempo de Calles, en ella se ofició por muy poco tiempo. Según Jean Meyer, en una sección de carácter documental dedicada al análisis de la Iglesia católica mexicana o ICAM, La Soledad fue tomada por fuerzas del Estado un 21 de febrero a las 8 de la noche:

Un centenar de hombres, entre ellos varios miembros de la Orden de Caballeros de Guadalupe (orden creada por la CROM, para oponerla a la de los Caballeros de Colón) dirigidos por Ricardo Treviño, secretario general de la CROM, y un sacerdote español, Manuel L. Monge, exigieron del párroco de la iglesia de la Soledad de la capital de la República que les entregaran la parroquia. Ante su negativa, lo expulsaron y confiaron el templo al P. Pérez. El 23, un domingo, el pueblo impidió al P. Monge que celebrara y obligo al P. Pérez a esconderse en la sacristía, mientras intervenían los gendarmes, y después los bomberos cuando los hechos adquirieron la importancia de un motín sangriento.

De este modo acababa de ser creada la Iglesia Católica Apostólica Mexicana, la cual, con el apoyo del gobierno, logró adueñarse a continuación de algunos otros templos en los estados de Puebla, Veracruz, Tabasco, y Oaxaca, media docena en total... No pudiendo decorosamente dejar el templo de la Soledad a los cismáticos, a causa de millares de firmas de protesta, el presidente Calles cerró la iglesia y alojó a los cismáticos en la iglesia secularizada del Corpus Christi, garantizándoles su protección.¹⁵

¹² *Op. cit.*, p. 12. Esta cita forma parte del manifiesto lanzado por Pérez Budar, (Manifiesto al clero secular y regular de la Iglesia católica apostólica romana) en febrero de 1925 después que La Soledad le fue retirada del culto que quería propagar y aparece reproducido en el libro de Jean Meyer, *La Cristiada, el conflicto entre la Iglesia y el Estado, 1926-1929*, 3 vols., México, Siglo XXI, 1981, vol. 2, pp. 149-151.

¹³ Ricardo Pérez Monfort, "La iglesia cismática mexicana del patriarca Joaquín Pérez", en *Eslabones*, núm. 1, enero-junio de 1991, pp. 105-112.

¹⁴ La Soledad se encuentra en el barrio de La Merced sobre una avenida ancha que permite ver la iglesia desde varios ángulos. Cabe notar que a espaldas de La Soledad se encontraba la estación de ferrocarril de San Lázaro que se encuentra al oriente de la ciudad y cubría la ruta Veracruz-Puebla desde donde probablemente provenían los campesinos que marchan al centro. Como puede verse en una imagen de *Futuro*.

¹⁵ Jean Meyer, *op. cit.*, p. 148

Según la investigación de Jean Meyer, asistían a las misas en la iglesia de Corpus Christi obreros y obreras sindicalistas, lo mismo empleados y empleadas sindicalistas que tenían a su cargo los laboristas (Morones) en calidad de simuladores cismáticos. Este tema es controvertido en la medida que pareciera que la participación obrera era forzada mientras que entre los campesinos tuvo una buena acogida.¹⁶

El hecho de la buena relación entre la iglesia cismática y los campesinos puede incidir sobre el significado del cuadro y quizá explique la razón por la cual Antonio Ruiz posiciona a los campesinos con el fondo de la Iglesia de La Soledad. Mathew Butler en su artículo “Misa a la mexicana: Los ritos de la iglesia y de la Revolución”,¹⁷ un cuidadoso trabajo en diversos archivos en México y en los Estados Unidos, revisa el caso de la ICAM desde la perspectiva de su arraigo popular y su libre circulación por la región sur y oriental del país. En un documento encontrado por Butler, según Harold Wood, cónsul de Veracruz, en 1928 el ICAM hacía mucho proselitismo en Veracruz lo cual llevó al diplomático estadounidense a pensar que en realidad todo el movimiento estaba formado por agentes del gobierno para exportar la idea de que no había persecución religiosa en México. Butler explora el asunto desde otra perspectiva y piensa que la Revolución mexicana fue un tiempo de experimentación religiosa y establece las relaciones entre el liberalismo mexicano y un catolicismo que afirmaba una iglesia mexicana.



11. Fotografía de Gustavo Casasola.

¹⁶ *Ibid.* p. 155.

¹⁷ Matthew Butler, “Misa a la mexicana: Los ritos de la religión revolucionaria”, en *XIII Reunión de Historiadores de México, Estados Unidos y Canadá*, 24 al 30 de octubre, 2010, Santiago de Querétaro, El Colegio de México, 2010.

Quizá el eje de su argumento es el carácter popular de esta iglesia cismática en la medida en que el padre Joaquín Pérez Budar, como lo comprueban los documentos en los que Butler basa su postura, era seguido por amplias congregaciones de fieles procedentes de comunidades y pueblos de distintos estados del sur y el oriente del país. Con la presencia de la clientela popular del ICAM se complica, dice Butler, una idea muy expandida en la historia de la posrevolución: aquella que sostiene una necesaria incompatibilidad entre la cosmovisión tradicional del catolicismo y la mentalidad revolucionaria, sin ninguna posibilidad de síntesis o de encuentro. Para Butler la iglesia cismática funcionaba con los ideales de la Revolución y coincidía con un deseo liberal de la existencia de una iglesia útil, como ésta lo fue para los campesinos que simpatizaban con un catolicismo inteligible y simple con misas celebradas en castellano. En cierta forma es la otra cara del conflicto cristero en la medida que el ICAM proponía una religión popular y mexicana. Su peculiar culto se extendió en Texcoco y en Hidalgo entre los nahuas y los totonacas en el Istmo de Tehuantepec y en los pueblos de la Sierra de Puebla. Ese catolicismo, por sus elementos de celebración y la libertad con la que se podía officiar, según Butler, era un catolicismo mexicano pero también era un catolicismo indígena. La iglesia cismática recibió apoyos de los campesinos por su estrategia agrarista pero también influyó en divisiones internas, por ejemplo, los mestizos practicaban una religión más ortodoxa mientras que diversas poblaciones indígenas estaban ligadas a la iglesia del padre Pérez ya que podían incorporar sus ofrendas y hacer del culto católico un sincretismo. Sin Pérez, dice Butler, todos los pueblos hubieran quedado sin misas durante el tiempo de la Cristiada y se hubieran desarticulado las redes sociales y la economía campesina.

Podemos inferir del análisis sobre cómo funcionó el culto cismático en relación con los agraristas y la población campesina, que posiblemente una de las razones por las cuales El Corcito escogió La Soledad como fondo y punto de partida de la marcha fue para enfatizar que ese episodio (la iglesia cismática), operó no sólo como una conspiración del Estado capitaneada por Morones, sino también como un movimiento popular y en estrecha colaboración con diversos sectores del campesinado. Si la iglesia cismática hubiese sido vista por el pintor como algo negativo, quizá Ruiz no hubiera puesto a La Soledad como trasfondo ya que aparentemente el único grupo por el que parece tener empatía es precisamente el de los campesinos. Adentrarse en algunos sucesos de la iglesia cismática da cierta luz sobre el eje que va desde lo alto de La Soledad al piso del cuadro en el que se encuentra un Cristo

descabezado entre el grupo de obreros, tal vez una manera de exponer las dos caras del conflicto religioso.

Como veremos más adelante, Ruiz opta por un trasfondo diferente cuando presenta la figura de un garridista colérico y ese trasfondo es un Banco de arquitectura sólida que alude a la fuerza del dinero y al surgimiento moderno de la banca, un elemento identificado con el mal sobre todo en los años treinta luego del “crack del 29”, cuyos efectos se sintieron en todo el mundo a lo largo de los años 30 y de nuevo, actualmente, al ser el blanco mayor del movimiento de “los indignados”.

A lo lejos y adyacente a la iglesia pueden vislumbrarse apenas los merlones¹⁸ que coronan Palacio Nacional. Según Hugo Arciniega¹⁹ se trata de una adaptación al edificio que mandó realizar Calles en 1929, quien también sustituyó la fachada blanca por el rojizo tezontle, material que caracteriza numerosos edificios del centro histórico de la ciudad de México. Desde La Soledad y en cierto ángulo, en efecto puede verse el detalle de la sede de gobierno (fig. 11). La Soledad desemboca en una ancha avenida por la que podría marchar el conjunto de campesinos que están a punto de encontrarse con un mitin que se congrega en el lado izquierdo de la pintura.



12. Plaza de Santo Domingo, Col. Luis Márquez Romay.

¹⁸ El merlón que proviene de la arquitectura militar es una saliente vertical colocada en intervalos regulares que funciona como remate.

¹⁹ Entrevista con el historiador de la arquitectura Dr. Hugo Arciniega del Instituto de Investigaciones Estéticas, sostenida el 12 de septiembre del 2011.

Santo Domingo

El lado izquierdo pareciera una referencia a la Plaza de Santo Domingo que al igual que La Soledad fue rehecha casi por completo en las postrimerías del siglo XVIII. La arquería que sirve de fondo al orador principal del mitin (que tiene un evidente parecido con Vicente Lombardo Toledano) es similar por su forma y decoración, en particular el guardamalleta en la parte superior de la pared desde la cual se abren los arcos, a la arquería exterior del extremo norte del muro oeste de la Escuela de Medicina que ocupa un lugar central dentro de dicha plaza (figs. 12, 13 y 14). Sin embargo, en un ejercicio que pareciera de inversión, Antonio Ruiz ha modificado el sitio pues el lugar desde donde habla Lombardo no corresponde con los portales que ocupan el lado izquierdo de la plaza, conocidos aún hoy como “Portales de los Evangelistas”.²⁰



13. Interior de la Escuela de Medicina, Antiguo Palacio de la Inquisición, s. XVIII.
Fotografía de Judith Puente, 1975.

Santo Domingo y su plaza, según las crónicas de los periódicos de aquel tiempo, eran con frecuencia el escenario de las manifestaciones y los mítines radicales en los años treinta. El hecho de sugerir otros espacios además de Santo Domingo en los que ocurrían las

²⁰ En este lugar se podían encontrar escribientes que redactaban cartas de amor para quienes no tenían el don de la palabra o la escritura y hoy sigue en funciones sobre todo para el arreglo de papeles burocráticos.

demostraciones es una referencia al modo de ocupar las calles por nuevos sectores sociales que no tenían esa libertad antes de la Revolución. La ciudad es entonces no sólo el escenario de la marcha y el discurso, sino también el lugar por excelencia de la modernidad en que lo “contingente y lo fugitivo” de la vida política conviven con las marcas de su historia.



14. Escuela de Medicina, Antigua Palacio de la Inquisición, s. XVIII. Fotografía.

El Banco

El edificio del lado derecho que sobresale como una estructura de gran tamaño y grosor luce un almohadillado muy compacto, un recurso decorativo o exterior que puede encontrarse en México en diversos edificios coloniales como San Ildefonso o en construcciones más contemporáneas como el Banco de Londres y México (figs. 15 y 16). Construido en la última parte del siglo XIX, entre las dos columnas de un orden dórico pulido y sobrio, emerge una clave resaltada en una ménsula y también destaca la ornamentación en el cerramiento de la ventana que era un elemento de decoración usual de la arquitectura porfiriana. El banco de proporciones monumentales en relación con las figuras cercanas al edificio es una yuxtaposición más que reúne un emblema del desarrollo del capitalismo que surge con el Porfiriato con posiciones marxistas-leninistas.



15. Banco de Londres y México.



16. Suprema Corte de Justicia de la Nación (edificio alterno). Antes Banco de Londres y México. Fotografía de Cecilia Gutiérrez Arriola, 2008.

Cabe agregar que el Banco de México (o el Banco Central) fue fundado en 1925 por medio de un decreto presidencial que emitió Plutarco Elías Calles,²¹ lo cual añade un dato más que sugiere las relaciones entre la política, la Iglesia y la banca entre 1934 y 1935.

La pintura refiere al espacio público pero también alude a un espacio cerrado en la parte inferior derecha del cuadro. Como hemos de notar más adelante, las relaciones espaciales entre lo privado y lo público, lo cerrado y lo abierto, son una de las características de la pintura de Antonio Ruiz y también, desde luego, un modo de concebir el espacio desde las innovaciones de la pintura moderna que no sólo insistió en la negación de la perspectiva a favor de la intensa relación de los objetos y las figuras fieles a una superficie plana que transformó de maneras diversas la idea de espacialidad. Un ejemplo para ilustrar este punto son las tensiones entre espacio abierto y cerrado que caracterizan al *Guernica* de Picasso de 1937. Es en esta combinación de contrarios que la obra, según T. J. Clark, adquiere poder en cuanto imagen.²² Quizá conviene recordar que ambas obras *Guernica* y *México 1935* (toda proporción guardada), surgen en un tiempo de conflictos visuales en el campo de la pintura. Dichas tensiones provienen del debate que se establece en el terreno de la imagen. Son tiempos de innovación frente a la estética de los realismos que sin dejar la figuración innovan en la concepción espacial para permitir la entrada en la pintura de las relaciones entre lo que está afuera: manifestaciones, bombardeos, etc. y la individualidad del pintor, grabador o fotógrafo, que pareciera expresarse en el espacio interior.

Los campesinos al centro

De la iglesia parte una nutrida concentración de campesinos vestidos de blanco y amplio sombrero que sostienen una gran manta con la leyenda: “Frente único de campesinos, exigimos liquidación del latifundio. Destruyamos el capitalismo burgués” (fig. 17). Si miramos de nuevo veremos que de esa primera manta emergen casi escondidas tres mantas más con consignas distintas a la que aparece en el primer plano. En una de ellas se hace legible la palabra Lenin, quizá referencia a un sector más radical entre los campesinos que parece haber

²¹ El Banco de México se convirtió en institución autónoma hasta 1994.

²² Conferencia de T.J. Clark sobre el *Guernica* en la Universidad de Sidney, Australia. Este acercamiento de Clark al *Guernica* y sus conclusiones sobre el uso del espacio se fundamentan, entre otras cosas, en su cuidadoso seguimiento del proceso creativo del famoso cuadro/mural a partir de las múltiples fotografías que Dora Maar registró de las diversas versiones del cuadro, los dibujos preparatorios, etc. Web. 12/10/2012.

quedado atrás.²³ Con este recurso simple, el de permitir al espectador apenas vislumbrar que a lo lejos y bajo la manta mayor hay una diversidad de significados por medio de la palabra y opacadas por el lienzo dominante, el pintor sintetiza la unificación de los campesinos por encima de las particularidades ideológicas. Al fondo del cuadro, los cuerpos vestidos de blanco y los sombreros campesinos marchan como un solo bloque al lado de construcciones que asoman del lado izquierdo y que por el color (el tezontle) y la forma (jambas que se proyectan hasta la cornisa) revelan la fisonomía de una ciudad marcada por sus edificios coloniales y neocoloniales. No hay ninguna alusión a una ciudad en transformación, lo cual puede interpretarse como una cierta negación de la modernidad justamente por la naturaleza del escenario político que acontece en el cuadro en que el pintor no pareciera vislumbrar una estructura política moderna de plena participación ciudadana. Algo que se complementa con los edificios visibles en el lado izquierdo del cuadro que parecen deshabitados, puesto que no hay una sola referencia a los espectadores curiosos o cautivos que normalmente se asoman desde las ventanas o los balcones para observar las marchas o los mítines. El silencio del espacio privado contrasta con el ruido de la calle.



17. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle

²³ En un documento emitido por la Confederación Campesina Mexicana en julio de 1933 y dirigido al C. David Tuxtla, delegado regional de la Liga de Comunidades Agrarias del estado de Guerrero, hay una clara exhortación a impedir que crezca por parte de la Liga y el Partido Socialista la oposición a Cárdenas entonces candidato a la presidencia. Dicho documento en tono de orden al delegado propone una estrategia para lograr el consenso y después agrega a la redacción del comité ejecutivo: “Usted sabe que nuestra organización no es política y que únicamente nos vemos obligados a tomar parte en esta Campaña por tratarse de que el Gral. Lic. Cárdenas, como lo dijimos antes, garantiza los intereses de los campesinos y esperamos justamente que su gobierno termine el problema Agrario de la República, nos conceda, no solamente lo que la letra de la ley dice, sino también nuestros legisladores y la revolución pensaron para el camino nacional; por consiguiente debemos cohesionarnos con la Liga de Comunidades Agrarias Sindicato de Campesinos adheridos a la Confederación Campesina Mexicana”. El documento forma parte de los anexos de un libro más extenso sobre el PNR, véase Carmen Nava *et al.*, *Ideología del Partido de la Revolución Mexicana*, colaboradores: Álvaro González Pérez y Refugio Bautista Sane, México, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, A.C., 1984, pp. 295-298. Anexo 1 (AGNM. RP: LCR, 437/70).



18. Tomada de: Agustín Víctor Casasola, *The revolution and beyond photographs*, CONACULTA-INAH

El lado izquierdo

En el lado izquierdo y bajo los arcos se advierte un elemento forzado: un automóvil estacionado de tono verdoso y con vidrios opacos que pareciera estar fuera de lugar puesto que no tiene por donde circular. En ese tiempo el automóvil tomó una preponderancia en la vida de la ciudad como elemento de modernidad que estorbaba el ritmo de la circulación en la medida en que las numerosas huelgas de choferes y de los diferentes gremios obstruían el tránsito, el paro se manifestaba por medio de aglomerar las unidades en el medio de las calles (figs. 18 y 19). El automóvil está muy cerca de la figura de Lombardo Toledano (fig. 20), quien desde lo que pudiera ser una alta tarima y vestido de traje oscuro y corbata, se dirige a un grupo compuesto por hombres de vestimenta urbana y obreros de overol de distintos oficios y clases sociales diferenciados por la heterogeneidad de los sombreros y la intención colorística del pintor. Predomina el azul y el rojo, pero también el amarillo y tonos diversos de negro y café ideados por el artista para tejer relaciones en medio de la dispersión. El azul juega un lugar importante en la realización de la pintura: es el color del dril, una tela de algodón fuerte ideada para los trabajadores. El pintor hace un juego simbólico con el color

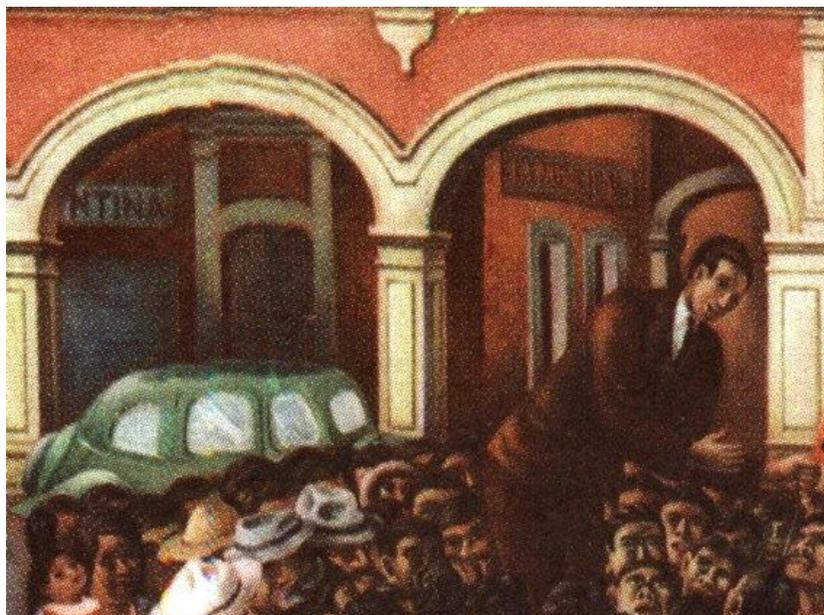


19. Tomada de: Agustín Víctor Casasola, *The revolution and beyond photographs*, CONACULTA-INAH

azul que distingue a los obreros y se dispersa por el cuadro con distintas intenciones, se prolonga en algunos campesinos vestidos de blanco mediante el uso de una especie de sarape azul, quizá para indicar que hay relaciones entre ambos, sin embargo la separación es el componente que domina (fig. 21). Como grupo, el obrero pareciera más restringido en número y desde luego mucho más desordenado. Los campesinos, por su parte, si bien están presentados como individuos en su diversidad laboral y procedencia —que oscila entre el campo y la ciudad—, parecen salir de un solo molde social y político.

Separada del conjunto que rodea a Lombardo destaca una figura femenina (fig. 22). La mujer presentada en la posición de tres cuartos de perfil viste un rebozo azul y zapatos citadinos, a su lado hay un pequeño perro, el xoloizcuintle identificable por las pequeñas orejas y la forma de la cola. La mujer sostiene con sus manos un gran manojo de ramas que pueden ser quelites, un elemento simbólico de lo popular. Mediante un efecto de perspectiva este personaje pareciera situarse más abajo y encontrarse cercano al espectador. Si trazamos una línea oscilante de izquierda a derecha en el plano inferior de la pintura y que parte a la altura del perro de origen prehispánico y acompañante de los muertos, la mirada se topará con

la linterna apagada del minero, los volantes o panfletos por el suelo (la palabra escrita), un libro abierto inidentificable, el rostro de Cristo separado de su cuerpo musculoso que también puede interpretarse como el medio cuerpo de un busto romano estrellado contra el piso (que parece dibujar dentro del cuerpo roto el perfil de Mussolini), a su lado una bandera pisoteada por los obreros y un lienzo con la imagen de Lenin. Una reelaboración de los eventos representados en la parte alta del cuadro por medio de elementos simbólicos que he de desarrollar más adelante.

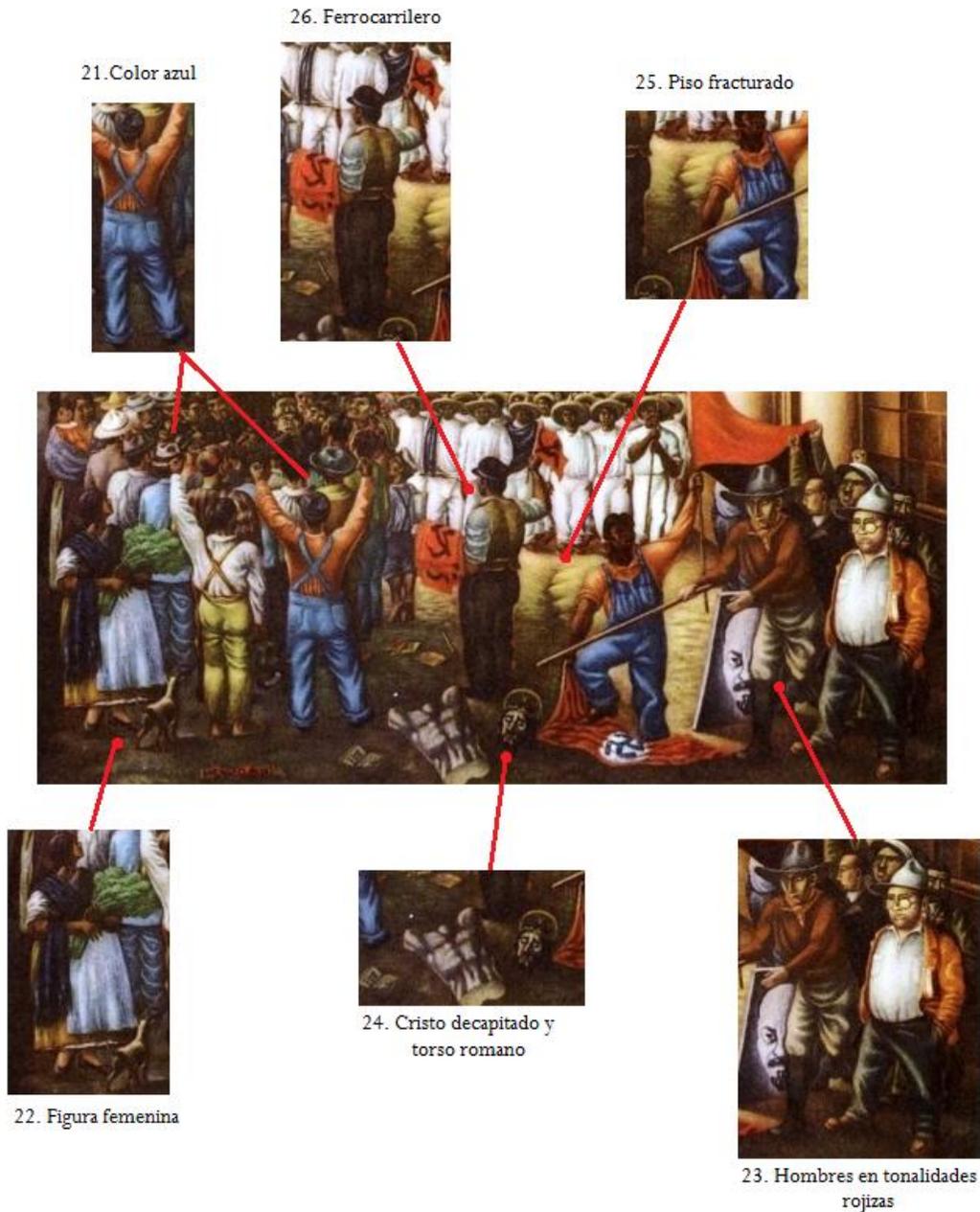


20. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle

Los personajes del lado izquierdo conforman un amplio y apretado círculo alrededor de Lombardo, la mitad da la espalda al espectador y la otra mitad está de frente; sus rostros son de distinta expresividad y miran hacia el orador de rostro contenido y sereno mientras quienes lo escuchan parecen contraídos y un tanto distorsionados, lo que se hace visible en la mirada hacia arriba de la mayoría y la tensión de la quijada y los músculos del cuello.

El lado derecho

El lado opuesto o el derecho que corresponde al lado izquierdo de Lombardo es protagonizado por un grupo de hombres en tonalidades ocre y rojizas que tienen como trasfondo el edificio ya identificado por su estilo arquitectónico y su función como Banco y parecieran aislados del resto del enjambre de obreros y campesinos (fig. 23).



Antonio Ruiz, *México en 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalles

El grupo, por sus atributos, está constituido por facciones políticas alineadas con el leninismo, el partido comunista y también ciertos elementos que aluden al fascismo. Ruiz decidió enfatizar por medio de la caricatura algunos de los rasgos de sus retratados en este lado derecho, el más prominente es un personaje de actitud corporal un tanto desbocada, más alto que los demás, una especie de tipología representativa del Garridismo por el sombrero sureño

y el colorido rojizo de su camisa. El segundo ostenta un parecido con Hernán Laborde, secretario del PCM de ese tiempo, propuesto el 30 de marzo de 1934 como candidato a la presidencia por el Bloque Unitario Obrero Campesino (BUOC) afiliado al PCM.²⁴ Ambos ostentan una actitud de desafío y disgusto. Laborde con las manos en los bolsillos del pantalón y un sombrero de bola a la usanza del norte y el garridista con el cuerpo echado para adelante y una mirada desorbitada en sus ojos verdes, característica que formaba parte de la descripción de este personaje. Atrás de ellos puede distinguirse una figura que tiene cierto parecido con Fernando Gamboa (de cara impávida y vestido de traje y con una estrella roja en la solapa). En ese entonces, desde 1934 hasta 1938, Gamboa formaba parte de la LEAR²⁵ como artista, maestro, activista político y organizador de exposiciones. Uno se pregunta ¿qué hace Gamboa (si es que en efecto se trata de Gamboa) alineado con Garrido y Laborde? Podría contestarse que tenían en común, desde la óptica de Ruiz, su leninismo y la alineación con la doctrina comunista de la Unión Soviética, tanto desde el aspecto cultural (Gamboa) como desde la militancia política (Laborde).

Para balancear la composición y diferenciar las lealtades partidistas entre los obreros, Ruiz pintó un obrero joven que mira hacia el espectador y carga una bandera roja en la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene una bandera tricolor. Otro obrero cercano a él y no lejos de las tres tipologías mencionadas, con las rodillas flexionadas, pisotea la bandera. En la parte inferior se encuentra el Cristo decapitado y casi al borde del cuadro yace fracturado sobre la banqueta el musculoso torso de carácter romano (fig. 24). El suelo es de tierra, de gruesa textura, tiene casi la forma de un cuerpo, lo cual no corresponde al aspecto de las calles pavimentadas de la ciudad de México desde la era porfiriana. Esto conduce a observar los pies como complemento del piso de tierra. La mayoría campesina porta huaraches, casi todos los obreros están calzados pero algunos observadores del mitin no. Estas variantes comprueban, una vez más, la observación del detalle en Ruiz, la importancia que concede a la indumentaria como diferenciadora de oficios y clases sociales. El suelo, que

²⁴ Javier MacGregor Campuzano, “*Bandera Roja: órgano comunista de información político electoral, 1934*”, México, *Signos Históricos*, núm. 9, enero-junio, 2003, pp. 101-122.

²⁵ LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, surge en 1934. Es fundada por un grupo heterogéneo en el que participaron artistas visuales, literatos, arquitectos, médicos, músicos y otros. La LEAR mexicana es compatible con los grupos antifascistas que se formaron en Europa y Estados Unidos, particularmente con el John Reed Club. Tuvieron vínculos con el Partido Comunista Mexicano y con el socialismo de Lázaro Cárdenas. Véase Elizabeth Fuentes Rojas, “*La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una producción artística comprometida*”, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, 1995.

abarca desde el plano en el que están ubicados los campesinos hasta topar con el obrero que sostiene la bandera roja cerca de Garrido, está fracturado (fig. 25). La parte baja y oscura es el plano de lo suprimido. Mientras la parte superior describe el advenimiento de las alianzas, la tierra abierta sugiere la fisura entre los grupos sociales y la batalla de las ideologías. La fractura volverá a reaparecer en *El sueño de la Malinche* que divide el cerro-cuerpo de la antigua pirámide de Cholula.

En el centro del cuadro y de espaldas al espectador se encuentra un trabajador del ferrocarril que se distingue por su sombrero, sostiene en la mano derecha una bandera roja con el emblema de la hoz y el martillo, en el lado izquierdo, echadas sobre su brazo, están apiladas como si fueran servilletas un buen número de banderas comunistas a punto de ser repartidas (fig. 26). La vista sigue la composición triangulada que va de la bandera de Lombardo a las que sostiene el trabajador. No sólo sus banderas los unifican, sino también las miradas que se encuentran a pesar de la disparidad de la altura en una diagonal directa. Otro elemento a considerar en relación con el ferrocarrilero que se encuentra al centro es que mira hacia los campesinos que han llegado de sus pueblos a la estación de San Lázaro, que no está en el cuadro pero sí está sugerida por su ubicación a espaldas de La Soledad. Por medio de este elemento desplazado pero presente, hay una permanente tensión entre fragmentación e intención de unificar la composición por medio del seguimiento de la mirada que hace entender aún mejor que la idea de la perspectiva está llevada hasta sus últimas consecuencias. Desde otro punto de vista, Laborde fue un obrero ferrocarrilero y su gremio personificado en esta joven figura, vestida con cierta elegancia, le da la espalda; ello contrasta con la presentación poco agraciada, de estatura corta y lentes de miope que Ruiz hace de Hernán Laborde. Todo conduce a inferir que Laborde representa una corriente política que perderá liderazgo mientras que el joven posicionado en el centro mirando hacia Lombardo, figura muy discutida, pero también reverenciada en ese momento, representa una organización sindical, la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM) que entre 1932 y 1936 logró atraer a la infinita diversidad de trabajadores de la industria y el campo.²⁶

²⁶ José Manuel Lastra, *El sindicalismo en México*. En Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Web. 19/04/2012. La complejidad de las organizaciones sindicales en México, a partir del último cuarto del siglo XIX hasta el momento en que aparece este cuadro, consiste en la cambiante refundación de sus principios y en sus distintas cohesiones y diferencias. En su investigación sobre el sindicalismo en México, José Manuel Lastra hace un recuento del origen de los grupos sindicales mexicanos y destaca la manera como se agruparon y se desintegraron por el cambiante panorama político del país y la necesidad de formar alianzas. Pasan de ser

Lo rojo

Hay en el cuadro una atmósfera roja tanto por el color y abundancia de banderas y estandartes, como por el aspecto emblemático de los signos del PCM y referencias a las camisas rojas y también a la bandera nazi que aparece en la segunda versión de este cuadro. Habría que observar estos dos tipos de banderas rojas o dos maneras distintas de ser rojos: una la comunista y la otra sin escudo que podríamos calificar de estandarte. El obrero que sostiene el estandarte mira hacia el espectador, el estandarte se unifica con la parte de abajo de la composición mediante el asta que lo sostiene y que a su vez roza un lienzo con la cara de Lenin. Al garridista que detiene el lienzo, éste le llega a la altura de las costillas. El ambiente rojo refiere a las constantes huelgas que ocurrieron en ese año, pero también a los grupos de choque que formó el entonces gobernador de Tabasco. Por otra parte, el órgano político de difusión del PCM por un tiempo fue *Bandera Roja*. Según Javier MacGregor, el hecho de que el PCM operara entre 1929 y 1934 en la clandestinidad, hace que este periódico (uno de los más persistentes de la época) sea cuasi desconocido.²⁷ En dicho periódico, que estuvo activo desde 1929 con interrupciones, según noticias dispersas, se realizó de abril a junio de 1934, el seguimiento y difusión de la campaña de Hernán Laborde a la presidencia del país. Curiosamente existen pocas noticias en los periódicos sobre dicha campaña, sólo se encuentran algunas referencias en *El Machete*, único órgano informativo mediante el cual se

organizaciones mutualistas de raigambre anarquista en el siglo XIX y principios del XX, a constituirse en cooperativas. No será sino hasta la aparición del artículo 123 en la Constitución de 1917 que dejarán de estar restringidos a la lucha económica, tendrán la opción de apoyar a los partidos políticos y accederán entre otros derechos más al de huelga, que hasta entonces estaba prohibido. Para la historia que nos ocupa es de interés la fundación de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) en 1918, cuya importancia y liderazgo se extenderían hasta 1928, basado en el principio de la lucha de clases y la socialización de la propiedad que experimentaría cambios sobre todo en el ámbito agrario. La CROM tendrá conflictos con el sector campesino y en 1925 romperá lazos con el Partido Nacional Agrario (PNA). Esta asociación dirigida por Luis G. Morones es conocida por su pronta alianza con el gobierno de Calles y su disputa con Obregón y su posible involucramiento en el asesinato del general. La caída de la CROM es agravada por la salida del grupo lombardista en 1932 y en particular por la ruptura oficial de Lombardo con Morones el 23 de julio de ese mismo año en que pronunciaría un discurso afirmando que “el camino está a la izquierda”. Lo que viene después es la fundación de una especie de CROM depurada como se le conoce en los análisis del sindicalismo mexicano, que dio lugar a la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM) y que logró allegarse a la Coordinadora Sindical Unitaria de México (CSUM) a la que pertenecían los electricistas, los mineros y los ferrocarrileros. Poco tiempo después la CGOCM, organización de izquierda, modificará sus criterios durante el ataque de Calles a Cárdenas en junio de 1935 por sostener una política socializante y no poder mantener el control de la clase obrera. En ese momento el sindicato de electricistas hizo el llamado a todas las organizaciones obreras a la unificación para sostener el gobierno de Cárdenas. La CGOCM que lideró Lombardo hasta 1936 queda como un organismo de transición que comenzó independiente del gobierno y más tarde resultaría un aliado de gran importancia para el mismo.

²⁷ Javier MacGregor Campuzano, *op. cit.*, p. 102. Según el autor, *Bandera Roja*, periódico político y órgano del BUOC, fue publicado entre abril y junio de 1934.

pudo dar seguimiento al proceso. Laborde siguió al pie de la letra las consignas de la URSS, hecho que puede verificarse en el folleto *Hacia el México Soviético*, del cual se publicaron extractos en *El Machete* y en *Bandera Roja*. Su lectura indica la influencia del VI Congreso de la Internacional Comunista en el que identifica enemigos de clase y perfila su ataque contra el plan sexenal propuesto por el PNR que enarbola Cárdenas y que propugna por un poder a la soviética de obreros, campesinos y soldados. Los otros socialdemócratas o reformistas, según Laborde y sus representantes mexicanos, son los mejores auxiliares del gobierno para la fascistización. Este párrafo estaba dirigido a Lombardo Toledano y a todos los líderes obreros que dirigían centrales sindicales al margen del partido. Desde luego, su discurso incluía al candidato presidencial del PNR,²⁸ Lázaro Cárdenas, y a otros dirigentes de partidos u organizaciones socialistas.²⁹ Los lineamientos de la Internacional contemplaban la importancia de la formación de un bloque obrero-campesino, el otro eje fue la lucha contra el socialfascismo en el que se incluía a la socialdemocracia como sostén del sistema capitalista. La burguesía y el imperialismo debían ser resistidos por estos bloques hasta poner en condiciones a los partidos comunistas para tomar el poder del Estado.³⁰ La posición de Laborde daría un giro un año después, sobre todo frente al propio proceso político mexicano con Cárdenas en el poder y provocaría un acercamiento con Lombardo.

La bandera pisoteada y los repintes

Entre el ambiente rojo y colocado en la parte baja y oscura del cuadro, hay un episodio intrincado, me refiero a la presencia de la bandera pisoteada. ¿Cuál bandera está pisoteando el obrero? Surge una duda, es difícil saber si se trata de la bandera mexicana o la italiana en

²⁸ PNR (Partido Nacional Revolucionario) fundado en 1928. Para una cabal comprensión de su funcionamiento véase el libro de Carmen Nava, *Ideología del Partido de la Revolución Mexicana*, *op. cit.* En el primer tomo hay una vasta referencia a este primer partido antecedente del PRM fundado en 1936. La actividad y sentido del PNR es para Nava : “una organización que adquirió una estructura organizativa que conciliaba las exigencias de un partido nacional y las demandas de autonomía de los partidos regionales, que aportaron sus destacamentos y sus cuadros políticos al partido del gobierno. Asimismo, esta formación política se caracterizó estructuralmente por la concentración de la fuerza política en manos de su burocracia dirigente, por las múltiples formas de mediación política a las que tenía que recurrir para establecer sus relaciones externas e internas y su carencia de métodos verdaderamente democráticos que sirvieran para la consulta y la movilización de sus bases sociales y la promoción de sus cuadros políticos. No es casual que el léxico político de este partido se enriqueciera constantemente con términos tales como ‘la cargada’, ‘el dedazo’, ‘el madrugete’, ‘fuerzas vivas’ y otros”, pp. 43-44.

²⁹ *Ibid.*, p. 109.

³⁰ Daniela Spenser, *El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte*, México, CIESAS/Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 197.

tiempos del fascismo. Unos años después, con motivo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, *20 siglos de arte mexicano* (1940), El Corcito expuso esta obra e hizo un repinte sobre la bandera verde, blanca y roja; sobrepuso lo que pareciera la bandera de la Alemania de Hitler con una prominente cruz gamada en el centro. Esto fue una sugerencia de su amigo y coordinador de la sección de arte moderno y popular de esta importante exposición: Miguel Covarrubias.³¹ Como lo atestigua una carta que El Corcito dirigió a su buen amigo, el pintor estaba en desacuerdo con el repinte y también con las razones esgrimidas por Covarrubias, quien argumentaba que una bandera nazi sería más fácil de aprehender y más popular entre el público norteamericano. Antonio Ruiz finalmente cedió por amistad.³² Quizá en rebeldía al requerimiento de su amigo, planta en el cuadro una ambigüedad más al sobreponer a la bandera una cruz gamada que no es idéntica a la bandera del nacional socialismo. El símbolo de El Corcito tiene aspas, un elemento que aparece en numerosas y distantes culturas, tanto en la India como en México, para implicar ya sea el movimiento o los cuatro puntos cardinales.³³

Este cuadro, que estuvo desaparecido por un tiempo, volvió a aparecer en la retrospectiva en homenaje a Ruiz, que el Museo Dolores Olmedo y la Secretaría de Hacienda organizaron en el 2009 y en esta ocasión la bandera pisoteada es de nueva cuenta verde, blanca y colorada. Es decir, el cuadro ha sufrido dos repintes. Es difícil comparar esta versión del cuadro con antiguas fotografías de los años treinta y cuarenta por la escasez y estado de las pocas que pueden encontrarse, sin embargo, es posible afirmar que el último repinte desentona con el ambiente en penumbra de la parte baja del cuadro. De todas formas el cuadro reaparecido muestra la intención inicial del pintor.

Los hechos

La descripción ha mostrado aspectos del momento político y ha sugerido que se trata de una coyuntura de transición que se inicia en 1934 y se consolida en 1935. Por ello tiene interés cotejar la narración que estructura Ruiz con las noticias de los diarios y diversos fragmentos de hechos que terminarán por aglutinarse.

³¹ Covarrubias fue el organizador de esta gran exposición. Cada sección, dividida en los esperados sectores de arte prehispánico, popular, colonial y moderno, tuvo un coordinador distinto.

³² Carta de El Corcito a Covarrubias, Archivo Covarrubias, Universidad de las Américas. Antonio Ruiz y Miguel Covarrubias se conocieron alrededor de 1918, cuando ambos trabajaban en la Secretaría de Hacienda en la hechura de mapas. Su colaboración más cercana ocurrió en 1938-1939 cuando Covarrubias lo llamó a colaborar en el proyecto de los mapas del Pacífico para la Feria Universal de San Francisco de 1939.

³³ Debo esta observación a la Dra. Durdica Segota.

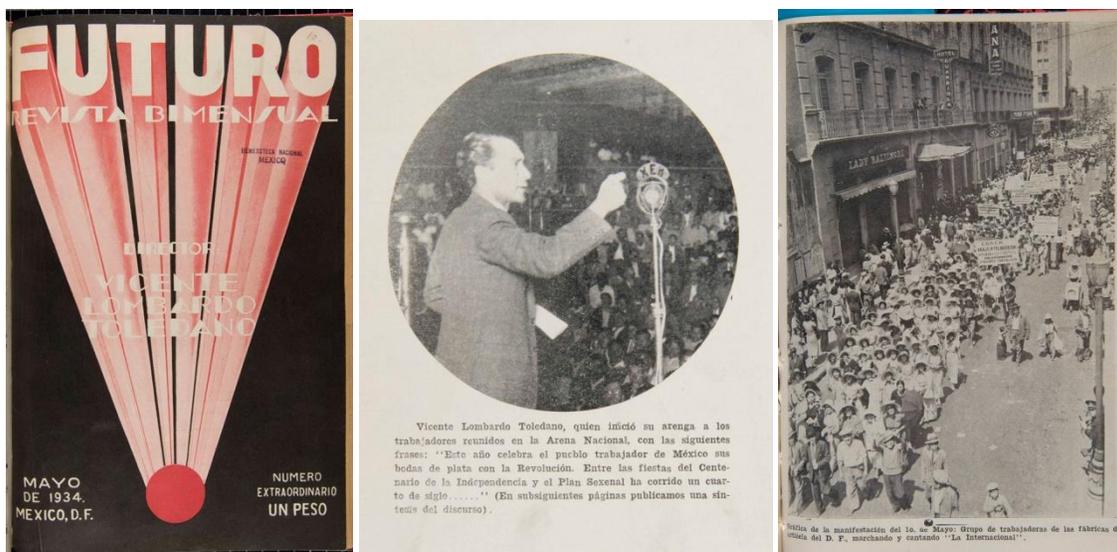


Figuras 27, 28 y 29. Revista Bimestral *Futuro*, Número extraordinario, Mayo de 1934, México D.F.

El 1° de mayo de 1934 en la ciudad de México, según el periódico *Excélsior*,³⁴ marcharon setenta mil trabajadores de distintas agrupaciones obreras frente a Palacio Nacional (figs. 27 y 28). En su paso por la avenida Madero, dos obreros arrancaron y destrozaron un par de banderas con la cruz gamada que se encontraban en lo alto de la joyería La Perla, propiedad de los señores Diener, alemanes residentes en México que quisieron agasajar a los obreros con la bandera nazi que en aquel tiempo, después de ganar Hitler las elecciones de 1933 como canciller, ya se izaba en Alemania (fig. 29). Ello sería coherente con la segunda versión de este cuadro de El Corcito en el que un obrero pisa la bandera nazi. En la intención original de la pintura, lo que el obrero pisa pareciera ser la bandera de Mussolini, argumento que podría ser reforzado por la ambigua presencia en el piso de un torso clásico o romano estrellado contra el piso y en el cual parece perfilarse el rostro del dictador. Pero habría que abrir la duda si acaso no se trata de la bandera nacional. En el contexto del cuadro, el acto de pisotear la bandera ocurre al lado del Cristo roto y cerca del garridista que personifica el lado extremo de la persecución religiosa, lo que pudiese ser interpretado por el pintor como una manera de profanar lo nacional.³⁵

³⁴ “El antifascismo hízose notar en nuestra capital. Mussolini y Hitler fueron el blanco de los ataques de parte de varios grupos. Banderas destruidas en la Ave. Madero. Algunos obreros destrozaron varias con la cruz Suástica”, *Excélsior*, 3 de mayo de 1934, p. 1.

³⁵ Profanar lo nacional y la preocupación por ello es un tema recurrente en los años treinta y parte de esa preocupación se manifiesta en la crítica al cine de Hollywood de aquellos tiempos que invadía las salas de cine en México. Uno de los más acérrimos críticos fue Lomabardo Toledano quien se involucró con el sindicato de cinematografistas y escribió un guión para un filme que mostró su lado moralista. Una actitud semejante puede atribuirse a Antonio Ruiz en su pintura *Verano*, el tema del siguiente capítulo.



30. Revista Bimestral *Futuro*, Número extraordinario, Mayo de 1934, México D.F.

31 y 32. Revista Bimestral *Futuro*, Conmemoración del 1o de Mayo, No. 4, Tomo III, Abr-Mayo de 1935.

Es probable que Ruiz haya hecho una referencia un tanto oblicua a este convulsivo 1º de mayo pues ese año fue caótico tanto en América como en Europa.³⁶ La revista *Futuro*, ampliamente ilustrada, dedicó un número especial a este día; en el contexto de varias fotos más referidas a huelgas y marchas, aparece una fotografía de Lombardo sobre una tarima tomada en eje por la cámara desde la misma plataforma en que se encontraba el líder obrero mientras se dirigía a una amplia congregación. Esta imagen guarda similitudes con la actitud corporal de la representación de este personaje en el cuadro de Ruiz (figs. 30 y 31).

Ese día marcharon trabajadores con pancartas y mantas diversas. Por la calle 5 de Mayo llegó otro contingente compuesto por miembros de la CGOCM, al frente de él iban Fidel Velázquez y Lombardo Toledano. Éste era el grupo mayoritario que mostraba un cartel que decía: “Abajo la cruz de svástica y arriba la revolución social”.³⁷ Si bien están por todos lados las siglas de entidades de obreros y campesinos en frentes únicos, el pintor opta por marcar la separación de los grupos unidos y mientras los campesinos están al centro en un espacio contenido, casi asfixiado, los obreros ocupan a sus anchas la calle.

Además de desfiles, aquel 1º de mayo hubo varios mítines, uno de ellos se reunió en la plazuela del Teatro Nacional³⁸ desde donde tomaron la palabra Diego Rivera y Vicente

³⁶ El titular del periódico *Excelsior* el día jueves 3 de mayo de 1934, dice así: “Fue sangriento el día del trabajo en varios países. En México desfilaron 70 mil obreros ordenadamente”.

³⁷ *Op. cit.*

³⁸ El Teatro Nacional erigido a mediados del siglo XIX por Lorenzo de la Hidalga fue demolido en 1904 o 1905

Lombardo Toledano.³⁹ Rivera realizó un elogio de la Confederación y habló de la necesidad de apoyar a la Cuarta Internacional y a Trotsky que habría de consolidar la situación de los trabajadores.⁴⁰ Esta simpatía por el líder ruso le atrajo severos ataques de la izquierda, particularmente de David Alfaro Siqueiros.

Lombardo dio el discurso final en el cual elogió la importancia de la Confederación pues unía a todos los trabajadores del país. El mitin acabó con la entonación del himno de la Cuarta Internacional (fig. 32). Diversos líderes que ahí hablaron, como Amilpa y Rivera, celebraron la toma de las banderas nazis por parte de los obreros. Ese mismo día en los balcones del número 44 del Monte de Piedad se hallaban los miembros de Acción Revolucionaria Mexicanista que portaban sus camisas doradas y cuyo lema era: “México para los mexicanos”.

En una nota aparecida en la revista se lee que los obreros fueron ovacionados por las camisas doradas: “Los obreros”, decían en un comunicado, “se han percatado de que nuestra misión es altamente patriótica y desinteresada y saben muy bien que quienes nos atacan son traidores a la Revolución y vendidos al oro judío”.⁴¹ En el editorial de ese mismo número del 3 de mayo,⁴² hay una fuerte crítica a los obreros por haber arrancado esas banderas:

Hay que respetar que esa es hoy la bandera del pueblo alemán, Hitler no es un tirano sino un dictador popularísimo. Despedazar la bandera nazi equivale a inferir una ofensa a una nación amiga. El acto salvaje no es de los obreros sino debe imputarse a los líderes a dos o tres docenas de comunistas y entre tales agitadores hay muchos extranjeros que son indeseables y deberían ejercer su apostolado en su patria.

La lectura de los periódicos indica que en la primera versión de *México 1935*, Ruiz ha desplazado la acción de pisotear las banderas en forma más ambigua y genérica. En la prensa se destacaba con mayor fuerza el tema del fascismo y en menor grado el nazismo, que en 1934 era un poder real emergente que tenía simpatizantes, en particular, “los dorados” activamente nazis.⁴³ Es sólo en la segunda versión, en el repinte sugerido por Covarrubias con la cruz

según las diversas fuentes consultadas en previsión de que se erigiría el nuevo teatro diseñado por Adamo Boari y que fue inaugurado en 1934, conocido como Palacio de Bellas Artes.

³⁹ *Op. cit.*

⁴⁰ *Excélsior*, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² “Editoriales Breves. Demagogos contra Nazis”, *Excélsior*, 3 de mayo, 1934, p. 3.

⁴³ En agosto del 2011 el Museo El Estanquillo inauguró una exposición *Dos miradas al fascismo: Diego Rivera y Carlos Monsiváis*, curada por El Fisgón. La muestra hace uso de la colección de publicaciones diversas e

gamada, que podría decirse que realmente el tema estaría presente *a posteriori* como si el famoso caricaturista estuviese consciente de lo ocurrido ese 1° de mayo. En varias ocasiones durante los años treinta y desde la revista *Vanity Fair*, Covarrubias hizo varias caricaturas de Hitler y Mussolini. En particular tuvo fama la realizada en 1932, un trabajo de humor y síntesis relativo al énfasis que “el Duce” haría sobre la necesidad de cultivar un cuerpo fuerte y esbelto y aquí aparece como un muñeco obeso en su traje militar apretado y la mano en alto en saludo fascista (fig. 33). Esos dictadores que aspiraban a tener un cuerpo clásico y hermoso como ilusión de una nueva raza y de la perdurabilidad de su poder, eran vistos por Covarrubias desde lo ridículo. La caricatura es el medio de la síntesis y los trazos económicos, y su larga historia al servicio de la resistencia y la crítica política es conocida.⁴⁴ Ruiz usó el recurso repetidas veces y en este cuadro le sirve para ridiculizar posiciones de violencia y personalismo.



33. Revista *Vanity Fair*. Benito Mussolini. Portada de Miguel Covarrubias, Octubre 1932.

imágenes de Carlos Monsiváis sobre los temas fascismo y antifascismo, además de exhibir el cuadro de Diego Rivera: *El refugio de Hitler: ruinas de la cancillería de Berlín* (1956). Desafortunadamente aún no ha salido el catálogo. La opinión del curador es que esta muestra es quizás una de las primeras en entrar en el tema desde los dos lados, particularmente a través de imágenes y publicaciones provenientes de los sectores ultrafascistas en México.

⁴⁴ Ralph Shikes, *The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso*, Nueva York, Beacon Press, 1976.

Entre los hechos significativos de aquel año y unos días después del convulsivo 1º de mayo, Narciso Bassols renunció a la Secretaría de Educación Pública y redactó una carta al presidente Abelardo Rodríguez en la que señaló: “dejar el puesto por los muchos conflictos que enfrenta”. Esa renuncia por carta fue contestada públicamente por Abelardo Rodríguez quien elogió a su ex ministro y le aseguró que ha hecho una magnífica campaña para destruir los prejuicios religiosos que han dominado la educación en México y ha luchado por una educación laica.⁴⁵

La relación pública de Abelardo Rodríguez con Narciso Bassols hace pensar en las diferencias entre lo que se conoce como el Maximato y la gestión de su último representante. Es de interés anotar que la idea de la hegemonía de Calles es modificable dadas las diferencias con los personajes que generalmente se han visto como sus títeres. En el primer volumen de su estudio sobre *La ideología del Partido de la Revolución Mexicana*, Carmen Nava⁴⁶ centra su atención en la formación del PNR en 1928 y en particular se interesa en el perfil de los años 1932-1934, así como en el cambio de rumbo que tuvo que implantar Abelardo Rodríguez frente a un programa de gobierno conservador que se arrogaba la tarea de la reconstrucción nacional. El proyecto no logrado de este presidente consistió en pensar la reforma económica desde la perspectiva de un Estado rector, algo que fue común en los gobiernos de los años treinta y como resultado de la crisis del 29.⁴⁷

En 1934, las huelgas ocuparon la primera plana de los periódicos: el paro de trabajadores petroleros en Minatitlán y Puerto México ocurrió al mismo tiempo que el de servicios hoteleros en la capital de Puebla y unos días después los choferes en la ciudad de

⁴⁵ Según la interpretación de Olivier Debrouse la figura al lado de lo que Debrouse identifica como Garrido “Canibal” es Narciso Bassols. Correo electrónico enviado a Rita Eder en abril del 2002. Por su relación con el Estado, diferente apariencia física y el prestigio moral del que gozaba Bassols, no cabe dentro de las posiciones extremistas aludidas. A esto hay que añadir la vestimenta ya que Bassols aparece siempre en traje y corbata. Lo que podría haber llevado a Debrouse a pensar que se trataba de Bassols es precisamente la cuestión de la educación sexual que aparece en la nota periodística. Bassols fue en todo momento un político independiente.

⁴⁶ Carmen Nava *et al.*, *Ideología del Partido de la Revolución Mexicana*, México, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, A.C., 1984, primer tomo.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 103. Este viraje consistió en realizar reformas sociales para impulsar el aparato productivo, disminuir el clima de creciente tensión social y hacer del Estado el motor del cambio económico. Este modelo estuvo influido por diversas reflexiones sobre el *New Deal* implantado en Estados Unidos por Roosevelt, en el cual se creó un orden económico constitucional que reguló a las empresas privadas. Quizá en México el objetivo era crear una burguesía nacional que construyera dichas empresas y formase alianzas con el gobierno. Pero ello no ocurrió, por lo cual el Estado se abocó a la administración económica y a conservar la estabilidad política necesaria. Ante el problema de formar un Estado fuerte moderno, se experimentó con las filosofías más disímboles que incluían el estatismo de Mussolini, el estado social europeo y el estado benefactor de Estados Unidos. Sin embargo, este reformismo no pudo controlar el poder de los sindicatos y el descontento social.

México⁴⁸ se manifestaron de igual forma. Este último movimiento se convirtió en una pesadilla para los usuarios del transporte dada la fisonomía de la ciudad y su larga duración. La prensa reportaba en cierta forma como hecho positivo las demostraciones en contra el clima bélico de la época —en el que se mezclaba el recuerdo de la Primera Guerra Mundial y las tensiones de la que estaba por venir—, pero hacía una acre e irónica crítica de los comunistas que sacaban partido de una situación que perjudicaba visiblemente a la población (fig. 18 y 19).⁴⁹ En el mismo tono, el 31 de agosto de 1934, Abelardo Rodríguez hizo una declaración contra Lombardo por exaltar la huelga como remedio supremo para superar los problemas obreristas: “El microbio de la huelga se ha extendido en forma alarmante, la industria textil de Puebla y el sindicato de electricistas de Yucatán, Guanajuato y Tamaulipas. Los obreros son tratados como inocentes y manipulados por líderes tenebrosos.”

Fue también 1934 el año del vigésimo aniversario del inicio de la llamada Gran Guerra (1 de agosto de 1914). Con ese motivo hubo varias organizaciones que se reunieron en la Plaza de Santo Domingo, en aquella ocasión el orador del Comité contra el conflicto bélico que se avizoraba y el fascismo imperante en Italia y Alemania, fue Siqueiros.⁵⁰ El mitin tuvo como tema principal la oposición a la guerra y referencias a Mussolini como opresor de su pueblo. En aquella ocasión el líder estudiantil Ignacio León llamó la atención sobre los peligros de implantar el fascismo en México por medio de un órgano de choque como los camisas doradas, quienes pretendían romper las huelgas y predicar el odio contra los extranjeros.⁵¹ En esa misma intervención, habló en contra de Lombardo Toledano y puso en tela de juicio su socialismo que calificó de demagogia. En estos discursos, también se examinó la situación nacional y se hicieron varias alusiones a las huelgas de choferes. Siqueiros, el más aplaudido de los oradores, arremetió contra las camisas doradas. Unas semanas más tarde (18 de septiembre), se declararía en contra de todo tipo de camisas y advertiría que la lucha antifascista no es de los camisas rojas, “las camisas en política de cualquier color son símbolos de fascismo”.

⁴⁸ “Una cooperativa que se impone México”, *Excélsior*, 1 de agosto de 1934.

⁴⁹ *Ibid.* Hay por parte de la prensa una especie de solidaridad con los trabajadores del transporte y una sugerencia para que formasen entre las distintas asociaciones una cooperativa por medio de la cual pudiesen adquirir combustibles, compra de refacciones y tener el alquiler total de los automóviles que sirven al público. En este contexto se hace alusión al problema del alto precio de la gasolina y de lo barato que resulta el servicio evidente en la popular frase “a tostón la dejada”.

⁵⁰ “Aniversario de la gran guerra”, México, *Excélsior*, 1 de agosto de 1934.

⁵¹ “El aniversario de la guerra mundial conmemorado por los antifascistas de esta ciudad”, México, *Excélsior*, 2 de agosto de 1934.

El 4 de agosto de ese año Garrido Canabal organizó el encuentro de la educación socialista. A esta reunión asistió Lombardo Toledano. Llegaron a Villa Hermosa más de cuatrocientos delegados que entablaron un debate sobre cómo establecer la educación socialista para obreros y campesinos. Hubo reiteradas declaraciones de solidaridad con las clases trabajadoras y se pidieron reformas a la ley del trabajo y a la ley agraria para hacer cumplir las promesas de la Revolución.

En la pintura de Ruiz ambos (el garridista y Lombardo) aparecen en lados opuestos y en distinta actitud. Lombardo sereno mientras el garridista es, de todas las figuras identificables, la más prominente en cuanto a tamaño y expresión corporal agresiva, que va desde la base en que su pantalón excesivamente plegado hace eco del piso de tierra ondulado y dividido, hasta los ojos desorbitados concentrados en los actos simbólicos de destrucción que ocurren en el plano inferior derecho.

El 23 de agosto, en la sesión plenaria del Primer Congreso Mexicano del Derecho Industrial, las organizaciones obreras y campesinas tomaron la decisión de presentar un sólido frente para defender sus derechos. En particular, Lombardo Toledano habló de aquél que tienen los trabajadores del gobierno de constituirse en obreros y de realizar huelgas. El sindicato único, según la prensa, tiene una gran ventaja sobre los sindicatos gremiales. El 24 de agosto, en el anfiteatro Bolívar, hubo una reunión contra la guerra que reunió aproximadamente a ochocientas personas. Las camisas doradas interrumpieron las sesiones.

La existencia de los dorados —decía la prensa— está cada vez más presente. Al condenar las huelgas llevadas a cabo por “líderes tenebrosos”, Nicolás Rodríguez, jefe de este grupo, felicitó al periodista que atacó a Lombardo y puntualizó que esos dirigentes lo que quieren es imponer un imperialismo: el del capital judío unido al comunismo internacional.⁵²

El 31 de diciembre de 1934 apareció una noticia en el periódico *Excélsior*, un titular sobre un hecho que seguiría siendo motivo de noticia durante enero de 1935: “Mueren cinco personas a manos de las camisas rojas. El Ejecutivo ofrece aplicar todo el rigor de la ley. Uno de los atacantes murió linchado por la multitud”. Cinco personas muertas y un camisa roja linchado por la multitud fue el saldo de un sangriento suceso ocurrido en la Plaza Hidalgo de Coyoacán el 30 de diciembre de 1934.

⁵² “Comentan los obreros del país las declaraciones del poder Ejecutivo”, México, *Excélsior*, 31 de agosto de 1934.



34. La gran manifestación proletaria efectuada en la ciudad de Mérida



35. Anónimo. Así surge un México mejor, al impulso del régimen revolucionario.

El suceso fue provocado por individuos que portaban camisetas rojas. Atacaron de palabra a un grupo de católicos que habían ido a misa y ante los silbidos de los creyentes, los camisetas rojas contestaron con balas.

La complejidad de los hechos pareciera constituir una base parcial para la concepción de la pintura y una revisión de los mismos. *México 1935* sugiere parte del ambiente social dividido y a la vez políticamente dinámico durante buena parte de 1934, momento en que se empieza a perfilar con claridad el fin de la posrevolución y un nuevo orden político que nace de las permanentes divisiones, la multiplicidad de organizaciones y sus pequeñas o grandes diferencias ideológicas. Las investigaciones sobre la historia de México de esta época están llenas de siglas que se integran y desintegran por efecto de la formación de frentes únicos que terminan abriéndose y esto viene acompañado de disputas por el liderazgo en diferentes ámbitos.

Para el análisis de este cuadro ha sido útil segmentar el escenario que ha montado el pintor, sin embargo, eso sólo puede ser cumplido parcialmente ya que, como lo advierte la dinámica de las relaciones visuales, los dos lados

establecen un diálogo. En esta segunda lectura que he de iniciar es necesario entrar más a fondo en la figura de Lombardo Toledano, personaje complejo de la izquierda mexicana que fue atacado por todos los flancos (conservadores y comunistas). ¿Cuál sería entonces la posición del pintor frente a Lombardo?

Primera lectura del Lombardo de Antonio Ruiz

México 1935 es una imagen evidente de diversidad social que sin embargo anticipa la idea de un cuerpo político que será capaz de contener la unidad que requiere el Estado. Renato González Mello en su libro sobre el Cardenismo, *La arqueología del régimen*,⁵³ utiliza la noción de cuerpo político y encuentra en los fotomontajes dedicados a la diversidad de actos de masas propiciados por Lázaro Cárdenas y que aparecen en los suplementos de *El Nacional* (1936) – coordinado por Luis Cardoza y Aragón–, una serie de imágenes que le permiten trabajar el concepto de cuerpo político activo y con plenos poderes. En las representaciones estudiadas, la figura del presidente Cárdenas está de pie un tanto descentrada, ya sea a la izquierda o a la derecha, pero sobresale entre las masas en distintas acciones y al mismo tiempo pareciera contenerlas. Sin embargo, eso que se distingue como cuerpo político en ocasiones no incluye al presidente pero lo implica (figs. 34 y 35). Esta pintura sugiere el tema de una presentación de lo político desde otro ángulo en la medida en que el poder está desplazado pero latente en esta imagen que se coloca temporalmente entre un régimen que pronto pertenecerá al viejo orden y las estrategias políticas, jurídicas y sociales que acompañaron el advenimiento de Cárdenas a la presidencia de la República.

Mientras, la vida política pareciera personificada en Lombardo Toledano que está de pie, por encima de la multitud que lo rodea y que contiene sus partes por medio del discurso. Lo anterior se advierte en la manera en que el pintor eligió personificar a Lombardo cuyo rostro más bien pequeño y neutro se destaca por la boca grande y abierta; su cuerpo amplio en proporción a la cara es acentuado por unas manos anchas que sostienen la bandera roja con la hoz y el martillo (a pesar de que Lombardo nunca perteneció al PCM). Otro elemento que completa esta idea es lo apretado y cohesivo del enjambre humano que lo rodea, en el cual pueden diferenciarse rostros, atuendos y expresiones sin dejar de formar una unidad. Esa

⁵³ Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen”, en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, México, Munal, IIE-UNAM, pp. 17-36.

multitud no está inscrita directamente en su cuerpo, pero al mismo tiempo el pintor no ha dejado el suficiente espacio para marcar la separación y pareciera haber un proceso de fusión entre ambos motivos, el líder y la diversidad de congregaciones sindicales: mineros, ferrocarrileros, petroleros, etc.; con el fin de conformar una gran unidad.

México 1935 tiene aspectos en común con otra imagen de Ruiz: *El desfile* de 1936 (fig.36), que destaca por presentar varios grupos humanos que se aglutinan alrededor de una figura central. El sitio pareciera ser la plaza y la calle principal de una pequeña ciudad de provincia por el ambiente un tanto campestre y muy arbolado, el piso de tierra y las construcciones de estatura escasa que la bordean. Los ojos se dirigen al fondo del cuadro llevado por la profundidad de la perspectiva en el que hay una serie de construcciones, una con los arcos característicos de los llamados portales y otro volumen de forma cuadrada totalmente moderno y que tiene algo en común con el mural que Antonio Ruiz hizo para el sindicato de cinematografistas en 1935 y que retomaré más adelante. El elemento central parecería ser la larga y ordenada fila de niños de escuela vestidos con calzón y camisa blanca que están descalzos. En contraste con la desnudez de los pies sus cabezas están cubiertas, portan una pequeña bandera mexicana y sus rostros conforme se prolonga la fila, desaparecen bajo los amplios sombreros. Los niños que van adelante caminan junto al maestro de escuela que carga un estandarte con el rostro del cura Hidalgo. Hacia el lado izquierdo y un poco remetido está el kiosko, adornado con la bandera mexicana (obviamente es el 16 de septiembre) y de ella asoma el político principal de la entidad rodeado por muchos cuerpos de los cuales sólo vemos la cabeza ostensiblemente sin sombrero. Mientras la atmósfera que rodea a los niños es luminosa, el político y su público están en la sombra, parecen todos vestidos de negro. Al paso de la marcha están los testigos que Ruiz suele incluir en sus obras, del lado izquierdo y casi al borde del cuadro hay una mujer indígena con rebozo y falda larga a la usanza del Istmo de Tehuantepec y a su lado, una niña pequeña también indígena. En el lado derecho hacia el centro y ocupando un espacio importante y visible en el cuadro, hay una mujer mestiza y un niño en galas domingueras ciudadinas subido en una bicicleta, ambos miran con atención el desfile. El factor del color de la piel y la división de clase parece estar presente como también lo está la idea de que en realidad no existe la homogeneidad o fusión aun en un escenario patriótico. Antonio Ruiz indica que debajo de una fiesta patria, que está en el origen de la nación moderna, la diversidad y la desigualdad prevalecen. Si en efecto esta escena,

como sucede en *México 1935*, es una combinación entre una variante de un cuerpo político y una convención iconográfica para presentar grupos humanos agrupados alrededor de una figura o eje, de todos modos no obsta para pensar en la fuerza de Lombardo en esos años como líder e ideólogo. Colocar en manos de este personaje una bandera soviética es una alusión parcial que, como ya vimos, no tiene nada que ver con su afiliación al PCM, pero sí con el contenido cabalmente marxista de sus ideas en las cuales la lucha de clases y el triunfo del proletariado ocupan un lugar de seminal importancia.



36. Antonio Ruiz, *Desfile*, 1936

Lombardo logró alejarse de los cartabones del marxismo de partido para buscar un marxismo práctico. En el espacio del cuadro en el que hay todo tipo de oficios, falta el del educador quizás personificado en Lombardo. A los 21 años formaba parte del grupo de “Los Siete Sabios” junto con Alfonso Caso y Manuel Gómez Morín, entre otros, fundadores de la Sociedad de Conferencias y Conciertos en 1916 para difundir la cultura entre universitarios. Lombardo fue el secretario de Educación de la CROM que cayó en desprestigio a partir del asesinato de Obregón en 1928 y en su órgano de difusión escribió diversos artículos sobre la educación en México. En todo caso, su participación como abogado y asesor en diversos

organismos gremiales marcó un nuevo ascenso en su carrera política a partir de 1929.⁵⁴ Este ascenso lo llevaría a separarse de la CROM y conformar hacia 1932 una nueva central: la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM). Para explicar cómo Lombardo llegó a obtener un poder indiscutible en 1934 como sindicalista y figura moral, habría que tener en cuenta, dirá Enrique Krauze, su interés y compromiso con la educación humanista. Las páginas que el historiador dedica en su libro *Caudillos culturales de la Revolución mexicana* al “maestro Lombardo” destacan su capacidad de hablar ante públicos diversos sobre variados temas y con métodos de exposición diferenciados: “su vena oratoria fue un factor de primera importancia en la construcción de su imagen y su poder”.⁵⁵ En el campo educativo sobresalieron sus actividades como maestro en la escuela de Derecho, pero también impartía clase a los obreros en conferencias o artículos que publicaba en el organismo de la CROM. Su público era amplio y no sólo consistía en obreros. Tuvo la habilidad de congregar a los patrones y las clases directivas que solían asistir a sus conferencias en el anfiteatro Bolívar y que además leían sus artículos en *El Universal* a partir de 1929. Krauze hace un interesante relato de los temas que Lombardo desarrollaba en sus pláticas y en particular de su amplio conocimiento sobre el taylorismo y la “organización científica del trabajo” con el fin de alcanzar la eficiencia dentro de un clima de seguridad y contención que incluyera el peso de los factores psicológicos.

Llama la atención el interés de Lombardo por un método positivista al servicio del capital y la industria, que de alguna manera humanizó en bien de la productividad. Quizá esto interesó a ese público atípico que eran los dueños de las fábricas, situación que también habla de la amplitud de criterio del líder y de su inmersión en los temas del trabajo. Lombardo, por otra parte, creía en el carácter humanista del sindicato en la medida que era capaz de formar instituciones económicas y recreativas además de incentivar actividades culturales.

Al lado de su conocimiento en los terrenos del derecho o los procesos de producción, Lombardo mencionaba repetidamente la idea del espíritu que conduce al hombre a buscar otros horizontes más allá del salario:

La inquietud de la época ha conseguido que el hombre vuelva por los fueros del espíritu y que se esfuerce por hallarse a sí mismo otra vez. Yo creo que

⁵⁴ Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, México Tusquets, 1999, pp. 331-360, capítulo XI.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 336.

de esta época materialista habrá de surgir el tercer renacimiento del hombre [...] habrá de hallar nuevamente al hombre como fuente de vida y elevará su poder de creación a la categoría de finalidad⁵⁶

La defensa del espíritu del Ateneo de la Juventud, dice Krauze, resonó con frecuencia en la labor de difusión de Lombardo, particularmente en una conferencia dictada en noviembre de 1930 sobre el sentido humanista y espiritual de la Revolución mexicana.⁵⁷ Mientras estaba dedicado a la política, Lombardo tuvo ocupaciones ligadas al magisterio y a las artes: en mayo de 1930 fue designado director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional. Durante su gestión se modificaron los planes de estudio y se instauraron talleres colectivos. Ese mismo año dedicó varios artículos a la bancarrota del capitalismo a raíz de la gran crisis de 1929 en los Estados Unidos, hecho simbólico del cumplimiento de la profecía de Marx de la caída del capitalismo. Esto dio pie a que escribiera sobre la decadencia de las costumbres y hábitos sexuales en los Estados Unidos, ejemplificada en la cantidad de divorcios y en la alteración del concepto de virginidad en la mujer. Ello mostró que al lado del marxismo, los aspectos políticos, técnicos y utópicos de este personaje contenían una vena espiritualista y moralista.

El 1º de mayo de 1932, Lombardo asume el cargo de la Secretaría General de la Federación de Sindicatos del Distrito Federal –un organismo dependiente de la CROM–. Los puntos más relevantes de sus propuestas eran moralizadores y educativos: se abrirían talleres de plástica y de cine para contrarrestar el cine pernicioso de Hollywood. Con ese fin se interesó en hacer un filme e hizo el guión de *Una estrella que cae*, la historia de una familia de clase media (los Reyes de la Meza) que caen en decadencia moral por el abandono de valores morales e identitarios.

Si bien para Lombardo, al igual que para muchos intelectuales y políticos de diversas partes de Occidente, la llegada del socialismo parecía inevitable, para él ese socialismo no debía ser intervenido por los comunistas soviéticos en México.⁵⁸ Si en efecto Lombardo no pertenecía al PCM y defendía un socialismo adaptado a la circunstancia nacional, ¿cuál sería la razón para poner en su mano una bandera con la hoz y el martillo cuando hay otra bandera roja sin signos en el cuadro? Es importante notar que las banderas intervenidas por el negro

⁵⁶ “CROM”, *El Universal*, 15 de mayo de 1929, p. 43, citado en Krauze, *op. cit.*, p. 339.

⁵⁷ Krauze, *Los caudillos culturales de la revolución mexicana*, *op. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 343.

difieren de la insignia de la URSS cuya hoz y martillo solían estar bordadas en dorado y en un ángulo del paño; además, unos centímetros más arriba de estos dos elementos, había una pequeña estrella. Esta representación podría corresponder con la bandera que portan dos personajes en el lado derecho del cuadro (uno de ellos Gamboa); mientras que las del lado lombardista son más parecidas a la insignia del PCM por la hoz y el martillo en negro, colocados en el centro. Es decir, aquélla que sostiene Lombardo no habla del espíritu marxista de sus ideas, sino que representa precisamente al PCM.

En ese sentido y diferente de la interpretación que Krauze hace de Lombardo como un descendiente del Ateneo, es necesario recordar la polémica Caso-Lombardo. El debate entre ambos ocurrió primero en el Consejo de la Universidad Nacional Autónoma de México en octubre de 1934⁵⁹ y poco más tarde de enero a abril de 1935 en las páginas del periódico *El Universal*. Lo que estaba en discusión en primera instancia era la enseñanza de la filosofía y sus caminos más fructíferos y adecuados. Caso intentaba para la enseñanza de la filosofía en la Universidad una posición plural, aunque era claro que su predilección no estaba del lado del marxismo. Lombardo, en el otro extremo, estaba convencido de la enorme potencia del marxismo en contra de todo idealismo al que llamó espiritualismo en la medida en que, desde su perspectiva, era una manera de defender el factor religioso como móvil de la conciencia humana.⁶⁰ Mientras Caso aseguraba que el marxismo era una filosofía del pasado:

Es imposible afirmar un “materialismo histórico” en el estado actual del pensamiento filosófico. Sólo los que viven hipnotizados con la filosofía del siglo XIX que Ortega y Gasset ha declarado “periclitada”, pueden sentir la nostalgia de aquellos sistemas superados en el incesante esfuerzo de la inteligencia humana por resolver las eternas incógnitas metafísicas y morales. Sólo esta especie de románticos –la peor de todas– que se obstina en volver la mirada hacia atrás, desoyendo el clamor de las nuevas teorías, puede hoy como la mujer de Lot petrificarse en la contemplación extática de los errores en que incurrieron, indeliberadamente como hijos de su siglo y actores de su momento histórico, Marx y sus secuaces. Ellos fueron representantes de su época del siglo de la apoteosis de las ciencias naturales; por esto preconizan un causalismo económico de la historia, con fundamentación materialista.⁶¹

Después de que Caso escribió tres artículos más sobre el asunto, Lombardo decidió

⁵⁹ Vicente Lombardo Toledano, *Obras completas*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1992, vol. X, p. 73.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 115, ideas contenidas en el artículo escrito en *El Universal*, el 16 de enero de 1935.

⁶¹ Antonio Caso, “Historia o materialismo”, México, *El Universal*, 18 de enero de 1935, en Vicente Lombardo Toledano, *op. cit.*, p. 118.

contestar con un escrito al que puso por título “Los polvos de la madre Celestina y la filosofía”. En estilo pausado pero irónico argumentó sobre lo que consideró la tesis elemental de Caso que definió de la siguiente manera: “Lo que existe se divide en dos grandes sectores irreductibles entre sí, porque tienen esencias diversas; uno es el sector de lo material, otro es el sector de lo ideal, del espíritu”. Lombardo al contrario pugna por una filosofía interconectada en todos los aspectos de la vida del hombre que identifica como la base del socialismo. “No puede”, dice Lombardo, “el maestro servirse de un argumento *a priori*. La dualidad de materia y espíritu para demostrar que no existen ni el socialismo científico ni el materialismo dialéctico ni el materialismo histórico, pues por un acto de fe no se pueden destruir las ideas sólidamente construidas por la ciencia, excepto cuando interviene la magia”.⁶²

El debate concluyó en abril de ese año con un artículo de Caso, “Pompa fúnebre de un renegado claudicante”. Su interés radica en poner en perspectiva cómo el grupo del Ateneo abandonó el positivismo y en sus propias palabras fueron en busca de nuevos rumbos para la especulación filosófica en México; en cambio: “El doctor materialista que combatimos ha ido a refugiarse en el materialismo trasnochado de mediados del siglo XIX; para mantener así un claro perfil revolucionario; para erigirse en director impecable y castizo de un movimiento social”.⁶³ Caso acusa a Lombardo de no intentar el proceso de los socialistas europeos que han agregado a la teoría económica de la historia: “los valores supremos de la humanidad: lo Verdadero, lo Bello, lo Bueno y lo Santo!”⁶⁴

Aunque el debate es complejo y la argumentación amplia, pareciera que el elemento fundamental que se jugó en la larga polémica fue el duelo entre cristianismo y marxismo. Si Caso acusaba a Lombardo de cerrazón y fanatismo, Lombardo revisó el proceso de su contrincante como un pasar del positivismo al intuicionismo (Bergson) y de la concepción cristiana de la vida al fascismo.⁶⁵ Con diversas citas de distintos trabajos escritos por Caso, Lombardo intenta probar su inserción en el cristianismo por medio de su teoría de los valores

⁶² Vicente Lombardo Toledano, “Los polvos de la madre Celestina y la filosofía”, México, *El Universal*, 13 de febrero de 1935, en Vicente Lombardo Toledano, *op. cit.*, p. 138.

⁶³ Alfonso Caso, “Pompa fúnebre de un renegado claudicante”, México, *El Universal*, 12 de abril de 1935, en *op. cit.*, p. 229

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Vicente Lombardo Toledano, “Confesiones de un renegado”, México, *El Universal*, 10 de abril de 1935, en *op. cit.*, p. 219.

que en su concepción no tienen igual significación, sino que el más alto es el religioso y transcribe la cita de Caso:

Si el valor económico es, como todo fruto de la sociedad, obra de la Cultura, resulta evidente que ha de subordinarse, por su carácter instrumental, a los valores ideales de la humanidad. Entonces el Estado y la Religión, lejos de ser súbditos de su instrumento, deben regirlo al revés, de lo que asegura precisamente el absurdo materialismo de Karl Marx. La religión es perenne expresión del valor cultural más alto e irrefragable; LO SANTO; CULTURA SIN RELIGIÓN ES COSA PROFANA.⁶⁶

Es posible pensar que el Lombardo que habla con el trasfondo de signos arquitectónicos de un edificio de la Universidad, con la bandera comunista en la mano, sea una manera más de volver sobre uno de los ejes de la pintura por medio de una referencia indirecta al debate entre religión y marxismo que se liberó en el periódico y que dio difusión a un enfrentamiento entre intelectuales que alguna vez estuvieron del mismo lado.

Arte y política

En las estrategias compositivas de *México 1935*, particularmente en el agrupamiento y colocación de los personajes, surge la posibilidad de deducir una intención más por parte del pintor. Es viable suponer que Ruiz, en el sector dedicado a Lombardo, colocó un discurso visual que pudiera encubrir otro, tal vez uno que le interesaba más directamente que compete a la relación entre arte y política.

Llama la atención el hecho de que Ruiz colocara al orador principal —quien tiene un parecido físico indudable con Lombardo— bajo un elemento arquitectónico que alude probablemente a la Plaza de Santo Domingo. Quizá Ruiz mezcló en esta imagen dos momentos: por un lado, la descripción de los hechos y la presencia de Lombardo están relacionados con el 1° de mayo, cuando habló desde el Teatro Nacional, como es comprobable en las ya mencionadas imágenes del líder obrero en su propia revista —complementado con los datos de *Futuro*, el periódico *Excélsior* y su crónica del 1° de mayo de 1934—; por el otro, en la Plaza de Santo Domingo habló Siqueiros con enorme éxito, como también relatan los diarios de la ciudad. Esto es sólo una especulación pues es probable que Lombardo haya utilizado en otro momento el foro de Santo Domingo y muchos otros más.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 229, la cita de caso está tomada de “El acto ideario”, México, Porrúa Hnos., 1934, p. 144, en *op. cit.*, p. 220.

Sin embargo, el hecho de que Ruiz perteneciera a una organización de artistas más moderada –la Asociación de Trabajadores del Arte (ATA)–, y la presencia de Lombardo con la bandera del PCM (con Gamboa del lado de los extremistas) posibilitan convocar la idea de una capa más de significado que sería la del debate en esos tiempos alrededor de la relación entre el arte y las distintas vías y acciones políticas. El Lombardo educador e intelectual y su perspectiva frente a la invasión cultural de los Estado Unidos pudiera encontrar empatía con el punto de vista de Ruiz que expresó algunas ideas similares en su pintura *Verano* (1937) donde ostenta varios elementos iconográficos que hacen recordar la película *Mujeres de hoy* (1936), cuya escenografía en la apertura del filme es precisamente la pérdida de valores morales de la mujer por la influencia norteamericana—. Queda pensar que su Lombardo es ambivalente. Según Krauze, Lombardo había llegado a la cúspide de su prestigio moral y de liderazgo sindical entre 1932 y 1936, a pesar de las opiniones en su contra registradas en la prensa. Esas declaraciones tal vez fueron producto de un manejo mediático ya que varios de aquellos ataques son editoriales y el oficialismo, es decir, Abelardo Rodríguez, le recrimina explícitamente su exaltación del derecho de huelga –un elemento que desbalanceaba en forma poderosa la estabilidad política del país—. Si en efecto Ruiz tenía empatía con ciertos aspectos de Lombardo, ¿acaso se sumó a atacarle al colocar en su mano derecha la bandera comunista? Aunque no pertenecía al partido, el líder sindical escuchó el elogio que Rivera hizo de Trotsky cuando éste fue expulsado de la URSS de Stalin, y a su lado entonó en un mitin público la Cuarta Internacional.

Entre los recortes de periódico que pudieron examinarse en el escueto archivo de Antonio Ruiz, se encuentra uno del *Excélsior* que fue guardado sin apuntar la fecha y cuyo titular dice: *Siqueiros, enfermo de megalomanía paranoide*, escrito por Carlos Vargas. El artículo refiere la respuesta que Ruiz, entonces director de la Escuela de Pintura y Escultura de la SEP, expresó al reportero en razón del ataque de Siqueiros al plantel, al afirmar que en ella “se está asesinando a los alumnos”. Por la época en la que Ruiz dirigió la escuela, puede deducirse que el recorte es de los años sesenta y, sin embargo, hay un párrafo que pareciera expresar una opinión que quizá venía de tiempo atrás:

Siqueiros en lugar de hacer aclaraciones, lleva a cabo confusiones, eso en él es natural, pues nunca he sabido que se dedique a cuestiones de enseñanza ni que entienda nada de pedagogía ya que en la parte de oficio que corresponde a esta ciencia demuestra una absoluta ignorancia. Hay que ver

sus cuadros murales: todos están descascarados y cuarteados. Las pinturas de los artistas primitivos del Renacimiento se conservan hasta la fecha intactas a pesar de tener cuatrocientos o quinientos años de haber sido ejecutadas; en cambio las obras de Siqueiros no tienen apenas dos años y ya están en la condición que he señalado lo que demuestra claramente el hecho de que el pintor megalómano trabaja sin conocer el oficio.

Por la inversión que Ruiz hace de los elementos iconográficos y la posible presencia de Gamboa en el cuadro, es lejano mas no imposible deducir que en su puesta en escena hay una referencia encubierta a Siqueiros, el muralista de discurso más radical y que participó ampliamente en la LEAR, precisamente en el ámbito que Ruiz le niega competencia: la docencia y la enseñanza sobre la aplicación de materiales nuevos.

Las artes plásticas fueron de particular importancia para la Liga y en ellas estuvieron involucrados Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa entre otros, pero fue Siqueiros quien estuvo realmente al frente del Taller-Escuela de Artes Plásticas inaugurado el 17 de octubre de 1935, como hace constar Elizabeth Fuentes Rojas por medio de un volante encontrado en el archivo de Leopoldo Méndez.⁶⁷ Es de suponerse que Siqueiros impartió una conferencia sobre el taller de la LEAR en 1934, puesto que apareció publicada una relación tres días después en *Revista de Revistas*. Para Siqueiros, el taller plantearía por primera vez en México la enseñanza de las artes plásticas en general y del arte político revolucionario en particular y se encargaría de transformarlas técnicamente en consonancia con el grado actual del desarrollo de la técnica en su conjunto, en contraposición al anacronismo técnico que reinaba, en su opinión, en México y en el mundo entero.⁶⁸

Algunas de estas declaraciones y las actividades de artes plásticas fueron consignadas en la revista *Frente a Frente*, órgano cultural y política de la LEAR. Para Javier Durán⁶⁹ es esta revista publicada de manera irregular entre 1934 y 1938 la que mejor articula el *modus operandi* de esta organización comprometida con la causa socialista mundial. En ella puede observarse la fragmentación de la izquierda mexicana de la época, tenía una marcada línea

⁶⁷ Elizabeth Fuentes Rojas, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una producción artística comprometida*, op. cit., pp. 197-202.

⁶⁸ David Alfaro Siqueiros, artículo sin título, *Revista de Revistas*, México, 20 de octubre de 1935, p. 6, en Elizabeth Fuentes Rojas, op. cit., p. 198. Ésta fue la idea que Siqueiros había planteado ya en Nueva York en 1934 y que difundió en esta misma ciudad en 1935 una vez consolidado el proyecto en México. En un documento derivado de dicho taller, "Sección de la teoría de la construcción plástica", es posible inferir que la enseñanza era fundamental para el taller ya que indica que se impartirían conferencias y clases de carácter teórico y práctico.

⁶⁹ Javier Durán, *México, la guerra civil española y el Cardenismo: La revista Frente a Frente*. Web. 14/02/2012.

leninista (seguía el principio: el arte es un arma de la lucha de clases para ser usada bajo la guía del partido comunista) y elementos abiertamente antitrotskistas en la voz de Siqueiros.⁷⁰ En 1935 aparece traducido en *Frente a Frente* el discurso que presentó Máximo Gorki ante el Congreso de Escritores Soviéticos en 1934 sobre el realismo socialista y la figura del héroe proletario. Fue justamente ese intento de adhesión al realismo socialista y el resultado de cierto apego doctrinario en las exposiciones, lo que trajo una división en el gremio y una acérrima crítica de algunos de sus más destacados miembros como lo fue Luis Cardoza y Aragón.

La LEAR nació como un órgano de oposición al régimen y dos años más tarde (en 1936), estableció relaciones cercanas con el sector oficial, particularmente con la Secretaría de Educación Pública. La LEAR no fue ni la primera ni la única organización de este tipo en México; hay varias más, entre ellas la ya mencionada Asociación de Trabajadores del Arte (ATA) de carácter más moderado y en la que participaron viejos compañeros de clase; en la Escuela Nacional de Artes Plásticas: Gabriel Fernández Ledesma, Lola y Manuel Álvarez Bravo, María Izquierdo, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero y Antonio Ruiz, entre otros.

Frente a Frente está partida en dos épocas: una más radical y asociada al leninismo y a cierto acercamiento al realismo socialista; y la otra más apaciguada y abierta, que se interpreta como un viraje en la política estalinista ante el ascenso cada vez más fortalecido de Hitler. La posible presencia de Gamboa al lado de Hernán Laborde y Garrido Canabal pudiera ser una señal por parte del pintor de que su obra dialoga con el radicalismo sectario de los artistas. La imagen de Lenin pareciera una referencia no sólo a la afiliación de Garrido a las doctrinas de este personaje, sino también al papel fundacional que desempeñaron las ideas sobre la cultura del dirigente ruso para los artistas de la LEAR.⁷¹

⁷⁰ David Alfaro Siqueiros, "Diego Rivera pintor de cámara del gobierno de México", *Frente a Frente*, núm. 3, 1935.

⁷¹ Francisco Reyes Palma, "La LEAR y su revista de frente cultural", en *Frente a Frente*. Edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994. En esta introducción que Reyes Palma hace a la edición facsimilar de *Frente a Frente*, habla de su procedencia en la Lucha Intelectual Proletaria (LIP) que se fundó en 1931 en la época de la persecución contra los comunistas y del hecho de que los miembros de la revista establecieron nexos estrechos con el PCM. Al igual que los discursos de Laborde, el título de la revista —dice Reyes Palma— proviene de la consigna del VI Congreso de la Internacional Comunista, Clase contra clase. En su primer número también se dirigían contra el plan sexenal del PNR de Lázaro Cárdenas, incluida la educación socialista.

Garrido Canabal

Las historias sobre la persecución religiosa en el México de la posrevolución, de la cual Garrido formó parte, señalan que durante el Maximato (1924-1934) los cultos públicos fueron suspendidos por el clero cuando la ley de Calles exigió a los curas tener a la mano licencias expedidas por el Estado para poder celebrar la misa e impartir los sacramentos. Ello propició que la misa dominical se efectuase en la clandestinidad, factor que influyó en el inicio de una guerra religiosa o la Cristiada. La persecución llevó a la división entre el culto popular y el oficial y los distintos tipos de religiosidad. Así surgieron nuevas administraciones o formas de la fe, aparecieron los curanderos como el niño Fidencio y se multiplicaron las peregrinaciones masivas, los servicios ilegales en las casas y la autoadministración de la eucaristía. Se propusieron nuevos festivales litúrgicos como el de Cristo Rey o el Sagrado Corazón de Jesús, coronado como soberano temporal. La persecución religiosa fue entendida como resultado de la maldad nacional o del pecado; era el precio por haber tolerado una revolución inmoral.⁷² Sin embargo, como hemos visto, la vida religiosa no se apegó a esta visión un tanto estereotipada del destino del catolicismo en la época de Calles. La iglesia cismática a la que he dedicado un amplio espacio, funcionaba entre otros públicos y con reglas muy diferentes que la llevaron a ser una propuesta de interés para la población indígena y campesina.

El debate sobre la idea de nación mexicana a la luz del movimiento zapatista de 1994, detonó nuevas investigaciones sobre lo suprimido en la historia de México, particularmente sobre la modernidad y la religión. Aunque el liberalismo sigue vivo en México, hace tiempo que no está en el poder y en forma paralela han surgido nuevas investigaciones sobre la iconoclastia en la década de los veinte y treinta del siglo pasado y en particular de un personaje complejo como lo fue el dos veces gobernador de Tabasco, Tomás Garrido Canabal, quien tuvo que renunciar en diciembre de 1934 a la Secretaría de Agricultura y Fomento que le había ofrecido el Gral. Cárdenas precisamente por el incidente de los camisas rojas en Coyoacán, situación que le fue atribuida y que no aparece directamente en este montaje de escenas. La fuerte presencia de Garrido Canabal en el cuadro no sólo hace alusión a las medidas antirreligiosas durante su permanencia como gobernador de Tabasco; se refiere también y quizá sobre todo a las acciones antirreligiosas implementadas en el Distrito Federal

⁷² Margarita Hanhausen Cole, *op. cit.*

por los camisas rojas, que en ese momento se expandieron por el territorio nacional.⁷³

El capítulo de la era Garrido Canabal se ha enriquecido con la donación al Archivo General de la Nación de un fondo documental, sobre todo de unas cintas que filmó con fines propagandísticos que hoy conocemos gracias al trabajo de rescate de Álvaro Vázquez Mantecón. El cuadro de Ruiz hace pensar que si bien esas cintas estuvieron fuera de circulación por un largo periodo, quizás fueron vistas en su tiempo. De hecho, Ruiz sostenía fuertes relaciones con el gremio cinematográfico y realizó un mural para dicho sindicato el mismo año que pintó *México 1935*.

Este documento⁷⁴ permite entender mejor las políticas educativas posrevolucionarias de Garrido y la ambivalencia del personaje que en su primera gubernatura se dedicó a crear un programa para varones y mujeres, basado en la pedagogía de María Montessori, conducente a la aplicación del conocimiento de problemas prácticos y cotidianos. Bien puede observarse en ese filme que los maestros y Garrido mismo estaban al tanto de las teorías de vanguardia educativas. Si bien había dos grandes enemigos del progreso, el alcohol y la religión, no pareciera haber una campaña de quema de imágenes como sí la hubo en su segunda gubernatura entre 1930 y 1934.

El documental abre con una marcha de varios cientos de jóvenes por las calles en una especie de desfile militar. Percibimos que se trata de una manifestación en apoyo al gobernador y que recuerda, quizá con otras caras y otro lenguaje corporal, las juventudes hitlerianas o fascistas. Son contingentes dedicados a la denuncia y al control de un estado libre de curas y de iglesias transformadas en escuelas y de una segunda práctica de corte fascista que fue la quema de santos. Como ya lo han advertido otros sobre este documental, Garrido comprendió muy bien el poder de las imágenes y dejó a la posteridad acciones iconoclastas. Lo notable son los actos organizados para la quema y destrucción de santos; Renato González Mello comenta en este documental que a esos eventos asistían las familias como si fueran convidados —por sus caras sonrientes— a un acto de convivencia familiar. El círculo se agrupaba alrededor de la hoguera y gente de todas las edades se acercaba con sus santos en

⁷³ Alan Kirschner, *Tomás Garrido Canabal y el movimiento de las camisas rojas*, México, SEP Setentas, 1976, pp. 67-73 Kirschner sigue el trayecto de los camisas rojas en Puebla, Sonora y Michoacán. En ese sentido la Confederación Michoacana del Trabajo fundada por Lázaro Cárdenas sirvió como organización mayor a la cual se afilió un bloque de jóvenes revolucionarios que adoptaron las camisas rojas como un uniforme.

⁷⁴ *La utopía tabasqueña de Tomás Garrido Canabal*, investigación y realización de Álvaro Vázquez Mantecón, México, Clío, 2004.

madera o imágenes para ser consumidas por el fuego. No muy lejos de la quema de libros que realizaba la Inquisición o el régimen nazi. Quizá la serie de imágenes más poderosas de este documental es la destrucción de un Cristo mayor al tamaño natural y el descabezamiento de la escultura en madera. La fractura del Cristo por medio de un hacha y luego en la hoguera, recuerda al Cristo roto en la parte inferior del cuadro de Ruiz.

Sí que impresionan en estas escenas las afinidades con las prácticas fascistas y más aún que Garrido lo concibiera como un acto de propaganda en un país eminentemente católico. Desde muchos lados sabemos que los que quemaban imágenes igual las conservaban escondidas en la medida en que seguían siendo fieles a ellas, lo cual indica que la prohibición era real y que fue un periodo extremo contra las prácticas religiosas. Sin embargo, el documental muestra la ambigüedad de la recepción de la que fue objeto recientemente, al darse a conocer por varios estudiosos del tema que defienden la utopía educativa del gobernador tabasqueño y la entienden como un poderoso instrumento de transformación y de acuerdo con los propósitos de la Revolución. El documental está comentado por especialistas e historiadores; una parte de los entrevistados terminan por querer al personaje por su deseo de transformar a la juventud: en el filme los jóvenes aparecen practicando deporte, cultivando la tierra y adquiriendo conocimientos útiles para la vida cotidiana y el trabajo. Hay un llamado a fomentar la igualdad de la mujer y su participación en actividades que antes eran consideradas de varones como el trabajo en el campo. El mensaje para el espectador es que bajo las políticas de Garrido habrá una juventud feliz y con idea de futuro. La manipulación de la cámara no es demasiado diferente de la propaganda de la Unión Soviética de entonces y de las estrategias de Mussolini y Hitler de mostrar a una juventud sana y activa y sobre todo leal al líder.

La primera época de Garrido muestra la cara productiva y esperanzada de educar a la juventud como recurso insuperable para convertir a los indígenas reprimidos y agachados en ciudadanos plenos. Lo curioso es que en esos documentales, ellos están un tanto ausentes, la población parece más bien blanca o mestiza. No estamos frente a una cámara cándida y espontánea, sino frente a una de filmes propagandísticos en los que hay un arreglo cuidadoso de los personajes y los acontecimientos. La grabación de la segunda época de Garrido (1930-1934) abunda en quema de símbolos religiosos por medio de escenas impactantes cuidadosamente orquestadas y organizadas para ser distribuidas. Las dos épocas del gobierno

de Garrido a las que se refiere este documento se aclaran porque atrás quedaron los vestidos y las ropas ingenuas de las niñas y, en cambio, aparece una juventud uniformada (las camisas rojas) que adopta actitudes corporales plenamente identificadas con los militares.

Alan Kirshner hace un perfil del personaje Garrido y encuentra las raíces de su lenguaje corporal —que Ruiz acentúa en su personificación del caudillo— en su origen de hacendado y también considera el factor geográfico del que emerge: selvas, sabanas y pantanos, un ambiente para sobrevivientes. En esas tierras los hombres llevaban la pistola como si fuera parte de su indumentaria.⁷⁵ Aunque en principio el autor parece simpatizar con el personaje tan admirado por Obregón y Lázaro Cárdenas, introduce desde el inicio de su trabajo el factor del machismo y el hecho de que Garrido formaba su imagen al exhibirse en traje de charro, montando a caballo, casi siempre con una bella mujer a su lado.⁷⁶ Garrido hablaba con brío y su retórica, dice Kirshner, era la de un latifundista: rudo, intransigente, decisivo, algo que contribuyó a su representatividad como figura central del Estado.⁷⁷ En efecto, era el hombre que decía “la ley no me interesa. Lo que me interesa es la forma de la sociedad”;⁷⁸ el joven abogado Garrido que estudió derecho en Campeche, se había formado estas ideas sobre lo social al iniciar su práctica como abogado con el general socialista Salvador Alvarado cuando éste era gobernador de Yucatán, un verdadero semillero, dice Kirshner, del socialismo. Es ahí y en ese ambiente que Garrido entabla contacto con Carrillo Puerto.⁷⁹ La pregunta que abre el texto de Kirshner es: ¿hasta que punto Garrido comprendió las ideas socialistas? y el autor encuentra que la estructura del cultivo de la tierra no tenía características socialistas sino más bien cooperativistas. Al fin y al cabo Garrido procedía de la hacienda y con el fin de lograr el control absoluto de su estado creó una corporación paramilitar, como ya hemos visto, conocida popularmente como las camisas rojas.⁸⁰

El color rojo identificado con la Revolución entre sus líderes izquierdistas resuena en los batallones rojos organizados para ganar diversas batallas como la que se estableció entre Obregón y Calles para derrotar a De la Huerta. Fueron estos dos personajes los que garantizaron el amplio poder de Garrido y su larga duración como el hombre fuerte de

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.* p. 10.

⁷⁸ Manuel González Calzada, *Tomás Garrido: al derecho y al revés*, México, 1940, p. 157.

⁷⁹ Alan M. Kirshner, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 12.

Tabasco. Ahí formó sus propios batallones. Lo que Kirshner desea establecer es que este color funcionaba de distintas maneras y que estas fuerzas conocidas como las camisas rojas no sólo operaban en una parte del país sino también en Veracruz y Campeche. Lo que distinguió a esta organización de camisas fue su celo para exterminar el alcoholismo y la religión. Kirshner se detiene ampliamente en el significado emblemático de este color:

Aunque el verdadero color revolucionario no podía usarse en los labios (las mujeres ligadas al movimiento debían aparecer sin maquillaje, pero al mismo tiempo se les prohibía que se cortaran el pelo), aparecía en todas partes. Además de las camisas rojas y de las banderas rojo y negro, las plataformas de las orquestas y de los oradores siempre estaban de color escarlata. Abundaban las flores rojas y los miembros del Bloque las usaban para venerar a los muertos y a los mártires del movimiento.⁸¹

En un momento dado Garrido estableció la ley de reclutamiento en Tabasco. La participación en los camisas rojas se hizo obligatoria. La obligatoriedad vino acompañada de diversos modos perversos de persuasión como la tortura o dejar a los jóvenes sin medios de subsistencia.⁸² El Estado proporcionó enorme cantidad de becas a los camisas rojas para que continuaran su educación en México en la Escuela Nacional Preparatoria y en la UNAM y se convirtieron en un arma de penetración y de control bajo las órdenes de Garrido. En marzo de 1934 Garrido anunció la fundación de bloques revolucionarios en todo el país y tanto Calles como Cárdenas elogiaron a Garrido sobre todo por lo que llamaron la evolución tabasqueña o “el laboratorio de la revolución” y más aún declaró Cárdenas que: “La Revolución mexicana había tenido en Tabasco una profunda interpretación que debemos imitar con valor y sinceridad”⁸³ e incluso dirá:

Yo seré el vocero de lo que se está haciendo en Tabasco. En todos los estados que visite diré que su organización marcha hacia delante por la voluntad de todos sus miembros, libre de anarquía. Declararé que aquí no he visto hombres armados, que el pueblo vive en completa libertad y añadiré que la obra que se está realizando se debe a la perseverancia de un hombre que es reconocido porque se ha ganado el cariño y la confianza de las masas.⁸⁴

La imagen y el poder de Garrido prosperaron hasta el *affaire* Coyoacán, lo cual obligó al presidente Cárdenas a pedir la renuncia de su admirado amigo como Secretario de

⁸¹ Alan M. Kirshner, *op. cit.*, p. 53.

⁸² *Ibid.*, p. 54.

⁸³ *El Nacional*, marzo 25 de 1934.

⁸⁴ Luciano Kubli, *Sureste proletario*, México, Talleres Gráficos de la nación, 1935, p. 190.

Agricultura y Fomento. Puede decirse que el caso Garrido no es demasiado distante en propósitos y estrategias del caso Mussolini y sus camisas de tantos colores y se suma a la lista de las contradicciones entre un proyecto social y un proyecto totalitario, salvo que el modelo político de México tenía otras necesidades y aspiraciones. Pero quizá falta explorar mejor las relaciones del corporativismo mexicano con el de los modelos europeos de aquel momento. Si acaso la primera bandera pintada por Ruiz en *México 1935* fuese, como se ha especulado, la bandera fascista de Mussolini, entonces se aclararía mejor la presencia de Garrido en la parte inferior del cuadro y el posible torso romano y no el cuerpo de Cristo en el que parece dibujarse la cara de Mussolini.

En 1939 salió la primera edición de *El poder y la gloria* escrita por Graham Greene, quien había visitado y vivido en México en 1938 para dedicar una novela a la persecución religiosa que se desató en Tabasco y que en buena medida, cuando llegó Greene, lejos de haber sido sofocada tuvo continuidad; es decir, no se trata solamente de una escritura retrospectiva sino de un texto escrito bajo los efectos posteriores de la era Garrido y sus camisas rojas. En el epílogo de su ya citado libro Alan Kirschner afirma que la libertad de cultos así como la reforma agraria tuvieron que esperar varios años después del derrocamiento de Garrido para que fuesen puestas en práctica. El gobernador Víctor Fernández Manero (1936-1938) continuó con la política de cerrar todas las iglesias. A la decisión de la Suprema Corte hacia 1937 de reactivar la presencia de sacerdotes en Chihuahua, Fernández Manero anunció que la decisión no era aplicable a Tabasco, ya que las leyes del Estado autorizaban a los sacerdotes a officiar únicamente en el caso de que fueran casados. Declaró también que todas las iglesias permanecerían cerradas aunque permitió a los católicos celebrar ceremonias religiosas en sus hogares.⁸⁵

Un año después de que Fernández Manero refrendara las leyes de abolición de los cultos que impuso Garrido, Salvador Abascal, organizador del partido sinarquista, tuvo éxito con su militancia que consistía en reunir a los católicos para orar en las ruinas de las iglesias y, finalmente, no sin violencia, puesto que fuerzas estatales dispararon sobre varios miembros de estas congregaciones, se levantó la prohibición. Fue a raíz de estos sucesos que Cárdenas ordenó a Fernández Manero derogar las leyes antirreligiosas de Garrido.⁸⁶

⁸⁵ Alan Kirschner, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 171.

El documental sobre Garrido como lo he descrito y la novela de Greene son testimonios antitéticos. Es época de terror y en parte ese es el sentido de la novela de *El poder y la gloria* de Graham Greene: lo arbitrario de la persecución, los métodos de recompensas para quien denunciara la práctica clandestina de los sacerdotes y la necesidad de limpiar el territorio de curas por fuego o por fusilamiento. Aunque esta versión parecería un tanto unilateral si tomamos en cuenta las nuevas investigaciones citadas al inicio de este trabajo sobre la iglesia cismática y la continuidad del culto religioso en su carácter de lo popular/indígena que se ejercía en los pueblos y comunidades.

Otro libro de Greene bajo el título *Lawless Roads* (Caminos sin ley) describe un recorrido por la zona de Tabasco y Chiapas en el año 1938 desde el punto de vista de un escritor católico. En una larga entrevista que Greene concedió al *New York Times*, comenta su conversión al catolicismo como una búsqueda de Dios por medio de argumentos convincentes. No creía en nada y el protestantismo no le era interesante, se aburría en la iglesia. México, en cambio, lo asombraba por la contradicción entre la persecución y la fuerza de la fe. El fervor extendido, la visión de los campesinos de Chiapas que iban a la iglesia como crucificados de rodillas y con los brazos levantados, como prueba de que la fe subsistió a pesar de los obstáculos, le hicieron encontrar su camino.⁸⁷

En 1996, Raúl Ortiz escribió la introducción “¿Caminos sin ley o ley sin caminos?” para una de las diversas traducciones al español de *Caminos sin ley*.⁸⁸ Ortiz inicia su texto con una breve síntesis de la atracción y también las tensiones entre escritores europeos y norteamericanos y México. Primero se refiere a viajeros y artistas del siglo XIX para concentrarse con mayor amplitud en aquellos personajes que llegaron a México (D.H. Lawrence, Malcolm Lowry, Somerset Maugham, Katherine Ann Porter, John Dos Passos, Bruno Traven, John Steinbeck, entr otros) y que se aventuraron por sus tierras en los años veinte y treinta.

La confrontación entre el poder secular y el religioso, uno de los temas de los dos libros que Greene escribió sobre México se acentúa desde tiempos de Obregón. Para 1928 los extremos a los que llegó Calles precipitaron la intervención de varios mediadores y ocurre la firma de los documentos de avenencia con un prominente hombre de la Iglesia católica en los

⁸⁷ “The Uneasy Catholicism of Graham Greene”, *The New York Times*, April 3rd, 1983.

⁸⁸ Graham Greene, *Caminos sin ley*, México, Conaculta, 1996. Introducción Raúl Ortiz, “¿Caminos sin ley o ley sin caminos?”, pp. 11-33.

Estados Unidos, que según Ortiz fueron redactados por Dwight D. Morrow, el embajador estadounidense conocido en la historiografía del arte mexicano por haber comisionado a Rivera los murales del Palacio de Cortés. Habida cuenta de que Greene escribió sus libros desde una perspectiva negativa de México en términos de división de castas, explotación de los indígenas, incumplimiento de las promesas de la Revolución, además de condiciones de pobreza y olores que le parecían insoportables, se ha especulado que aquel viaje se debió a un financiamiento de las compañías petroleras que ya se veían amagadas por la expropiación para que Greene fuera el conducto de una mala imagen de México particularmente de la Revolución y del régimen cardenista.

Ortiz no se rinde fácilmente ante la adjudicada intención mercenaria de Greene y fundamenta un interés anterior del escritor inglés por México desde 1936. Dicho interés queda manifiesto por medio de cartas a su madre y a editores interesados en un análisis de la situación de la Iglesia católica en la posrevolución.⁸⁹ El texto de Ortiz relata la complejidad y dificultad del viaje que había llevado al inglés a regiones donde aún había remanentes de las atrocidades que caracterizaron la persecución religiosa en tiempos de Garrido, particularmente Tabasco y Chiapas. El autor del prólogo incursiona en las particularidades del catolicismo de Greene, los orígenes, las dudas, las variantes y restablece la actualidad y quizá la legitimidad de *Caminos sin ley* al preguntarse quién entre los escritores mexicanos no ha establecido la duda y la iracundia de lo que llama la traición al levantamiento de 1910.⁹⁰

En una larga conversación que Greene sostuvo con Ortiz y que él cita en su prólogo éste le dijo:

Que por qué me expresé con tanta ira contra México. Tal vez porque aquí encontré la verdadera fe... el hecho es que desde entonces nada volvió a ser igual. Por otra parte no pude tolerar la arrogancia con que los mexicanos de distinta casta se tratan entre sí, ni el desprecio que yo como extranjero llegué a padecer. Fui testigo de agravios y ofensas a seres misérrimos por el color de su piel. No creo que la situación de los más morenos en México sea muy distinta de la de los negros en los Estados Unidos, país que con razón tanto resienten ustedes. La mayoría del pueblo mexicano está constituida por pobres y es víctima de una inicua explotación. Hasta la iglesia se ha prestado a las manipulaciones a fin de que se mantengan inalterados los privilegios.⁹¹

⁸⁹ *Caminos sin ley, op. cit.*, p. 15.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

Greene analiza las diferencias en los cultos de la población mayoritariamente blanca y el significado del culto a Guadalupe por parte de los pobres. La semblanza y la entrevista terminan con cierta fe en que la educación de las nuevas generaciones pueda hacer algo por cambiar la situación a pesar de que también pronostica una revolución mucho más violenta que la de 1910 por las relaciones de inequidad. Sería tema de otro análisis seguir la argumentación y pensarla desde la actualidad.

La referencia a Greene en el contexto garridista del cuadro no es arbitraria, al fin y al cabo sus libros se habían escrito desde su conversión al catolicismo que había culminado en México. Su principal objetivo era explorar el paso de la Revolución y la relación con el conflicto religioso. Su libro *Caminos sin ley* contradice la proyección del cambio que pretendía Garrido y acentúa la crueldad de la persecución y un mundo que seguía en régimen de desigualdad y explotación. No estaría solo en esto puesto que puede establecerse una determinada y diferenciada continuidad con una literatura crítica como *Los de abajo* de Mariano Azuela, publicada en 1916 o *El gesticulador* de Rodolfo Usigli publicada en 1938. Es de notar que Usigli y Antonio Ruiz fueron entrañables amigos y que el escritor es el responsable de varios textos críticos sobre el artista y su pintura.

En contraposición a la mirada de Greene, es importante contravenir su experiencia en el sur de México con diversas investigaciones que han estudiado a Garrido desde otra perspectiva.⁹² En el cuidadoso estudio sobre el PNR que realizó Carmen Nava, por ejemplo, destaca la personalidad carismática de Garrido como una pieza más que se articula en el panorama mayor de la formación política posrevolucionaria. En el PNR concurrían diversas corrientes ideológicas como un nacionalismo conservador y la corriente nacionalista popular que se inclinaba por la elección a candidato a la presidencia tanto por Garrido Canabal como por Lázaro Cárdenas. Sin embargo, el radicalismo de Garrido era, dice Nava, “más de palabra que de obra” en la medida en que se ha visto desde la perspectiva del historiador norteamericano Kirshner. El modelo del tabasqueño era el de la organización cooperativista como base para el desarrollo de un capitalismo de arraigo nacional.⁹³

Como muchos otros que han tenido voz en el documental ya descrito sobre la utopía

⁹² Carmen Nava en colaboración con Álvaro González Pérez y Refugio Zane, *Ideología del Partido de la Revolución Mexicana*, primera Parte, México, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, A.C., 1984.

⁹³ *Ibid.*, p. 121.

tabasqueña de Garrido, hay estudios diversos que afirman que el caudillo tuvo logros en el campo de la educación y en la extensión de los beneficios sociales y culturales de las masas tabasqueñas. Sin embargo, a pesar de sus reformas educativas, su radicalismo era visto con desconfianza por las distintas corrientes ideológicas del PNR. En cambio Cárdenas, a pesar de sus diferencias con el nacionalismo conservador y el reformista, era el candidato viable a la presidencia. A partir de este momento (1932 y 1933), Carmen Nava se detiene largamente para fundamentar en qué consistía el nacionalismo popular de Cárdenas. Se trataba, entre otros factores, de un programa de gobierno que daba atención al problema agrario, que puso en la lista de prioridades la importancia de la educación y el papel del magisterio a cargo del Estado para garantizar una educación laica y pública y también entre otras cosas proponía en su plan sexenal la creación de instituciones para hacerse cargo de la salud pública.⁹⁴

Los importantes cambios que Cárdenas estableció pasaban por la fundación de nuevas instituciones alrededor de varias problemáticas como la situación indígena, la repartición de tierras y la educación. No menos importante fue su actitud ante el poder en términos de su austeridad, su talento diplomático, su presencia de ciudadano y su capacidad de relacionarse con distintos sectores de la población. Es fundamental, a pesar de que en un principio Cárdenas apoyó a Garrido Canabal y su proyecto como un “laboratorio de la revolución”, diferenciar a ambos personajes que en los supuestos de Greene eran uno y la misma cosa, sobre todo en términos de su fuerte crítica a la posrevolución. Hay que añadir que en perspectiva y en comparación con la situación actual del país, el de Cárdenas fue un tiempo de esperanza y de proyectos innovadores aunque también de estrategias políticas de unificación de las masas para el fortalecimiento del Estado. No se pretende bajo ningún concepto hacer un análisis profundo del Cardenismo y tampoco del Garridismo, ello sería tema de otra tesis, sino tocar apenas las problemáticas que se anuncian en esta pintura.

El piso

Si bien el ambiente predominante es rojo, el plano de abajo —en el que se mezclan por el colorido el lodo con la tierra— parece chocar con los elementos observados en el centro. No todo el último plano tiene el mismo nivel de tonos oscuros, el lado izquierdo en el que se encuentra la mujer de tres cuartos de perfil, que se caracteriza por un tamaño relativamente

⁹⁴ *Ibidem*, p. 181

grande dentro del cuadro, destaca desde el punto de vista del color un cierto tono azulado, mientras que el cuadro de Lenin tiene reflejos rojos a pesar de estar al ras de ese suelo en tonos cafés y grisáceos. Así el lado menos iluminado está flanqueado nuevamente por dos extremos: lo cotidiano y lo popular manifiesto en la mujer y su ramo de quelites al lado del xoloizcuintle y, en el otro, el hombre que encarna la revolución que viene de fuera. Quedan los signos de la palabra escrita que parecen ya elementos de desecho, el torso estrellado contra el suelo, la cabeza del Cristo y la bandera pisoteada, una manera quizá de referirse a la presencia “por los suelos” de Dios, patria y civilización occidental. Mientras el Cristo roto hace sentido en el contexto de las circunstancias de la guerra cristera que amenazaba con levantarse de nuevo en 1934 –sobre todo es referencia concreta a la persecución religiosa de Garrido–, las banderas presentan un problema de identificación y de intención, un problema cuya solución demanda el análisis espectral y químico de los repintes, el elemento del torso como emblema fascista no ha sido del todo abordado.

Parece haber una dicotomía en la presencia del torso: por un lado, parece ser parte del cuerpo de Cristo, estrellado o fragmentado como puede verse en el filme sobre Garrido Canabal, como ya se ha comentado anteriormente; por el otro, hace alusión a un torso romano caído y roto que embonaría con la primera versión del cuadro en que la bandera pisoteada podría ser la bandera de Mussolini.



37. Foro Mussolini (hoy Foro Itálico), 1937



38. Mussolini practicando deportes.

Repetidas veces, como hemos visto, los diarios refieren el repudio al fascismo por parte de varios sectores radicales que expresan el temor que este sistema se implante en México. ¿Cómo se habrá utilizado el arte clásico para merecer su caída y descalabro? La

admiración de Mussolini por las esculturas de este periodo de la Antigüedad es conocida y no fue infrecuente atacar al fascismo con un monumento caído de esa época con una inserción de la figura del Duce. Quizá la raíz está en una concepción de la figura humana que fue alimentada por los gobiernos fascistas y también socialistas, asociada a la idea de una nueva raza cuya premisa era crear hombres y mujeres más grandes, poderosos, siguiendo el prototipo del atleta. Se trata de una nueva noción de lo físico que rendía un culto al cuerpo con la ambición de reproducir los ideales clásicos de la Antigüedad. En la Italia fascista, este culto era capitaneado por el Duce, quien se hacía fotografiar mientras practicaba algún deporte con el pecho descubierto, hecho que inspiró a los escultores del foro Mussolini construido entre 1928 y 1932, en el que destacaban cincuenta y nueve esculturas de jóvenes atletas (fig. 37 y 38).⁹⁵ El clasicismo reinterpretado por el fascismo sirvió a las dictaduras para promover la ilusión de un ser y un régimen perdurable. Así el uso por parte de los artistas, por ejemplo del Taller de la Gráfica Popular (TGP), de los elementos clásicos fracturados y en picada con el cuerpo grotesco de Mussolini inserto, era una iconografía antifascista practicada por Francisco Dosamantes y Jesús Escobedo, que ironizaban la imagen del Duce con el pecho descubierto (fig. 39 y 40).



39.



40.

39. Francisco Dosamantes, *Destrucción de la cultura*, 1939. Litografía 65 x 50.1 46.5 x 39 Inv. 58.37

40. Jesús Escobedo. *Por un arte al servicio del pueblo*, 1944. Litografía 29.3 x 48.2 22 x 28.7 Inv. 61.35

Las alusiones al cuerpo forman parte indiscutible de las estrategias visuales de Antonio Ruiz. Una de las corporalidades más notorias en el contexto del cuadro, como ya se ha analizado, es la figura de Garrido Canabal, aunque el rostro no corresponde con el del

⁹⁵ Kenneth E. Silver, *Chaos and Classicism. Art in France, Italy and Germany*, Nueva York, Museo Guggenheim, 2011, pp. 43-44.

gobernador, el elemento anatómico sobresaliente es el torso en actitud de acción. Las relaciones entre la sospecha de lo que la Revolución mexicana podía cambiar, la presencia inequívoca de Garrido, el hombre fuerte de Tabasco, y las estrategias mussolinianas, empiezan a cobrar sentido.

Si el torso se encuentra hacia el lado derecho, flanco que pudiéramos definir como el lugar de los destrozos y las fracturas (bandera pisoteada, Cristo decapitado y cuerpo de Cristo o torso romano estrellado), la mujer del ramo como ya hemos señalado, se encuentra del lado izquierdo separada de la multitud. Es una figura amplia y recia que tiene importancia en el espacio del cuadro, una especie de sibila (vidente) de amplios pies y manos que mira la escena y no participa. Pareciera ocupar el papel del testigo. La cercanía entre el xoloizcuintle y la mujer es evidente en la medida en que la cola toca su falda. No podemos ver más que su cuerpo girado a espaldas del espectador y su cara está colocada de perfil, mirando hacia la gran escena de Lombardo y los obreros. Su presencia un tanto fuera de la acción y su mirada establece una relación con la iglesia de la Soledad.

La religiosidad de Antonio Ruiz formó parte de su educación en un colegio de jesuitas como se argumenta en el capítulo dedicado a *Ptolomeus y Copernicus* (1949), además de haber quedado huérfano y al cargo de unos tíos que por la Revolución tuvieron que dejar sus tierras y refugiarse en París. Ello permite repensar en dónde están sus simpatías en ese momento álgido que le toca vivir en medio del fin de la guerra cristera que amenaza con resucitar en 1934 y su militancia en una organización de artistas de izquierda moderada.

Si el sistema político oficial imponía sus prohibiciones tanto al PCM como a las prácticas religiosas, la izquierda extrema de Laborde, así como la de la LEAR, tenían un discurso único sin demasiados matices sobre el cambio social necesario y el tipo de arte que se debía realizar. En ese mar de extremos y restricciones es posible que un católico ilustrado como Antonio Ruiz estuviera con las tres únicas figuras serenas que aparecen en el cuadro, la mujer o el catolicismo redimido por las acciones del ICAM, el lado humanista y también moralista de Lombardo y, el ferrocarrilero que está en el centro de la composición y de espaldas a Laborde, una especie de incógnita de lo que habrá de venir.



41. Gustavo Casasola. Confederación Campesina ofreciendo banquete al presidente Cárdenas en Xochimilco



42. Gustavo Casasola. Miembros de la Confederación Campesina con el Presidente Lázaro Cárdenas en Palacio Nacional



43. Hermanos Mayo. Vicente Lombardo Toledano (CTM) y el presidente Lázaro Cárdenas, 24 de julio de

Algunas conclusiones

Después de desarmar en la medida de lo posible todos los elementos del cuadro en términos espaciales, compositivos y lumínicos, identificar el sitio, los personajes y los emblemas e intentar un ir y venir entre lo pintado y los hechos sugeridos en el nombre de la pintura, hay que reconocer que en la práctica fue difícil desprenderse de los elementos fácticos involucrados para comprobar cuál es la historia que aquí se cuenta. El año marca el principio del fin del proceso posrevolucionario y de los conflictos religiosos que tienen presencias diversificadas y actúan como un trasfondo simbólico potente en la iglesia de La Soledad y, detrás de los procesos sociales, está la ciudad y sus habitantes y la insinuación de las migraciones del campo a la capital. El pintor hace un corte en la narrativa de arte y Revolución que siguió por algún tiempo, por ejemplo, en los murales de Siqueiros en el Castillo de Chapultepec de mediados de los años cincuenta. Se propone Ruiz otros modos pictóricos y formales de presentar el nuevo proceso y muestra la intención de contrarrestar las estéticas del realismo idealizado, propias de los sistemas totalitarios, y poner en el espacio del cuadro personajes del proletariado con un mayor parecido a la realidad que conservan cierta individualidad por medio de sus oficios y sus discrepancias ideológicas a un paso de ser borradas por la inercia histórica de la unificación y su alianza con el Estado que acabó por producir un sindicalismo sin fuerza propia, salvo raras excepciones. Los campesinos, un sector fundamental de la Revolución, ya aparecen ahí enmarcados y constreñidos en una estructura colonial que ha permanecido hasta el día de hoy. Los cuerpos idealizados del indio y el obrero no están acá, el protagonista del cuadro es el desencuentro que rodea al pueblo en medio de figuras de poder coyuntural, episodios en la historia de México. El ausente Cárdenas es la figura desplazada pero latente que inaugura lo que aun parece profecía. *México 1935* es la puesta en escena o la iconografía irónica del cambio entre la posrevolución y el nuevo orden cardenista rodeado de testigos de diferente estirpe que terminaron por ser aliados, notablemente Lombardo (figs. 41, 42 y 43), la LEAR y el Partido Comunista.

CAPÍTULO 2



1. Antonio Ruiz, *Verano*, 1937, óleo/madera, 28 x 34 cm, Col. Secretaría de Hacienda y Crédito Público

CAPÍTULO 2. *VERANO*: UN CLOSE-UP DE LA MODERNIDAD

En el año 1937 Antonio Ruiz pintó *Verano* (fig. 1), un cuadro de pequeñas dimensiones (28 x 34 cm). Diego Rivera solía decir, en relación al tamaño de sus pinturas, que toda la obra de Ruiz cabría en un armario.¹ En esa superficie reducida realizó un cuadro cuyas características compositivas proyectan un cierto sentido de monumentalidad por lo acertado de las proporciones, la atmósfera de luz que emerge de la vitrina y la transparencia de la materia que contradice la opacidad de la puerta de entrada al almacén. *Verano* alude a temas emblemáticos de la modernidad: la ciudad, los aparadores con las nuevas modas y los paseantes que recorren sus calles y se detienen a mirar atraídos por los cuerpos artificiales, las vestimentas novedosas y el escenario que comprime, en un espacio acotado, ilusiones de placer.

En cierta forma, esta pintura tiene elementos en común con *México 1935* cuyo escenario arquitectónico hace evidente que el pintor era un agudo observador de las calles de la ciudad y un cazador de detalles y ángulos imaginarios de convergencia entre construcciones disímboles que plantean al espectador encuentros inesperados. Por otra parte, la diferencia entre un cuadro y otro es notable; mientras *México 1935*, por medio del fragmento y el detalle, intenta una gran narrativa de la vida pública con una impresionante gama de actores sociales que encarnan la pluralidad de la actividad política en ese tiempo, *Verano*, al contrario de la acción y el ruido de la imagen que le precede, es una escena con visible reducción de personajes y enfoca la mirada hacia la aparente quietud de una vitrina que abarca casi la superficie entera del cuadro. Un obrero vestido de overol, como podían verse tantos por las calles del centro en aquel entonces (figs. 2 y 3), y una mujer con falda larga y zapatos de discreto tacón se ubican de espaldas al espectador que ha sido integrado al cuadro en virtud del desplazamiento de la mirada que migra de los dos personajes hacia el observador, ellos son los que miran y duplican en nosotros el acto de contemplación (fig. 4). La pareja que ocupa un rincón dentro del cuadro se ha detenido ante el escaparate y asumimos que lo miran, en virtud

¹ Diego Rivera, “Mi querido Antonio Ruiz, alias ‘El Corzo’”, en *Antonio Ruiz “El Corcito”*, México, Landucci Editores, Grupo Protexa, 1998, p. 10. “Usted Antonio Ruiz tiene la particularidad de que la dimensión de sus cuadros y el volumen de su taller, están en razón inversa de la sensibilidad y emoción que contienen sus cuadros. Toda la colección de pinturas hechas por ‘El Corzo’ caben en un armario pequeño a pesar de que son numerosas y el estudio del artista es tan reducido como una celda”.

del recurso de contraste, como extraño y a la vez deslumbrante. Por el color de la piel se deduce que él es indígena y ella mestiza, y por la forma de cubrirse la cabeza (el rebozo y el amplio sombrero) puede pensarse que ambos son de origen campesino y ello incita a especular sobre su condición de migrantes del campo a la ciudad en busca de trabajo, condición que había transformado a muchos campesinos en obreros como en efecto lo indica la vestimenta del personaje masculino que aparece vestido con un overol de dril. Las sensaciones y los recorridos de los habitantes de la ciudad ya no son pensados a través del *dandy* sino desde la perspectiva de nuevos paseantes de distinta clase social, resultado de la impresionante migración del campo a la ciudad propiciada por el proyecto económico y social de Cárdenas.²

En *Verano* podemos observar algunas características generales del gobierno cardenista como la transformación del estatus del campesino y el desarrollo del capitalismo por medio de un obrero vestido con un overol nuevo y unos zapatos fuertes.³ Los dos personajes del cuadro guardan una discreta pero visible distancia con el escaparate, están separados de la entrada de la tienda por un pequeño escalón. El atuendo de la mujer sugiere que está vestida, sobre todo por el tipo de calzado, con sus galas domingueras y va muy cubierta en comparación con la desnudez de los maniqués. No estamos únicamente frente al contraste social en un sentido estrecho sino ante un sistema de valores y de censuras; somos testigos al mirar la pintura de Ruiz de cómo la modernidad se caracterizó por ser el momento en que la mujer se desvistió; quizás mirarla desnuda en medio de la penumbra en el teatro frívolo a donde asistía la clase

² El México de Cárdenas hacia 1937, a diferencia de lo que puede observarse en *México 1935*, ha sido visto a través de la figura presidencial en su calidad de dirigente máximo entre campesinos e indígenas, organizador del movimiento obrero, implantador de la educación socialista. Su gobierno se caracterizó, según Tzvi Medin, en su libro *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI, 1992, por huelgas masivas y manifestaciones obreras, huida de los capitales extranjeros, expropiaciones diversas como la del petróleo y los ferrocarriles. Fue una época célebre, dice Medin, por ser el tiempo en que se cerraron las cantinas y se suprimió el jaqué y el traje de etiqueta para las ceremonias oficiales en favor de un sobrio traje negro. Cárdenas se mudó en un signo más de austeridad republicana a la residencia oficial de Los Pinos que hasta entonces había sido el Castillo de Chapultepec. De los seis años de su gobierno, pasó más de uno y medio recorriendo el campo y las ciudades pequeñas y grandes de lo que en México se denomina “el interior”, inauguró políticas indigenistas, fomentó la vivienda popular y destinó un presupuesto considerable a la educación. Como bien se sabe, Cárdenas sentó las bases para un desarrollo capitalista y desde el punto de vista político inauguró el presidencialismo. “Durante su gobierno se inició el gran desarrollo de la industria de la transformación. Entre 1935 y 1940 se crearon más de seis mil nuevas empresas. Fue la época de las grandes migraciones del campo a la ciudad, que fomentaron la formación de nuevas clases sociales; el ejemplo más elocuente es la conversión del campesino en obrero.”

³ Aquí vale la pena señalar que en los censos el uso de zapatos era un indicador clave de pertenencia a cierto estrato social y de lugar de residencia. Las preguntas tenían tres rubros: *va descalza, usa huaraches o calza zapatos*. Los dichos populares abundan en ese sentido, tener o calzar zapatos, está ligado a la idea de “lo civilizado” en contraposición a lo indígena no incorporado o aculturado que va descalzo o usa huaraches.

obrero tenía un sentido distinto a mirarla en el escenario público de los escaparates de los años veinte y treinta que no estaban semiescondidos sino que daban directamente sobre la calle.



2. Archivo General de la Nación, Fondo Enrique Díaz, Caja 13/ 18



3. Archivo General de la Nación, Fondo Enrique Díaz

El género en *Verano*⁴

Separados por un gran vidrio, la pareja mira el escenario en donde se hallan dos maniqués femeninos en traje de baño de última moda, una se encuentra de pie y su cabeza está cubierta por una gorra de baño con cierto diseño art-decó, su cuerpo compacto muestra su condición de deportista dispuesta a nadar y sin embargo no tiene brazos; queda pendiente saber si el pintor adoptó la última moda en la presentación de los maniqués que a veces aparecían dislocados o quiso proponer algo más.



4. Antonio Ruiz, *Verano*, 1937, detalle

El segundo maniquí femenino de peluca rubia y amplio sombrero, sentado sobre un cubo, ocupa el centro del escaparate en una posición alejada de la idea del deporte y en una actitud corporal codificada o estereotipada de seducción en la medida que la idea principal del diseñador de la vitrina, en este caso Ruiz, es la exhibición del cuerpo por medio de una moda diseñada para este propósito. Por el factor de la mirada dirigida a sus observadores colocados en un plano más bajo y por medio de una diagonal se convierte en el punto de convergencia del cuadro.

⁴ Utilizo el término género en la medida que se adecua al objeto de estudio que integra la etnicidad, lo racial y el lugar desde el cual se actúa o se mira. Todos estos componentes se perfilan como parte de lo que se conoce como estudios de género que abarcan las investigaciones sobre la mujer y aquellos dedicados a la masculinidad. La lista de quienes integran este campo de estudios es vasta pero destaca desde la historia del arte la vasta obra de Griselda Pollock. Sobre todo me fue útil su libro *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988 y en especial el tercer capítulo "Modernity and the spaces of femininity" en el que desarrolla dos ideas, una se refiere a la construcción de los espacios de lo femenino que, aun aparentemente públicos, funcionan como el ámbito restringido de lo privado. La segunda propuesta de Pollock señala como se articula la noción de la mirada del espectador externo al interior de la obra. La lectura compleja y complicada de Judith Butler, particularmente su libro *Gender Trouble* cuestiona las bases de la diferenciación del género a partir de su reflexión sobre las leyes del parentesco y la familia y abre el debate de la problemática de género con mayor claridad en *Antigone's Claim* (Nueva York, Columbia University Press, 2000) desde la noción de las relaciones de poder y la violencia del Estado.

El maniquí masculino, también enfundado en traje de baño parecería mirar al vacío. Las tres formas diferentes de presentar el cuerpo artificial contribuyen a la densidad del sentido que el pintor quiso darle a esta pintura y a cuestionar aún más a fondo quiénes son los espectadores, tema que ya ha sido abordado pero que abre de nuevo la pregunta ante la posible presencia de estereotipos sobre lo masculino y lo femenino en disputa. En ese aparador que presenta una escena que podría parecer idílica, el pintor ha insertado el conflicto de género al contraponer un maniquí con todos los atributos de lo femenino frente a otro que ostenta un carácter algo más neutro a lo que colabora la sustitución del pelo por una gorra que lo cubre por completo. Lo masculino por el aspecto anodino del maniquí colocado hacia el límite de la vitrina, hace pensar en cierta anulación de la virilidad sobre todo si lo comparamos con la figura central de la escena que parece viva y carnal. Si observamos el lugar y la altura de los maniqués que están de pie podría decirse que es un recurso formal de simetría pero también hace pensar que conforman una pareja cuya separación está ideada para enfatizar la disparidad con aquella otra que desde la calle y muy juntos los miran con atención. Ellos implican el decoro por medio de una cierta anulación del cuerpo enfatizada por lo ancho de las ropas y la imposibilidad de ver el rostro que es referencia a la anonimidad o aquello que se disuelve en la multitud, mientras que la otra alusión oblicua a la pareja está marcada por el impacto de la vida moderna y una moda novedosa que circulaba en las revistas y en los aparadores de la ciudad de México.



5. *Los enamorados*, c. 1925-1927,
 óleo/ cartón

Completan la escenografía una palmera exuberante, una ancha sombrilla y el mar sugerido por medio de semicírculos azules y ondulantes, una pelota de colores que se observa en el lado derecho del maniquí central y un caracol de gran tamaño que sobresale como complemento de la simulación del mar. El caracol está ligado en el contexto del cuadro con lo femenino y tiende un puente entre el maniquí del centro y la figura de la nadadora a la que le faltan los brazos. El caracol pareciera realzar las relaciones con la sexualidad femenina que le interesó al pintor destacar en el cuadro. *Verano* cabe dentro de nuevas categorías que han enriquecido el análisis visual que define el espacio desde la noción de género. Pareciera que estamos frente a la feminización del espacio por la evidente vitalidad de la figura central, la moda, los emblemas y la inercia de lo masculino. La presentación de lo masculino que realiza Ruiz en *Verano* ofrece una imagen distinta en el contexto de aquellos tiempos en que la pintura mural, en diversos casos, enfatizaba la virilidad por medio de la acción y el ancho tórax. En cambio, el maniquí de estrechas proporciones, situado en un ambiente de ocio y diversión, contiene dos tensiones: por un lado, es una imagen poco frecuente de la masculinidad y por el otro, no corresponde con la vida idílica del escaparate creada por Ruiz en este cuadro.



6. "Semana Santa" (contraportada), revista *México al Día*, 1 abril de 1933

La vitrina anuncia unas vacaciones en la playa; el pintor hace hincapié, por medio de la desigualdad social y étnica, que esos personajes que miran no son los destinatarios de esa moda ni de ese paseo. Volvamos al nombre del cuadro que indica que esos placeres son de determinada estación del año, algo que no coincide con la integración del tiempo de asueto en la vida de los capitalinos. En todo caso los habitantes de una incipiente clase media que habitaba la ciudad de México en los años treinta (y actualmente) tomaban sus vacaciones en la playa (sobre todo en Veracruz y Acapulco) (fig. 5) durante la calurosa Semana Santa que cae en los meses de marzo o abril (fig. 6). Ese *Verano* se refiere a una cierta condición de extranjería sugerida por el título y la moda, quizá la influencia estadounidense y el impacto de Hollywood. Pero también influye en la concepción del cuadro el hecho de que las diversiones, los deportes y las vacaciones tenían una mayor presencia en los medios impresos y en las tiendas departamentales.

En su libro *Imagining la Chica Moderna*, Joanne Hershfield⁵ hace un análisis de la circulación de imágenes en publicaciones periódicas mexicanas que anuncian concepciones cruzadas de la feminidad y lo femenino. Con esto pretende establecer paralelismos y discrepancias entre la modernidad y lo nacional en la cultura visual dirigida a mujeres durante la posrevolución. Las imágenes, como bien lo advierte su autora, no reflejan el mundo, son sólo una parte del discurso sobre lo social y la vida cotidiana que generan su propia dinámica, es decir, generan un espacio de interacción social.⁶ La publicidad dirigida a la mujer tiene el efecto de una especie de guía de cómo estar en los nuevos espacios urbanos, cómo actuar y cómo vestirse, pero, fundamentalmente, cómo la prensa y el cine conducen a un complejo proceso de autoidentificación y determinan la manera en que vemos las imágenes.⁷ La moda, como se presenta en periódicos y revistas, funciona para orientar el gusto en todos los aspectos del arreglo femenino de una clase social emergente y propone una nueva cultura del consumo que proviene del extranjero, la cual provocó en México y en otros ambientes un amplio debate de carácter moralista.⁸ La investigación de Hershfield en revistas y diarios la llevan a mirar en algunos casos la exhibición de la moda en medios impresos como un *tableau*

⁵ Joanne Hershfield, *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation and Visual Culture in México 1917-1936*, Durham, Duke University Press, 2008.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

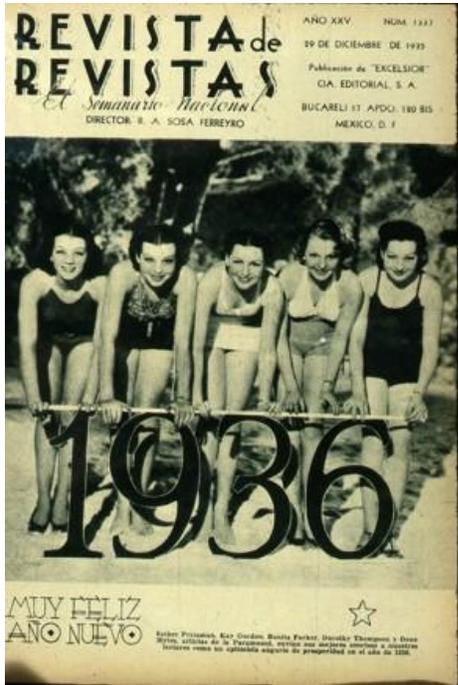
social o *social tableau*, categoría inventada por Roland Marchand para marcar aquellas imágenes de intención publicitaria que presentan estilos de vida ideales.⁹ Es claro que la referencia y el concepto provienen de la palabra francesa *tableau* asociada a la pintura y también a la presentación de lo teatral o *tableau vivant*, que se relaciona con la pintura y la presentación teatral silenciosa, una forma de entretenimiento que proviene del siglo XIX que se caracteriza por crear personas que por medio de disfraces y poses estereotípicas intentaban duplicar en vivo los elementos formales sobresalientes de una pintura. En el escenario articulado por Ruiz, parecen convivir ambas acepciones. Por un lado, *Verano* en tanto pintura se toca con los elementos formales de la publicidad impresa y presenta un estilo de vida en ascenso por medio de unas idílicas vacaciones en el mar, aquí podría aplicarse la noción de *social tableau* que Herschfield discute en su libro. Por otra parte, la presencia carnal y viva del maniquí central en *Verano* y el contraste con lo que puede llamarse figuras petrificadas, cualidad que Ruiz deposita en las dos figuras rígidas que se encuentran en los extremos de la vitrina, forman parte de la estética del *tableaux vivant*.

El escaparate ha sido construido desde sus diversos elementos para presentar una moda ciertamente novedosa y atrevida para su momento. Tan sólo veinte años antes las mujeres tapaban su cuerpo hasta los tobillos, el traje de baño en los términos que lo pinta Ruiz es modernísimo, producto de un cambio importante en la moda femenina que afloró en la década de los veinte. Al respecto dice Gilles Lipovetsky en su libro *El imperio de la moda*:

Más directamente que la idea de igualdad, fueron los factores culturales y estéticos, en particular el deporte, los que jugaron un papel primordial en la revolución democrática de la apariencia femenina: el golf, el tenis, el ciclismo, la natación, el alpinismo, la caza, las carreras de autos, el ski ayudaron a cambiar la forma de la ropa de las mujeres, al principio fue despacio y todo fue más rápido después de la primera guerra mundial. La natación dio ímpetu al traje de baño, en los veinte ya existía un modelo de una pieza que liberaba de tela a los brazos y las piernas. En los treinta los trajes de baño de dos piezas, permitían exponer la espalda. Los deportes no sólo impulsaron una evolución del vestido, ayudaron a crear a través de la ropa un nuevo ideal estético de femineidad. A través del culto al deporte aparece el prototipo de la mujer delgada, esbelta, moderna que sustituye a la mujer sedentaria ahogada en encajes.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰ *The Empire of Fashion, Dressing Modern Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 61-62.



7. Revista de Revistas, 19 de diciembre de 1935



8. Nadadoras



9. Marlene Dietrich



10. Revista de revistas. Dolores del Río, estrella de Warner Bros

Esta moda, la del traje de baño, al igual que las fotografías que muestran equipos de natación femeninos así como el uso de esta prenda en la playa durante la temporada de vacaciones, se vuelve familiar en los años treinta cuando emergen otras clases sociales y el país desarrolla infraestructura para el nuevo turismo que viaja a las playas. Estos novedosos estilos

de vida fueron divulgados en las revistas mexicanas, sobre todo en *Revista de Revistas*, que trataba de satisfacer diversos gustos (figs. 7 y 8). Hay en ella secciones sobre la ciudad, sociales, modas, cuentos cortos, imágenes de las actrices de Hollywood como Claudette Colbert, Marlene Dietrich, Dolores del Río o la muy joven Rita Hayworth en trajes de baño y también de las tiples del momento en ropas mínimas (figs. 9, 10 y 11). La moda va de la mano, dice Lipovetsky, de una devaluación del pasado, el prestigio y la superioridad se atribuyen a los nuevos modelos, y en cierto sentido implica una discontinuidad de la historia en la medida que implica inestabilidad, capacidad de cambiar, invención de nuevos modos de apariencia.



11. Portada de la revista *México al Día*, 15 de julio 1932

La ciudad y los escaparates

El tema de los pobres o los obreros y campesinos en el acto de mirar las nuevas maneras de exponer las mercancías en los grandes y pequeños almacenes se convierte, en primera instancia, en una tradición visual propia de la modernidad que se inicia a mediados del siglo XIX con distintas modalidades. Hay diversos ejemplos en la gráfica y la pintura como lo es *El Café de la Concordia*, del pintor mexicano Manuel de Ocaranza 1871 y otros más (figs. 12 y 13), muy diferentes entre sí y de variada procedencia ya sea del medio visual o literario que emergen de distintas tradiciones culturales.



12. Litografía siglo XIX, Colección Ricardo Escamilla



13. Manuel de Ocaranza, *El café de la concordia*, 1871, óleo sobre tela, 61 x 47 cm

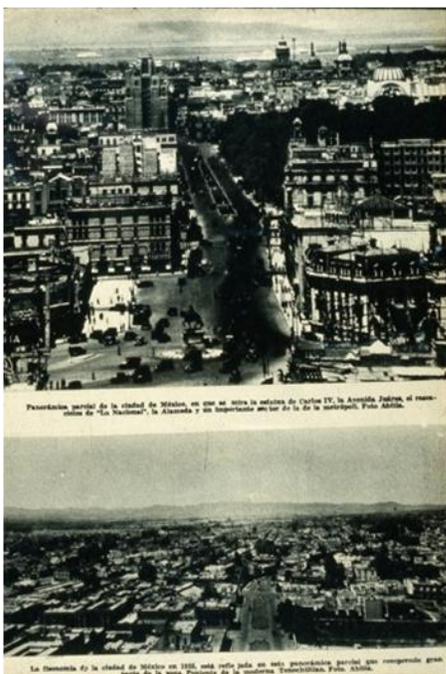
Luces de la ciudad (1931) filme de Charles Chaplin, es una entre otras películas sobre la ciudad realizadas a finales de los años veinte o principios de los treinta.¹¹ La de Chaplin pareciera una crítica de la modernidad, como también lo es *Tiempos modernos*; al contrario del entusiasmo de Walter Ruttmann por el dinamismo de la urbe que se percibe en su *Sinfonía de una gran ciudad* (Berlín, 1927) o la película de Dziga Vertov, *El hombre con la cámara* (1929) ambas filmadas antes de la gran crisis de 1929. Al inicio de *City Lights* Chaplin contrapone su

¹¹ *Luces de la ciudad* o *City Lights* filmada después de la crisis de 1929 no comparte la celebración de la ciudad de *Sinfonía de una gran ciudad* (Berlín) realizada por el pintor Walter Ruttmann en 1927 o de Dziga Vertov, *El hombre con la cámara de cine* (1929) con una estructura semejante a la del filme de Ruttmann que aborda un día en la vida de una ciudad pero en este caso desde los ojos de un obrero soviético. Se ha dicho que ese filme de Vertov revolucionó el cine documental por su estrategia narrativa de lo cotidiano.

personaje Charlot, un indigente o *homeless*, frente a las fuerzas del Estado y al capital al situarse en brazos de una escultura que forma parte de un conjunto monumental inaugurado –entre imágenes urbanas del entorno (altos edificios)– por la presunta donadora, una mujer de clase alta y también por el alcalde de la ciudad. Al darse cuenta el público de que hay una interferencia que proviene del *homeless* que duerme en brazos del solemne monumento (fig. 14), Charlot será corrido por la policía. La escena siguiente lo muestra vagando por las calles cuando de pronto se ve en una esquina, da la vuelta y descubre una vitrina que transparenta un maniquí que más bien semeja una escultura desnuda a la cual mira detenidamente durante varios minutos como si ésta fuera una rareza incomprensible, se acerca y se aleja repetidamente ante el enorme vidrio como una manera de mostrar su asombro o el simulacro de una contemplación “estética”. Ambas escenas de *City Lights* además de su significado social (el indigente ante la sociedad capitalista) marcan la relación entre lo inanimado y lo vivo (Charlot en brazos de una escultura y su confusión ante la vitrina que parece duplicar elementos de esta primera escena).



14. Charles Chaplin, *City Lights*, 1931



15. “Panorámica parcial de la Ciudad de México...”Foto: Abitia



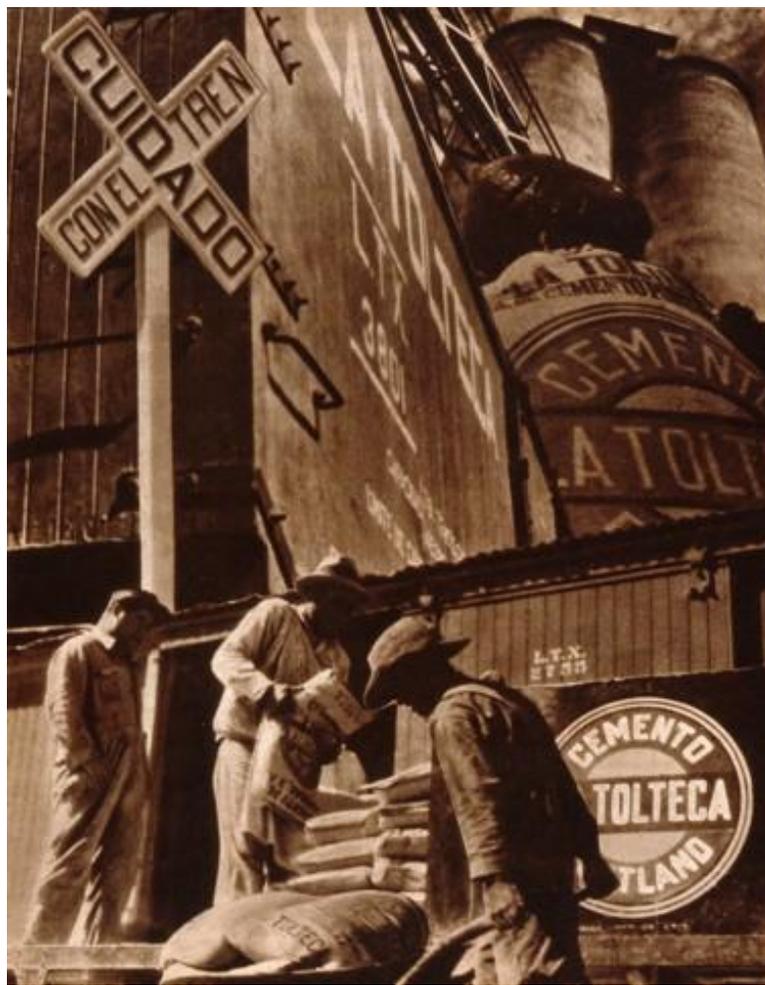
16. “La arquitectura de concreto”, *México al Día*, 1 de septiembre 1933

En la literatura hay un relato clave sobre el paseante como campesino que conoce la ciudad y se deslumbra ante los escaparates instalados en los pasajes. Se trata de la novela de Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926) en la que hay descripciones de la ciudad y particularmente de lugares a punto de ser derruidos para ampliar las avenidas, acto en el que se manifiesta el poder disminuido de sitios con cierta marginalidad ante el gran poder de las grúas y la modernización. Uno de los temas destacados de este libro compuesto de cuatro partes es el de “Los pasajes de la Ópera”, en los que discurre sobre la fascinación ante el conjunto de escaparates que se suceden al interior de esas estructuras de hierro y vidrio. *Paysan* no alude necesariamente al origen rural del paseante sino a su conocimiento de la ciudad como si fuese un territorio abarcable y refiere también a la capacidad de asombro que el narrador Aragon-campesino es capaz de manifestar ante los estímulos diversos que recibe de la ciudad.¹²

Pareciera, por los ejemplos anteriores, que el tema del escaparate en el entorno de la ciudad era frecuente en los años veinte y treinta con la diferencia ya sugerida de que había perspectivas distintas y que se acentuaron por efecto de la gran debacle económica de

¹² Walter Benjamin pasó un largo tiempo en París con el fin de elaborar su trabajo sobre “Los pasajes”. Como bien se sabe el trabajo que quedó inacabado consistía en una enorme cantidad de notas que mostraban su conocimiento de la literatura de vanguardia y particularmente del surrealismo. En esas notas describe el impacto que le causó *Le Paysan de Paris* de Aragon en el cual aquellos pasajes de la Ópera que hemos mencionado tienen una importancia central. Sobre este libro escribió lo siguiente: “Durante las noches y ya en cama apenas alcanzaba a leer unas pocas palabras y ya el ritmo de mi corazón se aceleraba a tal punto que debía interrumpir la lectura [...] Y de hecho los primeros apuntes sobre “Los pasajes” los inicié en este tiempo.” En Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1989, p. 33.

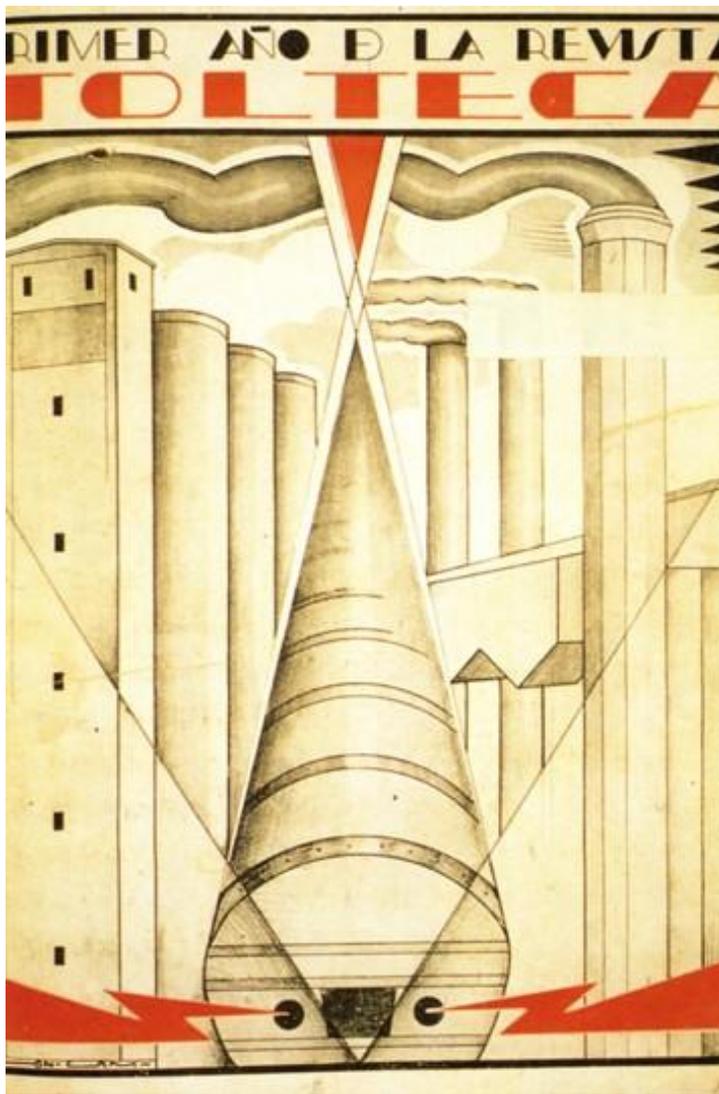
1929. La pintura de Ruiz parecería oscilar entre esas dos posiciones ya que su tiempo es el de la transformación de la ciudad de México cuando son derrumbados antiguos edificios para abrir nuevas avenidas (fig. 15) y se empiezan a dibujar nuevos hábitos de consumo visibles en los anuncios y la publicidad que ofrecen automóviles y todo tipo de artículos para la mujer. Esos anuncios también indican el crecimiento de la población urbana por medio del ofrecimiento de nuevos fraccionamientos. Es importante considerar además la fortaleza de las empresas constructoras (figs. 16 y 17), entre ellas La Tolteca, que propiciaba concursos de pintura y fotografía inclinados a ofrecer imágenes de modernidad y nuevas propuestas estéticas (fig. 18). Por otra parte, en medio de la evidente modernización, el escaparate de Ruiz parece plantear una duda sobre la situación de obreros y campesinos en ese momento de la posrevolución que significó el Cardenismo.



17. “Cuidado con el tren”, *México al Día*, 15 de enero 1933

Verano como alegoría

Verano es una propuesta alegórica en la medida que coloca al espectador en una posición analítica que enfrenta un mensaje en clave que lo sitúa en un estado de mediación entre una escena que parece clara, y a la vez oscila en la mirada un cierto sentido de desconcierto por medio de la yuxtaposición de dos mundos diferentes en la que el espectador percibe la intención alegórica del artista, o la de utilizar ciertos símbolos en los que opone lo artificial a lo “real”. Esa percepción proviene de la puesta en tensión entre el fragmento y el todo que perfila distintas temporalidades encarnadas en la confrontación entre modas, estilos de vida y clases sociales diversas.



18. Jorge González Camarena. Cubierta de la revista *Tolteca*, 1928

Lo alegórico se plantea como la dialéctica entre el fragmento que cuestiona el significado y la totalidad desplazada en la confrontación entre el emergente capitalismo por medio de la exhibición de mercancías y el destino de las clases campesinas, que en este caso y a diferencia de la noción un tanto simbólica del concepto de lo campesino en la novela de Louis Aragon, tiene aquí un significado doble que consiste en el asombro y lo inequívoco de una referencia a la clase social y al origen campesino de los dos espectadores.

Lo alegórico ha sido un recurso proteico depositario de distintos significados a lo largo del tiempo. La alegoría tradicional se inspira en la fábula didáctica, mientras que el concepto moderno ha sido impactado por la reflexión de Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*.¹³ En la tercera parte de esta obra hace la diferenciación entre símbolo y alegoría y una de esas diferencias es la idea de temporalidad; en el símbolo se manifiesta la eternidad efímera de las cosas mientras que en la alegoría se petrifica el instante fugaz, muestra viva del carácter transitorio de la historia.

Intento rescatar cuál es la noción de Benjamin que sirve para analizar este cuadro desde su potencialidad simbólica. Para el defensor de la alegoría barroca en contra de la degradación que había sufrido por los clásicos y románticos del siglo XIX, la alegoría le había abierto la puerta para pensar la conexión entre la idea del fragmento y el objeto concreto que conecta con la totalidad. En su reconstrucción o versión alternativa de la obra inacabada de Benjamin, “Los pasajes”, Susan Buck-Morss destaca que la importancia del pensamiento benjaminiano reside en intentar cerrar la distancia entre la experiencia de la cotidianidad y las estructuras abstractas y tradicionales del conocimiento.¹⁴ Su investigación sobre el tema de la ciudad y sus pasajes se concentra en el espacio público y la apropiación de esa experiencia en la memoria. Esas galerías eran emblemáticas del inconsciente, en particular el soñar colectivo. Las ciudades o grandes capitales fueron transformadas hacia finales del siglo XIX en vidrieras que desplegaban las promesas de la tecnología y la industria. La atracción y el brillo por y de lo urbano no eran cuestiones nuevas, lo que el filósofo alemán plantea como novedad, según Buck-Morss, son los modos de apropiación del esplendor de la ciudad moderna que podía ser

¹³ Lucía Olivar Sataliestra, “La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* y en *Las flores del mal* de Baudelaire”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. Web. 21/13/2012.

¹⁴ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 3 El proyecto de los pasajes fue concebido como un ensayo de cincuenta páginas. Extendió el trabajo para no ser asimilado o confundido con los surrealistas. Finalmente todo París, dice Buck Morss, fue su tema desde las alturas de la Torre Eiffel al mundo subterráneo de las catacumbas y el metro. El estudio es realmente sobre un siglo de historia de aquella ciudad.

experimentada por cualquiera que anduviera por sus avenidas y parques, sus tiendas departamentales o sus monumentos nacionales. La ciudad como espejo, deslumbraba y engañaba, los paseantes se habían convertido en consumidores y no en productores y con ello se ocultaban los mecanismos de las relaciones de producción. Esto llevó a Benjamin a concebir la ciudad como una fantasmagoría compuesta por una sucesión de ilusiones ópticas, en forma distinta al uso que Marx hiciera de ese término para referirse al aspecto engañoso de las mercancías, fetiches colocados en las redes del mercado. La diferencia estriba en ver lo urbano no como una circulación de mercancías y su relación con el consumo sino como la exhibición de bienes cuyo valor de cambio y valor de uso perdían sentido práctico y lo que dominaba era el valor de representación. Todo lo deseable, desde el sexo hasta el estatus social, se transformaba en mercancía como fetiches exhibidos que fascinaba a las multitudes aunque la posesión estuviera fuera de su alcance.¹⁵

En una de las tantas notas que componen el proyecto de “Los pasajes” hay una dedicada a la moda ligada estrechamente a la ciudad como la gran vidriera de la exhibición de nuevos productos. Para Benjamin la moda era característica esencial de la modernidad capitalista, encarna la medida del tiempo y las relaciones entre sujeto y objeto que resultan de la nueva naturaleza de la producción de mercancías. La moda a través de la historia ha sido elemento de distinción entre las clases sociales pero también en la época moderna se convirtió en una forma de irreverencia frente a la tradición, celebra a la juventud y la libertad social de mujeres y hombres en la medida que la moda se expandía a las clases bajas a mediados del siglo XIX. Sin embargo, a pesar de que reconoce su poder liberador, en sus comentarios sobre la moda, Benjamin oscila entre la fuerza que ella implica en la vida moderna y la encarnación de cierta fatalidad por los cambios que transforman lo nuevo en una forma de huida:

La época moderna no quiere interesarse en la muerte y la moda se burla de la muerte. La aceleración del tráfico, el ritmo de las comunicaciones la velocidad a la que los editoriales de los periódicos se suceden unos a los otros, ambiciona la eliminación de los finales abruptos como la muerte.¹⁶

Esta cita de Benjamin aplicada a la circunstancia del cuadro podría modificar la noción de la moda como huida de la muerte por el intento de abolir lo no resuelto, o el asunto

¹⁵ *Op. cit.*, p. 81.

¹⁶ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 105. La cita original se encuentra en *Cfr.* Benjamin, “Fashion/Time/Lethe (Modern)”, V, p. 1001, D, 51.

pendiente y central de la Revolución mexicana: la desigualdad social y étnica. A diferencia de la agitación que caracteriza a *México 1935*, espacio público en el que se debatían posiciones laborales y modos de organización de los obreros y campesinos, *Verano* introduce una idea del tiempo detenido y a la vez cambiante por la presencia de lo efímero por excelencia: la moda. La contemplación parece anular los discursos y la actividad política. La palabra que pareciera salir de la boca de Lombardo es sustituida por la mirada del maniquí vivo e inerte a la vez. Pareciera una tregua en los escenarios de la vida cotidiana, un compás de espera introducido por las fantasías de la modernidad concebida como ilusiones detrás de un vidrio y en cierta forma cancelada (la modernidad) como proyecto social de emancipación e igualdad.

El recurso de la yuxtaposición entre dos mundos bien distintos que utiliza el pintor no sólo abarca la sugerencia de mirar la ancha gama sociológica, también recorre en paralelo los distintos acercamientos y géneros pictóricos en el campo de la imagen. La vitrina es la ilusión de la pintura, el cuadro dentro del cuadro, que separa al espectador por medio del cristal y la ilusión de profundidad y al mismo tiempo despierta impresiones y reacciones producto de lo que está sugerido como atenta observación. El pintor destaca la problemática de la recepción de lo visible que se desdobra por su propia naturaleza de escenario artificial frente a lo cotidiano, que a su vez no es más que el intento de representación de lo real que no deja de ser ilusorio. La anulación del marco o el límite del cuadro al cortar la escena en el borde introduce otro problema que puede interpretarse de varias maneras, una de ellas sería el deseo por parte del pintor de eliminar la distancia entre lo representado y el espectador de tal forma que el observador fuera del cuadro entre al escenario y pueda percibir con mayor fuerza el proceso que ha quedado fuera de la vitrina. Ésta puede considerarse una imagen moderna no sólo por el tema, también por la estrecha relación entre la pintura y los nuevos medios de entonces como el cine que conformaron nuevos modos de mirar y de provocar sensaciones y emociones en el espectador; aunque es necesario enfatizar que esta imagen es original, no por ser un tema urbano sino por cerrar la brecha entre la pintura con mayúscula y la inserción de un género que se toca con elementos de la cultura de masas.¹⁷

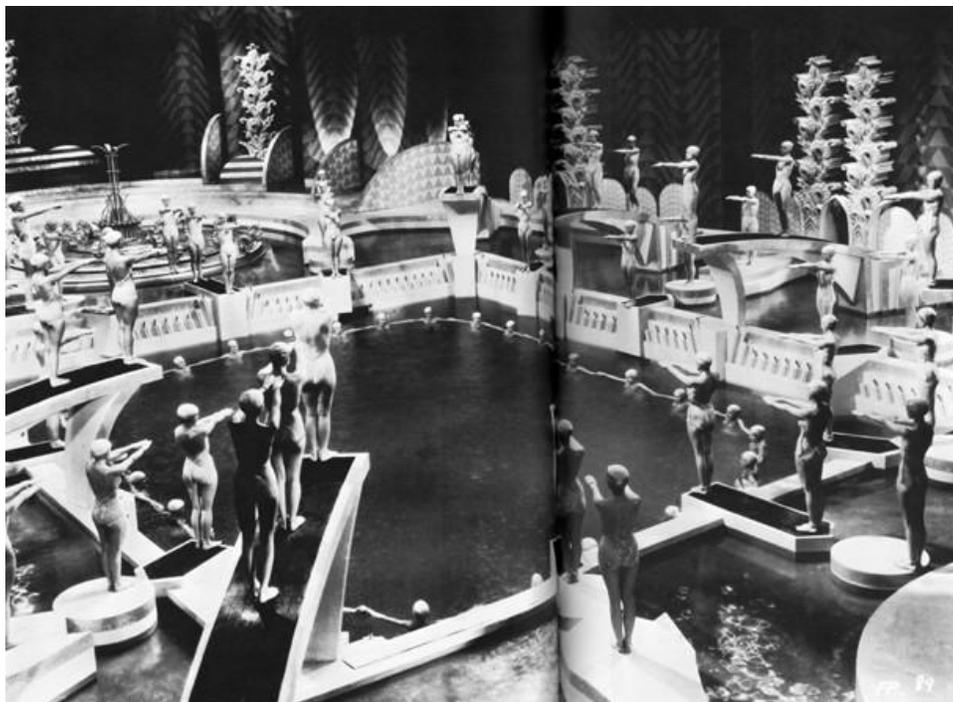
¹⁷ En las primeras décadas del siglo, la pintura de caballete y la caricatura se ocuparon de algunos temas propiamente urbanos, como la nueva arquitectura o el paisaje de la ciudad intervenido por los cables de luz y diversos signos de los incipientes procesos de industrialización (Abraham Ángel, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal). Por otra parte, la moda, la sociedad de consumo o las diversiones tienen una presencia en la pintura mexicana aunque han sido poco estudiadas en su condición de temas urbanos; entre las obras pueden mencionarse el cuadro de David Alfaro Siqueiros, *Retrato del sastre W. Kennedy* de 1919, los circos de María

El cuadro está concebido como un *close-up* o *Medium shot* (la línea divisoria entre ambas no es extrema), se trata de un acercamiento fotográfico enmarcado en el contexto de una calle: ahí está el mobiliario urbano (me refiero al detalle del farol), el muro que sostiene el aparador, decorado con un elemento neocolonial y el número 8, todo ello apenas visible hacia la orilla, al borde del cuadro. Antonio Ruiz decidió instalar en la pintura un género común a la fotografía, una instantánea al paso de la vida moderna.¹⁸

La lectura de algunos textos sobre el tema de la modernidad entre 1900 y 1940 reforzó mi idea de que en la pintura mexicana de las décadas de los veinte y treinta se había dado una batalla silenciosa entre la concepción de las imágenes como un sistema basado en grandes relatos que formulan la memoria colectiva con sus nuevos héroes y nuevas representaciones de comunidad, etnia, clase, masa, pueblo y multitud, y aquella otra que desde el elemento aparentemente insignificante, desde el objeto pequeño deja espacios para la reordenación de los escenarios y la reinterpretación de la historia. Georg Simmel expresó hacia 1900, que la clave para comprender la modernidad reside en una mirada que opera co-

Izquierdo de los años treinta, el deporte en Rufino Tamayo y Diego Rivera ya a inicios de los cuarenta con el mural de San Francisco y Ángel Zárraga (los futbolistas). Aquí habría que añadir las diversas estancias en Nueva York de varios artistas mexicanos que redundaron en una concepción ya sea crítica (Diego Rivera, José Clemente Orozco) o celebratoria (Miguel Covarrubias) de la ciudad. Los artistas mexicanos en los años treinta, por lo menos la mayoría, estaban involucrados en la lucha antifascista de la cual era líder el Taller de Gráfica Popular, sin embargo, en su producción hay referencias a la temática urbana, algunos grabados de Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce son prueba de ello, sin embargo, el interés por lo urbano de los grabadores del TGP en realidad se intensifica a partir de los años cuarenta.

¹⁸ La palabra moderno o moderna se utilizaba en el tiempo en que Ruiz pintó su cuadro para definir estilos de vida o para referirse al crecimiento y transformación de la ciudad, quizás a la arquitectura que se desarrollaba en la ciudad de México, o a la publicidad y el cine, pero no parecería formar parte del discurso político y tampoco se integraba a la descripción de las obras pictóricas. Este concepto cobró auge en el ámbito político hacia finales de la década de los ochenta del siglo pasado cuando en el medio mexicano empezó a circular la noción de posmodernidad. Como señal del control que ejercía de forma consciente o inconsciente el Partido Revolucionario Institucional (PRI) emergió el debate de la modernidad con el ascenso de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia de México (1988-1994). Ello tiene razón de ser en su propuesta de la llamada Reforma del Estado (el tratado de Libre Comercio) que se proponía terminar de fragmentar un Estado nacional proteccionista y dueño de sus industrias y recursos naturales. En el campo del arte el debate del Estado infiltró el medio de las exposiciones y se encomendó la muestra *Modernidad y modernización en el arte mexicano* al curador y escritor Olivier Debrouse que propuso como título inicial *Sueños de modernidad* para el periodo que se iniciaba en 1920 y terminaría en 1960. Una ojeada a la introducción a cargo de Olivier muestra las ideas fundadoras del tema en los textos de Baudelaire sobre la vida moderna y desde luego están presentes las ideas de Marshall Berman con *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire* (1984), uno de los libros que más impactaron al mundo cultural interesado en el tema. Con ello se hace evidente la oposición entre nacionalismo y modernidad en la pintura y en la política aunque son piezas del mismo rompecabezas. Vale agregar que no utilizar en forma corriente la palabra modernidad en el campo de la pintura, por lo menos hasta mediados de los años cincuenta, está ligado al nacionalismo y al predominio de los realismos en la pintura mexicana además de su conexión con el realismo socialista y la pertenencia al PCM de numerosos artistas que consideraban lo moderno como decadente y antirrevolucionario. (Véase Georg Lukács, *Estudios del realismo europeo*, 1948).



19. Busby Berkely girls, “By a waterfall”, de *Footlight Parade*, 1933

mo una sucesión de fotografías espontáneas que sugieren la diversidad de la vida cotidiana. Su discípulo Siegfried Kracauer añadió en 1920, que a partir del cine, de la fotografía o del análisis de los nuevos espectáculos frívolos (figs. 19 y 20) sería factible armar la concepción de un sistema social y una visión abarcadora de los nuevos tiempos:

La posición que ocupa una época en el proceso histórico puede determinarse con mayor brillo a partir de un análisis de expresiones de superficie e inconspicuas, son expresiones de una era en particular y no ofrecen un testimonio concluyente de su constitución general. Sin embargo dada su naturaleza inconsciente, provee un acceso no mediatizado a la sustancia fundamental del estado de las cosas.¹⁹

¹⁹ David Frisby, *Fragments of Modernity*, Boston, MIT Press, 1986; Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, 1995, p. 75. *The Mass Ornament* (El ornamento de las masas) analiza la cultura del cuerpo y sus gustos cambiantes, y toma como ejemplo a las Tiller Girls, un conjunto de muchachas jóvenes que desarrolla un espectáculo con base en movimientos precisos y geométricos, antecedente de las Rockets en el Radio City Music Hall. Estos productos de la industria americana del entretenimiento no son más mujeres individuales, sino conjuntos indisolubles de chicas cuyos movimientos son demostraciones matemáticas, estos espectáculos pueden verse en vastos estadios de Australia, la India y desde luego Estados Unidos. Aparecen en los noticieros del cine, son conjuntos grandes de mujeres que se componen, dice Kracauer, de miles de cuerpos sin sexo en traje de baño. El autor marca la diferencia entre la danza y este espectáculo multitudinario. En la danza queda la expresión plástica de la vida erótica, el movimiento masivo de estas mujeres toma lugar en el vacío, son sistemas lineales que ni siquiera pueden ser comparados con las formaciones militares y los sentimientos patrióticos que éstos despertaban. Lo que hay es la ornamentación que puede parecerse a la fotografía aérea. La estructura de la ornamentación de las masas refleja la de la situación contemporánea en que el sistema capitalista es un fin en sí mismo, el dominio y uso de la naturaleza



20. Coristas en el teatro Arbeu, 1922

Si intentamos aplicar esta observación-hipótesis de Kracauer sobre el posible peso histórico de aquellos espectáculos que conllevan una distinta manera de exponer el cuerpo, particularmente el femenino, diría que este cuadro ofrece en parte una herramienta para mirar lo suprimido en el contexto de una formulación de lo nacional y lo nacionalista a la que ciertamente estorbaba la idea de la potente influencia estadounidense vía Hollywood por medio de la inserción de nuevos hábitos de consumo y la puesta en crisis de la estructura familiar. Lo que más se interponía con la voluntad y las necesidades políticas del nacionalismo, que procuraba la muy necesaria integración del campesinado al *corpus* político Cardenista,²⁰ era la idea de modernidad que se aplicaría al desarrollo capitalista y a la imagen de lo femenino. Ésta se tomaba con cierto tono de censura puesto que en cierta medida cuarteaba la idea de familia y nación. Este modo de entender la idea de mujer moderna, familia y principios de identidad cultural pueden apreciarse en el cine mexicano de los años treinta.

como una entidad contenida en sí misma.

²⁰ Durante el tiempo de la lucha armada entre 1910-1920 hubo una fuerte migración del campo a la ciudad y esto continuó en aumento durante el periodo cardenista. El lugar del campesinado en la sociedad posrevolucionaria es elemento de debate. Mientras hay una corriente de opinión que afirma que el general Cárdenas transformó la vida de los campesinos por medio del reparto de tierras (Adolfo Gilly, *La utopía cardenista*, México, Cal y Arena, 1994) hay otros estudios que sustentan, basados en trabajo de campo, que en realidad el Cardenismo quiso imponer una ideología del campesinado que fue resistida por los mismos, aún en Michoacán, el estado natal del general. Esta tesis aparece en el libro de Marjorie Becker, *Setting the Virgin on Fire Lázaro Cárdenas, Michoacán Peasants and the Redemption of the Mexican Revolution*, Los Ángeles, University of California Press, 1996.

La mujer en el cine mexicano de los años treinta

Durante los años treinta la industria del cine en México no tuvo el auge de los años cuarenta pero según Jorge Ayala Blanco y la opinión de los espectadores atentos fue una época pródiga en experimentación. En ese tiempo surgen diversos géneros formales y temáticos en los que destacan los filmes que sostienen una mirada crítica sobre el proceso de la Revolución así como otros temas que en un tenor en ocasiones moralizante, con las indudables excepciones de *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933) y *La mancha se sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), destacan el tema de la familia, la pareja y su descomposición. *Mujeres de hoy* (1936) fue escrita por Jesús Aguirre Beltrán, hermano del antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán, e intenta presentar el problema de la mujer moderna desde una perspectiva moralista al condenar su estilo de vida, su forma de vestirse, las fiestas a las que acude, las amigas que la rodean y lo más condenable, haber sido educada en los Estados Unidos.



21. Alex Phillips, *Mujeres de hoy*, 1936

La protagonista es una joven provinciana del Puerto de Veracruz y la película abre con escenas en alguna playa del puerto en la que ella, rodeada de amigas y un pretendiente,

aparece sentada en traje de baño, con un modelo algo parecido al del maniquí de la vitrina y amparada del sol por una sombrilla también de enorme parecido con la que funciona como fondo en este cuadro de Ruiz (fig. 21). Debe añadirse que según revistas de la época como *Revista de Revistas* la forma y el color de la sombrilla era la moda del momento. La protagonista (interpretada por Adriana Lamar) viaja a la ciudad de México y se reencuentra con el hombre que en aquella primera escena de la playa aparece sentado a su lado y que ya en México pide su mano, no sin antes pasar por la severa advertencia del socio y amigo que augura el fracaso de la unión por el hecho de haber escogido como esposa a una mujer que ha recibido su educación del otro lado de la frontera y que seguramente está imbuida de la cultura de las *flappers*. Lo que sigue es predecible, la protagonista tiene deseos de divertirse y acude a fiestas licenciosas con sus amigas casadas o divorciadas en las que se intercambian las parejas. El matrimonio termina fracasando. *Mujeres de hoy* presenta como ninguna película mexicana la problemática de la *flapper* cuando ésta como tema e invención estadounidense se había extinguido en Hollywood por la crisis económica de 1929. La *flapper* fue un tema importante en la novela, la publicidad, el cine y la moda en los Estados Unidos en los años veinte, particularmente en la novela de 1922 de J. Scott Fitzgerald, *En este lado del paraíso*.²¹ En México, dice Joanne Hershfield:²²

La flapper también era conocida como la flapperista o flaperesca, se distinguía por no aparecer en el espacio privado o en su hogar y fue acusada de malinchista por consumir una moda que venía de los Estados Unidos. La idea de flapper fue capaz de crear una determinada imagen de la mujer moderna y sexualizada, el corte de pelo, la mirada franca y directa, sus ojos maquillados hasta el extremo, ella la flapper está desposeída de modestia y de los roles convencionales de la mujer.²³

²¹ Joshua Zeitz, *Flapper. A Madcap Store of Sex, Style, Celebrity and the Women who made America Modern*, Nueva York, Three Rivers Press, 2006, p. 27. La *flapper* pertenece a la llamada era del jazz, bailaba el charleston, se vestía con ropas que hacían su figura esbelta y angular, puso de moda las faldas y el pelo cortos, fumaba, bebía, había perdido su virginidad y mantenía relaciones sexuales múltiples, se desvelaba y estaba de fiesta todas las noches. Quizás esto era cierto del flapperismo en las clases sociales altas a las que describe Scott Fitzgerald, mientras que el flapperismo se expandía entre estratos sociales de todos los niveles. Fue un acicate de las primeras luchas exitosas por la igualdad y corresponde a la entrada de la fuerza de trabajo femenino en el sistema económico que se benefició de los nuevos hábitos de consumo que sostenían la imagen de la *flapper*. Esto multiplicó la venta de accesorios y maquillajes, de cigarrillos y de bebidas alcohólicas, de una nueva moda que eliminaba prendas anteriores, de medias nylon y calzado. La idea del entretenimiento y el tiempo libre también se asocia con estos nuevos estilos de vida personificados de cierta forma en la *flapper* que benefició a la industria cinematográfica, la compra en gran escala de la radio y el inicio de la industria automotriz.

²² Joanne Hershfield, *op. cit.*, p. 59.

²³ *Op. cit.*, pp. 59-60.

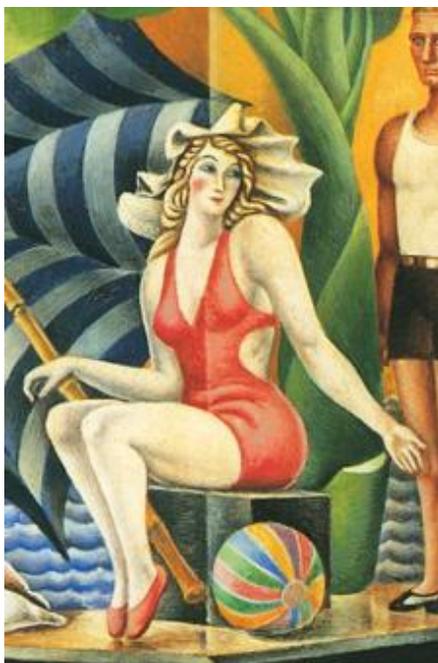
Las celebridades del teatro y el cine, dice Hershfield, eran los modelos que las revistas propagaban. Las características asociadas a las *flappers* se aplicaron también a las estrellas de cine mexicanas, entre ellas Lupe Vélez que en una foto memorable de 1926 en *Revista de Revistas* aparece como el símbolo nacional de lo moderno; es decir, una figura familiar en el ropaje de un ícono exótico internacional.²⁴

Mujeres de hoy intenta asomarse al mundo de la mujer moderna en México por medio de la noción de la *flapper*. Como queda claro en el filme, esta figura se establece por una moda extranjera que corrompe la vida de las mujeres decentes²⁵ provenientes de provincia y de ambientes más sanos como el de Veracruz, que era en ese entonces el escenario playero usual en las películas mexicanas de los años treinta. Las escenas del puerto aparecen en forma memorable en la ya mencionada película de Arcady Boytler en que se muestran amplias vistas de Veracruz, la Isla de Sacrificios y San Juan de Ulúa. Al contrario de *Mujeres de hoy*, la película de Boytler muestra un puerto de cabaret y marineros borrachos y una conmovedora historia de amor con cierto carácter universal lejos de los dilemas de la familia mexicana y la preocupación por los efectos de una cierta modernidad en las mujeres.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ El tema de la *flapper* en sentido negativo que aparece en *Mujeres de hoy*, es contrarrestado por la película de Fernando de Fuentes *La familia Dressel* (1935), filme que aborda tangencialmente la libertad de la mujer en el medio radiofónico. El tema central es una familia alemana radicada en México dueña de una boyante ferretería. El director señala en este filme la difícil integración o aislamiento voluntario de esta comunidad extranjera en México que se patentiza en la oposición de la Sra. Dressel a que su hijo contraiga matrimonio con una mexicana que labora como cantante de radio, medio estimulante en el que se divertía pero siempre asediada por los hombres a los que sabía mantener a distancia. Se trata acá de una *flapper* buena, honorable que privilegia el amor y el matrimonio por encima de su trabajo. La película muestra los comercios y las vitrinas en las calles del centro, en particular la calle Palma. Otro filme que introduce el tema de los medios, sobre todo el radio, la actividad y apariencia de la mujer moderna, la ciudad como idea, es la película de José Bohr, *Así es la mujer* (1936). Una trama llena de enredos, perfila como asunto fundamental un cantante enmascarado que actúa en la radio mexicana de la capital y quien ha copiado el recurso del disfraz de una bailarina que vive en Buenos Aires y que aparece ante el público con el rostro cubierto, ambos, el cantante de radio y la bailarina tienen un doble, son uno y el otro al mismo tiempo. La bailarina y su doble viajan a México para exponer a los enmascarados que han copiado el recurso y se encuentran con el hecho de dos distintos cantantes que se turnan para actuar bajo la máscara. Sorprende la conexión México-Buenos Aires y las escenas aéreas de la capital argentina. Las escenas de la calle en la ciudad de México son referencias urbanas al café; la diversidad de personajes (el estudiante, el mendigo, la mujer solitaria, el político etc.), en especial, las conversaciones del mesero que atiende el local con el más viejo y vivo de los parroquianos, nos ofrecen amplias reflexiones sobre la comedia humana que se desarrolla en el café. La máscara, tema surrealista, es una constante referencia como lo es el doble y el tema de la mujer moderna en sus distintas acepciones aparece como central. Por un lado, puede vérsela en su aspecto desagradable y cómico a la vez desde Sara García, mecenas de la radio y mujer aburrida, viuda de un rico comerciante que promueve el programa del enmascarado y al cual ha de cobrar sus favores, hasta la mujer emancipada con silueta de *flapper* que es la bailarina, mujer noble y desinteresada y su doble que se hace pasar por ella que es pragmática y atrevida. Todo el daño ha de repararse por medio del matrimonio de las dobles de Buenos Aires con los dos cantantes de radio.

Una vista a vuelo de pájaro de la cartelera de esos años muestra que el cine exhibido en aquella época provenía mayormente de Hollywood y de París. Los actores y actrices fotografiados eran los más famosos de la época, entre ellos, Jean Harlow que falleció en junio de 1937. Por aquel tiempo *Revista de Revistas* dedicó su portada a la Harlow que por su atuendo y postura no parece demasiado lejana a la concepción de la maniquí que parece mirar hacia afuera del escaparate (figs. 22 y 23).



22. Antonio Ruiz, *Verano*, detalle



23. *Ilustrado*, 21 de febrero 1935

La mirada animada y el cuerpo inerte

En la pequeña superficie del cuadro percibimos más de lo que aparece a simple vista, puesto que como hemos advertido los espectadores se duplican. Por un lado, están los personajes de espaldas al cuadro absortos en el acto de mirar y a la vez están los observadores de esta pintura, todos a su vez son mirados por la maniquí rubia vestida con un traje de baño rojo y sombrero de ala ancha que se encuentra al centro del aparador y que parece una de esas instancias en que los diseñadores de vidrieras de hecho incluían, excepcionalmente, modelos vivos.

La amplia discusión sobre el maniquí se inicia con la noción del autómatas y la aspiración ya desde el siglo XVIII en Europa, particularmente en Francia, de fabricar seres

humanos sintéticos,²⁶ continúa con la concepción moderna que carga con los efectos del deseo de seres humanos artificiales (particularmente mujeres), prominente en el movimiento surrealista europeo y de nueva cuenta, en la época contemporánea, aparece encarnada en el Cyborg.



24. Lester Gaba. Serie *Cynthia*, *Life*, 1935

En el año en que Antonio Ruiz pintó *Verano* la revista *Life* dedicó en diciembre de 1937 su portada al maniquí Cynthia inventada por el escultor y diseñador Lester Gaba, que por medio de la talla realista en materiales ligeros había logrado reducir enormemente el peso de los maniqués para hacerlos más manipulables y tener la posibilidad de cambiar con frecuencia los objetos y las vestimentas de los cuerpos ficticios que lucían en los aparadores. Cynthia se convirtió en una gran celebridad. El ensayo fotográfico de *Life* mostraba la vida íntima de Cynthia, primero como si fuese realmente un ser animado o al menos una autómatas con todas las características de un ser vivo en el proceso de escoger invitaciones para asistir a diversos eventos sociales a los cuales acudía con Gaba. Acompañada de Gaba, como si fuesen una pareja, salía a las calles de Nueva York, daba un paseo en carroza, iba a cenar, acudía a espec-

²⁶ Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995, pp. 1-5.

táculos. Después, al final del reportaje, Cynthia es fotografiada en el ritual femenino de retirarse por la noche a descansar. Se trataba para *Life* de seguir la idea de Cynthia como ser público y también quería mostrar su ser privado al hacer la secuencia de cómo se desvestía, se quitaba el maquillaje o se cepillaba el pelo; estas fotos mostraban como Gaba la desarmaba, primero los brazos y luego las piernas, después la cabeza y guardaba las distintas partes de su cuerpo ya desnudo y su rostro sin peluca en un estuche de satín (figs. 24, 25 y 26).²⁷

El maniquí personificado en Cynthia, que roza los lindes de lo animado como la fantasía suprema de fabricar una persona viva que en realidad fuese un objeto, no estaba demasiado lejos de la particular liga que escaparates y maniqués tuvieron con el lenguaje del teatro. Los aparadores se convirtieron en escenarios teatrales construidos con el afán de vender las mercancías desplegadas en el espacio acotado, pero que mostraban la ilusión de cierta profundidad, estaban hechos con el propósito de que los espectadores o posibles clientes experimentasen un cambio emocional capaz de provocar el deseo de adquirir esas mercancías. Así ese espectáculo, que es la vitrina, necesariamente tiene por objeto establecer las transacciones de la mirada entre el maniquí y el espectador.²⁸



25. Lester Gaba. Serie *Cynthia*, *Life*, 1935



25. Lester Gaba. Serie *Cynthia*, *Life*, 1935

²⁷ Sarah K. Schneider, *Vital Mummies. Performance Design for the Show Window Mannequin*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995, pp. 59-61.

²⁸ *Op. cit.*, p. 7.

El origen de la vitrina no es algo que esté bien establecido, en su versión moderna dependió del avance tecnológico en la fabricación de un vidrio más versátil que surgió en las últimas dos décadas del siglo XIX y sus posibilidades como industria que daba lugar a distintos oficios (arquitecto, ingeniero, diseñador, artista) crecieron bajo el impacto que las ferias universales tuvieron sobre la exhibición de objetos ya que eran éstas las que difundían los últimos avances en el campo del diseño industrial. Para Walter Benjamin, las ferias universales eran el origen de la industria del placer que condicionaban en forma novedosa la reacción de las masas, particularmente la idea de mirar y no tocar y disfrutar con el puro espectáculo.²⁹ En su forma moderna las vitrinas surgieron hacia 1925 en la exposición *Arts Décoratifs* en París que viajó a diversas ciudades de los Estados Unidos, ése fue el momento de cambio cuando el aspecto abigarrado de los modelos establecidos del *display* después de la Primera Guerra Mundial dio lugar a un diseño que descansaba en la composición pictórica que permitía enfocar artículos específicos³⁰ y daba mayor centralidad a la hechura de los maniqués.

La exposición *Arts Décoratifs* marcó un importante cambio en la estética del despliegue de productos e influyó en la fabricación de maniqués cada vez más sofisticados así como en la elaboración de escenarios que tendían al minimalismo para permitir una relación más inmediata con el espectador y a la vez, como observó el diseñador de escaparates H. Glévéo en 1923: “El cambio consistía en que los objetos y los maniqués estaban colocados para crear una atmósfera de misterio y seducción visual por medio de la repetición o de colocar objetos idénticos en el mismo escenario.”³¹

El cubismo y el surrealismo influyeron en el diseño de los escaparates. El surrealismo en particular se prestaba por la premisa de la convivencia entre el mundo real y el de los sueños. La yuxtaposición entre lo real y lo irreal convirtieron a este movimiento de alto vuelo intelectual en un elemento fundamental de la publicidad. En relación con lo vivo y lo inerte Friedrich Kiesler, notable escultor y diseñador de las vidrieras de la tienda neoyorquina Saks Fifth Avenue desde los años veinte, escribió sobre la vitrina como un teatro estático, categoría asociada al efecto del “Tableau vivant” y hacía comparaciones entre la evolución del teatro y la dramatización de las mercancías en el aparador. Ese teatro estático había pasado por varios pasos: en primer término mencionaba Kiesler al telón pintado, después la construcción de

²⁹ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 85.

³⁰ Sarah K. Schneider, *op. cit.*, p. 9.

³¹ *Op. cit.*, p. 11

escenografías semejantes a las que se diseñaban para presentar obras de teatro y finalmente las vidrieras adoptaron el estilo de los escenarios del cine.³² Sin embargo, los modos de idear vitrinas están impregnados de una atmósfera teatral que se revela en el lenguaje de quienes participaron en esta industria durante los años treinta. Ellos se referían a los maniqués como actores que se mueven en escena y provocan reacciones en el espectador. Los autores del *display* y los directores de teatro parecen tener puntos en común, puesto que el segundo se ocupa de estructurar lo literario para producir teatro y el primero desarrolla una teatralidad visual que propone relaciones entre el arte y la vida, el comercio y el arte y el binomio quietud/animación.

La exposición internacional del surrealismo de 1938 celebrada en París articuló nuevas relaciones con la teatralidad que rodeaba a los aparadores y sus personajes; transformaron la quietud de la vitrina en instalaciones que subvertían en forma radical el uso de los maniqués en las tiendas departamentales. Man Ray, Max Ernst, André Mason y Marcel Duchamp entre otros responsables de dicha exposición internacional, después del secuestro de diecinueve maniqués según testimonio de Man Ray, las convirtieron en objetos decadentes al cubrir las con caracoles o pintarles lágrimas enormes en el rostro y encerrar sus cabezas adentro de unas jaulas para pájaros. Una degradación del cuerpo femenino que por su carácter de cuerpo ficción no tenía reparo en impedir las fantasías psicosexuales de un notable grupo de artistas.

La película de Hans Richter (uno de los integrantes del movimiento Dadá de Zúrich), *Dreams that Money can Buy* (1944) (*Sueños que el dinero puede comprar*) complementa la noción del maniquí como objeto amoroso degradado. En el filme cuyo argumento gira alrededor de un poeta-psiquiatra que vende sueños, los roles de lo femenino y lo masculino son transferidos y subvertidos en el mundo de los maniqués. En vez de Cynthia que muere en el favor del público por haber aparecido destrozada en el reportaje de la revista *Life*, es el maniquí masculino el que queda descabezado ante la modelo compuesta de piezas desarmables incluido

³² Friedrich Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, Nueva York, Brentano's, 1930, p. 110. El constructor de escaparates debe atrapar la mirada y transformar al transeúnte en *flâneur*. Kiesler decía que había que crear una atmósfera de tensión entre los varios objetos o mercancías expuestos en el marco del escaparate. La tensión de Kiesler se refería no solamente a la composición formal sino a la que se da entre los elementos que ahí aparecen y la aprehensión del espectador. Éste debe sentirse como si estuviese presente adentro de la escena y el escaparate fuese realmente la puerta de entrada al almacén. Los dos personajes que miran la vitrina no cruzan esa entrada, parecieran estáticos, fascinados. El problema de la fascinación es el resultado de un sistema económico que da valor a la apariencia de los objetos, a la estética de la mercancía más que a su valor de uso.

un corazón automático. Ella, impecablemente vestida de novia, logra mantener su compostura de autómata delante del maniquí (el novio) enfundado en traje de rigurosa etiqueta que expresa emociones (llora) y se va deshaciendo hasta quedar descabezado frente a la cámara que enfoca el impecable cuello, aun hay cuerpo pero la cabeza ha desaparecido. La película de Richter intenta desde otra perspectiva reincidir en la mirada surrealista sobre el maniquí, en ella participaron también Man Ray y Max Ernst además de Fernand Léger fascinado por la mecánica y las figuras artificiales, no menos sugerente es la musicalización a cargo de Marcel Duchamp. Hay puntos de unión entre *Sueños que el dinero puede comprar* y *Verano* en la medida que el hombre-maniquí pierde su virilidad y en forma más extrema, como en el filme de Richter, es descabezado frente al poder de la mujer que en *Verano* domina el escenario con cierto poder maligno.

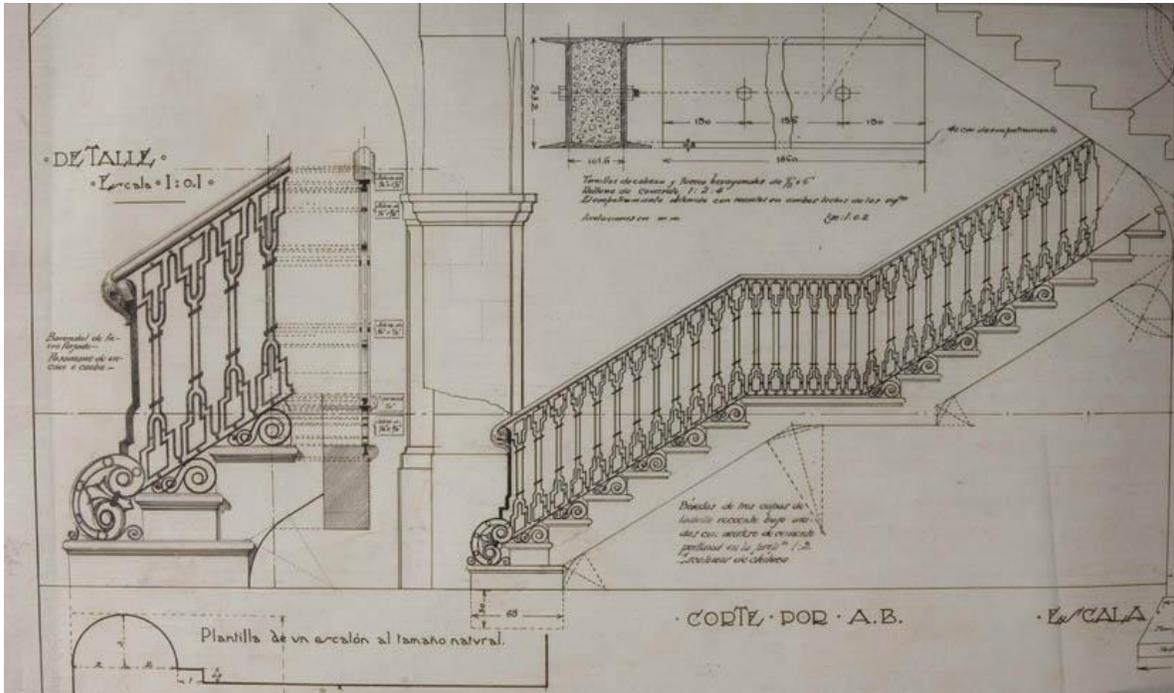


27. Antonio Ruiz, Dibujo, Archivos de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas

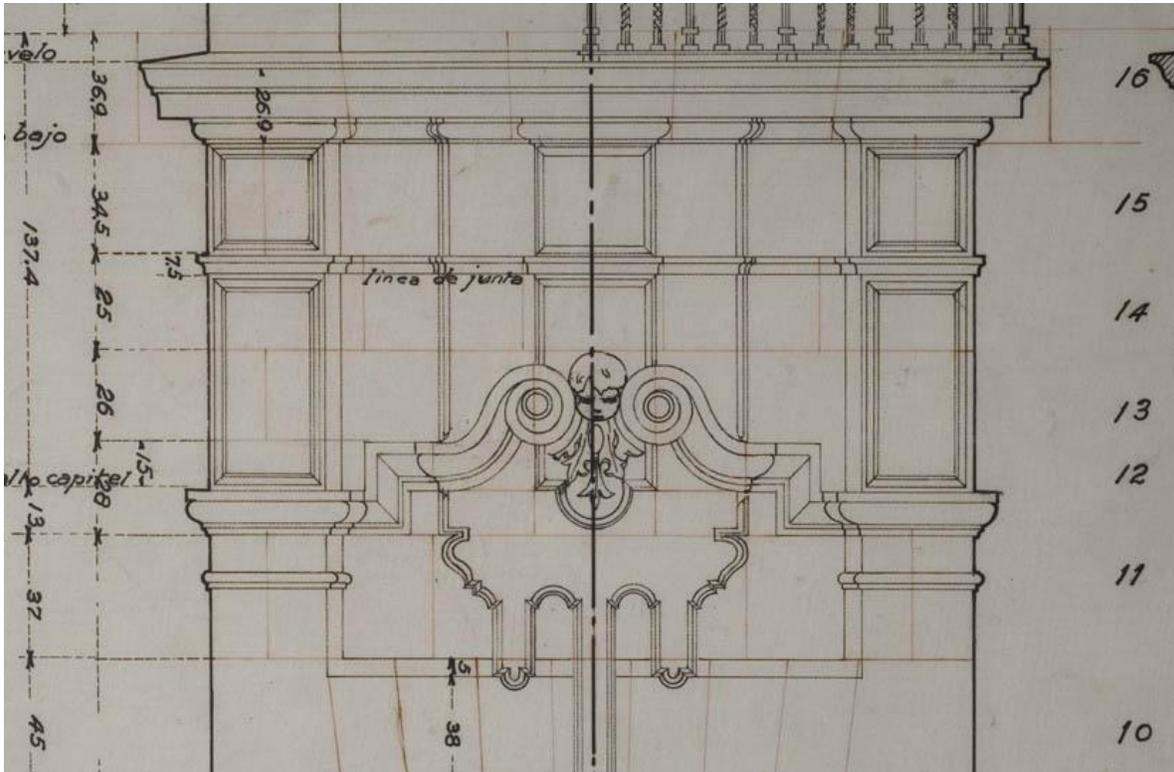
El artista como escenógrafo

Antonio Ruiz estudió artes plásticas en la Academia de San Carlos a la que ingresó en 1914.³³ Al dejar la escuela en 1917 ingresó a la Secretaría de Comunicaciones y Transportes como dibujante encargado de cartografía y fotografía (fig. 27). Poco más tarde pasó a otras

³³ Ruiz permaneció en la Academia de San Carlos, según un apunte biográfico de su nieta Luisa Barrios, alrededor de tres años. Entre sus maestros se encontraban Saturnino Herrán por el cual Ruiz tuvo gran veneración y entre sus compañeros de estudios se encontraban Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Julio Castellanos, Agustín Lazo y Leopoldo Méndez.



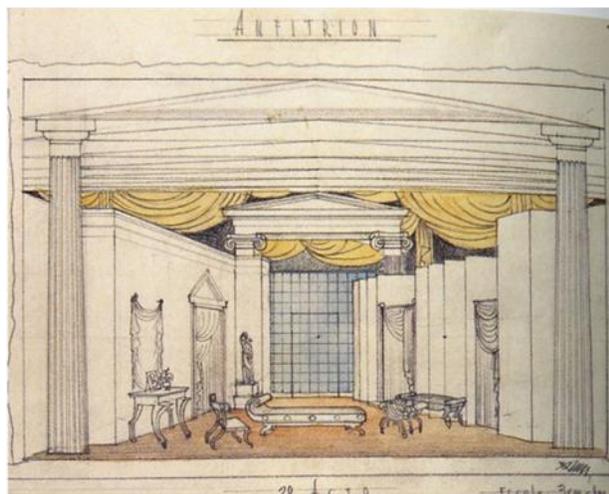
29. Antonio Ruiz, Dibujos, Revista Forma, No. 4, Vol. 1



30. Antonio Ruiz, Dibujos, Revista Forma, No. 4, Vol. 1

El dibujo está dividido en dieciséis escenas, como si fuese una secuencia fílmica o una especie de modificación al “cómic” en el que el pintor narra, por medio de pequeños cuadros que incluyen imágenes y textos, sus sensaciones de soledad en el interior de un cuarto, su tristeza cuando mira la playa y también lo extraño y divertido que le resultan las vitrinas californianas que a la vez le sugieren ideas. Esas vitrinas varían desde el Drug Store, hasta las tiendas de dulces así como las Five and Dime Stores y los escaparates del barrio chino. También incluye en su relato las palmeras y el mar que lo envuelven en la nostalgia del ansiado retorno, siempre pensando en Meche. *Verano* tiene claras reminiscencias del testimonio-dibujo de Ruiz en Los Ángeles que hace más clara la conexión con el *display* norteamericano y la impronta visual y emocional de su paso por Hollywood, cuestión ya anticipada que se desarrollará un poco más adelante.

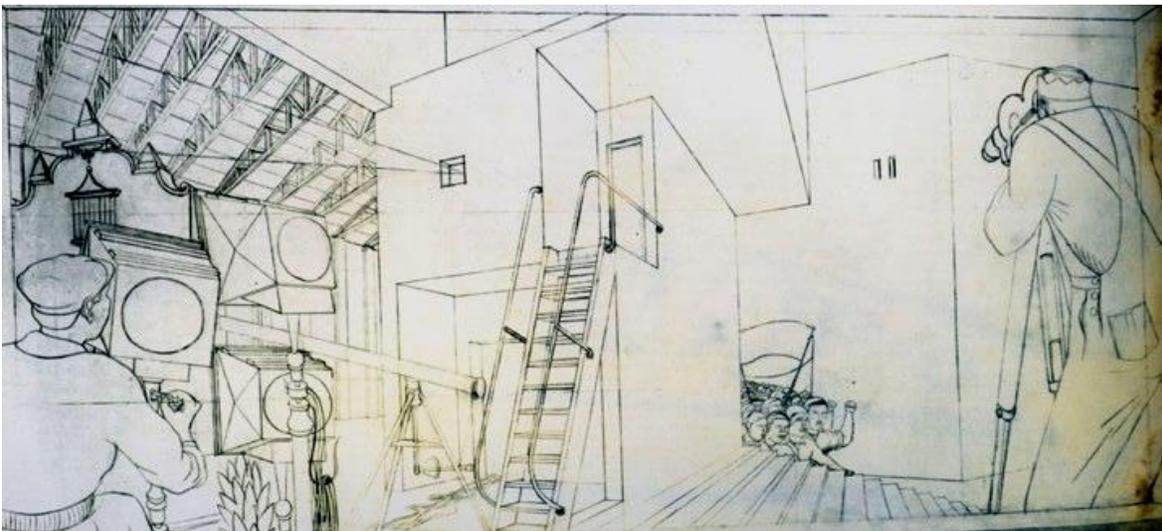
A su regreso a México en 1927, sus dibujos de arquitectura neocolonial californiana serán publicados en el número 4 de la revista *Forma*. Se trata de más de cien cartones ejecutados especialmente para sets cinematográficos; esto dice la nota introductoria que antecede a la presentación de los dibujos.³⁵ Llama la atención en estos dibujos el diseño experto de los elementos constructivos: pilastras y capiteles, escaleras y arcos, cornisas y almenas. Las líneas de fuga y los complejos entramados de techos y columnas, vigas y herrerías contribuyen a imprimir un dinamismo y relaciones constructivas que sorprenden por la exactitud y las proporciones (figs. 29 y 30). Es posible decir que su aprendizaje como escenógrafo marcaría en parte el carácter de su pintura, impecablemente construida, cuidadosa de todo detalle y capaz de contener varios escenarios y realidades. Ya de nuevo en México, Ruiz estuvo activo en el diseño de escenografía para el teatro (fig. 31) y cerca del mundo del cine. Realizando esa labor, participó en dos películas de los años treinta:



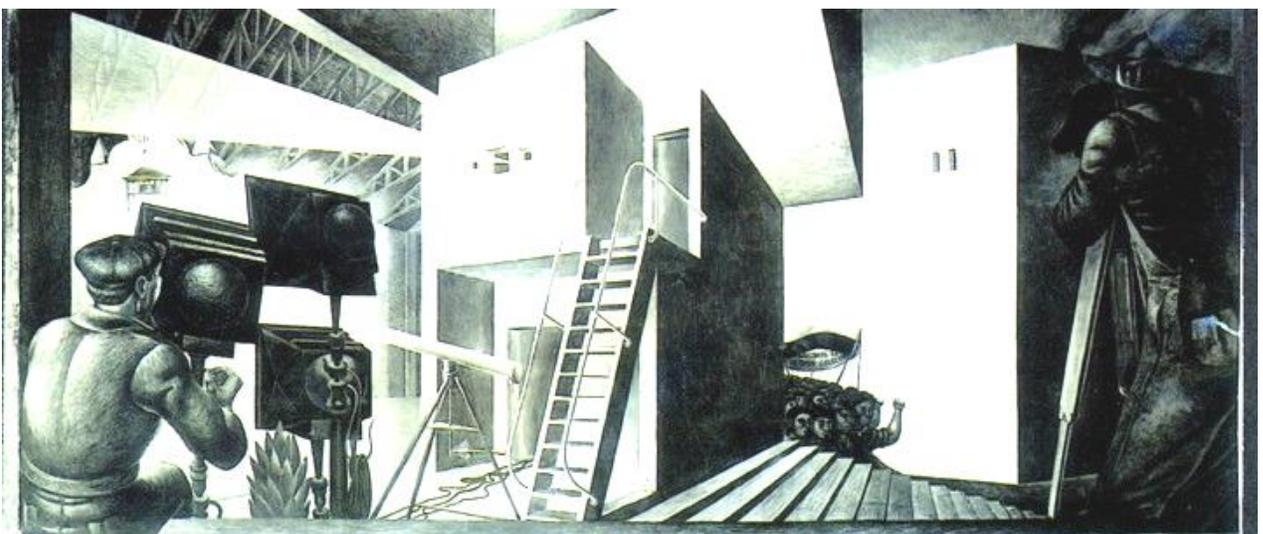
31. Diseño escenográfico para *El Anfitrion*, s/f

³⁵ “Antonio Ruiz”, *Forma, Revista de Artes Plásticas*, núm. 4, 1927, pp. 190-194.

Vámonos con Pancho Villa de Fernando de Fuentes y menas conocida *Hotel Paraíso*, ambas de 1936. En los estudios Clasa, fungió como jefe del departamento de escenografía y en 1935 fue comisionado para hacer el mural del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. Por desgracia, éste fue destruido en 1948, de modo que sólo puede analizarse desde las fotografías del dibujo preparatorio y de la que fue tomada del trabajo terminado (figs. 32 y 33).



32. Dibujo preparatorio del mural para el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, 1935



33. Mural para el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, fresco, 1935

El mural del Sindicato

Si bien *Verano* muestra una relación con *México 1935* en tanto ambas son escenas urbanas y manifiestan por medio de elementos visuales procesos de simbolización de la modernidad, el mural del sindicato de cinematografistas de 1935 parece formar una pareja o dúo con *Verano* por la concepción espacial caracterizada por el constante ir y venir del espacio público y el privado, pero sobre todo por el hecho de dejar entrar en su lenguaje pictórico un segundo elemento complejo de la modernidad, la industria del cine y la arquitectura contemporánea.



34. Thomas Hart Verton, *Hollywood*, temple sobre tela, 142 x 213 cm, 1936

El mural es una expresión del manejo experto que Ruiz tenía de la sección áurea como herramienta compositiva. Esto le permitía dividir el espacio por medio de volúmenes cúbicos de distinto tamaño. El mural revela un cuidadoso seguimiento del diseño arquitectónico de Juan O’Gorman,³⁶ y hace pensar más precisamente en la casa-estudio (hoy museo) que O’Gorman construyó para Diego Rivera y Frida Kahlo en 1931. El modernísimo diseño de carácter funcionalista carente de ornamentación lleva los volúmenes a su máxima

³⁶ Juan O’Gorman y Antonio Ruiz mantuvieron una larga amistad. Su relación, como habrá de desarrollarse en el capítulo 4 de este trabajo, también se basaba en compartir aspectos relativos a la materialidad de la pintura y a los motivos iconográficos.

simplificación, es ascético y minimalista en sentido amplio, cualidades que parecen revelarse también en el artificio de haber pintado el mural de blanco y negro, algo que por otro lado corresponde a la ausencia de color de la foto y del cine antes de la fusión del Technicolor. Con este recurso parece conjugar dos géneros visuales: la pintura y la imagen cinematográfica.

El significado de nuevo parece estar envuelto en una yuxtaposición, pero en este caso se trata de una yuxtaposición de los espacios internos y externos en los que los límites se han difuminado.

El trabajador de la izquierda ilumina una escena que parece provenir de sus sets coloniales por el detalle de la construcción que asoma y una cierta referencia al campo o a la mexicanidad por la planta cactácea que aparece por debajo de los aparatos destinados a la iluminación. El personaje de la derecha tiene otro oficio, es un camarógrafo de enorme tamaño en relación con los otros elementos de la composición que abarca el mural de piso a techo. Enfoca una escena un tanto lateral de una manifestación obrera de tamaño miniatura que marcha por uno de los ángulos laterales y pasa por unas escaleras que ocupan un lugar importante en la parte baja del cuadro.

Se trata de una escena cinematográfica introducida por Antonio Ruiz en la pintura. Según Olivier Debroyse —en un escrito dedicado a Lola Álvarez Bravo, quien formó parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) desde su creación en 1934—, la artista, junto con Manuel Álvarez Bravo y el pintor, grabador y fotógrafo Emilio Amero, creó un cine-club (quizás el primero registrado en México) donde se exhibían, entre otras, películas que les proporcionaba discretamente el gobierno soviético: *Octubre*, *La Madre*, *La infancia de Iván*; Pudovkin, Eisenstein, Dziga Vertov y Luis Buñuel llegaron a México por este conducto.³⁷ Las escaleras en el mural del sindicato son demasiado visibles para no atender a una posible alusión al filme de Eisenstein: *El acorazado Potemkin*. Este recurso fue utilizado por el cineasta ruso en varios de sus filmes que insertan escenarios en los que las escaleras son un eje por donde pasan las masas como puede advertirse en *La huelga* de 1925. El director soviético utilizaba las escaleras con un sentido formal que le permitía insertar dinamismo y variación de ángulos.

Por uno de los espacios laterales y casi en diagonal puede observarse en el mural de

³⁷ Olivier Debroyse, “Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo”, *Lola Álvarez Bravo. Reencuentros*, Conaculta-INBA, Museo Estudio Diego Rivera, 1989, México, pp. 9-10.

Ruiz una marcha con un estandarte con consigna.³⁸ Se trata de una escena de masas en miniatura, una manifestación de obreros que exige su contrato colectivo de trabajo. La presencia de Eisenstein en México durante los años treinta está bien documentada³⁹ y no es de extrañar que para presentar a la industria cinematográfica, Ruiz haga alusión a Eisenstein cuyas teorías sobre cine y montaje eran conocidas en ese tiempo. Quizás Eisenstein fuese un punto de unión cercano entre la Revolución mexicana y la rusa; más aún, es probable que representara la confluencia de las dos posrevoluciones y de la enorme actividad que había entre los círculos de trabajadores e intelectuales alrededor de organizaciones de obreros y artistas en sindicatos.

El dibujo preparatorio, permite observar con mayor claridad otros elementos y quizá llegar a otra interpretación del significado de la presencia de elementos arquitectónicos neocoloniales en el mural del sindicato; la clave está en mirar de nuevo la presencia de los dos individuos vestidos de manera contrastada y ocupados en el proceso de captar escenas totalmente opuestas. Por un lado, el hombre del overol, a la derecha del espectador, se ocupa en filmar la diminuta manifestación que pasa junto a la ancha escalinata que como hemos visto nos remite a Eisenstein y el recurso formal y social de la gran escalera, mientras que el camarógrafo del lado izquierdo, en contraste, está vestido con un traje que denota otra clase social o que proviene de otro lado. Él dirige su aparato hacia el escenario neocolonial “california Style” que pudiera aludir al cine hecho en Hollywood o más concretamente al contraste entre el cine aleccionador que remite a la conciencia social frente al cine como diversión y espectáculo.

El tema del mural en sentido amplio es la industria cinematográfica, tema remarcado por la escalerilla que conduce al cuarto/cubo del proyccionista y que emite el rayo de luz hacia fuera, es decir, hacia el espectador que ilumina y nos deja ver el proceso de producción o lo antes filmado. El cubo unifica y separa: por un lado, sirve como nexo entre la toma de vistas y el producto terminado, por el otro, quizá está ahí para fortalecer la dimensión espacial

³⁸ Graciela Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 360. En este libro Speranza dedica un capítulo a la pintura de Kuitca que tiene evidentes referencias a Eisenstein. Se refiere entre otras pinturas a *El mar dulce*: “el espacio, también perspectivado, se hace aún más complejo en una arquitectura irregular que incluye una escalera de destinos inciertos. Vanos que abren a otros espacios, reflejos [...] una imagen que cubre la pared posterior y se continúa en la contigua pertenece a la célebre secuencia de la escalinata de Odessa de *El acorazado Potemkin*”

³⁹ Aurelio de los Reyes, “El nacimiento de *¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein: Conjeturas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Primavera, vol. XXIII, núm. 78, pp. 149-173.

y separar las dos escenas que están siendo filmadas con contenido e intención diferente, según hemos visto un poco más arriba. El mural incorpora la abstracción geométrica en el plano arquitectónico, el pintor parece interesado en trasladar un sentido de espacialidad y se enfoca más en los procesos visuales de la cámara.

Este mural contrasta con otra pintura sobre el cine. En 1937 *Life* comisionó al artista de corte realista y maestro de Jackson Pollock, Thomas Hart Benton, un cuadro de la industria cinematográfica que no gustó a Booth Luce (el dueño de *Life*), por lo cual nunca llegó a aparecer como portada ni fue producto de reportaje. Para realizar esta única pintura (51 x 83 pulgadas, fig. 34), el artista pasó una temporada en Hollywood. Hart Benton nombró el encargo pictórico de Booth Luce *Hollywood* y lo realizó en gran tamaño (142 x 213 centímetros). La obra incluye más de cincuenta personajes desempeñando procesos técnicos. El punto central lo constituye una mujer rubia en bikini, un modelo inspirado en prendas de ropa interior. Se ha especulado sobre la identidad de la modelo, por ejemplo si se trataba de Alice Faye, Gypsy Rose Lee o Jean Harlow (quien acababa de morir y se ha pensado que sería un homenaje del pintor a la rubia platinada más famosa de la pantalla en los treinta). Según Erika Lee Doss⁴⁰ no es ninguna de ellas, es más bien una referencia a la relación que en los ojos del pintor había entre actrices y coristas como si el *vaudeville* hubiese desbancado al cine y la industria fílmica y sus procesos fuesen mucho más importantes de lo que en realidad ocurría en el filme acabado. La mujer semidesnuda o la estrella tiene el poder ya que ostenta un cetro en su mano y está rodeada de otras mujeres que esperan en sus camerinos.

Lo femenino aparece en tres instancias como poder y pasividad y como cuerpo denigrado por la violación y el crimen en el extremo izquierdo del cuadro. Se trata de una imagen triunfalista de la industria hollywoodense en la que están presentes la fuerza de la industria y sus distintos gremios, todos compuestos por hombres, que para ese entonces pertenecían a organizaciones sindicales bien organizadas. La noción de la industria cinematográfica de Hollywood en un momento de auge es enfatizada en el cuadro por la escena del fondo en la que puede verse un incendio que se refiere al gran fuego que consumió la ciudad de Chicago hasta sus cimientos a mediados del siglo XIX, desgracia de la que se repuso y que permitió el surgimiento armónico de lo que algunos consideran la cuna de la

⁴⁰ Erika Lee Doss, *Benton, Pollock and the Politics of Modernism: from Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 205.

cinematografía moderna. Hollywood a mediados de los años treinta apostaba al resurgimiento de la industria y también a la recuperación moral y económica después de la estrepitosa caída del capitalismo que se inició un jueves de octubre de 1929. Luce Booth, quien fundó *Life* en 1936 —que resultó un enorme éxito desde sus inicios y logró divulgarse por numerosos países— no aceptó la pintura de Thomas Hart Benton quizá por la importancia que da a los trabajadores y en ello vio una referencia a la defensa del sindicalismo contra el capitalismo corporativo.⁴¹

Las diferencias entre el cine de Hollywood, al que tanto temían los editoriales moralizantes de *Revista de Revistas*,⁴² y la naciente industria del cine mexicano es desde luego abismal. Un análisis comparativo entre ambas imágenes muestra, por medio del énfasis en el tema arquitectónico que caracteriza el mural de Ruiz, una alusión a una industria en construcción de precaria tecnología y en cambio es quizás el único ejemplo en la pintura de Ruiz que confiere cierta heroicidad al cuerpo del obrero al que de nuevo vemos de espaldas.

¿Qué llevó a Ruiz a adelantarse al tema urbano y armar a partir de una miniatura una visión de la modernidad en México? Es difícil saber si fue en oposición a las apabullantes dimensiones de la pintura mural y su tendencia a la imagen heroica del México nuevo; en su lugar, este artista se inclinó por otros modos de expresión: escogió como estrategia lo cotidiano y la síntesis de los signos en una superficie reducida. En todo caso, la obra *Verano* de Ruiz funciona como el otro ámbito en que se desarrolla la imagen pictórica del obrero o los personajes del pueblo en donde éstos se encuentran desposeídos de una presencia mítica, en un lugar más estrecho, arrinconado, casi de subordinación frente al espectáculo del aparador iluminado. Un moderno altar, un símil de los museos en donde la colocación de los objetos se transforma en un misterio.

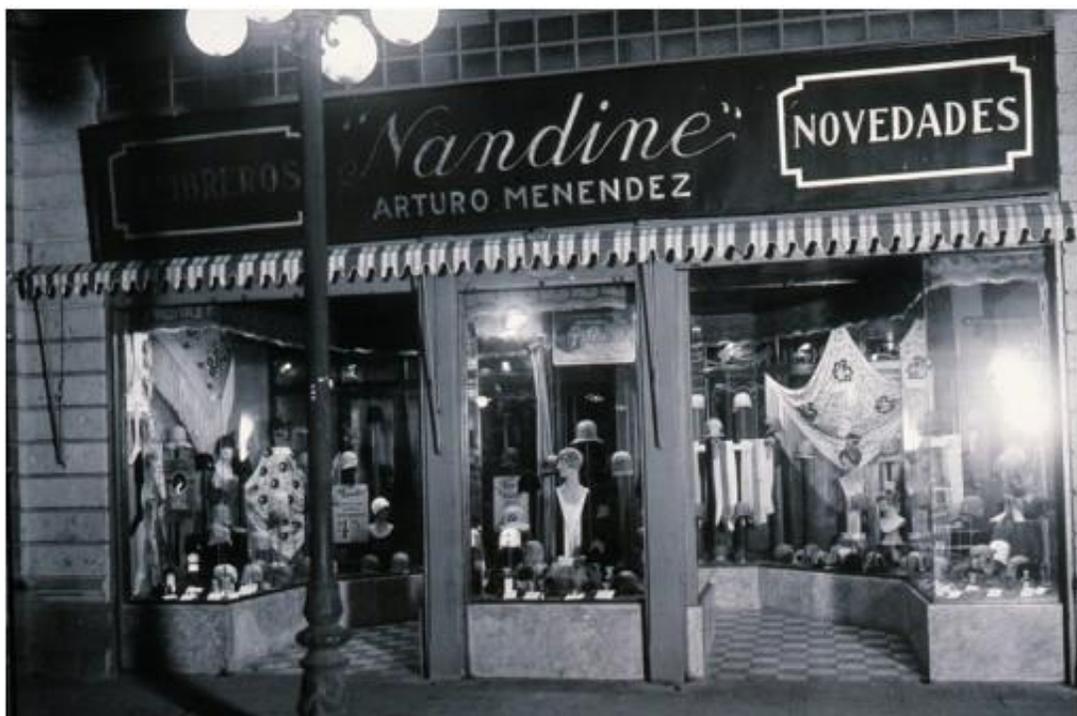
Entre más se observa el cuadro, puede pensarse que no es necesariamente una escena realista a la manera de las pintadas por el estadounidense Reginald Marsh. Este artista se ocupó en numerosas ocasiones de los escaparates de la calle 14 en Nueva York, una especie de Quinta Avenida de los pobres, donde los personajes principales son las mujeres que miran los aparadores; ahí todo está revuelto y en movimiento y los escaparates en sí no muestran la

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 196-246.

⁴² Asunto patente en la columna *Problemas femeninos* a cargo de Celia de Diego quien escribe varios editoriales sobre las deformaciones de la mujer moderna: copas, cigarrillos, cuentos picantes, modales de *flapper*. Ellas tienen como única finalidad divertirse y confunden la libertad con el libertinaje.

precisión necesaria en el dibujo para transmitir al espectador una noción del diseño de los mismos.⁴³ Por el contrario, en *Verano* la estructura del escaparate y la puerta son signos de un ojo atento a los detalles arquitectónicos, hay un ambiente estático, extrañamente iluminado y mistificado.

El escaparate de Ruiz tiene afinidades con aquellas vitrinas propias de los negocios en México entre los años veinte y treinta (fig. 35). En esta época, sin embargo, en la revista *Obras Públicas* de mayo y junio de 1930, surge un proyecto de Manuel González Rul, en el que los escaparates han perdido su aspecto plano y aparecen tridimensionales y redondeados. Los remates al estilo déco hablan de la actualización de los arquitectos mexicanos con los recursos decorativos del momento. La luz cenital que penetra el espacio por medio de gruesos blocs de cristal que se fabricaban en Monterrey además de las gruesas trabes y vigas de concreto armado, indican que González Rul ideó un nuevo proyecto con materiales y recursos hasta antes inéditos que caracterizan la modernidad por razones tecnológicas y de diseño (fig. 36).⁴⁴



35. Archivo General de la Nación, Fondo Enrique Díaz, caja 24/28

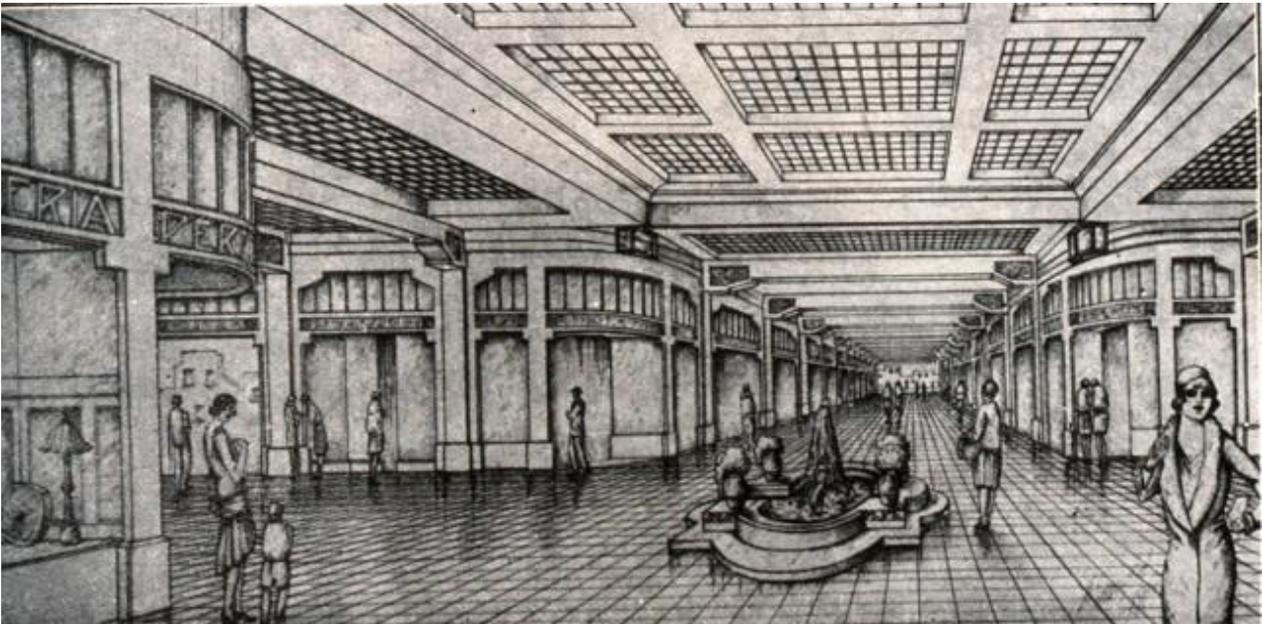
⁴³ Ellen Wiley Todd, *The "New Woman" Revised Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, Berkley, Los Ángeles, Oxford, University of California Press, 1993.

⁴⁴ Israel Katzman, *La arquitectura contemporánea mexicana. Precedentes y desarrollo*, México, INAH, 1963, pp. 107-108.

Una mirada a las superposiciones fotográficas que utiliza Katzman para ilustrar los diferentes momentos de la arquitectura mexicana nos hace ver que en ese campo los arquitectos estaban muy bien informados e interesados en el estilo internacional, algo que contrasta con las restricciones en el campo pictórico y escultórico de ese tiempo en México.

Manuel Chacón en la Exposición Universal de 1937

En su libro sobre las exposiciones universales (entre 1880 y 1930), Mauricio Tenorio termina con una fotografía deslavada del pabellón mexicano en la Feria Universal de París de 1937 de la autoría de Manuel Chacón (figs. 37 y 38). Casi no añade información sobre el asunto, es como si éste fuera el punto de partida de un próximo proyecto para continuar su magnífica investigación sobre el tema de México en las ferias universales, que aquí se han mencionado como las grandes vitrinas de lo local o lo nacional para ser expuestas y vistas internacionalmente.



36. Manuel González Rul, *La Lagunilla o El pasaje de Iturbide*, 1930.

En efecto los materiales son escasos pero afortunadamente el Archivo General de la Nación resguarda algunos documentos que despejan la incógnita de cómo se llegó a tener un pabellón con una arquitectura moderna que, sin embargo, para complacer al gobierno y quizá como estrategia de representación, incluyó heroicas figuras del trabajador y el campesino no demasiado diferentes de las que se encontraban en el exterior del pabellón ruso posicionado al

lado del de la Alemania nazi. Muchos libros se han escrito sobre el carácter conflictivo de la Feria Internacional de París en el año 1937 y también sobre sus espectaculares vitrinas dentro de algunos pabellones. En particular menciono aquel que contiene enorme cantidad de material visual, el catálogo de una exposición exhaustiva sobre el tema coordinada por Dawn Ades, *Art and Power, Europe under the Dictators (1939-1945)*. Me temo que ninguna noticia del pabellón mexicano aparece ahí. En Les Archives Nationales de París pudieron encontrarse algunas fotografías del pabellón pero ínfima información sobre el mismo. Será un trabajo más largo completar la rica información que se encuentra en las largas cartas que los diplomáticos mexicanos en París escribieron al presidente Lázaro Cárdenas con la intención de convencerle de la muy necesaria participación de México en la exposición para borrar la mala imagen que en París se tenía (según estos documentos), a nivel general de México por el violento proceso de la Revolución. Era tiempo de mostrar qué era lo que se había logrado cambiar en materia de educación y cómo a través del movimiento obrero y campesino se había conseguido transformar las condiciones de vida de las clases trabajadoras. La feria además era la oportunidad para promover la industria del turismo y las artes de la pintura así como la producción artesanal popular. Después de muchos problemas de carácter económico y burocrático, el arquitecto Manuel Chacón, a quien se había asignado desde un comienzo el proyecto, quedó finalmente como encargado general de todo lo que estuviera relacionado con el pabellón y parece haber sido el sucesor de J. Rodolfo Lozada que en febrero de 1937,⁴⁵ proponía que para la sección de turismo hubiese cuadros luminosos con las principales rutas del turismo y fotografías de ruinas arqueológicas además de informes sobre transportes y hoteles. En cuanto a la sección de arte enfatizaba su importancia en el contexto de una Feria Universal cuyo tema principal era el arte y la técnica en la vida moderna. Lozada era consciente de que el espacio es pequeño pero había que procurar que el arte mexicano, tanto el popular como la alta cultura, fuese exhibido en su pabellón:

Que sea decorosa; que en ella se muestre la sensibilidad política de nuestra gente, su habilidad manual, su apego, en lo que se relaciona con las artes populares, a la tradición autóctona, y que se vea como esas virtudes raciales pueden estar encauzadas, como lo están siendo ya, hacia la creación de un arte vigorosamente nacional y hacia la producción de infinidad de artículos que, además de su buen gusto, respondan a una utilidad en cualquier orden de la vida.⁴⁶

⁴⁵ Archivo General de la nación. Memorándum de J. Rodolfo Lozada 10 de febrero de 1937.

⁴⁶ *Ibidem*.



37. Manuel Chacón, Plano del pabellón mexicano para la Exposición Internacional de París, 1937



38. Manuel Chacón, Edificio del pabellón mexicano en la Exposición Internacional de París, 1937

Unas semanas después, el 17 de marzo, Manuel Chacón fue nombrado como arquitecto y director del pabellón mexicano en París y el 24 del mismo mes escribe en francés una memoria descriptiva de cómo será el proyecto arquitectónico y qué es lo que habrá de contener.⁴⁷ En su introducción general, antes de entrar en el tema, anota que como es normal en este tipo de exhibiciones habrá una yuxtaposición de tendencias artísticas. El pabellón mexicano, continúa el arquitecto, está cercano a ese emplazamiento que va del campo Marte a la Torre Eiffel lo cual es sumamente favorable al éxito artístico y de propaganda que se desea lograr.

Lo más interesante del documento es la descripción que Chacón hace de cómo será apreciada la arquitectura del pabellón mexicano. Cualquier visitante, dirá el arquitecto, podrá comprender de inmediato que hay dos tendencias actualmente en la arquitectura mexicana. Una para los que quieran ver en este pabellón el estilo aborigen o lo precolombino, habría que advertirles que no hay que confundir la arquitectura con la arqueología. El estilo característico de un pueblo desaparecido, si se le quiere hacer justicia, no puede estar presente como símbolo de un pueblo moderno. Los que quieran encontrar un estilo colonial estarán cayendo en el mismo error. El estilo que debe predominar no son los regionalismos sino las maneras en que viven hoy los pueblos modernos. Pide Chacón una cierta unificación de lo arquitectónico desde el ideal de un lenguaje universal. Pero para subsanar la ausencia de nacionalismo, el estilo de líneas limpias, contrario a toda arqueología, pudo recurrir a ciertos motivos plásticos o decorativos.

El pabellón mexicano de forma un tanto rectangular tendría según esa memoria descriptiva una fachada de 8 metros de frente por 40 metros de largo y en su parte más alta medirá 20 metros. Las grandes líneas al frente del edificio, continúa el arquitecto, harán recordar la proa de un barco con tres grandes entradas al pabellón. Por la parte de afuera se adosará una gran escultura de 8 metros y una más pequeña se colocará en el pórtico. En un *lapsus* Chacón habla de tres motivos exteriores que simbolizarán las tendencias progresistas de su gobierno en materia de políticas agrarias, la actual situación del obrero y al centro las figuras de dos pequeños escolares como signo de los avances en la educación. En realidad sólo logrará erigir por fuera las grandes figuras del obrero y el campesino.

La amplia descripción de la modernidad en la arquitectura parte de una idea

⁴⁷ Archivo General de la nación. Manuel Chacón, *Memoire Descriptif*, 24 de marzo de 1937.

cosmopolita mientras que la exigencia oficial y nacional lo lleva a contraponer, al igual que el pabellón ruso, un realismo que celebra el triunfo del proyecto social de la Revolución de 1910. Esta memoria descriptiva, como le puso Manuel Chacón a su documento, escrito en francés discrepa de la correspondencia que estableció con el general Lázaro Cárdenas y otros funcionarios, en este tiempo, para asegurarse de que el pabellón lograra ser construido. En ningún momento en aquellas otras cartas oficiales se explaya sobre la necesidad de un cosmopolitismo en la arquitectura.

Considero este proyecto y su descripción como un documento de importancia sobre la imagen del Cardenismo hacia el exterior del país en tensión con la modernidad, idea que complementa la aparición de la vitrina de Ruiz y su revelación en pintura de procesos de modernidad con ciertas discrepancias frente al proyecto cardenista.

Epílogo

Explorar las calles de las ciudades es una tradición gráfica y pictórica que se inicia plenamente en la segunda mitad del siglo XIX y que está asociada con la modernidad.⁴⁸ No obstante múltiples antecedentes, el tema urbano en la literatura aparece consolidado en la única novela del dramaturgo Rodolfo Usigli. Se trata de *Ensayo de un crimen* escrita en 1944 y que una década más tarde Luis Buñuel transformó en una película que integraría algunos aspectos de la novela pero con una adaptación totalmente diferente.

Esta novela tiene como personaje principal a Archibaldo de la Cruz, un hombre nacido en provincia y criado en una casa con muebles franceses y hábitos burgueses interrumpidos por la Revolución. Su ocupación fundamental es su arreglo personal, afeitarse y escoger sus trajes, camisas y corbatas y recorrer las calles de la ciudad de México. Se trata de un *flâneur* mexicano en la década del cuarenta que lee ávidamente los periódicos cuyo tema principal es la guerra en Europa, pero él se detiene en la columna de crímenes. La novela va tras el deseo de retener la memoria de la ciudad que se renovaba con intensidad bajo la fiebre constructiva

⁴⁸ Algunos antecedentes de lo visual-urbano son, por ejemplo, *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, México, Establecimiento Gráfico de Decaen, 1855 y 1856, que muestra en términos de amplio panorama la vida cotidiana en la ciudad. Por otro lado, la gráfica de José María de Villasana (1845-1904) presenta escenas de la ciudad que se acercan a la mirada del espectador, y se detienen en la vestimenta urbana de sus personajes, sus gestos y modales. En la literatura moderna el interés por lo urbano aparece en Manuel Gutiérrez Nájera y sus *Cuentos Frágiles* de 1883 y en otras publicaciones del escritor, poeta y periodista, así como en Ángel del Campo, quien realizó cuentos y crónicas plenamente urbanos. Otro antecedente notable es *Santa* (1903) de Federico Gamboa, redactada durante la última etapa del Porfiriato.

interferida por turistas gringos que se diseminaban por todos lados, en los cafés y en los hoteles, en las calles y los comercios. Los recorridos incluyen las calles elegantes del centro como Madero, Gante, avenidas amplias como Reforma y San Juan de Letrán, edificios en la colonia Roma y nuevas colonias cerca de Mariano Escobedo; pero también la vida nocturna, los cabarets de moda y los bajos fondos. Mientras este personaje de *Ensayo de un crimen* recorre la ciudad, la va transformando en su mente:

Sin saber cómo dio vuelta en Gante y tomó por la avenida 16 de Septiembre. El tránsito crecía y se hacía intolerablemente ruidoso poco a poco. Rechazó a los vendedores de lotería, que lo asediaban chillando sus números y sus augurios. Siempre le había desagradado esta avenida. Él echaría abajo si pudiera, uno de sus lados, para hacer una sola amplia, Vía de Capuchinas nombre más romántico que Venustiano Carranza y de 16 de Septiembre. Y dejaría intacto, tan sólo, en una plazoleta, el edificio del Banco Nacional, que tan hermoso le parecía con su puerta tallada, su piedra de tezontle y su escalera gemela, única en México.⁴⁹

Archibaldo de la Cruz tenía rencor hacia la Revolución que le había quitado a su padre y por la que había crecido en un clima de violencia; de la misma manera tenía nostalgia por aquellos tiempos a pesar de que le implicaron sufrimiento:

Fue a comer a El Oriental. El viejo restaurante porfiriano con su aparador de madera tallada y planchas de mármol en el que lucían los fruteros de porcelana vieja; con su magnífica mexicanísima comida sin concesiones al turista, que le recordaba la de su casa en provincia, cocinada por las limpias manos de su madre; con sus aguas frescas de horchata y piña [...] Pasó una tarde excelente caminando por las calles de la época colonial, mirando detenidamente cada nicho de piedra, cada zaguán de piedra trabajado, cada viejo patio a la española.⁵⁰

Archibaldo de la Cruz se va perfilando como un gran nostálgico de su provincia y de todo lo que le recuerda esa vida. Profundamente apolítico, evade las noticias sobre la guerra y le oímos decir que no cree ni en el capitalismo, ni el socialismo ni en el nazismo. Caminante de la ciudad, tiene un profundo desprecio por la vida de café que le permite al narrador continuar la descripción de la urbe:

Había mucha gente en la calle. Se acomodó al paso de la multitud y se dejó llevar a la esquina de Madero y La Palma, mirando ocasionalmente los escaparates [...] caminó hasta el café París Express con su ridícula Torre

⁴⁹ Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, México, Editorial América, 1944, p. 13.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 73.

Eiffel recortada en miniatura sobre el rótulo. El café era como un baño de los más desagradables ruidos. Las voces le recorrían a uno igual que una corriente eléctrica vertiginosa, hirviente casi, como si quisiera llegar a una culminación siempre pospuesta. A un inalcanzable silencio. Vio las mesas verdes rodeadas de escritores, poetas y artistas; de refugiados españoles, de quinta columnistas, espías y traficantes de drogas heroicas; de toxicómanos, mujeres equívocas y homosexuales; de políticos y comerciantes; de estudiantes y jovencitas que tomaban té, café o Coca-Cola con el aire superior de estar al fin en el mundo.⁵¹

El protagonista de *Ensayo de un crimen* tiene una intensa vida interior frente a su espejo, que acompaña su obsesión por planear asesinatos: se pasa horas maquinando cada paso y cada escena. Su ocupación, además de recorrer la ciudad, es el juego en el cual es enormemente afortunado. Esto le permite llevar un tren de vida que incluye la obsesión por la compra de antigüedades. Estos objetos y los escaparates juegan un papel importante en la novela: en los objetos antiguos el protagonista descubre refinamientos y primores de otros tiempos, porcelanas y piedras preciosas, pero sobre todo una caja de música ligada estrechamente a sus delirios de asesinato y a los crímenes que logra cometer. El crimen es para él su única razón de vivir, lo que le dará un destino o sentido a su vida.

La novela de Usigli tiene el *tempo*, la excitación, los ingredientes y los personajes necesarios de una novela policiaca. Destaca en la historia un detective ex miembro de la policía que está presente en todos los momentos que auguran las intenciones criminales de Archibaldo de la Cruz, le sigue como una sombra y es al mismo tiempo su doble.

El gran atractivo de *Ensayo de un crimen* es el de ser una novela plenamente urbana con recorridos extensos por la ciudad de México; recorridos que incluyen la descripción de las calles, el ambiente y los personajes populares: el cilindrero, el vendedor de periódicos y billetes de lotería, “las changuitas” o prostitutas. Por otra parte están las nuevas clases sociales que se dan cita en las casas de juego y en los restaurantes y cafés de moda como Lady Baltimore y Sanborns, el Bar de Manolos y otros. Aparece ya el creciente tránsito y las muchedumbres, el ruido y el olor a gasolina, los medios de transporte colectivo. Esta obra de Usigli es el antecedente de la novela sobre la ciudad que se desarrollará con mayor ambición e impacto en *La región más transparente* de Carlos Fuentes publicada en 1958.

Ensayo de un crimen, el filme de Buñuel (fig. 39) retiene los recorridos por la ciudad e integra los escaparates de antigüedades y las casas de modas, pero con una variante importante

⁵¹ *Ibidem*, p. 63.

para nuestro tema: el maniquí. Uno de los personajes, Lavinia, que en la novela es una prostituta, aparece ahí como una mujer moderna, coqueta que trabaja como guía de turistas gringos y además, según Archibaldo de la Cruz, es modelo en una tienda de modas. Lavinia en realidad no es modelo, ha prestado su rostro para ser esculpida por un artesano de Coyoacán que hace maniqués para esa casa de modas. Cuando Archibaldo la va a buscar, ella está ausente, pero a la vez está ahí en la figura del maniquí. Él la sigue y averigua en dónde trabaja el artesano que hace los maniqués y ordena uno para él. Cuando ella finalmente accede a visitarlo, Archibaldo tiene ya la intención de asesinarla.



39. Luis Buñuel, *Ensayo de un crimen*, 1953

En el plan macabro del protagonista, Lavinia verá a su doble de cera en la sala y después morirá al ser arrojada al fuego de un gran horno. El tramo final de la película muestra cómo la joven es “salvada por la campana” en el momento en el que un grupo de turistas gringos llega a la casa para admirarla como parte de un trayecto turístico. Archibaldo procederá a realizar su deseo criminal en la figura del maniquí al que sí logra lanzar al fuego: la cámara se detiene largamente en el momento en el que el rostro de Lavinia, personificada por Miroslava, se va derritiendo y borrando. Antes de esta escena, hay otra en la que Archibaldo

arrastra la figura de Lavinia que parece bastante pesada. Esto permite reflexionar sobre el valor del maniquí como un objeto moderno y antiguo a la vez: por un lado, la cera del rostro que se derrite y el peso que dificulta su arrastre, hace pensar en elementos antiguos; por el otro, el hecho de que el cuerpo inanimado quede cortado y cercenado alude a una tecnología nueva para la época. Los maniqués desarticulables son un invento de los años treinta, que se elaboraban además con yeso lo cual hacía menos pesada y artificial su apariencia. Al introducir esta figura en la película, Buñuel se apartó de la novela de forma notable, pero quizá el recurso le sirvió, a la manera de los surrealistas, como un medio para incursionar más a fondo en las tensiones, ambigüedades y deseos.

Unheimlich

El conocido ensayo de Freud *Das Unheimlich*⁵² ha sido publicado en inglés como “The Uncanny” y en español como “Lo siniestro” o “Lo ominoso” y recientemente como “Lo perturbador”.⁵³ Estas traducciones a mi manera de ver son incompletas y no exactamente fieles a la intención original del autor, en especial si tomamos en cuenta el significado de su lengua materna, tema que él mismo desarrolla en este texto al puntualizar las raíces etimológicas del significado de lo *Unheimlich* y lo *heimlich*.⁵⁴ En este texto, el padre del psicoanálisis abre su discusión con una reflexión sobre las relaciones entre estética y psicoanálisis y puntualiza que ésta no es sólo una teoría sobre la belleza, sino que también atañe a la esfera de los sentimientos. Freud en este sentido incursiona en una provincia particular del sujeto casi siempre de carácter remoto; desmonta la sensación de extrañeza y desconcierto que se manifiesta en sus pacientes por medio de un análisis de textos literarios

⁵² Sigmund Freud, “The Uncanny”, en *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, 1997, pp. 193-234.

⁵³ Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *Obras Completas*, ordenación y revisión de Jacobo Numhause Tognola, tr. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, vol. 3, pp. 2483-2505; Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, notas de James Strachey y Anna Freud, tr. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1997, vol. 17, pp. 217-251. Por otra parte Rafael Olea Franco ha hecho un análisis exhaustivo de las categorías que intervienen en la conceptualización de lo fantástico en literatura y se refiere al *Unheimlich* de Freud de la siguiente manera: “Más allá de la cuestión terminológica, resulta interesante destacar que la ruptura del orden lógico-casual en que se funda lo fantástico es un elemento que proviene de fuerzas negativas y desconocidas del imaginario colectivo. En gran medida esta idea se origina, claro está, en un famoso concepto propuesto por Sigmund Freud: *Unheimlich*, término traducido al español quizá de manera insuficiente, como “lo siniestro” o “lo ominoso”, en “El concepto de literatura fantástica”, en *El reino fantástico de los aparecidos*, Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, 2004, p. 51.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 195.

que plantean la dialéctica entre lo vivo y lo muerto, lo animado y lo carente de vida. Apunta que nuestro temor latente al significado de esa interrelación se traduce muchas veces en la conceptualización del doble, un doble construido como un autómatas hecho de materiales distintos: cera, madera o yeso y cuyas partes del cuerpo en cierta forma pueden ser intercambiables. En su cuidadosa y admirable prosa, hace una disquisición sobre cuál es la provincia o el territorio de lo *Unheimlich* o la negación de lo *heimlich*: por un lado, existe lo que nos es propio, lo que pertenece a nuestro orígenes, lo que está en nuestra casa y nos hace sentir parte integral de algo; por el otro, aparece un sentimiento de alienación que nos descoloca y nos hace sentir extraños. Así lo *Unheimlich* es el miedo o la prevención ante lo extraño y lo extranjero, algo muy asentado en la idea de patria o suelo propio, lo más íntimo y cercano desde la noción de arraigo y de origen y desde luego lealtad y prevención. Lo *Unheimlich* es una variante del miedo, aquello que nos provoca ansiedad y nos coloca afuera de nosotros mismos. El antecedente que Freud señala en la literatura sobre el tema es un artículo de 1906, “La psicología de lo siniestro”, de Ernst Jentsch quien plantea la dicotomía entre lo vivo como capaz de ser inanimado y lo inanimado capaz de tener vida. En ese sentido Jentsch se refiere a las figuras de cera, a las muñecas que hablan y al autómatas, personajes contenidos en el cuento *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffman en el cual el personaje principal se enamora perdidamente de Olimpia, la silenciosa e inmóvil hija de un óptico con el nombre de Spalanzani, que en verdad es una autómatas hecha en madera. Si para Jentsch el *quid* de lo *Unheimlich* es la dialéctica entre lo vivo y lo muerto del autómatas, para Freud lo que está en juego y produce la sensación de extrañeza es la pérdida o amenaza de pérdida de los ojos, que para él es un complejo de castración: “Un estudio sobre los sueños, fantasías y mitos nos ha enseñado que la ansiedad de nuestros ojos, el miedo de tornarnos ciegos, es frecuentemente un sustituto del miedo a ser castrado”.⁵⁵ Freud le enmienda la plana a Jentsch y asegura que esta sensación de extrañeza no tiene en verdad que ver con la dialéctica de lo animado y lo inanimado, ya que desde niños al jugar con muñecas estamos familiarizados con esos elementos y ello en realidad no produce esa sensación de separación o alienación entre la realidad y nuestro proceso mental. Sin embargo, continúa elaborando sobre el posible significado de lo *Unheimlich* y la idea de lo doble también como parte de un proceso de identificación:

⁵⁵ *Ibid.*, p. 206.

El tema del doble ha sido tratado por Otto Rank (1914) quien se había interesado en las conexiones que el doble tiene con los reflejos en el espejo, las sombras o espíritus guardianes con la creencia en el alma y el miedo a la muerte, pero también dejar un rayo de luz en la sorprendente evolución de la idea: el doble nos asegura contra la destrucción, el alma inmortal es el primer doble del cuerpo que primero nos da seguridad en la niñez y luego en la madurez cambia de aspecto.⁵⁶

Si volvemos a la impresión de extrañeza y a la vez de cierto regocijo que el cuadro *Verano* produce por el contraste extremo entre los actores sociales y la presencia de lo animado y lo inanimado al interior del escaparate, el concepto *Unheimlich* de Freud nos ayuda a entender esta imagen si nos atenemos al sentido de la palabra como extranjería, como aquello que está afuera de nuestra casa, resulta poco familiar o despierta sensación de desterritorialización. También están todas aquellas duplicidades de la mirada reforzadas por el espejo, quizá la sombra en el vidrio y desde luego la inestabilidad entre lo animado y lo inanimado.

¿Ese escenario en la vitrina no discrepaba acaso de los discursos dominantes de la época? La austeridad y el fervor republicano divulgados en los medios, las manifestaciones, las huelgas y los mítines políticos, dominaban la vida pública. Las alusiones a que algo está descompuesto o negado a través de la escena artificial en la que actúan los maniqués, resultaba de alguna manera fuera de lugar, aunque antes y hoy mirar esta pintura produce regocijo y la certeza de que en ella se esconde un enigma.

Todo ocurre en silencio y en el intercambio de miradas. Empezamos a percibir el poder de esta imagen que apela a otras imágenes en la medida que el acertijo se concentra en este escenario como un productor de fantasías que se reflejan en los ojos y en los gestos de los espectadores que no podemos ver pero que creemos percibir. A su vez los espectadores fuera del cuadro van construyendo secuencias de percepciones a partir de este primer plano que nos obliga a concentrarnos en la imagen que de golpe se despliega y hace que detengamos la mirada con sorpresa y curiosidad. No es el impacto que quita la respiración, pero sí hay una impresión de disfrute que al principio podríamos caracterizar como real y curiosa y que introduce un discurso narrativo que hace del espectador un personaje más. La razón de una reacción amable pero enigmática por parte del público se proyecta en una sonrisa a medias en

⁵⁶ *Ibid.*, p. 210.

la que se instala la duda. A pesar de ser *Verano* una especie de *close-up*, en verdad no podemos abarcar sus propuestas visuales desde una sola mirada. ¿Por qué una imagen de un tamaño tan pequeño convoca tantas posibles lecturas?

CAPÍTULO 3



1. Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939, 29. 5 x 50 cm, óleo/tela. Col. Galería de Arte Mexicano.

CAPÍTULO 3. *EL SUEÑO DE LA MALINCHE*: ENTRE LOS PLIEGUES DE LA CARTOGRAFÍA

A sólo dos años de haber pintado *Verano*, un cuadro sobre la modernidad y la ciudad en el que alude a la feminización del espacio y a la moda del momento y que no excluye las contradicciones entre clases sociales y el factor étnico, Ruiz produce otra versión de esta feminización del espacio desde una perspectiva que anula la modernidad para entrar en la problemática de una figura histórica controvertida como ha sido Malinche. Lo femenino se manifiesta en la construcción de una corporalidad que abarca el espacio del cuadro al convertir esta figura notable por su gran tamaño en una mujer-montaña, una alusión simbólica a la maternidad. Con su tendencia a la yuxtaposición y al montaje, lo femenino en tanto montaña es también el lugar del mestizaje al hacer referencia a sus relaciones con lo español por medio de su maternidad y de la iglesia de los Remedios que corona la gran pirámide de Cholula, sitio designado como el momento de la traición de Malinche, pero también preámbulo de la conquista de México que abre el debate de los cambiantes roles de Malinche a lo largo de la historia.

La diferencia radical entre los dos cuadros hace pensar en una relación por oposición y trae de nueva cuenta el complejo tema de Ruiz como un crítico de la modernidad. Las alegorías de la nación en México utilizaban con frecuencia el cuerpo femenino para abanderar su grandeza, pero en esta pintura se contradice a estas imágenes alegóricas generalmente idealizadas y se presenta a Malinche como la problematización del México moderno en una ingeniosa recombinação de uno de los imaginario más potentes en la cultura mexicana de los siglos XIX y XX: me refiero a la idea de presentar la nación como la unificación de todos sus pasados y grupos étnicos. En este cuadro hay referencia al mestizaje y a lo indígena y por medio del recurso decorativo de la cabecera y de una cama con rueditas hay una referencia a lo moderno. En el análisis sobre este cuadro de Malinche que a continuación se presenta se desarrollan dos hipótesis en relación al mismo; por un lado se observa la posición del cuerpo, la gestualidad, las relaciones entre forma y espacio y el carácter expresivo o las emociones; por el otro, diversas tradiciones iconográficas europeas y prehispánicas que llevan a pensar, una vez más, en la complejidad simbólica de la obra de Antonio Ruiz.

Preámbulo

Hace tiempo que me he ocupado en distintos textos¹ de *El sueño de la Malinche*, pintura que Antonio Ruiz realizó en 1939 (fig. 1). En aquellos primeros ensayos sobre el tema advertí la capacidad de El Corcito para plantear, en una sola imagen, una amplia gama de posibilidades y enigmas en torno a este personaje complejo y siempre dual: mito e historia, heroína y villana, gran señora y esclava, valiente y traidora.² En tiempos recientes los estudios sobre Malinche han llevado a nuevas reflexiones que la ubican como prototipo de la emisaria ideal y traductora, la que tiene el poder de la lengua y tiende puentes entre culturas.³ Desde la perspectiva de género, Malinche se ha convertido en una figura prestigiada por la revaloración de su papel como consejera de Cortés, a quien los indios llamaban el Señor Malinche o, en el mejor de los casos, Cortés-Malinche. Mientras que Malinche, que portaba el nombre cristiano de Doña Marina durante la época colonial, también era conocida como “nuestra lengua”; al menos así quedó escrito por Bernal Díaz del Castillo en la *Historia verdadera de la conquista*, quien le otorga el poder de la voz:

Antes que mas pase adelante quiero decir como en todos los pueblos por donde pasamos y en otros donde tenían noticia de nosotros, llamaban a Cortés Malinche, y así lo nombraré de aquí en adelante, Malinche [...] Y la causa de haberle puesto este nombre es que Doña Marina nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especial cuando venían embajadores o platicas de caciques, y ella lo declaraba en la lengua mexicana, por esta causa le llamaban a Cortés el Capitán de Marina y para más breve le llamaron Malinche.⁴

¹ Rita Eder, “The Private World of Malinche: New Issues in Mexican Art History”, en Wensel Reinick (ed.), *XXIX International Congress of the History of Art: Memory and Oblivion*, Países Bajos, Kluwer Academic Publishers, 1999, pp. 101-110; Eder, “*El sueño de la Malinche* de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades”, en Cuauhtémoc Medina (ed.), *XXV Congreso Internacional de Historia del Arte: La imagen política*, San Luis Potosí, México, IIE-UNAM, 2006, pp. 93-112; Eder, “Melancolía, género y alegoría: Malinche y María Magdalena”, en María Herrera Lima, César Gonzáles Ochoa y Carlos Pereda, *Memoria y melancolía: reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, UNAM, México 2007, p. 117-150.

² La gran cantidad de literatura en forma de novelas y obras de teatro generadas alrededor de Malinche es notable y ello contribuye en buena medida a forjar un campo de estudios polisémico en torno a este personaje. Entre otros autores que han trabajado el tema desde la literatura destaca el trabajo de Sandra Messinger Cypess, una exhaustiva recopilación de lo escrito sobre Malinche hasta 1990, *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. Austin, University of Texas Press, 1991. También ver entre otros Margo Glantz, *La lengua en la mano*, México, Premiá, 1984; Margo Glantz (ed.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Taurus, Alféguara. 2001 y recientemente el estudio de Luis Barjau, *La conquista de la Malinche*, INAH-Conaculta, 2010.

³ Barbara Droscher y Carlos Rincón, *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlín, Tranvía, Walter Frey Verlag, 2001; Tzvetan Todorov, *La conquista de América. La cuestión del Otro*, México, Siglo XXI, 1987; Frances Karttunen, *Between Worlds. Interpreters and Survivors*, New Brunswick/ New Jersey, Rutgers University Press, 1994.

⁴ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1983, pp. 193-

Si bien la versión actual de Malinche establece sus cualidades intelectuales y su puesta en valor como un ejemplo de biculturalidad, existe también el interés por la biografía y el análisis del discurso que intenta desmontar la mirada de los cronistas de Indias e indagar la situación real de las mujeres indígenas en tiempos de la conquista, su condición de esclavas y el lado oscuro del mestizaje.⁵ Después del análisis historiográfico de Malinche hasta la época actual, he llegado a la conclusión de que si bien esta pintura de Antonio Ruiz requiere ser analizada en contexto, su significación cobra nuevas dimensiones desde el universo de imágenes que se ocupan de Malinche en los códices, las pinturas y esculturas, en portadas de libros, calendarios, historietas, películas y en un vasto imaginario que transforma su fisonomía, su cuerpo y su lugar en el mito y la historia.

Este texto es producto de una nueva reflexión sobre esta imagen como un doble cuerpo inscrito en un caleidoscopio de claves culturales. La complejidad que encierra esta mujer-montaña me llevó a otras más, de tal forma que este trabajo se caracteriza por una trama de relatos y contrarrelatos que se ubican en distintos tiempos y culturas. La capacidad de significación del cuadro conduce al ojo a verle como una construcción de enigmas en movimiento y a consecuentes interpretaciones que componen y descomponen una diversidad de puntos de vista.

Fuera del canon

Antonio Ruiz, puede decirse, pintó fuera del canon.⁶ Sus pequeñas pinturas con temas

194. Ver Margo Glantz, "La Malinche, la lengua en la mano", en M. Glantz (coord.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, UNAM, 1994.

⁵ Eva Alexandra Uchmany, "El mestizaje en el siglo XVI novohispano", en *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, núm. 1, vol. 37, septiembre de 1987, pp. 29-48. Rosa María Zúñiga, *Malinche. Esa ausente siempre presente*, México, INAH-Conaculta, 2003.

⁶ Esther Cimet Shojjet, en su ensayo *Olvidemos nuestro enfado. Imágenes de la institucionalización*, México, CENIDIAP-INBA, 2008, plantea los años treinta como un tiempo de erosión de "las bases consensuales que sustentaron al Estado mexicano" y en particular analiza en forma aguda y sistemática la construcción del Monumento a la Revolución y el mural de Eduardo Solares Gutiérrez de 1933, *Alegoría de la Revolución mexicana*, que fue pintado en la actual escalera del Museo Nacional de Historia, antes residencia presidencial hasta que Cárdenas se mudó a los Pinos. Ambas obras son analizadas desde su estructura y forma dentro de las redes de poder del Maximato y como proyectos de Estado entre lo público y lo privado que construyen desde la escultura y la pintura diversas maneras de una misma versión de la historia patria que puede llamarse oficial. La estructura hierática y monumental del edificio y sus conjuntos escultóricos forman parte de la relación entre lo simbólico y la institucionalización del régimen que se fundamenta en las tareas de control y contención de las disensiones. La interesante diferencia que acentúa Cimet es el anonimato o héroes sin cara que caracterizan al monumento a la Revolución en su afán de presentar en forma abstracta la imagen de Nación a través de sus grandes epopeyas: Independencia, Reforma y Revolución y sus dos grupos de esculturas dedicados a la redención del campesino y el trabajador. En cambio, el mural del casi desconocido

populares hacen referencia a una sociedad que transita de lo rural a lo urbano. Tradicionalmente sus obras han sido tachadas de encantadoras, sin embargo, hay más invención visual y subtextos culturales de lo que se ha reconocido en su fortuna crítica.⁷ Ruiz escoge una forma original de pintar en la que mezcla distintos géneros y estilos, es decir, un híbrido que oscila entre lo popular (y procesos perceptivos más inmediatos) y la pintura de oficio académico (que plantea problemas iconológicos en la trama de una experta composición y simbología). El uso de la ironía, los temas y el formato permiten afirmar que Ruiz pintó fuera del canon, ante la hegemonía de una pintura pública, monumental e inmediata —que en realidad manejaba un doble lenguaje—,⁸ que de todas formas este pintor mira con ironía y desconfianza, con humor y distancia. Para él, puede inferirse, se trata más de gigantismo que de una real y perdurable significación visual en el entramado del arte público.⁹

pintor Solares Gutiérrez constituye una “galería de retratos [...] en donde aparecen todas las fuerzas convocadas a la conciliación alrededor de la figura de Madero”, p. 18 Esta obra, según Cimet, interesa por ser una expresión sin contradicciones ni complejidades de un arte de Estado y su afán de poner en marcha una política conciliatoria de facciones y tendencias. En cuanto a lo que denomina la corriente crítica de izquierda dentro del muralismo (entre ellos los “tres grandes”), Cimet comenta sus exilios en época de Calles y su militancia que trasciende lo meramente artístico. Por otra parte, Cimet no pareciera contemplar la orientación liberal de la pintura de historia de los muralistas más destacados. Renato González Mello, en su artículo “El canon liberal”, México, *Curare*, núms. 18-19, junio 2001-junio 2002, pp. 33-44, afirma que es tiempo de no repetir la versión de la historia del arte en México al servicio del nacionalismo: sería más exacto e innovador utilizar el concepto de canon (Harold Bloom) en la medida que la historia del arte en México se ha mantenido aún dentro del historicismo que fabrica una estética de la narración y descansa sobre las teorías generales de la historia y las sociedades. Un pensamiento que impone límites infranqueables por poner en el centro la cuestión nacional que se ve constreñida dentro de ciertos límites geográficos e ideológicos. “Lo nacional es viril, lo nacional es liberal en donde caben todos los pensamientos políticos.” González Mello señala que esta elasticidad “Es, de seguro una perversión de la palabra “liberal”: define un liberalismo sin especificidad política alguna, un liberalismo en el que cabe cualquier cosa. En él caben Fox, Castañeda y Cárdenas y, ¿cómo no?, Zedillo junto al subcomandante Marcos”, pp. 35-36. Finalmente, para este autor, el canon son las grandes historias del liberalismo nacionalista y lo antitético a ellas sería *Pueblo en vilo* de Luis González o lo que en el preámbulo de esta investigación exploro como la elaboración de las pequeñas historias como alternativa a los valores establecidos en la historia del arte y la historia.

⁷ Ver Olivier Debrouse, *op. cit.*, pp. 80-120. Incluye, entre otros, artículos de McKinley Helm, Diego Rivera, Roberto Montenegro y María Izquierdo, quienes sostuvieron la idea del encanto popular de las obras de Antonio Ruiz.

⁸ Ver Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”, en *Orozco, una relectura*, México, IIE-UNAM, 1983; Renato González Mello, *La máquina de pintar*, México, IIE-UNAM, 2008; Rita Eder, “El muralismo mexicano. Más allá de la ideología: Hermetismo y modernidad”, en Gabriela Siracusano (ed.), *Las tretas de lo visible*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 109-130.

⁹ El canon al que me refiero en cierta forma se relaciona con el artículo de Esther Cimet sobre dos ejemplos de un arte de Estado en los años treinta, particularmente su análisis del Monumento a la Revolución y también con lo que Renato González ha llamado el canon liberal (en ambos casos ver nota 15 del preámbulo) Con mayor precisión me refiero al aspecto patriarcal del muralismo mexicano dado su tamaño, la fuerza expresiva que define a las figuras prominentes ya sean héroes, personajes mitológicos o figuras prominentes de la vida política. Ello hace pensar que en algunos casos la pintura mural actúa como espacio de la masculinidad, idea que se refuerza por el rechazo discursivo en torno a un género que consideran menor como la pintura de caballete, y su permanencia en tanto poder artístico y camino único. Pareciera que a esta idea de pintura

Su contrapropuesta es el tamaño distinto y la influencia de la mirada fotográfica como herramienta para construir sus imágenes. *El sueño de la Malinche* es un trabajo sobre el recorrido del ojo y el campo visual que se acerca al paisaje en una toma que combina el encuadre con la mirada de gran angular (fig. 2). Esta afirmación es congruente con el hecho de que Antonio Ruiz era aficionado a la fotografía y solía situarse en distintos espacios para obtener una misma imagen desde múltiples vistas; en otras palabras, hacía apuntes con la cámara.

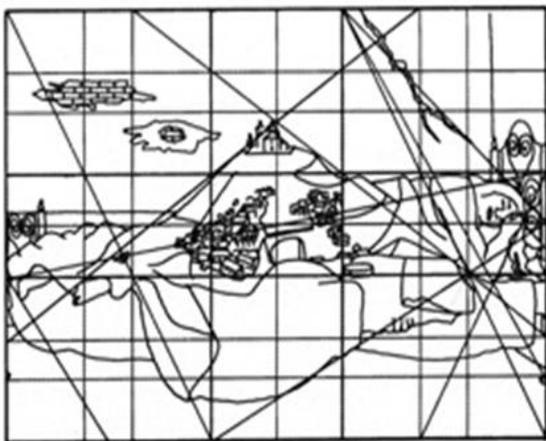
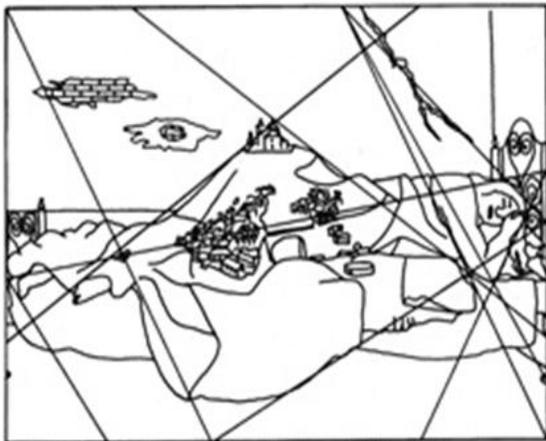
La pintura mexicana moderna de caballete fue influida por el cine que permite experimentar con el *close-up* y la simultaneidad y sugiere otras maneras de relacionar elementos visuales. Entre 1935 y 1939, año en que fue pintada esta obra sobre Malinche, la crítica a la Revolución de 1910 que se expresaba en la literatura y en el cine de aquel tiempo¹⁰ dio paso a la preocupación por situar el pasado indígena y su vigencia en los tiempos modernos. *La noche de los mayas* (1939)¹¹ filme que trata el dilema de la conquista y la relación

mural Antonio Ruiz muestra resistencia por medio de su pintura de caballete de formato ostensiblemente pequeño. Podría definirse este proceso como la dialéctica entre el gigante y el duende. El gigante pictórico que se venía gestando desde los años veinte había encontrado su equivalente en la música nacionalista de Carlos Chávez y en la película de Sergei Eisenstein *Que Viva México* (1932) (Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, IMCINE, 1997). El carácter oficial que iba adquiriendo la pintura mural desde los años treinta quedará plasmado en forma contundente en la película *Río Escondido* (1947) dirigida por Emilio Fernández. En la primera escena de este filme aparece en generosa vista de gran angular, una amplia toma del zócalo de la ciudad de México con su imponente catedral y palacio de gobierno. Una hermosa y joven María Félix, que hace el papel de maestra rural, corre escaleras arriba por Palacio Nacional para encontrarse con el presidente de la República y recibir la encomienda de extender el conocimiento a ámbitos recónditos del México rural, pobre, desolado y seco. En el trayecto por aquellas escaleras ella contempla hipnotizada y reverente los murales de Diego Rivera (1929-1945) como si estuviese frente a una revelación de carácter religioso. La intención de Emilio Fernández (El Indio), fue amalgamar y fusionar la pintura mural de Rivera con una de las plazas más imponentes de México, identificada como sitio del poder político y religioso. Las pictografías de Rivera parecieran conformar el elemento principal del impacto que sufre la joven maestra. Así, poder y nación equivalen a la fuerza simbólica del muralismo mexicano. En este caso la mirada de El Indio coincide con la imagen que el poder central quería emitir de un México monumental tanto en sus plazas, su pasado y su cultura, como en el sufrimiento y la capacidad de acción de sus maestros.

Con sus imágenes, Ruiz pretende infringir la solemnidad y el tamaño de los murales pero también el sistema patriarcal y corporativo que empezaba a perfilarse en los años treinta y que se prolongará durante setenta y un años (1929-2000).

¹⁰ Por ejemplo, *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935), son filmes reconocidos por su contenido crítico frente a la Revolución. Lo mismo que la obra teatral de Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, de 1938.

¹¹ *La noche de los mayas* fue dirigida por Chano Urueta, con argumento de Antonio Mediz Bolio, la fotografía es de Gabriel Figueroa. La música, uno de los elementos más valorados de este filme, es de Silvestre Revueltas, conocido junto con Carlos Chávez como impulsores del nacionalismo musical.



2. Trazos de las diagonales en la pintura de Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*

entre dos civilizaciones totalmente distintas, interesa para complementar una idea de los debates de la época en torno a la pureza de lo indígena como valor nacional y las complejidades del mestizaje presentes en la obra de Ruiz sobre Malinche. El argumento actualiza el dilema de la conquista y el lugar de los modernos invasores blancos, que en esta trama no venían por el oro sino a enriquecerse con la explotación del árbol del chicle. El hombre blanco de esta película llega en traje de explorador, acompañado por tres hombres mestizos con vestuario y lenguaje urbano a una comunidad maya alejada de la civilización. Su interferencia en este mundo cerrado culmina con la seducción de la joven más bella del lugar y su relación será causa de un castigo de los dioses que mandan una sequía sin tregua: los pozos están secos, la siembra no prospera y los animales mueren. La única salvación es ofrecer a los dioses en sacrificio a la mujer que ha traído la desgracia a su pueblo por tener relaciones con un extranjero. En el transcurso de la acción hay rituales y ceremonias en trajes indígenas, tocados de plumas y el constante acompañamiento de una composición musical de Silvestre Revueltas con instrumentos autóctonos que enfatizan un tiempo ancestral en el cual no se trastoca la vida cotidiana indígena que está apartada del mundo.

Desde el punto de vista visual, *La noche de los mayas* es una de las primeras películas, después de *Janitzio* (1934),¹² que enfatizan la belleza del escenario natural y el conflicto entre los hombres de fuera y la comunidad indígena. En este filme la fotografía de Gabriel Figueroa capta la belleza del centro ceremonial de Chichen-Itzá.¹³ La cámara recorre el esplendor de este lugar y se detiene con lentitud en los detalles de la pirámide del Adivino, como si fuesen sitios vivos, paralelos a la vigencia de las tradiciones indígenas en tiempos modernos en los cuales mezclarse con el blanco podía traer la muerte.

El filme es testimonio de la continuidad de la polémica sobre el encuentro o choque trágico de culturas y de la grandeza arqueológica y cultural indígena; oscurecida, sin embargo, por el sacrificio humano. Ante la reactualización del debate sobre la conquista, Ruiz reflexiona en imágenes sobre el controvertido personaje de Malinche, quien en los años treinta cargaba con la tradición liberal del siglo XIX que la juzgaba como traidora y culpable de haberse entregado a Cortés.

El sueño de la Malinche y la alegoría

El sueño de la Malinche, un cuadro más bien pequeño (29.5 x 50 cm), podría definirse como un paisaje encerrado. En ese espacio sugerente, cielo y cueva a la vez, aparece recostada una mujer morena con el pelo suelto, negro y ondulado: duerme, sueña, pero quizá, por la

¹² *Janitzio* (1934) fue una de las primeras películas sonoras del cine mexicano. Dirigida por Carlos Navarro, y música de Silvestre Revueltas con la participación del Indio Fernández como actor principal. El filme inaugura la fotografía indigenista ya que los actores, casi todos eran del lugar. *Janitzio* es una isla en el estado de Michoacán otrora de aguas tranquilas y transparentes y magnífico paisaje.

¹³ La valoración de las civilizaciones precolombinas se inició con los jesuitas en el siglo XVIII. Sin embargo, la valoración estética de la escultura, la arquitectura, la pintura mural y los códices fue algo que empezó a ocurrir en un año clave, 1887, en el cual se inauguró el Salón de los monolitos en el Museo Nacional que implicó “la estetización de lo antiguo”. Surge en José María Velasco el interés por los paisajes de las zonas arqueológicas como lo es Teotihuacan, *Pirámide del Sol y de la Luna* (1878) y *Pirámide del Sol en Teotihuacan* (1878). En la segunda década del siglo XX Saturnino Herrán había llevado a su pintura motivos prehispánicos (*Nuestros Dioses*) fundamentados en el estudio de la forma de los monolitos, particularmente Coatlicue, que seguramente vio en el Museo Nacional. Por otra parte, Best Maugard, hacia el mismo tiempo, ya había investigado a fondo los motivos decorativos de vasijas y objetos prehispánicos y de ahí estructuró su *Método de dibujo* (1918). En el cine de los años treinta hay una película de Chano Urueta, director de *La noche de los mayas*, intitulada *El signo de la muerte*, la cual fue protagonizada por Cantinflas y cuyo guión realizó Salvador Novo. En este film, intenta desmontar el culto al Museo Nacional y a los indigenistas que deseaban el regreso del mundo prehispánico. Puede advertirse también una intención de burla de la historia de México al disfrazar al director y el guionista Manuel Medel y a Cantinflas de Maximiliano y Carlota, en una escena chusca con intenciones homoeróticas. Sin embargo, puede decirse que una reflexión estética más a fondo en el medio mexicano sobre lo prehispánico y el debate de sus cualidades artísticas se advierte a principios de los cuarenta del siglo pasado en el trabajo de Edmundo O’Gorman “Del arte o la monstruosidad” (1940), en Martha Fernández y Louise Noelle Gras (eds.), *60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE-UNAM, 1998, pp. 171-175.

posición de las manos —la derecha que sostiene la cara y la izquierda apoyada sobre la frente— podría añadirse otra posibilidad: ella reflexiona con los ojos cerrados.

Su cuerpo transfigurado en montaña, cubierto por una sábana o una cobija, sostiene el caserío coronado por una iglesia pequeña, en contraste con el amplio cuerpo-paisaje que se derrama hasta rebasar los límites inferiores del cuadro. El escenario natural concebido tiene como fondo y límite una pared azul descascarada. El yeso que se ha caído deja asomar pedazos de muro, como si una mirada intrusa se hubiese colado entre las fisuras y estuviese observando la intimidad de la escena.

Hay en esta pintura, más allá de todos los elementos visibles, la presencia de algo no escenificado, si bien se halla sugerido. Esa posibilidad proviene en primera instancia de lo que pareciera ocultarse al interior de las formas redondas y orgánicas que distinguen al paisaje en armonía con lo construido por el hombre: casas, caminos y un puente. La piel de la montaña, lisa, aunque también fracturada y áspera, añade una cierta tensión, quizás un sentimiento de incomodidad en el espectador y parece actuar contra el preciosismo de la descripción y la delicadeza de la ejecución.

La figura acostada en una cama con ruedas podría despertar y levantarse y así desordenar el minucioso paisaje, descolocar el caserío y tirarlo por el suelo; sin embargo, esa superficie pintada con brillo y oficio de acabado perfecto es lo que en apariencia detiene este proceso y une las cosas con los significados.

Esta imagen se percibe como una suma de opuestos: lo cerrado y lo abierto, lo arqueológico y lo cotidiano, lo natural y lo construido, el detalle y la impresión de monumentalidad. La permanente doble lectura anuncia su carácter alegórico. Alegórico en un sentido abierto, si bien no necesariamente el de los modelos iconográficos establecidos, sí el de la expansión simbólica, esa forma de imaginar y razonar otras posibilidades visuales de significación, de combinar sentidos, ese constante ir y venir entre lo representado y su carácter de espejo, simulacro, encarnación, sustituto de lo real, dentro de un proceso que equilibra las tradiciones visuales con la percepción del sujeto que mira, escudriña y analiza las posibles interpretaciones.

En un ensayo sobre un cuadro de Courbet, *El estudio del pintor: Una alegoría real o la suma de siete años en la vida del pintor* (1855; fig. 3), Linda Nochlin cuestiona la visión canónica que considera lo alegórico como un universo regido por determinadas convenciones, cerrado

y constreñido en el que la duda no tiene lugar. Algo más fortalece los argumentos de Nochlin, quien se refiere obligadamente a la obra *El drama barroco alemán* (1928) de Walter Benjamin, para quien la alegoría se produce en tiempos en que la historia parece desintegrarse, los presupuestos ideológicos y las estructuras de poder empiezan a perder legitimidad y a ser aparentemente incapaces de aglutinar comunidades, ideas y territorios.¹⁴



3. Gustave Courbet, *El estudio del pintor*, óleo sobre tela, 400 x 600 cm, 1855. Museo de Orsay, París.

El punto de partida que ha animado el análisis de esta obra es, entre otras cosas, detectar su carácter alegórico, entendido como un recurso crítico que desplaza en la imagen un debate sobre la nación mexicana, en particular sobre el mestizaje.¹⁵ La Malinche de El Corcito fue pintada en un tiempo de gran debate sobre la cuestión indígena y el mestizaje, un tema enormemente complejo que involucra de manera permanente el tema de la raza y la arraigada idea de la inferioridad del indígena heredado de cuatrocientos años de colonialismo.

¹⁴ Linda Nochlin, "Courbet's Real Allegory: Rereading *The Painter's Studio*", en *Representing Women*, Nueva York, Thames and Hudson, 1999, pp. 112-124.

¹⁵ Al despuntar el siglo XX el mestizaje fue un tema recurrente en la pintura mexicana. Según Fausto Ramírez, con el advenimiento del simbolismo, la alegoría utilizaría los relatos bíblicos y las vidas de los santos como mero telón de fondo para que el pintor o escultor proyectara sus obsesiones. "Porfiarían a lo largo de los años subsiguientes en la búsqueda de figuras alegóricas, que encarnaran con elocuencia el vivir y el sentir que ellos juzgaban representativos del alma nacional. Con tal propósito en mente pronto darían con una noción cardinal que iba a sustentar el quehacer cultural de toda una generación: la idea del mestizaje". Fausto Ramírez, *Modernismo y modernidad*, México, IIE-UNAM, 2008, p. 255.



4. Diego Rivera, *Historia de México: el antiguo mundo indígena*, 1929-1935, fresco. Muro norte de Palacio Nacional, Ciudad de México

Ello es visible en el hecho de que el término indígena quedaba fuera de la constitución de 1857 y no tenía presencia en la esfera pública ni personalidad jurídica en el tiempo del régimen de Porfirio Díaz (1876-1911). Durante la Revolución, los llamados indigenistas intentaban constituir una sola nación de ciudadanos (sustituyendo la concepción racial por la de ciudadano) por medio de la unificación y asimilación de la enorme diversidad cultural de México. Manuel Gamio (el padre de la antropología moderna en México) lamentaba que México estuviera compuesto por un conjunto de pequeñas patrias en términos lingüísticos y raciales.¹⁶

¹⁶ Alexander Dawson, *Indian and Nation in Revolutionary México*, Tucson, The University of Arizona Press, 2004, pp. 1-33. Un antecedente en ese sentido es la obra de Manuel Gamio, *La población del Valle del valle de Teotihuacán*, México, SEP, Dirección de Talleres Gráficos, 1922. Escrita en los tempranos años veinte y fundamentada en las enseñanzas de Boas, substituyó por medio de una visión antropológica la tendencia hacia la arqueologización de lo indígena.



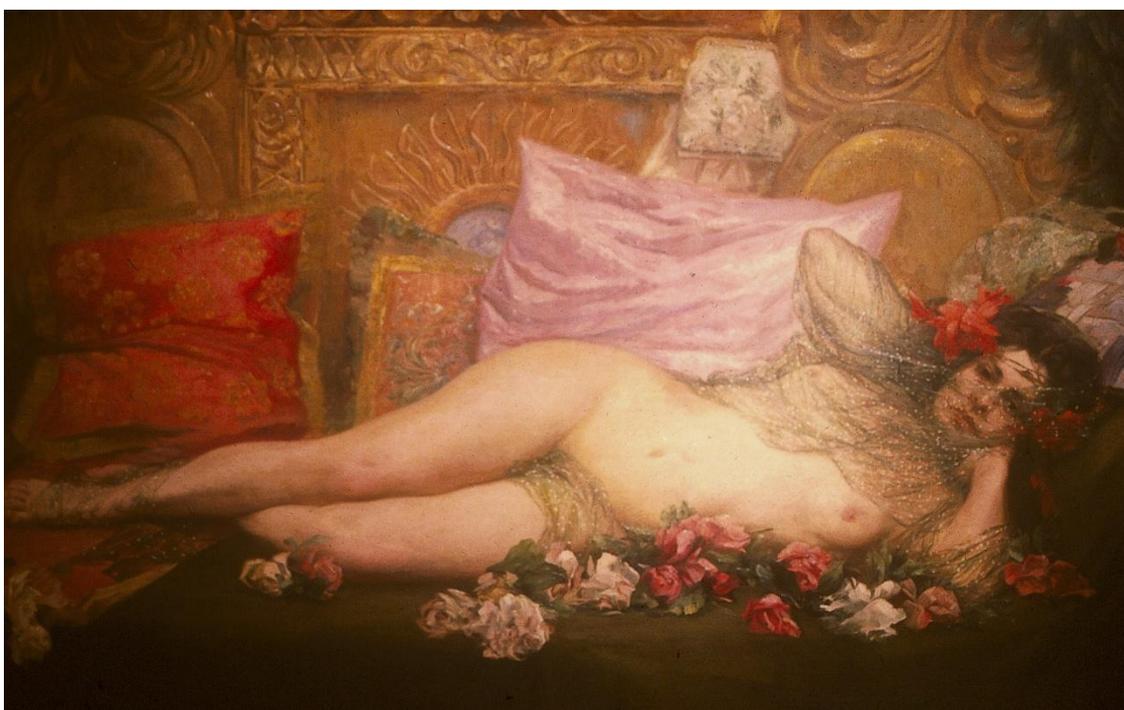
5. José Clemente Orozco, *El hombre en llamas*, 1938-1939, fresco. Cúpula, Hospicio Cabañas, Guadalajara

La nueva nación se topaba a nivel idiosincrático con las tensiones sobre la imagen de lo indígena como inferior pero capaz de superarse; estas tensiones pueden verse en la construcción visual de una alteridad indígena presente en los monumentos, los calendarios y buena parte de la pintura mural. La conciencia contradictoria que rige la coexistencia de dos realidades diferentes está presente: por un lado, la reivindicación de lo indígena, y por el otro, el entorpecimiento de este proceso fundado en la idea de raza que explicaba la pobreza, la desigualdad, clase social, género, educación, moral, costumbres, etc. Si bien a la larga el concepto de raza en el ámbito indigenista fue sustituido por el de cultura, subsistía la noción del indio como un sujeto empobrecido y un ciudadano incompleto: se trataba, en cierta forma, de un racismo sin raza.¹⁷

La llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia de México (1934-1940) cambió la

¹⁷ Dawson, *op. cit.*, pp. 19-20.

discusión al fundar el DAI (Departamento de Asuntos Indígenas). Sus ideólogos fundadores (la mayoría científicos sociales) veían la problemática integral del indígena: estudio de la cultura, la salud, la economía, etc.¹⁸ Para 1939, las políticas de fusión y asimilación detrás de los intentos indigenistas no habían fructificado, la población indígena crecía lo mismo que la diversidad de lenguas y culturas.¹⁹ Quizás el mejor ejemplo de la transformación es el libro de Moisés Sáenz, *México íntegro*²⁰ que había dejado atrás la idea de asimilación y dado paso al pluralismo contra la idea de una nación unificada y homogénea. Cárdenas no simpatizaba con los pluralistas e insistía en la idea de los indígenas como una clase oprimida: “El problema indígena no es que el indígena permanezca indio ni tampoco es la cuestión de indianizar México, sino en mexicanizar al indio”.²¹



5a. Germán Gedovius, *Desnudo barroco* (116 x 206 cm), s/f

El cuadro de Ruiz revela escepticismo o distancia crítica respecto al indigenismo de la época y su idea corporativista que aglutinará a lo indígena como masa, algo que ya se advertía

¹⁸ *Ibidem*, op. cit., p. 79.

¹⁹ *Ibidem*, op. cit., pp. 78-81. Para 1939, tres millones de mexicanos hablaban casi una cincuenta de lenguas, entre ellos, más de medio millón hablaba náhuatl. Esto influyó en que ideólogos como Vicente Lombardo Toledano y Chávez Orozco considerasen la idea estalinista de nacionalidades oprimidas para explicar la continua diversidad de México que visiblemente no era una nación, sino muchas.

²⁰ Moisés Saenz, *México íntegro*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1939.

²¹ Dawson, op. cit., p. 85.

en otra de sus pinturas: *México 1935. El sueño* se alineaba con la noción del pluralismo, la diversidad geográfica y los orígenes indios. Se trata de una mirada crítica ante el proceso de unificación de lo heterogéneo y lo desconectado que pretendía el nacionalismo y un enfoque original sobre Malinche.

Mientras Rivera se ocupaba de los frescos idealizados y descriptivos de las diversas culturas indígenas en el segundo piso de Palacio Nacional (fig. 4) y Orozco acababa de pintar los murales del Hospicio Cabañas (fig. 5) —ambas obras inscritas de forma muy distinta y quizá de manera antagónica en la construcción de los grandes relatos sobre la historia de México, puesto que Orozco en el Hospicio presenta a los indígenas como bárbaros antropófagos— Antonio Ruiz pintó este paisaje encerrado que es a la vez un cuerpo geográfico y una prolongación de un cuerpo femenino. Desnuda y vestida a la mismo tiempo, Malinche, desprovista de los ricos atuendos con los que suele distinguirse en los códices o en las representaciones del Reino de la Nueva España,²² distante de la jerarquía y posición a ella atribuidas durante la colonia y aún durante el siglo XIX, yace en un interior deteriorado y su cuerpo, irónicamente, en un anticlímax frente a la solemnidad que caracteriza la representación de personajes históricos o míticos: descansa en una cama de latón de las fabricadas en serie y que en la época podía encontrarse también en los cuartos de servicio o en los burdeles.²³ Sin embargo, si miramos de nuevo, la cama es de proporciones enormes dado el tamaño del cuadro, puesto que abarca la pintura a todo lo ancho y sostiene a la Malinche, una especie de gigante que carga sobre sus caderas una enorme montaña. Quizá la pintura de Germán Gedovius, *Desnudo barroco* (116 x 206 cm) (fig. 5a)²⁴ pudiera entenderse como un modelo compositivo para la Malinche de Antonio Ruiz, quien estuvo, como ya se ha dicho, en la academia entre 1911 y 1917, tiempo en que Gedovius se desempeñaba como maestro de la

²² Angela Marie Herren, “Representing and Reinventing Doña Marina: Images from the Florentine Codex and the Lienzo de Tlaxcala”, *Latin American Indian Literatures Journal*, vol. 16, núm. 2, Penn State, McKesport, pp. 158-181. Jaime Cuadriello (comp.), *Los pinceles de la historia. El origen de la Nueva España 1680-1750*, México, Munal-Conaculta-INBA, 1999.

²³ Diana Wechsler, *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 21-73. Wechsler comenta la serie de grabados realizados en 1930 por este pintor, *Breve historia de Emma*, una prostituta que yace en una cama con características similares a las ya descritas para el cuadro de Antonio Ruiz.

²⁴ Fausto Ramírez, “German Gedovius, una reconsideración”, en *Modernismo y modernización en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008, p. 319. *Desnudo barroco* es un cuadro sin fecha que Fausto Ramírez data entre 1910 y 1920 y que denomina en cuanto género pictórico como un “cuadro de arreglo”, el cual logra una densa atmósfera erótica a lo que colabora el virtuosismo colorístico de tonos fuertes y encendidos. El elemento para lograr una imagen erótica es sobre todo el arreglo de la mujer desnuda entre velos y flores que descansa sobre un diván con un respaldo identificado como una talla colonial como si se tratase de un altar.

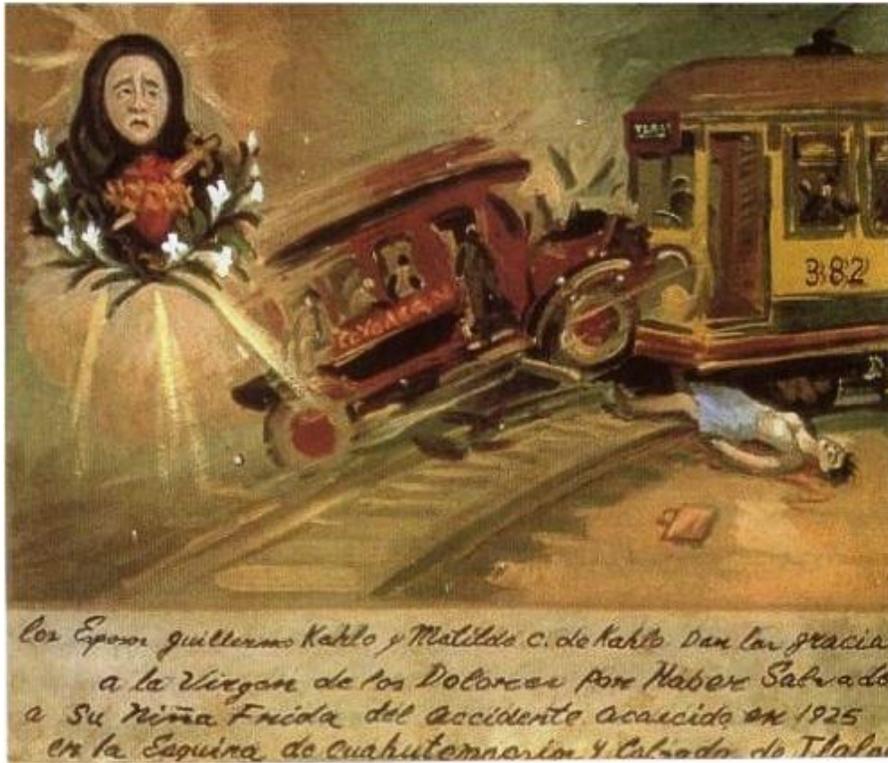
institución. La Venus recostada es el aparente subtema del cuadro, ella mira al espectador de frente y se le impone como el único personaje: una mujer de grandes proporciones, totalmente desnuda, salvo por el velo que básicamente cubre su cara y se enreda a lo largo del cuerpo voluptuoso. Ella descansa sobre un diván igualmente amplio y lujoso, cuyo respaldo es una talla colonial que, por su asociación con los retablos coloniales sobredorados, es para Ramírez una especie de altar. Es una combinación de religión y erotismo, “una yuxtaposición muy afín a un difundidísimo recurso poético, desde Tablada y Rebolledo hasta López Velarde. En cierto sentido, el cuadro figura una suerte de florido altar de la carne.”²⁵ *El sueño de la Malinche* se distancia de esta presentación del erotismo a la Gedovius y, sin embargo, mantiene afinidades compositivas con el *Desnudo barroco*, por la manera en que la mujer llena la escena y por el largo diván de forma marcadamente rectangular que le sirve de soporte y que se alarga por todo el cuadro como ocurre en la *Malinche* de Ruiz. De cierta forma carnalidad y religión forman parte de la posible interpretación de esta obra de Ruiz, puesto que *Malinche*, la primera cristiana de lo que después será la Nueva España, devino en los siglos XIX y XX un símbolo de erotismo degradado.

La cama, sin embargo, tal como aparece en esta imagen, tiene otros posibles modelos: los ex votos. En la Villa de Guadalupe, lugar muy cercano al domicilio de Antonio Ruiz en el tiempo en que pintó este cuadro, se encuentran cientos de agradecimientos pintados por quienes han sobrevivido a una enfermedad o un accidente. El texto colocado en la parte inferior de la escena narra el milagro.

La identificación de este artista con lo popular y su admiración por Frida Kahlo, quien se inspiró en los exvotos, pudieron haber influido en la concepción de este cuadro (figs. 6 y 7).²⁶ Podemos inferir la posibilidad de una connotación religiosa, ya que la cama de enfermo es muy frecuente en la imaginería del exvoto como condición previa al milagro de la curación. Por otra parte, ¿cuál es el milagro que *Malinche* recostada en una cama-paisaje, con la Iglesia de los Remedios en la cima, invoca y agradece desde su desnudez y con su rostro sumergido en el sueño o en una profunda reflexión melancólica?

²⁵ Ramírez, *op. cit.*, p. 320.

²⁶ La amistad entre Frida Kahlo y Antonio Ruíz está documentada en varias cartas que Frida escribió a El Corcito.



6. Frida Kahlo, *Accidente*, 1926



7. Exvoto de la colección Frida Kahlo, Museo Frida Kahlo

No es descabellado preguntarse por el contenido religioso de una imagen realizada por Ruiz, quien se había formado entre los jesuitas y continuó siendo católico practicante el resto de su vida. Se trata de una imagen mixta en que la silueta de la iglesia y el nombre de su dedicación: Remedios, remiten a una noción de restauración-redención, significados afines a la historia y la literatura sobre Malinche.

El sitio

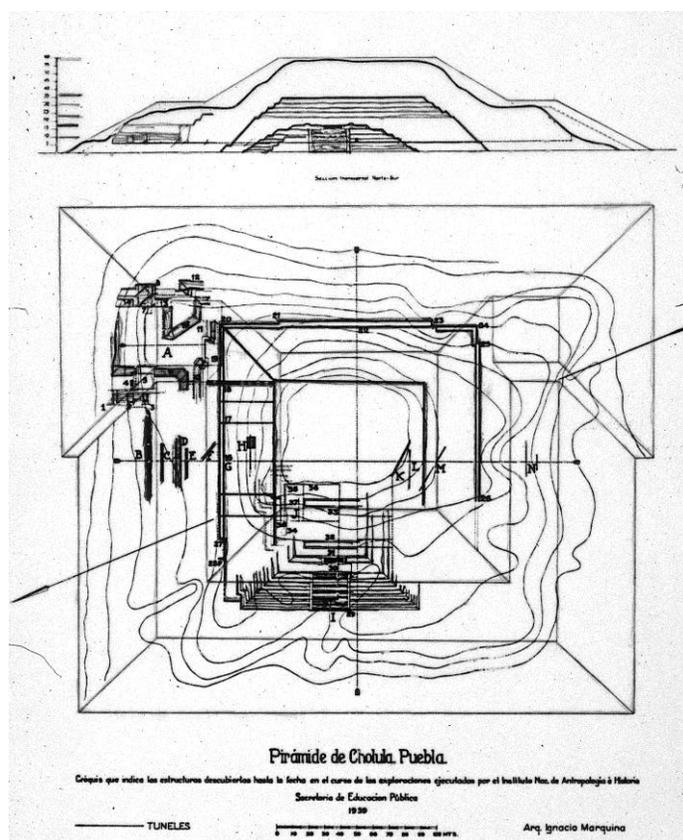
El sueño de la Malinche tiene una referencia geográfica. Se trata a primera vista del sitio colonial, un lugar pulcro, organizado aunque también fragmentado. Un paisaje montañoso que vemos desde arriba, dominado por una iglesia y un poblado dividido en dos por un accidente geográfico que interfiere con la integridad de la forma y el orden; el puente que une las dos secciones, sin embargo, restaura el sentido de unidad. Ese sitio es su cuerpo que se oculta entre las sábanas, si atendemos a la historia de Malinche y sus relaciones con Cortés, podemos inferir que el cuerpo-montaña es su cuerpo embarazado. En 1955 Antonio Ruiz pinta *Madre montaña, maternidad* (fig. 8), un óleo sobre tela de 13.5 x 19 cm que corrobora la hipótesis de la fusión de la fertilidad/maternidad con el cuerpo geográfico, un tópico propio de la pintura americana tanto del norte como del sur, típico de la época.



8. Antonio Ruiz, *Madre montaña, Maternidad*, 1955, óleo / tela, 13.5 x 19 cm. Col. Particular

El laberinto

En septiembre de 1939, el arqueólogo Ignacio Marquina presentó ante el XXVII Congreso de Americanistas un reporte sobre las excavaciones iniciadas en 1931 de la gran pirámide de Cholula, situada a 12 km de la ciudad de Puebla.²⁷ Por su tamaño, 400 metros de base y 65 metros de altura, se la comparó en la época colonial con la Torre de Babel y el poblado aldeaño del mismo nombre fue calificado como la Roma de América. Sus etapas constructivas cubren un largo periodo que va desde 200 a.C., hasta el momento de la conquista en 1519. Los cronistas describieron a Cholula con admiración por su construcción y con horror ante su culto plagado de demonios. En el exterior del cerro, los españoles colocarían dos veces una cruz que habría de ser fulminada en ambas ocasiones por un rayo, prueba irrefutable de la ira de los demonios que habitaban la pirámide.



9. Pirámide de Cholula. Planta y corte que demuestran las estructuras superpuestas

²⁷ Ignacio Marquina, "Exploraciones en la pirámide de Cholula, Puebla", en *XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, Actas de la primera sesión celebrada en la ciudad de México en 1939, Nendeln, Lichtenstein, Kraus Reprint, 1976, vol. II, pp. 52-63.

Marquina, al describir su interior, hablaba de siete cuerpos contruidos en distintas etapas (fig. 9), cada una cubriendo a la anterior, como solía ocurrir en los templos y las ciudades prehispánicas. Para penetrar los diversos cuerpos, Marquina hizo cavar túneles de hasta 8.5 km de largo. Un recorrido por el interior de esos distintos cuerpos pareciera encarnar el sentido de lo alegórico en la medida que conduce a un viaje laberíntico por oscuros pasillos y al encuentro con zonas clausuradas.

Antonio Ruiz intenta pintar una alegoría de la nación fundiendo el mundo prehispánico conquistado, es decir, el sitio colonial, con la noción de cuerpo indígena femenino. Ese laberinto que es el interior de la zona arqueológica de Cholula, se halla presente, aunque a la vez lo niega la delgada piel de la sábana que lo oculta. Mientras miramos el cerro, ya sabemos que lo que vemos en la superficie es apenas un envoltorio de lo que se encuentra en el interior.

Coronada por la pequeña iglesia, símbolo arquetípico de la conquista, Cholula es el lugar de una gran matanza de indígenas a manos de los españoles. De no ser por Marina, dirían los cronistas, quien advirtió a Cortés que los cholultecas lo esperaban en ese sitio para emboscarlo, la historia, se ha especulado, hubiera sido la opuesta. Ella, según Cortés, López de Gómara y Bernal Díaz, fue la fuente de información para esa batalla crucial que resultó decisiva para la conquista.

Marina-Malinche en los textos y las imágenes

Según la visión colonial de este personaje (desde Bernal Díaz del Castillo hasta el jesuita Clavijero), doña Marina —nombrada así en aquella época— destacaba por su inteligencia, su dominio de varias lenguas, su belleza, su valentía y su colaboración con los españoles. Decía Clavijero: “fue más valiente que un hombre, fiel y adicta a los españoles y de imponderable utilidad a la conquista”.²⁸

Después de ser considerada una mujer de excepción por sus virtudes y su origen noble,



10. Manuel Vilar, *La Malinche*, 1852, escultura en yeso

²⁸ Francisco Xavier Clavijero, *Historia antigua de México*, México, Porrúa, 1974, pp. 299-300.

en algunas novelas del siglo XIX,²⁹ en particular las escritas inmediatamente después de la independencia, como *Xicoténcatl* (1826), Marina reencarna como mujer lasciva y oportunista y, finalmente, como la serpiente en el jardín del Edén. Es, en ese relato, la que se entrega a los invasores y traiciona a su pueblo, la que vende a la nación, rechaza su propia cultura y acepta la religión católica.

La escultura que Manuel Vilar hace de este personaje en 1852 (fig. 10), por el contrario, revive la visión colonial de Malinche y es una imagen necesaria para entender mejor la tensión permanente entre la mirada liberal y la concepción colonial que la rodea. Fausto Ramírez³⁰ ha trabajado sobre la obra de Vilar y comenta que el escultor, desde 1849, tenía en mente crear un conjunto escultórico que funcionase como una alegoría de la República mexicana. Ramírez deduce que las esculturas de Iturbide, Moctezuma y Hernán Cortés se complementaban con una cuarta que sería Malinche, la cual concibió Vilar a la manera del modelo novohispano, es decir, como un emblema de la Nueva España, una india muy bien vestida y engalanada. Ramírez destaca, en la Malinche de yeso, la cruz que cuelga de su pecho y simboliza su papel como la primera cristiana del imperio mexicano. Aún más, enfatiza el gesto de su mano izquierda a la altura del rostro, gesto de recato o pudor usual en los retratos de matronas romanas que connotaban modestia y fidelidad.

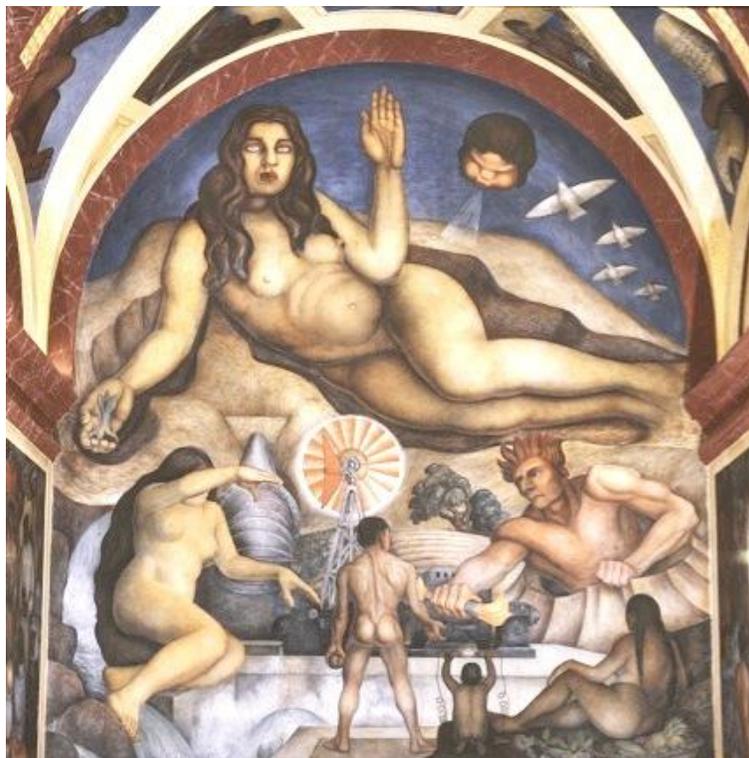
En el polo opuesto, se sitúa la versión que Orozco pintó en la escalera del patio principal de la preparatoria (1926; fig. 11). Su Malinche, plenamente indígena y con la mirada hacia abajo, aparece desnuda y sometida a un Cortés de piedra y sin sexo que pisa a la raza indígena. Se trata, por la postura dominante del conquistador, de una visión patriarcal frente a lo femenino. La ausencia de sexualidad en Cortés arroja una duda sobre las intenciones de Orozco: ¿convención, olvido?

²⁹ *Xicoténcatl*, en Antonio Castro Leal (ed.), *La novela del México colonial*, México, Aguilar, 1991, vol. 1, pp. 401-616. *Xicoténcatl* fue publicada en 1826, por mucho tiempo fue considerada una novela anónima y hoy se sabe con certeza que su autor fue José María Heredia, un doctor cubano. Esta información se debe a los estudios de Alejandro González Acosta: *El enigma de Jicotencal*, México, IIB-UNAM, 1997. Es considerada la primera novela histórica sobre el tema de la conquista. El relato se centra en la alianza de los españoles con los tlaxcaltecas. El texto introduce otra figura femenina en el proceso de la conquista. Se trata de Teutila quien al contrario de Malinche no se convierte al cristianismo y desecha europeizarse mientras Malinche simboliza todas las catástrofes de la europeización. Ver Sandra Messinger Cypes, “Eve and the Serpent: the Nationalists View”, *op. cit.*, pp. 41-67.

³⁰ Esther Acevedo *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura, Siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/IIE-UNAM, t. 2, pp. 186-192.



11. José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, 1926, fresco. Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México



12. Diego Rivera, *Tierra fecunda, con las fuerzas naturales controladas por el hombre*, 1926, fresco. Extemplo, pared este, Universidad Autónoma de Chapingo, Estado de México

Ese algo inacabado imprime una deliberada ambigüedad en cuanto a la paternidad de Cortés y su papel en el engendramiento de la nueva nación. Tal versión de Malinche y Cortés resulta, en cierta forma, acorde con la ambigua y contradictoria búsqueda de una figura masculina fundadora de la nueva nación.

En Orozco asoma la mirada derogativa del XIX sobre este personaje, siempre objeto de controversia y particularmente en tiempos cercanos a las fechas en que se pintó este cuadro. En los distintos textos encontramos virulencia, desprecio, pero también admiración y defensa.³¹

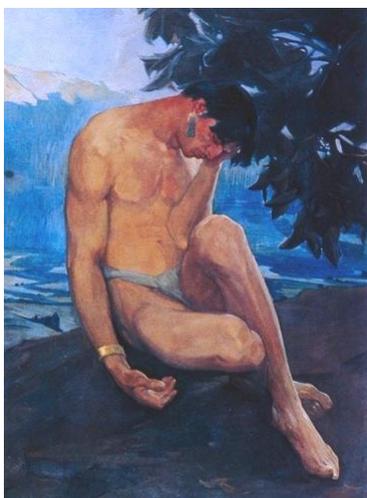
Territorio y mujer

En el cuadro de El Corcito, pintado unos quince años después de la Malinche de Orozco, vemos una tradición visual distinta: se trata de una Malinche acostada y en estado de ensoñación o reflexión, que es a la vez cuerpo geográfico.³² Los murales de Diego Rivera en la capilla de Chapingo (1927-1929), establecen esta relación entre territorio y mujer (fig. 12). Una figura femenina o representación de la madre tierra, es lo primero que los espectadores ven al entrar al recinto y notan que el cuerpo está moldeado en analogía con el mapa de México. Mientras la unión entre geografía y cuerpo femenino en el mural de Rivera están destinados a ser pensados como tierra fecunda que da forma a la nación, la figura femenina de Ruiz está de espaldas, transfigurada en un territorio específico y su rostro emerge en actitud pensativa; es el drama de la conquista como elemento fundador de la identidad mexicana.

³¹ En 1942 Federico Gómez de Orozco escribió para la colección *Vidas Mexicanas* un libro con carácter biográfico dedicado a Malinche. No por azar la intituló *Doña Marina. La dama de la conquista* (México, Xóchtitl, 1942). Sin duda este tipo de textos pertenece a la amplia polémica sobre la nación y la controversia entre hispanistas e indigenistas. En la introducción ya el autor habla de Cortés como un hombre genial y de cómo Doña Marina, con su talento, le sirvió con fidelidad. Su libro es una exploración de la historia de la conquista y una reivindicación de sus bondades y legitimidad. Un texto más con esta intención es el de Felipe González Ruiz, *Doña Marina, la india que amó a Cortés*, Madrid, Morata, 1944. En esta novela el autor intenta hacer una biografía y de esa misma forma hacer justicia a una mujer excepcional de la que según este autor se sabe poco. Cargado de prejuicios sobre las religiones prehispánicas, al mismo tiempo habla de Méjico (como lo escriben los españoles) como el país más bello de la tierra. La intención del autor al escribir sobre la vida de Marina es resaltar su amplia colaboración en el proceso de la conquista espiritual de los indios.

³² En su libro *Political Landscape*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, Martin Warnke analiza las connotaciones políticas del paisaje. En este análisis comparativo entre naturaleza y política, hay un acercamiento a las imágenes de los países o naciones que son representados por un solo individuo que se funde con el paisaje, río, montaña o la tierra misma; éstas, dice, son frecuentemente figuras pasivas que yacen sobre sus espaldas. La identificación entre la mujer y la tierra encuentra un buen ejemplo latinoamericano en *La amazona de los Andes*, obra de de Felipe Gutiérrez (mexicano que desarrollo buena parte de su obra en Colombia a finales del XIX); se trata de una mujer dormida de espaldas sobre un vasto paisaje. Esta imagen coincide con el señalamiento de Warnke sobre un paisaje antropomorfizado, a veces en forma de un gigante en reposo: es el estado o el poder que reposan y que no se perciben amenazantes. Su contrario es el Estado, se refiere a la imagen que acompaña al Leviatán de Hobbes, un Estado armado que puede forzar a sus súbditos a una solidaridad nacional.

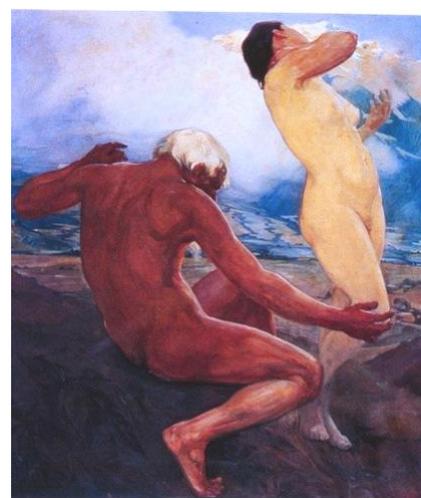
El mapa-mujer de Rivera tiene antecedentes en el modernismo nacionalista de Saturnino Herrán, quien realizó hacia 1910 un tríptico: *La leyenda de los volcanes* (figs. 13, 14 y 15). En esta obra Herrán destaca la identificación entre paisaje y forma humana. Los volcanes Iztaccíhuatl (mujer blanca) y Popocatepétl (montaña que humea), han sido interpretados como una alegoría del mestizaje. Como en otras obras de este artista consideradas alegóricas, muestra aquí un toque de ironía, una distancia del simbolismo que lo acerca a una sensibilidad más moderna, un especie de proto-*kitsch* que permite identificar el origen de sucesivas versiones en las obras de Jesús Helguera y otros pintores que trabajaron para la Cigarrera La Moderna en la manufactura de calendarios que colgaban de las paredes de las casas y oficinas. Mediante estos impresos no sólo se vendieron cigarrillos, cervezas, neumáticos, tequilas y electrodomésticos, sino que también, asegura Alfonso Morales, difundió un amplio catálogo de juegos y representaciones relativos a la identidad nacional. *La leyenda de los volcanes* fue uno de los temas favoritos.³³



13



14



15

Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, 1910, tríptico, óleo/ tela

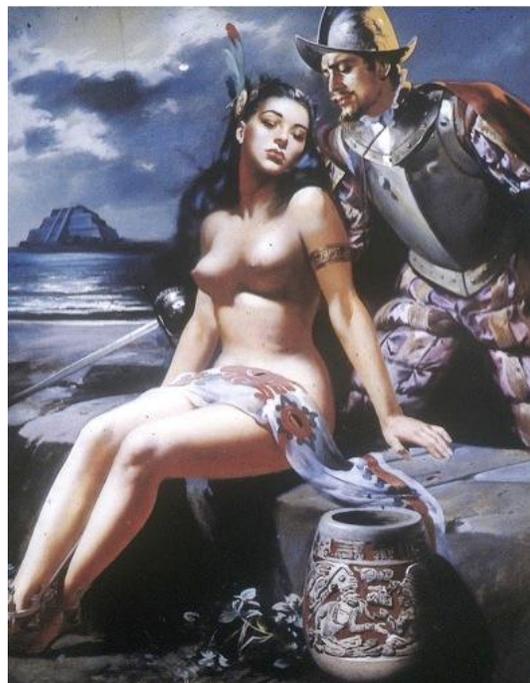
Podemos ver en estas pinturas (figs. 16, 17 y 18) que sirvieron como modelos para los cromos de calendarios, el dilema que ya aparece en la literatura del siglo XIX respecto a quién es el padre de la patria: Cuauhtémoc, Moctezuma o Cortés; también, la aparición de una Malinche transfigurada en una mujer blanca y dormida, conquistada y exótica. Es el reverso de la conquista: hay un cambio de roles sexuales, pues mientras que lo indígena es masculino, lo

³³ Alfonso Morales Carrillo, “La Patria portátil: 100 años de calendarios mexicanos”, en *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos* en *Galas de México*, México, Museo Soumaya, 2000, p. 8.

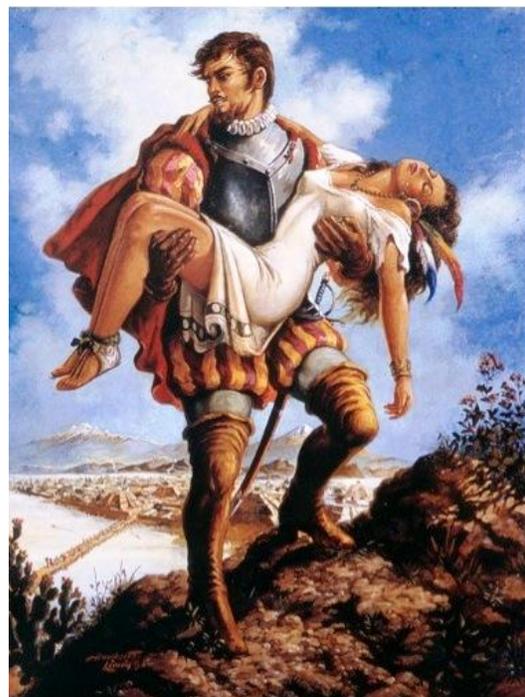
femenino se identifica con lo racialmente blanco pero desposeída de armadura, pólvora y caballos; elementos que consolidaron la conquista. Este arte popular hace visible las ambigüedades y opciones de carácter racial que se pensaron fundamentales para imaginar la nación y sus orígenes; lejos del concepto de mestizaje que actualmente tiene tantas vertientes y relevancia global,³⁴ la idea de encuentros de cultura y raza que caracteriza el mestizaje mexicano en términos ideales, es también el lugar de las desigualdades marcadas por el racismo y la condición de género.

Una versión crítica frente a la condición de la mujer, es la que presenta Eva Uchmany en su artículo *El mestizaje en el siglo XVI novohispano*,³⁵ donde argumenta la gran importancia que tuvo en el proceso de la conquista la apropiación sexual de mujeres como concubinas, esclavas o parte del harén. A pesar de que la política de la corona española fue en un principio recomendar los matrimonios entre españoles y nativos, abundaba el concubinato y salvo algunas excepciones de conquistadores que se casaron con indígenas de noble procedencia, en realidad nunca se llevó a cabo. Con el argumento de la limpieza de sangre, dice Uchmany, la corona adoptó después la política de la segregación de las dos razas.

Desde los años treinta del siglo XVI y en adelante, las señoras y princesas indígenas se convirtieron en un mito y las aborígenes, degrada-



16. Eduardo Catano (atribución), *Sin título*, óleo/tela



17. Humberto Limón, *Crisol de Razas*, 1975, óleo/tela

³⁴ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, Madrid, Paidós, 2007.

³⁵ Uchmany, *op. cit.*, p. 29-48.

das y pobres, perdieron el atractivo de esposas y continuaron como concubinas; sus hijos no fueron reconocidos. Es este proceso histórico, asentado en el colonialismo, lo que se filtra en la concepción moderna de la Malinche. Surge la duda sobre las motivaciones de los más ilustrados cronistas y frailes y sus versiones halagüeñas y heroicas de Doña Marina. La grandeza de la traductora de Cortés para la crónica colonial estriba en ser la primera cristiana de la Nueva España. Con el advenimiento de los liberales al escenario político del siglo XIX, su revisión de la herencia española y su escisión del clero como instrumento de dominio, la figura de Malinche fue objeto de desprecio. La mirada liberal sobre este personaje continuó en el periodo posrevolucionario, tensionada por un mayor deseo de comprensión del personaje, como se observa en la obra teatral de Celestino Gorostiza, *La leña está verde*.³⁶ Estrenada en 1958, la versión de la conquista de México presenta el problema ya referido de esta princesa convertida en concubina —madre de Martín Cortés y a quien el conquistador no tomó por esposa legítima—, la cual encuentra su justificación en la maternidad que da origen a la nueva nación.



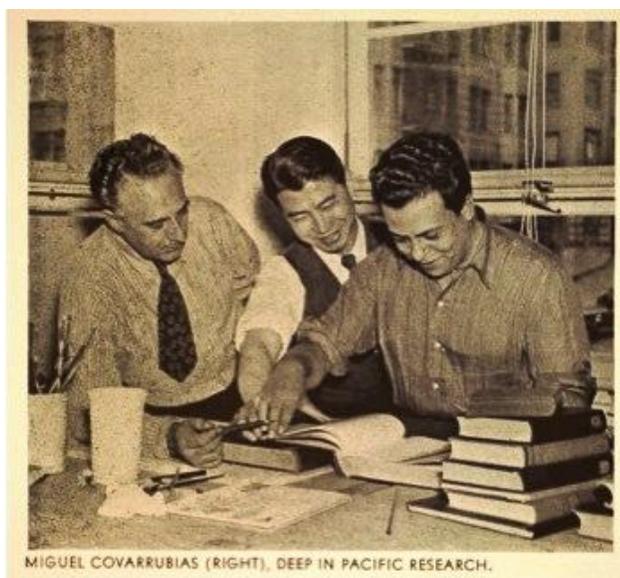
18. Jesús Helguera, *La leyenda de los Volcanes*, c. 1940, óleo sobre

Antonio Ruiz y la cartografía

El hecho de que Ruiz fuese un pintor de mapas resulta quizás tan importante como saber que por mucho tiempo se dedicó a crear escenografías para el teatro y el cine. En 1917 entró como dibujante de segunda encargado de cartografía y fotografía en la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, donde trabajó hasta 1926. En ese lugar conoció al antropólogo, caricaturista y pintor Miguel Covarrubias y fue en esa oficina donde uno y otro aprendieron la técnica precisa y la matemática necesaria para registrar información cuantificable en un formato cartográfico. Ambos se mantuvieron en estrecho contacto y en 1938 se reunirían de nuevo en calidad de pintores y cartógrafos con el fin de realizar una serie

³⁶ Celestino Gorostiza, *La Malinche o La leña está verde*, en Antonio Magaña Esquivel (ed.), *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. 4, México, FCE, 1970, pp. 441-511.

de mapas para la Exposición Internacional del Golden Gate en San Francisco dedicada al Pacífico. La feria, que combinaba arquitectura maya, inca, de Malasia y Camboya, se diseñó para aumentar el conocimiento sobre los países del Pacífico y quizás también con fines estratégicos en previsión del inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial. Covarrubias, a raíz del enorme éxito de su libro sobre Bali, fue llamado para realizar seis mapas que tenían como tema y objetivo las diversas culturas del Pacífico en sus aspectos materiales: economía, vivienda, transporte así como las artes de los diversos pueblos y la demografía etnográfica.³⁷ Ante ese encargo, Covarrubias llamó a su antiguo amigo para colaborar juntos en el cumplimiento de la tarea (figs. 19a y 19b).³⁸



19a. Miguel Covarrubias y Corcito pintando mapa de las artes aborígenes en el Pacífico

19b. Miguel Covarrubias y Corcito, haciendo investigación para los mapas del Pacífico

Los mapas fueron alojados en The Pacific House, construida con vista a una laguna en la llamada Isla del Tesoro en la bahía de San Francisco (fig. 20). La prensa enfatizó como uno de los grandes éxitos del evento su calidad artística y su valor didáctico.

Estos mapas y en particular el etnográfico nos enseñan cómo los blancos nos desplazamos y nos mezclamos de la misma manera que el resto del mundo, de esa forma somos punjabis en la India y también ainu en Japón.³⁹

³⁷ Tomás Ybarra Frausto, “Miguel Covarrubias, cartógrafo”, en Olivier Debrose (coord.), *Miguel Covarrubias*, México, Fundación Cultural Televisa-Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, pp. 118-127.

³⁸ Un año antes, en 1937, Ruiz había pintado para Valente Souza una serie de mapas con el objetivo de decorar su biblioteca. En 1949 pintó para él mismo mecenas un mural con el tema de *Ptolomeo y Copérnico: Planisferio celeste*. Este mural es objeto de estudio en el capítulo 4 de este trabajo.

³⁹ Jack Burroughs, “Map making is training school of two fair art exhibitors. Pair improve on art of cartography”, *Tribune*, January 1st, 1939, Oakland, Cal. Ver también “The Fairs Pacific Temple”, *The Coast*,



20. Vista panorámica Feria Universal San Francisco, 1938

Covarrubias sabía que su empresa era ofrecer otra perspectiva de la idea de lo lejano y exótico y señalar las rutas de la comunicación entre los pueblos del Pacífico. Emprendió junto con Ruiz la complicada tarea de describir la notable diversidad de esta región. Ante esos mapas, los ojos del espectador viajan de China a Australia, de Siberia al Norte de América, de Manchuria a Nueva Zelanda, de Malasia a Sudamérica. La idea de Covarrubias era diferenciar el origen etnográfico de la localidad y así desplazó sus hombres y mujeres de distintos colores por todo el mapamundi (figs. 21 y 22).⁴⁰

Antonio Ruiz y Covarrubias tuvieron oportunidad de discutir la conceptualización de estos murales basados en que era necesario desmontar la mitología entre lugar, raza y pertenencia y contribuir a cambiar la discusión sobre la producción artística de los pueblos aborígenes y su puesta en valor:

El desprecio y la intolerancia hacia los gustos de otros pueblos y sus visiones del mundo ha hecho que se acuñen expresiones y calificativos como crudo, primitivo, salvaje, extraño, oriental, palabras que cada vez se usan menos, especialmente frente al creciente interés por comprender a los habitantes de otras tierras⁴¹

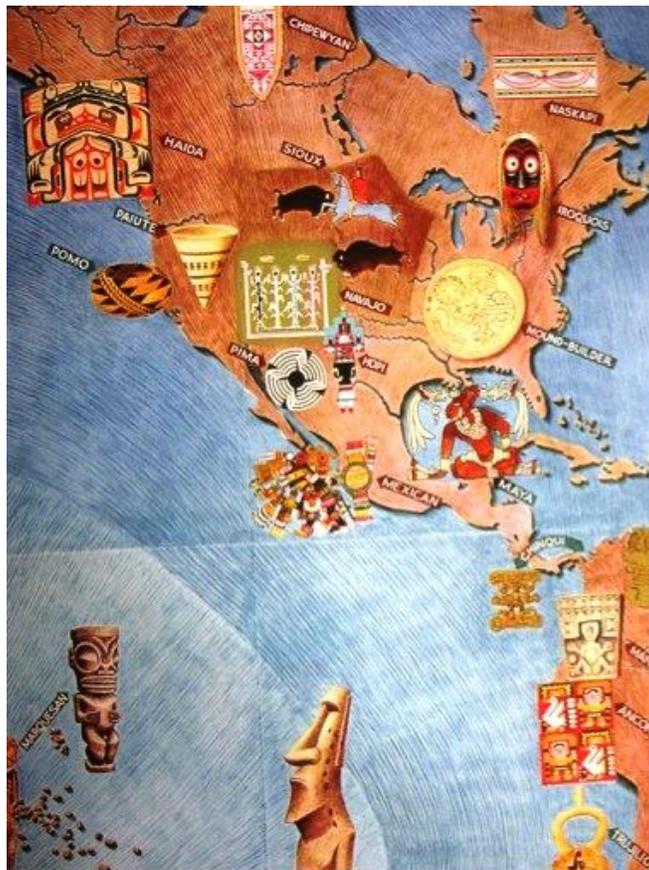
February 1931; "Peoples of the pacific", *Sunday Mirror Magazine Section*, June 21, 1942, Archivo Covarrubias, Universidad de las Américas, Documento 25213.

⁴⁰ Una revisión del Archivo Covarrubias mostró para este tema dos asuntos de interés: por un lado, cantidad de textos y notas sobre antropología y el origen del hombre americano. Por el otro, el resumen de varias conferencias de Paul Rivet y Franz Boas, además de las discusiones sobre lo racial que son vistas por este antropólogo y dibujante mexicano como un asunto de mestizaje y desplazamientos.

⁴¹ Miguel Covarrubias, *La antropología en la vida moderna*, en documento 2844, Archivo Covarrubias, Universidad de las Américas, "Art", *Time Magazine*, March, 6, 1939.



21. Miguel Covarrubias, *Mapa etnográfico*, 1939. Museo de San Francisco



22. Miguel Covarrubias, *Mapa de las Artes aborígenes del Pacífico*, 1939. Museo de San Francisco, detalle

Ambos, como puede verse en distintas fotografías de la época, compartieron el trabajo pictórico y la mirada sobre el Pacífico multirracial. *El sueño de la Malinche* es en parte resultado de esta experiencia, pero mientras que el trabajo artístico realizado sobre el Pacífico es descriptivo y analítico, *El Sueño* es un ejercicio de síntesis y montaje de varias escenas en una.



23. Nicolás de Lorraine, *Mapa de la Provenza en forma de mujer*, 1538, dibujo con pluma y acuarela, 18 x 30 cm. Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de París

Mapas como figuras humanas

Las imágenes son susceptibles de ser descifradas por medio de otras imágenes. La búsqueda de genealogías por parte del filólogo que hay en todo historiador del arte nos lleva a otros tiempos y estilos con el afán de comparar y descubrir los recursos y convenciones utilizados en la construcción de otras imágenes que pueden contener las claves que buscamos. Fue así que me pareció importante trazar el origen de los mapas como figuras humanas⁴² y encontrar un ejemplo que tuviera afinidades con la idea de un mapa regional con referencias históricas transfigurado en forma de mujer.

⁴² Richard G. Salomon, "A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris", *Journal of The Warburg and Courtauld Institute*, XVI, 1953, pp. 45-57. Salomon habla de Opicinus de Canistris como el primer europeo en dibujar la analogía entre geografía y figura humana. Percibió a Europa como un varón y a África como una mujer que le susurra algo al oído.

El mapa de la Provenza en forma de mujer (fig. 23), realizado por Nicolás de Lorraine en 1538 (dibujo a pluma y acuarela de 18 x 30 cm, que se encuentra en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de París), me pareció que por sus dimensiones y características es capaz de tender una relación iconográfica con *El sueño de la Malinche*.

El mapa muestra a una mujer con los senos descubiertos que duerme tapada por una sábana que contiene el dibujo de un amplio territorio. El título de este folio (el núm. 18 entre más de cien mapas relativos a la misma región) es *Lamento de la Provenza*, también nombre de un poema largo que acompaña la ilustración y cuyo contenido se refiere a la belleza de esa zona del sur de Francia, a sus ciudades, castillos y ríos, a su gente hábil con las armas, que esa tierra ha nutrido. El poema hace el recuento de las distintas conquistas sufridas por la Provenza y termina hablando de la desolación ante el saqueo y las guerras y el deseo de que sus pesares terminen en Marsella, en donde María Magdalena espera descansar.

Malinche-Magdalena

Esta mujer-mapa, identificada con la Provenza, de cabello rizados y rubios y piel rosada que en forma conspicua muestra sus pechos, guarda semejanza con María Magdalena. Hay dos elementos que apoyan esta hipótesis: el primero, las convenciones iconográficas establecidas desde el siglo XVI para representar a la Magdalena, que se transmuta en Venus en una fusión neoplatónica entre la filosofía pagana y la religión cristiana. María Magdalena se convierte en la diosa del amor o la Venus del amor divino, que asciende de los excesos del amor sexual al espiritual.⁴³ Nicolás de Lorraine utiliza, para expresar su concepción territorial, dos tradiciones relativas a la Magdalena: por un lado la renacentista que destaca su belleza física y al mismo tiempo, su redención y santidad (fig. 24). Por el otro, están los mitos sobre Magdalena y sus múltiples viajes, entre ellos su llegada al sur de Francia, el cual desataría a partir del siglo XIII una gran diversidad de ilustraciones que aparecerán en vitrales, pinturas al fresco, retablos y manuscritos. Su historia aparece narrada en *La leyenda dorada*.⁴⁴

⁴³ Susan Haskins, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996, pp. 265-270.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 145. Después de la muerte de Cristo y del martirio de San Esteban, los discípulos se hallan repartidos en diferentes países de la gentilidad predicando el evangelio. Los infieles obligaron a María Magdalena y a los suyos a subir a una barca que condujeron hasta alta mar, para luego dejarla abandonada a merced de las tormentas y las olas, pero ella y su comitiva arribaron milagrosamente a Marsella. El proceso de la redención de María Magdalena está arraigado en la alta Edad Media y se vincula con su labor de evangelizadora, como podemos percibirlo en el poema al reverso del mapa y sus palabras finales, que piden descansar en Marsella.

Si bien hay semejanzas de contenido y forma entre ambas imágenes, es fundamental analizar las diferencias: la posición de las dos mujeres cubiertas por el territorio que las arropa es distinta, mientras el cuerpo de María Magdalena se halla de frente y en un paisaje abierto, Malinche está boca abajo y en un lugar cerrado que remite a la Magdalena penitente que se retira a la cueva de una montaña para meditar. La descripción de un cuadro desaparecido de Antonio Correggio nos habla de una pequeña figura de generosas curvas y pies pequeños que, acostada boca abajo en una gruta, sostiene la cabeza con sus manos.⁴⁵ Los pies descalzos de Malinche (fig. 25) que asoman de la sábana que cubre su cuerpo son afines a los



24. Escuela de Fontainbleu, atribuido a Jan Massys, *La Magdalena penitente*, c. 1545-1550, óleo/tabla, 63 x 50.5 cm

pintados por José de Ribera en su *Magdalena Penitente* de 1637 (fig. 26). En esta obra se encuentra Magdalena de rodillas en su cueva y vestida con telas lujosas. Asoman entre las sedas: sus hombros, parte de su pecho y los pies descalzos en una convención afín a la Malinche de El Corcito. No paso por alto que aquí se abre otro tema de la posible relación entre ambos personajes: la leyenda dorada de María Magdalena enfatiza su carácter de evangelizadora mientras Malinche, que soporta en esta imagen la iglesia española sobre sus caderas, pudiera hacer referencia a su función análoga en la época colonial como primera cristiana de la futura Nueva España.

El cabello

El sueño de la Malinche es una imagen trabajada con minucia y delicadeza, sobre todo en referencia a la feminidad de Malinche, como puede apreciarse en las partes de su cuerpo que han quedado al descubierto: por ejemplo, el pelo, ese cabello rizado y suelto, ¿acaso se ha deshecho las trenzas o, nos recuerda a otra imagen recurrente en la iconografía cristiana en que la cabellera suelta y rizada, aunque rubia, tiene una significación precisa?

⁴⁵ Haskins, *María Magdalena*, op. cit., p. 61.



25. Antonio Ruíz, *El sueño de la Malinche*, detalle



26. José de Ribera, *Magdalena penitente*, c. 1637, óleo sobre tela, 97 x 66 cm.

En *María Magdalena. Mito y metáfora*, Susan Haskins habla de la connotación del pelo suelto de la Magdalena como signo de una posición marginal, pues sólo las prostitutas se soltaban el pelo en público. Desanudar la cabellera era asimismo un modo de deshonar a una mujer adúltera.⁴⁶ La historia de María Magdalena se vincula estrechamente con su belleza física, arma de tentación que reside en los ojos, la boca, los pies desnudos y, sobre todo, en la cabellera. La cabellera femenina ha sido objeto de estudios e interpretaciones que abren otras posibilidades que no se ajustan sólo a nociones de pudicia o deshonra. Erika Bornay,⁴⁷ en su estudio sobre los diversos géneros pictóricos y literarios que han dado un lugar importante al pelo como metáfora y signo de entrega y erotismo, encuentra en la poesía italiana y española de los siglos XVI y XVII un canto a las cabelleras abundantes y doradas, las cuales se relacionan con la potencia sexual que deviene en fuerza vital, primigenia y creadora. Las convenciones y restricciones sobre el pelo son numerosas y algunas provienen de la exigencia de varias religiones occidentales y no occidentales aún vigentes que demandan de toda mujer observante que lleve la cabellera tapada por ser el pelo elemento de sexualidad. Cortar el

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 38 y 275.

⁴⁷ Erika Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

pelo de las mujeres en público ha sido signo de castigo y degradación (el caso de las mujeres francesas que durante la segunda guerra mundial tuvieron relaciones con oficiales o militares del ejercito de ocupación nazi); pudiera decirse que es la manera occidental de la lapidación. El pelo femenino, como se ha dejado constancia en el capítulo dedicado a Garrido Canabal, también adquiere importancia en conformar una imagen de la mujer al servicio de las camisas rojas: las mujeres, según registra el historiador Alan Kirshner,⁴⁸ no podían pintarse los labios ni usar ningún tipo de maquillaje y tampoco podían cortarse el pelo, puesto que en la concepción de Garrido tendrían que presentar la imagen de milicianas austeras pero claramente femeninas. De manera aparentemente más relacionada con el tema de este cuadro de Malinche, habría que tomar en cuenta la idea de Bornay sobre la cabellera como “metáfora telúrica”.⁴⁹ Lo telúrico como lo expresa Bornay está asociado con las cabelleras de la tierra relacionadas con la vegetación. Si bien el personaje Malinche está arraigado en el concepto de origen, no tengo la impresión que esta Malinche sea una “metáfora telúrica”, el modelo de su cabellera parecería el de la Malinche del *Lienzo de Tlaxcala*, que la presenta como mujer pensante y por lo menos en esa representación su cabellera deslizada⁵⁰, como diría Bornay, no está asociada particularmente con su femineidad, sino con su destacado lugar en el proceso de la conquista. Si alguna imagen de esta reflexión sobre la cabellera que hace Bornay pudiera relacionarse con Malinche sería la pintura de Puvis de Chavannes en las tres imágenes de su composición, *Jóvenes al borde del mar*, de 1879, una obra simbolista en que las protagonistas, tal vez diosas o ninfas, aparecen como inmersas en su mundo interior.⁵¹

Angela Marie Herren, en su estudio sobre la representación de Malinche tanto en el *Códice Florentino* (1575-1577) como en el *Lienzo de Tlaxcala* (1552), pone atención al detalle de su pelo: mientras en el *Florentino* (fig. 27) aparece recogido y en ocasiones lacio, en el *Lienzo* (fig. 28) lo lleva siempre suelto y lacio. No hay en estos dos códices, como no hubo en la tradición prehispánica, una identidad física determinada de Malinche; la identificación se daba en términos de vestimenta, de sus atributos y su posición dentro de la imagen. Marina, si bien aparece vestida en forma idéntica a otras mujeres, se distingue por su mayor tamaño, su proximidad con Cortés y la gestualidad de sus manos, que la captan en el acto de traducir.

⁴⁸ Kirshner, *op.cit.*

⁴⁹ Erika Bornay, “De su metáfora telúrica”, en *op. cit.*, pp. 39-55.

⁵⁰ Erika Bornay, “El cabello deslizado”, en *op. cit.*, pp. 139-149.

⁵¹ *Ibidem*, p. 140.



27. Códice florentino



28. Lienzo de Tlaxcala

Todos estos elementos hacen pensar que Marina aparece en una posición de alto rango y de origen noble; lejos de su condición de mujer violada que formó parte de su imagen, por lo menos hasta los años sesenta del siglo XX. Esto puede cotejarse en el Libro X del *Códice Florentino* que recaba información sobre diferentes tipos y grupos indígenas. En el mismo código hay, entre estas diferentes tipologías, una imagen de la ramera, quien aparece con el pelo suelto, desordenado y encrespado. En un estudio de León-Portilla sobre el *Códice Florentino* hay referencia a un texto con el nombre de *Consejos del padre a la hijita* (libro 10, folio 39 v.) que habla de los vicios y las virtudes de las buenas y las malas mujeres. La ilustración referida a la *Ahuiani* o mujer pública muestra a una joven de largos y rizados cabellos.⁵² En el código y el lienzo el pelo aparece recogido o suelto, pero siempre es prolijo. En la pintura que nos ocupa, el pelo aparece desordenado y con un aire parecido a la cabellera de numerosas representaciones de la Magdalena y de las ramerías descritas en el código.⁵³ El contraste entre la Malinche de Orozco que intenta un extremo descriptivo de lo que considera indígena (mujer de pelo lacio) y ésta de Antonio Ruiz, es un elemento más para entender que el pelo ligeramente encrespado es una interferencia en la representación de Malinche.

Identities compuestas

María Magdalena, al igual que Malinche, ha sido objeto de importantes estudios que, más allá del mito, han optado por la reconstrucción histórica.⁵⁴ La revisión de ambos personajes ha suministrado evidencias de identidades complejas y compuestas por varios personajes a la vez. En el caso de Malinche, durante la colonia hay un personaje identificado primero con su nombre indígena Malinalli-Malinche, después con su nombre cristiano, Doña Marina y el regreso a Malinche en el primer tercio del siglo XIX.

María Magdalena desciende hasta nosotros como la mezcla de tres personajes, pero en este caso se trata en efecto de tres caracteres distintos que convergen en una sola: la prostituta, según aparece en el evangelio de San Lucas; María Betania, asociada simbólicamente a la vida contemplativa y, finalmente, la discípula destacada de Cristo.

En el caso de Malinche ya hemos visto a Marina identificada como una mujer inteligente, valiente y respetada durante la colonia, que alcanza una radical transformación en la época

⁵² Miguel León-Portilla, *Fray Bernardino de Sahagún en Tlatelolco*, México, SRE, 1999, p. 94.

⁵³ Herren, "Representing...", *op. cit.*, pp. 164-165.

⁵⁴ Haskins, *María Magdalena...*, *op. cit.*, y Margo Glantz, *La Malinche...*, *op. cit.*

postindependiente. Hacia 1829, en una novela que se considera la primera en referirse a la conquista: *Xicoténcatl*, aparece Malinche como lasciva y traidora; encarna todos los males de quien se ha entregado a la civilización que impuso su dominio en México. *Xicoténcatl* corre paralela al ideario liberal y nacionalista en que ya el nombre Malinche resalta su condición indígena, mientras que Marina remite al carácter de primera cristiana del Nuevo Mundo.⁵⁵

De mujer poseedora de privilegiada inteligencia, Malinche pasa a ser mujer pasiva, dominada, como la representaría Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, imagen que evoca Octavio Paz en el capítulo “Los hijos de Malinche” en su conocida obra *El laberinto de la soledad*.⁵⁶

El laberinto es un conjunto de ensayos sobre la identidad del mexicano manifestada en diversos aspectos y temas, entre ellos el lenguaje y las relaciones de género. Malinche pareciera ser el recurso ideal para explicar la genealogía del verbo “chingar”. En México, el vocablo se relaciona con la violencia que el hombre o el macho ejercen sobre la mujer. La mujer chingada, rajada o violada por excelencia es Malinche. Puede decirse que la visión liberal decimonónica culmina en esta obra de Paz, quien refunda el mito de Malinche y la aleja de la figura histórica.⁵⁷ Al repudiar a Malinche-Eva mexicana, el mexicano, según Paz, rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica.

Vale la pena mencionar, a manera de antecedente de la visión de Paz, un artículo de Rubén Salazar Mallén escrito en 1942 y publicado en la revista *Hoy*, “El complejo de Malinche”, al que define como la oscura y confusa voluntad de rendir tributo a todo lo extranjero y despreciar lo propio.⁵⁸

En la relectura de este texto, mencionado escasamente en los estudios sobre Malinche,

⁵⁵ Messinger, “Eve and the Serpent...”, *op. cit.*, p. 41, efectúa un minucioso análisis de esta novela y sostiene que su origen es justamente el nacionalismo mexicano, que hace de todo lo extranjero una especie de chivo expiatorio.

⁵⁶ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950. El laberinto tiene antecedentes en la obra de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Imprenta Mundial, 1934, donde habla del complejo “sentimiento de inferioridad” del mexicano. Ramos aplicó las teorías de Alfred Adler sobre el “conocimiento del hombre” al estudio del mexicano.

⁵⁷ Paz, *El laberinto...*, pp. 87-88.

⁵⁸ Rubén Salazar Mallén, “El complejo de Malinche”, *Hoy*, núm. 270, año 25, abril de 1942, publicado de nuevo en *Sábado*, núm. 722, 1991, pp. 1-2. La ira de Salazar fue desatada por un homenaje que acababa de rendirse a un reportero extranjero, según él, espantosamente mediocre: “Hay artistas e intelectuales mexicanos de un gran valor, de positivos y relevantes méritos, y jamás serán rescatados mientras perdure el complejo de Malinche, ese complejo que hizo de la servil indígena traicionar a los suyos y humillarse ante el conquistador.”

Claudia Leitner⁵⁹ interpreta el texto de Salazar y añade que el servilismo y la humillación no se refieren sólo a Malinche, sino a la raza indígena. La inferioridad define a los indígenas del México antiguo frente a la cultura española, que capta a los conquistados y genera un complejo persistente. Algunas de las tesis, sobre todo la noción de complejo, resuenan en *El laberinto de la soledad*.

En la imagen de Antonio Ruiz, pintada apenas unos tres años antes del uso virulento del término “malinchismo” de Salazar, hay una simpatía por Malinche y su cara indígena pareciera inscribirse en cierto clasicismo. La serenidad y el temple moral son aspectos de esta imagen, puesto que El Corcico se cuida de no mostrar sus pechos mientras sus pies pequeños y desnudos aparentan hacer referencia a su erotismo y carnalidad, pero quizá como parte de la “metáfora telúrica” a la que se refiere Erika Bornay para identificar otra variante del significado del pelo, los pies son arraigo y sostén, más allá de toda referencia erótica. Personaje compuesto, como hemos visto a lo largo de este trabajo, vive la paradoja, por un lado, de constituir un personaje asociado a la fundación de la patria moderna y, por otro, de ser objeto de una visión negativa que prevalece en los escritores de raigambre liberal.

En la imagen de Ruiz, Malinche tiene atributos de Magdalena: por un lado, la cabellera y los aspectos que subrayan su carnalidad, por otro, el sueño o meditación que ocurre en el interior de un espacio cerrado, equivalente de la cueva en que Magdalena, en virtud de su larga meditación, es redimida por la fe. En el cuadro parecería hacerse alusión a la condición de Malinche como primera cristiana y madre de la nueva nación; ambos elementos la redimen en diversos textos literarios, desde novelas del siglo XIX, como las de Ireneo Paz, hasta obras de teatro como las de Rodolfo Usigli y José Gorostiza escritas en los años cincuenta y sesenta: “Yo sé lo que es fundir dos mundos en mi sexo, y saber eso me perdona y me salva, mi traducción es fiel y hablé la verdad. Soy una mujer fertilizada por la conquista y la guerra en un útero que ha preservado y vivido por mucho tiempo”.⁶⁰

La comparación entre María Magdalena y Malinche sobrepasa el encuentro de carácter cartográfico que alude al territorio conquistado y a la violación emblemática en el personaje femenino que es prostituta y santa a la vez. Las afinidades descansan también en el talento, la degradación y la supervivencia, y su presencia en el imaginario colectivo como personajes femeninos duales y empoderados.

⁵⁹ Claudia Leitner, “Der-Malinche Komplex”, en Barbara Drosher y Carlos Rincón, *op. cit.*, pp. 125-150.

⁶⁰ Rodolfo Usigli, *Corona de fuego*, en *Corona de Sombra, Corona de Fuego, Corona de Luz*, México, Porrúa, 1983, p. 125.

La melancolía

La Malinche de Ruiz sostiene su cara con las manos en un gesto asociado a la melancolía. Decimos esto no porque se trate de una representación iconográfica reconocible en términos de las convenciones pictóricas de este estado de ánimo, sino porque la manera en que detiene su frente, particularmente con la mano izquierda, remite a la relación entre el sueño y la melancolía. Como el *Hamlet* de Shakespeare y el famoso grabado de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, existen numerosos ejemplos de esa otra melancolía en el campo de lo visual que se presenta como la de una figura profundamente introspectiva.

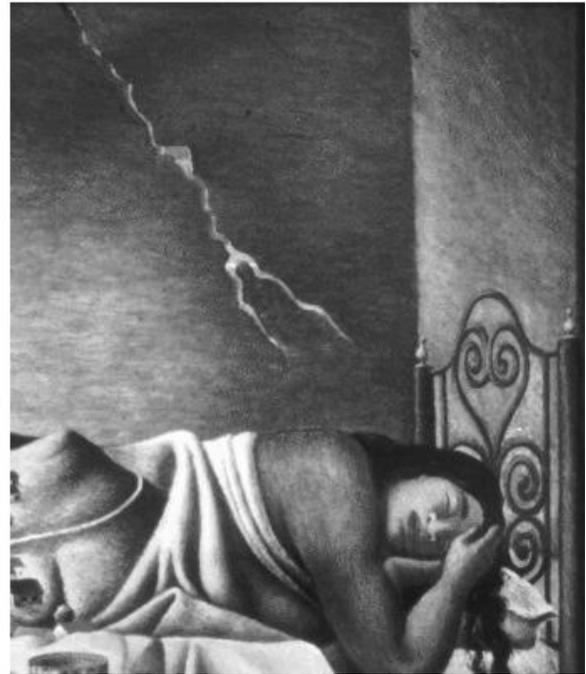
La melancolía es un estado de ánimo atribuido a Magdalena que abunda en las imágenes y sobre todo en las pinturas de los siglos XVI y XVII; por ejemplo, la pintada por Artemisia Gentileschi hacia 1620, la cual parece dormir mientras su mano sostiene su rostro en alusión a la Magdalena penitente (fig. 29a, b y c).



29a Artemisa Gentileschi, *María Magdalena como Melancolía (Magdalena penitente)*,
c. 1620, óleo/tela, 136.4 x 100 cm



29b. Artemisa Getileschi, detalle



29c. Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, detalle

El tema de la melancolía tiene una función crítica en relación al mito de Malinche. La versión de Antonio Ruiz en torno a este personaje fundacional recoge la noción de Melancolía precisamente en la noción de ensueño e introspección: el azul profundo de las paredes y la sugerencia de la ruina a partir de la pared descascarada, hace pensar en la vasta bibliografía sobre el tema que el siglo XX ha puesto de nuevo sobre la mesa como objeto de reflexión; quizás esto se deba al gran interés que la llamada época posmoderna y en especial los estudios críticos y en particular la filosofía, la crítica literaria y la historia del arte tienen en la melancolía como clave para comprender los tiempos actuales.⁶¹

Jean Starobinski ha escrito varios textos sugerentes sobre el origen de la melancolía que oscila entre la ciencia médica antigua, la psicología y una teoría de los sentimientos y finalmente de la imaginación.⁶² Starobinski señala la aparición de la melancolía como el momento en que filósofos y médicos tuvieron necesidad de explicarse el miedo y la tristeza y

⁶¹ Susan Sontag, “Bajo el signo de Saturno”, en *Bajo el signo de Saturno*, México, Random House Mondadori, 2008, pp. 117-144.

⁶² Jean Starobinski, “L’éncre de la mélancolie”, en Jean Clair, *op. cit.*, pp. 24-30 (antes publicado en *La Nouvelle Revue française*, núm. 123, 1er mars, 1963, pp. 410-423).

otros desórdenes del espíritu. La búsqueda de una respuesta les llevó a formularse estos síntomas como una sustancia que se acumula en el cuerpo, una especie de vino sombrío imposible de localizar. En comparación con los otros humores, la sangre o la flema, la bilis negra que caracteriza al melancólico tenía que ayudarse de la imaginación ya que su existencia física nunca pudo comprobarse y ello acentuaba la idea de que formaba parte de algo oscuro, tenebroso, agua mezclada con la noche que trastorna el cerebro y se dispone a cumplir con las iniciativas del diablo. A la vez la melancolía y el ejercicio de la imaginación, la trasgresión que le acompaña viene unida a la idea de genio, mezcla de fuerza creativa y de lo diabólico.

La melancolía tiene una tradición importante en el campo de los estudios iconológicos. Uno de los más destacados es *Saturno y la melancolía* de Klibansky, Panofsky y Saxl.⁶³ En ese texto se señala como la poesía lírica alteró su significado originalmente patológico y privilegió la noción de estado de ánimo sin anular la idea de patología y temperamento. Tristeza y melancolía llegaron a cruzarse como conceptos. Mientras la tristeza aparece como enloquecida y desesperada con la cara congestionada y llena de lágrimas, la melancolía tiene cada vez más un aspecto de cavilación, más amenazador y activo que la tristeza y es superior al disfrute jovial de la vida.

Para Freud la melancolía y el duelo van juntas.⁶⁴ El duelo es por lo general la reacción frente a la pérdida de una persona amada o una abstracción que haga sus veces como la patria, la libertad o un ideal. En esta imagen de Malinche, la melancolía desde la perspectiva freudiana parece tener sentido, sobre todo si añadimos que este estado sobreviene cuando hay intenciones de cambio que al no poder actuarse se transforman en melancolía. En esta imagen de Malinche está sugerida la melancolía, quizá como meditación sobre la utopía frustrada a escasos veinte años del fin del conflicto armado al que llevó la Revolución de 1910.

Otra perspectiva de la melancolía proviene de la lectura de género, entendiendo por ello la deconstrucción de la condición de la mujer indígena al momento de la conquista, tema que ya hemos avanzado en el campo de la investigación histórica (Eva Uchmany) y en la dramaturgia (Celestino Gorostiza). Ambos textos convergen en la posición subordinada de la mujer indígena.

⁶³ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991.

⁶⁴ Sigmund Freud, "Duelo y melancolía", en *Obras Completas*, Madrid, Amorrortu, 2003, vol. XIV, pp. 235-252.

Rosa María Zúñiga en su libro *Malinche: Esa presente siempre ausente*,⁶⁵ da un paso más en el cuestionamiento de los fundamentos clásicos de la biografía de Malinche sustentados en el discurso de ese *testigo presencial de la conquista*. Zúñiga extrae los doce párrafos en los que se ha basado la literatura sobre Malinche e intenta una biografía que arranca del análisis de las referencias de Bernal Díaz del Castillo. Ella pone en entredicho las alabanzas de Díaz del Castillo para establecer que se trata de un doble discurso en la medida que el autor de la *Historia verdadera*, presenta a Doña Marina como traductora, mujer valiente y bella; pero sobre todo, según Zúñiga, lo suprimido en este texto es su condición de esclava con todo lo que esto significa para su condición de mujer y su sexualidad. Por otra parte, pone a dialogar a la gran cantidad de autores que se han ocupado en diversos momentos del personaje y de esa manera logra acentuar las versiones estereotípicas y otras que rompen con verdades establecidas sobre el personaje. Su aportación es el análisis a partir del discurso y el cómo Malinche ejerció realmente el proceso de traducir, con lo que abre preguntas sobre la naturaleza de su ejercicio como intérprete. Al final de su trabajo mostrará una serie de imágenes para enfatizar la condición cambiante pero también las falsas representaciones del personaje desde el mapa de San Pedro Tlacotepec, en el que aparecen Marina y Cortés como una pareja que va de paseo (fig. 30), pasando por el *Álbum de la mujer del siglo XIX* (fig. 31), en la que se ve a Malinche como una mujer blanca de alta jerarquía, hasta su reproducción en el museo de cera, la cual tiene connotaciones sexuales y étnicas que conducen a pensarla desposeída de sus atributos intelectuales, cual una *barbie* mestiza (fig. 32).

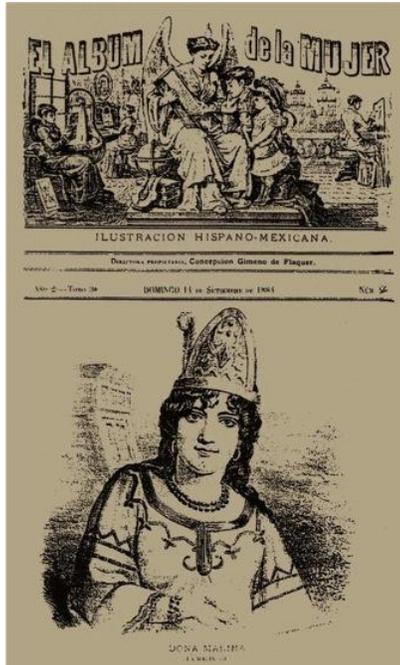
Su enorme empeño al lado de Cortés, reconocido en innumerable cantidad de imágenes, sólo fue testimoniado muy brevemente por el conquistador en la segunda carta de relación dirigida al rey de España en 1520: “mi interprete que es una mujer indígena”.⁶⁶ Aunque dio su nombre al hijo de ambos, Martín Cortés, Malinche fue regalada por él a Juan Jaramillo, uno de sus soldados. En el cuadro de Ruiz ese estar sola y con gesto melancólico se complica con su difícil destino de niña desposeída: aunque era valiente, intelectualmente sobresaliente y descendía de caciques, fue convertida en esclava. A la muerte del padre, su madre contrajo matrimonio y la vendió para quitarle posesión de sus tierras.

⁶⁵ Zúñiga, *op. cit.*

⁶⁶ Hernán Cortés, *Cartas de relación de la conquista de la Nueva España, escritas por Hernán Cortés al Emperador Carlos V y otros documentos relativos a la conquista, años de 1519-1527*, Graz, Akademische Druck, 1960.

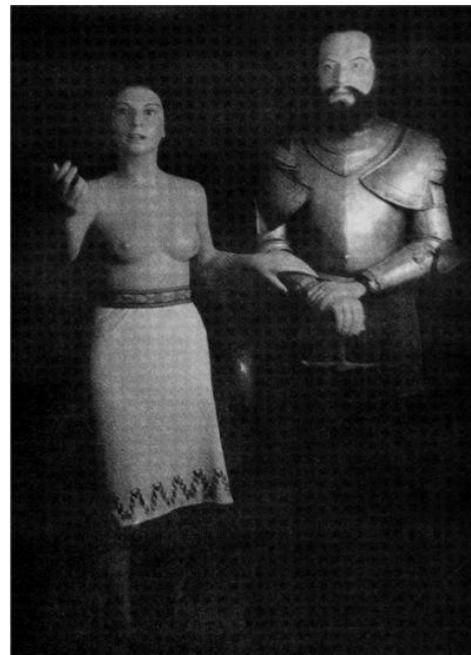


30. Doña Marina y Cortés, mapa, san Pedro Tlacotepec, 1529



31

31. Revista de la mujer, Año 2, Tomo II, 1881



32

32. Cortés y Malinche, 1987. Museo de cera, México D.F.

Según relata Díaz del Castillo, cuando Malinche regresa a sus tierras años después, se reencuentra con su madre, la perdona y le regala joyas de oro. Declara además que Dios ha sido muy generoso con ella al liberarla de la idolatría y permitirle convertirse al cristianismo.

Tuvo la fortuna de procrear un heredero para su señor y dueño Cortés quien a su vez la casó con un caballero como Juan Jaramillo. Ella, sobre todas las cosas, prefería servir a su marido y a Cortés y no cambiaría su suerte, ni siquiera para convertirse en cacica de todas las provincias de Nueva España.⁶⁷

El sueño añade una imagen original desde la posrevolución al amplio repertorio visual de las melancolías modernas y también individualiza el personaje y su trágico destino; lo que Julia Kristeva determinó como Sol Negro.⁶⁸ Kristeva en este ensayo sobre la depresión y la melancolía, afirma que la pérdida de la relación simbiótica con la madre fuerza al doliente a entender el mundo del lenguaje y los signos. Al perder a la madre, la reencuentra a través del signo, la imagen y la palabra, de lo cual se infiere que la melancolía es lo no hablado en el arte y la literatura.

La melancolía de Malinche emblematiza la problemática del colonialismo, Paz lo llama el *Laberinto de la soledad* mientras que Roger Bartra se refiere a la melancolía (del mexicano) como el deseo siempre rupturado de identidad que pareciera provenir de la desmesura de los mitos nacionales frente a la problemática de la modernidad. En un artículo titulado “La venganza de la Malinche: Hacia una identidad posnacional”, Bartra⁶⁹ afirma que la cultura mexicana parece regida por el signo de la melancolía. Esta curiosa enfermedad posrevolucionaria, dice este autor, pareciera ser una manifestación de la añoranza por una primigenia y salvaje excitación inmersa en la gris frialdad de las tareas cotidianas de una economía moderna que no acaba de consolidarse. Este artículo escrito en tiempos en que Salinas de Gortari fue presidente de México (1988-1994), pareciera presentar en una envoltura moderna el dilema que Antonio Ruiz reflexionaba en *El sueño de la Malinche*. El problema de la conquista como conflicto de identidad frente a una sociedad y una economía cambiantes, atascadas en la débil transformación de viejos problemas de identidad nacional. La Revolución, después de todo, iba hacia un desarrollo capitalista entre las ruinas de un cuarto descascarado en el que habitan, en una cama dudosa, los signos fundacionales de la nación.

⁶⁷ Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, pp. 62-63. Ver Kartunnen, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸ Julia Kristeva, *Soleil Noir: Dépression et mélancolie*, París, Editions Gallimard, 1987.

⁶⁹ Roger Bartra, “La venganza de Malinche: hacia una identidad posnacional”, en Serge Gruzinski *et al.*, *México: Identidad y cultura nacional*, México, UAM-X, Coordinación de Extensión Universitaria, 1994, pp. 61-70.

Segunda lectura: El *tépetl*

El elemento más prominente de *El sueño de la Malinche* es la ancha montaña, presumiblemente artificial, que guarda los siete cuerpos de la pirámide de Cholula descritos en páginas anteriores por el arqueólogo Marquina. Si bien la cartografía de origen europeo-renacentista que utilizó para identificar la fusión entre territorio y mujer me dio algunas respuestas y me sugirió la relación entre Malinche y María Magdalena, me parece que falta adentrarse en algo mencionado al principio y que se refiere a la imagen que Ruiz construye del mundo colonial fundamentado en una mirada tanto arqueológica como antropológica: incorpora el mundo prehispánico, pero ese que aparece después de la conquista.

Tenemos un cuadro que enfatiza la montaña o el cerro artificial construido antes de la llegada de los españoles y que fue un elemento simbólico esencial en el mundo prehispánico. El glifo o pictografía del *tépetl* puede identificarse frecuentemente por su forma de cerro con una cumbre redonda. A veces figura como una ancha campana más estrecha en la parte superior que se introduce en las narraciones del código para nombrar personas, linajes o entidades geográficas y políticas. Su función general es identificar la existencia de un grupo organizado con un dominio sobre su territorio.

El *tépetl*, montículo de carácter sagrado habitado por los dioses, es presencia frecuente en códigos y mapas, como el de México-Tenochtitlan (1550), también conocido como el mapa de Upsala,⁷⁰ en cuya parte inferior puede verse la representación del cerro como morada sagrada: un montículo que sobre la superficie de la forma montañosa lleva dibujada una cara humana (fig. 33 y 34). La idea de que los cerros están habitados por los dioses proviene de la cosmología prehispánica y subsiste hasta nuestro días. Diversos trabajos de campo se han ocupado de la sobrevivencia del imaginario en torno a volcanes y cerros. Los habitantes de las zonas aledañas los conciben como organismos vivos, sujetos a estados de ánimo y pasiones. La constante observación de los volcanes ha permitido a legos y especialistas (en distinta forma) establecer la relación entre los cerros y el cosmos y la forma como estas alineaciones influyeron en la orientación de los asentamientos humanos y la construcción de centros ceremoniales.⁷¹

⁷⁰ Miguel León-Portilla y Carmen Aguilera, *Mapa de México-Tenochtitlán y sus contornos hacia 1550*, México, Celanese Mexicana, 1986. El mapa se encuentra en la Universidad de Upsala, Suecia.

⁷¹ Tim Tucker, "El asentamiento prehispánico de cerro Teotón: Un *axis mundi* en la región oriental del valle poblano", en Johanna Broda *et al.* (coord.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, INAH-Conaculta, 2001, p. 71.

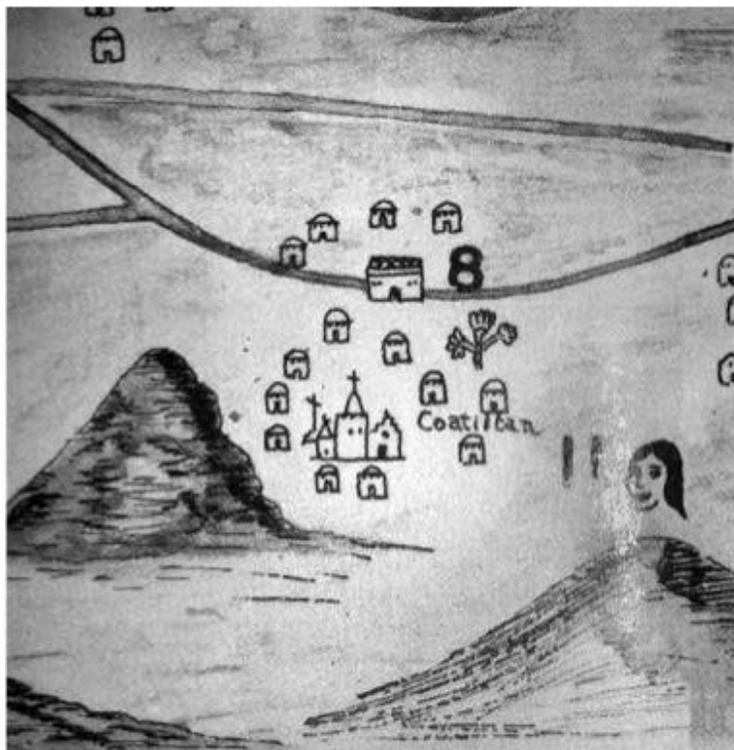


33. Mapa de Tlatelolco, siglo XVI, vista general

Se han realizado excavaciones en la punta de los cerros desde los años cuarenta y desenterrado restos de cerámica y objetos rituales pintados que van del azul al verde, algunos de ellos han sido identificados como “cetros-serpiente de cuerpo ondulado”. Esta forma ondulada, pintada de azul, representa al dios del rayo tal y como aparece en el *Códice Borbónico*. Los objetos encontrados han permitido afirmar que se trata de espacios rituales relacionados con el culto a Tláloc (Dios de la lluvia) y otras deidades de las montañas.⁷² En la época prehispánica los cerros gozaban de un culto especial por considerar que era allí en donde residían las deidades pluviales y en la actualidad muchos de estos lugares siguen siendo frecuentados por los habitantes de las comunidades vecinas que acuden a ellos para solicitar las lluvias.

Fray Bernardino de Sahagún, en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, habla de los ritos que se realizaban en los cerros en concordancia con alineaciones que obedecían a la posición del sol. En febrero de cada año el Pico de Orizaba, La Malinche y el cerro Sierra Negra, muestran una alineación que desde el templo del Monte Tláloc se visualiza como una

⁷² Stanislaw Iwaniszewski, “Las sagrada cumbre de la Iztacihuatl”, en Johanna Broda *et al.* (coord.), *op. cit.*, pp. 96-113.



34. Mapa de Tlatelolco, siglo XVI, detalle

sola montaña a la salida del sol.⁷³ Fray Toribio de Benavente se interesó por la descripción de esta ciudad y en especial reparó en la pirámide. El fraile hace una descripción en la que pareciera identificar la fusión entre la gran pirámide y la alineación de los cerros en una sola forma:

Los chololas comenzaron un teucalli extremadísimo de grande [...] el cual comenzaron para le hacer mucho mas alto que la mas alta sierra de esta tierra, aunque están a vistas las mas altas sierras que hay en toda Nueva España que son el volcán y la Sierra Blanca, que siempre tiene nieve. Y como estos porfiasen a salir con su locura, confundiolos Dios, como a los que edificaban la torre de Babel, con una gran piedra que en figura de sapo cayó con una terrible tempestad que sobre aquel lugar vino, y desde allí cesaron de más labrar en el. Y hoy día es tan de ver este edificio, que si no pareciese la obra ser piedra y barro, y a partes cal y canto, y de adobes nadie creería sino que era alguna sierra pequeña.⁷⁴

⁷³ Sobre el género en las montañas ver: Stanislaw Iwaniszewski, “Y las montañas tienen género. Análisis de los sitios rituales del Iztacchuatl y el Popocatepetl”, en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski, Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, IIH-UNAM/INAH-Conaculta, 2007, p. 116. Sobre la alineación astronómica ver: Stefan Iwaniszewski, “Archeology and Archeoastronomy of Mount Tlaloc, Mexico: Reconsideration”, *Latin American Antiquity*, 5(2), pp. 158-176.

⁷⁴ Motolinia, Fray Toribio de Benavente, *Memoriales o libro de las cosas de Nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM, 1971, pp. 51-52.

El *Códice Cholula*

El *Códice Cholula* es un manuscrito pictográfico fechado entre 1586 y la primera mitad del siglo XVII.⁷⁵ Se ha dicho de este documento que fue elaborado para defender privilegios indígenas. El código formó parte del amplio acervo que logró conjuntar Lorenzo Boturini, quien llegó a la Nueva España en 1735, justo cuando los jesuitas en sus colegios iniciaban la puesta en valor de las antiguas culturas autóctonas. En sus viajes por el territorio novohispano, llegó a reunir un considerable *corpus* de papeles indígenas, pictografías, crónicas, historias, compendios anuales, memoriales y sumarias relaciones.

Este código permaneció en la Nueva España y no se vio envuelto en el naufragio de 1743 que llevaba de regreso a Boturini con sus pertenencias. El código pasaría de mano en mano hasta llegar al Museo de Arqueología, Historia y Etnología. Años más tarde Alfonso Caso, ya director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, lo incluye en 1939 en un nuevo catálogo bibliográfico y actualmente se encuentra en el museo de sitio de la ciudad de Cholula.⁷⁶ Marquina, en el ya mencionado informe sobre las excavaciones, afirma la importancia del texto y su accesibilidad por estar depositado en el Museo Nacional, donde debe de haberlo consultado antes de pasar al INAH.⁷⁷

En su minucioso estudio, Hermosillo y Reyes García señalan que el mapa-código se encuentra orientado de acuerdo a las convenciones indígenas utilizadas normalmente en la distribución espacial de sus pictografías. Para leerse hay que ir rotando el pliego a partir de los dibujos en la intersección central, los cuales marcan los parámetros rectores de la ubicación espacial y el punto de partida del discurso. La lectura introduce al lector en un entramado circular⁷⁸ en el que se van desplegando fragmentos o narraciones referentes a la derrota militar, simbolizados por las cabezas cercenadas, los miembros amputados de los guerreros cholultecas y las calles de la ciudad intervenidas por una caída de sangre.

⁷⁵ *El código de Cholula. La exaltación testimonial de un linaje indio*. Estudio, paleografía, traducción y notas a cargo de Francisco González Hermosillo A. y Luis Reyes García, México, INAH/CIESAS/Gobierno del Estado de Puebla/Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2002. Motolinía, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 48.

⁷⁷ Ignacio Marquina, "Las excavaciones de la pirámide de Cholula", *op. cit.*, p. 56. Esto indica que fue leído por él antes de que fuese entregado a la biblioteca del INAH cuando comenzaron las excavaciones en Cholula.

⁷⁸ En este sentido ver el novedoso trabajo de Alessandra Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*, México, IIE-UNAM, 2005.

El anverso del códice

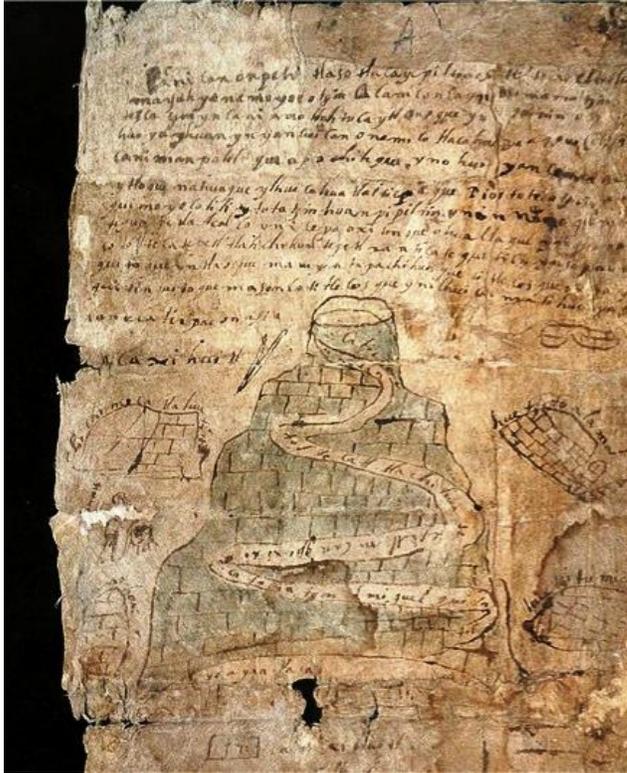
El anverso del códice se caracteriza por minuciosas y abundantes datos topográficos, hay cerros y señoríos y escurrimientos fluviales. Los elementos o lugares en los que corre el agua están señalados en distintos tonos de azul. Antes de la invasión española, el reino de Chollolan, llegaba hasta la boscosa falda sur del volcán de la Malinche pero sus gobernantes guardaban distancia con los asentamientos tlaxcaltecas. Es decir, las barrancas y el pequeño cerro Manzanilla debieron indicar el área de transición con el reino tlaxcalteca.

Si observamos el cuadro de Antonio Ruiz podemos distinguir un pequeño cerro a las faldas de la montaña mujer para indicar cercanía y separación entre una y otra identidad geográfica. No menos llamativo es el hecho de que en la montaña de Ruiz existen accidentes geográficos y una zanja o barranca profunda que interfiere con el cuerpo geográfico que es pirámide, montaña y marcador de las variantes de los límites geográficos.

Éste adentrarse en la geografía para contar la historia de la conquista de México y sus transiciones a partir de esta combinación de signos, es la proeza del cuadro y lo que lo hace tan propicio para adentrarse en la figura de Malinche, sus atribuciones y roles cambiantes.



35. Doña Marina y Cortés. *Códice Cholula*, siglo XVI



36. Pirámide de Cholula, *Códice Cholula*, siglo XVI

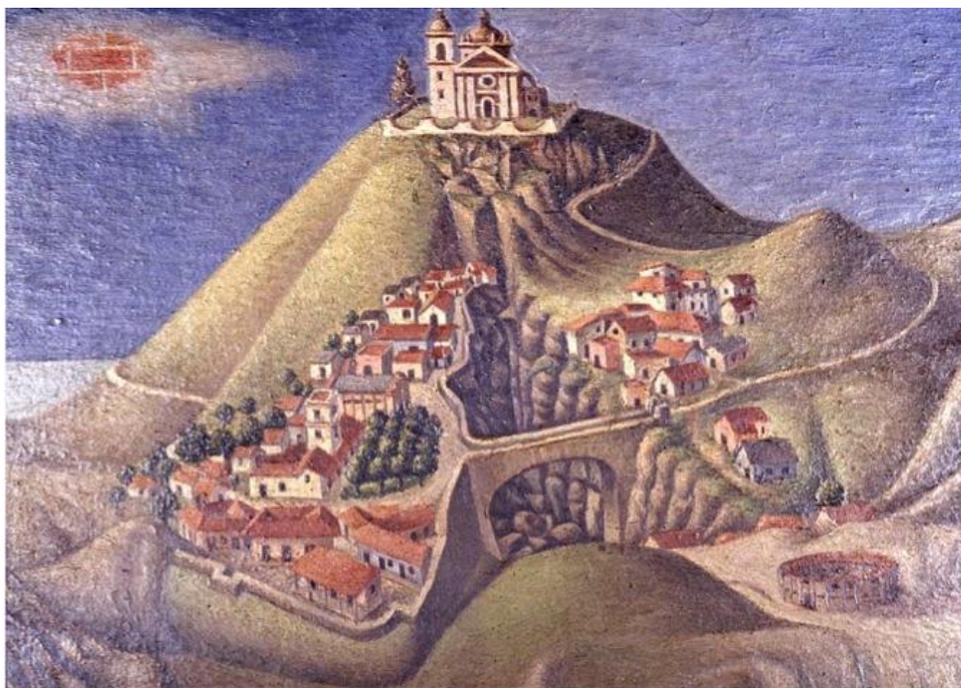
La historia que cuenta el códice está dada por las alianzas de Cortés y las dinastías cholultecas en el marco de la invasión y la conquista. La delación o traición india es un episodio clave en el proceso de la conquista. Bernal menciona una india natural de la ciudad que se arrimó a Malinche para notificarla de un poderoso ejército que tenía como misión masacrar a los españoles y liquidar la amenaza de la conquista. Este mítico personaje, esposa de un cacique, era según Bernal una india vieja que quiso salvar a Malintzin. Sin embargo el relato del códice es mucho más complejo.

Según la interpretación de Hermosillo y Reyes García,⁷⁹ la escena nodal del documento, el verdadero foco visual y punto de arranque del discurso pictórico textual, es el diálogo entre las dos mujeres. En la pictografía se encuentran la cacica María y Cortés secundado de Marina. María se sirve de Malinche para informar a Cortés quien sostiene una palma de triunfo para entregarla a la anciana aliada por intermediación de Malinche. Los brazos extendidos de los tres personajes se unen para personificar el momento en el que surge una nueva conformación política y religiosa. Ésta es pues la meta final de la narración, la traición y el pacto. El centro del códice, en el que aparecen las dos mujeres, presenta una confusión de los dos personajes: la vieja y la joven, la cacica y la intérprete (fig. 35).

⁷⁹ Hermosillo y Reyes García, *Códice Cholula*, op. cit., p. 70. Según ambos autores, todos los elementos iconográficos subsiguientes se supeditaran a esta escena. Su lugar central y principio regidor de la hechura del códice se fundamenta en su orientación, puesto que la escena y el pliego están alineados respecto a la salida del sol. A ésta, a su vez, se supedita la construcción de la ciudad en su fase posconquista, en la que se mezclan basamentos prehispánicos con arquitectura hispanizada. Este vórtice, dicen sus autores, irradia información histórica y topográfica de todo el conjunto documental, cuyo fin último es el reconocimiento de los descendientes de la vieja cacica tlaxcalteca.

La pirámide-cerro: el reverso del mapa

En el reverso, el primer dibujo que aparece es la ondulante silueta de la pirámide de Cholula hecha con adobes y lodo (fig. 36). Esa majestuosa montaña artificial es también el precioso cerro de jade o *chalchiuhtépetl* mencionado en otras fuentes. Es la representación de un cerro hecho a mano y funge como el templo mayor de la ciudad prehispánica convertido en imponente cimiento de un santuario mariano que permite distinguir a Cholula desde la nueva carretera trazada en 1932, quizás el momento en que Antonio Ruiz la visitaría por primera vez.⁸⁰



37. Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939, detalle

En comparación con las líneas un tanto planas y desdibujadas por momentos de los personajes, la pirámide-cerro tiene una silueta bien definida en el códice. Los tan mencionados adobes tanto por el Corregidor como por Fray Toribio de Benavente aparecen bien demarcados, lo mismo que su tono verde identificado como el cerro de jade o

⁸⁰ Hermosillo y Reyes García, *op. cit.*, p. 80. George Cluerg, "Cholula", *Nuestro México*, núms. 3 y 4, mayo 1932, pp. 299-302, edición facsimilar, México, FCE, 1981. En este artículo de tono periodístico se habla de Cholula como importante destino turístico y puede inferirse que la carretera estaba recién arreglada para hacer posible el acceso. Entre las descripciones del lugar, quizás la más relevante sea la que habla de la cercanía de la pirámide con Tlaxcala y menciona que tiene por fondo el volcán La Malinche. Entre los dibujos que acompañan el artículo *Ruta de Cortés desde Cholula al puerto de los volcanes*, una vista de Cholula desde el oeste contiene un primer plano que corresponde a la pirámide con la iglesia de los Remedios en lo alto; en segundo plano, como fondo, el volcán La Malinche extiende sus largas faldas hasta confundirse con el llano. En este dibujo ambos cuerpos, la pirámide y el volcán, casi se empalman a la manera en que está concebida la pintura de Antonio Ruiz.

chalchiuhtépetl. El cuadro de Antonio Ruiz muestra, además del cerro de tono verdoso hecho a mano, la interferencia armónica de líneas o caminos sinuosos que llevan a la cima (fig. 37). La escritura en náhuatl descifrada nos entrega la frase que da sentido al camino sinuoso que era llegar arriba del aire. Pero obra tan perfecta fue calificada de arrogante y trajo sobre sí la suerte que corrió la Torre de Babel, cuyo destino sería el ser destruida.

El *Códice de Cholula* introduce un elemento más en la biografía de Malinche y orienta de otra manera su participación en la conquista como un engrane en la amplia participación de la nobleza indígena interesada en conservar sus privilegios. En el tamaño menor que se le asigna en comparación a la cacica, María, pervive la idea en la época colonial del predominio de una religión adaptada por los indígenas y la sobrevivencia de estamentos ligados a la posesión de la tierra. En cuanto a la pirámide pensada como obra de gigantes con veredas o caminos que conducían hasta el aire o la cima, se trata de la forma simbólica de lo prehispánico que pervive en ciertos aspectos hasta nuestros días.



38. *Códice Xólotl*, lámina 1

El trabajo de Ethelia Ruiz Medrano, *En el cerro y la iglesia: La figura cosmológica atl-tépetl-ozólotl*,⁸¹ se concentra en la idea del glifo del cerro y su asociación al agua y la cueva como un todo. Su estudio intenta seguir la genealogía de la noción compuesta de *tépetl* y su pervivencia en los códices y pictografías coloniales que transforman el glifo del *tépetl* y añaden la forma de la iglesia y la cruz como una prolongación de la cueva, lugar en el que se realizan los rituales. Ruiz Medrano parte de la lámina 1 del *Códice Xólotl* que presenta la forma del *tépetl* como cerro de cumbre redonda coronada por una figura humana que sostiene un cetro de forma ondulada en su mano (fig. 38), testimonio de la relación *tépetl-atl* (cerro-agua).

Para el análisis de nuestro cuadro reviste otra importancia. En las primeras páginas de este trabajo hice notar que la pintura de Ruiz sugería un paisaje encerrado como cielo y cueva a la vez. La idea de cueva o sitio profundo es visible también en los lados de la pirámide montaña, francamente abiertos en una larga rajadura vertical que se confunde en la parte baja con el bosque de arboles, quizá como símbolo de fertilidad, mientras que en la parte superior se puede observar lo que pareciera ser una forma de vagina. A esta idea de sitio contenido, quizá oculto, puede añadirse que la ciudad está amurallada. El muro circundante de la parte izquierda se prolonga en el puente que es la mitad derecha de la misma ciudad.

La intuición de que se trataba de una cueva por el ambiente íntimo y sin luz natural adquiere otro sentido si se le examina desde la cosmografía precolombina. La pared azul, un tanto descascarada con un elemento que tiende a ser redondo y el dibujo de un rayo, apuntan a la representación prehispánica del agua en forma y color, ya que el círculo y el rombo son símbolos de agua incrustados en algunas representaciones del *tépetl*. El rayo no es necesariamente la ira de los dioses, sino imagen de la lluvia como aparece en los cetros encontrados por los arqueólogos en la cumbre de las montañas. Por otro lado, es necesario advertir la relación de la pirámide con ese elemento más oculto que es la cueva,⁸² asociada a lugares de origen, de entierros y sacrificios, de abundancia y de poder de los ancestros que la habitan.⁸³ Para completar el posible origen de este cuadro en la cosmovisión prehispánica y su

⁸¹ Ethelia Ruiz Medrano, "En el cerro y la iglesia: La figura cosmológica atl-tépetl-ozólotl", *Relaciones*, Revista de El Colegio de Michoacán, Zamora-México, Primavera, vol. 22. núm. 86, pp. 141-186.

⁸² Doris Heyden, "An interpretation of the cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, México", *American Antiquity*, vol. 40, núm. 2, 1975, pp. 131-147, citada en Ethelia Ruiz Medrano, *op. cit.*, p. 157.

⁸³ Doris Heyden, "La matriz de la tierra", en Johanna Broda *et al.* (eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, UNAM, 1991, pp. 461-500, citada en Ethelia Ruiz Medrano, "En el cerro...", en *op. cit.*

articulación con el mundo colonial, falta completar la idea de la fusión entre cerro y pirámide. Con mayor precisión es posible decir que el sitio representado por Antonio Ruiz es la gran pirámide de Cholula que tiene como fondo el volcán La Malinche. Si miramos la pirámide desde el lado sur de la ciudad, en dirección hacia el noroeste, puede observarse cómo los dos cuerpos, el artificial (la pirámide) y el natural (el volcán) se fusionan (fig. 39, 40 y 41). A primera vista identificamos en el cuadro la montaña artificial de Cholula y al mismo tiempo sabemos que hay algo en su amplitud que no encaja con la vista de la pirámide coronada por la iglesia. Si enmarcamos esta representación como un paisaje compuesto, es posible pensar que Ruiz ha sido fiel a la identificación prehispánica entre montaña y pirámide que ya hemos justificado anteriormente por razones astronómicas. Finalmente, es un lugar común que el emblema de la conquista sea la imposición de la iglesia sobre construcciones precolombinas.

Ethelia Ruiz Medrano en su seguimiento de la supervivencia iconográfica del *tépetl* como glifo compuesto de la época prehispánica hasta la colonial nos regresa a la idea de cueva. La cueva, probablemente por ser reservorio de agua, pudiera haber marcado el lugar en el que habría de construirse una pirámide. Las deidades de la lluvia residían en cuevas para derramarla sobre la tierra y el volcán La Malinche (la de la falda azul) es el agua que habita la montaña. Así, el cuarto de la Malinche podría entenderse en dos sentidos: como cueva y, por la pared azul y la advocación de sus signos, como agua y lluvia.

El sueño en el contexto del surrealismo

Algunas imágenes de Rodríguez Lozano (*Mujer en blanco*, 1942), Roberto Montenegro (*Adiós*, 1935), Julio Castellanos (*El día de San Juan*, 1939), Carlos Orozco Romero (*Misterios*, 1939), Raúl Anguiano (*La melancolía*, 1937) y las ya mencionadas de Antonio Ruiz, revelan una cierta desazón con el discurso optimista y las posturas nacionalistas durante los años treinta, que algunos grupos de escritores, músicos y pintores consideraban errada y desgastada en la medida que sus beneficios no eran claros, como lo muestra el desplazamiento de figuras femeninas, algunas vestidas con trajes típicos de las distintas regiones del país, en una atmósfera onírica y asfixiante y en cierto ambiente melancólico.



39. Vista de Cholula desde el poblado, 2008



40. Vista de Cholula, 2008



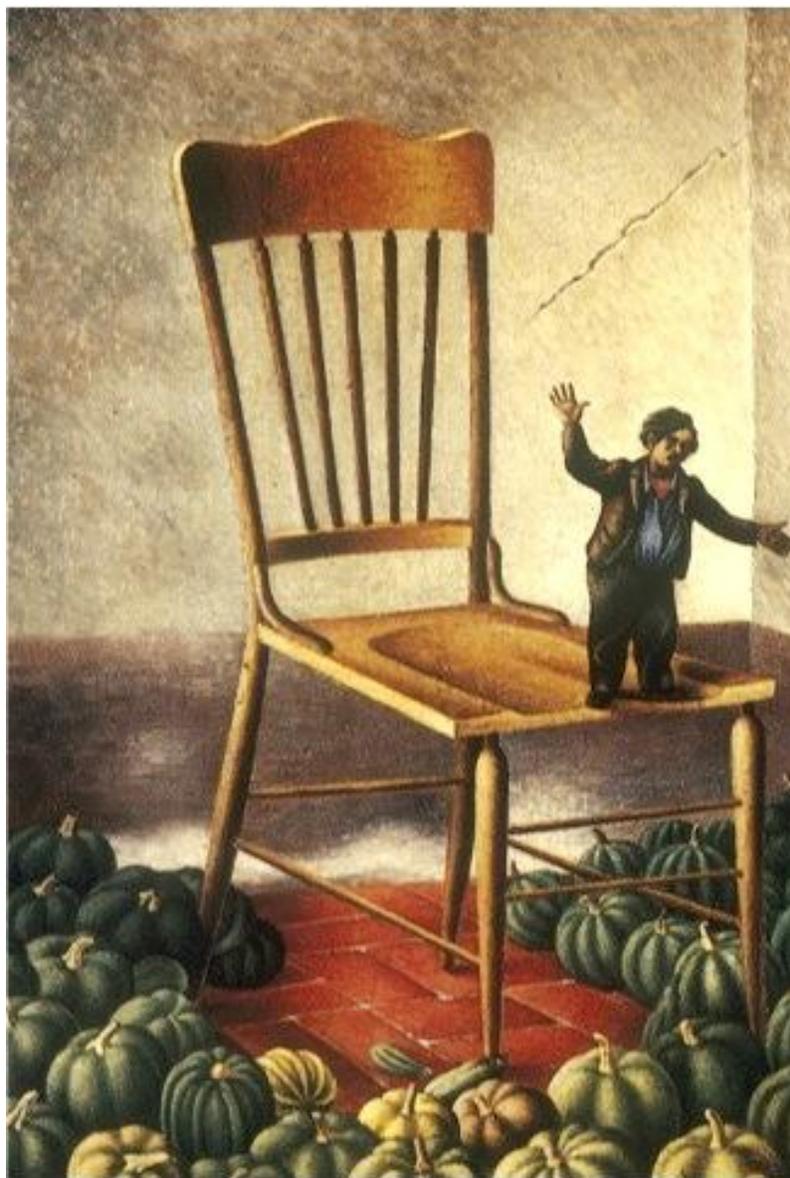
41. Vista de Cholula, fotografía Jesús Galindo, con el fondo del volcán y *El sueño de la Malinche*, detalle

En *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Ida Rodríguez Prampolini⁸⁴ comenta el sentido de *La melancolía* del pintor Raúl Anguiano, pintada en 1937 y las tehuanas tristes de Roberto Montenegro; ambas parecen preguntar, según la autora, por el país posterior a la Revolución de 1910 y ella misma afirma que: “el desencanto político-social entre 1930 y 1940 se manifiesta en México en los campos de la filosofía, la economía y la literatura. En las artes plásticas va apareciendo un abandono de las tesis de la Revolución y de la revisión histórica que habían interpretado los pintores en los muros públicos.” Habría que añadir a esta afirmación de Ida Rodríguez la trilogía que Fernando de Fuentes llevó al cine entre 1931 y 1935 que constó de tres películas,⁸⁵ la última de las cuales, *Vámonos con Pancho Villa* de 1935, ya mencionada por la participación de Ruiz como escenógrafo de la misma, permite afirmar que conoció muy bien su argumento, el cual sin duda es la crítica más severa y visualmente eficiente sobre la Revolución mexicana, pues no sólo trata de la violencia gratuita de Villa sino

⁸⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, IIE-UNAM, 1969.

⁸⁵ *El prisionero número 13* (1931), *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935).

de la muerte de cientos de miles de hombres de forma cruel y a la larga inútil. Lejos de la gesta heroica de la Revolución, hay una visión pesimista y una meditación sobre la muerte, el machismo y la enorme tristeza después de la utopía del cambio.



42. Antonio Ruiz, *Lider orador*, 1939, óleo/ tela, 32 x 26 cm. Col. Particular

El sueño de la Malinche y *El líder orador*⁸⁶ (fig. 42), obras pintadas por el artista el mismo

⁸⁶ *El líder orador* (1939) (32 x 26 cm) también conocido como *Las calabazas*, es otra imagen en que la miniaturización cobra relevancia como modo de expresión. La imagen sorprende por el efecto visual del contraste de los tamaños, que se traduce en un choque de proporciones entre la silla y el orador y la prédica o discurso a un conjunto de vegetales. Éstos son los años de la formación de la alianza entre obreros y campesinos en México en una sola central. El líder miniatura vestido de saco y camisa abierta reafirma el título del cuadro. La imagen contiene sorpresas visuales y con ingenio emblemata la crítica a los líderes

año, se exhibieron juntas, posiblemente por primera vez, el 17 de enero de 1940, en el contexto de la exposición surrealista que André Breton organizó en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. El pintor austriaco Wolfgang Paalen y el poeta peruano César Moro, que formaba parte del grupo de los surrealistas europeos exilados en México, fueron los encargados de llevar adelante el proyecto que Breton había concebido desde París.⁸⁷

La exposición del año cuarenta fue abierta al público en la antigua sede de la galería de Inés Amor, una casona ubicada en la calle de Milán núm. 8, en la que el público pudo ver obras recientes del surrealismo europeo, piezas prehispánicas y algunas pinturas y fotografías de artistas mexicanos como Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera y Antonio Ruiz, las cuales fueron exhibidas en un arreglo que ponía a dialogar imágenes y objetos que no tenían en común necesariamente una idea sobre los principios del surrealismo, sino un cierto alejamiento de una narrativa lineal y, en algunos, casos la empatía con una atmósfera congelada y melancólica que servía de recurso crítico.⁸⁸

Quizás la relación de El Corcito con el surrealismo pueda pensarse desde otro punto de vista distinto al que se le atribuye por razones del título que refiere a lo onírico. En un texto de Susan Sontag dedicado a Walter Benjamin, ella afirma que la melancolía que procede del drama barroco alemán se transforma en el surrealismo que ejercía atracción sobre Benjamin en un juego alegre que ironizaba la tristeza y la transformaba en otro sentimiento: el absurdo. Preocupada por conectar los lazos entre las distintas obras e intereses del filósofo alemán, Sontag⁸⁹ encuentra afinidades entre el escenario barroco y la relación fantasmagórica de Benjamin con las ciudades: su deseo de perderse en ellas en forma solitaria es quizás uno de los síntomas de su especial tipo de melancolía que se manifiesta también en su predilección por los mapas y diagramas, laberintos y sueños, vistas y panoramas.

sindicales, común ya en la prensa y en la vida cotidiana de aquella época.

⁸⁷ El poeta francés y líder del surrealismo internacional había visitado México en 1938 y quedó profundamente impresionado por el arte prehispánico y el popular y fue acá donde habló de la belleza convulsiva, inspirado quizá en la Coatlicue. No menos impresión le causó la obra de Frida Kahlo y Manuel Álvarez Bravo, quienes a raíz del encuentro con Breton exhibirían en París.

⁸⁸ La nieta de Antonio Ruiz, Luisa Barrios, ha dejado constancia de que el cuadro en realidad se llamaba simplemente *Malinche* y que la idea de nombrarlo *El sueño de la Malinche* surgió de la galerista Inés Amor, quien animó al artista a participar en dicha exposición. El cuadro fue regalado por el artista a Inés y al reverso está inscrita la dedicatoria: “A la reina de mis ilusiones”. El Corcito añadía con esto otro elemento más a un cuadro de por sí enigmático y sugería otra lectura vinculada a su atribuida relación con el surrealismo y el mercado del arte.

⁸⁹ Susan Sontag, “Bajo el signo de Saturno”, en: Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, México, Random House, Mondadori, 2008. pp. 119-122.

Para Benjamin el barroco es un mundo de cosas, de emblemas y ruinas que tiene continuidad en el surrealismo. El drama alemán, desdeñado y oscuro, es afín a la sensibilidad moderna; en él destaca el gusto por lo alegórico, nada es directo y priva el sentido de la catástrofe histórica.⁹⁰

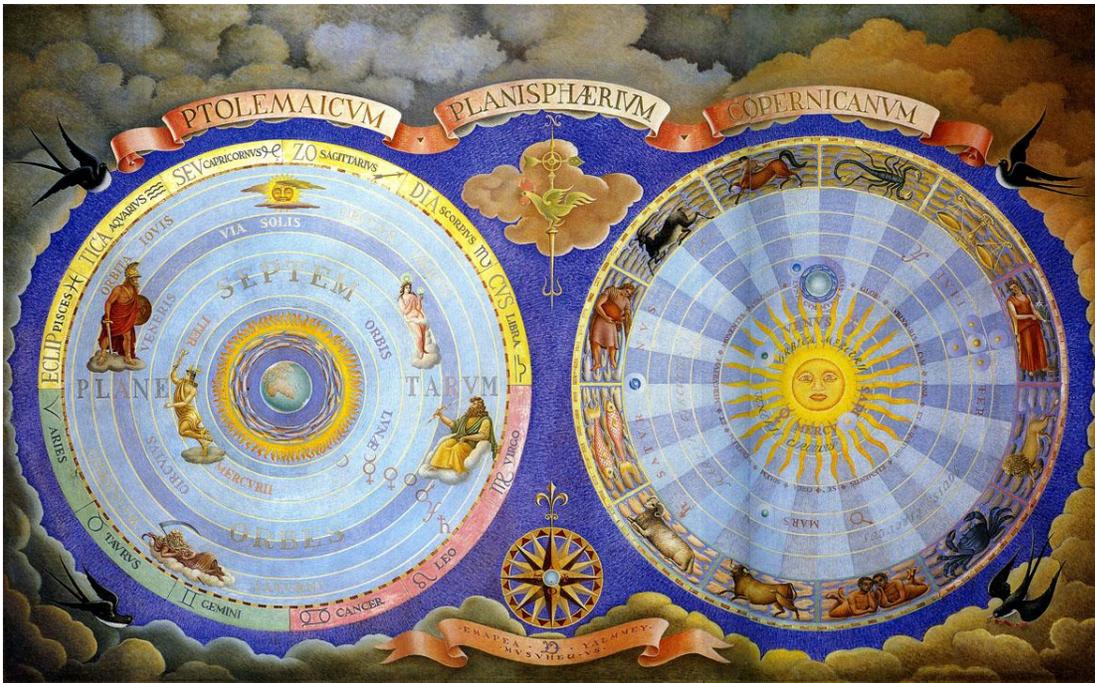
En un texto de Benjamin, *Einbahnstrasse* (Calle de un solo sentido)⁹¹ emerge el gusto por los juguetes viejos, las estampillas de correo, las tarjetas postales, etc., y su ambición nunca realizada de poder escribir cien renglones en una hoja de papel. Miniaturizar, dice Sontag, es ocultar, y a Benjamin le atraía todo lo extremadamente pequeño por todo lo que había que descifrar en anagramas y emblemas. Así lo miniaturizado es al mismo tiempo un todo (es decir, completo) y un fragmento (tan diminuto, la escala errada). Me parece pertinente la referencia a Benjamin ya que Ruiz tenía afinidades con este deseo de escribir cien renglones en una cuartilla pero a su manera, es decir, en el campo de la pintura. Así, en un pequeño espacio introduce diversos relatos que están rodeados de objetos y subtextos. Es el detalle visual lo que produce las variaciones de una misma historia desde literalmente diversas perspectivas. Su reconocida capacidad para introducir la perspectiva no era sólo un ejercicio formal, estaba ligada a su concepción del significado como un laberinto de *camino que se bifurcan*, según la expresión de Borges, dentro de un orden al que podría entrarse desde la confluencia de todas las líneas o desde los intersticios en el que están inscritos los pliegues en un sentido literal y semiótico, pues ellos se forman en la sábana-mantel que cubre al personaje de Malinche. Los detalles nos hacen mirar una y otra vez la imagen, ya que los elementos más visibles del cuadro sólo podrán ser comprendidos desde el todo y a la vez desde los fragmentos. Habrá que recordar en este contexto que Ruiz era pensado por la crítica de su tiempo como un pintor de tarjetas postales, y podemos decir que hay algunos cuadros que están concebidos como mapas, no para conducirnos al camino de llegada, sino al proceso lúdico de encontrar la salida. El posible surrealismo de *El sueño de la Malinche* se encuentra en la contradicción y superposición permanente de elementos mezclados, algo que es común en la vida cotidiana y que Eisenstein con sentido teatral y su teoría del montaje captó en su filme *Que Viva México* (1932). El surrealismo que pueda atribuirse a este cuadro, deviene en las

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ Walter Benjamin, "One Way Street", en Markus Bullock, Michael Jennings y W. Walter (eds.), *Walter Benjamin, Selected Writings*, Cambridge, Massachusetts y Londres, Inglaterra, The Belknap Press of Harvard University Press, 2004, vol.1 (1913-1926), pp. 44-488.

tensiones que provocan distintas señales culturales que emergen y se esconden en los pliegues del gran lienzo que cubre a la Malinche y le permite seguir reflexionando al interior de esta obra abierta que es sombría y brillante a la vez.

CAPÍTULO 4



1. Antonio Ruiz, *Ptolomeus y Copernicus (planisferio celeste)*, 1936, temple/ masonite, 214 x 134 cm.
Instituto Mexiquense de Cultura

CAPÍTULO 4. TOLOMEO Y COPÉRNICO EN EL NUEVO MUNDO

Introducción

Diez años después de haber pintado tres cuadros que guardan una relación entre sí: *México 1935* (1935), *Verano* (1937) y *El sueño de la Malinche* (1939) —una especie de trilogía que en forma oblicua y compleja se refiere desde una estructuración original de las imágenes a los debates de la época sobre lo político, lo urbano y lo histórico /mítico—, observamos un viraje en los intereses pictóricos de Ruiz por medio de un pequeño mural con el nombre de *Ptolomeus y Copernicus* (1949; fig. 1), un encargo privado. Esta obra guarda conexión con su interés por los mapas, algo que el artista había practicado desde los trabajos realizados en la Secretaría de Transportes y Fomento que tomará mayor importancia en la ya mencionada colaboración con Covarrubias. La concepción del mapa juega un papel importante en obras previas, como quedó demostrado en el capítulo 3 referente a Malinche y la cartografía: ya sea desde la perspectiva de un modelo europeo, en que la figura recostada de la mujer sobre el territorio es una presentación de un cuerpo político, o, partiendo de una tradición diferente y opuesta, desde la posible consideración por parte de Ruiz de los mapas y códices coloniales.

Entre *El sueño de la Malinche* y el mapa astronómico *Ptolomeus y Copernicus* hay una relación quizá inversa, en la medida en que, de forma un tanto sorprendente, la atención a los temas con referencias laterales a lo histórico, imbricado con ciertos aspectos de la vida cotidiana (un punto focal de su producción), parecen verse substituidos por un tema sobre el debate universal en torno al Cosmos. Pareciera que su *Ptolomeus y Copernicus*, un mapa de las dos teorías cosmográficas, es presentado con un toque mexicano, quizá a la Frida Kahlo. El ambiente del pequeño mural (214 x 134 cm) realizado al temple, es de transparencia y regocijo; una presentación, podría decirse, alegre, de un debate crucial, ensombrecido en diversos momentos por la persecución de la iglesia y la prohibición de las teorías de Copérnico.

Desde el inicio, surge la duda si lo nacional en este cuadro de Antonio Ruiz adquiere nueva fuerza por la inserción de ciertos códigos del arte popular y el vuelo de los pájaros o si se desterritorializa, en la medida que este otro ejercicio de la pintura de mapas, en este caso astronómicos, nos conduce a una problemática más abstracta que la política, la historia y la

vida cotidiana. La puesta en paralelo entre imágenes del geocentrismo y el heliocentrismo conduce en principio al debate científico y al análisis de las relaciones entre ciencia y religión. Es posible que Antonio Ruiz, por lo que veremos más adelante, conociera bien el desarrollo de este debate en México durante la época de la colonia y pensara desde su particular cosmografía si la construcción de lo nacional tendría la posibilidad de continuar en el centro del cosmos (lo que Fausto Ramírez ha llamado *La fabricación del estado*, texto que ha sido discutido en la introducción general a este trabajo) o si esta concentración en una pintura nacionalista podría tener la posibilidad de descentrarse. Después de todo, *Ptolomeus y Copernicus* fue pintado en 1949, un año después de la gran retrospectiva de Tamayo que convocó los enojos de Siqueiros y de Rivera, quienes acusaron al pintor oaxaqueño de extranjerizante y de pintar cuadros para el mercado norteamericano. En dicha exposición ya estaban integradas una serie de pinturas sobre los astros, los eclipses y la necesidad de presentar en el lienzo nuevas nociones formales sobre la presentación del espacio a la luz de la situación de posguerra y una renovada observación del espacio propiciada por nuevos telescopios, tema que ya aparece en Tamayo en *Vista desde la terraza* (1937) y posteriormente en pinturas más sofisticadas sobre las relaciones espaciales entre la pintura y el cosmos, como son *Mujeres alcanzando la luna* (1946), *Cuerpos celestes* (1946), *Eclipse total* (1946) y muchas más.¹

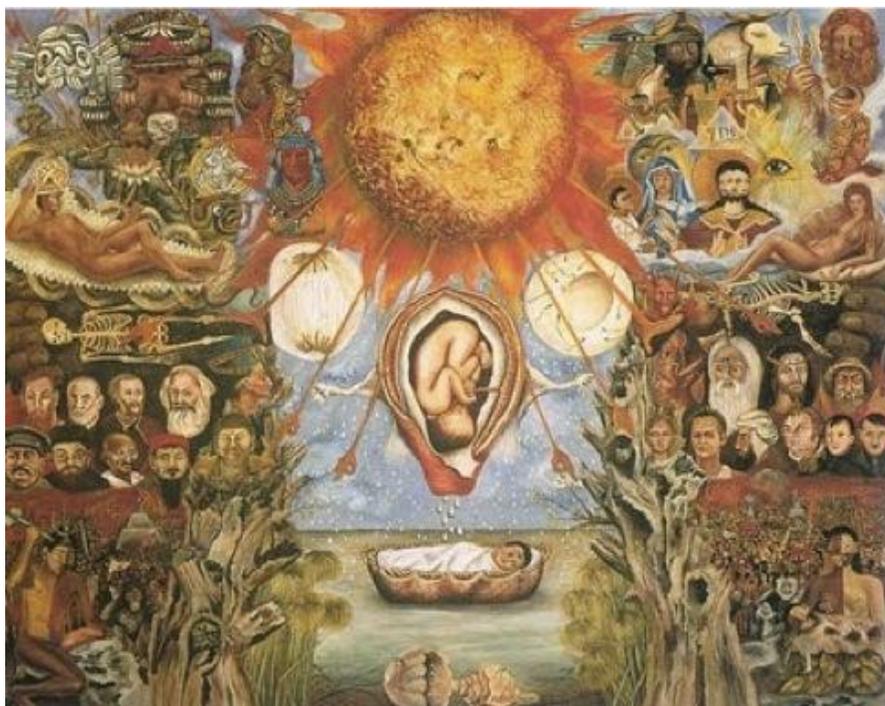
Astros y Artistas

La astronomía como motivo visual, hemos visto, llamó la atención de algunos artistas mexicanos como Rufino Tamayo, Frida Kahlo, Antonio Ruiz y también la de Juan O' Gorman. Los cuatro realizaron pinturas y murales con el tema de los astros, y pareciera que en algunas de esas imágenes intentaron transitar entre los límites del nacionalismo icónico al tiempo que abrieron el debate sobre las nociones de lo local y la relación inversa con el espacio sin fronteras. Casi todas esas obras fueron pintadas en los años cuarenta e inicios de la década del cincuenta, quizá bajo el impacto de la segunda guerra mundial y el conflicto posbélico que había enlazado al mundo en un destino común que se enunciaba como el miedo a las explosiones atómicas y la sensación de que el planeta ya no era más un conjunto de

¹ Rita Eder "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo", *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 237 – 254.

parcelas, sino una sucesión de interconexiones patentes en la política y en el ascenso de nuevas ramas de la tecnología y la ciencia. Esto pudo haber despertado la necesidad de explorar temas propios de la física y reflexionar sobre cómo lograr en imágenes una síntesis simbólica de nuevas verdades sobre el universo y la fisonomía de los astros.

La astronomía en México contaba en esos mismos años de guerra y posguerra con un moderno observatorio dedicado a hacer nuevas investigaciones, propiciadas por el acceso a novedosos telescopios y cámaras.² La conciencia respecto de los nuevos modos de observación y el cambio de paradigma en la forma del espacio es patente en algunas obras de Tamayo mientras que para Kahlo los astros, particularmente el enorme sol insertado en su única obra mural *Moisés y el monoteísmo* (1945), parecen provenir de imágenes telescópicas modernas (fig. 2).



2. Frida Kahlo, *Moisés y el monoteísmo*, 1945

Ruiz y O’Gorman se interesaron por el paso previo, es decir, por la adopción de una iconografía proveniente de los mapas cosmográficos que presentan en imágenes de intención comparativa las teorías de Tolomeo y Copérnico o dos círculos antagónicos: uno con la Tierra en el centro y el otro regido por el Sol, lo que descentra antiguas tesis sobre el movimiento de los astros que sin embargo perduraron, en algunas instancias, hasta mediados del siglo XIX. Lo

² Luis Enrique Erro, “Las ideas básicas de la astronomía moderna”, *Cuadernos Americanos*, año IX, vol. 51, núm. 3, México, mayo-junio 1950, pp. 85-104.

curioso del caso es que el antiguo temor a un universo descentrado e infinito ha vuelto hacia finales del siglo XX a ser objeto de un debate que no proviene de la religión sino de la reflexión filosófica contemporánea, y se ha manifestado en la discusión sobre las imágenes en las que lo circular, como forma, es un modo de ubicación y contención,³ mientras la llamada *grandeza excesiva* a la que se refería Goethe⁴ pareciera causar inquietud, más aún cuando sabemos que la forma del universo es informe como la espuma.

El *Ptolomeus y Copernicus* de Ruiz tiene afinidades formales e iconográficas con el muro sur de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, realizado por Juan O’Gorman (fig. 3) como parte de un proyecto mural que aspiraba a ser representativo de la historia de México desde los tiempos prehispánicos hasta la modernidad (el mural lleva por nombre *Representación histórica de la cultura*), uno de los grandes relatos al que Ruiz era tan desafecto.



3. Juan O’Gorman, Biblioteca Central, Ciudad Universitaria, muro sur

³ Véase la trilogía de Peter Sloterdijk, *Esferas* (tr. Isidoro Reguera, prolog. Rüdiger Safranski), Madrid, Siruela, 2003 (publicada en alemán en 1998).

⁴ Jean Clair, “De Humboldt a Hubble”, *Cosmos*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, 1999, p. 14.

El gran proyecto se realizó en mosaico, técnica que confiere una materialidad más espesa que la pintura al fresco y quizá más adecuada a la visualidad de los códices prehispánicos que O’Gorman incluyó como motivo e inspiración central en los muros principales. Debo añadir que el análisis de esta obra de Ruiz ha sido puesto en tensión a lo largo del texto con el mural de O’Gorman con un tema iconográfico semejante y una intención distinta.

El Ptolomeus y Copernicus de Ruiz

Una cintilla roja detenida en el pico de una golondrina en vuelo, tiene inscrita la fecha: 1949. Ese año Antonio Ruiz pintó por encargo de Valente Souza un mural de dimensiones más bien pequeñas (214 x134 cm). La imagen, a primera vista, se compone de dos grandes círculos que contienen los elementos simbólicos de planetas y estrellas. Las formas redondas abarcan toda la superficie y las letras inscritas en la filacteria que se encuentra en la parte alta del cuadro, anuncian que se trata de una imagen comparativa de dos sistemas distintos de descripción del cosmos. El lugar en el que habría de instalarse la obra, serían las oficinas de Souza en la Calle de Gante # 9.⁵ El único indicio que existe de la relación entre mecenas y artista es una encomienda previa que aparece en un contrato informal fechado en 1936, donde se alude a un conjunto de mapas destinados a decorar la biblioteca de Valente Souza con dirección en paseo de la Reforma 457. En un libro sobre Antonio Ruiz editado en 1998⁶ aparecen estos dos mapas destinados a la biblioteca: uno es el globo terráqueo con la imagen de América, y el otro es una antigua copia de un mapa de China (fig. 4). Por algún tiempo hubo confusiones con las fechas del mural, puesto que se pensó que este contrato se refería a esta obra y la vista ignoró la inscripción 1949 apenas visible en un pequeño detalle del cuadro—mural ubicado en el lado inferior derecho. La cronología es importante para intentar establecer tanto el debate preciso que pudo influir en la forma en que El Corcito decidió la iconografía con la cual concibió esta obra, así como la clara relación que esta imagen tiene con el mural que Juan O’Gorman haría un par de años después en Ciudad Universitaria.

Si bien la obra que realizó Antonio Ruiz ostenta un tema erudito, las golondrinas que detienen las filacterias para anunciar el tema del mural recuerdan motivos populares utilizados

⁵ El primer indicio de relación con su mecenas Valente Souza aparece en un contrato de 1936 para realizar pinturas en su biblioteca particular. Se sabe que en esa ocasión realizó varios mapamundis, de los cuales tenemos los dibujos. Los siguientes trabajos para Valente Souza, al contrario de lo que se ha afirmado en otras monografías, no son de 1936 sino como está claro en el mural, fueron realizados en 1949. Debo esta observación a una conversación con Luisa Barrios el 14 de agosto 2008.

⁶ Antonio Ruiz, “El Corcito”, México, Landucci Editores/Grupo Protexa, 1998.

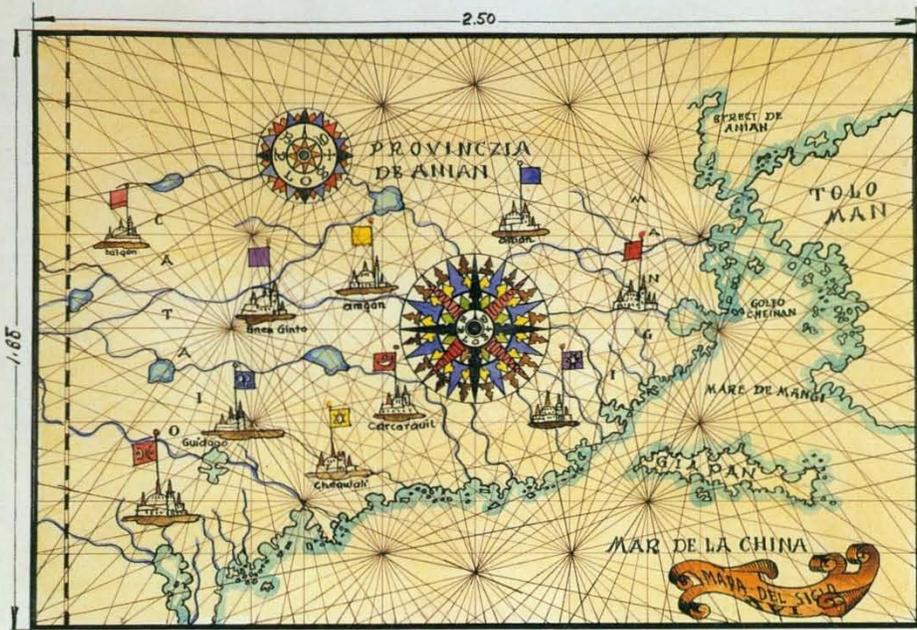
por Frida Kahlo. Como ya hemos mencionado, tanto los cuadros de la artista como la decoración mexicanista de la casa azul de Coyoacán, que probablemente provienen del método de dibujo de Best Maugard, influyeron en el mexicanismo deseado por Antonio Ruiz y Juan O’Gorman. Ahora bien, un acercamiento al mural de cada uno de estos artistas, revela intenciones contrarias. Mientras O’Gorman carga con el drama de la historia, el mismo tema para Ruiz significa una manera de jugar con los espacios infinitos, emblemáticos en los planisferios que enmarca entre nubes.

La presencia de los pájaros en vuelo, tanto los que sostienen la orla como los que se desplazan en varias direcciones, pareciera aligerar la pesadez de los conceptos que forman parte del extenso debate entre las teorías de Tolomeo y las de Copérnico. Las referencias a los letreros llevados por estos mismos pájaros en sus picos fueron utilizados, además de por Frida Kahlo, por Rivera y por el mismo Juan O’Gorman. El cuadro de Ruiz aspira a una especie de inocencia, llena de suave ironía, como si la polémica astronómica del geo y del heliocentrismo fuera algo que hubiera quedado en el pasado y que debería permanecer ahí. Así, la inclusión de imágenes planas, populares y con cierto aire de economía en el diseño, ostenta una apariencia ingenua y cercana.⁷ De esta forma, Ruiz tiende una relación entre el lenguaje pictórico de la época moderna en México, que incluía formas del arte popular y prehispánico, y una temática que proviene de la Europa renacentista y que llegó a tierras americanas por la vía de la Compañía de Jesús. Ruiz y el astrónomo Luis Enrique Erro fueron educados en el mismo colegio jesuítico; la aparición de la imagen del mapa astronómico doble de Tolomeo y Copérnico por medio de una comisión de un tercer amigo y compañero de escuela, el ya mencionado Valente Souza, parecería una especie de clave o forma particular de comunicación entre amigos, por medio de un emblema ciertamente polémico y como parte de su aprendizaje en el colegio.

El doble mapa de Ciudad Universitaria

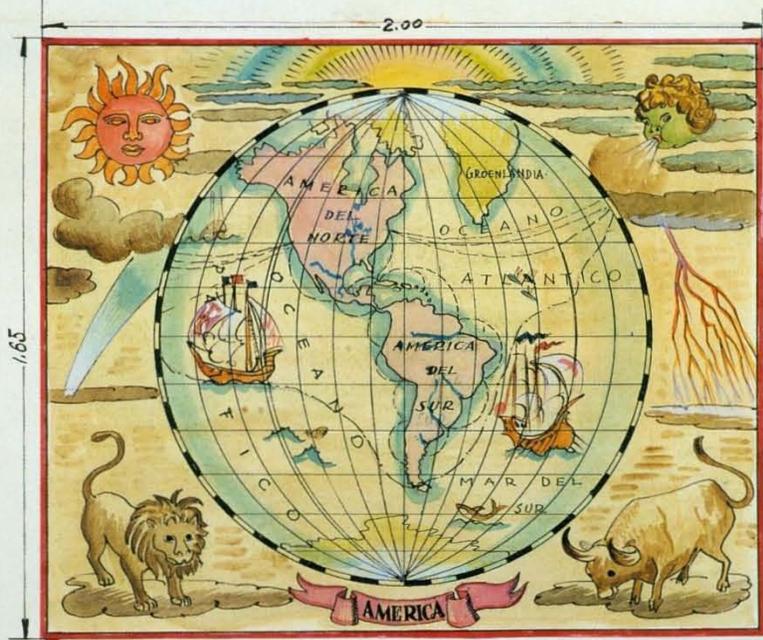
Tolomeo y Copérnico, desde la perspectiva de Juan O’Gorman, están insertos en un programa iconográfico complejo que funciona como un conjunto de símbolos propios del periodo virreinal y refieren, entre otras cosas, a la discusión sobre las teorías copernicanas en la Nueva

⁷ Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Editorial Viñeta, 1964, (2ª edición).



PANNEAUX • LADO • NORESTE.

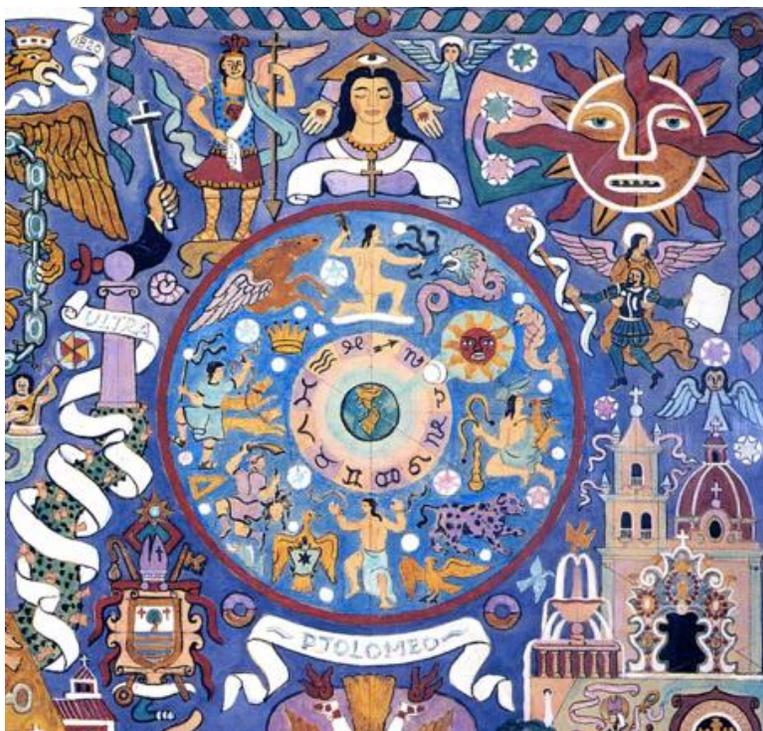
Escala - 1:10.



PANNEAUX • LADO • SUROESTE

Escala - 1:10. *1936.*

4. Antonio Ruiz, Mapas para la biblioteca de Valente Souza, 1936



5 a. Juan O'Gorman, Tolomeo y Copérnico, dibujos preparatorios para el muro sur de CU, 1949

España. Lejos de explicarse sólo por la doctrina oficial de la Iglesia y su condena a Galileo, este tema, complejo y de múltiples aristas, está relacionado con el proceso de modernidad que se gestó en el campo de la ciencia y otras disciplinas durante la época de la colonia. El dilema entre ciencia y religión abre una rendija a la discusión necesaria de los imaginarios producidos por el movimiento mexicano de pintura mural sobre aquella época, impregnados en mayor o menor grado por la visión liberal de la historia, la cual se caracterizaba, en cierto sentido, por la fabricación de estereotipos que dejaban fuera a la educación y particularmente al conocimiento científico de los jesuitas.

Es muy probable que la idea de O'Gorman de presentar la síntesis de una época que va de la conquista (1524) hasta los albores de la independencia (1810) por medio de un debate científico, se origine como modelo iconográfico en la obra de Antonio Ruiz de 1949, precisamente con el título de *Ptolomeus y Copernicus*. La relación entre ambos fue bastante estrecha; Juan ha dejado testimonio de cómo conoció a Antonio Ruiz⁸ y su admiración por quien consideraba su maestro:

Antonio Ruiz fue la persona que me inició y enseñó el oficio de la pintura.
Con él aprendí a hacer pinceles, a curtir la cola, a preparar telas, maderas,

⁸ Roberto Vallarino, "Desde el azogue del Autorretrato múltiple", en: *O'Gorman*, México, Bital, 1999, p. 63.



5 b. Juan O'Gorman, Tolomeo y Copérnico, dibujos preparatorios para el muro sur de CU, 1949

papel para pintar con acuarela seca, con temple, etcétera. Me enseñó a moler los colores y a preparar los diversos vehículos de la pintura al temple, así como la preparación de los colores para la acuarela, el óleo y la encáustica.⁹

Vale añadir que Juan O'Gorman, Antonio Ruiz y Frida Kahlo fueron considerados por Diego Rivera, entre otros, como muy cercanos y de la misma estirpe pictórica. En un texto que revela contradicciones con sus colegas muralistas dirá lo siguiente:

Todas las obras y los pintores de este último grupo (Antonio Ruiz, Juan O'Gorman y Frida Kahlo) son de alta calidad. Son, por su valor intrínseco concentrado, como hechas de platino y piedras duras que contuvieran algo de radio. Están enteramente desprovistas del complejo que afligió a los que abrieron el camino, quienes querían hacer gran arte a fuerza de pintar grandote. Sus obras pequeñas en dimensión física están construidas con sentido de lo monumental, tienen una profundidad amarga y tierna, en la que la desesperación espantosa, pero interna y oculta, sonríe sin gesticular. Sin blandir fusiles, sin provocar incendios, sin producir carnicerías acompañadas de enjambres de bayonetas y garras de fieras, sin necesidad de disparar hacia el espacio, desnudos que echan llamas entre monstruos de horror que gesticulan. Este último magnífico grupo de pintores de indudable talento, tiene como núcleo el genio de Frida Kahlo, que es el más agudo y terrible concentrado vital bajo la forma de caricia crudelísima. En

⁹ *Op. cit.*, p. 64.

él están Antonio Ruiz, alias El Corzo, el más maduro, fuerte, tierno, irónico y familiarmente mexicano... y Juan O 'Gorman, el joven maestro arquitecto y fresquista, que construye pintura, convirtiendo en seres sensibles el teodolito, el telescopio y el microscopio.¹⁰

Si bien había afinidades y amistad entre O'Gorman y Ruiz, el hecho de que existan dos obras realizadas muy cerca en el tiempo, con un mismo tema, que puede calificarse de singular; por lo menos, en el contexto de la historia de la moderna pintura mexicana, añade complejidad a su análisis y plantea la problemática por los diversos significados que se producen frente a motivos de un visible parecido. El mural de O'Gorman utiliza la oposición Tolomeo/Copérnico (fig. 5) en forma alegórica por dos razones, una evidente que intenta un debate sobre el bien y el mal, y otra menos inmediata que se aleja del optimismo de la ciencia y pone en cuestión la mirada evolutiva del nacionalismo mexicano y del progreso de la humanidad en general.

O'Gorman se concentra en el choque entre dos culturas (españoles e indígenas), cuyas imágenes salen de los códices; el histórico conflicto se verá coronado en la parte superior y más visible por dos grandes círculos que corresponden a concepciones cosmográficas opuestas y que el artista asocia a valores morales como el bien (geocentrismo) y el mal (heliocentrismo), tal como imaginó que fueron comprendidos durante la época del virreinato bajo la égida de la Iglesia católica. Por la intención temática y la interpretación de la conquista en el muro sur, se pueden trazar afinidades con *El Sueño de la Malinche* que hace su propia síntesis original o alegoría de la historia de México. Pueden observarse en este cuadro de Malinche los elementos del mundo prehispánico a través del emblema del *tépetl*, signo de la fundación de las ciudades prehispánicas; la época colonial, por su parte, está significada en la enorme montaña que sale del cuerpo de Malinche y se ve coronada por la iglesia de los Remedios. O'Gorman, como hemos de ver más adelante, da un lugar central en el muro sur a este pictograma que, si bien transformado, rige la portada o primera imagen de *El Lienzo de Tlaxcala*, fuente iconográfica de primera importancia que el pintor utilizó en este muro sur (fig. 6).

¹⁰Diego Rivera, "Mi querido Antonio Ruiz, alias El Corzo" en *Antonio Ruiz, El Corcito*, México, Landucci Editores, 1998, p. 17. Este texto tiene una estructura curiosa, se inicia con un ataque al sistema político mexicano y manifiesta su desprecio por todos los artistas que sirven al poder. Conscientes del Prólogo de Luis Cardoza y Aragón a su obra sobre la nueva pintura, *La nube y el reloj* publicado en 1940 (reeditado por el Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM en el año 2000 con prólogo de Renato González Mello).

La relación entre estas dos obras de tema cosmográfico tiene como sustrato presentar la historia de México y otros debates existentes durante la colonia y frente a la modernidad. O’Gorman parecería perseguir en el muro sur una síntesis de la época colonial como el lugar de los desencuentros entre ciencia y religión, pero también el de valores trastocados, en donde el bien y el mal estaban distorsionados por la conquista que trajo nuevas instituciones y nuevos rituales. Es de interés observar que O’Gorman se apega al canon liberal de la historia a medias, puesto que las dos esferas que marcan la permanencia y el movimiento son una manera de alterar continuidades en el relato de la historia de México y añaden complejidad a su interés principal, el cual es presentar una síntesis de la colonia por medio de nuevos recursos que, hemos señalado, se ocupan de la relación entre ciencia y religión.



6. a) Mural de la Biblioteca Central, b) Proyecto del mismo y c) *Lienzo de Tlaxcala* (Lámina 86: “Representa los diversos gobiernos habidos, ya en la colonia, hasta la época de D. Luis Velasco”). Biblioteca Nacional, UNAM.

Foto: Pedro Ángeles

El contraste entre ambas obras en términos de su materialidad es llamativo: mientras la obra de Ruiz es transparente y pueden observarse todos sus detalles, el mural de O’Gorman está constituido desde el punto de vista material por partículas, hecho que tiene consecuencias ópticas e introduce en la mirada la sensación de caos, lo cual añade una dicotomía más al mural. Las piedras de color tan diversas y pequeñas producen una interferencia en el campo de la percepción que cuestiona el esquema de totalidad a la que aspiraba el arquitecto con esta obra monumental compuesta de pedacitos coloridos.

El proceso visual e imaginario que precipita la obra de O'Gorman, en parte por cierto hieratismo impuesto por el material que detiene la mirada, y la enorme riqueza de formas, símbolos y figuras, puede definirse como un almacén de memorias y datos, de claves que obligan al juego del lince y al ejercicio de la comprensión de lo simbólico como el lugar de la sustitución y de la invención de lenguajes no textuales.

Ciencia y religión

El tema y el motivo más inmediato y aparente del mural de Antonio Ruiz y del muro sur de la Biblioteca Central, donde se desarrolla la polémica entre helio y geocentrismo, no era desconocido en México en los tiempos de la formación de la nación moderna, la cual que cristaliza con lo que se conoce como la República restaurada. Un ejemplo es la pintura de Félix Parra, *Galileo en la Universidad de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas* (1873; fig. 7). Según la descripción de Fausto Ramírez,¹¹ el cuadro presenta al hombre de ciencia con un compás que se desliza sobre un globo celeste, el cual descansa sobre una mesilla. Frente a él se encuentra un fraile franciscano. El significado de la imagen se vuelve transparente por medio de los libros sobre los cuales el fraile posa las manos y otros más que se encuentran en el estante que enmarca la figura de Galileo: se trata de volúmenes que contienen el debate entre ciencia y religión; entre los autores aparecen Tolomeo, Aristóteles, Platón, así como una Biblia y el *De revolutionibus* de Copérnico. Dice Fausto Ramírez:

A la derecha detrás del fraile, sobre otra mesa está un volumen de las obras de san Agustín, cubriendo parcialmente un pliego donde se ve un orbe surcado de cráteres y protuberancias, testimonio de las observaciones de la superficie de la Luna efectuadas mediante el antejo o telescopio por Galileo. Esta obra es un indicio de que el astrónomo italiano se convirtió en una figura emblemática del enfrentamiento entre la fe y el conocimiento. Aquí dio forma pictórica al enfrentamiento ideológico entre los partidarios de la sistematización científica avalada por la observación y el experimento y los que apoyaban sus teorías en la autoridad libresa.¹²

Sin embargo, a pesar de algunos ejemplos pictóricos del debate cosmográfico moderno en la pintura mexicana, pareciera que con estas dos obras se sienta un nuevo precedente iconográfico y formal para discutir o presentar un tema que valora de otra manera la complejidad de la colonia.

¹¹ Fausto Ramírez, "Galileo en la Universidad de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas", *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX*, tomo II, México, Munal, pp. 152-157.

¹² *Ibid.*

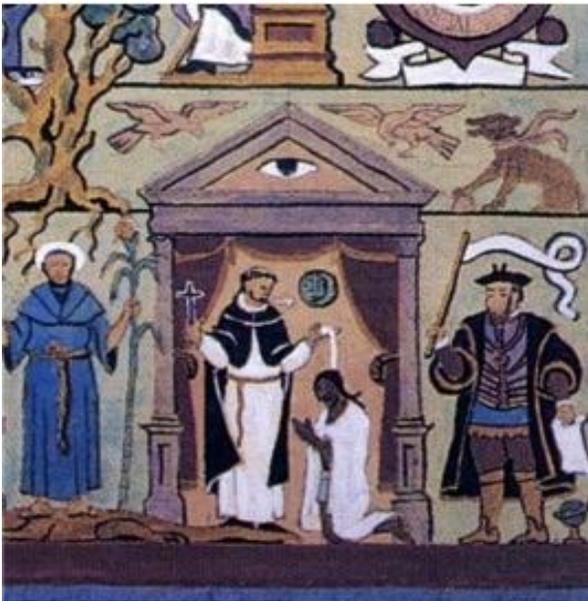
El mural que Antonio Ruiz pintó para su antiguo compañero de estudios tiene su origen en la gran afición que Valente Souza tenía por los telescopios y la observación de los astros.¹³ Esta obra fue comisionada para ser colocada a la entrada de un edificio propiedad de Souza. Al año siguiente O’Gorman, el buen amigo y admirador de El Corcito, se encontraba en plena actividad constructiva de la Biblioteca Central que incluye una superficie equivalente a diez pisos.



7. Félix Parra, *Galileo en la Universidad de Padua*, 1873, 166.9 x 184.5 cm, óleo sobre tela. MUNAL/ INBA

El mural combina el motivo astronómico con escenas de la conquista inspiradas en el *Lienzo de Tlaxcala* (fig. 8). Una de las estrategias visuales que utiliza el arquitecto y pintor es la yuxtaposición de elementos divergentes en los que se combina una tradición del debate científico con la historia de la conquista desde la mirada del *Lienzo*, quizás el códice más occi-

¹³ Datos proporcionados por Pedro Friedeberg (marzo del 2009) quien conoció a Valente Souza a través de su hijo Antonio Souza, dueño de una de las más prestigiadas galerías de arte en los años sesenta.



8. Juan O'Gorman, dibujo preparatio del muro sur, detalle y *Lienzo de Tlaxcala*

dental de todos. Llama la atención en el contexto del mural la presencia de los ojos como motivo repetitivo y que parecerían afirmar el sentido de la vista como el poder de la observación, ya sea el ojo omnipotente de Dios, la contemplación de los astros antes del telescopio o el lugar de la óptica en la creación de las imágenes. Son estos ojos los que también revelan varios factores en conflicto, como serían la fe y el poder interferidos por la ciencia, transformados en la imagen del ojo que observa e investiga. Se establece así una dicotomía entre la propuesta unívoca del mal y del bien y las visiones antagónicas del funcionamiento del universo, donde la profusión de ojos parece componer otro subtexto que introduce la noción de mirar y ver como el sentido que rebasa el relato histórico específico e intenta trascender la noción fundante del encargo. De tal forma,

otorga a la Biblioteca y a su decoración un carácter emblemático en tanto símbolo de sabiduría y de apertura al mundo en el encuentro de los libros. La enorme visibilidad de las dos estructuras circulares insertadas en el muro sur es destinataria de ese debate, a juzgar por las ideas que O'Gorman había declarado como misión central de su obra en Ciudad Universitaria.

El conocimiento astronómico en la Nueva España y los jesuitas

Este tipo de planisferios que los dos pintores utilizan en tiempos modernos, fueron el soporte de un debate en Nueva España que tuvo lugar en el ambiente universitario, donde

circulaban las ideas y enseñanzas astronómicas. Los jesuitas, que tienen un importante protagonismo en el desarrollo de la educación en México y son ampliamente identificados con la Ilustración, dieron en principio una acogida negativa al heliocentrismo. Los trabajos del historiador de la ciencia Elías Trabulse, corrigen ideas establecidas sobre la negación total del heliocentrismo en tiempos virreinales, ya que es en ese tema (el astronómico) en el que se libra, dice el autor, una de las batallas más interesantes entre modernidad y tradición ortodoxa científica y religiosa.

A mediados del siglo XVIII arribaron las ideas newtonianas a la Nueva España. Gran parte de la investigación de Trabulse se basa en una revisión de las bibliotecas de diversas órdenes religiosas y de particulares, de volúmenes confiscados por la Inquisición, así como del abundante intercambio de libros que llegaban a las costas mexicanas por medio de los viajeros. Trabulse señala el cultivo de la astronomía moderna por medio del arribo de libros, planes docentes, mediciones de eclipses y un deslinde de las ideas aristotélicas que dejan claro que si bien la versión oficial es que prevaleció el geocentrismo de Tolomeo, el debate fue sin embargo bastante intenso: todo hace pensar que el heliocentrismo era discutido y enseñado como un discurso paralelo que combatía el control de las ideas científicas por parte de la Iglesia.

Trabulse dedica uno de sus trabajos más interesantes sobre astronomía moderna a sor Juana Inés de la Cruz y su largo poema *Primero sueño*,¹⁴ que perfila su deseo de entender el cosmos como el vuelo del alma, libre de restricciones y de acuerdo a los conocimientos de su tiempo, cercano a las ideas keplerianas:

Siendo de noche, me dormí, soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el universo está hecho [...]. Como una centella que se goza en su propio parecido y que se separa de la cadena corporal que embaraza o impide el vuelo del intelecto, contempla el curso irregular con que giran desigualmente las bóvedas celestes. Es como si estuvieran en la altísima cumbre de un monte más alto que el Atlas y más alto que el Olimpo, donde se deshacen las nubes y el águila no alcanza y más alto también que las pirámides de Egipto, cuyas cúspides se lanzan a una esfera de luces invisibles para desplomarse luego.

Primero sueño enuncia la idea de la expansión del universo que no se atiene a los límites tradicionales del cosmos como el mundo de Dios. Podemos concluir del trabajo de

¹⁴ Elías Trabulse, “El hermetismo y sor Juana Inés de la Cruz”, en *El círculo roto. Estudios históricos sobre ciencia en México*, México, FCE/Sep80s, 1982, p. 75.

Trabulse, así como del de otros autores como Marco Antonio Moreno,¹⁵ que en realidad sí hubo penetración de las ideas modernas de la astronomía en la Nueva España pero que este proceso fue objeto de resistencia. En su estudio sobre Copérnico, Moreno ha trazado la trayectoria del astrónomo polaco en México y desentraña con minuciosidad la recepción que tuvo su *De revolutionibus* en tierras novohispanas y el polémico proceso del que fue objeto.¹⁶

Los jesuitas conocían los principios del heliocentrismo y los enseñaban en la universidad novohispana, aunque se referían a él solamente como otro punto de vista sobre el origen del cosmos. Para ello basta examinar un documento de Francisco Xavier Clavijero, *De las dificultades para aceptar la tesis heliocentrista*.¹⁷, explica a detalle en qué consiste lo que él llama la tesis de Copérnico; después de haber mostrado cuán bien la conoce, concluye lo siguiente en el apartado *Dos conclusiones y sus argumentos sobre la teoría copernicana*:

El sistema copernicano no puede ser defendido como tesis [...]1°. Porque [...] parece oponerse a las Sagradas Letras; 2°. Porque los jueces romanos de la fe la juzgaron absurda y herética [...]; 3°. Porque [...] fue puesta por la compañía de Jesús en la lista de opiniones proscritas y fue prohibida a los profesores de filosofía [...]; 4°. [La imposibilidad de que] la Tierra sea impulsada a la vez por tres movimientos diversos. El sistema copernicano no puede admitirse ni siquiera como hipótesis.¹⁸

¹⁵ Marco Antonio Moreno Corral, *Copérnico y el heliocentrismo en México*, México, Universidad de Guanajuato, 2004.

¹⁶ *Idem*. Parte central de su investigación es la localización del origen y destino de ejemplares de la obra copernicana *De revolutionibus*, la cual arribó por Veracruz seguramente, dice Moreno, como pedido de un astrónomo muy competente vecindado ahí. Con él llegó también un ejemplar de Nicolás de Cusa, quien rompió con la concepción geocéntrica clásica al explicar los movimientos circulares del Sol y la Tierra, y rechazó la existencia de un centro cósmico y la noción de un planeta inmóvil. Un dato que llama la atención es el hecho de que en 1655 el tribunal del Santo Oficio encarceló a Melchor Pérez de Soto, arquitecto mayor de las obras de la catedral. Se le incautó su rica biblioteca y entre los libros confiscados se encontraba el texto de Nicolás Copérnico *De revolutionibus orbium coelestium*, un ejemplar de la segunda edición elaborada por Henri Petraeus en Basilea en el año 1566. La presencia de obras de astronomía en la biblioteca del arquitecto mayor de la catedral que formó parte de un grupo de intelectuales interesados en las ciencias físicas, hace pensar que en verdad estos copernicanos estuvieron fuera del orden de la Iglesia. El heliocentrismo empezó a incluirse en forma regular en los libros de ciencias físicas y matemáticas que se escribían en México a mediados del siglo XIX; sin embargo, como herencia de los conflictos religiosos, muchos educadores mexicanos adoptaron una postura ambivalente respecto de las ideas copernicanas. En 1850, incluso en los libros doctos en astronomía se discutía acerca de los diversos sistemas dando preeminencia al *Almagesto* de Tolomeo. Fue Gabino Barreda, hacia 1867, quien destacó la importancia del estudio de la ciencia en México y defendió como tesis definitiva el heliocentrismo, el cual habría de inculcarse en las nuevas generaciones. El ya mencionado cuadro de Félix Parra es testimonio de un viraje radical en la enseñanza de la astronomía en México.

¹⁷ Elías Trabulse, *Historia de la ciencia en México. Estudios y textos, siglo XVIII*, México, Conacyt/FCE, 1985, p. 483.

¹⁸ Francisco Xavier Clavijero, *Physica Particularis*, MS Biblioteca Pública de Guadalajara, microfilm de la biblioteca de El Colegio de México, tr. Bernabé Navarro, en Elías Trabulse, *op. cit.*

Según dice Jean Lacouture en el “El árbol de la ciencia” –interesante capítulo de su extenso libro sobre los jesuitas–¹⁹ hubo enormes contradicciones en la orden debido a las disyuntivas que existían entre el saber científico y los principios religiosos. Aunque muchos lamentaron el juicio de Galileo, prosigue el autor, con “el recurso de la investigación sistemática” consiguieron “la autonomía progresiva de la investigación científica de las enseñanzas de la teología.”²⁰ Entre sus ejemplos encontramos a Athanasius Kircher, quien abrió la vía al evolucionismo al decir que la Tierra no había permanecido igual que en sus inicios, ni por dentro ni por fuera, con el paso del tiempo.²¹

En las siguientes páginas de su libro, el mismo autor presenta el debate entre la fe y la ciencia. Los asuntos astronómicos fueron sin duda de los más atractivos, difíciles y delicados para una compañía tan dedicada a la ciencia, particularmente a las matemáticas y a la geometría. De hecho, según Lacouture, la astronomía seguirá siendo de siglo en siglo, de Curtius a Secchi, un campo de investigación privilegiado dentro de la orden. A lo largo del extenso estudio, el autor, como parte presentar su argumento, explora a varios personajes estelares del mundo jesuita: inventores, experimentadores multifacéticos como Calvius y Scheiner que admiraron y fueron en varios sentidos precursores de la astronomía moderna. Tal es el caso de Scheiner, quien descubrió antes que Galileo las manchas del Sol.²²

Una iconografía antigua en tiempos modernos

En la década del cuarenta del siglo XX, en México se fundaron instituciones que provocarían el avance de la astronomía y la física. Con la ayuda de Manuel Ávila Camacho y la Universidad de Harvard (y, obviamente, como parte de la política del buen vecino de F.D. Roosevelt, que aspiraba a que México le declarara la guerra al eje –algo que no ocurrió hasta mayo de 1942–), Luis Enrique Erro fundó un observatorio astronómico moderno con un equipo adecuado. Ya retirado, apenas pasados los cincuenta años, escribió “Las ideas básicas de la astronomía moderna” en *Cuadernos Americanos*, quizá la revista cultural más prestigiada de la década de los cuarenta.²³ En parte, son sus memorias de la fundación del observatorio

¹⁹ Jean Lacouture, *Jesuitas, II. Los continuadores*, Barcelona, Paidós, 1994.

²⁰ *Ibid.*, p. 331.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 384.

²³ Luis Enrique Erro, “Las ideas básicas de la astronomía moderna”, *Cuadernos Americanos*, año IX, vol. 51, núm.

de San Pedro Mártir en Tonantzintla, en 1942; en ellas hace saber al lector las dificultades de trasladarse a un lugar alejado de la capital y del gran esfuerzo para convencer a los científicos que realizasen su trabajo ahí. Comenta en detalle el paisaje, las hermosas montañas visibles desde ese emplazamiento y el entorno social que rodeaba al centro astronómico. La segunda parte está dedicada a la astronomía moderna, la cual define como algo parecido a la exploración del Hubble alrededor de la noción de un “cielo grande”. Según Erro:

Por obra de Galileo, Copérnico y Newton, quedó claro que no hay esferas celestes sino que el movimiento diurno del cielo es la rotación de la Tierra sobre su propio eje, el cielo se hizo automáticamente grande, aquellas cosas que se suponían estaban en la cara exterior de la esfera de las estrellas fijas, quedaron sin un lugar en el universo [...] Aquel cielo chico, con la Tierra en el centro y alrededor de ella las diversas esferas girando más o menos simplemente tenía para ciertas cosas una ventaja indiscutible, señalaban el camino al cielo. Irse al cielo era irse para arriba, como el humo del incienso [...]. Por no someterse a ese materialismo Giordano Bruno y otro perecieron en la hoguera y se fueron por esa vía al cielo.²⁴

A lo largo de su texto sobre astronomía moderna, Erro hace alusión a las contribuciones de los jesuitas y a los desencuentros entre esta orden religiosa y la astronomía. Erro mantenía relaciones de amistad con Antonio Ruiz, Juan O’Gorman y con el mecenas de Ruiz, Valente Souza. Ruiz tenía en común con Erro, además de una amistad duradera, el haberse educado en un colegio de jesuitas, lo cual probablemente los expuso al debate de la astronomía, en el cual intervenían las tensiones entre ciencia y religión. Al respecto, dirá Erro: “Fueron los jesuitas quienes por no amarrar ciertas oscuras cuestiones de psicología a una ciencia física cuyo desarrollo era imprevisible, comenzaron a bogar a otros rumbos. En un principio esto les costó escarnios y persecuciones, pero a la larga les hizo adueñarse del cotarro.”²⁵

Como lo sugiere Erro en su apreciación sobre la contribución de los jesuitas en el campo de la ciencia, y como lo ha demostrado Elías Trabulse en diversos trabajos sobre el desarrollo y enseñanza de la ciencia, el conocimiento astronómico tuvo en México una dinámica compleja y ambivalente.²⁶

3, México, mayo-junio 1950, pp. 85-104.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ Elías Trabulse, *El círculo roto. Estudios históricos sobre ciencia en México*, México, FCE/Sep80s, 1982.

La alusión reiterada a los jesuitas por parte de Erro y la que asimismo reafirman otros estudiosos en relación a sus contribuciones a la astronomía, es un modo de acercarse a la curiosa aparición de este tema cosmográfico antiguo en un país que en ese tiempo ya había logrado establecer un centro de investigación verdaderamente modélico.

Ptolomeus y Copernicus de Antonio Ruiz

Ptolomeus y Copernicus de Ruiz, de superficie lisa y transparente, pintado al temple, pareciera ser, como su obra en general, una manera de enfatizar su idea de la pintura (patente en otros cuadros como *El sueño de la Malinche* y *Verano*). Se trata, para él, de un dispositivo que oculta y revela, en este caso específico, el doble sentir y actuar frente a las formas y los mecanismos del universo de ciertos sectores de la Iglesia, en particular los jesuitas que tanto defiende Erro y a quienes adjudica ser dueños del cotarro al referirse a los descubrimientos astronómicos.

La obra de Ruiz, por su visión neutral y aire decorativo, no parece anunciar los grandes debates sobre la forma y sustancia del cosmos ni los problemas que desató el heliocentrismo, cuando en 1616 la Inquisición tomó en sus manos el destino del razonamiento copernicano.

Algo más hay que advertir en esta imagen: las tradiciones visuales del quehacer cartográfico son muy variadas. Si bien su Tolomeo es coherente con la tradición de la imagen geocentrista, su mirada sobre la centralidad del Sol disminuye la importancia de los planetas y el tamaño de la Tierra para dejar el rostro del Sol con cara humana, tal como aparece en el medioevo e incluso hasta bien entrado el siglo XVII. El Sol y sus manchas según las observaciones telescópicas de Galileo no habían cambiado la cartografía cosmográfica de la época.²⁷ El círculo que inscribe al Sol en el centro forma parte de una cosmografía aún fiel a diversas convenciones iconográficas medievales,

²⁷ Horst Bredekamp, *Galilei Der Künstler. Die Zeichnung, der Mond, Die Sonne*, Berlín, Akademie-Verlag, 2007. Galileo inició observaciones sobre el Sol entre septiembre de 1611 y agosto de 1612. Estas observaciones tienen el carácter de un diario del Sol, ya que fueron realizadas día a día y dibujadas, lo que permite observar que las manchas cambian de lugar y de forma. El cuerpo del cielo que Galileo observaba con su telescopio se encontraba entre la Luna y Mercurio, y en el periodo marcado hizo 450 observaciones. El primer investigador del Sol que hizo observaciones y dibujos fue Christoph Scheiner (como se mencionó en Lacouture ya citado) maestro de matemáticas y hebreo en el colegio jesuítico de Ingolstadt.

como representar el Sol con cara humana, con ojos y boca y los rayos que adornan su redonda cabeza como si en parte fuera cabello y en parte luz. El último círculo en el esquema de esta convención redonda de representación coloca un círculo zodiacal también de tradición visual medieval que, sin embargo, fue utilizado en algunos mapas del siglo XVIII dedicados a Copérnico. Los límites visuales que el zodiaco establece muestran una imagen que aún no absorbe las consecuencias del razonamiento copernicano, del cual se deduce que el universo no tiene límites, que está en expansión y que además existen otros sistemas solares.²⁸ La técnica al temple acentúa el parecido con el preciosismo de las imágenes del cosmos en el medioevo, no busca una descripción científica, sino que glorifica el universo como un espejo del alma y las concepciones religiosas sobre el origen de la vida. Así, la visión plana inscrita en el mural de El Corcito es indicativa de una mirada no conflictiva sobre la convivencia de los dos sistemas. Luis Enrique Erro, buen amigo de Ruiz y de Souza, aprobó con entusiasmo la realización de la encomienda, como se evidencia en una carta de carácter personal en la que lo felicita y hace referencia a la infancia que los tres pasaron juntos.²⁹

No sólo sabemos que Ruiz perteneció a una congregación religiosa jesuítica,³⁰ sino que él mismo manifiesta su controversia con el uso emblemático de ciertos signos que utilizó el nacionalismo mexicano y su inconformidad con el lugar de la religión en tiempos posrevolucionarios. En *México 1935*, obra pintada ese mismo año, intenta representar la diversidad social del México de esa década. Quizás el conjunto pictórico más elocuente de su pequeño cuadro para nuestro argumento es el ubicado en el lado derecho inferior donde aparecen Garrido Canabal y Germán Laborde, dos personalidades conocidas por su extrema militancia anticlerical aunque muy diferentes entre sí, más otros personajes con expresiones feroces: rostros y lenguaje corporal agresivo y amenazante; cerca de ellos, como ya se mencionó, el Cristo pisoteado y

²⁸ Manuel Peimbert, *El universo y el razonamiento copernicano*, México, UNAM, 1998.

²⁹ Archivo de Antonio Ruiz. Cortesía de Luisa Barrios. La carta firmada por Erro y fechada el 8 de junio de 1949 está escrita en papel membretado del Observatorio Astrofísico Nacional y dice: "Querido Antonio: Recibí oportunamente la fotografía del mural que pintaste sobre asuntos astronómicos. Me figuro que fue pintado para Valente Souza, nuestro antiguo compañero. Ya todos nosotros somos bastante antiguos. El mural está muy bien y se advierte que está ejecutado con el dominio que te es característico. No sé si te mantienes en contacto con Valente; si así fuera te agradecería mucho que le dijeras de mi parte que me causaría placer si me autorizara a ir contigo a ver el mural."

³⁰ Entrevista con Luisa Barrios, nieta del pintor y en custodia de su archivo.

fragmentado, alusión a la quema de imágenes y esculturas en madera que se practicó en el tiempo en que Garrido fue gobernador de Tabasco. *Ptolomeus y Copernicus* es quizás una manera de oponerse, en clave simbólica, a la visión liberal de la historia de México presente en los muros pintados que evidenciaban un fuerte anticlericalismo que no permitía considerar la contribución silenciada pero existente de los jesuitas a la ciencia en general y a la astronomía en particular.

La revolución copernicana como melancolía

En cuanto a Juan O’Gorman, también amigo de Erro (construyó para él su casa en 1932) y desde luego muy cercano a Ruiz, el tema astronómico ciertamente complicó su intención inicial de basarse en los códices y de hacer una propuesta mexicanista al implantar aquellos dos círculos inspirados en el pequeño mural de su admirado maestro y amigo. Si bien, como señalamos antes, el muro sur de O’Gorman instala el conflicto entre ciencia y religión, habría que buscar la clave mayor en la polaridad bien/mal en la que el arquitecto y pintor insiste y cuya significación invierte y desplaza, y con ello introduce la sensación de malestar e incertidumbre así como cierta melancolía, quizá no ante el avance científico, pero sí ante el emblema copernicano como signo de la revolución que lleva inscrita en el título de su tratado (*De revolutionibus*). En un momento en que el discurso sobre la Revolución se había oficializado, la idea moderna de evolución, progreso, avance o cambio, posiblemente era puesta en duda por el arquitecto.³¹ Es justamente esta duda, expresada en el muro sur, la que guarda afinidades con una tensión y una visión crítica respecto a la noción de infinito; también, respecto al tamaño y la forma del universo que surgieron a finales del siglo XX desde un humanismo que se posicionaba ante la ciencia y buscaba presentar los estragos del descubrimiento copernicano sobre el antropocentrismo.

El cosmos y el fin del milenio

Cosmos, una exhibición curada por Jean Clair en el año 2000, tuvo como intención central marcar el debate entre el espacio como dimensión física y filosófica y las artes

³¹ La tendencia de una crítica velada a la revolución desde mediados de los años treinta se aprecia en la pintura de caballete de pequeño formato; entre algunas obras con ese tema destaca *El sueño de la Malinche* de Ruiz, las tehuanas congeladas de Montenegro o aun una obra menos conocida de Frida Kahlo, *El guerrero*, de 1938.

visuales. La crisis moderna ante nuevas nociones del espacio fue uno de los puntos focales. Varios ensayos del catálogo manifestaban como tema de reflexión el paso de un universo abarcable y armónico a la desprotección y desajuste que surge durante el romanticismo ante la mayor divulgación del conocimiento científico sobre la estructura del universo.

El conocimiento espacial del siglo XX tuvo otras consecuencias como el entendimiento de diversos mundos en constante gravitación. Esto provocó una enorme cantidad de literatura de ciencia ficción sobre esferas habitadas por extraterrestres y la esperanza de un mundo nuevo en que los humanos pudieran conectarse de un planeta a otro. Vinculados a ello están los diversos movimientos de vanguardia que se apasionaron por las formas de los astros y experimentaron con el espacio y la luz desde diversas perspectivas esotéricas y científicas. Finalmente está la fotografía del espacio y su lugar en el arte contemporáneo, la cual reflexiona sobre la incertidumbre del cosmos desde las nociones de la forma y la expansión del universo sustentadas en observaciones astronómicas y nuevas tecnologías fotográficas.³²

³² Jean Clair, “De Humboldt a Hubble”, en *Cosmos*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, 1999, p. 14. En 1999 Jean Clair fue convocado por el Museo de Bellas Artes de Montreal en calidad de curador de la muestra *Cosmos* y a él se debe un primer artículo del catálogo bajo el título “De Humboldt a Hubble”, que inicia la reflexión comparativa entre el mundo de antes que provocaba plenitud y alegría y, el mundo moderno, que se ha convertido en “grandeza excesiva” que no es controlable y lleva consigo la amenaza de la aniquilación. Tanto los románticos alemanes como los franceses (es el caso concreto de Víctor Hugo) experimentaron esa sensación de terror como horror sagrado o como lo ominoso. Humboldt, de acuerdo a Clair, es quien da la última gran vuelta al mundo con la idea de que su genio y sus conocimientos diversos contenían la capacidad de abarcarlo todo. El terror da paso a la imaginación ¿cómo encontrar y comunicarse con esos otros mundos que están en el espacio infinito? Stephane Deligeorges continúa con el dilema abierto por Clair en su contribución, “La escala del universo. De lo finito al infinito”, en *Cosmos*, p. 39. El autor se interesa por el Timeo de Platón en el que el filósofo se pregunta: ¿cuál es la historia del mundo? ¿cómo se originó? Su respuesta, una imagen detenida y coherente del universo físico; un mundo único, esférico, circular, eterno. Para Aristóteles la esfera terrestre es inmóvil y de pequeñas dimensiones, suspendida en el centro geométrico de otra esfera mucho más vasta que está en rotación y que contiene a las estrellas; su movimiento circular es la perfección divina. Frente a esta concepción del universo como finito y cerrado que pervivió por más de dos mil años están aquellas que concibieron al mundo como abierto e infinito; como Epicuro y Giordano Bruno, Kant y Hershel, entre otros.

En su *Teoría del cielo* (1755) Kant afirma que la materia del mundo se encuentra en un estado de dispersión general que consiste en un caos perfecto. William Hershel perfeccionó el telescopio y pudo así observar la bóveda celeste y encontró nebulosas y grupos de estrellas. Edwin Hubble empleó un telescopio que permitía un mucho mayor conocimiento. Bárbara Larson, en el mismo catálogo, asegura que el globo despertó nuevas ideas sobre el ojo y la mirada; una obra notable en ese sentido es la fantástica combinación de un globo y un ojo ideada por el simbolista Odilon Redon. Más adelante habla extensamente sobre las hipótesis y los relatos que surgieron en el siglo XIX en torno de la vida extraterrestre y el gran debate que suscitó la posibilidad de mudarse de planeta y así tener una mejor vida. Por ejemplo, Joseph Péladan y su novela *El vicio supremo* en el que se habla de la vida astral que habita al ser vivo y al morir rompe el cordón que los une y se fuga hacia las estrellas para alcanzar otra concepción de eternidad. Cfr. Larson, “La nueva astronomía y la expansión del cosmos”, en *Cosmos*, p. 151.

En el ya mencionado artículo de Erro hay imágenes de nebulosas que parecen espuma y son totalmente amorfas. Al fotografiar los astros a muy larga distancia –algo que ya permitían instrumentos de los años treinta y cuarenta– las estrellas y los astros se difuminan hasta convertirse en círculos cuarteados y tendientes a perder la forma circular. Esto lleva a reconsiderar la centralidad pues al aprobarse la rotación de los cuerpos celestes sobre sí mismos dislocan toda idea de centro. El rey Sol en el centro desde la perspectiva de la astronomía moderna es una estrella que da luz en abundancia, sin embargo es una estrella común y corriente dentro de la vastedad del universo. El Sol y la Tierra forman parte de una galaxia, es decir, de una isla de estrellas; al admitir que no tienen científicamente estatus de centralidad se deriva que el hombre no ocupa un lugar privilegiado en el universo.³³



9. Juan O'Gorman, *De unas ruinas nacen otras*, 1949

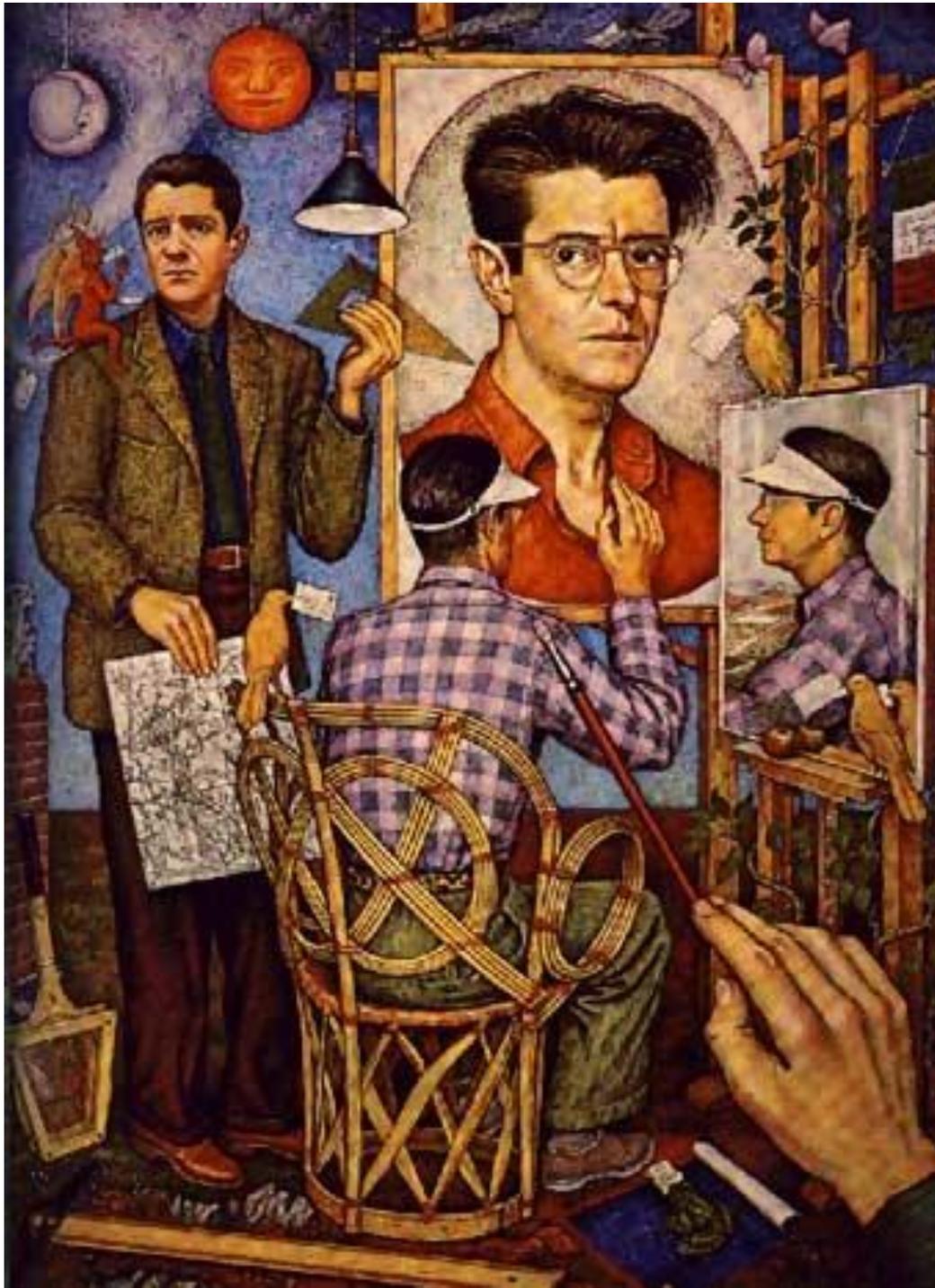
³³ *Ibid.*, pp. 103-104.

La perspectiva de Erro, quien concebía la astronomía como física, era optimista. Esto tiene su equivalente en el mural de Ruiz y su paleta transparente. El caso de O’Gorman, en cambio, es diferente, pues él ya había expresado un sentimiento de melancolía en varias obras de caballete de los años cuarenta, como *Consumatum est* (1945), *De unas ruinas nacen otras ruinas* (1949; fig. 9) y varias más de inspiración parecida, que continuó pintando a lo largo de su vida. En varios casos, estas obras sugieren la pérdida de los límites espaciales y la materia aparece como una masa amorfa, por más que la sustenten estructuras arquitectónicas de diversos estilos y épocas. Además, introduce en ellas paisajes distópicos, en los que la naturaleza se hace viscosa e informe. Quizá sus lecturas de Cuvier³⁴ le hicieron mirar a la naturaleza como constituida por células malignas, devorándose a sí mismas. Lo cierto, sea como fuere, es que su trabajo de caballete, tan disímbolo de su obra mural, es una crítica de la modernidad y muestra la pérdida de coordenadas espaciales conocidas; sus paisajes críticos aparecen sobre todo en tiempos de guerra e incertidumbre frente al futuro.

El muro sur hace pensar en cómo contraponer la historia nacional o la *Representación histórica de la cultura* con la imagen del cosmos. La imagen se mueve en dos planos: el de la territorialidad (conquista) y el de la deslimitación latente del universo conocido. Latente en el sentido en que la representación del modelo copernicano que utiliza O’Gorman —parecido al de Ruiz— está circunscrita en forma circular por el zodiaco, en el cual la forma de los signos proviene también del *Lienzo de Tlaxcala* (intentando fundir nuevamente dos concepciones distintas de imágenes). De tal manera se pliega a la forma perfecta del círculo y el infinito existe en potencia. El infinito es lo sin territorio. La adopción de tal estrategia simbólica por parte del pintor hace sentido si conjugamos lo circular contenido con la idea de lo ilimitado en sus trabajos de caballete de la época, donde presenta lo desbordado como catástrofe. Así pues, vale decir que por un lado dibuja en forma nítida y didáctica y que por otro descrea de lo apolíneo.

Quizás habría que recordar su *Autorretrato* de 1950 (fig. 10), un ejercicio que contiene sus varios oficios y personalidades y cuyo punto focal es activar por medios visuales

³⁴ Roberto Vallarino, “Evocación de O’Gorman. Semblanza en cinco tiempos”, en *op. cit.*, p. 98. Esta aseveración de las lecturas que O’Gorman hacía de Cuvier se debe a Alejandro von Waberer, sobrino de Juan O’Gorman.



10. Juan O'Gorman, *Autorretrato*, temple sobre masonite, 1950

el proceso de pensar el género del autorretrato como una presentación de sí mismo en tanto personalidad múltiple y dividida. Esta pintura abunda en detalles iconográficos modernos al tiempo que deja al espectador signos cuyo significado ha de desentrañar,

como en una pintura flamenca del siglo XV. En ésta, la composición está unificada por la mano que pinta. En el lado izquierdo del cuadro O’Gorman se presenta a sí mismo como arquitecto, con la escuadra en la mano y con un pequeño diablo sobre su elegante saco de tweed; ese diablo tiene alas de ángel, de su boca sale una vírgula y en la mano lleva un pincel, signo prehispánico del tlacuilo. Unos centímetros más arriba, rodeando a este pequeño personaje, se observa una inscripción que dice “Esquizofrenia”.

Es bien sabido que entre el historiador Edmundo O’Gorman y su hermano Juan había serias discrepancias ideológicas y de otra índole, ya que ambos transitaban –por supuesto, en forma diferente– entre la historia, la pintura y la reflexión sobre la estética. Sin embargo, hay algunas afinidades de pensamiento que creo encontrar a partir del ensayo de Edmundo, *Coatlícue o de la monstruosidad*, escrito en 1940,³⁵ cuando se empieza realmente a reflexionar desde la estética alrededor del arte prehispánico. Éste es un ensayo erudito e historiográfico sobre las percepciones y la recepción de la singular diosa azteca, punto focal de un conflicto religioso. El historiador borda sobre sus cualidades estéticas y recurre al *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, que pone en valor lo dionisiaco como dispositivo para la revaluación de las normas y valores predominantes. O’Gorman fustiga la hipocresía de Occidente en forma diferente a Bataille pero con la intención similar de apuntar el tema nietzscheano de una doble moral,³⁶ e incorpora la estética de Coatlícue en cuanto *portentosa monstruosidad*, opuesta radicalmente a lo apolíneo. El ensayo crítico de Edmundo en torno a la división sobre lo bello y lo feo o lo monstruoso es la contraparte de la elaboración del bien y el mal de Juan, cuya dislocación es un ejercicio dialéctico y una introspección respecto de lo que llama esquizofrenia en su formación cultural. Hoy sabemos mucho más de esta enfermedad en términos de sus múltiples estragos, más allá de la idea de una personalidad dividida; pero quizás en 1950 fue una manera de expresar la división y

³⁵ Edmundo O’Gorman, “Coatlícue o de la monstruosidad”, en Martha Fernández y Louise Noelle Grass, *Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1996.

³⁶ Georges Bataille, autor de *L’Amérique disparue* (1928) hace un reconocimiento del sacrificio y el desmembramiento del cuerpo como una propuesta para renovar la estética occidental. En su *Diccionario Crítico* inscrito en *Documents*, la revista fundada por él junto con Carl Einstein, es el autor de varias entradas, entre ellas *abattoir* (matadero), acompañada de fotos de un matadero en París cuyo derrame de sangre es más violento que la práctica sacrificial y el desmembramiento. Se trata de una forma de apuntar a la hipocresía de Occidente ante las prácticas rituales de los así llamados pueblos primitivos. Véase Dawn Ades y Simon Baker, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Londres y Cambridge, Hayward Gallery/MIT Press, 2003.

perplejidad ante la totalidad a la que aspiraba como creador de una diversidad cultural y religiosa nacida de la violencia y el desencuentro. El *Autorretrato* tiene un aire trágico por la expresión de los rostros de O'Gorman como pintor y arquitecto, y su incertidumbre de poder lograr ser el artista total, como tanto lo había discutido con Diego Rivera.



11. Antonio Ruiz, *Autorretrato*, 1956

El autorretrato que Antonio Ruiz realizó en 1956 (fig. 11) dialoga por el formato, la temática y la composición con el de O’Gorman. Parecerían las dos caras de Jano sobre lo que es un artista y particularmente un pintor. El de O’Gorman, como hemos visto, es sumamente complejo y presenta con originalidad la figura del artista sentado y de espaldas pintándose a sí mismo en tanto arquitecto y pintor. El Corcito, en 1956, en cierta manera se apropia de la estrategia de O’Gorman para producir uno de sus autorretratos (puesto que se hizo varios, con una aproximación más tradicional, pero siempre con humor). Mientras la cara del hombre sentado en el cuadro de Juan sólo puede adivinarse por su intensa concentración en la tarea de pintar, el hombre de espaldas al espectador que forma parte del autorretrato de Ruiz —que se encuentra también sentado y en el acto de pintar— sí muestra su rostro. Se trata de el de un guajolote de perfil que emerge de su robusto cuerpo y que pinta un pavo real sobre un caballete que se encuentra del lado izquierdo, mientras que en el caballete del lado derecho pareciera que estamos frente a un avestruz de mirada concentrada, cuyo asomo de cuerpo tiene en cierto sentido forma de mueble o instrumento musical inspirado en el cuerpo femenino.

El guajolote, animal de origen americano y domesticado en México, es descrito de diversas maneras; “gallo de papada”, lo denominaría Bartolomé de las Casas en sus crónicas de la conquista, donde afirma que se trata de un ave de buen comer. Existe asimismo la idea que se trata de un ave fea, pero los españoles la encontraron hermosa y la compararon con el pavo real.

El avestruz o el tercer elemento en el cuadro de Ruiz tiene como características ser un animal muy longevo, con una cabeza pequeña y dos grandes ojos que lo dotan de una potente visión. Parecería que en este autorretrato Ruiz polemiza no con el bien y el mal sino con valores que se adjudican a la pintura: lo bello y lo feo, y establece las tensiones entre estos dos conceptos al representarse como un guajolote y después mirarse en la tela como pavo real. El avestruz pareciera ser una segunda representación de sí mismo como un ave que tiene el don de la vista.

Los ojos en O’Gorman, como hemos visto, juegan un papel fundamental en el muro sur dedicado al desarrollo del tema Tolomeo y Copérnico. No es posible saber si Antonio Ruiz resintió la apropiación de su propuesta mural por parte de su amigo y

admirador para la realización de una obra de grandes dimensiones; sin embargo, este autorretrato podría ser una especie de respuesta, algunos años después, en la medida que parodia el autorretrato de O'Gorman y su idea de presentación de lo artístico como una expresión romántica y expresiva del yo dividido. El Corcito parecería haber optado por la parodia de sí mismo en cuanto artista, aunque al mismo tiempo aparece su perseverancia en hacer de elementos aparentemente cotidianos, y quizá chuscos, tramas simbólicas complejas.

CONCLUSIONES

El cuarto capítulo de este texto termina con un autorretrato de Antonio Ruiz. El “Corcito” se presenta a sí mismo en tanto pintor con ironía y humor; una especie de ave americana considerada más bien fea, pero que se come en los festines. El rostro del pintor como guajolote, está lejos de la solemnidad o carácter trágico que definen los autorretratos de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, el del mismo O’Gorman o el de Julio Castellanos. Los autorretratos de sus contemporáneos enfatizan la profundidad de la mirada, como si el artista, sobre todo en el caso de Orozco, fuese un vidente privilegiado capaz de trascender la cotidianidad precisamente por saber ver lo que nadie advierte. Antonio Ruiz, que gustaba de lo mexicano, no asimiló la grandilocuencia que caracteriza a ciertas obras inscritas en la Escuela mexicana de pintura, sino todo lo contrario: esa fue su forma de evadir y contravenir fórmulas pictóricas y adhesiones políticas pomposas.

Su autorretrato, al igual que varias de sus obras, no puede definirse sólo como una mirada crítica en términos políticos o económicos, pues lo es también sobre las reglas y constricciones de la pintura que caracterizaron a la obra, las declaraciones y el ejercicio de un cierto cacicazgo que ejercieron los llamados Tres Grandes; en cierto sentido, un símil de la tendencia centralizadora del Estado que ha caracterizado buena parte de la historia moderna de México.

Si tuviera que definir las aportaciones de este trabajo, las cuales se despliegan a lo largo del texto y que es innecesario resumir aquí puesto que este ejercicio, de alguna manera, ya está presente en la introducción, diría en primer término que se trata de una vasta investigación en diversos campos, como son la historia del arte, la historia, la literatura y la teoría crítica, en torno a un artista sobre el que se ha escrito bastante, pero del que no se ha realizando una lectura detallada tomando en cuenta lo que sugieren sus imágenes. Sobre todo, no se ha analizado a fondo lo que Mckinley Helm, María Izquierdo, Diego Rivera y muchos otros habían advertido: su preciosismo y su mirada crítica.

Los archivos del pintor son escasos y no se encuentran fácilmente a disposición

del investigador. Este hecho estimuló el trabajo de reconstrucción a partir del análisis multidimensional de su obra y una exhaustiva investigación iconográfica para confirmar sus fuentes visuales, las cuales proceden de la fotografía, el fotomontaje, el cine, los mapas, los códices y desde luego de otras pictóricas.

Antonio Ruiz es un perfecto ejemplo de las ventajas para la historia del arte de adoptar una metodología crítica que va de lo particular a lo general; ello obliga a no fabricar un contexto general dentro del cual se inserta la obra sino a proceder a la inversa: es la obra y sus propuestas espaciales, compositivas y formales las que permiten borrar lo aprendido sobre lo contextual y elaborar desde lo visual una especie de esfera pública que se compone de historias diversas, de concepciones sobre lo urbano y lo moderno, del lugar de la política y de la religión; elaboración, pues, que no responde a cartabones establecidos. En ese sentido, los cuadros de Ruiz propician por medio de sus pequeñas y grandes historias un conjunto de relaciones que permiten extender sus pequeñas superficies hacia un amplio universo simbólico.

Con frecuencia me referí a Ruiz como un crítico de la modernidad, si por ello se entiende la mirada crítica sobre las estructuras políticas centralizadoras y corporativistas. Pero hay que agregar que esta crítica de la modernidad también se advierte en su desconfianza ante la transformación urbana de la Ciudad de México, la cual avanzaba a una velocidad notable en los años treinta. Por otro lado, y en este mismo sentido, tuvo El Corcito la habilidad de escoger desde la ironía el tema por excelencia de la modernidad: el cuerpo inanimado que el surrealismo privilegió y que pasó a formar parte, desde las vitrinas de las tiendas departamentales, de nuevos estilos de vida que se manifestaban en lo femenino moderno y que incorporaba no sólo la teatralidad del *display*, sino también la estética del cine en tanto un nuevo medio visual. Tan sólo *Verano* permitió pensar en diversas direcciones y desde la teoría del género el impacto de los nuevos medios en los años treinta.

Los mitos y la historia como tema también le permiten al espectador entrar desde el ingenio compositivo de Ruiz a un laberinto de deconstrucciones sobre nociones establecidas en torno a las figuras míticas y la mitificación de la historia. La inventiva y originalidad pictórica de Ruiz es la que permite imaginar un horizonte amplio de interpretación en la que no hay realmente versiones definitivas sobre el o los

significados de su pintura, sino ideas, concepciones, sugerencias en constante transformación.

Su versatilidad se hace patente en la medida que puede transitar desde apreciaciones sobre la modernidad a temas ligados al arte y la ciencia. Me pareció de interés que después de haber pintado temas circunscritos a eventos históricos y prácticas en el marco de la vida cotidiana, y a alusiones al mito y la historia, se interesara por la astronomía. Más aún: nunca imaginé que esa obra que tiene puntos de contacto con el interés de otros artistas mexicanos en los años cuarenta por los astros, me condujera a desarmar el debate científico en la época de la colonia sobre el heliocentrismo, ni tampoco que coincidiera con otros artistas en el deseo de fugarse del nacionalismo y pensar más allá del territorio de lo local. Con *Ptolomeus y Copernicus* destapa un momento fundamental de la historia virreinal y en cierto sentido se adelanta a la reconsideración de esa porción de la historia de México, algo fustigada por la concepción liberal del Estado mexicano.

Pensé que elegir dos polos contrarios para iniciar y terminar la investigación tenía cierto sentido: por un lado una escena precisa, un momento de la historia que lleva nombre y fecha, *México 1935*, y por el otro una presentación del conflicto que planteaba concepciones opuestas sobre el universo (*Ptolomeus y Copernicus*). Las naciones de pequeños relato y grandes historias, así como la cuestión de la problemática religiosa, se encuentran en ambas imágenes, vistas por un lado desde la política y la violencia y, por el otro, desde las relaciones del arte con la ciencia.

Para mí, escribir sobre Antonio Ruiz y estas cuatro obras, ha sido una aventura en el sentido más o menos estricto de la palabra, es decir, comenzaba por abordar una imagen que me interesaba y no sabía hasta donde me podía llevar en términos de asociaciones y sugerencias o contra interpretaciones. Podría decir que ese es quizá el reto y el placer del historiador del arte.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Antonio Ruiz, Colección particular, México, D. F.

Archivo General de la Nación, México, D. F.

Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de las Américas, Puebla, México.

Hemeroteca Nacional, Ciudad Universitaria, México, D. F.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Esther, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ CURARE, 2002, tomo III.

_____ et al., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura, Siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2000.

_____ y Fausto Ramírez, “Preámbulo”, en Jaime Soler Frost (ed.), *La fabricación del Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003, pp. 17-33.

Acosta, José de, *Historia natural y moral de las indias: en que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas y animales de ellas: y los ritos y ceremonias, leyes y gobierno, y guerras de los indios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

Ades, Dawn, *Art and power: Europe under the dictators 1930-45*, (Catálogo de exposición), Londres, Thames and Hudson, Hayward Gallery, 1995.

_____ y Simon Baker, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Londres y Cambridge, Hayward Gallery/MIT Press, 2003.

Albores, Beatriz y Johanna Broda (coords.), *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*, México, El Colegio Mexiquense/UNAM, 1997.

Alcocer, Mariano, “La ciudad. Notas para estudiar su sociología”, *Ábside*, núm. 2, México, febrero de 1937, pp. 55-64.

Althusser, Louis, “Ideology and the ideological State Apparatuses”, en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, traducción de Ben Brewster, Nueva York, 1971, pp. 127-186.

Anales de la SCOP, México, SCOP, tercera serie, 1922, tomo V.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso Books, 1983.

Antonio Ruiz, “El Corcito”, México, Landucci Editores/Grupo Protexa, 1998.

Arias Navarro, Santiago, *Nueva fase de la lucha obrera y campesina: reflexiones de un misionero*,

- México, Miscelánea Trabajadores, núm. 1, folletos 8 y 9.
- _____, *Las misiones culturales. Reflexiones de un misionero*, México, TIP, 1934.
- Arrase, Daniel, *Le detail. Pour une histoire rapproché de la peinture*, París, Flammarion, 1992.
- Arredondo, Inés, “Historia de una verdadera princesa”, en *Fem*, año 10, núm. 48, México, 1987, pp. 17-18.
- Arrizabalga Tobón, Víctor Manuel, “Los caminos al Tlalocan: múltiples rutas prehispánicas al sitio ceremonial en la cumbre del cerro Tláloc, Estado de México”, tesis de licenciatura en Arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Arte, historia e identidad en América Latina. Visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1994, 3 tomos.
- Arte y Violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995.
- Artes de México. Colegios jesuitas*, núm. 58, México, 2001.
- Artes de México. Los jesuitas y la ciencia: Los límites de la razón*, núm. 82, México, 2005.
- Atlas General del Distrito Federal: geográfico, histórico, comercial, estadístico, agrario*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1930.
- Ávila Jiménez, Norma Leticia, “La proyección de la astronomía y la era espacial en la obra de Rufino Tamayo (1946-1989)”, tesis de maestría en Arte, México, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes, 2002.
- _____, Galindo Trejo, Jesús (*et al.*), *Breve historia de la astronomía en México*, México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM, 2007.
- Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bahena Pérez, Miguel Ángel *et al.*, *Restauración del mural: Representación histórica de la cultura de Juan O’Gorman*, México, UNAM, 1996.
- Bal, Mieke y Norman Bryson, “Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin*, vol. 73, núm. 2, junio de 1991, pp. 174-208.
- “Balance de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 7, México, enero de 1937, p. 10.
- Barajas, Rafael (“El Fisgón”), “Caricature and Revolution in Mexico”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, núm. 26, Mexico Theme Issue, Florida, The Wolfsonian, 2011, pp. 80-101.
- Barjau, Luis, *La conquista de la Malinche*, México, Instituto Nacional de Antropología e

- Historia-Conaculta, 2010.
- Bartra, Roger, *Anatomía del mexicano*, México, Random House Mondadori, 2005.
- _____, “La crisis del nacionalismo en México”, *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 3, julio-septiembre, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 1989, pp. 191-226.
- _____, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Random House Mondadori, 2007.
- _____, “La venganza de Malinche: hacia una identidad postnacional”, en Serge Gruzinski *et. al.*, *México: Identidad y cultura nacional*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, Coordinación de Extensión Universitaria, 1994, pp. 61-70.
- Barrios, Luisa y Francisco Paniagua, *Antonio Ruiz, “El Corcito”*, (Catálogo de exposición), México, Instituto Mexiquense de Cultura/Museo Felipe S. Gutiérrez/ Museo José María Velasco, 1994.
- Basinger, Jeanine, *A woman’s view. How Hollywood spoke to women, 1930-1960*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1995.
- Becker, Marjorie, *Setting the Virgen on Fire. Lázaro Cárdenas, Michoacán Peasants and the Redemption of the Mexican Revolution*, Los Ángeles, University of California Press, 1996.
- Benítez, Fernando, *La ruta de Hernán Cortés*. Con grabados de la *Historia de la conquista de México* de Antonio Solís, México, Ediciones de Venecia (1704), Bruselas (1704), Londres (1724) y Madrid (1783-84). Ilustraciones en color de Miguel Covarrubias a la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo*, México (1942), Salvat Mexicana Ediciones/Fundación Cultural de San Jerónimo Lídice, 1983.
- _____, *Lázaro Cárdenas y la Revolución mexicana, II. El caudillismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Benjamin, Thomas, *La Revolución: Mexico’s Great Revolution as Memory, Myth and History*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- Benjamin, Walter, “One Way Street”, en Marcus Bullock y Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin, Selected Writings*, Cambridge, Mass. y Londres, Inglaterra, The Belknap Press, Harvard University Press, 2004, vol. 1, pp. 44-488.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1994.
- Bernal, Ignacio, *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1979.
- Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*,

- México, Editorial Viñeta, 1964, (2ª edición).
- Blanco, José Joaquín, *Ciudad de México. Espejos del siglo XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Era, 1998.
- Boas, Franz, *Race, Language and culture*, Nueva York, The Macmillan Company, 1953.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *Cholula. La ciudad sagrada en la era industrial*, México, UNAM/Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- _____, *México profundo: una civilización negada*, México, Grijalbo/Conaculta, 1990.
- Bornay, Erika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Bosques, Gilberto, *Mensaje del PNR al Congreso de la LEAR*, México, PNR/Biblioteca de Cultura Social y Política, 1937.
- Brading, David A., *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1988 (segunda edición ampliada).
- _____, *Mito y profecía en la historia de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, traducción de Antonio Saborit, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bredenkamp, Horst, "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft", *Critical Inquiry*, núm. 29, Primavera, 2003, pp. 418-428.
- _____, *Galilei Der Künstler. Die Zeichnung, der Mond, Die Sonne*, Berlín, Akademie-Verlag, 2007.
- _____, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995.
- _____, *Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*, Berlín, Akademie Verlag, 1999.
- Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares*, México, Domes, 1983.
- Broda, Johanna, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Conaculta, 2001.
- Broude, Norma y Mary D. Garrard (eds.), *Reclaiming female agency. Feminist Art History after postmodernism*, California, University of California Press, 2005.
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass., Londres, Inglaterra, MIT Press, 1989.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

- Burrows, Anna, *The San Francisco Golden Gate Exhibition 1930-1940*.
- <http://www.lib.umd.edu/artarch/honr219f/1939snfr.html>. Consultada el 6 de agosto de 2008.
- Butler, Judith, *Antigone's Claim*, Nueva York, Columbia University Press, 2000.
- _____, *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Nueva York, Routledge, 1990.
- Butler, Matthew, "Misa a la mexicana: Los ritos de la religión revolucionaria", en XIII Reunión de Historiadores de México, Estados Unidos y Canadá, 24 al 30 de octubre, 2010.
- _____, "Revolution and the ritual year: religious conflict and innovation in Cristero Mexico", *Journal of Latin American Studies*, núm. 38, Reino Unido, Cambridge University Press, 2006, pp. 465-490.
- Camino a la modernidad: The Path to Modernity: Mexican Modern Painting*, Catálogo de exposición, Singapore, Singapore Art Museum, 15 November 2009-3 January 2010.
- Cantón, Wilberto L., *La ciudad de México. Águila y Sol de su vida*, México, Serie Biblioteca Enciclopédica Popular, 1946.
- Caplow, Deborah, *Leopoldo Méndez. Revolutionary art and the mexican print*, Texas, University of Texas Press, 2007.
- Cárdenas, Lázaro, *Obras, I. Apuntes 1913/1940*, México, UNAM, Nueva Biblioteca Mexicana, 1972.
- Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj, pintura mexicana contemporánea*, México, UNAM, 1940.
- Caso, Antonio, *El acto ideatrio*, México, Porrúa, 1934.
- _____, *El pueblo del Sol*. Figuras de Miguel Covarrubias, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Castro Leal, Antonio (ed.), *La novela del México colonial*, México, Aguilar, 1991, vol. 1.
- Cavell, Stanley, *The world viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- Ceballos Novello, Roque Jacinto, *Quetzalcóatl. Los dos templos que sucesivamente tuvo en Cholula*, México, Museo Nacional de México-Secretaría de Educación Pública, 1943.
- Cimet, Esther, *El muralismo mexicano: Ideología y producción*, México, UNAM, 1993.
- _____, *Olvidemos nuestro enfado. Imágenes de la institucionalización*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/CENIDIAP-Conaculta, 2008.
- Cisneros Sosa, Armando, *La ciudad que construimos. Registro de la expansión de la ciudad de México*

- (1920-1976), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 1993.
- Clair, Jean, “De Humboldt a Hubble”, en *Cosmos. Del Romanticismo a la vanguardia 1801-2001*, Catálogo de exposición, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Institut d’Edicions Diputació de Barcelona, 1999.
- Cluerg, George, “Cholula”, en *Nuestro México*, núms. 3 y 4, mayo 1932, pp. 299-302, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- _____, *Melancolie, génie et folie en Occident*, Catálogo de exposición, París, Berlín, Gallimard/Reunión des Musées Nationaux/Sucesión Picasso/Staatliche Museen zu Berlin, 2005.
- Clark, Timothy J., *Image of the People. Gustav Courbet and the Second French Republic 1848-1851*, Londres, Thames and Hudson, 1975.
- _____, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, Yale University Press, 2006.
- Clavijero, Francisco Xavier, *Physica particularis*, en Elías Trabulse, *Historia de la ciencia en México. Estudios y textos, siglo XVIII*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología /Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____, *Historia antigua de México*, México, Porrúa, 1974.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988.
- Coleby, Nicole, “La construcción de una estética. El Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924”, tesis de Maestría, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985.
- Concha, Michel, *Dos antagonismos fundamentales*, Prólogo de Rosendo Salazar, México, Editorial de Izquierda de la Cámara de Diputados, 1938.
- “Conceptos de C. Presidente de la República general de Div. Lázaro Cárdenas”, en *Revista Revolución*, vol. 3, núm. 3, México, 1939.
- Cooke, Lynne y Peter Wollen, (eds.), *Visual Display. Culture beyond appearances*. Seattle, Bay Press, 1995.
- Corbin, Alain, *Village Bells, Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside*, Nueva York, Columbia University, 1998.
- Cordero Reiman, Karen, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ CURARE, 2002, tomo III, pp. 67-90.

- Coronel Rivera, Juan, "Piedra enredadera", en Ida Rodríguez Prampolini, Roberto Vallarino *et al.*, *O'Gorman*, México, Bital, 2003, pp.208-246
- Cortés, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de la Nueva España, escritas por Hernán Cortés al Emperador Carlo V y otros documentos relativos a la conquista, años de 1519-1527*, Graz, Akademische Druck, 1960.
- Cosgrove, Denis E., "Images of Reinassance Cosmography, 1450-1650", en *The History of Renaissance Cartography: Interpretative Essays. Cartography in the european renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, vol. 3.
- Cossío, José Lorenzo, "Algunas noticias sobre las colonias de esta capital", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, tomo XLVII, núm. 1, 1937, pp. 5-41.
- Covarrubias, Miguel, *Esplendor del Pacífico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Craib, Raymond, *Cartographic Mexico. A history of state fixations and fugitive landscapes*, Duke University Press, Durham y Londres, 2004.
- Crow, Thomas, *La inteligencia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de Invetigaciones Estéticas-UNAM, 2008.
- Cuadernos de Arquitectura*, "Pláticas sobre arquitectura (1933)", México, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble, Conaculta-INBA, núm. 1, 2001.
- Cuadernos de Arquitectura*, "José Villagrán García (1901-2001)", México, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble, Conaculta-INBA, núm. 2, 2001.
- Cuadernos de Arquitectura*, "Hannes Meyer. Pensamiento", México, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble, Conaculta-INBA, núm.5, 2004.
- Cuadriello, Jaime, "La corona de la Iglesia para la Reina de la Nación: Imágenes de la Coronación Guadalupana de 1895", en Jaime Soler Frost (ed.), *La fabricación del Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003, pp. 150-185.
- _____ (comp.), *Los pinceles de la historia. El origen de La Nueva España 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, 1999.
- Chambers, Ross, *The writing of melancholy. Modes of opposition in early french modernism*, traducción de Seidman Trouille, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Domés, 1985.
- Chavero, Alfredo, "La conquista de México, Lienzo de Tlaxcala", *Artes de México*, año XI, núms. 51 y 52, 1964.

- Chávez Orozco, Luis, “Una interpretación marxista de Lázaro Cárdenas”, *Frente a Frente*, núm. 4, México, julio de 1936, pp. 2-3.
- Da Costa Kaufmann, Thomas, “La geografía artística en América: el legado de George Kubler”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núms. 74-75, México, 1999, pp. 11-27.
- Dawson, Alexander, *Indian and nation in Revolutionary México*, Tucson, The University of Arizona Press, 2004.
- _____, *The Mexican Adventure*, Londres, G. Bell & Sons, Sidney Press Limited VIII, 1935.
- De Anda Alanís, Enrique, *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1997.
- De Maria y Campos, Alfonso, Adriana Williams y Felipe Solís, *Miguel Covarrubias en México y San Francisco*, catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.
- De la Fuente, Julio, “Insistimos en nuestro programa de reivindicaciones en el arte”, en *Frente a Frente*, núm. 5, México, agosto de 1936, pp.18-19.
- De la Vega, Eduardo Alfaro, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, IMCINE, 1997.
- De Pablo Serna, Lucía, “Lázaro Cárdenas (1934-1940) ”, en Alejandra Lajous (coord.), *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*, México, UNAM, 1988, pp. 293-296.
- De Sahagún, Fray Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Libros Más Cultura-Editorial Aldus, 2001.
- Debroise, Oliver, *Antonio Ruiz, El Corcito*, México, Dimart, 1983.
- _____, *Figuras en el trópico: Plástica mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1983.
- _____, “Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo”, en *Lola Álvarez Bravo. Reencuentros*, Museo Estudio Diego Rivera, Conaculta-INBA, 1989, México, pp. 9-10.
- _____, *Modernismo y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, 1991.
- Deligeorges, Stéphane, “La escala del universo. De lo finito al infinito”, en Jean Claire, *Cosmos. Del Romanticismo a la vanguardia 1801-2001*, catálogo de exposición, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Institut d’Edicions Diputació de Barcelona, 1999.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1983.

- Domínguez, Héctor y Julieta Fierro, *Galileo y el telescopio. 400 años de ciencia*, México, Ediciones La Vasija, 2007.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, “La vida de un archivo. ‘México indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México”, tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2003.
- Dos miradas al fascismo: Diego Rivera y Carlos Monsiváis*, exposición curada por Rafael Barajas “El Fisgón”, Museo El Estanquillo, agosto del 2011 (en prensa).
- Dos Passos, John, “Paint the Revolution”, en *New Masses*, Nueva York, marzo de 1927.
- Drosher, Barbara y Carlos Rincón, *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlín, Tranvía/Walter Frey Verlag, 2001.
- Duarte, Ma. Estela y Nadia Ugalde, *Alameda: visión histórica y estética de la Alameda de la ciudad de México*, México, Américo Arte Editores/Landucci Editores, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- Durán, Ignacio, Iván Trujillo, y Mónica Vereá (coords.), *México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, México, Filmoteca UNAM/IMCINE/CISAN, 1996.
- Durán, Javier, *México, la guerra civil española y el Cardenismo: la revista Frente a Frente*. <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/735/2/1999109P107.pdf> Consultada el 26 junio 2009.
- Dykman Dockter, Brooke, “Hard Times, high visions: Golden Gate International Exposition”. <http://bancroft.berkeley.edu/Exhibits/Looking/hardtimes.html> Consultada el 6 de agosto de 2008.
- _____ (coord. y ed.), *El arte en México: autores, temas y problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____, “El héroe y la masa en la obra de J.C. Orozco”, en *Orozco. Una relectura*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- _____, “El muralismo mexicano. Más allá de la ideología: Hermetismo y modernidad”, en Gabriela Siracusano (ed.), *Las tretas de lo visible*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp.109-130.
- _____, “El muralismo mexicano: modernismo y modernidad”, en Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), *Estudios sobre arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2000, pp. 365-376.
- _____, “El sueño de la Malinche de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades”, en Cuauhtémoc Medina (ed.), *La imagen política*, XXV Congreso Internacional de Historia del Arte, San Luis Potosí, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, pp. 93-112.
- _____, “Melancolía y género en *El sueño de la Malinche*”, en *Memoria y melancolía*.

- Reflexiones desde la filosofía, la literatura y la teoría de las artes*, México, IIF-UNAM, 2007.
- _____, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, en Rita Eder (coord. y ed.), *El arte en México: autores, temas y problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 341-372.
- _____ y Mirko Lauer, *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1986.
- _____, “The private world of Malinche: New Issues in Mexican Art History”, Reinick Wensel (ed.), XXIX International Congress of the History of Art: *Memory and Oblivion*, Países Bajos, Kluwer Academic Publishers, 1999, pp. 101-110.
- _____, *Tiempo de fractura: el arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, México, UAM/UNAM/MUAC, 2010.
- _____, “El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo”, *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 237-254.
- El códice de Cholula. La exaltación testimonial de un linaje indio*. Estudio, paleografía, traducción y notas a cargo de Francisco González Hermosillo A. y Luis Reyes García, México, INAH/CIESAS/Gobierno del Estado de Puebla/Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2002.
- “El pulpo pardo sobre México”, *Frente a Frente*, núm. 3, México, mayo de 1936, p. 14.
- El Universal 1926-1935*, tomo II, México, Hemeroteca, Cumbre, 1987.
- El Universal 1936-1945*, tomo III, México, Hemeroteca, Cumbre, 1987.
- Entre postales, palacios y jardines. El zócalo de la ciudad de México 1840-1935*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Oficialía Mayor, Dirección General de Promoción Cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial, 2004.
- Erro, Luis Enrique, “La educación”, *Gladios*, año 1, núm. 1, México, enero de 1916, pp. 33-34.
- _____, “Las ideas básicas de la astronomía moderna”, *Cuadernos Americanos*, año IX, vol. 51, núm. 3, México, mayo-junio 1950, pp. 85-104.
- _____, “Las Galerías de San Carlos”, *Gladios*, año 1, núm. 2, México, febrero de 1916, pp. 211-213.
- _____, “Tosca”, *Gladios*, año 1, núm. 1, México, enero de 1918, pp. 51-55.
- Escudero Morales, Ma. Alejandrina, “La revista Planificación y las bases para el desarrollo del urbanismo en México, 1927-1934”, tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2006.

- _____, “Las formas de la ciudad”, *Arquitectónica*, núm. 10, México, Universidad Iberoamericana, pp. 37-47.
- Espinoza López, Enrique, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*, México, Programa Universitario de Estudio Sobre la Ciudad, UNAM, 1991.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- _____, *Coatlicue*, México, Ediciones del IV Centenario de la Universidad Nacional, vol. XV, UNAM, 1954.
- _____, *El arte del siglo XIX en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1967.
- _____, *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1962.
- _____, *El Mictlán de Coatlicue*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1966.
- _____, *El Retablo de los Reyes*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1959.
- _____, *Estética del arte mexicano. Coatlicue, el Retablo de los Reyes, el hombre*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1972.
- Fernández, María Auxiliadora, *The representation of national Identity in Mexican architecture: Two case studies (1680 and 1889)*, tesis doctoral, Nueva York, Columbia University, 1993.
- Fernández, Martha, *La ciudad de México de la gran Tenochtitlan a la mancha urbana*, México, Secretaría General de Desarrollo Social, 1987.
- Fernández, Martha y Louise Noelle (eds.) *Estudios sobre arte: setenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1998.
- Fierro Gossman, Julieta, “Imaginemos un caracol”, discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, México, 2004.
- Filio, Carlos, *El libro de las anécdotas*, México, Botas, 1935.
- Florescano, Enrique, *Etnia, Estado, Nación*, México, Taurus, 2001.
- Formoso de Obregón Santacilia, Adela, *La mujer mexicana en la organización social de su país*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1939.
- Frente a Frente*, núm. 4, México, julio de 1936, pp. 16-17.
- Freud, Sigmund, “Duelo y melancolía”, en *Obras Completas*, Madrid, Amorrortu, 2003, vol. XIV.

- _____, “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, notas de James Strachey y Anna Freud, traducción de José L. Etcheverry, 1997, vol. 17, pp. 217-251.
- _____, “Lo siniestro”, en *Obras Completas*. Ordenación y revisión de Jacobo Numhause Tognola, traducción de Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, vol. 3, pp. 2483-2505.
- _____, “Moisés y la religión monoteísta. Esquema de psicoanálisis y otras obras (1937-1939)”, en *Obras Completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986, vol. XXIII.
- _____, *Writings on art and literature*, Presentación de Neil Hertz, Stanford, California, Stanford University Press, 1997.
- Frisby, David, *Fragments of Modernity*, MIT Press, 1986.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”, tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 1995.
- G. Salomon, Richard, “A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris”, *Journal of The Warburg and Courtauld Institute*, XVI, 1953, pp. 45-57.
- Galindo y Villa, Jesús, “Las deidades astronómicas de los nahuas”, discurso pronunciado en la sesión solemne del Boletín de la Sociedad Astronómica de México el 1° de marzo de 1904, México, *Boletín de la Sociedad Astronómica de México*, tomo II, núm. 25, 1904, pp. 283-287.
- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000.
- Gallo, Joaquín, “Las constelaciones indígenas. Un ensayo: identificación de las constelaciones de Sahagún”, *Astronomía popular*, núm. 1, México, 1955.
- Gamoni, Dario, *The destruction of art. Iconoclasm and Vandalism since the french revolution*, Yale University Press/New Haven y Londres, 1997.
- Gamio, Manuel, *Arqueología e indigenismo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1986.
- _____, “El concepto de arte prehispánico”, *Revista de Revistas*, México, 11 de julio de 1915.
- _____, *Forjando patria*, Prólogo de Justino Fernández, México, Porrúa, 1992.
- _____, *Hacia un México nuevo. Problemas sociales*, México, 1935.
- _____, *La población del Valle del valle de Teotihuacán*, México, SEP, Dirección de Talleres Gráficos, 1922.

- García Mora, Carlos (coord.), “Los hechos y los dichos (1880-1986)”, en *La antropología en México. Panorama histórico*, México, INAH, 1987.
- Garibay K., Ángel María, “Mexique terre indienne, Jacques Soustelle”, *Ábside*, México, febrero de 1937, p. 64.
- Geis, Terri, “María Izquierdo”, tesis doctoral, University of Essex, Reino Unido, 2007.
- Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988.
- Gilly, Adolfo, *La utopía cardenista*, México, Cal y Arena, 1994.
- Ginzburg, Carlo *et al.*, “Inter/disciplinarity. A range of Critical perspectives”, *Art Bulletin*, vol. 77, núm. 4, dic. 1995, pp. 534-552.
- Glantz, Margo, “Doña Marina y el Capitán Malinche”.
<http://www.alianzabolivariana.org/pdf/glantz.pdf> Consultado en agosto de 2008.
- _____, *La lengua en la mano*, México, Premiá, 1984.
- _____, “La Malinche, la lengua en la mano”, en Margo Glantz (coord.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, UNAM, 1994, pp. 75-98.
- _____ (ed.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Taurus/Alfaguara, 2001.
- Glusker, Susannah, *Anita Brenner, a Mind of her Own*, Texas, University of Texas Press, 1998.
- Gojman de Backal, Alicia, *Camisas, escudos y desfiles militares. Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*, Prólogo de Friederich Katz, México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán-UNAM/FCE, 2000.
- Gómez de Orozco, Federico, *Doña Marina. La dama de la conquista*, México, Ediciones Xóchitl, 1942 (Colección Vidas Mexicanas).
- Gómez Lorenzo, R., “El fascismo sangra al proletariado mexicano. La jornada del 20 de noviembre de 1935”, *Frente a Frente*, núm. 3, México, 1936, pp. 22 y 23.
- González Acosta, Alejandro, *El enigma de Jicotencal*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM, 1997.
- González Aparicio, Enrique, “El fascismo por dentro”, *Frente a Frente*, núm. 3, México, mayo de 1936, p. 4.
- González Aparicio, Luis y Jorge L. Medellín, “Arquitectura y urbanismo”, en *México, cincuenta años de Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, tomo IV.
- González Calzada, Manuel, *Tomás Garrido: al derecho y al revés*, México, 1940.
- González Echevarría, Roberto, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 2000.
- González Hermosillo, Francisco y Luis Reyes García, *El Códice Cholula. Exaltación testimonial de*

- un linaje indio, México, INAH/Gobierno del Estado de Puebla/CIESAS/ Miguel Ángel Porrúa, 2002.
- González Luna, Efraín, “Acotaciones”, *Ábside*, México, enero de 1937, pp. 6-13.
- González Mello, Renato, “El canon liberal”, *Curare*, núms. 18-19, México, junio 2001- julio 2002, pp. 33-44.
- _____, *La máquina de pintar. Rivera y Orozco y la invención de un lenguaje: cadáveres, emblemas y trofeos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2008.
- _____, “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen”, en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, (Catálogo de la exposición), Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, México, 2003, pp. 17-36.
- González Ruiz, Felipe, *Doña Marina. La india que amó a Cortés*, Madrid, Ediciones Morata, 1944.
- Gorostiza, Celestino, “La Malinche o La leña está verde”, en Antonio Magaña Esquivel (ed.), *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. 4, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 441-511.
- _____, “La Malinche”, *Teatro Completo*, México, Conaculta-INBA/UNAM/Casa Juan Pablos, 2004, pp. 465-544.
- Greene, Graham, *Caminos sin ley*, Introducción de Raúl Ortiz, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- _____, *The power and the glory*, 1a ed. 1940, Londres, William Heinemann, 1951.
- Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*, Madrid, Paidós, 2007.
- _____, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Hanhausen Cole, Margarita, “Una estampa apocalíptica de los tiempos de la guerra cristera: El triunfo de Cristo Rey de Gonzalo Carrasco Espinosa SJ”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 90, México, UNAM, primavera de 2007, pp. 119-147.
- Harris, Marvin, *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, México, Siglo XXI, 1996.
- Haskins, Susan, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996.
- Helm, MacKinley, “Antonio Ruiz”, en *Modern Mexican Painters*, Nueva York, Dover, 1974, pp. 148-151.
- _____, “Carlos Mérida y Antonio Ruiz”, en Olivier Debrouse, *Antonio Ruiz, El Corcito*, México, Dimart, 1983.

- Herren, Angela Marie, "Representing and Reinventing Doña Marina: Images from the Florentine Codex and the Lienzo de Tlaxcala", *Latin American Indian Literatures Journal*, vol. 16, núm. 2, Penn State, McKesport, 2000, pp. 158-181.
- Herrera, Hayden, *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, Nueva York, Perennial Library/Harper & Row McKesport, 2000.
- Herrera Lima, María, César González Ochoa y Carlos Pereda, *Memoria y melancolía: reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, México, UNAM, 2007, pp. 117-148.
- Herrera Moreno, Ethel y Concepción de Ita Martínez, *500 planos de la ciudad de México: 1325-1933*, México, SAHOP, 1992.
- Hershfield, Joanne, *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*, Londres, Duke University Press, Durham y Londres, 2008.
- Heyden, Doris, "An interpretation of the cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan México", *American Antiquity*, vol. 40, núm. 2, 1975, pp. 131-147.
- _____, "La matriz de la tierra", en Johanna Broda *et al.*, *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, UNAM, 1991, pp. 461-500.
- Hollander, Anne, *Seeing through clothes*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Honold, Alexander von, "Die Zunge der Mächtingen. Malinche, die frau an der Seite des Eroberes Cortés, bewegt Forcher und Schrifstellerinnen". <http://www.zeit.de> Consultada el 6 de agosto de 2008.
- Iduarte, Andrés, "Los pies descalzos: gran novela México-española", *Cuadernos Americanos*, año IX, vol. 63, núm. 3, México, mayo-junio, 1952, pp. 241-286.
- Informe que rinde el departamento del Distrito a los habitantes del D.F. Talleres gráficos de la penitenciaría del D.F.*, Departamento del Distrito Federal, México, 1935.
- Izquierdo, María, "Antonio Ruiz", en Olivier Debrouse, *Antonio Ruiz, El Corcito*, México, Dimart, 1983.
- Iwaniszewski, Stanislaw, "Archeology and Archeoastronomy of Mount Tlaloc. Mexico: A Reconsideration", *Latin American Antiquity*, 5, 2, Washington, pp. 158-176.
- _____, "Las sagrada cumbre de la Iztaccíhuatl", en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM/Conaculta-INAH, 2007, pp. 96-113.
- _____, "Y las montañas tienen género. Análisis de los sitios rituales del Iztaccíhuatl y el Popocatepetl", en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM/Conaculta-INAH, 2007.
- Kahlo, Frida, *Diario. Autorretrato íntimo*, Introducción de Carlos Fuentes, México/ Nueva

- York/ Madrid, *La Vaca Independiente*/ Harry N. Abrams, 1995.
- _____, *Escrituras*, Selección, proemio y notas de Raquel Tibol, México, UNAM/Conaculta, 2001.
- _____, *Querido doctorcito, correspondencia Frida Kahlo-Leo Eloesser*, México, Museo Dolores Olmedo, Frida Kahlo y Diego Rivera/Banamex/DGE Ediciones/ Conaculta, 2007.
- Karetnikova, Inga y Leon Steinmetz, *Mexico According to Eisenstein*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991.
- Kartunnen, Frances, *Between Worlds. Interpreters and Survivors*, New Brunswick New Jersey, Rutgers University Press, 1994.
- Katzman, Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana: Precedentes y desarrollo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1963.
- Kiesler, Friedrich, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, Nueva York, Brentano's, 1930.
- Kirschner, Alan M., *Tomás Garrido Canabal y el movimiento de las camisas rojas*. México, Sep Setentas, 1976.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991.
- Knight, Alan, "Intellectuals in the Mexican Revolution", en Roderic A. Camp, Charles Hale y Josefina Zoraida Vázquez (eds.), *Los intelectuales y el poder en México*, México, El Colegio de México, 1991, pp. 141-172.
- _____, "Popular Culture and Revolutionary State in Mexico 1910-1940", *Hispanic American Historical Review*, 74-74, Durham, N.C. Duke University, 1994.
- Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, 1995.
- Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, México, Tusquets Editores, 1999.
- Kristeva, Julia, *Soleil Noir: Dépression et mélancolie*, París, Editions Gallimard, 1987.
- Kroeber, Alfred, *Antropología general*, versión española de Javier Romero, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Kubli, Luciano, *Sureste proletario*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1935.
- Kuhn, Annete, *Women's pictures. Feminism and cinema*, Londres/Nueva York, Verso, 1994.
- La ciudad de México*, México, Cultura, 1932.
- "La conquista de México, Lienzo de Tlaxcala", *Artes de México*, núms. 51 y 52, año XI, México, 1964.

- La imagen política*. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, edición a cargo de Cuauhtémoc Medina, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006.
- Lacouture, Jean, *Jesuitas, I. Los continuadores*, Barcelona, Paidós, 1993.
- _____, *Jesuitas, II. Los continuadores*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Lajous, Alejandra (coord.), *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*, México, UNAM, 1988, pp. 293-296.
- Larson, Bárbara, “La nueva astronomía y la expansión del cosmos”, en *Cosmos. Del Romanticismo a la vanguardia 1801-2001*, catálogo de exposición, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Institut d'Edicions Diputació de Barcelona, 1999.
- Lastra Lastra, José Manuel, *El sindicalismo en México*, <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/hisder/cont/14/cnt/cnt3.pdf> Consultado en agosto de 2008.
- Lee Doss, Erika, *Benton, Pollock and the Politics of Modernism: from regionalism to abstract expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Leitner, Claudia, “Der-Malinche Komplex”, en Drosher, Barbara y Carlos Rincón, *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlín, Tranvía/Walter Frey Verlag, 2001, pp. 125-150.
- León-Portilla, Miguel, *Fray Bernardino de Sahagún en Tlatelolco*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1999.
- _____, (introducción, selección y notas), *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México, UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 27a edición, 2007.
- _____, y Carmen Aguilera, *Mapa de México Tenochtitlán y sus contornos hacia 1550*, México, Celanese Mexicana, 1986.
- Leone, Alice Leone Moats, *Off to Mexico*, Mapas de Matías Santoyo, Nueva York/ Londres, Charles Scribner's Sons, 1935.
- Lipovetsky, Gilles, *The Empire of Fashion, Dressing Modern Democracy*, Princeton University Press, 1994.
- López, Rafael, “El beso de la Malinche”, poema contenido en el folleto *Las grandes Medallas. Doña Marina y Hernán Cortés*, México, Patronato de Acuñación de la medalla de la Raza, 1964.
- Limón Olvera, Silvia, *El fuego sagrado. Ritualidad y simbolismo entre los nahuas según las fuentes documentales*, México, INAH/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-UNAM, 2001.

- Lipovetsky, Gilles, *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, Princeton University Press, 1994.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, *Atlas Histórico de la ciudad de México*, con la colaboración de Yolanda Terán Trillo, México, Editorial Mario de la Torre/ Conaculta-INAH, 1996.
- Lombardo Toledano, Vicente, “Documento del Primer Congreso General Ordinario de la Confederación General de Obreros y Campesinos de México, celebrado del 24 al 29 de 1934”, en Vicente Lombardo Toledano, *Obras Completas*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1992, vol. XII, p. 5 (publicado por primera vez en la revista *Futuro*, tomo II, núms. 5 y 6, diciembre de 1934).
- , *Obras completas*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1992, vol. X.
- López, Rick A., *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2000.
- Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, (catálogo de exposición), México, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003.
- Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003.
- Los sueños de una nación. Un año después, 2011*, catálogo de exposición, México, Colección del Bicentenario, Museo Nacional de Arte/UNAM, 2011.
- Luck, Elaine, “Museums and the Narrative Representation of the Nation: Mexico’s Museo Nacional de Arte”, en *MHRA. Working Papers in the Humanities*, núm. 4, 2009, pp. 34-42.
- <http://www.mhra.org.uk/ojs/index.php/wph/article/view/74/72> Consultado el 28 de noviembre de 2011.
- Lukács, György, *Studies in european realism*, Nueva York, Grosset & Dunlap, 1964.
- Luna Arroyo, Antonio, *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios estéticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México, Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973.
- Liotard, Jean Francois, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Maawad, David (ed.), *Los inicios del México contemporáneo*, México, Conaculta-FONCA/ Casa de la Imágenes/ INAH, 1997.

- MacGregor Campusano, Javier, “*Bandera Roja: órgano comunista de información político electoral en 1934*”, *Signos históricos*, núm. 9, México, enero-junio, 2003, pp. 101-122.
- Magaña Esquivel, A., *Teatro y cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Maldonado, Eugenio, “The indian problema”, *Mexican Art & Life*, núm. 4, México, octubre de 1938.
- Mandelbaum, Howard, y Eric Meyers, *Screen Deco. A celebration of high style in Hollywood*, Nueva York, St. Martin’s Press, 1985.
- Marquina, Ignacio, “Exploraciones en la pirámide de Cholula, Pue.”, en *Actas del Vigésimoséptimo Congreso Internacional de Americanistas*, primera sesión celebrada en la ciudad de México en 1939, Nendeln, Lichtenstein, Kraus Reprint, 1976, vol. II, pp. 52-63.
- Mazari Hiriart, Marcos (coord.), *Espacios abiertos en la ciudad de México*, México, Gobierno del Distrito Federal, 1999.
- Medin, Tziv, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI, 1982.
- Memorandum* de J. Rodolfo Lozada, 10 de febrero de 1937, México, Archivo General de la Nación.
- Memorias*, México, Departamento de Asuntos Indígenas, 1 de enero-31 de agosto de 1936 y 1 de septiembre de 1936 a 31 de agosto de 1937.
- Mérida, Carlos, “Antonio Ruiz”, en Olivier Debrouse, *Antonio Ruiz, El Corcito*, México, Dimart, 1983.
- Messinger Cypess, Sandra, *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*, Austin, University of Texas Press, 1991.
- México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/UNAM/Conaculta, 1994, 7 vols.
- México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, México, Establecimiento Gráfico de Decaen, 1855 y 1856.
- Meyer, Jean, *La Cristiada, el conflicto entre la Iglesia y el Estado, 1926-1929*, México, Siglo XXI, 1974, 2 vols.
- Michel, Concha, *Dos antagonismos fundamentales*, Prólogo de Rosendo Salazar, México, Editorial de Izquierda de la Cámara de Diputados, 1938.
- Miguel Covarrubias en México y San Francisco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Conaculta, 2007.
- Millon, Robert P., *Vicente Lombardo Toledano. Mexican Marxist*, Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 1966.

- Minihan, Janet, *The Nationalization of Culture*, Nueva York, New York University Press, 1977.
- Mitchell, W.J. Thomas, *Iconology: Image, Text and ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- _____, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- _____, “Showing seeing: a critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, Londres/California/Nueva Delhi, 2002, pp. 165-181.
- Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, 1991.
- Molina, Carlos, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVII, núm. 87, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2005, pp. 117-143.
- Montero García, Ismael, *Atlas arqueológico de la alta montaña mexicana*, México, Semarnat, 2002.
- Monsiváis, Carlos, “Documentos inéditos para la historia de la nueva pintura”, en *La cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, núm. 158, México, 1965.
- _____, “El arte y la cultura nacional entre 1910 y 1930”, en Schavelzon, Daniel (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 301-305.
- _____, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.
- _____, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, *Nexos*, México, diciembre de 1986.
- Montalvo, Enrique, *El nacionalismo contra la Nación*, México, Grijalbo, 1986.
- Monteforte Toledo, Mario, “Los pies descalzos. Una novela de ayer”, *Cuadernos Americanos*, vol. 62, núm. 2, México, marzo-abril, 1952, pp. 282-286.
- _____, “Malabarismo panamericano”, *Cuadernos Americanos*, vol. 66, no. 6, México, noviembre-diciembre, 1952, pp. 70-72.
- Morales Carrillo, Alfonso, “La Patria portátil: 100 años de calendarios mexicanos”, en *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos en Galas de México*, México, Museo Soumaya, 2000.
- Moreno Corral, Marco Arturo, *Copérnico y el heliocentrismo en México*, México, Universidad de Guanajuato/Centro de Investigación en Ciencias Sociales, 2004.
- Moreno Toscano, Alejandra, *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.

- Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948.
- Moreno Villareal, Enrique, “Diego, el escritor pictográfico”, en *Revista Biblioteca Mexicana*, núm. 55, enero-febrero, México, Conaculta, 2000, pp. 8-17.
- Motolinia, Fray Toribio de Benavente, *Memoriales o libro de las cosas de Nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM, 1971.
- Moxey, Keith, “Semiotics and the Social History of Art”, *New Literary History*, vol. 22, núm. 4, Otoño, 1991, pp. 985-999.
- Mraz, John, *Looking for Mexico: modern visual culture and national identity*, Duke University Press, Durham, 2009.
- Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, núm. 3, Otoño, 1975, pp. 6-18.
- Muñoz, Víctor, “Notas a la composición en obras de Antonio Ruiz, El Corcito”, en *Antonio Ruiz, El Corcito*, México, Landucci Editores, 1998, pp. 136-138.
- Murray Shafer, Raymond, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1977.
- Nava, Carmen *et al.*, *Ideología del Partido de la Revolución Mexicana*, México, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, 1984.
- Navarrete, Sylvia, *Miguel Covarrubias: artista y explorador*, México, Era/Conaculta, 1993.
- “New York World’s Fair”, en http://en.wikipedia.org/wiki/1939_New_York_World%27s_Fair, Consultada el 6 de agosto de 2007.
- “New York World’s Fair 1939-1940”, en <http://websyte.com/alan/nywf.htm> Consultada el 6 de agosto de 2007.
- Niblo, Stephen R., *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*, México, Oceano, 2008.
- Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, Londres, Routledge, 2005.
- Nochlin, Linda, “Courbet’s Real Allegory: Rereading *The Painter’s Studio*”, en *Representing Women*, Nueva York, Thames and Hudson, 1999.
- Novo, Salvador, *México, imagen de una ciudad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- O’Gorman, Edmundo, “Del arte o la monstruosidad”, en Martha Fernández y Louise Noelle Gras (eds.), *60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1998.
- _____, “Reflexiones sobre la distribución urbana colonial de la ciudad de México”, en *Seis estudios históricos del tema mexicano*, Congreso Internacional de la Planificación de la Habitación en el Distrito Federal, México, 1938.

- Olcott, Jocelyn, *Revolutionary women in postrevolutionary Mexico*, Durham/Londres, Duke University Press, 2005.
- Olea Franco, Rafael, *El reino fantástico de los aparecidos, Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2004.
- Oles, James, "Industrial Landscapes in Modern Mexican Art", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, núm. 26, Mexico Theme Issue, Florida, The Wolfsonian, 2011, pp. 128-159.
- _____, "La nueva fotografía y cementos Tolteca: una alianza utópica", *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1998.
- _____, *South of the Border: Mexico in the American Imagination 1914-1947*, Washington y Londres, Smithsonian Institute Press, 1993.
- Orozco. *Una relectura*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- Ortiz Monasterio, José, "Entrevista con Juan O'Gorman", en Ida Rodríguez Prampolini *et al.*, *La palabra de Juan O'Gorman*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- _____, "Los murales de la biblioteca de CU se hicieron para evitar que el edificio se hiciera un monstruo", en Ida Rodríguez Prampolini *et al.*, *La palabra de Juan O'Gorman*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- Panowsky, Erwin, "Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought", en *Isis*, vol. 47, núm. 1, marzo de 1956, The University of Chicago Pres, The History of Science Society, pp. 3-15.
- Pasachoff, Jay, "Views of the Final Frontier", *Science*, vol. 287, 24 de marzo de 2000, pp. 2167-2169.
- Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- _____, *México en la obra de Octavio Paz*, Selección y prólogo de Luis Mario Schneider, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.
- Peimbert, Manuel, *El universo y el razonamiento copernicano*, México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-UNAM, 1998.
- _____(comp.), *La evolución en la astronomía*, México, El Colegio Nacional, 2006.
- Pérez Monroy, Julieta, "El sindicato de pintores, escultores y grabadores revolucionarios. 1922-1924", trabajo presentado en el Seminario de Arte Contemporáneo, Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1993.

- Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007.
- Pérez Vejo, Tomás, *Nación, Identidad Nacional y otros mitos nacionalistas*, Oviedo, España, Ediciones Nobel, 1999.
- _____, “La iglesia cismática mexicana del patriarca Joaquín Pérez”, en *Eslabones*, núm. 1, México, enero-junio de 1991, pp. 105-112.
- Perló Cohen, Manuel, *Estado, vivienda y estructura urbana en el Cardenismo. El caso de la ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1981.
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres/Nueva York, Routledge, 1988.
- Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias. Vida y mundos*, México, Era, 2004.
- _____, Ida Rodríguez Prampolini, Roberto Vallarino et al., *O’Gorman*, México, Bitá, 1999.
- Pontón, José Mariano, “Las razas indígenas de México. Su pasado, su presente, su porvenir”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, quinta época, tomo III (1936, 1937, 1938), tomo 28.
- Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1998.
- Pulido, Alfonso, *La industria cinematográfica de México*, México, México Nuevo/ Talleres Gráficos de la Nación, 1939.
- “Que el machismo es verdugo de los pueblos y que el clero apoya al machismo, lo aprueba el clero mismo...”, en *Frente a Frente* núm. 3, México, mayo de 1936, p. 28.
- Quiroz Ávila, Teresita, *La ciudad de México: un guerrero águila. El mapa de Emily Edwards*, México, UAM-Azcapotzalco, 2006 (Colección Cuadernos de Debate).
- Ramírez, Alfonso Francisco, “El indio”, *Revista Revolución*, año II, núm. 1, México, enero de 1939.
- Ramírez, Fausto, “A río revuelto. Una alegoría de la violencia social durante el alemanismo”, en XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: *Arte y Violencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995, pp. 217-236.
- _____, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”, en *Orozco: una relectura*, México, UNAM, 1983, pp. 61-102.
- _____, “El proyecto artístico en la restauración de la República: Entre el fomento institucional y el patrocinio probado (1867-1881)”, en Jaime Soler Frost (ed.), *La fabricación del Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003, pp. 54-89.

- _____, “Galileo en la Universidad de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX*, tomo II, México, Museo Nacional de Arte, pp. 152-157
- _____, “German Gedovius: una reconsideración”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2008.
- _____, “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, en *Los pinceles de la historia. De la Patria criolla a la nación mexicana (1750-1860)*, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2000, pp. 231-248.
- _____, “México a través de los siglos (1881-1910): La pintura de historia durante el porfiriato”, en Jaime Soler Frost (ed.), *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2000, pp. 110-149.
- _____, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2008.
- _____, “Las imágenes del ‘México Próspero’ en el Atlas pintoresco de Antonio García Cubas (1885)”, en : *Amans artis, amans veritas*, Coloquio Internacional de Arte e Historia en Memoria de Juana Gutiérrez Haces, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Fomento Cultural Banamex, 2011, pp. 581-618.
- _____, “Los saldos de la modernidad y la Revolución”, en: Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez (coords.) *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento cultural Banamex, Conaculta, 1999, pp. 245-350.
- Ramírez Rancaño, Mario, “La ruptura con el Vaticano. José Joaquín Pérez y la Iglesia católica apostólica mexicana. 1925-1931”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 24, documento 295.
<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc24/295.html>. Consultado en agosto de 2007.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, 12a ed., 1984.
- _____, “La cultura criolla”, en *Contemporáneos*, año 4, vol. 11, núms. 38-39, México, julio-agosto de 1931; de la edición facsimilar: México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- “Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 8, México, marzo de 1937, pp. 22-24.
- Reyes, Alfonso, *México en una nuez*. Conferencia dictada en Buenos Aires en noviembre de 1937. Buenos Aires, Proemio Libre palabra México, Miscelánea, varios autores núm. 21, folleto 6, 1937.

Reyes Palma, Francisco, “50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984). Parte I”, en *Plural*, México, mayo de 1988.

_____, “La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista”, en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006, pp. 93-108.

_____, “La LEAR y su revista de frente cultural”, *Frente a Frente*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994.

_____, “Nación y monumento: usos y abusos. ARCO 05”, en *Curare*, núm. 25, México, enero-junio 2005, pp. 16-28.

Ring, Natalie J., “Inventing the Tropical South: race, religion, and the colonial model”, *The Mississippi Quarterly*, vol. 56, núm. 4, 2003, p. 619.

Rivera, Diego, “Mi querido Antonio Ruiz, alias ‘El Corzo’”, en *Antonio Ruiz ‘El Corcito’*, México, Landucci Editores / Saturnino Herrán Gudiño, 1998.

Rodríguez, Gustavo A., *Doña Marina. Monografía histórica*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1935.

Rodríguez, José Antonio, “El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica”, en *Los pinceles de la Historia. La arqueología del régimen: 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA, 2003.

Rolland, Romain, “Lenin y el arte”, en *Frente a Frente*, núm. 4, México, julio de 1936, p. 16.

Rosas, Moisés, “Murales de Miguel Covarrubias en el Museo Amparo. Esplendor del pacífico”, *Arqueología Mexicana*, vol. XV, núm. 85, México, 2007.

Rosell, Lauro E., *Iglesias y conventos coloniales de México. Historia de cada uno de los que existen en la ciudad de México*, México, Patria, 1961.

Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1969.

Romero, Héctor Manuel, *La ciudad de México en los informes presidenciales (1934-1982)*, Departamento del Distrito Federal, México, 1982.

Russell, Bertrand, *The Scientific Outlook*, Nueva York, The Norton Library & Company, 1962.

Ruiz Medrano, Ethelia, “En el cerro y la iglesia: la figura cosmológica Atl-Tépetl-Ozolotl”, *Relaciones*, Revista de El Colegio de Michoacán, Zamora, México, Primavera, vol. 22, núm. 86, pp. 141-186.

Ruz, Alberto, “El fascismo en América Latina”, en *Frente a Frente*, núm. 3, México, mayo de 1936, p. 13.

- Saborit, Antonio, *Gabriel Figueroa*, catálogo de la exposición, Prólogo de Alejandro González Iñárritu, México, Fundación Televisa, 2007.
- Sáenz, Moisés, *México íntegro*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1939.
- Sáenz, Olga, “Entrevista”, en Ida Rodríguez Prampolini *et al.*, *La palabra de Juan O’Gorman*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- Salas Anzures, Miguel y Mario de la Torre (eds.), *Lienzo de Tlaxcala*, México, Cartón y Papel de México, 1983.
- Salazar Mallén, Rubén, “El complejo de Malinche”, *Hoy*, núm. 270, año 25, México, abril de 1942, publicado de nuevo en *Sábado*, núm. 722, México, 1991, pp. 1-2.
- Salazar Sotelo, Francisco, “Nación y nacionalismo en México”, *Sociológica. Revista del Departamento de Sociología*, núm. 21, año 8, México, enero-abril 1983. <http://www.revistasociologica.com.mx/abstract.asp?uid=391>
- Consultado el 29 de noviembre del 2011.
- Salomon, Richard G., “A newly discovered manuscript of Opicinus de Canistris”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 16, 1953, pp. 45-47.
- Sánchez Arteche, Alfonso, “Vida secreta de dos cuadros. *El descubrimiento del pulque y El senado de Tlaxcala*”, *Memoria*, núm. 7, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1998, pp. 7-29.
- Sánchez, Horacio, *La vivienda y la ciudad de México. Génesis de la tipología moderna*, México, UAM-Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 2006.
- Sánchez Ruiz, Gerardo G., *Planificación y urbanismo de la Revolución mexicana. Los sustentos de una nueva modernidad en la ciudad de México, 1917-1940*, México, UAM-Azcapotzalco/Asamblea Legislativa del Distrito Federal, II Legislatura, 2002.
- Sandberg, Mark B., *Living pictures. Missing persons. Mannequins, museums and modernity*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2003.
- Santa María, Rodolfo, *Arquitectura del siglo XX en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco, Coordinación de Extensión Universitaria, 2005.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo y memoria. Cultura del pasado y giro subjetivo. Una discusión*. México, Siglo XXI, 2006.
- Sataliestra, Lucía Olivar, “La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* y *Las flores del Mal* de Baudelaire”, en *A parte rei. Revista de filosofía*. <http://serbal.pntic.mec.es/-cmunoz11/index.html>. Consultado en agosto de 2007.
- Serna, Lucía de Pablo, “Lázaro Cárdenas (1934-1940)”, en Lajous, Alejandra (coord.), *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*, México, UNAM, 1988, pp. 293-296.

- Scott, Mel, *The San Francisco Bay Area. A Metropolis in Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- Schavelzon, Daniel, “La arquitectura neoprehispánica tardía (1920-1950)”, en Daniel Schavelzon (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 333-342.
- _____ (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Schneider, Sara K., *Vital Mummies/Performance Design from the Show-Window Mannequin*, Estados Unidos, Yale University Press, 1995.
- Schnoebelen, Anne, *Treasures. Splendid survivors of the Golden Gate International Exposition*, <http://treasureislandmuseum.org/treasures/> Consultada el 6 de agosto de 2007.
- Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (Colección Vida y pensamiento de México).
- Shikes, Ralph, *The indignant eye. The artist as social critic in prints and drawings from the fifteenth century to Picasso*, Nueva York, Beacon Press, 1976.
- Sholette, Gregory, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londres, Pluto Press, 2011.
- Silver, Kenneth E., *Chaos and Classicism. Art in France, Italy and Germany*, Nueva York, Museo Guggenheim, 2011.
- Sin centenario ni bicentenario: revoluciones alternas*, catálogo de exposición, México, Universidad Iberoamericana, 2009.
- Siracusano, Gabriela (ed.), *Las tretas de lo visible*, Buenos Aires, CAIA, 2007.
- Sloterdijk, Peter, *Bulles. Sphères I*, París, Pluriel, 2002.
- _____, *Esferas*, Madrid, Siruela, 2004, 3 vols.
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 1998.
- _____ “Bajo el signo de Saturno”, en Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, México, Random House, Mondadori, 2008.
- Soto, Shirlene, “Tres modelos culturales: La virgen de Guadalupe, la Malinche y la Llorona”, *Fem*, año 10, núm. 48, México, 1987, pp. 13-16.
- Spenser, Daniela, *El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social /Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Speranza, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

- Sprajc, Ivan, "Venus, lluvia y maíz: simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana", tesis de Maestría en Historia, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1989.
- Starobinski, Jean, "L'éncre de la mélancolie", en *Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001*, catálogo de exposición, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Institut d'Edicions Diputació de Barcelona, 1999, pp. 24-30.
- Stierlin, Henri, *México Antiguo*, México, Grafos, 1968.
- Strachey, John, "¿Qué es el fascismo?", en *Frente a Frente*, núm. 3, México, mayo de 1936, p. 2.
- Sullivan, Thomas D., "Covering history of magazine art", en *The Washington Times*, 16 de junio de 1996, p. 1.
- Summers, David, *Real spaces and the rise of western modernism*, Nueva York, Phaidon, 2003.
- _____, *Compression and Expression. Containing and Explaining the Worlds Art*, Massachusetts, Clark Institute, 2006.
- Taibo II, Paco Ignacio, *Pancho Villa. Una biografía narrativa*, México, Planeta, 2006.
- Tejada, Roberto, "Manuel Álvarez Bravo: Parábolas ópticas/Materia metropolitana", en *Manuel Álvarez Bravo. Parábolas ópticas*, México, Museo Nacional de Arte, marzo-junio 2001.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugios de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Terry's guide to Mexico. The new standard guidebook to the mexican republic with chapters on Cuba, The Bahamas Islands and the ocean routes to Mexico*, Cambridge, Mass., Houghton Mifflin Company/The Riverside Press, 1925.
- "The World's Fair and Exposition Information and reference guide. 1939-40 Golden Gate International Exposition", en *Earth Station. Relevance is Everything*. <http://www.earthstation9.com> Consultada el 6 de agosto de 2007.
- Thesander, Marianne, *The femine ideal*, Londres, Reaktion Books, 1997.
- Tibol, Raquel, *Documentación sobre arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Todd, Ellen Willey, *The "New Woman" Revised. Painting and gender politics on Fourteenth Street*, California, University of California Press, 1993.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987.
- Trabulse, Elías, "El hermetismo y sor Juana Inés de la Cruz", en *El círculo roto*. México, Estudios Históricos sobre Ciencia en México, FCE/Sep80s, 1984.
- _____, *Historia de la ciencia en México, Estudios y textos, siglo XVIII*, México,

- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____, *El círculo roto*, México, Estudios Históricos sobre Ciencia en México, FCE/Sep80s, 1984.
- Torres, Ana, “El imaginario nacional durante la polarización cultural e ideológica. El arte mexicano viaja a París en 1952”, en *Curare*, núm. 28, México, enero/junio, 2007, pp. 36-42.
- Tucker, Tim, “El asentamiento prehispánico de cerro Teotón: Un Axis Mundi en la región oriental del valle poblano”, en Johanna Broda *et al.*, *La montaña en el paisaje ritual*, México, Conaculta-INAH, 2001.
- Uchmany, Eva Alexandra, “El mestizaje en el siglo XVI novohispano”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, núm. 1, vol. 37, septiembre de 1987.
- “Una visita al primer Consejo Técnico Proletario de México”, *Frente a Frente*, núm. 4, México, julio de 1936, p. 23.
- Usigli, Rodolfo, *Corona de fuego en Corona de Sombra. Corona de Fuego, Corona de Luz*, México, Porrúa, 1983.
- _____, *Ensayo de un crimen*, 1a edición 1944, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.
- _____, *La exposición, divertimento en tres actos 1955-1959, México y Líbano*, México, Cuadernos Americanos, 1960.
- Utopía, No utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*. Taller 1932, México, Museos Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Conaculta-INBA, diciembre de 2006.
- Vallarino, Roberto, “Evocación de O’Gorman. Semblanza en cinco tiempos”, en *O’Gorman*, México, Bital, 1999, p. 92.
- Vale, Lawrence, *Architecture, Power and National Identity*, Londres, Routledge, 2008.
- Vázquez, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, 1970.
- Veinte siglos de arte mexicano*, catálogo de exposición, México, Museo de Arte Moderno de Nueva York/ Instituto de Antropología e Historia de México, 1940.
- Villarreal Garza, Gustavo, *El proceso de industrialización en la ciudad de México, 1821-1970*, México, El Colegio de México, 1985.
- Warnke, Martin, *Political Landscape. The Art History of Nature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995.
- Wechsler, Diana, *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

- Widdifield, Stacey G. (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, tomo II.
- _____, *The embodiment of the national in late nineteenth-century mexican painting*, Tucson, The University of Arizona Press, 1996.
- Wiley Todd, Ellen, *The "New Woman". Revised Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, Berkley, Los Ángeles, Oxford, University of California Press, 1993.
- Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- "Xicotécatl", en Antonio Castro Leal (ed.), *La novela del México colonial*, México, Aguilar, vol. 1, 1991, pp. 401-616.
- Yanes, Emma, "Maldición de Malinche. San Miguel Canoa, Puebla", en *México indígena*, núm. 12, México, 1990.
- Ybarra-Frausto, Tomás, "Miguel Covarrubias, cartógrafo", en Olivier Debrouse (coord.), *Miguel Covarrubias*, México, Fundación Cultural Televisa-Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, pp. 118-127.
- Zeitz, Joshua, *Flapper. A madcap store of sex, style, celebrity, and the women who made America modern*, Nueva York, Three Rivers Press, 2006.
- Zúñiga, Rosa María, *Malinche. Esa ausente siempre presente*, México, Conaculta-INAH, 2003.

PELÍCULAS

- Así es la mujer*, Dir. José Borh, México, 1938.
- Berlin. Die Symphonie der Großstadt*, Dir. Walter Ruttmann, Alemania, 1927.
- Dreams that Money can Buy*, Dir. Hans Richter, EUA, 1944.
- El acorazado Potemkin*, Dir. Serge Eisenstein, Unión Soviética, 1925.
- El compadre Mendoza*, Dir. Fernando de Fuentes, México, 1933.
- El prisionero número 13*, Dir. Fernando Fuentes, México, 1933.
- Ensayo de un crimen*, Dir. Luis Buñuel, México, 1955.
- Hotel Paraíso*, Dir. Fernando de Fuentes, México, 1936.
- Janitzio*, Dir. Carlos Navarro, México, 1934.
- La familia Dressel*, Dir. Fernando Fuentes, México, 1935.
- La huelga*, Dir. Serge Eisenstein, Unión Soviética, 1925.
- La mancha de sangre*, Dir. Adolfo Best Maugard, México, 1937.
- La mujer del año*, Dir. Georges Stevens, EUA, 1942.
- La mujer del puerto*, Dir. Arcady Boytler, México, 1933.
- La noche de los mayas*, Dir. Chano Urueta, México, 1939.
- Mujeres de hoy*, Dir. Ramón Peón, México, 1936.
- North by North-West*, Dir. Alfred Hitchcock, EUA, 1959.
- Redes*, Dir. Emilio Gómez Muriel, México, 1934.
- Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández, México, 1947.
- Que Viva México*, Dir. Sergei Eisenstein, Unión Soviética/Estados Unidos/México, 1932.
- ¿Quién mató a Eva?*, Dir. José Bohr, México, 1934.
- Santa*, Dir. Antonio Moreno, México, 1931.
- The man with the movie camera*, Dir. Dziga Vertov, Unión Soviética, 1929.
- Vámonos con Pancho Villa*, Dir. Fernando de Fuentes, México, 1935.

LISTA DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1

1. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, óleo/tela, 42.5 x 43 cm. Tomada del catálogo *Veinte siglos de arte mexicano*, Museo de Arte Moderno de Nueva York (1940).
2. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle.
3. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle.
- 4 y 5. Revista Bimestral *Futuro*, Conmemoración del 1o de Mayo, No. 4, Tomo III Abr-May de 1935.
6. Revista Bimestral *Futuro*, Conmemoración del 1o de Mayo, No. 4, Tomo III Abr-May de 1935.
- 7a. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle.
- 7b. Banco de Londres y México. Tomada de: Esther Born, *The new architecture in Mexico*, supplementary articles on contemporary painting and sculpture by J. Fernández, Nueva York, W. Morrow.
8. Iglesia de Santa Cruz y Soledad. Litografía, 1883. Tomada de: Lauro E. Rosell, *Iglesias y conventos coloniales de México. Historia de cada uno de los que existen en la Ciudad de México*, México, Patria, 1966.
9. Iglesia de la Soledad. Tomada de: <http://www.flickr.com/photos/eneas/with/3440367176>
10. Edificio de la Santa Escuela. Frontis atribuido a Manuel Tolsá. Tomada de: Lauro E. Rosell, *Iglesias y conventos coloniales de México. Historia de cada uno de los que existen en la Ciudad de México*, México, Patria, 1966.
11. Fotografía de Gustavo Casasola. Tomada de: Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica de México: 1325-1925*, México, G. Casasola, 1971.
12. Plaza de Santo Domingo, Col. Luis Márquez Romay. Fotografía. Archivo fotográfico Manuel Tossaint, IIE-UNAM.
13. Interior de la Escuela de Medicina, Antiguo Palacio de la Inquisición, s. XVIII. Fotografía de Judith Puente, 1975. Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.
14. Escuela de Medicina, Antiguo Palacio de la Inquisición, s. XVIII. Fotografía. Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.
15. Banco de Londres y México. Tomada de: Esther Born, *The new architecture in Mexico*, supplementary articles on contemporary painting and sculpture by J. Fernández, Nueva York, W. Morrow.
16. Suprema Corte de Justicia de la Nación (edificio alterno). Antes Banco de Londres y México. Fotografía de Cecilia Gutiérrez Arriola, 2008. Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.
17. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalle.
18. Tomada de: Agustín Víctor Casasola, *The revolution and beyond photographs*, México, CONACULTA-INAH, 2003.
19. Tomada de: Agustín Víctor Casasola, *The revolution and beyond photographs*, México, CONACULTA-INAH, 2003.
- 20-26. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, detalles.
- 27, 28 y 29. Revista Bimestral *Futuro*, Número extraordinario, Mayo de 1934, México D.F.
30. Revista Bimestral *Futuro*, Número extraordinario, Mayo de 1934, México D.F.

- 31 y 32. Revista Bimestral *Futuro*, Conmemoración del 1o de Mayo, No. 4, Tomo III, Abr-May de 1935.
33. Revista *Vanity Fair*. Benito Mussolini. Portada de Miguel Covarrubias, Octubre 1932.
34. “La gran manifestación proletaria efectuada en la ciudad de Mérida”. Fotomontaje tomado de: *El Nacional. Diario popular*. México, PNR, 15 de agosto 1937. Rotograbado, 52 x 39.5.
35. Anónimo, “Así surge un México mejor, al impulso del régimen revolucionario”. Fotomontaje tomado de: *El Nacional. Diario popular*. México, Edición de aniversario, 2ª época, año XV, núm. 2652. PNR, 16 de septiembre de 1936. Impresión fotográfica directa, 52.5 x 39.5.
36. Antonio Ruiz, *Desfile*, 1936.
37. Foro Mussolini (Hoy Foro Itálico), 1937. Tomada de: <http://spa.archiform.net/projekte/9148.htm>
38. Mussolini practicando deportes. Tomada de: http://www.pegatiros.com/reportes/biografias/benit_mussolini.htm
39. Francisco Dosamantes, *Destrucción de la cultura*, 1939. Litografía 65 x 50.1 46.5 x 39.
40. Jesús Escobedo. *Por un arte al servicio del pueblo*, 1944. Litografía 29.3 x 48.2 22 x 28.7.
41. Gustavo Casasola. Confederación Campesina ofreciendo banquete al presidente Cárdenas en Xochimilco.
42. Gustavo Casasola. Miembros de la Confederación Campesina con el Presidente Lázaro Cárdenas en Palacio Nacional.
43. Hermanos Mayo. Vicente Lombardo Toledano (CTM) y el presidente Lázaro Cárdenas, 24 de julio de 1940.

CAPÍTULO 2

1. Antonio Ruiz, *Verano*, 1937, óleo/madera, 28 x 34 cm. Col. Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
2. Archivo General de la Nación, Fondo Enrique Díaz, Caja 13/18.
3. Archivo General de la Nación, Fondo Enrique Díaz.
4. Antonio Ruiz, *Verano*, detalle.
5. *Los enamorados*, c. 1925-1927, óleo/cartón.
6. “Semana Santa” (contraportada), revista *México al Día*, 1 abril de 1933.
7. *Revista de Revistas*, 19 de diciembre de 1935.
8. Nadadoras.
9. Marlene Dietrich.
10. *Revista de revistas*. Dolores del Río, estrella de Warner Bross.
11. Portada de la revista *México al Día*, 15 de julio 1932.
12. Litografía S. XIX, Colección Ricardo Escamilla.
13. Manuel de Ocaraza, *El café de la concordia*, 1871, óleo sobre tela, 61 x 47 cm.
14. Charles Chaplin, *City Lights*, 1931.
15. “Panorámica parcial de la Ciudad de México en que se mira la estatua de Carlos IV, la avenida Juárez, el rascacielos de ‘La Nacional’ y su importante sector de la metrópoli”. Foto: Abitia.
16. “La arquitectura de concreto”, *México al Día*, 1 de septiembre 1933.

17. "Cuidado con el tren", *México al Día*, 15 de enero 1933.
18. Jorge González Camarena. Cubierta de la revista *Tolteca*, 1928.
19. Busby Berkely girls, "By a waterfall", de *Frootlight Parade*, 1933.
20. Coristas en el teatro Arheu, 1922.
21. Alex Phillips, *Mujeres de hoy*, 1936.
22. Antonio Ruiz, *Verano*, detalle.
23. *Ylustrado*, 21 de febrero 1935.
- 24, 25 y 26. Lester Gaba. Serie *Cynthia, Life*, 1935.
27. Antonio Ruiz, Dibujo, Archivos de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.
28. Antonio Ruiz, Ilustración epistolar, 1926.
- 29 y 30. Revista *Forma*, No. 4, Vol. 1.
31. Diseño escenográfico para *El Anfitrión*, s/f.
32. Dibujo preparatorio del mural para el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, 1935.
33. Mural para el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, fresco, 1935.
34. Thomas Hart Benton, *Hollywood*, temple sobre tela, 142 x 213 cm, 1937.
35. Archivo General de la Nación, Fondo Enrique Díaz, caja 24/28.
36. Manuel González Rul, *La Lagunilla o El pasaje de Iturbide*, 1930.
37. Manuel Chacón, Plano del pabellón mexicano para la Exposición Internacional de París, 1937.
38. Manuel Chacón, Edificio del pabellón mexicano en la Exposición Internacional de París, 1937.
39. Luis Buñuel, *Ensayo de un crimen*, 1953.

CAPÍTULO 3

1. Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939, 29. 5 x 50 cm, óleo/tela. Col. Galería de Arte Mexicano.
2. Trazos de las diagonales en la pintura de Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*.
3. Gustave Courbet, *El estudio del pintor*, óleo sobre tela, 400 x 600 cm, 1855. Museo de Orsay, París.
4. Diego Rivera, *Historia de México: el antiguo mundo indígena*, 1929-1935, fresco. Muro norte de Palacio Nacional, Ciudad de México.
5. José Clemente Orozco, *El hombre en llamas*, 1938-1939, fresco. Cúpula, Hospicio Cabañas, Guadalajara.
- 5a. Germán Gedovius, *Desnudo barroco*, s/f, 116 x 206 cm.
6. Frida Kahlo, *Accidente*, 1926.
7. Exvoto de la colección Frida Kahlo, Museo Frida Kahlo.
8. Antonio Ruiz, *Madre montaña, Maternidad*, 1985, óleo / tela, 13.5 x 19 cm. Col. Particular.
9. Pirámide de Cholula. Planta y corte que demuestran las estructuras superpuestas.
10. Manuel Vilar, *La Malinche*, 1852, escultura en yeso.
11. José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, 1926, fresco. Colegio de San Idefonso de la Ciudad de México.
12. Diego Rivera, *Tierra fecunda, con las fuerzas naturales controladas por el hombre*, 1926, fresco. Extemplo, pared este, Universidad Autónoma de Chapingo, Estado de México.
13. Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, 1910, tríptico, óleo sobre tela, panel 1, 206 x 400, (panel 1).
14. Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, 1910, tríptico, óleo sobre tela, panel 1, 206 x 400, (panel 2).
15. Saturnino Herrán, *La leyenda de los*

- volcanes*, 1910, tríptico, óleo sobre tela, panel 1, 206 x 400, (panel 3).
16. Eduardo Catano (atribución), *Sin título*, óleo sobretela.
 17. Humberto Limón, *Crisol de Razas*, 1975, óleo sobre tela.
 18. Jesús Helguera, *La leyenda de los Volcanes*, c. 1940, óleo sobre tela.
 - 19a. Miguel Covarrubias y Corcito pintando mapa de las artes aborígenes en el Pacífico.
 - 19b. Miguel Covarrubias y Corcito, haciendo investigación para los mapas del Pacífico.
 20. Vista panorámica Feria Universal San Francisco, 1938.
 21. Miguel Covarrubias, *Mapa etnográfico*, 1939. Museo de San Francisco.
 22. Miguel Covarrubias, *Mapa de las Artes aborígenes del Pacífico*, 1939. Museo de San Francisco, detalle.
 23. Nicolás de Lorraine, *Mapa de la Provenza en forma de mujer*, 1538, dibujo con pluma y acuarela, 18 x 30 cm. Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de París.
 24. Escuela de Fontainebleu, atribuido a Jan Massys, *La Magdalena penitente*, c. 1545-1550, óleo/tabla, 63 x 50.5 cm.
 25. Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, detalle.
 26. José de Ribera, *Magdalena penitente*, c. 1637, óleo sobre tela, 97 x 66 cm.
 27. *Códice florentino*, siglo XVI.
 28. *Lienzo de Tlaxcala*, siglo XVI.
 - 29a. Artemisa Gentileschi, *María Magdalena como Melancolía (Magdalena penitente)*, c. 1620, óleo/tela, 136.4 x 100 cm.
 - 29b. Artemisa Gentileschi, *María Magdalena como Melancolía (Magdalena penitente)*, detalle.
 - 29c. Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, detalle.
 30. *Doña Marina y Cortés*, Mapa de san Pedro Tlacotepec, 1529.
 31. *Revista de la mujer*, Año 2, Tomo II, 1881.
 32. *Cortés y Malinche*, 1987. Museo de cera, México D.F.
 33. *Mapa de Tlatelolco*, siglo XVI, vista general.
 34. *Mapa de Tlatelolco*, siglo XVI, detalle.
 35. *Doña Marina y Cortés. Códice Cholula*, siglo XVI.
 36. Pirámide de Cholula, *Códice de Cholula*, siglo XVI.
 37. Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939, detalle.
 38. *Códice Xólotl*, lámina 1.
 39. Vista de Cholula desde el poblado, 2008.
 40. Vista de Cholula, 2008.
 41. Vista de Cholula con el fondo del volcán y *El sueño de la Malinche*, detalle.
 42. Antonio Ruiz, *Líder orador*, 1939, óleo/ tela, 32 x 26 cm. Col. Particular.

CAPÍTULO 4

1. Antonio Ruiz, *Tolomeo y Copérnico (planisferio celeste)*, 1936, temple/masonite, 214 x 134 cm. Instituto Mexiquense de Cultura.
2. Frida Kahlo, *Moisés o el monoteísmo*, 1945.
3. Juan O'Gorman, Biblioteca Central, Ciudad Universitaria, muro sur.
4. Antonio Ruiz, Mapas para la biblioteca de Valente Souza, 1936.
- 5a. Juan O'Gorman, *Tolomeo y Copérnico*, dibujos preparatorios para el muro sur de CU, 1949.
- 5b. Juan O'Gorman, *Tolomeo y Copérnico*, dibujos preparatorios para el muro sur de CU, 1949.

6. a) Mural de la Biblioteca Central, b) Proyecto del mismo y c) *Lienzo de Tlaxcala* (Lámina 86: “Representa los diversos gobiernos habidos, ya en la colonia, hasta la época de D. Luis Velasco”). Biblioteca Nacional, UNAM. Foto: Pedro Ángeles.
7. Félix Parra, *Galileo en la Universidad de Padua*, 1873, 166.9 x 184.5 cm, óleo/tela. MUNAL/ INBA.
8. Juan O’Gorman, dibujo preparatio del muro sur, detalle y *Lienzo de Tlaxcala*.
9. Juan O’Gorman, *De unas ruinas otras ruinas*, 1949, témpera al huevo sobre masonite de yeso, 41.3 x 48.9 cm.
10. Juan O’Gorman, *Autorretrato*, temple sobre masonite, 1950.
11. Antonio Ruiz, *Autorretrato*, 1956.