



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ZAPATA EN EL PINCEL DE MARÍA IZQUIERDO.  
UN HOMENAJE ÍNTIMO

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OBTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
AURA GUADALUPE GARCÍA DE LA CRUZ

TUTORA PRINCIPAL:  
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:  
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MTRO. LUIS VARGAS SANTIAGO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D.F., MARZO 2015



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.



## Agradecimientos

*A mi familia y a mi compañero de viajes*

Cursar la maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México fue un privilegio. Durante dos años pude dedicarme al estudio y la investigación de una materia que me apasiona gracias a que recibí una de las becas que otorga la Coordinación de Estudios de Posgrado, por este apoyo y por los incontables beneficios que día a día disfrutamos quienes estudiamos en la UNAM, gracias.

Durante mi estancia en el posgrado recibí las invaluable enseñanzas de un grupo de profesores comprometidos con la enseñanza y la investigación que fueron inspiración y guía, y conocí a talentosos compañeros que hicieron de esta experiencia una de las mejores.

La orientación que me brindaron mis tutores, la Dra. Deborah Dorotinski Alperstein, el Mtro. Luis Adrián Vargas Santiago y la Dra. Julieta Ortiz Gaitán, fue esencial en la elaboración de este trabajo, con sus comentarios y críticas ellos me ayudaron a dar cauce a la corriente de ideas que la pintura de María Izquierdo ocasionó en mí, sus agudas observaciones fueron invaluable lecciones sobre la Historia del Arte que no sólo me sirvieron para concretar este ensayo sino que llevaré conmigo de ahora en adelante.

Gracias también al equipo del Museo de Arte Moderno que me permitió consultar el Archivo personal de María Izquierdo y participar en la exposición que se organizó en 2014 para exponer este invaluable acervo, mi gratitud a Santiago Pérez, María del Carmen Canales, Gustavo Martínez y Tania Puente.

También le agradezco a Andrés Blaisten por permitirme observar el cuadro que estudio en este ensayo y que es de su propiedad, la experiencia de observar directamente el lienzo fue un factor importante para desarrollar una interpretación de éste.

Y por último, mención especial merece también el personal de la Coordinación de Estudios de Posgrado, Héctor, Gabriela, Brígida y Teresita, quienes con su trato amable y atento colaboraron para que esta travesía llegara a buen término.

## **INDICE**

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1. Emiliano Zapata después de su muerte.</b>	
<b>Los homenajes al pie de su tumba.....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 2. La obra de María Izquierdo: un poema metafísico.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Posturas políticas en choque: la revolución metafísica.....</b>	<b>32</b>
<b>Capítulo 3. Una mirada diferente sobre el campesino, la guerra y el héroe.....</b>	<b>43</b>
<b>3.1 La profunda raíz dramática de México.....</b>	<b>45</b>
<b>3.2 La guerra y la pérdida.....</b>	<b>53</b>
<b>3.3 Dos tumbas para el héroe. La visión de Diego Rivera y la de María Izquierdo.....</b>	<b>57</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>61</b>
<b>Ilustraciones.....</b>	<b>65</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>79</b>



## Introducción

La pintura *Zapata* (fig. 1) creada por María Izquierdo<sup>1</sup> en 1945 constituye un caso especial en la historia del arte de la primera mitad del siglo XX, debido a que es una obra poco conocida que no ha sido incluida dentro de los repertorios clásicos del héroe y a que es una de las representaciones pictóricas más ambiguas que se han realizado de Emiliano Zapata, uno de los personajes históricos más importantes para el régimen posrevolucionario.

En el lienzo, el caudillo está ausente. Los únicos personajes son dos caballos, uno alazán y otro de pelaje negro, que se congregan alrededor de una tumba sin lápida. La cruz de madera que se ha colocado sobre el cúmulo de tierra y el tronco de un árbol seco son las únicas señales que distinguen el lugar, una planicie árida y desolada. La figura de un ave negra posada en una de las ramas del árbol destaca de entre un cielo rojizo y amarillo que contrasta con la tierra oscura.

¿De qué forma una imagen tan ambigua, una simple sepultura flanqueada por dos equinos, podría ser la representación de uno de los héroes más importantes del panteón nacional? La imagen de la pintora María Izquierdo resalta porque no es el retrato del líder victorioso, en batalla ni resucitado, como aparece en la amplia iconografía que sobre Emiliano Zapata circuló en el país durante los primeros cincuenta años del siglo XX, por medio de periódicos, hojas volante, pinturas, murales, grabados y fotografías<sup>2</sup>.

---

1 María Izquierdo nació el 30 de octubre de 1902 en San Juan de los Lagos, Jalisco, y murió en la ciudad de México el 2 de diciembre de 1955. Para información biográfica completa véase bibliografía.

2 En torno a este tema véase el artículo: Luis Adrián Vargas Santiago, "Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio", en *El éxodo mexicano, los héroes en la mira del arte*, coord., Jaime Cuadriello, (México: INBA, 2010), 442-479.

Se desconoce en qué momento exacto la obra comenzó a identificarse como una imagen que alude al Jefe de la Revolución del Sur, pero la hipótesis de este ensayo es que desde el momento de su creación el trabajo pudo ser identificado con el mencionado personaje. Hasta ahora no se ha encontrado evidencia contundente que permita afirmar con seguridad cuál fue exactamente la decisión de Izquierdo respecto al título, sin embargo, en torno a éste se ha mantenido una tradición: la obra se titula *Zapata* por lo menos desde 1988<sup>3</sup> y antes de esa fecha ha tenido otros nombres que también aluden al personaje, lo que significa que el cuadro ha mantenido un vínculo con un conjunto específico de significados. El título funciona como una primera descripción del lienzo que propone un tema y una serie de sentidos a las imágenes en éste. El nombre que ha llegado hasta la actualidad es una interpretación de alguna forma validada por el tiempo y por este motivo representa el pensamiento formulado a lo largo de la historia sobre el cuadro. El título se ha convertido en un elemento esencial del objeto, un concepto que habla del comportamiento que ha tenido la obra.

La ambigüedad de las figuras en el lienzo y la persistencia de un título que se refiere a Zapata vuelven necesario explicar cómo y desde qué perspectiva este cuadro aborda al héroe nacional. ¿Por qué representar al jefe revolucionario por medio de una escena de duelo que sucede frente a una tumba humilde?

La similitud de la escena de María Izquierdo con la imagen de la primera tumba del suriano y los dos títulos alternativos del lienzo que se refieren a la sepultura del personaje, *La tumba de Emiliano Zapata*, y a una práctica

---

3 La obra aparece bajo el nombre de *Zapata* en los siguientes catálogos sobre la pintora: 1) Littman, Roberto R., Fernando Gamboa, José Pierre, Olivier Debroise, Sylvia Navarrete, Lourdes Andrade, *María Izquierdo. Noviembre 1988-febrero 1989*, (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988). 2) Oles, James, coord., *Arte Moderno de México: colección Andrés Blaisten* (México: UNAM, 2005). 3) Lozano, Luis Martín & Del Conde, Teresa, *María Izquierdo 1902-1955*, (Chicago: Mexican Fine Arts Center Museum, 1996). 4) Zavala, Adriana. *Un arte nuevo, el aporte de María Izquierdo*, (México: UNAM, 2008). Hasta la fecha este acuerdo institucional prevalece.

En una pequeña conversación con el actual dueño del cuadro, Andrés Blaisten, el coleccionista afirmó estar de acuerdo con el título y considerar que éste es el más adecuado, aunque no indicó en qué fecha compró el lienzo, dijo que cuando lo adquirió ya tenía ese título.

desarrollada en torno a ésta, *Homenaje a Emiliano Zapata*, son los principales argumentos que permiten considerar la obra a la luz de una de las tradiciones más importantes en la vida política y cultural de México: las ceremonias luctuosas que los políticos nacionales realizaron en torno a la tumba del revolucionario y en consecuencia la creación del personaje como un héroe nacional. Durante la primera mitad del siglo XX la tumba del caudillo fue el sitio desde donde se moldeó, a conveniencia de los gobernantes, la figura de Zapata como símbolo nacional.

Puesto en relación con la tradición oficial de homenajear al héroe que se estableció en el país desde la década de los veinte, el cuadro presenta una ceremonia que dista mucho de recordar lo que sucedía en la vida nacional cada 10 de abril en Cuautla, Morelos. No se observa el cuerpo del caudillo ni algún monumento en su honor, elemento importante en la serie de acciones que se llevaron a cabo para establecer su culto, sino tan sólo un montículo de tierra. No se hace ningún comentario sobre el valor o las razones de su lucha ni sobre su legado, puntos que se abordaban frecuentemente cuando los voceros oficiales hablaban de él, sino que se representa un momento anímico en torno a su muerte.

Para 1945, las ceremonias luctuosas y la figura oficial del zapatista eran los discursos principales de una compleja red de significados que se tejía sobre el suriano y las agendas agrarias en el ambiente cultural nacional. A la luz de esta institución cultural, la pintura *Zapata* parece ser un homenaje planteado desde una perspectiva diferente. Una imagen ambigua que no lo define sino que lo representa como un signo abierto, un misterio, la contraparte de las construcciones ya establecidas sobre el personaje.

Para explicar de qué forma el cuadro interactúa con sus circunstancias culturales, es decir, con el conjunto de ideas en torno a Zapata, y así saber qué tipo de relación se estableció entre el ambiente cultural y la pieza, en el primer capítulo de este ensayo se explica cómo los políticos nacionales construyeron

desde el discurso oficial la figura del caudillo como un héroe nacional y signo oficial de la revolución y cómo este fenómeno se relaciona con el contexto político, social y económico de la época, consecuencia del capitalismo y el desarrollismo iniciado con Manuel Ávila Camacho. Analizada bajo este marco cultural la obra resulta una representación atípica del héroe y un comentario crítico de las circunstancias inmediatas que vivía el campesinado mexicano en ese periodo.

El conjunto de significados implícitos en la tradición política de recordar la figura de Zapata desde su tumba contrasta con el sentido de la pieza de María Izquierdo, una imagen que describe al suriano desde la incógnita y la mirada poética. Para conocer desde qué perspectiva María Izquierdo creó su obra, en el segundo capítulo se hace una descripción formal de la pieza y se le considera como parte de una propuesta pictórica formulada por la artista, un planteamiento general sobre el arte de la pintura que utilizó para realizar diversas obras, entre ellas *Zapata*.

Para saber de qué forma están plasmadas las imágenes en el lienzo y cuál es el comentario que éstas presentan en torno a Zapata, se explica el cuadro como un objeto histórico resultado de una propuesta pictórica elaborada por la artista mediante ciertos recursos culturales, es decir, las causas de la obra<sup>4</sup>: la pintura metafísica de Giorgio de Chirico y una noción de arte político que articuló a partir de una mezcla entre dos ideas: por un lado su vínculo con organizaciones

---

4 En términos generales, la propuesta metodológica del historiador consiste en considerar a los cuadros como objetos históricos, producciones humanas resultado de una actividad dotada de un propósito y por lo tanto obras “causadas”, que el ser humano trata de entender haciendo inferencias sobre las causas que determinaron su creación. El objetivo general de Baxandall es descubrir la intención de la obra, su modelo de comportamiento, a partir de una consideración sobre los fines y los medios del artista que la creó, fines y medios que se infieren principalmente de la relación del cuadro con sus circunstancias culturales específicas. La guía principal en la investigación es el cuadro, lo dicho por la pintora y los hechos sociales o conceptos encontrados son utilizados como causas de la obra si resultan coherentes con las características del objeto. El conjunto de elementos visuales del cuadro es el punto central del estudio y a ese complejo se tratan de ligar hechos y conceptos que permitan explicarlo. Las condiciones de creación del cuadro funcionan así como las causas que lo originaron y la obra como la solución a un problema planteado por el pintor.

que defendían una postura política de izquierda y por el otro las teorías del poeta francés Antonin Artaud que rechazaban el arte didáctico o de carácter propagandístico y pugnaban por una interpretación metafísica de la política.

Al comparar la pieza con una serie de trabajos pictóricos de artistas de la época y otros lienzos de María Izquierdo que tratan temas relacionados a la figura del caudillo: el campesino, el héroe y la guerra, realizados durante los años cuarenta, se establece en el último capítulo un marco que permite observar la obra como una obra dramática. Esta interpretación propone leer la obra de Izquierdo en contraposición al trabajo de Diego Rivera en Chapingo, institución hegemónica del nacionalismo posrevolucionario desde donde se planteó una línea iconográfica en torno al suriano. El establecimiento de un repertorio canónico para Zapata se retoma en este ensayo como un elemento que interfiere en el *trueque*<sup>5</sup> entre la obra de Izquierdo y otras propuestas pictóricas de la época. Tratada bajo el esquema de trueque, la historia de vínculos entre el cuadro y otras imágenes permite, por un lado, establecer ciertas correspondencias y, por el otro, subrayar la intervención específica de Izquierdo en *Zapata* como representación de su concepto de “drama humano”. Las pinturas sobre política que la jalisciense creó durante los años cuarenta son un marco que permite comprender cuál era la mirada de la artista ante dichos temas. *Zapata* no era la primera obra en donde la artista omitía al personaje principal y las figuras de los dolientes y de las víctimas adquirirían un lugar predominante, ni el primer cuadro en donde concebía una imagen de duelo para hablar del héroe o de la guerra.

Como explica Michael Baxandall, el cuadro es “algo que contiene la historia de su elaboración por parte del pintor y la realidad de su recepción por parte de

---

5 Para hablar de la relación entre el pintor y sus circunstancias culturales Michael Baxandall utiliza la noción de “troc cultural”, que se refiere a “una *forma* de relación en la que dos clases de personas, ambas dentro de la misma cultura, son libres de hacer elecciones en el curso de un intercambio, y cada elección afecta al universo de dicho intercambio, así como a los demás participantes”. Michael Baxandall, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros* (Madrid: H. Blume, 1989), 64.

los observadores”<sup>6</sup>. En el caso de *Zapata*, la obra es una imagen visual que tiene ciertas características a partir de las cuales es posible inferir una narración de las posibles causas que la originaron. Combinada con el título, posible decisión de Izquierdo o quizá propuesto por algún observador, este lienzo es una imagen diferente dentro la iconografía zapatista, un enigma en torno al héroe que, observado bajo los reflectores de su contexto político inmediato, resulta además un comentario que surgió cuando la tradición de lucha que había encabezado Emiliano Zapata volvía a hacerse presente en el país a consecuencia del retroceso en las reformas agraristas que se habían defendido en la Revolución e implantado durante el periodo Cardenista.

---

<sup>6</sup> Baxandall, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, 21.

## Capítulo 1. Emiliano Zapata después de su muerte.

### Los homenajes al pie de su tumba

Desde la muerte de Emiliano Zapata en 1919 hasta cuando María Izquierdo creó la obra que se estudia en 1945, una serie de narraciones oficiales y populares sobre el Caudillo del Sur circularon en el ambiente cultural mexicano, de entre las cuales destaca una que por su importancia política y su relación con las imágenes del lienzo puede ser considerada como el principal recurso de cultura con el cuál el cuadro interactuó: la primera tumba de Zapata, la tradición de homenaje que se estableció el día de su fallecimiento frente a su sepultura. La obra que se estudia no sólo presenta la imagen de un sepulcro similar al de la primera tumba del caudillo sino que también fue nombrada: “La tumba de Emiliano Zapata” en una nota periodística de 1956<sup>7</sup> y “Homenaje a Zapata” en unas hojas de inventario del Archivo María Izquierdo, con fecha del 19 de octubre de 2004<sup>8</sup>.

La primera tumba del revolucionario es el primer momento de una larga historia de transformaciones y cambios en torno al cadáver del héroe, sucesos que tuvieron lugar en su sepulcro desde 1919 e incluyen una serie de monumentos construidos en su honor en Cuautla y en otras localidades del país.

---

7 La mencionada nota, “Exposición de las obras de María Izquierdo como Homenaje Póstumo”, es propiedad del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta y de acuerdo con una inscripción en el documento fue publicada en *El Universal*, el 31 de julio de 1956. Dicha nota gira en torno a la primera exposición que se realizó como homenaje póstumo a María Izquierdo, del 8 al 31 de agosto de 1956, en la Galería de Arte Moderno ubicada en Paseo de la Reforma #34; en ésta se reproduce una imagen de Zapata con un pie de foto que dice: “Una de las obras más notables de María Izquierdo es el óleo que realizó en 1945 y que tituló: ‘La tumba de Emiliano Zapata’. Es el que reproducimos en el grabado que ilustra este pie y que siendo propiedad de la señora Villalon, fue prestado para la exposición de obras de María Izquierdo que como homenaje póstumo a la notable artista mexicana se va a llevar a cabo a partir del miércoles 8”.

Cuando se revisó el Archivo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno, éste se encontraba sin catalogar, por esta razón no se abunda en la ficha técnica de los documentos de ese archivo que se utilizaron y se citan en este ensayo. En torno a las fechas de las notas periodísticas que se recuperaron del archivo, se han puesto los datos que acompañaban a las notas tal y como se encuentran en los documentos, en todos los casos están incompletos.

8 Hojas de inventario del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

En 1919 Zapata fue enterrado como un hombre despreciado por el gobierno federal, sin embargo, dos años después, en 1921 empezaron a conmemorarse sus aniversarios luctuosos en su sepulcro y desde este sitio comenzó a difundirse a nivel nacional una imagen positiva de su vida y muerte que lo identificaría como un héroe de la patria. Su tumba fue el sitio desde donde los políticos nacionales activaron el culto al héroe que se ha desarrollado a lo largo de la historia y continúa hasta la actualidad. Seguir la historia de esta tumba es seguir el curso de las narraciones oficiales sobre el caudillo que desde los templetes oficiales se pronunciaron cada 10 de abril; un conjunto de narraciones creadas por los políticos que controlaron las ceremonias año con año y se autodefinían como continuadores del movimiento revolucionario, una tradición de propaganda política disfrazada de homenaje que marcó la forma en que se construyó la personalidad heroica del suriano.

De acuerdo con la versión oficial de la muerte de Zapata, éste falleció en una emboscada el 10 de abril de 1919, en la Hacienda de San Juan Chinameca, acribillado por las tropas carrancistas bajo el mando del coronel Jesús María Guajardo. El cronista Valentín Gómez ha explicado que horas después del asesinato<sup>9</sup>, el cuerpo del caudillo fue transportado a Cuautla para ser expuesto al público durante veinticuatro horas y que su sepelio tuvo lugar el 12 de abril<sup>10</sup>. Ese día el cadáver se enterró en una tumba individual en el panteón municipal de Cuautla. “Zapata quedó al extremo noroeste del panteón, en la segunda hilera de mausoleos en la primera clase, y se identificaba el lugar por un guayabo que erguía su frondosa ramazón en el costado izquierdo de la cabecera de la tumba”<sup>11</sup>.

Existe una imagen de este sepulcro, una fotografía del Archivo Casasola titulada “Hombre sentado frente a la primera tumba de Emiliano Zapata”, en donde

---

9 Valentín López González fue un cronista de la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Nació el 16 de diciembre de 1928 y falleció el 10 de septiembre de 2006. Escribió sobre la historia del Estado de Morelos y dedicó buena parte de su trabajo a la figura de Emiliano Zapata.

10 Valentín López González, *La muerte del general Emiliano Zapata* (Cuernavaca: Cuadernos Históricos Morelenses, 2001), 40.

11 López González, *La muerte del general Emiliano Zapata*, 46.

se observa un montículo de tierra con una cruz de madera dispuesto en la esquina de un panteón, a un hombre de traje y sombrero que acompaña al difunto y, como lo señala Valentín Gómez, a un costado de la tumba, un árbol (fig. 2).

El lugar de esta primera sepultura, humilde y sencilla fue importante en la vida cultural y política mexicana desde 1921 y hasta 1931, durante diez años ahí se conmemoraron los aniversarios luctuosos del revolucionario. Desde ese sitio Zapata y su movimiento adquirieron nuevo prestigio. Para recordar y conmemorar al caudillo del sur, los políticos mexicanos, algunos ex-zapatistas cooptados por el gobierno, se reunieron frente al lugar donde permanecían sus restos y desde ahí trataron de moldear el retrato del que se convertiría en símbolo nacional, se adjudicaron su programa agrarista sin abundar en éste ni implementarlo. Representantes del Presidente de la República, de los Secretarios de Estado, del Gobernador de Morelos, de la Cámara de Senadores y de Diputados, de la Procuraduría General de la República, de la Suprema Corte de Justicia y miembros de asociaciones agrarias y socialistas del país acudían religiosamente cada 10 de abril a entregar una ofrenda floral, a observar desfiles, escuchar números musicales y a pronunciar discursos enaltecedores de la obra y vida de Emiliano Zapata.

La figura del héroe es un relato siempre en construcción, y en cada discurso que se emitía sobre Zapata se moldeaba su historia y personalidad. En términos generales, desde las tribunas oficiales se hablaba del caudillo como un héroe-profeta. Como ha explicado Jaime Cuadriello, la figura del profeta según la tradición judeo-cristiana es un molde que se ha utilizado de forma frecuente en la historia de México para explicar a distintos héroes nacionales<sup>12</sup>, así que el uso de

---

12 De acuerdo con Jaime Cuadriello, en México se ha construido la personalidad heroica tomando prestadas las identidades de héroes mitológicos de la escritura bíblica, principalmente la personalidad de Moisés. Vistos como profetas, los héroes nacionales son hombres con una visión y misión que le da pauta y sentido a la vida de un pueblo, ellos le dan un origen y un destino a un pueblo elegido por Dios, y de esta forma desempeñan las funciones propias de todo liderazgo político. Ellos son los conductores y transmisores de una revelación y hacen un llamado al éxodo, a la liberación, así como a la superación moral. El Éxodo, según el investigador, es “la primera descripción de la política revolucionaria”.

este molde religioso en las descripciones del revolucionario no es extraño. En los discursos oficiales, a Zapata se le adjudicaban ciertos valores morales que le proporcionaban un aura religiosa y lo volvían un hombre superior, su lucha fue contada por la retórica agrarista y nacional como un destino manifiesto, la realización de una misión y su vida antes y después de la Revolución fue trazada como un camino de martirio que le valió la gloria<sup>13</sup>.

Como ha explicado Ilene V. O'Malley<sup>14</sup>, en dichas ceremonias se reflejaban las disputas por el poder que marcaban la vida política nacional y en los discursos de los participantes se podían entrever las tensiones y los cambios de tendencia en el ambiente político de la época. Con estos eventos de fines propagandísticos, con discursos y conmemoraciones, los políticos querían granjearse la simpatía de las masas. Ejemplo de esta práctica fue la actitud que tuvo en 1924 Plutarco Elías Calles, quien se encontraba en plena campaña política cuando visitó la tumba y en su discurso frente a la misma declaró que adoptaba su programa agrarista. Para ese entonces, y quizá con motivo de este acontecimiento, la tumba había atravesado su primera modificación, el túmulo de tierra había sido sustituido por un monumento en su honor con la figura en mármol de un ángel (fig. 3)<sup>15</sup>. En

---

Jaime Cuadriello, "Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación", en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, ed. Jaime Cuadriello, 39-103 (México, DF: INBA, 2010).

13 Según Jesús Sotelo Inclán, desde su nacimiento en Anenecuilco el destino de Zapata estaba trazado: el sacrificio y la muerte, "lo que para los griegos fue el 'fatum' en él estaba constituido por una serie de circunstancias históricas, económicas y políticas de las que no era responsable". Jesús Sotelo Inclán, *Raíz y razón de Zapata* (México: Editorial Etnos, 1943), 189.

14 Ilene V. O'Malley, "The Public Image of Emiliano Zapata", en *The Myth of the Revolution. Hero cults and the institutionalization of the mexican state, 1920-1940* (New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1986), 41-70.

15 Se desconoce la fecha exacta de la inauguración del monumento. De acuerdo con la ficha de la fotografía que se reproduce en la sección de Anexos y que se puede consultar en el Catálogo en línea del Sistema Nacional de Fototecas del INAH, esta foto data de 1919, sin embargo, debido a que al momento de su muerte Zapata era perseguido por el gobierno carrancista, es muy poco probable que en ese año se realizara la escultura, la imagen debe ser posterior. Probablemente el monumento fue encargado para la ceremonia de 1921 que se realizó al pie de la tumba y a la que acudió el Gobernador del Estado, o para el tercer aniversario de la muerte del caudillo, ceremonia que también sucedió frente a los restos del suriano y que contó con la presencia del candidato a la presidencia de la República, Plutarco Elías Calles, quien dos meses después del aniversario sería electo. En la nota de *El Universal* publicada el 11 de abril de 1924, "El Programa Agrarista de Zapata es el mío. Dijo ayer en Cuautla el General Elías Calles", se menciona el mausoleo de mármol "que representa a un ángel alicaído que tiene en sus manos listas de mármol con esta

contraste con el discurso que pronunció Calles antes de las elecciones, una vez electo el presidente se manifestó en contra de la reforma agraria y “la memoria de Zapata fue sumergida por algunos años”<sup>16</sup>.

En la década de los treinta, la tumba volvió a cobrar importancia y el 10 de abril de 1932 los restos del caudillo transformados en cenizas fueron trasladados por una comitiva que caminó desde el cementerio de Cuautla al nuevo monumento construido en el centro de la localidad: una estatua ecuestre que en su base alojó las cenizas del caudillo<sup>17</sup>. A partir de este hecho la mencionada plaza, que hasta entonces había sido conocida como Plaza del Señor, debido a que ahí se encontraba la iglesia del Señor del Pueblo<sup>18</sup>, fue llamada: Plaza de la Revolución del Sur. Imágenes de este hecho se reproducen en la *Biografía ilustrada del general Emiliano Zapata*, publicada por la Editorial Gustavo Casasola en 1975 y también pueden consultarse en el Catálogo del Sistema Nacional de Fototecas del INAH (figs. 4 y 5). Con este traslado, los aniversarios luctuosos en Cuautla cambiaron de sitio y a partir del siguiente año se llevaron a cabo ante el nuevo monumento<sup>19</sup>.

En los años treinta, el culto a Zapata adquirió nuevo ímpetu y su primera tumba dejó de ser el único sitio para homenajear al héroe debido a que se construyeron una serie de monumentos en Cuautla, la ciudad de México y Chinameca en donde también se llevaban a cabo actos en su memoria. Como señala Carlos J. Sierra Brabatta, las ceremonias se llevaron a cabo únicamente

---

inscripción: ‘Plan de Ayala’ ‘La tierra es de los campesinos’”, el mismo que se observa en la foto del Archivo Casasola.

16 O'Malley, “The Public Image of Emiliano Zapata”, 55.

17 *El Nacional*. 1932. “El apóstol del agrarismo fue glorificado ayer”, 11 de abril.

18 Samuel Brunk, “The Mortal Remains of Emiliano Zapata”, en *Death, Dismemberment, and Memory: Body Politics in Latin America*, de Lyman Johnson, 155 (New Mexico: University of New Mexico Press, 2004).

19 Llamen la atención las notas del 10 de abril de 1933 y 1934 publicadas en *El Nacional*, referentes a la ceremonia, en donde se menciona que los restos del caudillo descansaban todavía en el panteón municipal, un error que quizá se debió a la inercia que ocasiona una tradición. Las mencionadas notas son: *El Nacional*. 1933. “Aniversario de la muerte de E. Zapata. Ceremonia en Cuautla”. 10 de abril. Y: *El Nacional*. 1934. “Férvido homenaje al caudillo agrarista”. 10 de abril.

en Cuautla hasta 1928 y a partir de ese año se comenzaron a realizar modestos homenajes de forma paralela en la ciudad de México, en donde el acto conmemorativo no adquirió carácter de “solemnidad” sino hasta 1930<sup>20</sup>. Cada monumento tuvo diferente relevancia y el sitio en donde se guardaban los restos del suriano fue el más importante.

Es importante mencionar que la postura oficial en torno a la muerte del zapatista no era el único discurso sobre el héroe y se mezclaba con algunas narraciones populares que descreían de lo dicho por el gobierno y negaban su asesinato, posturas que se basaban en declaraciones de quienes habían visto el cadáver cuando éste fue expuesto en Cuautla y decían no haberlo reconocido, en dichas versiones se planteaba que alguien más había muerto en lugar del héroe y que éste se había exiliado en Arabia por un tiempo pero que podría regresar a ayudar a los campesinos nuevamente. Como ha explicado Samuel Brunk, a pesar de estas historias, o más bien de forma paralela a éstas, las ceremonias oficiales en la tumba del caudillo y las disputas que en la primera mitad del siglo pasado se establecieron por el control de los restos le otorgaron cierta legitimidad a sus cenizas y en consecuencia a las actividades que frente a éstas se realizaban. En torno a este punto, el investigador ha señalado la importancia del cadáver del caudillo en el establecimiento de su culto, como un elemento que por un lado despertaba dudas sobre el asesinato de zapatista y por el otro se legitimaba en medio de disputas por su control. Un cuerpo que fue reproducido en forma de monumentos por quienes deseaban capitalizar la memoria del caudillo y no podían tener bajo su custodia las reliquias del héroe.

Samuel Brunk ha narrado cómo el cuerpo del caudillo fue un botín político que reclamaron distintas localidades del país durante diferentes momentos del

---

20 Carlos J. Sierra Brabatta, *Zapata: señor de la tierra, capitán de los labriegos*, Colección conciencia cívica nacional (México: Departamento del Distrito Federal, 1985), 34. En este texto se hace un breve recuento de los homenajes póstumos realizados por las autoridades gubernamentales año con año y se explica que a partir de 1921 el gobierno estatal comenzó a organizar actividades en su recuerdo.

siglo XX. En 1931 la legislatura del Estado de Guerrero solicitó al gobierno nacional que, en colaboración con gobiernos locales, comprara la Hacienda de Chinameca, y ahí se colocara una estatua de Zapata y se trasladara su cuerpo a este sitio. Hecho que no sucedió. Según relata el historiador norteamericano, a partir de 1939 comenzaron a realizarse cada 11 de abril homenajes en Chinameca y en 1940 funcionarios y ciudadanos de esta localidad le solicitaron a Lázaro Cárdenas una estatua conmemorativa, solicitud que tampoco fue atendida. Un año después, el gobierno de Morelos palió estas demandas cuando le proporcionó al pueblo de Chinameca un busto de bronce de personaje. En 1939, en Tlaltizapan, Morelos, circuló una petición dirigida al gobierno federal que pretendía convencer al presidente de la pertinencia de mover los restos del caudillo al mausoleo que éste había mandado a construir para sus generales y se encontraba en esa localidad, la petición tampoco fue resuelta, pero en 1944 el gobierno federal compró la casa que había sido utilizada por el revolucionario como su cuartel durante el movimiento armado y años después ésta empezó a funcionar como un museo temático. En 1946, la idea de cambiar de lugar las cenizas del héroe volvió a plantearse cuando Ávila Camacho declaró que el gobierno apoyaba la iniciativa de trasladar los restos de quienes habían ofrecido distinguidos servicios a la patria al Monumento de la Revolución que estaba en la capital, pero esta discusión se pospuso hasta la década de los 70 y tampoco prosperó<sup>21</sup>.

Tanto frente a su sepulcro como en los otros monumentos que se construyeron sobre el caudillo, lo que se evocaba era su espíritu, no sus acciones revolucionarias. Sin embargo, la idea del cuerpo del héroe era un factor importante. Por esto, en la pintura de Izquierdo llama la atención la ausencia del cuerpo de Zapata o de su imitación por medio de algún monumento, este hecho por sí mismo hace que el espectador se interrogue sobre la identidad del caudillo.

---

21 Samuel Brunk ha señalado en su artículo "The Mortal Remains of Emiliano Zapata" que los restos del suriano fueron movidos a finales de la década de los ochenta a un nuevo monumento en Cuautla, una estatua del suriano de pie, con un rifle en la mano izquierda y el Plan de Ayala en la derecha.

Cuando fue creada la pintura de María Izquierdo, en 1945, los aniversarios luctuosos del general zapatista se habían consolidado como una tradición, se realizaban frente a su tumba en Cuautla, en sedes alternas y existía un debate en torno a quien debía poseer sus cenizas, lo que implicaba que sus restos se reconocían como legítimos. Durante los primeros cinco años de los cuarenta y en buena medida debido al reparto agrario impulsado por el cardenismo, las ceremonias frente a su tumba continuaron siendo noticia periodística, los cuerpos del caudillo transformados en monumentos aumentaban y el gobierno federal mantenía el control del legado zapatista. El recuerdo del revolucionario seguía siendo utilizado como capital político y se ampliaba a distintos lugares del país.

A la par del fenómeno de institucionalización del héroe que se describe, el gobierno del presidente Ávila Camacho impuso una nueva política agrarista que funcionó como la contraparte de las medidas que durante los años treinta implementó Lázaro Cárdenas. El reparto de tierras ya no fue un tema central y en su lugar, se impulsaron proyectos de industrialización que afectaron el desarrollo de este sector, agudizaron la situación de pobreza que se vivía y detonaron una migración masiva hacia las ciudades. Como consecuencia de esta situación, nuevos disturbios sociales integrados por campesinos resurgieron durante los primeros cinco años de la década de los cuarenta. En 1942 surgió un movimiento encabezado por Rubén Jaramillo en Morelos, un masón, pastor metodista y líder popular defensor de los derechos de los campesinos. Desde muy joven Jaramillo manifestó interés por las luchas de este grupo. A la edad de trece años había formado parte del Ejército Libertador del Sur y después, durante los treinta, fue un simpatizante de las reformas agraristas implementadas por Lázaro Cárdenas<sup>22</sup>. En 1938, Jaramillo fue presidente del consejo de administración del ingenio azucarero “Emiliano Zapata” que se encontraba en el municipio de Zacatepec. En 1942, cuando desempeñaba este cargo, encabezó una huelga para exigir se respetará la forma de administración del ingenio, pensado como una cooperativa,

---

22 Tanalís Padilla, “*From Agraristas to Guerrilleros. The Jaramillista Movement in Morelos*”, *Hispanic American Historical Review*, núm. 87 (Duke University Press: 2007): 255-292.

y los derechos de los ejidatarios y campesinos. Como resultado de su postura crítica sufrió varios atentados y ante estas agresiones recurrió a la estrategia zapatista: se armó y se escondió en los cerros.

Como explica la investigadora Tanalís Padilla, el Jaramillismo fue una de las respuestas del campesinado mexicano al fenómeno de institucionalización de la revolución que emprendió el gobierno en sus distintos niveles. En sus inicios retomó el legado zapatista y enarboló como bandera de lucha una reforma agraria todavía más radical que la que le antecedió, fue un movimiento de transición que a lo largo de sus veinte años de existencia experimentó distintos cambios: se transformó para adoptar diversas medidas de combate, algunas que seguían la vía legal (en 1945 los jaramillistas formaron el Partido Agrario Obrero Morelense) y otras que se inclinaban por la lucha armada<sup>23</sup>.

Durante los años cuarenta, bajo el mando de Ávila Camacho, la economía nacional se volvió más dependiente de intereses extranjeros y norteamericanos y la nueva burguesía estatal fue la clase más favorecida. El gobierno federal reforzó el discurso nacionalista como una medida publicitaria y como parte de este discurso, la figura de Zapata se convirtió en un tema utilizado por políticos y voceros oficiales a conveniencia. Mientras el caudillo del sur era glorificado como un héroe nacional, las políticas oficiales ponían en riesgo la vida rural, y por lo tanto las protestas campesinas volvieron a ser un tema relevante.

La imagen de Izquierdo que rescata la primera tumba del caudillo fue creada en este contexto político: cuando ya existía una imagen institucional del personaje y tres años después del surgimiento del jaramillismo, movimiento que fue visto como el regreso del zapatismo armado. Pintar la sepultura del héroe

---

23 El Jaramillismo fue el antecedente de la guerra de guerrillas que a partir de la década de los sesenta y hasta la actualidad ha persistido en el país como un movimiento de protesta de las clases menos favorecidas. Y llegó a su fin en 1962, año en el que el ejército asesinó al mencionado líder y a su familia.

Padilla, "From Agraristas to Guerrilleros. *The Jaramillista Movement in Morelos*", 255-292.

despojada de cualquier ceremonialidad era una propuesta que no se ajustaba a las tradiciones oficiales de la época, al contrario, pasaba por alto toda una tradición de homenajes realizados a modo y recuperaba la imagen de un sepulcro y de un Zapata todavía no intervenido por los políticos nacionales. La obra de Izquierdo retrocede en la historia de los homenajes a Zapata hasta un momento anterior. La ceremonia en honor a Emiliano Zapata que se lleva a cabo en el lienzo, sin la presencia de un monumento utilizado por los políticos mexicanos con fines electorales, sin los líderes sindicales, funcionarios y candidatos que se adjudicaban su obra y pregonaban un gobierno revolucionario, carece del tono de propaganda con el que se predicaba la personalidad del revolucionario. La obra de Izquierdo es un homenaje pensado desde otro ángulo. En 1945 la tumba del caudillo se había consolidado como el lugar por excelencia para recordar al revolucionario, pero lo que nos recuerda la obra de la artista es la triste situación que vivían los campesinos en aquel entonces.

Vista en su contexto político específico la obra representa a una de las figuras más importantes del régimen, pero omite la retórica celebratoria del estado. No se observa a un Zapata institucionalizado sino a un mártir popular, arquetipo elevado del campesinado mexicano, sepultado bajo un montón de tierra. El cuadro de la jalisciense, una escena de duelo y dolor, fue creado justo cuando este sector experimentaba duros golpes económicos y la nueva política agrarista del desarrollismo avilacamachista lo sentenciaba al rezago. El drama pictórico se correspondía con la realidad de los campesinos.

## Capítulo 2. La obra de María Izquierdo: un poema metafísico

En el cuadro se representan dos sucesos, por un lado, se construye un enigma en torno al héroe, una tumba sin marca de alguien que no se ha identificado y permanece oculto al espectador, y por el otro, una escena de duelo, un par de caballos que acuden a la tumba y presentan emociones contrarias.

A partir del uso de pocos personajes, el uso de colores análogos y variaciones tonales, María Izquierdo realizó una escena íntima y emotiva que ha llegado hasta la actualidad como un comentario sobre Emiliano Zapata. Creó de una forma sutil un comentario sobre un tema vehemente que agita el ánimo hacia los sentimientos de dolor, tristeza y melancolía: el tema de la muerte.

Podría decirse que el cuadro representa un encuentro íntimo porque el espacio de la composición es reducido, hay poca distancia entre el primer plano (caballo negro), el plano medio (caballo alazán) y el fondo (horizonte). De hecho, la relación entre estas tres distancias es ambigua, el caballo negro que parece ser el más cercano al espectador también parece mantener su cabeza a la misma altura que el caballo alazán.

La artista utiliza una paleta de colores análogos: amarillos, ocre, tierras, rojizos y sienas que dispuestos en el lienzo recuerdan los que se producen cuando sucede una puesta de sol. Sin embargo, a pesar de que no se utilizan colores del todo arbitrarios, la forma en que son iluminadas algunas partes del cuadro y oscurecidas otras no obedece a la lógica de un ambiente natural o realista sino a una disposición particular elegida por la artista. Los colores parecen tonos locales exagerados y se disponen en la tela de acuerdo a una armonía interna: zonas luminosas y zonas oscuras. Al utilizar el color de esta forma, María Izquierdo creó una composición a partir de contrastes de valores y esta característica le imprime un tono emotivo y dramático a las acciones representadas.

En *Zapata*, los dolientes del suriano son un par de equinos, uno alazán y otro de pelaje negro, que lucen afectados por la tumba que observan, la inclinación de sus orejas hacia adelante indica el interés y atención que le prestan a ésta y su lenguaje corporal revela sus estados de ánimo, que pueden ser comparados con los del ser humano. El caballo negro parece sorprendido o impresionado, mantiene una postura de tensión: la crin encrestada, la cola tirante, las extremidades anteriores extendidas, el hocico entre abierto y los ollares muy abiertos. Mientras, el otro corcel, afligido por la pérdida, se inclina sobre la sepultura, mantiene la cola entre las patas y se balancea despacio, en un movimiento suave que apenas produce la ligera inclinación de su crin.

La cruz de la tumba, el punto focal del cuadro, sirve de eje vertical y divide el espacio en dos partes casi iguales con el mismo peso visual, el caballo negro y el árbol por un lado y el caballo alazán y la tumba por el otro. En la obra se representan dos reacciones ante un mismo hecho, mientras un caballo se acerca otro se aleja y estas actitudes crean un equilibrio en tensión. En cada mitad del lienzo se llevan a cabo acciones que contrastan, los corceles colocados uno frente al otro se mueven en sentidos distintos, mientras el alazán encorva su cuerpo y baja la cabeza, el de pelaje negro parece estirarse y levantarla.

La escena no muestra algún pasaje de la vida del caudillo o sus logros, es tan sólo la representación del momento emotivo que se vivió ante su muerte. Emociones representadas por dos caballos y Zapata representado por una tumba. Sin el título, el espectador estaría perdido, como probablemente lo estuvo en 1945 un periodista al ver la obra en la casa de la artista, y de la que dijo: “una pintura típica de la desconcertante pintora mexicana. La ingenuidad de la composición contrasta admirablemente con el patetismo del tema. Absolutamente toda su obra ‘nos dice algo’”<sup>24</sup>.

---

24 A. Guffanti Villa, “Charla con una artista, María Izquierdo”, *Nosotros*, num.10, (junio 1946): 31.

¿Por qué en el lienzo el personaje principal es un enigma? No es la representación del cuerpo del suriano sino una serie de imágenes ambiguas. Parte de la respuesta a esta pregunta podría ser que la obra *Zapata* se ajusta a la propuesta pictórica de María Izquierdo que permea su trabajo y lo define como un conjunto de imágenes que presentan un mundo más allá de lo cotidiano, en el que se establecen comentarios poéticos sobre las cosas.

En este capítulo se plantea como un posible marco desde el cual interpretar el conjunto de la obra de la jalisciense y por ende el cuadro *Zapata*: la pintura metafísica de Giorgio de Chirico<sup>25</sup>. El uso frecuente que hace la pintora de motivos iconográficos y de una táctica compositiva usada por este artista permite pensar que el impacto que tuvo esta obra en Izquierdo no fue pasajero y que ella pudo haber transformado y adaptado la propuesta pictórica del pintor en un sentido más amplio, para crear un planteamiento artístico propio. Establecer paralelismos entre las producciones artísticas de la jalisciense y la del pintor europeo no es un tema reciente, ya había sido tratado por Luis Martín Lozano, sin embargo, todavía es un punto que debe ser estudiado a profundidad. En torno a este tema, el mencionado investigador había dicho que la artista sin duda:

...encontró sugerentes los espacios de la metafísica dechiriquiana para proyectar en sus composiciones: puntos de fuga al infinito, diagonales marcadas en el horizonte y mediante el elemento, quizá más inquietante -y enteramente debido a su imaginación- el uso de pequeñas ventanas que se abren a otras dimensiones espaciales<sup>26</sup>

María Izquierdo probablemente conoció la obra de este pintor desde una época temprana en su carrera, quizá cuando mantuvo contacto con artistas e

---

26 Durante los años treinta, el escritor José Gorostiza estableció paralelismos entre la obra de la jalisciense y la de Giorgio de Chirico, ligaba los caballos de la artista con los del maestro griego. Así lo señala Luis Martín Lozano en su artículo "Sobre la moderna pintura mexicana", que se publicó en el libro *María Izquierdo 1902-1955*, en Chicago por el Mexican Fine Arts Center Museum, en el año de 1996.

<sup>26</sup> Luis Martín Lozano, "Sobre la moderna pintura mexicana", en *María Izquierdo 1902-1955*, Luis Martín Lozano & Teresa del Conde, 19-60. Chicago: Mexican Fine Arts Center Museum, 1996, 35.

intelectuales mexicanos interesados en las corrientes artísticas internacionales y por ende en los surrealistas, los principales promotores de la pintura metafísica. Para André Breton y su núcleo de artistas franceses, De Chirico fue su guía, un precursor de su movimiento, ellos admiraban su trabajo porque reconocían en él a un pintor intuitivo y sensorial, capaz de la dislocación poética y de la disrupción de la realidad, un visionario que sabía cómo transformar la realidad. Como explica James Thrall, fue gracias al interés que manifestaron los artistas franceses en la obra temprana del pintor, la que realizó de 1908 a 1917, que éste se convirtió en una figura mundialmente reconocida<sup>27</sup>.

En el ambiente cultural de la primera década del siglo XX, el surrealismo fue un recurso cultural importante y la relación entre María Izquierdo y este movimiento es un tema recurrente en la historiografía de la jalisciense. La investigadora Adriana Zavala ha señalado que en la década de los treinta, tal vez como resultado del contacto que María Izquierdo tuvo con el grupo *Contemporáneos*, la artista creó un conjunto de obras en donde existen una serie de “yuxtaposiciones inesperadas con contenido de ensueño, alucinante e incluso violento”<sup>28</sup> que indican un interés por el surrealismo francés. En los treinta, su obra fue descrita como surreal por algunos de sus críticos y a finales de la década, en 1938, Rafael Solana escribió un artículo<sup>29</sup> sobre la pintora en donde la describía como una precursora de esta corriente artística. Zavala ha explicado que el mencionado texto de Solana funcionó dentro del ámbito cultural mexicano como la respuesta que emitió el grupo de intelectuales cercanos a *Contemporáneos* a las declaraciones que André Breton había hecho un mes antes de que se publicara el texto, en donde manifestaba su preferencia por la obra de Frida Kahlo, y a las declaraciones que había emitido antes de su llegada a México, en donde decía

---

27 James Thrall Soby explica que André Breton, en su libro *Le surréalisme et la peinture* de 1928, rescató el trabajo de Giorgio de Chirico de la “relativa oscuridad” en la que se encontraba y lo definió oficialmente como la base del surrealismo. James Thrall Soby, *The early Chirico* (New York: Dodd, Mead and Company, 1941), 79.

28 Adriana Zavala, *Becoming modern, becoming tradition: women, gender and representation in Mexican Art*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010) 222.

29 Rafael Solana, “María Izquierdo”, *Taller*, núm 1, (diciembre, 1938): 95-108.

que los artistas nacionales no estaban conscientes de la existencia del surrealismo<sup>30</sup>. Ante estas afirmaciones, el literato había subrayado el conocimiento que tenían los mexicanos de la pintura contemporánea y presentado a la jalisciense como una surrealista nata que en sus lienzos había logrado lo que los franceses intentaban alcanzar.

La misma María Izquierdo relacionó a De Chirico con los surrealistas en 1942, cuando respondió a una crítica hecha por Diego Rivera sobre su obra que apareció publicada en un artículo llamado: “La pintura Mexicana”<sup>31</sup>. En dicho ensayo el muralista explica el panorama artístico nacional de la época, se refiere a los principales pintores del país y afirma que la pintora pertenece a un “grupo intermedio” de artistas que sufren de “picassitis” y “miroquiricosis agudas”, que crean obras híbridas, que están influenciados por corrientes extranjeras y al mismo tiempo tienen un talento que es “de buena ley plástica mexicana”. La afrenta del pintor tuvo como consecuencia una réplica que se publicó días después. En la nota “María Izquierdo refuta a Diego Rivera”<sup>32</sup> un periodista entrevista a la jalisciense a fin de conocer su opinión sobre los mencionados juicios, y recibe esta respuesta:

A Miró ni lo miro porque no me gusta. ¿Picassitis? (Sigue una risita que aún ignoramos si fue dirigida al espíritu de Diego, o al de nosotros). ¿Ha encontrado usted, ahora que vio mis cuadros, algún arlequín flaco?... ¿Vio usted cubos salpicados de manchas multicolores?... ¿O descubrió quizás algún desnudo monumental, hinchado de los pies o de las manos?... Y me parece que tampoco encontrará usted por ahí telas surrealistas...<sup>33</sup>

---

30 Sobre los comentarios que hace Adriana Zavala en torno a Breton y Frida Kahlo puede consultarse también su ensayo: “Los cuerpos de María Izquierdo y los debates culturales de los años treinta”, en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*, 315-372 (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007).

31 Diego Rivera, “La pintura mexicana”, *Excélsior*, Edición de la Semana, 18 de marzo de 1942.

32 *Excélsior*. 1942. “María Izquierdo refuta a Diego Rivera”. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

33 *Excélsior*. “María Izquierdo refuta a Diego Rivera”.

María niega tener influencia de Miro o de Picasso y sobre la acusación en torno a la influencia de De Chirico dice que no crea “telas surrealistas”, clasificando así al artista como parte de este movimiento.

En 1945 se publicó un documento útil para sugerir que el surrealismo siguió siendo de interés para la jalisciense por lo menos hasta el año que pinta *Zapata*. En la revista *América* se publicó un cuento que se refería al carácter surreal de México, a las cualidades artísticas natas del mexicano y se relacionaba con la artista, un texto titulado “La Fiesta de la Muerte”<sup>34</sup>, firmado por Raúl Uribe Castillo e ilustrado por Izquierdo. Uribe Castillo era en ese entonces marido de la jalisciense y en el cuento narra, en un tono irónico, la historia de un “observador invisible” que visita México, evidentemente un hombre extranjero que recorre las calles de la capital un día de muertos y a su paso se encuentra con muestras constantes de esa especie de surrealidad que caracteriza la vida popular nacional, manifestaciones vernáculas del festejo a la muerte, juegos infantiles con esqueletos de madera y cartón, con calaveritas de dulce, ritos que “sólo ellos entienden” y que sorprenden al espectador, quien encuentra en esos mexicanos que juegan con la muerte a artistas natos. En el mencionado relato, la “belleza supraterrrenal” de México sobrepasa al “observador invisible”, quien asombrado recorre una cultura que desconoce y que lo desconoce. El observador podría ser un artista extranjero surrealista, probablemente André Breton, si se considera el cuento como la continuación de las diferencias que en 1938 sucedieron entre el líder francés y algunos intelectuales mexicanos, y que relata Zavala. Por las alusiones directas al surrealismo y la crítica a éste, una discusión que para la jalisciense data de antes de que conociera a su esposo chileno, es posible pensar que el tema del cuento podría haber sido una propuesta de María Izquierdo o bien una idea que surgió enmarcada por discusiones entre ambos.

El interés por el movimiento surrealista que demostraba la artista, pudo haberla llevado a observar el trabajo del “maestro de los surrealistas” con

---

34 Raúl Uribe Castillo, “La Fiesta de la Muerte”, *América*, núm. 33 (noviembre 1944), 26-27.

atención, el interés que le prestó a De Chirico probablemente dejó huella en su obra. La asimilación que hizo María Izquierdo de elementos iconográficos y estrategias compositivas características de los primeros trabajos de Giorgio de Chirico es evidente tanto en sus obras de los años treinta como en trabajos de los cuarenta: en sus lienzos que incluyen fragmentos arquitectónicos aislados como *Dos mujeres, dos caballos y dos columnas* (1932) y *Mujeres atadas* (1936), *Infancia del país* (1947) y en su naturalezas muertas con frutas y huachinangos en donde la artista utilizó una estrategia compositiva propia del pintor: el acomodo en el primer plano de un conjunto de objetos cotidianos fuera de contexto, con el objetivo de subrayar el misterio de lo inanimado; el uso de una “perspectiva larga” por medio de una diagonal que se extiende hasta el infinito y su organización espacial para crear equilibrio en la composición al utilizar espacios vacíos para contrastar el peso que resulta de colocar un grupo de grandes objetos en el primer plano. Las naturalezas muertas de Izquierdo como *Naturaleza viva con huachinango* (1946), sus dos obras llamadas *Naturaleza viva*, creadas en 1946 (fig. 6), *Naturaleza viva* (1947), *Piñas en paisaje terrestre* (1947) (fig. 7), *Calabazas con pan de muerto* (1947), comparten la misma estrategia que las obras de De Chirico: *The Square* (1913) y *The Uncertainty of the Poet* (1913) (fig. 8), en donde se observan “primeros planos en gran escala proyectados contra profundas extensiones de suelos y arcos”<sup>35</sup>. Izquierdo modificó las paredes con arcos utilizadas por De Chirico y propuso en su lugar hileras de árboles que no tenían fin o largas paredes planas, como en las naturalezas muertas antes mencionadas y en sus lienzos: *El gallo* (1944), *El idilio* (1946), *Sueño y presentimiento* (1947) y *Desolación* (1947). En la obra *Estación tropical* (1940), Izquierdo marcó la línea diagonal por medio de las vías de un tren.

Para De Chirico, el uso de la perspectiva fue una estrategia importante que le sirvió para acentuar en sus trabajos un tono poético y presentar una realidad más allá de la cotidiana, escenarios imposibles. De acuerdo con James Thrall, en *The Enigma of an Autumn Evening*, una de las obras más relevantes del periodo

---

35 Thrall Soby, *The Early Chirico*, 15.

metafísico del pintor, el maestro muestra su preocupación por la “perspectiva profunda como un instrumento poético y filosófico, una preocupación que años después lo llevaría a escribir: ‘Quien puede negar la perturbadora conexión que existe entre perspectiva y metafísica’”<sup>36</sup>. En el trabajo del artista, un dispositivo pictórico que fue inventado para transmitir una sensación de realidad es utilizado con fines emotivos, una estrategia que también utilizó la pintora mexicana.

Las mencionadas estrategias compositivas y recursos iconográficos de De Chirico fueron las herramientas de las que se sirvió el artista para llevar a cabo una nueva propuesta pictórica y por medio del pincel, promover un nuevo conocimiento de los objetos, “evocar una conciencia de sus identidades primarias”<sup>37</sup> y mostrar una especie de fuerza metafísica, “una realidad más allá de la realidad, el otro lado de la apariencia”<sup>38</sup>, un enigma, “un arte de revelación poética”<sup>39</sup>. De acuerdo con Olga Sáenz, la pintura metafísica era un “ángulo visual” a través del cual se podía penetrar “en el conocimiento profundo de las cosas”<sup>40</sup>. De Chirico transformó elementos citadinos y conocidas plazas de Francia e Italia en lugares desconocidos o fantasmales, desolados, usó una serie de símbolos como signos de un tiempo pasado o de otro tiempo y en lugar de la figura humana pintó elementos que la aludían como sombras, estatuas o sus famosos maniqués.

Interesada en las estrategias que empleó Giorgio de Chirico en sus cuadros y por lo tanto en la transformación que efectuaba, María Izquierdo quizá también buscó crear una obra poética sobre México o plantear una serie de enigmas en torno a ciertos objetos o temas, y seguramente en torno al tema del héroe. En *Zapata* no hay plazas desiertas, estatuas melancólicas, sombras inexplicables, arquitectura antigua, ni horizontes lejanos, y tampoco se observa alguna estrategia compositiva típica del pintor europeo; pero el cuadro es un enigma, las

---

36 Thrall Soby, *The early Chirico*, 17.

37 Thrall Soby, *The early Chirico*, 10.

38 Thrall Soby, *The early Chirico*, 13.

39 Thrall Soby, *The early Chirico*, 98.

40 Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, Monografías de arte (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 25.

imágenes parecen formar lo indeterminado, un nivel de la realidad que no se relaciona con el mundo del día a día. Izquierdo trabaja con generalidades y quizá por esto podría decirse que pinta “otro mundo”, no la dimensión de la cotidianidad sino la de las “esencias”, en donde se formulan comentarios sobre “lo mexicano” y no sobre alguna realidad concreta. Izquierdo no representa seres humanos, sino una tumba en lugar de un cuerpo y dos caballos en vez de dolientes. Utiliza una serie de símbolos sin presentar un contexto que los particularice y aunque gracias al título de la obra éstos se pueden relacionar con la figura del líder revolucionario, la escena no se puede ubicar ni temporal ni espacialmente. No existen los suficientes elementos para acotar el significado de la imagen que, compuesta tan sólo de unos cuantos elementos, se vuelve ambigua.

Si se considera el cuadro como una escena ambigua, que representa a Emiliano Zapata sólo porque así lo indica el título, éste resulta una interpretación poética de ese personaje porque se sustituye la representación de su retrato por una serie de imágenes metafóricas que solamente lo refieren de forma indirecta. Provocada por el título, la mirada del espectador realiza distintos desplazamientos, al conocer el nombre del cuadro busca la figura del héroe en una serie de imágenes que sólo lo evocan y busca elementos que pueda asociar con éste, como la tumba, los caballos, el árbol y el paisaje.

## 2.1. Posturas políticas en choque: la revolución metafísica

Ciertas ideas sobre política también pudieron haber determinado en Izquierdo una particular orientación o manera de abordar estos temas en sus lienzos. La relación entre política y arte que hacía la artista probablemente fue resultado de una combinación de posturas, por un lado sabía del compromiso político militante que defendía la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, de la que fue miembro, pero por el otro conoció una crítica a la política de izquierda socialista a través de Antonin Artaud.

El contacto de María Izquierdo con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Artaud sucedió en la misma época. Este encuentro significó el cruce de dos versiones sobre el papel del arte en la política: el compromiso con una postura política que se reflejara en imágenes propagandísticas o la idea de una revolución de carácter metafísico, una renovación espiritual del ser humano que produciría otro tipo de arte. Esta combinación de perspectivas es la que se considera útil para comprender el trabajo que Izquierdo hizo sobre temas políticos (del que se hablará en el siguiente capítulo) y a la obra *Zapata*. Probablemente la jalisciense buscaba expresar en sus lienzos los conflictos de su época y coincidía con las posturas de izquierda, pero en su obra no representaba las circunstancias sociales, políticas y económicas por medio de escenas con un claro sentido didáctico o de militancia política sino desde imágenes que aludían a nociones generales sobre el ser humano, sus conflictos y emociones.

Desde los años treinta Izquierdo combinó su quehacer artístico con una serie de actividades relacionadas a la política, pero no militó en algún partido, formó parte de algunos grupos politizados de artistas pero no de los círculos que dirigían dichos organismos. Antes de pertenecer a la LEAR, a mediados de los años treinta la jalisciense posiblemente formó parte de la Asociación de

Trabajadores del Arte<sup>41</sup>, ATA, un grupo que tal vez se formó a finales de 1934 y se dedicó a la lucha sindical. Se presume que María Izquierdo perteneció a la ATA porque Juan de la Cabada la menciona como una de sus integrantes. En la introducción que hizo del libro: *Presencia del Salón de la Plástica Mexicana*, el escritor hace algunos comentarios sobre cómo en 1935 sucedió la unión entre dos organizaciones<sup>42</sup>: la Federación de Escritores y Artistas Proletarios, FEAP (dirigida por José Muñoz Cota, quien además era Jefe del Departamento de Bellas Artes) y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR (que fundó Juan de la Cabada), y escribe:

---

41 Elizabeth Fuentes Rojas en su investigación “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida” (Tesis de doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995) explica que este grupo publicó una revista llamada *Choque*, de la que no se ha encontrado ejemplar alguno y lanzó un manifiesto que hasta el momento tampoco ha sido localizado pero del que se conocen algunas ideas generales porque fue comentado por la LEAR en un artículo sin autor titulado: “Los artistas de organizan sindicalmente” en el número dos de la primera época de *Frente a frente*, de enero de 1935. En el artículo de la LEAR, el frente cultural declara su apoyo a esa “naciente organización” que, sin mencionar la fecha exacta, acababa de publicar un manifiesto invitando “a todos los trabajadores de arte a organizarse sindicalmente” para formar un frente contra “la clase patronal”. Según el artículo, el manifiesto era una prueba de que los artistas mexicanos “comprenden que debido al doble carácter de explotación del que son objeto deben de unir su acción a la de la clase trabajadora de México y del mundo entero, y solidarizarse con ella”. En el artículo también se transcriben, como un gesto de apoyo a la asociación, los puntos centrales de un oficio que la ATA le dirigió al Secretario de Educación Pública como consecuencia de ceses laborales que perjudicaban a algunos de sus miembros y en donde solicitaba: “1.-Que sean considerados los movimientos hechos en el Departamento de Bellas Artes. 2.- Que se respeten en sus puestos a los profesores e inspectores de las Secciones de Música y Artes Plásticas, nombrados de acuerdo con el reglamento actualmente en vigor...”, que se respetaran los resultados de exámenes ya realizados para la admisión de profesores, que no fuera removido ningún profesor del Departamento de Bellas Artes, ni ningún trabajador de la Sección de Teatro y se pagaran adeudos.

42 A lo largo de los cuatro años de existencia de la LEAR distintas agrupaciones de intelectuales y artistas se unieron a ésta. Francisco Reyes Palma dice que la ATA se adhirió a la LEAR después del ingreso del Grupo Noviembre, hecho que sucedió el 2 de julio de 1935, y después de que en octubre del mismo año se unieran el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER) y la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP); lo que hace pensar que la ATA se unió a la LEAR durante los últimos meses del año. Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista de frente cultural”, estudio introductorio de *Frente a frente. Edición facsimilar* (México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista A.C, 1994), 5-16.

En su ya citada tesis de doctorado, Elizabeth Fuentes Rojas explica que el Grupo Noviembre era de Jalapa y estaba formado por ex miembros del estridentismo: German List Arzubide, José y Raimundo Mancidor, Julio de la Fuente, Ermilo Abreu Gómez, Luis Cardoza y Aragón, Julio Bracho, Alberto Ruiz; la investigadora también asegura que la FEAP se unió a la LEAR el 23 de octubre de 1935.

Desaparecida la FEAP, de pronto el señor Muñoz Cota decidió cesar de sus empleos por “artepuristas” a quienes no habían ingresado a la LEAR ni a la FEAP; eran Gabriel Fernández Ledesma e Isabel Villaseñor, German y Lola Cueto, Manuel y Lola Álvarez Bravo, María Izquierdo, Roberto Lagos, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz, Luis Sandi Meneses y tal vez algunos más.

La LEAR me comisionó para dialogar con ellos, formaron la ATA (Asociación de Trabajadores de Arte); nombraron una comisión, entre la que figuré, para entrevistar al ministro García Téllez, quien falló el caso a favor de los artistas; esa noche la ATA en pleno votó por incorporarse a la LEAR...<sup>43</sup>

De esta cita se pueden inferir que María Izquierdo formaba parte de un grupo de “artepuristas”. Sin embargo, a mediados de los años treinta, poco después de instituida la ATA, María Izquierdo participó en una exposición de marcado tono político que pudo haber estado relacionada con esta organización: la Primera Exposición de Carteles y Fotomontajes creados por mujeres artistas, que fue inaugurada el 10 de abril de 1935 en la ex-iglesia de Corpus Christi de la ciudad de México<sup>44</sup>. Un evento que de acuerdo con algunas notas periodísticas fue publicitado como una actividad de las profesoras de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Esta afiliación a la SEP permite pensar en la posibilidad de que las artistas participantes también fueran miembros de la ATA. Además de la jalisciense, las expositoras fueron: Dolores Álvarez Bravo, Cordelia Urueta, Esperanza Muñoz Hoffman, Regina Pardo, Elena Huerta, Francisca Sánchez, Aurora Reyes, Celia Terrés y Celia Arredondo.

---

43 Juan de la Cabaña, Presentación a *Presencia del Salón de la Plástica Mexicana*, Consejo del Salón de la Plástica Mexicana (México: Fonapas, INBA, 1979) 8.

44 *El Nacional*. 1935. “Exposición de las profesoras de Artes Plásticas”, 14 de abril.

La exposición también se presentó en Guadalajara y las organizadoras del evento en la ciudad tapatía fueron María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo, de acuerdo con la nota: *El Nacional*. 1935, “Nueva exposición de Carteles en Guadalajara”, el 12 de mayo.

De acuerdo con Luis Martín Lozano, la obra que realizó María Izquierdo para este evento fue un cartel titulado “Proletario, destruye a tus enemigos de clase”, una imagen de marcado “contenido social”<sup>45</sup>. Para los reporteros, el trabajo de las artistas resaltaba porque por un lado demostraba “vigor plástico”, “fuerza orientadora” y “valor arengatorio”, una cualidad que “constantemente ha tenido el cartel en la dirección de las masas mediante su fórmula de educación objetiva”, y por el otro, por “la especial manera de enfocar y tratar los temas que tienen las mujeres”<sup>46</sup>. Según una nota periodística de la época, con esta muestra las artistas demostraban su compromiso con la revolución:

Los trabajadores ya tienen unidas a las pintoras revolucionarias, a este grupo de valientes e interesantes mujeres que van poniendo el arte al servicio social y cuyas personalidades sujetas artísticamente a afirmarse en posteriores pruebas, ya pueden considerarse en la realidad de hoy como factores importantes en el panorama estético de México<sup>47</sup>.

Después de la probable participación de Izquierdo en la ATA, durante los años treinta la pintora formó parte de otra organización compuesta por artistas con un marcado compromiso político: la LEAR<sup>48</sup>, que surgió en marzo de 1934<sup>49</sup>. La fecha exacta en que María Izquierdo se unió al mencionado frente cultural se

---

46 En un artículo de Luis Martín Lozano se reproduce el mencionado cartel, y en éste se observa a dos hombres con armas en mano que apuntan hacia un edificio.

Martín Lozano, “Sobre la moderna pintura mexicana”, 47.

46 *El Nacional*. 1935. “Expresión del Arte Femenino”, 4 de mayo.

47 *El Nacional*. “Expresión del Arte Femenino”.

48 Aunque para pertenecer a la LEAR los miembros no debían afiliarse a ningún partido, ésta fue un órgano cercano al Partido Comunista y al gobierno de Lázaro Cárdenas. De acuerdo con el análisis de la revista *Frente a Frente* realizado por Elizabeth Fuentes en su tesis de doctorado, durante sus primeros años de vida la organización tuvo una postura crítica, parecía una facción opuesta al partido en el poder, al régimen de Calles y de Cárdenas, sin embargo, esta postura cambió en 1936 cuando los miembros comenzaron a apoyar al cardenismo y apuntar sus logros. Reyes Palma explica que con el tiempo esta simpatía fue creciendo y la organización llegó a tener una influencia muy fuerte en el medio sindical y en la Secretaría de Educación Pública.

Francisco Reyes Palma, “Exilios y descentramientos”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, coord., Esther Acevedo, Stacie Widdifield, (México: Conaculta, 2002), 264.

49 Elizabeth Fuentes Rojas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida” (Tesis de doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995) 76.

desconoce, así como también durante cuánto tiempo fue miembro y si es que en algún momento se retiró de éste. En torno a la fecha de su ingreso se puede especular a partir de dos posibles indicios: un *currículum vitae* de la jalisciense, un texto mecanografiado sin fecha que forma parte del Archivo María Izquierdo<sup>50</sup>, en donde se señala que ésta se unió al frente en 1934, año en el que supuestamente dirigió la Sección de Artes Plásticas de esta organización; y por otro lado la mencionada afirmación de Juan de la Cabada sobre la participación de Izquierdo en la ATA y la adhesión de ésta a la LEAR<sup>51</sup>, hecho que podría indicar el ingreso de la pintora al segundo organismo junto con un grupo de artistas. Como afirma Elizabeth Fuentes Rojas<sup>52</sup>, la unión entre la LEAR y la ATA sucedió después de que la primera publicara un manifiesto de la segunda<sup>53</sup>, un gesto de apoyo claro, y como señala Juan de la Cabada, después de que sucedieron algunos encuentros con el objetivo de conciliar.

Aunque María Izquierdo no era parte del grupo central que dirigía la LEAR, como miembro de esta organización conoció y quizá simpatizó con las ideas políticas que identificaban a esta agrupación, que a pesar de ser cambiante y heterogénea tenía un programa mínimo que era compartido por todos sus miembros, una ideología política cultural de base trazada a partir de las siguientes ideas generales: una conciencia de los problemas nacionales y mundiales, la condena a los imperialismos, principalmente al fascismo y una actitud combativa frente a éstos. Era una asociación que asumía una posición frente a los problemas políticos, los artistas debían ser miembros activos y participar en las actividades de la organización. El objetivo principal de la LEAR era formar un “Frente Único al servicio de la clase trabajadora contra el actual régimen capitalista” y con este fin “reunir todas las fuerzas intelectuales, verdaderamente revolucionarias para

---

50 Museo de Arte Moderno, *Archivo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013).

51 Fusión que pudo haber sucedido en algún momento después de octubre de 1935.

52 Fuentes Rojas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”, 85.

53 *Frente a frente*. “Los artistas se organizan sindicalmente”, núm. 2, (enero 1935), 6“

oponerlas a las instituciones y corrientes corruptoras de las artes y ciencias burguesas...”<sup>54</sup>

La LEAR tuvo un órgano de difusión llamado *Frente a frente*<sup>55</sup> en donde se exponían las ideas de la asociación, quienes consideraban que en el ámbito político internacional se estaba llevando a cabo una lucha principal, que por sus implicaciones y dimensiones era vista como una batalla épica, como una tragedia llena de sacrificios que había que aceptar para obtener la libertad y vivir en un mundo nuevo, en una nueva humanidad. En esta guerra estaban implicados dos personajes principales: el proletariado y el campesinado (el pueblo heroico), contra el capitalismo y el imperialismo (la burguesía enemiga).

Durante su periodo como miembro de la LEAR, Izquierdo participó en algunas exposiciones organizadas por este frente cultural<sup>56</sup>, sin embargo, sus obras que no suscribían la estética socialista de propaganda. En 1937 participó en dos exposiciones, la primera en el edificio Wells Fargo (Madero núm. 14)<sup>57</sup> y la segunda en una nueva Galería de Arte abierta bajo los “auspicios” del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional Autónoma, en la calle de Dolores núm. 11, un recinto dirigido por el pintor Julio Castellanos, abierto “a todos los pintores revolucionarios”, en donde se exhibirían obras de artistas “de

---

54 *Frente a frente*, “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, núm. 1, (noviembre 1934): 3.

55 De acuerdo con el estudio de Francisco Reyes Palma sobre la revista, *Frente a frente* tuvo dos épocas, durante su primer periodo se publicaron tres números, en noviembre de 1934, y enero y mayo de 1935; después se suspendió la publicación por nueve meses, y la segunda época, la de mayor impacto, comenzó en marzo de 1936, en pleno periodo cardenista (1934-1940). Durante la segunda época de la revista se adhirieron a la Liga diferentes grupos de izquierda, lo que propició una mayor apertura y variedad de opiniones políticas, también se promovió la unidad entre los distintos grupos de izquierda en el país y en el extranjero.

Reyes Palma, “La LEAR y su revista de frente cultural”, 5-16.

56 En un artículo de Arqueles Vela, “La exposición de artes plásticas de la LEAR”, publicado en el número 4 de la revista *Frente a frente*, se explica que del 24 de julio al 7 de agosto de 1936 se llevó a cabo la “Exposición de Estampas, segunda exhibición de Artes Plásticas de la LEAR y sus Amigos” en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional, en la que participaron 60 artistas miembros, entre ellos María Izquierdo.

57 *Frente a frente*, “Exposiciones”, núm. 7 (enero 1937): 6-7.

ideología perfectamente definida”<sup>58</sup>. En la revista *Frente a frente* se publicaron dos artículos referentes a estas exposiciones y en cada uno se reproduce la imagen de una pintura de la artista, la primera imagen es una reproducción en blanco y negro de *Caballitos tristes* (1936) y la segunda es una obra no identificada. Dichos trabajos no representan las típicas imágenes propagandísticas, ni contienen un mensaje político de izquierda explícito que se ajustara a los postulados estéticos de la LEAR que, de acuerdo con Elizabeth Fuentes, consistían en una diversidad de posturas sobre lo que debía ser el arte revolucionario, una serie de generalidades sobre el papel del artista en la sociedad y una manifiesta empatía por “la estética socialista” y por el aparato ideológico de las teorías marxistas-leninistas.

En 1936, cuando Izquierdo fue miembro de la LEAR, mantuvo además una relación de amistad con el poeta y teórico francés Antonin Artaud, quien residió en el país de febrero a octubre de ese año<sup>59</sup>. Las ideas de Artaud sobre política y revolución, temas de los que habló durante su estancia en el país, pudieron haber sido consideradas por la jalisciense porque apelaban a una dimensión de la política que se emparenta con la metafísica, para el poeta de Marsella la revolución era un proceso de cambios interiores más allá del plano material, por lo tanto, sus ideas se ajustaban a su planteamiento sobre pintura inspirado por la obra de Giorgio de Chirico, una serie de comentarios sobre lo mexicano desde la esfera de lo poético, más allá de los episodios y los personajes históricos concretos.

---

58 Mariano Paredes, “La LEAR en la Galería de Arte”, *Frente a frente*, núm. 12, (noviembre 1937): 12-13.

59 Laurine Rousselet en su artículo “María Izquierdo, Antonin Artaud y el pensamiento primitivo” ha explicado que el francés zarpó del puerto de Anvers en su país natal el 10 de enero de 1936 e hizo escala en la Habana el 30 de ese mes, permaneció en ese país varios días y después llegó a México. Gérard Durozoi en *Artaud, la enajenación y la locura* consigna que llegó a México el 7 de febrero. Ambos autores están de acuerdo en que su partida sucedió el 31 de octubre del puerto de Veracruz.

Laurine Rousselet afirma que durante su estancia en el país, el poeta vivió en la casa de María Izquierdo. Luis Cardoza y Aragón en su artículo “Antonin Artaud” que se reprodujo en el libro *Tierra de belleza convulsiva*, también señala que el francés y la jalisciense fueron amigos y que alguna vez lo encontró en su casa.

Se desconoce cómo sucedió el encuentro entre Izquierdo y Artaud, pero el cruce fue determinante en la carrera de la jalisciense, quien al entrar en contacto con el poeta creó un conjunto de obras que de acuerdo con la investigadora Terri Geis expresan una forma de indigenismo única, un indigenismo oculto u oscuro<sup>60</sup>. Para el francés, el trabajo de la pintora era sobresaliente, sus obras se ajustaban a sus teorías exotizantes sobre las culturas prehispánicas y las razas puras. En la opinión del visitante, la obra de la artista era “lo propiamente mexicano” y lo único que tenía “una inspiración verdaderamente indiana”, una obra “sincera, espontánea, primitiva e inquietante...”<sup>61</sup>

Antonin Artaud vino a América decepcionado de la cultura occidental y con el objetivo de encontrar un nuevo mundo en donde pudiera experimentar una especie de resurrección, un nuevo viaje espiritual, él quería presenciar la gestación de una nueva revolución. Estaba inmiscuido en las discusiones de la época sobre el papel del arte y la política y al igual que los miembros de la LEAR consideraba que el intelectual debía estar comprometido con su época, no podía ignorarla. Para él la relación arte y circunstancias sociales era esencial: “el arte tiene un deber social que es el de dar salida a las angustias de su época”<sup>62</sup>, pero en su opinión este compromiso no significaba realizar una obra panfletaria, sino más bien obras que manifestaran el espíritu de los tiempos “...esta idea de una acción necesaria no quiere decir prostitución de la acción. Hay una manera de estar en el tiempo, sin venderse al poder del tiempo, sin prostituir las fuerzas de la acción a las consignas de la propaganda...”<sup>63</sup>.

---

60 Terri Geis, “Indigenism and Gender in the Art and Critical Reception of María Izquierdo” (Tesis de doctorado, Universidad de Essex, 2006).

61 Antonin Artaud, “La pintura de María Izquierdo”, *Revista de revistas: el semanario nacional*, núm. 1370, (agosto 1936).

62 Antonin Artaud, “La anarquía social del arte”, *El Nacional*, Segunda sección, 18 de agosto 1936.

63 Antonin Artaud, “Surrealismo y revolución”, en *Mensajes revolucionarios*, ed. Cristina Vizcaino, (Madrid: Fundamentos, 1973), 20.

La idea de un compromiso entre el artista y las circunstancias políticas seguramente fue importante para María Izquierdo y su obra realizada durante los años cuarenta no sólo lo constata sino que además señala que en este punto la artista tomó un rumbo particular al abordar temas directamente relacionados con la política más allá del radicalismo figurativo.

En México, Artaud demostró un interés por debatir temas políticos y cuestionar el carácter revolucionario del marxismo, el comunismo y el materialismo histórico, así como la conveniencia de la implantación de este sistema en el mundo. Al llegar al país, la primera conferencia que impartió se tituló: “Surréalisme et Révolution”<sup>64</sup>. Un evento en donde, de acuerdo con el texto que se conserva de esa intervención, el poeta explicó sus ideas sobre ambas nociones y su rompimiento con los surrealistas franceses cuyas afiliaciones partidistas no le agradaban<sup>65</sup>. En la mayoría de sus reflexiones publicadas durante su estancia en el país, Artaud criticaba al sistema de vida del mundo occidental e incluía observaciones sobre el sistema político, descalificaba la idea de revolución que sólo se refería al plano material o económico de la vida porque en su opinión la verdadera revolución debía luchar contra el principal problema de Occidente, que no era de tipo material sino metafísico: la “racionalización de la existencia que nos impide pensar”<sup>66</sup> y produce una errónea forma de vivir. La revolución fue un concepto presente en sus discursos porque sus reflexiones discurrían en torno a la “totalidad de la vida” y la necesidad de una transformación profunda del hombre. La idea de revolución que defendía estaba relacionada con la esperanza de surgimiento de un “nuevo humanismo”. Al francés no le importaban las ideologías —consideraba al marxismo como una ideología— y creía que el pensamiento de

---

64 Durante su estancia en el país, Antonin Artaud pronunció tres conferencias en la Escuela Nacional Preparatoria, que se llevaron a cabo el 26, 27 y 29 de febrero, la primera es la que se menciona en el texto, mientras que la segunda y la tercera se titularon: “L’Homme contre le Destin” y “Le Théâtre et les Dieux”, según los datos proporcionados por Gérard Durozoi, en su libro: *Artaud, la enajenación y la locura*. Es preciso decir que mientras el francés permaneció en el país, sólo la segunda conferencia se publicó en México.

65 Antonin Artaud se unió al movimiento surrealista en 1924 y el rompimiento tuvo lugar en noviembre de 1926.

66 Antonin Artaud, “El hombre contra el destino”, *El Nacional*, Suplementos, 3 de mayo, 1936.

Karl Marx se había detenido “sobre un hecho: el capitalismo, el hecho burgués, el estrangulamiento por la máquina, la asfixia de la economía de la época debido a un abuso monstruoso del abuso de la máquina. De este hecho verdadero surgió a la historia una ideología falsa”<sup>67</sup>. Debido a que el marxismo estaba fundado en verdades elementales en materia de economía había producido “toda una concepción materialista del mundo”<sup>68</sup>, un racionalismo centrado en el aspecto material de la existencia con el que difería. En sus teorías, México era el país indicado para dirigir una nueva lucha porque poseía una verdadera fuerza revolucionaria contenida en su cultura y personificada en la existencia de razas indígenas puras, por medio de las cuales se podía suscitar “un despertar del espíritu indio” capaz de acabar con la decadencia de occidente e imponer sus principios ancestrales como los nuevos principios culturales.

Además de sus escritos, cuando estuvo en México, Artaud tuvo contacto con miembros de la LEAR. Francisco Reyes Palma piensa que probablemente José Muñoz Cota quiso relacionar al escritor francés con la Liga, pero no logró su propósito. En 1936, Muñoz Cota invitó a Artaud a participar como delegado de la República Francesa en un Congreso de Teatro Infantil que había organizado y de acuerdo con el mencionado investigador Artaud “intentó infructuosamente convocar a la LEAR, para convencer a sus asociados de abandonar la dialéctica materialista en función de retornar a una ritualidad ancestral aún viva, que cancelara toda modernidad y propensión occidentalizante”<sup>69</sup>. Este alegato posiblemente sucedió durante el mencionado encuentro, reseñado por el poeta en un artículo publicado el 3 de junio de 1936 en *El Nacional* y titulado “Primer contacto con la Revolución Mexicana”<sup>70</sup>, en donde narra sus impresiones sobre el evento y explica que con motivo de este encuentro había hablado con artistas,

---

67 Antonin Artaud, “El hombre contra el destino”, en *Tierra de belleza convulsiva*, comp. Alberto Enríquez Perea, (México: El Nacional, 1991), 580.

68 Antonin Artaud, “Bases universales de la cultura”, *El Nacional*, Segunda sección, 28 de mayo, 1936.

69 Reyes Palma, “Exilios y descentramientos”, 259.

70 Antonin Artaud, “Primer contacto con la Revolución Mexicana”, *El Nacional*, Segunda sección, 3 de junio 1936.

músicos, pintores e intelectuales revolucionarios, que la juventud revolucionaria mexicana le había dejado una impresión positiva, pero que en su opinión seguía siendo “exclusivamente marxista” y debía hacer “un esfuerzo” por encarnar un “concepto nuevo de Revolución”, uno más acorde a sus ideas antieuropeas.

Tratar a la política desde otro ángulo, esa era la consigna de Artaud. Y quizá Izquierdo la tomó en cuenta, porque años después, en 1945, cuando se refirió a temas que entrañaban debates políticos omitió hacer referencias directas desde una inscripción ideológica deliberada.

### Capítulo 3. Una mirada diferente sobre el campesino, la guerra y el héroe

Durante los años cuarenta María Izquierdo creó una serie de trabajos que sirven como marco desde el cual entender la obra *Zapata*, porque tocan temas vinculados al campesino, el héroe y la guerra. Algunos fueron creados antes que el cuadro y sirven como antecedentes de éste y otros fueron creados en el mismo año que la pieza en cuestión, en 1945, y sirven para entender de qué forma la pintora se acercaba al tema del héroe y de la guerra.

En 1943 y 1944, antes de *Zapata*, Izquierdo pintó un par de piezas que en su título aluden al revolucionario. El primero se titula *Paisaje de Cuautla* (óleo sobre tela, 1943) (fig. 9) y el segundo *Paisaje tropical* (óleo sobre tela, 1944) (fig. 10). En el primer cuadro se observa un paisaje campesino, una choza humilde con techo de madera o paja, un coscomate al fondo, animales domésticos en el campo (un ganso, un gallo y un lechón) y algunas aves que se alimentan de migajas esparcidas en la tierra. En la escena, aunque no se observa ningún campesino, su presencia se sugiere por la comida de las aves dispersa en la tierra y la cubeta amarilla colgada de una de las ramas del árbol que está frente a la casa. La imagen es la representación de un idílico ambiente rural que podría relacionarse con el movimiento revolucionario encabezado por Emiliano Zapata debido a que el título de la obra permite ubicar geográficamente el paisaje en Cuautla, Morelos, tierra zapatista por excelencia. El segundo lienzo también representa la vida del campesino mexicano que ha construido su humilde vivienda y un coscomate sobre una tierra rojiza y entre árboles frondosos; la obra ahora llamada *Paisaje tropical*, durante su año de creación, 1944, pudo haber sido conocida como *Paisaje de la tierra de Emiliano Zapata*, según una nota periodística<sup>71</sup> en la que aparece nombrada así. Un documento hemerográfico que

---

<sup>71</sup> *La prensa*, "Exposición de María Izquierdo se inaugura esta tarde a las 6", 21 de agosto, 1944. Recorte hemerográfico del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/

da cuenta de la primera exposición de María Izquierdo en Lima, Perú, en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, inaugurada el 21 de agosto de 1944.

Los dos trabajos mencionados y *Zapata* comparten algunas características en común, en las tres obras el título funciona como un importante elemento para establecer significados ya que permite vincular los paisajes representados con la figura central de la revolución campesina y en ninguna está presente el caudillo o algún otro ser humano. Y tanto en *Paisaje de la tierra de Emiliano Zapata* como en la obra de 1945 el caballo y el árbol sin follaje son elementos principales.

Además de funcionar como dos posibles comentarios sobre la figura de Emiliano Zapata, estos cuadros forman parte de un conjunto más amplio de paisajes realizados por la artista durante los años cuarenta que comparten dos características: recrean un ambiente campesino y no representan al campesino. Algunos de estos lienzos son: *Los gallos* (1942), *Troje* (1943), *Los gallos* (1944), *Coscomates* (1945), *Paisaje tropical* (1944, una obra diferente a la descrita en líneas anteriores), además de un biombo sin título fechado en 1946. Obras que se pueden agrupar dentro de una misma línea temática debido a que en todas se observan escenas similares: casas humildes en campos fértiles, rodeadas por grandes y frondosos árboles rojizos y animales domésticos. Se trata de imágenes en donde el habitante de esas regiones se ha omitido, el hombre o la mujer de campo que cuida de sus animales y de su tierra no está presente en los lienzos, quizá porque María Izquierdo decidió no pintar al campesino mexicano de forma directa sino a través del medio que se imaginaba le rodeaba o por medio de signos relacionados (por alusión).

---

Conaculta.

En la nota periodística se incluye la relación de todas las piezas presentadas por Izquierdo.

Estas obras además de señalar un interés por el tema del campesino y una relación entre éste tema y la figura de Emiliano Zapata, indican una práctica de Izquierdo, concordante con la pintura metafísica, que consistía en evitar representar de forma directa el referente humano, en ese caso al campesino. Vista a la luz de estas imágenes, *Zapata* podría ser un lienzo clave de un tema tratado por la artista, la contraparte de las escenas pintadas sobre el campesino. La particularidad del paisaje representado y su sentido dramático resalta cuando se le compara con los otros cuadros, en la obra de 1945 no se observa un paisaje relacionado a la vida de campo, ni una exuberancia de elementos vegetales ni animales.

Una escena de campo vista desde un ángulo dramático pudo ser interpretada como un comentario sobre el héroe agrarista no sólo porque los mencionados trabajos de Izquierdo sobre el campesino permitían relacionar las imágenes sino porque un año antes de *Zapata*, la pintora creó un cuadro sobre la figura del héroe nacional que representaba también a Emiliano Zapata desde una perspectiva trágica.

### **3.1 La profunda raíz dramática de México**

El adjetivo “dramático” que se utiliza en este ensayo para entender la obra de Izquierdo relacionada al héroe fue utilizado por la artista en 1947 de una forma que llama la atención porque le otorga cierta gravedad. En un artículo de su autoría “María Izquierdo v/s Los Tres Grandes”, la artista usó el término de una forma muy especial. Al cuestionar las ideas sobre pintura de Rufino Tamayo y su supuesto mexicanismo, empleó el mencionado adjetivo para referirse a una característica esencial del mexicano cuando señala que es una crítica extranjera la que alaba al pintor oaxaqueño, una crítica que en su opinión ignora mucho de México y “su onda raíz dramática”<sup>72</sup>.

---

72 Izquierdo, María, “María Izquierdo v/s Los tres grandes”, *El Nacional*, Segunda sección, 2 de octubre, 1947.

Si México era un país profundamente dramático, según la artista, y de acuerdo a Artaud, los artistas debían representar las angustias de la época, la muerte del héroe nacional quizá era un buen momento para pintar esta característica de la nación. Izquierdo usó un tono dramático no sólo en *Zapata*, como ya se ha explicado, sino en la representación que hizo de éste en una obra anterior llamada *La muerte del héroe* (1944) y en una serie de obras sobre la guerra que realizó en 1945.

*La muerte del héroe* sólo se conoce por una fotografía en blanco y negro que forma parte del Archivo María Izquierdo del Instituto Nacional de Bellas Artes (fig. 11). De acuerdo con Justino Fernández, ésta es una “obra mayor”, en la cual la artista “con gran simplicidad, sin trucos, logró con audacia sorprendente expresar en gestos y actitudes un verdadero sentido dramático”<sup>73</sup>. De acuerdo con el historiador, el lienzo medía 1.25 x 3.00 metros, dimensiones que llaman la atención porque son mayores a las que caracterizan la mayoría de las pinturas de la jalisciense. En una nota periodística del 23 de abril de 1944<sup>74</sup> un reportero confirma estas medidas cuando señala que la obra media tres metros de largo y explica que el cuadro formaba parte de la Exposición de Arte Jalisciense que se llevaba a cabo en el Palacio de Bellas Artes y que además había sido adquirido “recientemente” por el Departamento del Distrito Federal, dependencia que se encargaría de determinar el lugar en donde sería colocado una vez que terminara la mencionada exhibición.

*La muerte del héroe* es la representación del cuerpo sin vida de éste, de un cadáver tendido de forma horizontal y cubierto en su totalidad por una manta que podría ser tricolor. Como ya se dijo, no se conocen los colores del cuadro pero en la reproducción fotográfica de éste se observa que el paño está dividido en tres

---

73 Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El Arte del Siglo XX*, Tomo II, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), 110.

74 *El Nacional*. 1944. “Adquisición de un cuadro, obra de María Izquierdo”, 23 de abril.

secciones, es blanco en el centro y de distintos tonos en los extremos, por lo que probablemente presenta los colores de la bandera nacional. El cuerpo ocupa casi todo el ancho del espacio compositivo y es más grande que el de los personajes que lo acompañan, un conjunto de dolientes: diez mujeres, un hombre, una niña y un niño, que expresan dolor por medio de su gestualidad corporal. Algunas mujeres se cubren la boca con un pañuelo, otras levantan los brazos en señal de exclamación o miran hacia el cielo como si suplicarán, tres se inclinan sobre el cuerpo del héroe y llevan sus manos a su rostro para cubrir su expresión de llanto. El tono dramático de la obra se debe a las expresiones graves de todos los que rodean al difunto y a que el espacio compositivo está prácticamente lleno, el drama humano ocupa todo el lienzo y es la principal acción representada.

Bajo el pincel de Izquierdo, la muerte del héroe fue representada como una tragedia que ocasionó conmoción y sufrimiento. Se piensa que el héroe que se representa es Emiliano Zapata porque la obra recuerda las fotografías de J. Mora sobre el entierro del caudillo en Cuautla, las tituladas *El pueblo ante el cadáver de Zapata* (1919), en donde tres mujeres con rebozo miran al difunto con tristeza y seriedad, y *Cadáver de Zapata exhibido en Cuautla* (1919), en donde resaltan los rostros de cinco hombres que están detrás del revolucionario muerto (figs. 12 y 13). En estas imágenes Emiliano es un cadáver rodeado de hombres y mujeres, como la escena de la artista.

La obra además comparte algunas características con *Zapata*, el cuerpo del personaje principal no es visible y su muerte ocasiona dolor, es el elemento más importante del cuadro, todos dirigen su atención hacia éste pero sus características físicas se desconocen, no se sabe exactamente cómo es el hombre por quien todos se lamentan.

La descripción de Emiliano Zapata en un tono dramático era además frecuente en las narraciones que de él hicieron intelectuales, artistas, políticos y ex-zapatistas durante la primera mitad del siglo XX. De estos discursos destacan

los libros de Germán List Arzubide, *Emiliano Zapata: exaltación*, y el de Jesús Sotelo Inclán, *Raíz y razón de Zapata*. Para el estridentista la Revolución había sido “una vorágine”, un “drama inmenso” digno de elogio y su líder un carácter trágico<sup>75</sup>. Para Jesús Sotelo Inclán, la Revolución fue una tragedia y Emiliano Zapata el héroe que poseía un “formidable carácter dramático”<sup>76</sup>. Inclán describe al oriundo de Anenecuilco como un auténtico representante de las aspiraciones del pueblo, de sus circunstancias sociales y por ende como un hombre destinado a la tragedia.

He dicho que la vida en Anenecuilco es ejemplar y admirable, porque en ella se condensan y resumen los heroísmos y angustias que, concentrándose a través de los siglos, produjeron esa fuerza vigorosa y trágica que se llamó Emiliano Zapata<sup>77</sup>.

Iconográficamente, *La muerte del héroe* también es similar al trabajo de Manuel Rodríguez Lozano sobre el duelo, la muerte y sus dolientes: las mujeres; lienzos “sugereentes de un contexto de guerra y atezados por la aflicción femenina, la violencia, la postración, las separaciones, siempre en un atmósfera de fatalidad”<sup>78</sup>. Cuadros como la serie de tableros sobre Santa Ana muerta (1932) y los lienzos de su llamada “época blanca”, que duró aproximadamente quince años —la década de los cuarenta y parte de los cincuenta—. De este periodo del pintor destacan por su parecido a la obra de Izquierdo las imágenes: *El adiós*, (1940), *El holocausto* (1944) y *La revolución* (1945) (figs. 14, 15 y 16)<sup>79</sup>, en donde el cuerpo de un muerto ocupa un lugar central y lo rodean un grupo de dolientes, mujeres con rebozos y con una expresividad similar a la representada por la jalisciense,

---

75 List Arzubide consideró que la revolución había sido dolor y solo dolor, Zapata y los campesinos eran las personificaciones de ese sentimiento, “inconmovibles guerreros que parecían guardar en sus labios sellados toda la amargura de una raza”. German List Arzubide, *Emiliano Zapata. Exaltación*, (Puebla, 1929), 37.

76 Sotelo Inclán, *Raíz y razón de Zapata*, 12.

77 Sotelo Inclán, *Raíz y razón de Zapata*, 17.

78 Jaime Moreno Villareal, “Los duelos de Manuel Rodríguez Lozano”, en *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y pintura 1922-1958*, (México: INBA, 2011), 19.

79 Ver Anexos.

rostros adustos, personajes que exclaman su dolor en las posturas de sus cuerpos, brazos y manos. Debido a las similitudes en los temas y motivos tratados tanto en *La muerte del héroe* como en las imágenes de duelo, abandono y pérdida creadas por Rodríguez Lozano durante la década de los cuarenta, es posible pensar en un diálogo entre estas dos miradas.

Además de la conexión con Rodríguez Lozano, el trabajo de la jalisciense realizado durante los años cuarenta también puede relacionarse con las imágenes de dolor y tópicos sobre la revolución mexicana que durante esa misma época creó Carlos Orozco Romero. De acuerdo con Carlos Blas Galindo, a partir de 1945 el pintor realizó una serie de “escenas que van de lo conmovedor a lo trágico”<sup>80</sup>, como *Los fusilados* (óleo sobre tela, 1945) e imágenes de mujeres dolientes como *Mujeres de Pátzcuaro* (óleo sobre tela, 1945); *Mujeres del Paricutín* (óleo sobre masonite, 1945) (figs. 17 y 18)<sup>81</sup>. De acuerdo con Fernando Gamboa, en esta última obra “la angustia de la tragedia humana se antepone a la fuerza del fenómeno geológico”<sup>82</sup> y en su contenido se acentúa el “agobio del ánimo”<sup>83</sup>.

La existencia de correspondencias entre la obra de los años cuarenta de los tres mencionados pintores ya había sido expresada por Teresa del Conde, quien había señalado que el trabajo de Orozco Romero llamado *Sueño* (óleo sobre tela, 1940) era “una de las obras más representativas de este surrealismo nacional” y “emparenta” al artista con María Izquierdo, mientras que en obras posteriores “este pintor acusa espíritu o preocupaciones afines a las que fueron propias de Manuel Rodríguez Lozano, aún y cuando las modalidades de configuración de uno y otro difieren drásticamente”<sup>84</sup>. También Luis Martín Lozano

---

80 Carlos Blas Galindo, “Orozco Romero y el arte oficial”, en *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*, (México: INBA, 1996), 37.

81 Ver Anexos.

82 Fernando Gamboa, “Exposición del pintor: Carlos Orozco Romero, de marzo a mayo de 1951”, (México: Palacio de Bellas Artes, 1951), 2.

83 Margarita Nelken, *Carlos Orozco Romero*, (México: UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1959), 30.

84 Teresa del Conde, “Pervivencia y renovación de una tradición a través de la obra de cinco

señaló el manejo recurrente “de una temática con evocaciones metafísicas”<sup>85</sup> en la obra de Orozco de finales de los años treinta y principios de los cuarenta como una característica en común con Izquierdo. Como dice Del Conde, es la similitud en los temas lo que emparenta a estos tres artistas, por lo que no resulta extraño considerar a *Zapata* como una obra que, aunque iconográficamente es diferente a las realizadas por sus compañeros, pudo dialogar con el sentimiento de dolor que pintaron éstos.

Como las imágenes de Manuel Rodríguez Lozano y las de Orozco Romero, *Zapata* también contiene figuras que representan el dolor: un par de caballos. Las actitudes de asombro y tristeza que demuestran los corceles, aunque diferentes, están en relación porque son emociones propias del duelo ocasionado por una muerte. El asombro y el dolor de los caballos son emociones que recuerdan las que quizá experimentaron algunos campesinos ante la noticia del asesinato de Zapata.

La presencia de caballos en la obra de Izquierdo también puede ser comprendida como la utilización de uno de los elementos más importantes de las narraciones sobre la vida y muerte del suriano que durante la primera mitad del siglo XX circularon en la capital. El caballo fue visto como un compañero natural del suriano y un símbolo utilizado para presentar el retrato emocional de héroe, su espíritu fuerte, voluntad de lucha y principios morales, así como su raigambre de carácter humilde. Los biógrafos de Emiliano Zapata que lo describieron desde el punto de vista oficial coinciden en decir que durante su vida, éste sentía un gran cariño por los equinos, fue un excelente domador y amansador de caballos pues “poseía conocimientos prácticos sobre esos nobles amigos del hombre”<sup>86</sup>, y antes

---

artistas, en la sección anual de invitados”, en *Fernando Pacheco, Guillermo Meza, Luis Nishizawa, Carlos Orozco Romero, Francisco Zúñiga*, (México: INBA, 1980), 13.

85 Luis Martín Lozano “De propuestas y variaciones: la trayectoria artística de Carlos Orozco Romero”, en *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*, (México: INBA, 1996), 20.

86 Rafael Ramos Pedrueza, “Emiliano Zapata. Trayectoria de una vida ejemplar”. *El Nacional*, Primera sección, 10 de abril, 1939.

de lanzarse a la revolución había trabajado en distintas haciendas de Morelos como caballerango.

Sotelo Inclán explica la presencia del caballo en la vida de Emiliano como una presencia familiar. De acuerdo con sus investigaciones, la familia Zapata sufría la miseria y se mantenía principalmente de la compra y venta de animales, rodeado de animales desde pequeño, Emiliano experimentó un gusto por los caballos desde su infancia, sus primeros animales fueron regalos de su familia, su papá le obsequió una yegua, “La Papaya”, y su abuela materna le dio una novilla a la que llamó “La Regalada”<sup>87</sup>. El equino fue un animal ligado a la historia familiar del revolucionario y un compañero natural de éste, características que lo volvían un símbolo útil para describirlo como un hombre sencillo y pobre.

El caballo como signo de su personalidad simbolizaría también la vocación natural del héroe, su tipo de temperamento y por lo tanto sus principios. En una de las anécdotas sobre la infancia del caudillo frecuentemente mencionada por sus biógrafos, que explica la disposición del niño Zapata para la lucha, se incluye la figura de un caballo. El relato gira en torno a una conversación entre el padre de Zapata y él e ilustra el compromiso de éste último:

Refiérase que un día, al volver de la escuela, encontró a su padre, profundamente abatido porque un opulento hacendado lo había despojado de sus tierras, para aumentar la extensión de su inmensa propiedad.

El pequeño, tallaba una cabeza de caballo en un trozo de madera, escuchando atentamente los amargos comentarios que evidenciaban la inequidad de régimen feudal porfirista. De improviso, se irguió exclamando con firmeza: “Padre, cuando yo sea hombre, haré que nos devuelvan las tierras...” La promesa fue cumplida con creces<sup>88</sup>.

---

87 Sotelo Inclán, *Raíz y razón de Zapata*, 170.

88 Ramos Pedrueza, “Emiliano Zapata. Trayectoria de una vida ejemplar”.

En las narraciones del episodio de la muerte del caudillo la presencia del caballo también fue importante, tanto, que se cuenta como uno de los antecedentes más importantes del trágico deceso. Según Valentín López González, cuando murió Zapata en la prensa nacional se consignó como un “dato original”<sup>89</sup> el hecho de que su asesino, el coronel Guajardo, le había regalado un caballo poco tiempo antes de matarlo. En una extensa nota sobre los hechos que dieron pie a la muerte del caudillo, publicada el 10 de abril de 1921, en *El Heraldo de México*; se incluye el apartado: “El regalo de judas”, en donde el periodista cuenta como en un supuesto primer encuentro entre Zapata y Guajardo, éste último le obsequió un corcel:

En este mismo primer encuentro, Guajardo, para comenzar a forjar los hilos de la red, que tan especialmente le había confiado Pablo González, con menoscabo del honor militar mandó a su asistente que le llevara un caballo colorado para regalarlo al general Zapata; pero una de esas fatalidades del destino, hizo que éste último se hubiera visto obligado a no aceptarlo, por haber reconocido en el obsequio uno de los caballos que antes montara su asistente y que poco tiempo hacía le habían avanzado en un combate. Entonces Guajardo, para sostener su oferta, mando que le llevaran uno de los caballos que él montaba. Efectivamente ese caballo era uno de bonita estampa y de color alazán requemado que no tuvo inconveniente en aceptar el general Zapata; más que nada por cortesía, pues el que portaba era a todas luces mejor; y como el jefe pablista insistiera, fue encasillado el caballo objeto del regalo y ocupado por su dueño<sup>90</sup>.

La relevancia de este regalo poco tiempo antes de la emboscada en Chinameca subrayaba el carácter deshonesto del asesino, quien se valió del cariño que sentía Zapata por ese animal para engañarlo y ganarse su confianza.

---

89 López González, *La muerte del general Emiliano Zapata*, 40.

90 *El Heraldo de México*, “Cómo murió Emiliano Zapata. Emocionante relato de un testigo presencial del suceso en que perdió la vida, a manos de un general sin dignidad, el Jefe de la Revolución del Sur, movimiento reivindicador de las clases obreras y campesinas, que en México, junto con la tendencia socialista de los obreros de los talleres, forma la avanzada idealista de nuestra evolución social”, Segunda sección, 10 de abril, 1921.

El periodista de la nota, cuyo nombre no se publicó, realizó el relato de los días antes de la muerte de Emiliano Zapata a partir de las declaraciones de un coronel zapatista Benjamín J. Villa.

Además de ser su compañero en vida, el caballo también fue un signo que marcó su muerte. El día de su asesinato, cuando Emiliano entró en la Hacienda de San Juan Chinameca se dice que montaba el caballo que le había obsequiado Guajardo<sup>91</sup>. En el parte oficial de su muerte emitida por el Ejército Libertador del Sur también se mencionaba que el zapatista montaba ese corcel, el “As de Oros”. Si en las narraciones oficiales sobre el suriano el equino fue una compañía constante de éste, tanto en su vida como en su muerte, no es de extrañar que María Izquierdo pudiera haberlo elegido como el que personaje que lo visita en su tumba. Zapata yace bajo un montículo de tierra y el caballo le sigue haciendo compañía.

### 3.2 La guerra y la pérdida

Además de *La muerte del héroe*, Izquierdo creó en 1945 un conjunto de imágenes sobre el duelo y el sufrimiento; personajes que viven emociones intensas en un ambiente infausto, de guerra: *China* (fig. 19), dos obras tituladas *Tragedia en China* (fig. 20 y 21) y *Víctimas de la guerra en Rusia* (fig. 22)<sup>92</sup>. Cuadros que posiblemente fueron creados como parte de una serie llamada *La tragedia de la guerra*. No se sabe con exactitud como lucen estos lienzos porque las escenas que representan han llegado hasta la actualidad por medio de fotografías en blanco y negro y es posible que las piezas, si todavía existen, no

---

91 Existen diferentes versiones sobre la fecha de entrega del caballo a Emiliano. Valentín López González afirma que el hecho sucedió el 3 de abril de 1919, porque así se consigna en una carta fechada ese día, de José Guajardo a Emiliano Zapata, reproducida en su libro: *La muerte del general Emiliano Zapata*. En la parte oficial de la muerte de Emiliano Zapata emitida por el Ejército Libertador del Sur se afirma que el caballo le fue regalado el 9 de abril: “Estando en Chinameca, Guajardo y su ejército en la hacienda, Zapata llega a la hacienda. Zapata preguntó por su coronel Palacios, quien iba a hacer una entrega de 5 mil cartuchos. Se presentaron, entonces, el capitán Ignacio Castillo y un sargento y a nombre de Guajardo invitó Castillo al jefe para que pasara al interior de la hacienda. Zapata entró con diez hombres a la hacienda y montando su caballo -un alazán que le obsequiará Guajardo el día anterior- se dirigió a la puerta de la hacienda... La guardia parecía preparada para hacerle los honores. El clarín tocó tres veces llamada de honor y al apagarse la última nota, al llegar el general en jefe al dintel de la puerta... los soldados que presentaban las armas descargaron dos veces sus fusiles... Así fue la tragedia...”

La Parte Oficial de la muerte de Emiliano Zapata se publicó el 10 de abril de 1919, y fue firmada por Salvador Reyes Avilés, Secretario particular mayor. La cita del documento se tomó del libro de Valentín López González, *La muerte del general Emiliano Zapata*.

92 Ver Anexos.

se encuentren en México<sup>93</sup>. Una nota periodística del 10 de agosto de 1945 permite suponer que posiblemente estas obras fueron enviadas a Rusia. Carlos Vargas en su columna llamada “Biombo”<sup>94</sup>, publicada en la revista *Nuevo Mundo*, escribió una nota sobre el proyecto mural encargado a María Izquierdo y señaló además que tres de sus obras “viajan” rumbo a Rusia para ser entregadas a Stalin, y agregó los títulos de éstas: “Víctimas de la barbarie nazi en Rusia”, “La Guerra en China (Violadas)” y “La Guerra en España”<sup>95</sup>, probablemente algunos de estos lienzos son los que ahora se conocen con los títulos ya mencionados.

Estas imágenes son comentarios hechos por Izquierdo sobre la guerra, la muerte y el desconsuelo; en éstas los personajes principales son dolientes, siempre mujeres. La relación entre la guerra y el sufrimiento que plasmó la pintora, puede explicar el porqué la imagen del caudillo revolucionario podría haber sido para la jalisciense una imagen de dolor. La guerra era para la artista una tragedia, un momento doloroso, un tema que servía para representar emociones intensas, no las victorias o las batallas, sino el lamento por la muerte.

Atención especial merece una de las mencionadas obras debido a que su historia de vida muestra cómo Izquierdo transformó una escena localizada en China en una imagen sobre el dolor en términos generales. El cuadro se titula *Tragedia en China* (fig. 21) y en primer instancia fue pensado por la artista como una escena con tres mujeres, dos con blusas típicas chinas que se abrochan cruzadas sobre un costado, pero años después la obra fue repintada y

---

93 Las fotografías se encuentran en el Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta y también fueron reproducidas en el libro: *María Izquierdo. Noviembre 1988-febrero 1989*.

94 Carlos Vargas, “Biombo”, *Nuevo Mundo: una revista mexicana*, (agosto, 1945). Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

95 Un año después de la nota de Carlos Vargas de agosto de 1945; en agosto de 1946, Elvira Vargas mencionó en su columna “Tras las noticias”, en el periódico *Esto*, la entrega por parte de Diego Rivera de un conjunto de obras al nuevo embajador de México en Rusia, el “señor Sánchez Pantón”, cuadros de José Clemente Orozco, María Izquierdo, Alfaro Siqueiros, Raúl Anguiano, entre otros. Y reprodujo las palabras del muralista: “Enviamos esto al pueblo con el que siempre hemos estado en contacto que es luz en la tierra, el pueblo soviético, dirigido por nuestro jefe, el señor Stalin. Que sepa que en nuestra modesta medida, estamos siempre listos”. Estas dos notas forman parte del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

transformada por la jalisciense en una escena sobre un sentimiento de dolor sin un contexto específico. La primera versión de esta imagen fue reproducida en la foto principal de una nota periodística de 1945, en la revista *Nosotros* titulada “Tormenta sobre María Izquierdo. La Academia de San Carlos se opone a que pinte en el Palacio del Distrito”<sup>96</sup>, en donde aparece la pintora con paleta y pincel en mano frente a la mencionada obra como si la estuviera todavía terminando, aunque a simple vista luce ya acabada (fig. 23)<sup>97</sup>. En el cuadro se ve a una mujer recostada en el piso que por el gesto de su rostro parece que sufre, no se sabe si trata de levantarse o de acostarse por completo, la acompañan dos mujeres más: una parece estar recostada y la otra sentada, atrás de ellas se observan un par de chozas. Dos años después de esta fotografía, el cuadro fue repintado, las mujeres chinas fueron borradas y en su lugar se colocó un árbol, se eliminaron las referencias a un lugar o momento específico (fig. 24)<sup>98</sup>. En un principio, la imagen podía relacionarse con un conflicto bélico internacional, pero después la artista decidió cambiar el título y el acontecimiento por uno más general y abstracto: *Dolor y pobreza*.

Las escenas sobre la guerra y el héroe de María Izquierdo coinciden con un fenómeno particular del escenario cultural mexicano de los años cuarenta, ocasionado por la llegada de los exiliados españoles republicanos a México, quienes tras la victoria de Francisco Franco en Madrid (1939) abandonaron su país. Con el arribo de estos intelectuales y artistas, el ámbito cultural nacional se vio enriquecido y dinamizado y una agenda temática, en donde el tema de la guerra estaba muy presente, marcó su paso por la capital. Las preocupaciones ideológicas de los transterrados subrayaban la necesidad de un compromiso social que, de acuerdo con Miguel Cabañas Bravo, era una constante expresada en la obra de los artistas plásticos. Para el historiador, entre los españoles que vivían en el país era un factor común:

---

96 *Nosotros*, “Tormenta sobre María Izquierdo. La Academia de San Carlos se opone a que pinte en el Palacio del Distrito”, núm. 75, (1945): 28.

97 Ver Anexos.

98 Ver Anexos.

...la adhesión y la defensa de la legalidad republicana de procedencia y de las libertades y la pluralidad de ideas dentro de unas estructuras democráticas y un orden constitucional. Lo cual implícita o explícitamente, colocaba una aureola de preocupación política y social sobre toda la producción creativa de estos transterrados, difícil de soslayar hasta en los casos de mayor desentendimiento.<sup>99</sup>

En 1945, María formó parte de un grupo de artistas llamado “El Pentágono”, en donde participaban dos pintores españoles exiliados, Lucio López Rey (Madrid, España) y Marín Bosqued (Zaragoza, España); además de Raúl Uribe (el marido de Izquierdo, de origen chileno) y el poeta y político mexicano Roberto Guzmán Araujo, que se incluía como un miembro temporal<sup>100</sup>. De ellos sólo se sabe que realizaron una exposición llamada “El circo”, que se inauguró el 26 de junio de 1945<sup>101</sup>. Además de esta asociación con exiliados, en 1944 la artista probablemente pensó en organizar y dirigir un “Primer Congreso Internacional de Artistas y Escritores Antifascistas”, según una carta del 25 de enero de ese año que María Izquierdo le dirige a Antonio Villalobos, Presidente del Partido de la Revolución Mexicana, en donde la pintora se dirige al político en calidad de Presidente del mencionado congreso para solicitarle su apoyo y colaboración en la organización de este evento<sup>102</sup>.

---

99 Miguel Cabañas Bravo, “Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México”, en *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, ed. Miguel Cabañas Bravo (España: Ediciones Doce Calles, 2010), 49.

100 En los años cuarenta, Roberto Guzmán Araujo también se desempeñó como “orador oficial” del presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, y ocupó los cargos políticos como: miembro de la Comisión de Estudios de la Presidencia de la República y sub-procurador General de Justicia del Distrito y Territorios Federales. Se desconocen las fechas exactas en que desempeñó los puestos mencionados. La información que se reproduce al respecto fue tomada de la nota introductoria del libro de Roberto Guzmán Araujo, *Palabras de libertad y democracia*, en donde también se menciona que el funcionario guanajuatense se graduó como abogado por la Universidad Nacional, en 1936 viajó a Europa y en París fundó junto con Pablo Neruda, César Vallejo y Félix Pita Rodríguez la revista *Nuestra España*.

101 *América*, “Exposición de El Pentágono”, Núm. 41, (julio, 1945): 26.

102 Carta de María Izquierdo a Antonio Villalobos, sin firma, texto mecanografiado. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

### 3.3 Dos tumbas para el héroe. La visión de Diego Rivera y la de María Izquierdo

El Zapata dramático de María Izquierdo es también una imagen que se diferencia de la iconografía zapatista que realizó Diego Rivera desde los años veinte, que funcionó como una institución cultural hegemónica durante la primera mitad del siglo XX y como una tradición de representación que antecedió a la obra de la jalisciense.

De acuerdo con Luis Vargas Santiago, en su ciclo mural de la Secretaría de Educación Pública, el muralista “fundó una *hegemonía visual nacionalista, socialista e indigenista* que se reproducirá en la pintura mural y otros medios artísticos”<sup>103</sup> y en la que jugaría un papel muy importante la imagen de Zapata como un héroe indio santificado, “signo de la sublevación a la injusticia y representación verdadera del pueblo”, “como un sabio y vidente que anuncia el advenimiento de una nueva era”<sup>104</sup>. De acuerdo con el investigador, Rivera plasmó la imagen de Zapata aproximadamente 40 veces, fundando con ello el tipo iconográfico del mártir indio que resultó de gran utilidad para la retórica posrevolucionaria. Esta rendición, sin embargo, contradecía la imagen que el propio Zapata promoviera de sí mismo en vida como general mestizo y charro del campesinado. En el panel *La revuelta* del mural *Historia del estado Morelos. Conquista y Revolución*, que se encuentra en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, Rivera indianiza por completo a Zapata enfundándolo en el tradicional vestuario campesino de calzón de manta blanca, que porta también el pueblo que lo acompaña y respalda, es decir, el campesinado; en la mano derecha sostiene una hoz y a su lado izquierdo se encuentra su fiel corcel, de pelaje blanco<sup>105</sup>.

---

103 Vargas Santiago, “Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio”, 457.

104 Vargas Santiago, “Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio”, 461. De acuerdo con el investigador, el muralista lo representa así “con la finalidad de enraizar un indigenismo agrarista en el discurso posrevolucionario”.

105 Vargas Santiago, “Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio”, 463.

Como una tradición iconográfica que estableció una imagen del caudillo, la obra de Rivera funciona como un marco con el cual Izquierdo interactúa, y se diferencia. La acción de ocultar el cuerpo del suriano bajo una tumba parece oponerse a las imágenes que lo muestran físicamente. Así mismo, la escena de muerte, de tristeza y dramatismo parece la contraparte de una de las obras más emblemáticas de Rivera: el primer panel del muro derecho de la ex capilla de Chapingo, conocido como *El sacrificio de los mártires agrarios*, en donde Emiliano Zapata es representado enterrado, muerto pero relacionado a la naturaleza y a la vida (fig. 25).

El mencionado muro forma parte de un discurso más amplio sobre los ciclos agrícolas creado por Diego Rivera durante los años de 1924 a 1927<sup>106</sup> en el edificio de rectoría y en la ex capilla de la entonces nueva Escuela Nacional de Agricultura. Este ciclo mural, de acuerdo con Susana Pliego, presenta un discurso que gira en torno a la idea de la tierra como “madre universal que da vida a la nueva nación”<sup>107</sup>, la tierra en “floración y fructificación, fenómenos que proyectan su símbolo natural sobre el desarrollo de la vida del hombre productor, campesino y obrero”<sup>108</sup>. En el mencionado panel el caudillo es un cadáver enterrado<sup>109</sup> bajo un campo sembrado de maíz, pero aunque está bajo tierra el espectador puede ver su cuerpo cerca de las raíces de una milpa crecida y junto a éste el cadáver

---

106 Las obras de Diego Rivera en la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo comprenden murales realizados en los edificios de la rectoría (el vestíbulo, cubo de las escaleras y planta alta del edificio principal) y la ex capilla, ahora Salón de Actos de la Escuela. De acuerdo con Susana Pliego los bocetos de las obras del muro derecho de la ex capilla datan de 1926. Susana Pliego Quijano, “Los murales de Diego Rivera en Chapingo: una interpretación iconográfica” (Tesis de Doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009).

107 Pliego Quijano, “Los murales de Diego Rivera en Chapingo: una interpretación iconográfica”, 63. En su tesis, la investigadora proporciona una lectura de los murales de Chapingo y considera que en éstos se entremezclan un lenguaje esotérico con uno exotérico, referencias simbólicas a la masonería y a la teosofía.

108 Pliego Quijano, “Los murales de Diego Rivera en Chapingo: una interpretación iconográfica”, 169.

109 Diego Rivera también pintó varias veces a Zapata en la SEP, en el tercer piso del lado norte del Patio del Trabajo, ahí lo representó junto con Cuauhtémoc, Felipe Carrillo Puerto y Otilio Montaño como un resucitado. Pliego explica en su ya citada tesis que por la forma en que fueron pintados éstos personajes, envueltos en una túnica y con una mandorla, su representación alude al grado de maestro en la masonería, quien ha atravesado por una muerte simbólica y resucita para convertirse en un hombre nuevo.

de Otilio Montaña (ideólogo del Plan de Ayala). Según la investigadora, dicha imagen “representa el regreso al vientre de la madre tierra de dos héroes revolucionarios”<sup>110</sup> y alude a un acto de renovación de vida. Bajo la mirada del muralista, la Revolución es un fenómeno biológico y la muerte de los caudillos el momento de fecundación de la madre tierra, ellos son el elemento masculino en el ciclo de la vida y su muerte y sus ideas son el principio de una nueva floración y de un nuevo orden social.

Este panel representa mucho más que la fertilización del campo por el sacrificio de sus héroes. Es el nacimiento místico de la utopía, del ideal revolucionario; al morir, en un acto de renovación periódica de la vida, estos mártires del agrarismo se integran al rol creativo de la naturaleza. A través de la muerte, se confiere a la vida una posibilidad de continuar.<sup>111</sup>

Después del mencionado panel, en el muro derecho de la ex capilla siguen los murales: *Las fuerzas subterráneas*, *Germinación*, *Floración*, y por último *Fructificación*, escenas simbólicas que aluden a la imaginación, al sueño y a lo subjetivo en donde se expresan ideas absolutas más que eventos transitorios<sup>112</sup> que dialogan con las imágenes realistas, anecdóticas e históricas del muro izquierdo de la ex capilla. En el ciclo pictórico de Chapingo, Rivera alude constantemente en sus imágenes a un proceso generativo, tanto en el ámbito natural como en el social y mezcla estas dos esferas como si se trataran de una sola; en este contexto, la muerte de Zapata es un sacrificio necesario para la evolución de la vida nacional y un elemento generador de nueva vida.

El Emiliano Zapata de la jalisciense también es un cadáver sepultado, pero no visible, un cúmulo de tierra en un campo seco e infértil, no hay vida ni

---

110 Pliego Quijano, “Los murales de Diego Rivera en Chapingo: una interpretación iconográfica”, 270.

111 Pliego Quijano, “Los murales de Diego Rivera en Chapingo: una interpretación iconográfica”, 271.

112 Pliego Quijano, “Los murales de Diego Rivera en Chapingo: una interpretación iconográfica”, 170.

germinación a su alrededor sino una planicie árida, dos caballos y un árbol seco que sostiene en una de sus ramas a un pájaro de plumaje negro. El ave, motivo iconográfico frecuente en la obra de Izquierdo, adquiere un tono funesto en la obra<sup>113</sup>. Si se comparan el pájaro de *Paisaje de Cuautla* con el del lienzo que se estudia la diferencia es notable, en un paisaje lleno de vida el animal parece un elemento más de la naturaleza, mientras que en medio de un cielo ocre y rojizo y por encima de una escena de muerte, el pájaro negro contribuye con el tono dramático de la representación, una escena de sufrimiento por la muerte de un hombre humilde.

En el cuadro de la jalisciense no hay continuación del ciclo de vida, ni un nuevo nacimiento, sino una tierra árida. No sólo la vegetación está ausente sino que la muerte de ésta se representa por medio de un árbol trunco. El suriano es una tumba, sólo tierra, aquel elemento natural por el que se disputaban los zapatistas, no hay signos sobre el renacimiento que permitan relacionar al personaje con el presente o el porvenir. Para representar la muerte del héroe se prescinde del discurso oficial y en su lugar se muestra al representante de los intereses del campesino como una vida pérdida cuyo recuerdo todavía duele y acongoja en el presente. Quizá porque el México rural de los años cuarenta era todavía un campo de lucha en donde la reforma agraria seguía siendo un ideal por alcanzar, el zapatismo se convirtió en un conjunto de ideas sepultadas y olvidadas por el gobierno.

---

113 Como se observa en las obras: *El Calvario* (1940), *El mantel rojo* (1940), *La creación* (1940).

## Conclusiones

María Izquierdo hacia política desde la pintura y desde la poesía. El enigma era una herramienta de trabajo de la que se servía frecuentemente al momento de representar en el lienzo los temas de su interés. Ocultar el cuerpo de un personaje ampliamente politizado es un acto que tiene por objetivo sembrar dudas y conducir al espectador hacia un cuestionamiento principal: ¿qué imagen de Emiliano Zapata se nos presenta?

La estrategia de eliminar al personaje central de la escena fue una práctica de la artista que le servía para transformar sus cuadros en enigmas por resolver y en imágenes de una metafísica particular que iba más allá de los acontecimientos y la realidad de la experiencia. Las obras de Izquierdo son ambiguas porque hablan de generalidades, son ideas abstractas sobre México y sobre el héroe que intentaban más bien plasmar “su gran fuerza espiritual”, “su esencia” que hechos concretos.

Si se considera la obra de Izquierdo como una representación de Emiliano Zapata, ésta pudo ser una nueva solución que la artista encontró a una serie de temáticas que ya había tratado en cuadros anteriores, pudo ser una variación del tema del campesino, una síntesis de la imagen del héroe nacional o de la guerra, o la representación de una faceta del país: su onda raíz dramática. Al comportarse como representación del Jefe Revolucionario, la obra también es la imagen de su tumba, una imagen del agrarismo enaltecido por el gobierno en el discurso propagandístico, pero olvidado en el día a día del México de 1945. Todas estas problemáticas pudieron haber funcionado como las causas que propiciaron la creación de Zapata por parte de Izquierdo.

No se puede afirmar que la intención de la artista al pintar el cuadro en cuestión era hacer un comentario sobre Emiliano Zapata, como explica Michael Baxandall poco sabemos de las intenciones del autor, pero el comportamiento que

ha tenido el objeto que se estudia a lo largo de los años permite observarlo como una representación del caudillo y en consecuencia como un caso diferente en la iconografía zapatista nacional. La intencionalidad del cuadro —como la descripción de los vínculos entre el artista, la obra y ciertos elementos del ámbito cultural—, que se presenta en este ensayo es la narración del comportamiento que tiene la obra cuando se le observa en relación con una serie de marcos.

Veintiséis años después de la muerte de Emiliano Zapata, en 1945, sobre este personaje se habían consolidado distintas narraciones oficiales, una línea iconográfica hegemónica y una variedad de homenajes de corte político, existía un conjunto amplio y diverso de discursos con el cual el cuadro podía interactuar. Al representar la primera tumba del suriano se alude a toda una tradición de ceremonias luctuosas cargadas de sentidos políticos con el fin de presentar un nuevo y diferente homenaje del héroe. La omisión de los monumentos que se construyeron en honor del caudillo y el uso de la primera sepultura podía aludir a su asesinato por el gobierno federal en 1919, visto éste como un acto de traición de parte del gobierno y al mismo tiempo como un sacrificio por parte del suriano, el héroe profeta cuyo destino infausto estaba marcado.

Una escena de sufrimiento, pensada a partir de unos cuantos símbolos generales, en donde no se observa el cuerpo del caudillo, a primera vista podría referirse a distintas facetas de un personaje que además de ser complejo estaba siempre en reconstrucción. Sin embargo, estudiada en relación con la imagen institucional del héroe patrio de 1945, que a su vez implicaba un desinterés por los ideales revolucionarios y un olvido de la reforma agraria, la obra puede ser considerada como un comentario crítico a los discursos oficiales sobre el suriano que cada año trataban de fijar una interpretación de éste que se apegaba a los intereses de cada orador, eran expuestos tanto en ceremonias como en murales, y no se correspondían con las medidas económicas y políticas del gobierno que castigaban al sector campesino.

La tradición de homenajear al héroe implicaba en aquel entonces, como ahora, recordarlo. En los templos oficiales, los periodistas y políticos instalados frente a su tumba reconstruían cada 10 de abril el retrato de un hombre, pero en el lienzo de Izquierdo, los caballos y el espectador que se colocan frente a la sepultura, no pueden reconstruir el retrato del héroe. No hay una imagen definida de éste sino tan sólo una serie de relaciones en constante intercambio. Se omite el cuerpo del caudillo (uno de los principales elementos de su culto, objeto de discusión, así como botín político) o alguna descripción sobre su personalidad o lucha y queda, nada más, una imagen vaga de su imagen y un claro sentimiento de dolor por su partida. La figura de Emiliano Zapata y de su lucha que se pintó en 1945 fue la de un momento infausto, un drama.

En el cuadro de María Izquierdo lo que se observa es un momento íntimo y emotivo, el instante mismo del duelo. Se trata de la reunión de los dolientes con el fallecido, aunque no se observa ningún personaje humano, la escena representa un momento en donde se plasman dos emociones: el decaimiento del ánimo y la sorpresa. Visitar la tumba de alguien es un ritual que entraña una situación emotiva porque se trata de recordar la ausencia de alguien que pudo ser cercano o que fue relevante de alguna forma. A diferencia de Rivera, en la obra de Izquierdo la muerte de este personaje no implica recordar y celebrar sus grandes logros sino lamentar su deceso y quizá su fracaso. La visita que hacen dos caballos al sepulcro además de indicar el cariño que estos animales sintieron por quien se decía había sido un gran conocedor de corceles, posiblemente también es la imagen que eligió Izquierdo para representar una postura alternativa a la oficial frente a la muerte de un hombre desconocido.

No está el cuerpo de Zapata, pero debido a todas las ceremonias luctuosas que se habían realizado en su tumba y a los monumentos que lo replicaban, su recuerdo está presente y es quizá este recuerdo, ese conjunto ambiguo de ideas en torno a la personalidad del suriano lo que se rememora en el cuadro. Lo que ha muerto y está sepultado.

Un Zapata narrado desde el drama y el dolor por la muerte es también, y además de lo antes dicho, un homenaje a los dolientes, a esos otros personajes involucrados en la vida del héroe que ocupan un segundo lugar en las narraciones heroicas y después de éstas, se quedan como lo único real de aquellos relatos gloriosos y enaltecedores del pasado, como el único personaje que vive en el presente siempre menos deslumbrante y más afligido. La obra es el dolor de quienes recuerdan, un dolor que no sólo pudo haber llamado la atención de María Izquierdo son también de sus colegas de la época que también reflexionaron sobre este tema, los pintores Carlos Orozco Romero y Manuel Rodríguez Lozano.

La interpretación de la obra de arte que se propone en este ensayo y la crítica a los homenajes oficiales del caudillo, significan la anulación de la retórica oficial sobre la figura de Emiliano. En su lugar, se coloca un discurso sobre las emociones que despierta la muerte de un desconocido que encarnaba la lucha y los derechos de todo un sector vapuleado por las instituciones oficiales del Estado: el dolor por lo que ha muerto.

## Ilustraciones

**Figura 1**



*Zapata*, óleo sobre tela, 1945, 41x 51 cm. Colección Andrés Blaisten. Imagen tomada del Museo Digital Colección Andrés Blaisten: [www.museoblaisten.com](http://www.museoblaisten.com)

**Figura 2**



*Hombre sentado frente a la primera tumba de Emiliano Zapata*

Archivo Casasola

Núm. De inventario: 4917

Imagen tomada del Catálogo en línea de la Fototeca Nacional.

<http://fototeca.inah.gob.mx>



**Figura 5**



*Homenaje a los restos de Emiliano Zapata ante una cripta.*

Archivo Casasola

Núm. De inventario.- 63433

Imagen tomada del Catálogo en línea de la Fototeca Nacional.

<http://fototeca.inah.gob.mx>

**Figura 6**



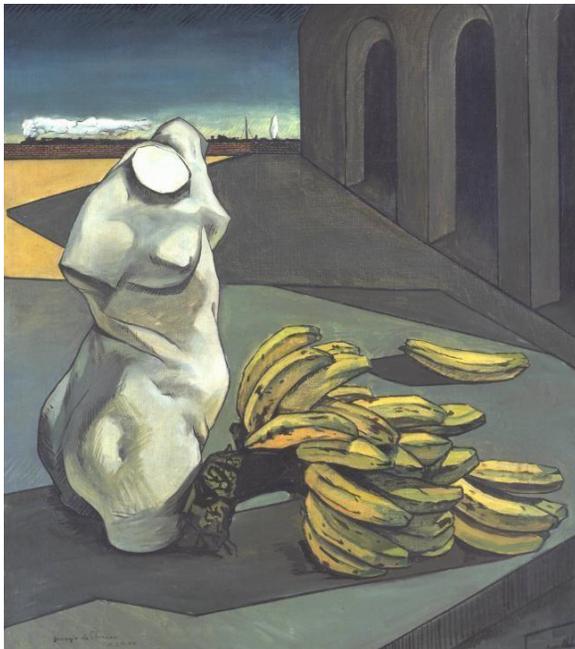
*Naturaleza viva*, 1946, óleo sobre tela, 45 x 55 cm.

**Figura 7**



Fragmento de la obra *Piñas en el paisaje terrestre*, 1947. Repintado en 1953. Óleo sobre tela, 117 x 202 cm.

**Figura 8**



Giorgio de Chirico, *The Uncertainty of the Poet*, óleo sobre tela, 1913. Imagen tomada de la página web: <http://www.tate.org.uk>

**Figura 9**



*Paisaje de Cuautla, óleo sobre tela, 1943, 67x78 cm.  
Imagen tomada del catálogo: María Izquierdo Noviembre 1988 - febrero 1989.*

**Figura 10**



*Paisaje tropical, óleo sobre tela, 1944, 60x69 cm. Imagen tomada del  
catálogo: María Izquierdo Noviembre 1988-febrero 1989.*

**Figura 11**



*La muerte del héroe*, 1944, técnica desconocida.  
Fotografía en b/n del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/  
Conaculta.

**Figura 12**



J. Mora, *El pueblo ante el cadáver de Zapata* Archivo Casasola.

Número de inventario.- 4709

Imagen tomada del Catálogo en línea de la Fototeca Nacional.

<http://fototeca.inah.gob.mx>

**Figura 13**



J. Mora, *Cadáver de Emiliano Zapata exhibido en Cautla* Archivo Casasola.

Número de inventario.- 63450

Imagen tomada del Catálogo en línea de la Fototeca Nacional.

<http://fototeca.inah.gob.mx>

**Figura 14**



Manuel Rodríguez Lozano, *El adiós*, 1940, óleo sobre tela. Imagen tomada del libro: *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y pintura 1922-1958*.

**Figura 15**



Manuel Rodríguez Lozano, *El holocausto*, óleo sobre tela, 1944. Imagen tomada de la *Revista de la Universidad de México*.

**Figura16**



*La revolución*, 1944-1945, óleo sobre tela.  
Imagen tomada del libro: *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y pintura 1922-1958*.

**Figura 17**



Carlos Orozco Romero, *Los fusilados*, 1945.  
Imagen tomada del libro: *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*  
**Figura 18**



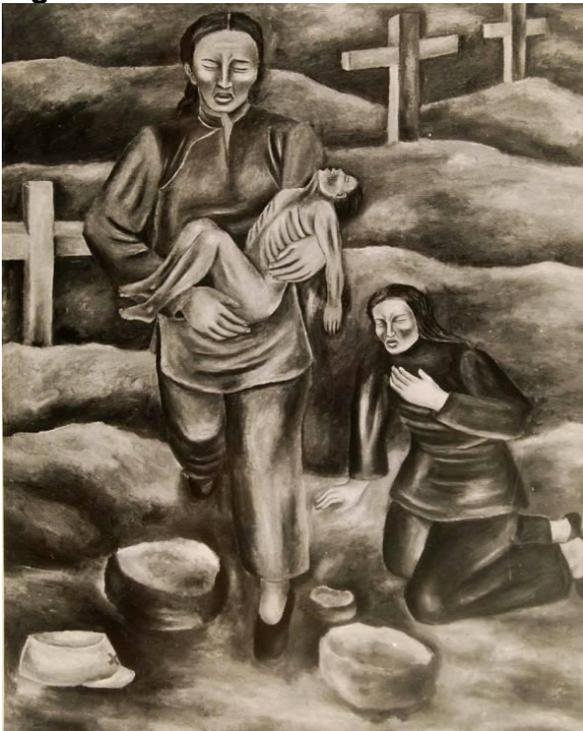
Carlos Orozco Romero, *Mujeres del Parícutin*, 1945.  
Imagen tomada del libro: *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*

**Figura 19**



*China*, óleo sobre tela, 1945.  
Imagen del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

**Figura 20**



*Tragedia en China*, 1945, óleo sobre tela.  
Imagen del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

**Figura 21**



*Tragedia en China, primera versión, óleo sobre tela, 1945.*  
Imagen tomada del catálogo: *María Izquierdo Noviembre 1988-febrero 1989.*

**Figura 22**



*Víctimas de la guerra en Rusia, 1945, óleo sobre tela.*  
Imagen del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

**Figura 23**



Recorte hemerográfico de la nota: “Tormenta sobre María Izquierdo. La Academia de San Carlos se opone a que pinte en el Palacio del Distrito”. Imagen del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

**Figura 24**



*Dolor y pobreza*, repintada parcialmente, óleo sobre tela, 1947. Imagen tomada del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

**Figura 25**



*El sacrificio de los mártires agrarios*, fresco, muro derecho de la ex capilla de Chapingo, Escuela Nacional de Agricultura, 1924-1927.



## Bibliografía

- Artaud, Antonin. "Surrealismo y revolución", *Mensajes revolucionarios*, ed. Cristina Vizcaino, 11- 22. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.
- Artaud, Antonin. "El hombre contra el destino". En *Tierra de belleza convulsiva*. Alberto Enríquez Perea, comp., 579-587. México: El Nacional, 1991.
- Baxandall, Michael. *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: H. Blume, 1989.
- Blanc, H.L. *Guía del caballo y del poney*. Barcelona: Omega, 1987.
- Brunk, Samuel. "The Mortal Remais of Emiliano Zapata". En *Death, Dismemberment, and Memory: Body Politics in Latin America*, ed. Lyman Johnson, 141-178. Estados Unidos de América: University of New Mexico Press, 2004.
- Burr, Claudia, comp. *María cumple 100 años. Retratos memoriosos de los amigos de María Izquierdo*. México: Ediciones Tecolote, 2002.
- Cabañas Bravo, Miguel. "Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México". En *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, ed. Miguel Cabañas Bravo, 25-50. Madrid: Ediciones Doce Calles. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- Cardoza y Aragón, Luis. "Antonin Artaud". En *Tierra de belleza convulsiva*, comp. Alberto Enríquez Perea, 545- 577. México: El Nacional, 1991.
- Carlyle, Thomas. *Tratado de los héroes. De su culto y de lo heroico en la historia*, Barcelona: Ibérica, 1946.
- De la Cabada, Juan. "Presentación", en *Presencia del Salón de la Plástica Mexicana*, Consejo del Salón de la Plástica Mexicana, 5-11. México: INBA, Fonapas, 1979.
- Dromundo, Baltasar. *A quince años de Emiliano Zapata*. México: Publicaciones de la Dirección General de Acción Cívica del Departamento del Distrito Federal, 1934.
- Dromundo, Baltasar. *Emiliano Zapata. Biografía*. México: Imprenta mundial, 1934.
- Del Conde, Teresa. "Pervivencia y renovación de una tradición a través de la obra de cinco artistas, en la sección anual de invitados". En *Fernando Pacheco, Guillermo Meza, Luis Nishizawa, Carlos Orozco Romero, Francisco Zúñiga*, 9-30, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980.

- Durozoi, Gérard. *Artaud: la enajenación y la locura*. Colección Universitaria de bolsillo. Punto Omega. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.
- Falsina, Giovanni. *Todo sobre el caballo*, Barcelona: De Vecchi, 1994.
- Ferrer, Elizabeth. *The True Poetry: the Art of María Izquierdo*. New York: Americas Society Art Gallery, 1997.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*. 4a ed. *El Arte del Siglo XX*, Tomo II, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- Gamboa, Fernando. *Exposición del pintor: Carlos Orozco Romero*. México: Palacio de Bellas Artes, 1951.
- Guzmán Araujo, Roberto. *Palabras de libertad y democracia*. México: Ediciones de América, 1944.
- List Arzubide, German. *Emiliano Zapata. Exaltación*. Puebla, 1929.
- Littman, Roberto R., Fernando Gamboa, José Pierre, Olivier Debroise, Sylvia Navarrete, Lourdes Andrade. *María Izquierdo. Noviembre 1988-febrero 1989*, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988.
- López González, Valentín. *La muerte del general Emiliano Zapata*. Cuernavaca: Cuadernos Históricos Morelenses, 2001.
- Lozano, Luis Martín, coord. *María Izquierdo: una verdadera pasión por el color*. México: Landucci: Océano, 2002.
- Lozano, Luis Martín. *Pasión por el color, homenaje a María Izquierdo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Lozano, Luis Martín & Del Conde, Teresa. *María Izquierdo 1902-1955*. Chicago: Mexican Fine Arts Center Museum, 1996.
- Lozano, Luis Martin & Blas Galindo, Carlos. *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*. México: INBA, 1996.
- Moreno Villareal, Jaime. "Los duelos de Manuel Rodríguez Lozano". En *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y pintura 1922-1958*, Berta Taracena, Patricia M. Artundo, Pavel Granados y Arturo López Rodríguez, 19-39. México: INBA, 2011.

- Museo de Arte Moderno. *Archivo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 2013.
- Nelken, Margarita. *Carlos Orozco Romero, México: UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1959*.
- Oles, James, coord. *Arte Moderno de México: colección Andrés Blaisten*. México: UNAM, 2005
- O'Malley, Ilene V. "The Public Image of Emiliano Zapata". Capítulo 3 en *The Myth of the Revolution. Hero cults and the institutionalization of the mexican state, 1920-1940*. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press. 1986.
- Paz, Solórzano, Octavio. *Emiliano Zapata*. Colección popular. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Reyes, Palma, Francisco. "La LEAR y su revista de frente cultural". Estudio introductorio a *Frente a frente. Edición facsimilar*, 5-16. México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista A.C, 1994.
- Reyes Palma, Francisco, "Exilios y descentramientos". En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, coord., Esther Acevedo, Stacie Widdifield, 251-272 México: Conaculta, 2002.
- Romano, Muñoz, José. *El secreto del bien y del mal: ética valorativa, 2a. ed.* México: Antigua Librería Robredo, 1943.
- Sáenz, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. Monografías de arte. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Sierra Brabatta, Carlos J. *Zapata: señor de la tierra, capitán de los labriegos*. Colección conciencia cívica nacional. México: Departamento del Distrito Federal, 1985.
- Schneider, Luis Mario, comp. *María Izquierdo*. México: Casa de Bolsa Cremi, 1986.
- Sotelo Inclán, Jesús. *Raíz y razón de Zapata*. México: Editorial Etnos, 1943.
- Soby, James Thrall. *The Early Chirico*. New York: Dodd, Mead and Company, 1941.
- Vargas, Santiago, Luis Adrián. "Emiliano Zapata: cuerpo, tierra, cautiverio". En *El éxodo mexicano, los héroes en la mira del arte*, coord. Jaime Cuadriello, 442- 479. México: INBA, 2010.

Womack, John. *Zapata y la revolución mexicana*. 6a ed. México: Siglo Veintiuno editores, 1974.

Zavala, Adriana. "Los cuerpos de María Izquierdo y los debates culturales de los años treinta". En *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*, ed. Alberto Dallal, 315-372. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

Zavala, Adriana. *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender and Representation in Mexican Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010.

Zavala, Adriana. *Un arte nuevo, el aporte de María Izquierdo*. México: UNAM, 2008.

### **Tesis**

Fuentes, Rojas, Elizabeth. "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida". Tesis de doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 1995.

Geis, Terri. "Indigenism and Gender in the Art and Critical Reception of María Izquierdo". Tesis de doctorado, Universidad de Essex, 2006.

Pliego, Quijano, Susana. "Los murales de Diego Rivera en Chapingo: una interpretación iconográfica". Tesis de doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

### **Hemerografía**

Artaud, Antonin. "La pintura de María Izquierdo". *Revista de revistas: el semanario nacional*, núm. 1370 (agosto 1936).

Artaud, Antonin. "Primer contacto con la Revolución Mexicana", *El Nacional*, Segunda sección, 3 de junio 1936.

Artaud, Antonin. "El hombre contra el destino". *El Nacional*, Suplementos, 3 de mayo, 1936.

Artaud, Antonin. "Bases universales de la cultura". *El Nacional*, Segunda sección, 28 de mayo, 1936.

Artaud, Antonin. "La anarquía social del arte". *El Nacional*, Segunda sección, 18 de agosto 1936.

- Guffanti, Villa, A. "Charla con una artista, María Izquierdo". *Nosotros*, núm. 10 (junio 1946): 30-31.
- Izquierdo, María. "María Izquierdo v/s Los tres grandes". *El Nacional*, Segunda sección, 2 de octubre, 1947.
- Padilla, Tanalís, "*From Agraristas to Guerrilleros. The Jaramillista Movement in Morelos*", *Hispanic American Historical Review*, núm. 87 (Duke University Press: 2007): 255-292.
- Paredes, Mariano. "La LEAR en la Galería de Arte", *Frente a frente* núm. 12, (noviembre 1937): 12-13.
- Ramos Pedrueza, Rafael. "Hoy se conmemora el tercer aniversario de la muerte del Gral. Emiliano Zapata". *El Heraldo de México*, Segunda sección, 10 abril 1922. .
- Ramos Pedrueza, Rafael. "Emiliano Zapata. Trayectoria de una vida ejemplar". *El Nacional*, Primera sección, 10 de abril, 1939.
- Rivera, Diego. "La pintura mexicana", *Excelsior*, Edición de la Semana, 18 de marzo, 1942.
- Rousselet, Laurine. "María Izquierdo, Antonin Artaud y el pensamiento primitivo". *Revista Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, núm. 66, (octubre-diciembre 2009): 62-65.
- Solana, Rafael. 1938. "María Izquierdo". *Taller*, núm. 1 (diciembre de 1938): 95-108.
- Uribe, Castillo, Raúl. "La Fiesta de la Muerte". *América*. Num. 33 (noviembre 1944) 26-27.
- Vargas, Elvira. "Tras las noticias". *Esto*. 10 de agosto, 1946. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.
- Vargas, Carlos. Biombo. *Nuevo Mundo: una revista mexicana*, (agosto, 1945). Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.
- Vela, Arqueles. "La exposición de artes plásticas de la LEAR". *Frente a frente*, núm. 4 (julio 1936): 20-21.
- El Heraldo de México*, "Cómo murió Emiliano Zapata. Emocionante relato de un testigo presencial del suceso en que perdió la vida, a manos de un general sin dignidad, el Jefe de la Revolución del Sur, movimiento reivindicador de las clases obreras y campesinas, que en México, junto con la tendencia

socialista de los obreros de los talleres, forma la avanzada idealista de nuestra evolución social”. Segunda sección, 10 de abril, 1921.

*El Universal*. 1924. “El Programa Agrarista de Zapata es el mío, Dijo ayer en Cuautla el General Elías Calles”. 11 de abril de 1924.

*El Nacional*. “El apóstol del agrarismo fue glorificado ayer”. 11 de abril de 1932.

*El Nacional*. “Aniversario de la muerte de E. Zapata. Ceremonia en Cuautla”. 10 de abril de 1933.

*El Nacional*. “Férvido homenaje al caudillo agrarista”. 10 de abril de 1934.

*Frente a frente*, “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, núm. 1, (noviembre 1934): 3.

*Frente a frente*. “Los artistas se organizan sindicalmente”, núm. 2, (enero 1935): 6.

*El Nacional*. “Nueva exposición de Carteles en Guadalajara”. 12 de mayo de 1935.

*El Nacional*. “Exposición de las profesoras de Artes Plásticas”. 14 de abril de 1935.

*El Nacional*. Expresión del Arte Femenino. 4 de mayo de 1935.

*Frente a frente*. “Exposiciones”, núm. 7, (enero 1937): 6-7

*Excélsior*. 1942. María Izquierdo refuta a Diego Rivera. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

*La Prensa*. “Exposición de María Izquierdo se inaugura esta tarde a las 6”. 21 de agosto, 1944. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

*El Nacional*. “Adquisición de un cuadro, obra de María Izquierdo”. 23 de abril de 1944.

*América*. “Exposición de El Pentágono”, núm. 41, (julio, 1945) 26-27.

*Nosotros*, “Tormenta sobre María Izquierdo. La Academia de San Carlos se opone a que pinte en el Palacio del Distrito”, núm. 75, (1945): 28-29.

*El Universal*. “Exposición de las obras de María Izquierdo como Homenaje Póstumo”, 31 de julio de 1956. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta

*Revista de la universidad de México* núm. 93, (México: UNAM, 2011) 51.

## **Páginas web**

Catálogo del Sistema Nacional de Fototecas del INAH, <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/index.jsp>. (Fecha de consulta: 18 de enero de 2015).

## **Videos**

Salvador Toscano. "El entierro de Zapata". México: Fundación Carmen Toscano IAP, 1999.

## **Otros documentos**

Autobiografía de María Izquierdo. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

Carta de María Izquierdo a Antonio Villalobos, texto mecanografiado. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.

Hojas de inventario del Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno INBA/ Conaculta.