



*Ignorancia y cultura.*

**El mural de Ramón Cano Manilla en la Escuela “Héctor Pérez  
Martínez” de Ciudad Mante, Tamaulipas**

Citlali María López Maldonado

Tesis para obtener el grado de:  
Licenciada en Historia

Asesor:  
Dr. Renato González Mello

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad Universitaria, 2023



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

Primero que nada, le agradezco a mi maestro Renato González Mello. Sin su consejo, esta tesis se hubiera tratado sobre historiografía del siglo XIX. Renato sugirió y motivó esta investigación; me abrió las puertas de su casa y de los grupos de estudio en los que elaboré una primera versión del texto en compañía de Natalia de la Rosa, Esteban King, Itzel Rodríguez, Daniel Vargas Parra, Sandra Rozental y Mariana Botey. Su invaluable interés se mantuvo cuando retomé este trabajo tras una larga pausa y con su guía concluí la investigación.

Gracias a mi maestra Claudia Canales Ucha. Con ella descubrí el atractivo de la imagen como fuente y objeto de la historia. La lectura que hizo de mi texto lo hizo un trabajo más interesante. Dialogar con ella y conocer su mirada de mi trabajo fue un verdadero goce.

Esta tesis tuvo la fortuna de ser asesorada y leída por dos de las figuras más importantes en mi formación como historiadora. Renato y Claudia, junto con el querido Alfredo López Austin, dejaron con sus clases una huella imborrable en mi memoria. No puedo encontrar un mejor desenlace para mi licenciatura, salvo por una fiesta en el Templo Mayor con todos los mencionados en esta sección.

Agradezco también a Luis Adrián Vargas Santiago, amigo y lector, por su mirada y consejo. A Rebeca Barquera por su genuino interés y motivación. A David Gutiérrez por la confianza.

A Paola Jasso, cuya escucha y consejos fueron fundamentales para la escritura del último capítulo.

A mi amigo Ignacio González Martínez, por su disposición para compartirme recuerdos e impresiones de su natal Ciudad Mante y de su primaria, la Héctor Pérez Martínez.

A Dora Luz Vidales y Rafael, por recibirme y guiarme en aquella visita al El Mante en el 2008.

Santiago Ruiz Velazco Bazán no solo me echó porras en todo el camino y desde la meta. Su cuidadosa lectura me dio la seguridad para lograr un texto que cumpliera las reglas.

La aguda lectura de Patricia Maldonado, mi mamá, me ayudó a ver (y evitar) los lugares comunes del discurso oficial priísta. Es una dicha contar siempre con su brillante interlocución.

Nicolás López, mi papá, que me tiene toda la paciencia del mundo y me enseñó a cantar goyas desde niña.

A Cachi Parisí, mi compañero de vida, quién me impulsó a retomar el enorme pendiente que dejé con la universidad. Su apoyo mueve montañas.

A mi hija Juliana, que sin saberlo es mi mayor motivación en todo.

# Índice

INTRODUCCIÓN	1
1. EL MURAL	
1.1 La “Héctor”	10
1.2 La historia de la cultura	17
1.3 La historia de la ignorancia	31
1.4 Una visión escatológica	41
1.5 Las dos secuencias	41
1.6 El modelo narrativo. El juicio final de Giotto	44
2. LA POLÍTICA ESTATAL Y EL INGENIO AZUCARERO	47
3. EL INFORME	56
3.1 Lo que no se ve	60
4. EL MAESTRO	62
4.1 Los que no ven	66
5. EL CASTIGO	68
5.1 Sobre el castigo corpóreo y el castigo moral.	75
5.2 El valle de la muerte	80
5.3 El lenguaje de la imagen	83
6. IMÁGENES DE LA TRANSICIÓN	86
CONCLUSIONES	99
Índice de imágenes	104
Apéndice 1. <i>Ignorancia y cultura</i>	121

Apéndice 2. Informe del pintor	131
BIBLIOGRAFÍA	150



## INTRODUCCIÓN

La primera noticia sobre el mural de Ramón Cano Manilla la tuve en 2008 mientras realizaba el servicio social en el proyecto PAPIIT *Arte y educación*, esfuerzo dedicado a la investigación sobre la articulación entre los espacios, la arquitectura, las imágenes, las obras de arte y las teorías de la práctica educativa mexicana en la primera parte del siglo XX.<sup>1</sup> Con el apoyo de dicho proyecto realicé mi primera y, hasta ahora, única visita a Ciudad Mante en noviembre del mismo año. En esta ocasión pude ver en vivo los frescos que Ramón Cano Manilla pintó en la Escuela Primaria Artículo 123 “Héctor Pérez Martínez”, los murales de la Secundaria Técnica no. 2, los edificios y la traza urbana que fueron parte del proyecto modernizador de El Mante de finales de la década de los cuarenta. El viaje lo realicé con Natalia de la Rosa, quien en ese momento estudiaba la maestría de Historia del Arte y realizaba una pesquisa sobre la escuela central agrícola y las ligas de comunidades agrarias.<sup>2</sup>

Durante mi visita fui guiada por dos miembros de la familia del pintor: Dora Luz Vidales Cano y Rafael Pérez. Ambos, nieta y bisnieto, se encargaban en ese entonces del mantenimiento y difusión de la obra de Cano Manilla. Dora Luz Vidales, albacea del archivo de su abuelo, me mostró los bocetos que sirvieron como calcas para hacer la transferencia a los muros de la “Héctor Pérez Martínez” y dos publicaciones del Ingenio azucarero en las que se menciona al mural y al pintor. Después de haber visitado la primaria en la que está el

---

<sup>1</sup> El proyecto PAPIIT IN304906 *Arte y educación*, coordinado por Renato González Mello y Deborah Dorotinsky Alperstein, estaba integrado por un equipo de estudiantes de la licenciatura en Historia y de la maestría en Historia del Arte de la UNAM. Con la búsqueda hemerográfica y el trabajo en el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública se logró conformar un amplio banco de imágenes relacionadas con la cultura visual de la educación en México de la primera mitad del siglo XX.

<sup>2</sup> Esta investigación no pudo continuar debido a la situación de violencia que azotó al estado de Tamaulipas casi a partir de que realizamos el viaje.



mural, la nieta del pintor me dio una copia del informe que Cano Manilla entregó a José Ch. Ramírez, el donante, una vez que concluyó el encargo en 1951. El encuentro con la nieta y su enorme generosidad propició que esta investigación contara con riquísimas fuentes documentales para la interpretación del mural y el acercamiento a las nociones de modernidad y progreso del periodo estudiado.

De Cano Manilla se ha escrito poco hasta ahora. La primera obra específica es el *Homenaje a Ramón Cano Manilla* (1989), una publicación del gobierno del estado de Tamaulipas que contiene textos de Loida Fernández y Abel Ramírez Ramírez, personaje importante en la historia que presento en esta investigación pues fue el director de la escuela primaria “Héctor Pérez Martínez” durante los años en los que el pintor llevó a cabo el mural *Ignorancia y cultura*. Además de tener datos biográficos sobre la vida temprana del pintor, el catálogo centra su atención en la obra que se llevó a cabo en El Mante. El profesor Abel Ramírez ofrece información relevante sobre los momentos constructivos de la escuela primaria que contiene al mural, precisiones del tamaño de los frescos y una descripción general en donde cita el informe que analizo en este trabajo. *Ramón Cano Manilla (1888-1974)*, un libro publicado por el Museo Nacional de Arte en 2012 es quizá el trabajo más especializado en la vida y obra del pintor. Los textos de Laura González Matute y Claudia Garay Molina dan cuenta del paso de Cano Manilla por las Escuelas de Pintura al Aire libre y sitúan su obra y motivaciones artísticas en el contexto mexicano de las primeras décadas del siglo XX. En 1930 Ramón Cano Manilla pintó una serie autobiográfica conformada por 54 cuadros de pequeño formato en la que representó episodios de su vida durante el periodo de 1892–1905. El análisis de las autoras ayudó a encontrar en algunas de estas imágenes similitudes formales con algunos tableros del mural *Ignorancia y cultura*. Sobre la serie

autobiográfica de Cano Manilla, Claudia Garay escribió una ficha en el *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte* (2015) que describe y analiza la serie completa en el contexto de la vida del pintor y las primeras décadas del siglo XX mexicano.

En el mismo catálogo, la ficha descriptiva de *India Oaxaqueña* que Luis Adrián Vargas Santiago hizo es una interpretación específica y detallada sobre esta emblemática pieza de Cano Manilla. El texto es una lectura crítica general de la obra del pintor ya que lo ubica dentro del contexto de la búsqueda no academicista del proyecto de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Vargas Santiago habla de las razones del trazo de Cano Manilla, de la forma en la que pintaba y de cómo se ubicó desde la década de los veinte en una formación orientada hacia las artes no occidentales y semejante al *Método de Dibujo* de Adolfo Best Maugard. Fue de especial interés para mi investigación ya que menciona la oposición entre naturaleza y cultura dentro de las formas de representación y construcción de la imagen del indio en México en las primeras décadas del siglo XX. *India oaxaqueña* como imagen *sublimada y estática de la indianidad*<sup>3</sup> es un contrapunto al mundo rural e indígena que el mural *Ignorancia y cultura* construye a lo largo de los veinte tableros que lo componen. Me atrevo a sugerir que sería posible plantear una historia del debate indigenista en México tomando en cuenta estos dos extremos pero lo dejo para futuras consideraciones o vidas.

Hay dos tesis de licenciatura dedicadas al pintor y su obra. En la más temprana, *Ramón Cano, un artista de provincia*, María del Rocío Vidal de Alba hace un recorrido monográfico por la obra costumbrista del pintor en la que hay una mención a los murales de

---

<sup>3</sup> Luis Adrián Vargas Santiago, "Ramón Cano Manilla, *India Oaxaqueña*", en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Pintura: Siglo XX*, ed. Dafne Cruz Porchini, México, DF, MUNAL-INBA, UNAM, 2015. p. 166

Ciudad Mante. Aquí hay una referencia al informe del pintor pues la autora lo utiliza para la descripción de las escenas del mural.<sup>4</sup> En la segunda, *La influencia en el patrocinio en el mural Ignorancia y cultura*, Aidé Guadalupe Piña Rodríguez hizo una descripción detallada de todo el mural y traza hipótesis sobre la relación del mecenas con el programa pictórico que el pintor ejecutó en los muros de la escuela primaria.<sup>5</sup> Ambas investigaciones abordan las similitudes entre *Ignorancia y cultura* y los murales que Diego Rivera pintó los patios centrales de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928); y con los de Chapingo (1924). Mientras que para una autora, la obra de cano Manilla en El Mante fue una adecuación de los motivos y formas de Rivera en un contexto local, para otra son el pasaporte de inserción en movimiento muralista mexicano de principios del siglo XX. Las simetrías en aspectos formales y los múltiples ejes de interpretación que se pueden trazar entre el mural de Cano Manilla y algunos tableros del mural de la SEP no pasaron desapercibidos en la investigación que aquí sustento. Como se verá más adelante, la única comparación que hay entre las dos obras es únicamente referencial y gira en torno a los dos tipos de clases sociales representadas en ambas: el campesino y el obrero. La representación del campesino en el mural de Rivera obedece a un debate sobre el ser mexicano que poco tiene que ver con el campesino representado en el mural de la Héctor. Indagar a fondo en este problema, por muy tentador que sea, es tema de otra tesis.

---

<sup>4</sup> María del Rocío Vidal de Alba, *Ramón Cano, un artista de provincia*, tesis para obtener el grado de licenciada en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1982.

<sup>5</sup> Esta tesis fue presentada por Aidé Guadalupe Piña Rodríguez en la Unidad Académica Multidisciplinaria de Ciencias de la Educación y Humanidad en la Universidad Autónoma de Tamaulipas y asesorada por la Dra. Thelma Camacho, quien actualmente trabaja en la Universidad del Estado de Hidalgo.

El caso que presento a continuación es el de un relato inscrito en una relación entre imagen y texto: un mural y un informe que juntos configuran una historia.<sup>6</sup> La historia del mural *Ignorancia y cultura* se articula con la del ingenio azucarero, la construcción de escuelas en la región y, en consecuencia, con la transformación del ámbito rural a urbano en El Mante. En conjunto, esta investigación permite reconsiderar un capítulo de la historia regional a partir de una interpretación de la historia cultural del alemanismo alejada de la Ciudad de México. El primer capítulo de este trabajo contiene una descripción completa del mural con la que propongo un orden de lectura distinto al que plantea el pintor en su informe de 1951. Partiendo del centro, en el muro sur, el mural se puede leer en dos partes. La primera mitad, del centro al extremo izquierdo, corresponde a la historia de la Cultura y está descrita cuadro a cuadro en sucesión de derecha a izquierda. La otra mitad, del centro al extremo derecho, narra la historia de la Ignorancia y se lee de izquierda a derecha, bajo la misma lógica de su contraparte. La interpretación general que le sigue apunta hacia la hipótesis de que el modelo narrativo del mural contenido en el patio central de la escuela primaria “Héctor Pérez Martínez” coincide con la visión escatológica cristiana de la historia. Pese a que es una descripción general, señalo aspectos que valen la pena notar para hablar de nociones de raza y género en la representación de la historia mantense. Aquí la escuela “Héctor Pérez Martínez” también está descrita y analizada dentro del contexto histórico de la época, específicamente como parte del proyecto arquitectónico de la Secretaría de Educación Pública de las primeras décadas del siglo XX. La escuela tiene un papel crucial porque

---

<sup>6</sup> Durante esta visita, Dora Luz Vidales me mostró los álbumes fotográficos que dan cuenta de la estancia del pintor en las Escuelas de Pintura al Aire Libre de Los Tuxtlas y Monterrey cuando fue fundador y director de éstas. Si bien esta etapa no es objeto de esta investigación, queda abierta la puerta para pesquisas posteriores.

contiene y genera un discurso coherente con los mensajes de los tableros que tienen imágenes de los presidentes de México. Pero esto se verá más adelante.

Seguido a esto, hay una pausa que da cuenta de la historia del ingenio azucarero y cómo se inscribe la historia mantense dentro de la política nacional. Lejos de ser una historia económica y política de El Mante, en este capítulo hay una reflexión sobre la pugna entre el proyecto local azucarero y el designio de industrialización del gobierno de Miguel Alemán; sobre su búsqueda de distinción pero también de integración dentro de la maquinaria modernizadora del gobierno en turno.

El tercer capítulo se detiene a hablar del informe que el pintor entregó al mecenas una vez concluido el mural en 1951. La relación entre mural e informe situó a este trabajo ante un delicado problema de método. El manejo de ambos como fuentes primarias planteó, necesariamente, la distinción entre los relatos o discursos disímiles que integran; y una diferenciación entre las formas en la que son presentados sus contenidos. En el caso de este trabajo, como ya se anticipó, hay dos tipos de representación que en primera instancia parecen hacer referencia a una misma cosa. Por un lado está el conjunto mural y los tableros por separado y; por otro, el texto y su función referencial. El primero obedece a un programa iconográfico y el segundo describe al primero. El informe, conformado por diecinueve cuartillas mecanografiadas, es un programa iconográfico pormenorizado escrito *a posteriori*. Esto brinda la posibilidad de llegar a una vinculación entre el texto y la pintura, que está atestiguada de manera documentada por el mismo programa. En este capítulo analizo la fuente escrita, sus modos discursivos; las semejanzas y discrepancias que tiene con el relato visual; y la forma en la que ambas fuentes (mural e informe) narran las dos historias paralelas (y opuestas) de El Mante.

Los dos capítulos siguientes centran su atención en un tablero cada uno. Uno dedicado a *El maestro*, imagen protagónica y punto de partida para la lectura de las dos secuencias que componen el conjunto mural. Aquí hablo de su relación con la iconografía cristiana, específicamente con la figura del Cristo Pantocrátor y la construcción de una imagen masculina y símbolo de protección asociada a la imagen del maestro. El otro capítulo, dedicado a *El castigo de los que vendieron drogas*, se detiene en los detalles compositivos de esta representación del infierno, señala similitudes con otros infiernos novohispanos y establece una relación con el modelo narrativo de que utilizó Giotto en los frescos de la capilla de la Arena en Padua. Aquí planteo (y me atrevo a decir que compruebo) la hipótesis de que la imagen suscrita tiene una sintaxis propia de los elementos que denuncia. Es decir, que hay una lógica visual compartida entre el tablero y las historietas de la época. El análisis de este tablero indaga también en la relación entre el castigo físico, representado con detalle, y el castigo moral tejido en el discurso de todo el conjunto mural. Sobre las representaciones de tortura y castigo físico, retomo la experiencia previa del pintor en las plantaciones de Valle Nacional para argumentar que su vivencia nutrió el inquietante imaginario asociado al infierno.

Finalmente, el último capítulo es una revisión de una de las publicaciones ilustradas del ingenio azucarero que permite hablar de la historia cultural del alemanismo, vinculada a la cultura visual que el propio ingenio azucarero construyó de sí mismo. Aquí analizo la portada, impresa a tres tintas, y algunas de las fotografías que aparecen dentro de la misma. En esta parte menciono nuevamente a la escuela, ya no como contenedor del mural sino como un síntoma del cambio demográfico y de transformación del ámbito rural a urbano en la región.

En el 2008 poco se sabía sobre lo que estaba por estallar en el estado de Tamaulipas. A partir de este año se empezaron a percibir los primeros signos de violencia en el estado, específicamente en el municipio de El Mante, último enclave Sur del estado y una plaza muy peleada por los grupos delictivos dedicados, entre otras actividades, al trasiego de droga en el Noreste del país. Ese año los habitantes mantenses presenciaron las primeras decapitaciones y ejecuciones, algunas frente a la presidencia municipal de El Mante.<sup>7</sup> Ya en el 2010 una ola de secuestros, levantamientos, asesinatos y desapariciones forzadas se dejó ir sobre la población. Balaceras a plena luz del día, cabezas y cuerpos mutilados en el espacio público, fueron las noticias veladas que ningún medio oficial cubrió por años. El país, y específicamente Tamaulipas, comenzó a vivir una transformación de la que aún no se ha recuperado.

Quince años después, en el año en que esta tesis se concluye, colectivos de familias de desaparecidos han realizado búsquedas en todo Tamaulipas y preparan una petición dirigida al Gobierno Federal para que intervenga en el estado. La llamada región cañera de El Mante es conocida por ser un campo de exterminio de los cárteles de la droga en la que año tras año hay hallazgos de campamentos de tortura, restos óseos y fosas clandestinas.<sup>8</sup> El camino a la normalidad criminal ha sido vertiginoso. Ante la difusión pavorosa de las imágenes que dan cuenta de la violencia extrema parece que la respuesta generalizada ha sido

---

<sup>7</sup> Daniela Rea, “Sobrevivir en Ciudad Victoria: Vidas marcadas por un toque de queda” en *Animal Político* <https://www.animalpolitico.com/vivirconelnarco/sobrevivir-en-ciudad-victoria-vidas-marcadas-por-toque-queda.html> (Consultada el 5 de julio de 2022). El artículo no está fechado y la autora del mismo tampoco tiene registro de la fecha en la que fue publicado. Posiblemente es del 2021.

<sup>8</sup> AGENCIAS, “Siguen apareciendo cuerpos en Ciudad Mante” en *El Mañana*, 1 de marzo de 2022 <https://elmanana.com.mx/estado/2022/3/1/siguen-apareciendo-cuerpos-en-el-mante-70135.html> (Consultada el 5 de julio de 2022)

la normalización. Al día de hoy, el panorama actual sigue siendo escalofriante y supera con creces lo que Cano Manilla pintó en los muros de la escuela primaria Héctor Pérez Martínez en 1949.



## EL MURAL

### 1.1 La “Héctor”

*Yo no soy marinero  
Yo no soy marinero  
Soy capitán, soy capitán  
La bamba (tradicional)*

Ramón Cano Manilla (1888-1974) llegó a Tamaulipas en 1948 por una oferta de trabajo. Una vez instalado en Ciudad Mante fue comisionado, de manera oficial, en enero de 1949 por José Ch. Ramírez<sup>9</sup> para la realización de un mural en la Escuela Primaria Artículo 123 “Héctor Pérez Martínez”.

José Ch. Ramírez (1908-1979), o el Che Ramírez como se le conocía de forma coloquial en la región cañera, nació en Puerto México –hoy Coatzacoalcos- en 1908 y llegó a Ciudad Mante en noviembre de 1947 para ocupar la Gerencia General de la Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio de El Mante, cargo que le otorgó el entonces presidente Miguel Alemán Valdés. Ramírez, además de realizar varias obras en la región como la ampliación de avenidas, la construcción de clínicas, escuelas, parques deportivos, zonas recreativas y habitacionales; fungió como mecenas del pintor en los tres encargos que le fueron realizados entre 1949 y 1957. Son casi 500 metros cuadrados de pintura mural los que Cano Manilla pintó en tres edificios de Ciudad Mante: en la Escuela Héctor Pérez Martínez, en el edificio Lázaro Cárdenas de la Cooperativa del Ingenio del Mante y en la Secundaria

---

<sup>9</sup> El nombre de este personaje aparece incompleto en la mayoría de las referencias que se encuentran, incluso en los textos de su autoría. A partir de aquí, el nombre del cañero será referido como él mismo ponía en su firma: José Ch. Ramírez (1908, Puerto México -1976, México, D.F.). Según una crónica que rescaté en el 2010, durante la visita de la familia del pintor a la Ciudad de México, el apellido paterno de Ramírez es Chong. Por alguna razón, el mecenas de los murales de Ciudad Mante decidió ocultar su ascendencia china.

Técnica Número 2. Los murales llevan por título “Ignorancia y Cultura” (1949-1951), “Creación de la Armonía” (1951) y “La Evolución de la Vida” (1957) respectivamente.

Ramírez fue, en términos del proyecto nacional de la época, el autor de la modernización de El Mante. Dentro de este proyecto local, inscrito en el proyecto nacional de Miguel Alemán, se llevó a cabo la reconstrucción y ampliación de “la Héctor” (como la conocen actualmente los habitantes de Ciudad Mante) un año antes de realizarse el encargo del mural al pintor. La escuela, entonces pensada para dar instrucción a los hijos de los cooperativistas del ingenio, conserva el emplazamiento del plan realizado en 1948, ocupando una manzana entera dentro de la Colonia Obrera cercana al Ingenio Azucarero.

Las primeras cuatro aulas de la escuela primaria “Héctor Pérez Martínez” fueron construidas en 1930 por la entonces Compañía Azucarera del Río Mante. En 1943, durante la administración del ingeniero Nicolás Moreno, primer gerente de la ya constituida Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.L.C, fueron agregados cuatro salones más en el patio central. La obra para la construcción de la segunda planta inició en 1944 pero quedó inconclusa.<sup>10</sup> Con la llegada de José Ch. Ramírez a la gerencia del ingenio azucarero en 1947, se concluyó el proyecto de ampliación. A esta escuela, catalogada desde principios de la década de 1940 como escuela semiurbana del Ingenio Azucarero, asistían los hijos de los trabajadores de la Cooperativa.

Entre la primera piedra de la escuela y el término del mural, cosas importantes sucedieron en términos de la política educativa y cultural en el país. En 1932 Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública durante el gobierno de Pascual Ortiz Rubio, inició un ambicioso proyecto de transformación educativa en el que se promovió la construcción de

---

<sup>10</sup> *Homenaje a Ramón Cano Manilla*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1989, p. 26

nuevas escuelas que se ajustaran a la modernidad y a la formación de un concepto completo del mundo y de la vida. Para este proyecto, el secretario nombró a Juan O'Gorman como Jefe de la Oficina de Construcción de Edificio del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación Pública. En *Utopía. No utopía* (2005), una publicación derivada de la investigación de Taller 1932, grupo de estudio formado por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras e investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas, se expone cómo a partir de una serie de preceptos filosóficos ligados a la noción de eugenesia e higiene, el proyecto nacional de Bassols buscaba que los edificios escolares ayudaran a la reforma, provocando la sensación de pureza, luminosidad, salud mental, moral y física.<sup>11</sup> En la investigación sobre los sustratos ideológicos de la arquitectura y la política educativa de la década de los 30, Taller 32 explica por qué para O'Gorman fue deseable la construcción de una escuela moderna que satisficiera las necesidades materiales y estuviera por encima de las espirituales y sentimentales. De esta forma, la buena iluminación, la circulación del aire y los servicios sanitarios se privilegiaron sobre los aspectos estéticos. A pesar de la línea funcionalista del proyecto, la decoración mural grandilocuente caracterizó a varios centros escolares durante las siguientes décadas.

Desde la tercera década del siglo XX, la élite revolucionaria buscó la consolidación del Estado Mexicano de forma frenética en una serie de propuestas políticas, sociales, estéticas y académicas. Al interior de esta élite político pedagógica había constante disputa y diferencia de perspectivas en relación a la construcción de la cultura nacional; y por tanto,

---

<sup>11</sup> *Utopía. No Utopía. La arquitectura, la enseñanza y planificación del deseo*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Diciembre, 2006. CONCACULTA-INBA, 63 p. Esta publicación es producto de un trabajo de análisis de imágenes realizado por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. El grupo de trabajo se llamó "Taller 32" en honor a las escuelas de O'Gorman construidas por la SEP en 1932. Taller 32 presentó la exposición *Utopía*. La investigación culminó en una exposición en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo a finales del 2005.

del discurso que aglomeraba al nuevo Estado mexicano. El debate se centraba específicamente en el papel de la clase campesina y de la raza indígena en la nueva historia del país. Una doctrina buscaba integrar una cultura nacional nueva; y otra postulaba la integración de los campesinos a la civilización occidental. Otra diferencia de perspectivas enfrentaba a productivistas, deseosos de una educación técnica que modificara la cultura campesina; contra culturistas, que veían a las culturas tradicionales como un terreno fértil para la construcción de una nueva identidad nacional.<sup>12</sup>

Las controversias ideológicas dieron lugar a la creación de dos tipos de escuelas: las escuelas urbanas y las escuelas para pueblo. La construcción de las primeras se relaciona con la urbanización, un proceso desarrollado por el Estado pero también por colonos, compañías fraccionadoras y poderes locales en las décadas siguientes, como en el caso de El Mante. El desarrollo de la colonia propició también la creación de nuevas escuelas urbanas, pues la población se educaría en un ambiente nuevo e higiénico, en simetría con las calles amplias y banquetas de concreto.<sup>13</sup> En este sentido, la escuela como idea y objeto, se construyó como el espacio que permitiría modelar la conducta infantil. La escuela fue el establecimiento higiénico modelo por su iluminación, ventilación, drenaje e incluso por la habilitación de espacios para el aseo personal de niñas y niños.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Guillermo Palacios, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del problema campesino en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 1999, p. 30-39.

<sup>13</sup> *Utopía. No Utopía, op. cit.*, p. 20

<sup>14</sup> A partir del caso específico de una de las Escuelas al Aire Libre, Natalia De la Rosa aporta un estudio en el que da cuenta sobre la tradición de los fundamentos higienistas y los proyectos educativos en México, así como de la idea original europea y sobre cómo las nociones de salud e higiene formaron parte del sustento ideológico del proyecto educativo posrevolucionario en México. Natalia De la Rosa, "Mirada dirigida y control del cuerpo. Arquitectura y pintura mural en la escuela Domingo Faustino Sarmiento" en *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*, ed. Renato González Mello y Deborah Dorotinsky Alperstein, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2010, p. 75-108

Desde el periodo callista, la SEP no sólo se dio a la tarea de construir escuelas. Se planearon proyectos de parques deportivos y recreativos que formaron parte de un proceso de transición entre el ámbito rural al urbano. El Estado se inclinó hacia las propuestas de modernización en distintos aspectos, basándose en ideas políticas sociales, estéticas, sanitarias y pedagógicas. Con el gobierno de Lázaro Cárdenas hubo un cambio en la política educativa y en el proyecto impulsado por el maximato que consistió en realizar una política directa en la sociedad, con cobertura nacional y de corte socialista; es decir, hacia fuera de las escuelas.

Como se verá en el caso de la Primaria “Héctor Pérez Martínez”, el establecimiento y construcción de los centros educativos no dependió de un solo factor. La instalación de una escuela muestra una concepción específica sobre los cambios y desarrollos de la población y de los proyectos estatales de modernización.

A la entrada del Ingenio y al lado derecho de la carretera, resalta cual fijo centinela de la cultura un edificio destinado desde hace muchos años a la educación de jóvenes comprendidos en la segunda niñez. Su emplazamiento ocupa una manzana y está dotado de elementos básicamente indispensables para impartir instrucción a varios centenares de muchachos. La disposición de camellones y jardines así como de patios de recreación ofrecen ventaja al educador, ya que, metodológicamente, puede desarrollar la modelación del material humano teniendo a su disposición las ventajas naturales a la altura de las exigencias modernas.<sup>15</sup>

El discurso de la modernidad arquitectónica fue uno de los puntos de partida para la elaboración de una utopía del progreso que se volvió lugar de encuentro recurrente en las

---

<sup>15</sup> *Rumbos azucareros del Mante, Ciudad Mante, Tamaulipas. 1955*, Cooperativa de ejidatarios y obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., Ciudad de México, 1955, p. 442

obsesiones y las promesas de los gobiernos siguientes, al menos hasta el de Miguel Alemán. En este contexto comenzó a gestarse el proyecto de modernización de El Mante. Sin embargo, el proceso de cambio demográfico y de infraestructura en los alrededores de la ciénega del río Mante comenzó antes.

En un principio, la escuela del ingenio azucarero fue rural federal, atendida solo por dos maestros y setenta y cinco alumnos. Como la mayoría de los obreros del ingenio vivían lejos, no mandaban a sus hijos a esta escuela ya que los medios de transporte eran escasos. En cuanto los hubo, la afluencia de los alumnos aumentó y la empresa azucarera se vio obligada a ampliar el edificio y el personal, cambiando su categoría a semiurbana. Posteriormente, la escuela tomó la categoría de urbana, cuando se crearon los grados quinto y sexto grados.<sup>16</sup> En el presente trabajo se infiere que la escuela descrita como semiurbana del ingenio en el estudio sanitario llevado a cabo en El Mante con motivo del paso de la carretera Panamericana por la región en 1942 es la misma que en 1948, después de las obras, llevaría el nombre de Escuela Primaria Artículo 123 “Héctor Pérez Martínez”.<sup>17</sup> El nombre de la escuela está asociado al fallecimiento del entonces secretario de gobernación del presidente Miguel Alemán en ese mismo año. Como las prácticas nos dejarían adivinar, Héctor Pérez Martínez -un hombre del poder y del régimen- probablemente estaba encaminado a tomar un papel protagónico en los siguientes sexenios.

Las escuelas primarias para este momento, de acuerdo con sus peculiaridades organizativas y las fuentes económicas que las sostenían, se clasificaban en: rurales,

---

<sup>16</sup> *Ingenio del Mante*, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., México, s.n., 1951, p. 663

<sup>17</sup> *Estudio Sanitario de comunidades situadas sobre la Carretera Panamericana Patrocinado por la Oficina Sanitaria Panamericana*, Ciudad Mante, Estado de Tamaulipas, México, Diciembre de 1943. AHSSA, fondo SSA, sección SubSyA, caja 1, expediente 4, foja 135.

semiurbanas, urbanas, tipo, particulares, estatales –que después fueron federalizadas-, Hijos del Ejército, nocturnas para obreros y Artículo 123. La importancia de las últimas descansaba en la función social de apoyo y colaboración hacia los trabajadores. En estas, los maestros debían enseñar las diversas formas de organización obrera y campesina para su mejoramiento económico y social. Políticamente, estas escuelas significaron el cumplimiento de las leyes que garantizaban los derechos sobre la educación de los trabajadores señalados en el Artículo 123 de la Constitución General de la República.<sup>18</sup> Por mandato constitucional, el ingenio azucarero de El Mante en su índole de empresa pública, tenía la obligación de establecer escuelas y darles mantenimiento. Por esta condición fue que se pudieron aplicar recursos de la empresa a la ampliación de la escuela y al encargo de la obra artística.<sup>19</sup>

En la parte central de la segunda planta de la primaria, el pintor veracruzano Ramón Cano Manilla instaló en 1948 su primer taller en Ciudad Mante en el que impartió clases de pintura y modelado a los estudiantes de la escuela y público interesado de otras edades. (Fig. 1) La comisión para pintar un mural en las paredes del patio interior de la “Héctor Pérez Martínez” le fue otorgada en enero de 1949. El pintor y sus ayudantes concluyeron la obra mural al cabo de dos años.

La obra arquitectónica en forma de “U” y con dieciocho aulas enmarcando el patio central, que desde 1943 es el del recreo, a la fecha se conserva con muy pocas modificaciones en la estructura central. Tanto en la fachada como en el interior del inmueble se pueden observar detalles decorativos que hacen alusión a las ventanas de un barco. Esto coincide con

---

<sup>18</sup> Álvaro González Pérez, *Las escuelas artículo 123 en Michoacán*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 1984, p. 2-6

<sup>19</sup> El carácter de particular (o privado) que se le otorga a José Ch. Ramírez como mecenas en algunas fuentes es un tema necesario a explorar pues hay una relación muy clara entre su ideario político y deseos personales y el programa pictórico del conjunto mural. Quizá en la tesis *La influencia en el patrocinio en el mural Ignorancia y cultura* haya información al respecto.

el parque de béisbol “Miguel Alemán” ubicado a pocos metros de la escuela primaria, otro de los edificios que formaron parte del proyecto urbano de la Gerencia del Ingenio Azucarero en Ciudad Mante durante la gestión de José Ch. Ramírez (Fig. 2 y 3). En la náutica se conoce con el nombre de portillos a las ventanas del barco. Los portillos cumplen con una doble función de permitir el paso de la luz y la ventilación de los espacios interiores del barco. En el caso del inmueble escolar, los portillos se incorporaron a la estructura únicamente con fines ornamentales y posiblemente simbólicos. Este detalle le dio jerarquía a la fachada del edificio pues dirige la mirada hacia la entrada principal.

## 1.2 La historia de la Cultura

La entrada principal al patio central de la escuela está enmarcada por un tablero cuyo título es *El Maestro*. La puerta que conecta el exterior con el interior del edificio sostiene la imagen de un profesor dentro del aula con los brazos extendidos. El maestro da la bienvenida a la escuela y marca el inicio de una historia ilustrada de la región cañera. Ubicado en el muro sur, este es el centro geográfico del inmueble y el punto medio de la superficie que contiene los veinte tableros que conforman el mural *Ignorancia y Cultura*.

Viendo de frente al muro sur, la historia de la Cultura se puede leer de derecha a izquierda a lo largo del costado oriente y comienza con *El trabajo metodizado*, tablero que ilustra la construcción de las vías del ferrocarril de Ciudad Mante. Este es uno de los tableros más grandes en superficie de todo el conjunto. Narra una serie de acontecimientos que suceden de manera simultánea: el levantamiento de vías de ferrocarril, la instalación de un tubo de drenaje, la preparación de un colado de cemento, el transporte de materiales pesados en un camión de carga y a cuatro hombres que realizan mediciones con equipo técnico especializado. Uno de estos técnicos verifica con un nivel la posición en la que deben quedar



los rieles de las vías de ferrocarril, otro utiliza un teodolito para guiar la dirección de la vía y los últimos dos consultan un plano mientras que otro realiza anotaciones en una libreta. Son cuatro ingenieros que dirigen y proyectan el trabajo del resto de los personajes.

El primero de enero de 1936, durante la gestión del presidente Lázaro Cárdenas, se publicó en *El Universal* “La creación del gran Instituto Politécnico Nacional en México”.<sup>20</sup> En ese mismo mes, la población fue invitada a formar parte de la nueva institución con *slogans* como, “La vida moderna requiere hombres prácticos”, “Tomamos su tiempo para devolvérselo hecho capacidad”, “Forje usted su propia vida” y “Hacemos de los niños de hoy los hombres del mañana.”<sup>21</sup> A pesar de las modificaciones al plan de estudios original, se mantuvo como fundamento la incorporación de los futuros obreros y técnicos calificados de la industria nacional.<sup>22</sup> Durante el Cardenismo, el Estado asumió la responsabilidad de ser el principal promotor y generador del quehacer científico y tecnológico. En términos de la investigación científica, en el IPN se puso énfasis en la promoción estatal del desarrollo agrícola, de las industrias extractivas y del sector eléctrico.<sup>23</sup> Al iniciar su sexenio, Miguel Alemán siguió la estrategia de Manuel Ávila Camacho de desarrollo a largo plazo en torno a la industrialización en donde el Estado tuvo un papel protagónico como inductor de la misma a través de la investigación científica y tecnológica.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Abraham Osvaldo Valencia Flores, *Política científica y tecnológica del Instituto Politécnico Nacional en el México del periodo 1936-1964*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, p. 45

<sup>21</sup> Arturo Anguiano, *El Estado y la política obrera del Cardenismo*, México, Era, p. 144

<sup>22</sup> Carlos César Franco Muñoz, *La educación técnica y el origen del Instituto Politécnico Nacional*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-UNAM, México, 2017, p. 106

<sup>23</sup> Abraham Osvaldo Valencia, *op. cit.*, p. 126

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 127

El papel protagónico y preferencial de los ingenieros en esta historia de El Mante representada en el ala Este de la escuela comparte los deseos y aspiraciones de modernización del Estado mexicano de esa época. Durante décadas, los hombres capacitados en esta rama de la formación técnica estuvieron al frente de proyectos encargados de la transformación del medio; y estuvieron a cargo de empresas industriales regionales. En el plano simbólico, la figura del ingeniero fue receptora de atributos morales como la generosidad, la sabiduría y la bondad.<sup>25</sup>

Al centro de la composición del tablero, entre los albañiles que preparan la mezcla de cemento, aparece el autor del mural. Vestido completamente de blanco, con guayabera y pantalón de lino, el pintor sube por una escalera de madera y ayuda a colocar una de las vigas de hierro que servirán para el trazo de la vía ferroviaria. En *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits* (1998), un estudio sobre el autorretrato en la obra de mujeres artistas, Frances Borzello traza una mirada histórica del género, la identidad y la representación.<sup>26</sup> La autora parte de la premisa de que los autorretratos no son meros reflejos de lo que los artistas ven cuando se observan en el espejo. Ya sea para dejar constancia de sus habilidades técnicas como artistas; dar cuenta de su *status* dentro de la sociedad; emular a antiguos maestros o influencias; o bien, para hacer declaraciones sobre creencias políticas o artísticas, los autorretratos forman parte del lenguaje que los pintores han utilizado para llamar la atención sobre asuntos puntuales.<sup>27</sup> Cano Manilla tenía setenta y un años cuando empezó la empresa

---

<sup>25</sup> Natalia de la Rosa menciona la novela de Julio Verne, *Los quinientos millones de la Begún*, para rescatar la tradición en donde el ingeniero es el protagonista de una historia que encamina a una ciudad utópica hacia la modernidad y el progreso. Natalia de la Rosa, *op. cit.* p. 9. Un caso específico para el contexto mexicano del periodo cardenista se menciona en la tesis de Dafne Cruz Porchini en relación a la figura del ingeniero Manuel Chacón. Dafne Cruz Porchini, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1949)*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 321 p.

<sup>26</sup> Frances Borzello, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, Thames & Hudson, United Kingdom, Reprinted 2019, 271 p.

<sup>27</sup> Frances Borzello, *op. cit.*, p. 19-22

del mural en 1949. En las fotografías del periodo, luce delgado y con el cabello completamente blanco. Es así como decide representarse en *Ignorancia y Cultura*: un hombre maduro y sereno que sobresale en las escenas por su edad y temple calmado. El pintor se representa a sí mismo en el presente como testigo pero también como actor de los hechos narrados en los frescos de la escuela primaria.<sup>28</sup>

Un grupo que destaca en la imagen es el de las únicas dos mujeres. Madre e hija, de zapatillas, medias y vestidos impolutos, llevan alimentos a los hombres de la construcción. (Fig. 4) La representación de las mujeres es relevante a lo largo de todo el mural. Para el caso de esta secuencia dedicada a la historia de la cultura, son muy escasas y cuando aparecen son personajes pasivos de la historia del progreso de la región. Como se verá más adelante, en la secuencia opuesta dedicada a la historia de ignorancia, ubicada en el corredor Poniente, las mujeres aparecen como alegorías de la Ignorancia; o bien, son personajes principales de una historia ligada al trabajo doméstico, los vicios y malas costumbres.

Continuando en el muro sur, el siguiente tablero se titula *Consideraciones sobre el volumen del río Mante*. A la derecha se observa a un grupo de cinco hombres que se aproximan a la orilla del río por una cañada. Están frente a la cueva El Nacimiento, lugar del que brota el agua que da origen al río Mante. Uno de estos hombres pertenece al grupo de ingenieros que aparece en el tablero anterior. Vestido de color caqui, sombrero, botas y morral de piel, el ingeniero que realizaba notas sobre los planos para la construcción del ferrocarril, ahora dirige la expedición y observa el cauce del río. La escena tiene la misma

---

<sup>28</sup> Aquí hay otro posible e interesante tema de exploración para otra investigación referente al autorretrato en la obra de Cano Manilla. No solo están las apariciones en el mural *Ignorancia y cultura*, también está la *Autobiografía pictórica*, como menciono más adelante; y una autobiografía, *Prisiones del Valle Nacional*, escrita casi al final de su vida en donde narra episodios de su paso por el Valle Nacional. Es muy posible que se pueda establecer una lectura sobre los modos discursivos que comparten estas tres obras.

composición y los mismos elementos formales que uno de los cuadros que forman parte de la *Autobiografía pictórica* (1925-1930), una serie de 54 escenas que narran un periodo de la vida del pintor a su paso por Veracruz, Puebla y Oaxaca. *Al otro día muy temprano, admirando los hermosos paisajes de la sierra, seguimos rumbo a Teziutlán, Puebla* muestra a dos viajeros que se asoman en el lado derecho del cuadro hacia la orilla de la cañada. El hombre más próximo a la orilla trae sombrero de yute y apoya su peso sobre un palo que le sirve de bastón de caminata. El ingeniero de *Consideraciones sobre el volumen del río Mante* está en la misma posición y se apoya también de un bastón para observar el entorno. Este gesto se repite en otros tableros del mural ya que el pintor reutilizó composiciones o motivos completos de cuadros que pintó antes de 1949 para ilustrar los muros de la escuela primaria.

Adyacente, en el muro oriente, *Aplicación de los métodos modernos a la agricultura* es una continuación de la monografía del trabajo técnico en el campo. Este plano está dividido en tres partes en las que se representan distintas fases de la plantación de caña. En la esquina inferior derecha, un grupo de tres hombres revisa un tractor. En la parte superior dos tractores, operados por un hombre cada uno, trabajan y preparan la tierra para la siembra de la caña. Una draga que excava tierra debajo del nivel del agua para elevarla a la superficie, conecta la parte superior con la inferior izquierda. El técnico que maneja la maquinaria se encarga de realizar el desazolve de los canales de agua para el sistema de riego en la zona de cultivo. Hasta aquí vemos solo a hombres encargándose de las labores de transformación del entorno. En la narrativa de todo el conjunto mural, ellos son siempre los protagonistas del progreso y de la historia de la Cultura.

A la mitad del muro oriente, en el centro de una de las coordenadas del plano del patio central de la escuela, está el tablero titulado *Hacia un México mejor*. Dos líneas diagonales que se tocan en el centro del tablero marcan el orden en el que cinco grupos de personajes y

tres presidentes de la República están distribuidos en el espacio pictórico. Los grupos humanos se caracterizan por su vestimenta: obreros, campesinos, soldados y niños escolares se encuentran ubicados en los extremos laterales del panel. Al centro, dos titanes deportistas con el torso descubierto escoltan a una jugadora de tenis. Toda esta concurrencia rodea a los tres hombres que portan saco negro y la banda presidencial.

En un primer nivel de lectura es posible ver a Miguel Alemán Valdés, presidente de México durante el periodo en el que fue ampliada la escuela y pintado el mural, manejando el timón de un barco cubierto por una bandera mexicana como figura central de la composición. Esto tiene relación simbólica con los portillos decorativos de la fachada y del interior de la escuela. Con esta imagen, la escuela se convierte en una metáfora arquitectónica de un barco y el presidente en turno al momento de su ampliación, el capitán que dirige el rumbo de la nación mediante la educación. Al costado derecho, está Manuel Ávila Camacho, sosteniendo la bandera nacional por el mástil, en un estrado que sostiene una consigna que dice: “En nombre de la dignidad nacional declaro a México en guerra contra el eje Alemania, Italia, Japón: por el hundimiento de nuestros barcos Potrero del Llano y Faja de Oro”.<sup>29</sup> En la parte izquierda del tablero, aparece de perfil Lázaro Cárdenas señalando con la mano derecha hacia el horizonte una maquinaria de industria petrolera: tubos de construcción de oleoductos y gasoductos; instalaciones y tanques de almacenamiento y refinación del hidrocarburo; agitadores de refinería y dos torres de extracción que también podrían ser torres de tendido eléctrico. Con la mano izquierda, el presidente entrega un pliego a un grupo de obreros que dice: “El petróleo de México es de los mexicanos”.

---

<sup>29</sup> Después de una sesión emergente en el Congreso, el 28 de mayo de 1945, el presidente Ávila Camacho dio a conocer que tras el hundimiento de los dos buques por parte de las tropas alemanas, México entraría oficialmente en la Segunda Guerra Mundial.

El tema del petróleo es relevante no solo por la cercanía de la región cañera con los enclaves petroleros de la Huasteca tamaulipeca, sino el impacto de la industria petrolera a nivel estado y federación. En un estudio sobre el imaginario del petróleo en la literatura mexicana del siglo XX, Edith Negrín (2017) da cuenta de cómo el ascenso petrolero en Tampico se hizo explícito hacia la segunda mitad del siglo XX cuando el país, después de la Revolución, comenzaba a pacificarse. Hubo una etapa de auge del petróleo mexicano entre 1911 y 1921 cuando la industria petrolera mundial disfrutó de precios altos y demanda constante en ascenso, a la que le siguió una etapa de depresión debida al agotamiento de los campos. Grandes compañías extranjeras, principalmente norteamericanas y británicas, dedicadas a la extracción y refinamiento del petróleo convivían en la costa del Golfo de México: United Gulf, Transcontinental, Mexican Gulf, International, Texas, Clayton Company, El Águila, Water Pierce y Huasteca Company, por mencionar algunas.<sup>30</sup>

El proceso de recuperación del control del hidrocarburo conducido por Lázaro Cárdenas y secundado por los sectores sociales, fue para México el gran episodio épico de la historia nacional, *una eclosión de nacionalismo que no se ha vuelto a repetir*.<sup>31</sup> Los hallazgos de yacimientos petrolíferos transformaron la vida social, tocando los procesos de industrialización y comercialización así como las condiciones de vida de los trabajadores mexicanos y la organización sindical. El análisis de Negrín de las fuentes literarias colindantes a la historia del mineral, da cuenta de cómo en este contexto, Tamaulipas y Veracruz fueron regiones cuya fisonomía se redefinió a partir de la explotación del petróleo. Tampico fue indiscutiblemente el centro de la industria del hidrocarburo, controlada por las

---

<sup>30</sup> Edith Negrín, *Letras sobre un dios mineral. El petróleo mexicano en la narrativa*, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Estudios sobre energía, México, 2017, p. 122

<sup>31</sup> Edith Negrín, *op. cit.*, p. 227

empresas extranjeras que tenían un peso económico y político en la vida del Estado. Por diversas razones, el puerto petrolero atrajo a trabajadores y aventureros de todo el mundo.<sup>32</sup> Después de la expropiación en 1938, la industria petrolera dejó de beneficiar a manos extranjeras y se convirtió en pilar de las finanzas públicas federales. Por esta razón la comarca Tamaulipas-Veracruz-San Luis Potosí creció en extensión e importancia a partir de 1940 y el Estado tuvo ingresos importantes por explotación y exportación de hidrocarburos, tanto por las reservas de gas y petróleo en Reynosa en 1948 como por la construcción del oleoducto Tampico-Monterrey en 1956.<sup>33</sup>

En los años cuarenta la situación internacional generó oportunidades para llevar a cabo la reorganización política del país. Los conflictos entre naciones generaron un ambiente en el que los presidentes de México ya no podían hablar con suficiente neutralidad ni tratar de sustraerse a las problemáticas internacionales. La Segunda Guerra Mundial colocó al país dentro de la “zona de influencia” estadounidense, razón por la que desde entonces pesaron sobre el régimen las restricciones diplomáticas que imponía la alianza con Estados Unidos. Miguel González Compeán (2000) señala que, dentro del marco de la cuestión internacional, la Guerra Fría colocó a los gobiernos y a las sociedades de finales de los años cuarenta ante la necesidad de definirse sin ambivalencias ideológicas.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Edith Negrín, *op. cit.*, p. 178

<sup>33</sup> Jesús Méndez Reyes, “Tamaulipas en el siglo XX. Notas para un estudio de historia económica, 1930-1960” en *Lecturas históricas de Tamaulipas. Volumen III, Historia Económica Regional: ensayos*, Laura Hernández Montemayor, Mercedes Certucha Llano, Luis Anaya Merchant, coords., Universidad Autónoma de Tamaulipas, Instituto de Investigaciones Históricas, Unidad Académica Multidisciplinaria de Ciencias, Educación y Humanidades, Universidad La Salle Victoria, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Tamaulipas, 2009, p. 20.

<sup>34</sup> Miguel González Compeán, “El conflicto y las instituciones: La Revolución con objetivos” en Miguel González Compeán y Leonardo Lomelí (comp.), *El partido de la Revolución. Institución y conflicto (1928-1999)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p.200-238.

En ese contexto, el radicalismo de la clase obrera mexicana se volvió inaceptable, no sólo por las necesidades de imagen institucional, sino porque para llevar adelante el programa alemanista era indispensable lograr la alianza entre el gobierno, la iniciativa privada y el sector obrero, a fin de que se lograra el acuerdo para el desarrollo industrial.<sup>35</sup>

El crecimiento económico generó nuevos espacios urbanos proclives a la industrialización, la cual comenzó a concentrarse sobre todo en el norte del país.

Para analizar el periodo de la posguerra, además del proyecto mexicano de industrialización, hay que considerar que el gobierno mexicano poseía instrumentos para intervenir en la economía.<sup>36</sup> En este contexto, Miguel Alemán -conocido popularmente como el cachorro de la Revolución-, tomó la estafeta, construyó alianzas con sectores emergentes y fomentó la creación de una clase media. Alemán tenía un proyecto claro de industrialización para el cual requería someter la pujanza del partido de la Revolución y fortalecer a la concentración del poder del Estado, aún a costa de la autonomía de los gobernantes locales.

Volviendo al mural, es posible notar que este tablero rompe con la narrativa lineal en la que se articula el resto de la secuencia. En él están representados tres momentos distintos de la historia de México: el periodo cardenista, el periodo avilacamachista y el entonces presente alemanismo. Por otro lado, la imagen tiene un sentido simbólico adicional: no sólo representa a tres de los presidentes de la primera mitad del siglo XX, sino que representa los ideales de la Revolución. Las narrativas oficiales dan cuenta de cómo antes de la

---

<sup>35</sup> González Compeán, *ibid.*, p. 213.

<sup>36</sup> En México existía la energía para impulsar el desarrollo (Petróleos Mexicanos), y además se crearon los Almacenes de Depósito Nacionales, el Banco Nacional de Comercio Exterior, el Banco Obrero de Fomento Industrial y Nacional Financiera. González Compeán, *op. cit.*, p. 215 y 216.



Expropiación Petrolera, los mexicanos contemplaron la explotación de las riquezas de su país en beneficio de los intereses de las compañías extranjeras. *Hacia un México mejor* ilustra cómo, después de la gesta de la nacionalización, los mexicanos actúan como colectividad, marchando hacia el futuro y refiere a la utopía nacional de la industrialización en sus episodios más intensos. Pese a que el título habla de un tiempo futuro, el México mejor del tablero no se encuentra en lo que está por acontecer, sino en el presente y en todo caso, en el pasado. En esta representación lineal y estática del progreso el único movimiento visible es el de la sucesión de figuras presidenciales.

*El Río Mante* es el siguiente tablero de esta secuencia. En el plano central aparece un campesino haciendo entrega de un haz de cañas a un miembro de la Cooperativa del Ingenio. El campesino trae en la mano una hoz y el obrero una llave *stillson* o llave inglesa. Ambos, distinguidos por la vestimenta que caracteriza su trabajo, simbolizan los sectores de trabajo de la región. A tono con el discurso nacionalista iniciado por la práctica política de Lázaro Cárdenas, esta escena es una reivindicación de los sectores obrero y campesino.

Un paso atrás de los personajes centrales, las esposas cuidan de los hijos mientras observan el intercambio. En un segundo plano está el Río Mante que llega hasta la presa “La Aguja” que sirvió para dividir el cauce del río y alimentar los canales de riego de los cañaverales de la región.<sup>37</sup> Junto a la presa está el balneario “El nuevo Veracruz”, obra de (el veracruzano) José Ch. Ramírez durante su gerencia en el ingenio azucarero pensada para el disfrute de los cooperativistas y sus familias. (Fig. 5)

En el tablero titulado *El envase del azúcar* están representadas las actividades de la fábrica. En contraste con el tablero anterior, esta escena transcurre en interior. Tres hombres

---

<sup>37</sup> Informe del pintor, Archivo familiar de Ramón Cano Manilla en Ciudad Mante, Tamaulipas, p. 16

se encuentran como figuras centrales realizando las últimas labores de la cadena de producción de azúcar. Al fondo, se ve la caña triturada siendo transportada por una banda conductora. El tablero completo contiene una parte adicional en el costado izquierdo en la que hay dos trabajadores operando la enorme maquinaria que se ve en segundo plano. En *Rumbos azucareros* (1955), una publicación de la Cooperativa de trabajadores que contiene los informes de los primeros años de gestión de José Ch. Ramírez como gerente del Ingenio, hay fotografías que posiblemente fueron fuente de inspiración para estas escenas.<sup>38</sup> Sobre estas fotografías indago un poco más en el último capítulo de la tesis. (Fig. 6, 7 y 8)

Diego Rivera hizo una previa celebración a las máquinas en donde representaba el surgimiento de la industria moderna –fábricas y chimeneas humeantes- como causa del triunfo de las revoluciones en México y Rusia en los murales que pintó en la SEP en 1923. Entre los más de cien tableros que decoran el edificio, Rivera hizo una distinción de dos tipos sociales ampliamente representados por el muralismo de las primeras décadas del siglo XX: el campesino y el obrero. La caracterización de ambos sectores está respaldada por sus atuendos: de mezclilla unos, de manta otros. Como se vio anteriormente, Cano Manilla realizó la misma operación, salvo que en esta ocasión la figura del campesino ocupa un lugar mucho menos beneficiado por la narrativa del mural.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> *Ingenio del Mante*, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., México, s.n., 1951, 694 p.

<sup>39</sup> Una comparación y un análisis sobre la representación de la clase campesina en México de la primera mitad del siglo XX excede a esta investigación. Al respecto se pueden consultar los trabajos de mi maestro: Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008; Renato González Mello, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, en Esther Acevedo, *La fabricación del arte nacional a debate: (1920-1950)*, México, Conaculta, 2002, pp. 39–64; y Renato González Mello, “Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 45, 2004, pp. 61–85.

En los años de gobierno de Lázaro Cárdenas, las medidas relativas al reparto agrario desde 1939 afectaron a varios hacendados. Se trasladó en pocos años el dominio de los campos cañeros a los nuevos ejidatarios responsables del cultivo, separando de este modo los aspectos agrícolas y la producción industrial. En el ámbito laboral, en diciembre de 1939 se estableció el primer contrato colectivo entre trabajadores y empresas azucareras. En el mismo año, la incorporación del ingenio El Mante al sector público, bajo la forma de cooperativa de ejidatarios y trabajadores del ramo fabril, constituyó un ejemplo importante de la formación de los grandes complejos centralizados para la transformación del azúcar.<sup>40</sup>

El reparto de las haciendas azucareras y la dotación de ejidos se vincularon a la obligación de mantener el cultivo cañero en aquellas tierras y en 1943 fueron definidas las zonas de abastecimiento de caña para la industria y las normas de contratación entre los cultivadores y los ingenios. Los rendimientos de los campos a principios de los años treinta habían disminuido a la mitad respecto al proceso porfiriano, una pauta general que no se modificó en las décadas siguientes pues, más allá del reparto ejidal, se mantuvo el cultivo extensivo englobando tierras marginales y sin gran disponibilidad de riego. Fue hasta finales de la década de 1940 que se difundió el uso de fertilizantes y tractores en las labores agrícolas cañeras. Los 96 ingenios existentes en las catorce regiones cañeras a lo largo del país, que en 1948 tenían una superficie cultivada de 137000 hectáreas, presentaban niveles productivos muy diferentes, así como grados distintos de mecanización y en muchos casos necesitaban mejoras en las instalaciones que se hallaban en mal estado de manutención.<sup>41</sup> El cambio en

---

<sup>40</sup> Manuel Plana, *Las industrias, siglos XVI al XX*, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México, 2018, p. 64

<sup>41</sup> Según una investigación realizada entonces por cuenta del Banco de México. *op. cit.*, p. 65

la industria cañera está representado en el mural que Cano Manilla pintó en la escuela primaria de El Mante y con este, el anhelo de prosperidad en la región.

En *El día de la raza*, último tablero ubicado en el muro nororiente, *La Bamba* es el momento culminante y triunfal de la secuencia. Protagonizada por una pareja de bailarines jarocho, la escena captura el momento del inicio de la canción cuando los danzantes comienzan a entrelazar la cinta del moño con el que culmina la coreografía. Una escenografía con guirnalda de colores decora el evento. El escenario está rodeado por veintiún mujeres y niñas vestidas con traje típico jarocho que sostienen banderas de los países hispanohablantes de América. Debajo del escenario y en la parte inferior de la composición, se encuentra un grupo de espectadores por un lado; y de músicos por el otro. La división de roles de género vuelve a aparecer. Ahora son los hombres quienes están sentados y las mujeres son relevantes en la imagen en tanto que son parte del espectáculo que observan los caballeros.

Al son jarocho y su coreografía les sucedió algo parecido a lo que ocurrió con el mariachi en el momento de entrar en los círculos de poder y comercialización. El arribo paulatino de músicos y bailadoras locales para la conformación del espectáculo jarocho en cabarets, teatros y centro de la capital mexicana, fue inventando un cuadro que poco a poco se configuró como lo típicamente veracruzano.<sup>42</sup> En esta época se formalizó el conjunto jarocho regularizado como orquesta típica regional compuesta por arpa grande, guitarra sexta, jarana tercera y requinto jarocho, tal como se ve en el mural de la “Héctor”. La difusión de dicho cuadro tuvo su máximo apogeo durante el gobierno de Miguel Alemán cuya campaña presidencial utilizó una versión folclorizada de *La Bamba* convirtiéndola en *slogan*

---

<sup>42</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Centro de Investigaciones y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, México, D.F., 2000, p. 138-140

del candidato en 1946, antes de que Richie Valens la interpretara.<sup>43</sup> *La Bamba* no es el único caso de la época en el que se transformó y estilizó una tradición periférica, rural y campesina desde una visión urbana, central y oficial.

A lo anterior también contribuyeron los medios de comunicación, particularmente el cine. Con películas como *Solo Veracruz es bello* (1948) o *Flor de caña* (1948) la reivindicación del estereotipo jarocho quedó establecida y a partir de aquí, casi cualquier referencia al mundo veracruzano y a sus habitantes apeló a las versiones típicas y simplificadas de los sones más comercializados tales como *La Bamba*, *El Colás* y *El Siquisiri*, por mencionar algunos.<sup>44</sup> Cano Manilla pintó una escena típicamente jarocho en uno de los cuadros de su *Autobiografía*. Titulada *En los fandangos nos amanecemos...* este cuadro de 1922 contiene los elementos arriba descritos y posiblemente sirvió como modelo compositivo para *El día de la raza*.

En este último tablero de la secuencia dedicada a la historia de la cultura, el pintor se vuelve a representar a sí mismo. Esta segunda vez entre los músicos tocando un requinto, como guiño a su procedencia. Dado que tanto el mecenas como el presidente de la República también eran veracruzanos, tiene sentido que el pintor realizara en un enclave de la Huasteca tamaulipeca, la apoteosis de las naciones panamericanas con un fandango jarocho.

---

<sup>43</sup> Clara Macías Sánchez, *La explosión del son y el fandango jarocho. Música, versos y baile para el ritual*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras-IIA, México, 2016, p. 152-154

<sup>44</sup> Pérez Montfort, *op. cit.*

### 1.3 La historia de la Ignorancia

En el muro Sur, la secuencia dedicada a la Ignorancia da inicio con *La protesta de las madres* y continúa de izquierda a derecha hasta *El castigo de los que vendieron drogas* en el muro Norponiente. En la primera escena un grupo de mujeres, madres y abuelas, despiden a sus hijos con tristeza y lágrimas en los ojos. Este es el plano más cerrado de todo el conjunto, lo que permite ver detalles de los gestos, rasgos y vestimenta de las protagonistas. Las madres en protesta usan vestidos de trabajo, mandiles y rebozos. Todas tienen el cabello trenzado. Para nada es el atuendo de las mujeres que aparecen en *El trabajo metodizado*, quienes lucen peinados de moda de la época, vestidos formales y accesorios. Las mujeres que inician la historia de la Ignorancia son madres que atestiguan el desprendimiento de una generación que va por primera vez a la escuela. Sus hijos serán los primeros que reciban instrucción escolar y quienes transiten hacia el aula de *La escuela*: el portal de la salvación de todo el conjunto mural.

El color de piel de estas mujeres es más oscuro que el de cualquier personaje que aparece en los muros de la secuencia opuesta. Su postura encorvada y mirada baja realzan su tristeza y desazón. Las acompaña un perro de raza híbrida que ladra hacia la dirección de los niños que despiden.<sup>45</sup>

La composición y división del espacio pictórico de *Rutina*, el siguiente tablero en la secuencia, es similar al resto de los tableros que componen el conjunto. El pintor dividió los planos en cuadrantes utilizando una proporción dos a uno. Como en otros muros, utilizó las entradas de las puertas de los salones para marcar las divisiones de los cuadrantes. Cada parte del plano contiene una escena distinta, de tal manera que los tableros están compuestos por

---

<sup>45</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 1

viñetas que ilustran un solo tema. Como se ve en casi toda su obra, incluyendo gráfica y pintura de caballete, el pintor no busca crear volumetría ni perspectiva realistas, apenas se reconocen dos planos en el espacio pictórico.<sup>46</sup>

En la parte superior del tablero un grupo de hombres prepara la tierra con palas, picos y coas. Abajo, en una de las dos viñetas restantes, otro grupo se aproxima caminando. Unos cargan troncos y costales. Todos usan ropas de manta y están descalzos; algunos traen sombreros de yute y machetes en el cinto. Abajo, otro grupo de hombres camina cargando herramientas de trabajo agrícola. Todos lucen cansados y abatidos. Otro perro mestizo aparece junto a estos personajes de piel morena.

En contraste con los tableros de la secuencia opuesta que se refieren al trabajo dentro de la fábrica, en esta escena hay muchos más hombres realizando la labor de la tierra. Esta no es una estampa de hombres que trabajan en armonía con la naturaleza ni que disfrutan de las sencillas diversiones del campo. Por el contrario, dista mucho de aquellas que representan la armonía bucólica del México posrevolucionario.

Siguiendo con la temática de la vida rural, *Los peligros de La Ignorancia*, es un tablero que establece una continuación narrativa con el anterior. La transición de espacios es llevada tan solo por un cambio de tonalidades en el paisaje. Es un plano general que muestra a un grupo de mujeres realizando labores de aseo en un riachuelo. Bajo el cielo azul, una de ellas está bañando a una niña, otra se lava el cabello, un par alimentan y bañan animales de corral mientras que algunas al fondo lavan ropa. De izquierda a derecha el color del cielo cambia de claro a oscuro, en una transición de día a noche. En la zona más nocturna, una mujer está a punto de salir de la escena cargando a un bebé en la espalda con su rebozo.

---

<sup>46</sup> Luis Adrián Vargas Santiago, "Ramón Cano Manilla, *India Oaxaqueña*", *op. cit.*, p. 368–373

En *México racista* (2016) Federico Navarrete elabora una argumentación sobre la ilusión del mestizaje como artefacto discriminatorio dentro de la construcción de la identidad mexicana.<sup>47</sup> A partir de una serie de ejemplos, da cuenta de la diversidad de formas que ha tomado la discriminación en México. El historiador de la Conquista, describe cómo los prejuicios han dividido artificialmente a nuestro país entre indios y mestizos; blancos y morenos. En la inmensa mayoría de las representaciones del ser mexicano, las distinciones centradas en el color de piel suelen identificar a la “blancura” con la riqueza y el éxito social; y a los “morenos” con el atraso y la pobreza. El mural que hasta la fecha ven los alumnos de la Héctor no es la excepción. Hasta este punto, las diferencias sociales y culturales representadas entre ambas secuencias del mural son racializadas. La narrativa visual asocia todas las virtudes aspiracionales de la modernidad a individuos de tez más blanca o bien, de raza mestiza; y adjudica a los más morenos todos los defectos del atraso y la enfermedad.<sup>48</sup>

Además de esto, las referencias a la raza indígena y al atraso están representadas por mujeres, como es el caso de *La protesta de las madres*, *Rutina* y *Los peligros de la Ignorancia*. Hasta aquí, en el mural de Cano Manilla existe una división entre la población mantense en la que se diferencian grupos y subgrupos bajo criterios de raza y género.<sup>49</sup>

A un costado está *La muerte está en las aguas sucias*, un tablero que muestra una escena completamente nocturna. De todo el conjunto, este es quizá el más enigmático de la secuencia. Los azules y grises del fondo contrastan con la luminosidad de los cuerpos de los

---

<sup>47</sup> Federico Navarrete, *México racista. Una denuncia*, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2016, 192 p.

<sup>48</sup> Léanse las definiciones de *Whiteness*, *Aspiracional* y *Mestizo* en Federico Navarrete, *Alfabeto de racismo mexicano*, Malpaso Ediciones, S. L. U., Barcelona, 2016, 186 p.

<sup>49</sup> Para esta incipiente interpretación utilizo términos de Achille Mbembé “Este control presupone la distribución de la especie humana en diferentes grupos, la subdivisión de la población en subgrupos, y el establecimiento de una ruptura biológica entre unos y otros. Es aquello a lo que Foucault se refiere con un término aparentemente familiar: el racismo.” Achille Mbembé, *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*, Editorial Melusina, S.L., Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault, España, 2011, p. 22



personajes en el primer plano. Seis hombres desnudos de espaldas al espectador se acercan hacia la orilla de un cuerpo de agua. Todos miran el estanque en el momento previo a meterse. Solo uno de ellos tiene el cabello cano; otro, el único que no está completamente desnudo, usa calzoncillos; el último en llegar, sostiene en la mano una piedra. La identidad de estos hombres, que a juzgar su corporalidad son adultos, está velada al no mostrar sus rostros pero es claro que algo los distingue por sus particularidades: el color diferenciado de su cabello, la corporalidad de cada uno y el tono de piel, que en unos es más claro y en otros ligeramente más oscuro.

Una serie de seres con atributos ponzoñosos y atemorizantes rodean al grupo humano. Una zarigüeya gigante se aproxima a ellos por la parte inferior izquierda. Del lado derecho, una serpiente observa y espera. Un esqueleto los observa de frente mientras sostiene la hoz. Un mosco gigante se aproxima por la esquina superior izquierda. En *Letras sobre un dios mineral*, Negrín menciona cómo en las atmósferas de la literatura sobre Tampico a principios del siglo XX están siempre presentes el calor y la enfermedad. La visión de la viruela, el paludismo, la malaria y otras enfermedades consideradas de tierra caliente, son reiteradas en los reportajes de Jack London (1914) y en la novela *Tampico* de Joseph Hergesheimer (1926) como entornos antagónicos al progreso y vinculados al atraso social.<sup>50</sup>

El siguiente es el tablero más grande de todo el conjunto ya que funciona como díptico. En *La industria rutinaria de la caña de azúcar* hay diferentes escenas que ilustran las fases de la cosecha y trabajo de la caña de azúcar. De izquierda a derecha, campesinos realizan el corte y acarreo de la caña de forma manual. En otro momento, la caña cortada es llevada al interior de una galera con un trapiche movido por mulas. Al proceso de la molienda

---

<sup>50</sup> Edith Negrín, *op. cit.*, p. 40-43

de la melcocha y vaciado en moldes le sigue la envoltura del piloncillo que es llevado a cabo por un grupo de mujeres en cuclillas junto a un jacal. Es una producción en serie que requiere las manos de muchos hombres y mujeres que contrasta notablemente con lo representado en *El envase del azúcar*, que ilustra los beneficios de la nueva industria azucarera en tanto a la simplificación de la mano de obra. *La industria rutinaria* es también una representación de lo doméstico, ya que da cuenta de la vida cotidiana de una población entera: en ella aparecen hombres, mujeres, niños y adultos mayores, siendo la familia entera partícipe de la producción que se extiende hasta el interior del hogar.

*El mural de La Danza o Xochipitzáhuatl*<sup>51</sup> es otra pausa en la narración sobre la vida cotidiana de El Mante antes de la llegada de la industria con el Ingenio azucarero. La escena representada en el tablero es una recreación de aquello que el pintor pudo ver en su paso por Hueyapan, enclave nahua de la sierra del norte de Puebla. En el informe que entregó al mecenas del mural una vez que terminó la comisión, Cano Manilla relata el ritual alrededor de la danza, desde el pago a los músicos hasta los tratos entre familias convenidas en la ceremonia. Pareciera que el colorido episodio sale del tono general de la historia de la Ignorancia, pero tiene un sentido didáctico implícito que es coherente con el mensaje que lanza el resto del conjunto. *Esta danza, plena de belleza y memorias de una raza pretérita que hasta en sus mitos fue gigante, servirá cumplidamente a los Maestros para explicar a los niños los peligros del fanatismo.*<sup>52</sup> Desde los primeros gobiernos

---

<sup>51</sup> El título del tablero es incierto pues hay discrepancia en las fuentes. En el informe aparecen ambos en referencia al mismo. Comúnmente se le conoce como *Xochipitzáhuatl* pues es el nombre de las piezas similares que pintó en años anteriores. La autora de esta tesis se inclinaría a nombrarlo *El mural de la Danza* (1949-1951), pues el sentido que la imagen adquiere dentro del conjunto mural es significativamente opuesto al cuadro de caballete (1930) y al cuadro de pequeño formato que está en autobiografía pictórica (1929). El texto de Claudia Garay “Un pintor de la vida cotidiana” en *Ramón Cano Manilla (1888-1974), op. cit.*, hace una revisión de las tres obras.

<sup>52</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 4

revolucionarios, existió una asociación de la fiesta popular con la disipación y el paganismo. De aquí que, desde la década de 1920 la educación fue ideada para impartir una visión del mundo racionalista (y nacionalista); para eliminar la superstición, afianzar la confianza en la medicina moderna y la agronomía; y para alentar el trabajo duro y la producción.<sup>53</sup> En este sentido, el tablero de la danza Xochipitzáhuatl, lejos de romantizar el mundo rural indígena, ejemplifica la idolatría y la juerga indeseables.

Siguiendo hacia la derecha en el corredor Oriente, se encuentran *Intimidades de un hogar campesino* y *Juegos de niños campesinos*. Ambos son parte del conjunto de tableros costumbristas del mural y conforman un continuo que da cuenta de una escena relativa al hogar y a la niñez. En el exterior, unos niños juegan sobre un tronco de árbol. Una de las niñas mayores trae un bebé en brazos mientras observa el juego de los más jóvenes. A un lado, una mujer cura la herida del pie de un hombre mientras un niño espera su turno para ser atendido. En el interior de la casa, de madera y piso de tierra, otra mujer prepara masa en un metate y echa tortillas en un comal. La acompañan un niño, un perro y un hombre descalzo comiendo un taco a ras de piso. En el mismo muro, en la parte de abajo, de menor tamaño y flanqueado por las puertas de dos salones, está *Un tianguis*. Este tablero también es una estampa de la vida rural y retrata una escena de un mercado al aire libre en el que los vendedores intercambian productos de todo tipo: animales, frutas, huevos de gallina, quesos y escobas de mimbre. Hay hombres, mujeres, niños y un bebé siendo amamantado.

En términos del discurso oficial, dentro de la élite intelectual de los gobiernos posrevolucionarios existió una recurrente preocupación por incorporar al indígena a la modernidad. Los constantes debates en torno al indigenismo en México establecían

---

<sup>53</sup> Alan Knight, *Repensar la Revolución mexicana*, vol. I, trad., Silvia L. Cuesy, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, D.F., 2013, p. 237 y 238.

relaciones entre los aspectos raciales y culturales de la población. En *Los grandes momentos del indigenismo en México*, escrito en 1949, Luis Villoro trata este tema y analiza las distintas etapas del indigenismo en México. Para Villoro, la figura del indio está en manos del mestizo. Los mestizos son un grupo racial y político que toma la enorme tarea de lograr la unidad y homogeneización de la sociedad. A este grupo no solo le interesa el indígena como figura simbólica de historia y pasado, sino que lo vuelca en el presente. Villoro explica cómo esa entonces nueva tendencia de pensamiento no intentaba la desaparición del indio, sino su transformación. Dentro de la retórica del momento, era necesario conservarlo, porque representa un elemento indispensable para que el mestizo pueda reconocerse a sí mismo y, con ello, definirse en la historia.<sup>54</sup> En este sentido, las dos secuencias del mural operan como definiciones antagónicas una de la otra. Para el caso específico de los tres tableros previamente descritos, una sociedad es moderna en tanto que no es rural; y una es rural si vive alejada de la instrucción técnica y metodizada. Con esto, la secuencia excluye al universo indígena de la historia del progreso ya que lo representa como protagonista de la vida rural.

En *¡Esclavos del vicio!* hay un cambio en la temática, la narración, el paisaje y en los personajes. Ambientado en un interior de fondo gris y luces opacas, el espacio pictórico está dividido en tres secciones verticales, cada una de ellas revela distintos vicios en su personificación humana y monstruosa. En el plano principal, están aquellas personas presas del vicio, en estados moribundos o poseídos por estupefacientes; en el segundo plano, están los demonios incitadores al vicio y al pecado.

---

<sup>54</sup> Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 222-224.

En la sección de la izquierda, un monstruo de orejas puntiagudas sostiene una enorme botella de alcohol que vacía sobre la cara de un hombre de aspecto pálido y sin cabello. La botella tiene una etiqueta que dice “Laboratorio Los hornos del infierno. Marca 3 puñales”. El hombre, encadenado y de rodillas, sostiene un tarro en el que recoge parte del derrame etílico. La misma cadena ata a otro hombre que pelea con un niño por una botella de alcohol. Otro yace moribundo, también con una botella en la mano. En la sección central, un cuarto hombre encadenado pelea machete en mano contra un joven y una mujer. En este segundo plano hay una mano que sostiene cartel con la siguiente letanía:

Del palacio a la cabaña  
yo mi poder extendí,  
no hay quien se burle de mi,  
por mucho que tenga maña.

Aunque se haga como araña  
y camine en cuatro pies,  
si llega a darse las tres,  
murió pescado en la caña.

Su muerte será ¡espantosa!  
Arrastrará mil cadenas  
De martirio y dolor,  
Y su vida desastrosa,  
Terminará en una fosa  
De pestilencia y horror.

MALA YERBA, año MMC a. d. J.

En la sección última, del lado derecho, hay tres hombres sentados en una banca. Uno de ellos, con gorro de papel y pata de palo, se inyecta heroína en un brazo al tiempo que otro espera su turno mientras lo observa. El tercer, inhala cocaína mientras se acerca a él otro individuo reptando por el piso. Detrás de ellos, un grupo de hombres y mujeres de piel gris y sin cabello, fuman cigarrillos de marihuana. Una serie de seres se acercan: un dragón con cuerpo de serpiente, demonios rojos que se asoman por las esquinas y otros más ofrecen

drogas a los asistentes. Al fondo, en segundo plano, un enorme monstruo de cinco ojos sobrevuela la escena con una caja con drogas entre las manos.

Si algo exuda este tablero es una doctrina moral que no solo es sobre el consumo de estupefacientes *per se*, sino que retrata a quienes se caracterizan por su debilidad moral. Es un purgatorio de almas débiles; de hombres y mujeres que por caer en las garras de las tentaciones habitan un limbo sin redención. Estas representaciones del vicio y la debilidad moral son acompañadas por atributos de la clase obrera. Todos los borrachos y drogadictos del tablero son trabajadores de la industria o del campo. Los overoles, tatuajes y accesorios los delatan.

La lectura de Edith Negrín sobre la literatura del petróleo en México durante la primera parte del siglo XX muestra una fuerte ambivalencia entre la idea del petróleo como la gran fuente de prosperidad y las ciudades petroleras como núcleos atractores del vicio y el pecado; lugares que proyectaban imágenes del desenfreno general.<sup>55</sup> Pareciera que en el contexto de El Mante ocurrió algo similar ante los ojos de quién auspició el mural. En una conferencia dictada en 1949 a los trabajadores del ingenio azucarero, José Ch. Ramírez describe sus impresiones de la vida de los obreros y campesinos en otros ingenios que visitó antes de su llegada a El Mante.

Revivía mis observaciones de la vida de los Ingenios con sus penas y sus alegrías, con sus atractivos y sus miserias. Se produjo mi indignación contra los explotadores del vicio que acuden como moscas a estos centros de actividad, para sacarles el dinero a los trabajadores y sumir en la miseria a sus familias. Así se ve ese espectáculo de niños desnutridos y mujeres tristes y agobiadas por todos los males, porque el padre o el marido

---

<sup>55</sup> Tal es el caso de *Tampico* (1926), novela de Joseph Hergesheimer que retrata a la región huasteca colonizada por la explotación petrolera. Edith Negrín, *op. cit.*, p. 60-79.

deja en la cantina el jornal y llega embrutecido por el alcohol sin llevar de comer a sus hijos, pero en cambio los maltrata de palabra y obra.<sup>56</sup>

El tono aleccionador de la conferencia concuerda con el del mural. Los dos mantienen una idea del vicio popular asociada a la bebida y la disipación; a la superstición y al atraso. Existe, en ambos discursos, una preocupación por la moral de los habitantes y el saneamiento de sus costumbres. Además de sus impresiones sobre los vicios, Ramírez habla de los peligros de las enfermedades que el entorno de la vivienda insalubre, el agua infecta y el clima inclemente propicia en la vida de los obreros de los ingenios.<sup>57</sup> Con esto, queda desechada la tesis de que el mecenas dejó al pintor ejercer su *absoluta libertad y que no hay otra influencia que pudiera empañar la pureza de su inspiración*.<sup>58</sup> Más adelante trataré con más detalle la relación del programa pictórico con las inquietudes del mecenas.

A continuación, en *La última venta de drogas* tres hombres gordos trajeados con anillos y cadenas de oro cuentan dinero mientras toman champaña en copas de vidrio. Esta es una convención de la Escuela Mexicana de Pintura; pues representa personas de la clase burguesa como obesas y con rasgos que rayan en la caricatura.<sup>59</sup> Sobre la mesa, además de las torres de monedas y los fajos de dólares, hay un saco con la leyenda “DLS 20,000 Gold”. Atrás de ellos hay una caja fuerte que dice “Marihuana Company, S. A. Wall Street”. En el segundo plano, la muerte se acerca a ellos con su hoz y un pequeño reloj de manecillas. Los personajes no la ven pero el espectador sí. Además del claro rechazo y juicio moral a la venta

---

<sup>56</sup> *Ingenio El Mante*, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.L.C, Ciudad de México, 1951, p. 43

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Esta versión que podríamos inscribir en la Historia oficial del mural, se ha repetido en algunas ocasiones en textos conmemorativos o aniversarios luctuosos del pintor. El texto citado fue escrito por el profesor Abel Ramírez Ramírez, quién fue director de la Escuela Primaria “Héctor Pérez Martínez” en el momento en el que Cano Manilla realizó la obra mural. *Homenaje a Ramón Cano Manilla*, *op. cit.*, p. 17

<sup>59</sup> Claudia Garay Molina, “Un pintor de la vida cotidiana”, *op. cit.*, p. 57

de drogas, la imagen hace evidente un repudio a la empresa extranjera y al lucro particular. En contraposición a lo que relata la secuencia del muro opuesto, *La última venta de drogas* es la imagen antagónica de la cooperativa de trabajadores.

En *La ignorancia privando de luz a los niños* aparece una alegoría de la Ignorancia como una mujer vieja con rasgos indígenas y atributos de bruja. La Ignorancia está hipnotizando a un grupo de niños y niñas que se encuentran bajo su regazo. En su hombro descansa una lechuza que observa fuera del cuadro. El tema de este tablero es la superstición, la tradición y, probablemente, la herejía.<sup>60</sup>

Ubicado en el muro Norponiente, *El castigo de los que vendieron drogas* es el último tablero de la secuencia dedicada a la Ignorancia. Sobre esta monografía del infierno indagaré con detenimiento en un capítulo posterior.

#### **1.4 Una visión escatológica**

El patio interior del edificio escolar está cubierto por una historia que tiene dos lecturas paralelas. En los 283 m<sup>2</sup> de pintura al fresco, Cano Manilla llevó a cabo el mural que hasta la fecha observan diariamente los alumnos de la Héctor bajo la luz matutina y la vespertina. Es posible ver que las dos historias contadas parten de un mismo punto. Con esto, el camino de La Ignorancia y el de La Cultura se despliegan en muros opuestos a partir del panel en el que está representada la imagen de un maestro en su salón de clases. En conjunto, ambos relatos ofrecen una visión lineal histórica que inicia en un momento concreto y va hacia el fin de todo lo que existe.

---

<sup>60</sup> Aquí dejo pendiente una posible comparación del tablero con la película *Doña Bárbara* (1943), dirigida por Fernando de Fuentes y protagonizada por María Félix y Juan Soler. En esta película, basada en la novela de Rómulo Gallegos, relata la historia de una mujer que, después de haber sido maltratada, manipula a los hombres que viven en su hacienda.



Hasta aquí, resulta evidente el parecido con la visión cristiana de la historia. El cristianismo plantea una jerarquización simbólica del espacio en la que “arriba” se asocia con el bien y con el espíritu; y “abajo” con el mal y la materia. Respectivamente “derecha” e “izquierda” tienen la misma connotación. De esta categorización deriva la existencia de dos mundos antagónicos: el paraíso de la salvación y el submundo de la condena. En la concepción cristiana novohispana, impregnada de valores neoplatónicos, mientras más alejados estén los hombres del trono divino, más contaminados de materia se hallarán en su camino.<sup>61</sup> De aquí que el hombre, mitad espíritu, mitad materia, defina su destino ya sea a través del camino instruido por Dios y la Iglesia o por la ruta de las tentaciones trazadas por el mal y los demonios. En el caso del mural de la Héctor, el camino de la salvación es guiado por las enseñanzas del maestro y por el conocimiento del trabajo en la industria; mientras que la ruta hacia la condena perpetua está trazada en términos del trabajo manual y los vicios. De un extremo a otro, el mural puede ser visto como una línea del tiempo en cuyo centro no aparece Cristo, sino el maestro dando instrucción a la comunidad.

### **1.5 Las dos secuencias**

El mural contiene nociones muy claras sobre la naturaleza y el espacio. Utiliza una estrategia didáctica a través de referencias visuales concretas conocidas por su público. La secuencia dedicada a La Cultura se refiere a una época específica de la región mantense que inicia con la construcción de las vías ferroviarias que sirvieron para hacer llegar el equipo necesario para las actividades dentro del Ingenio. “En el año de 1948 iniciamos con entusiasmo

---

<sup>61</sup> Abraham Crispín, Villavicencio García, *El infierno abierto al novohispano. Las penas del infierno en el contexto de la pintura escatológica novohispana*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2009, 129 p. ils.

acelerado el programa de trabajo, y así comenzamos una etapa coronada de éxitos en resultados de producción, económicos y sociales [...]”.<sup>62</sup> La historia que cuenta esta sección del mural es la historia de las ventajas de la técnica, la cual está relacionada con las actividades del Ingenio. Aquí, la referencia a “lo popular” y “lo rural” deja de funcionar como fuente para crear un discurso nacionalista que utilizó el gobierno revolucionario para la reivindicación de los temas de la vida en el campo. Por el contrario, el alarde de la transformación del espacio rural es parte de un modelo discursivo progresista que apunta hacia la desaparición o cambio del medio. Se trata de la historia de un futuro prometedor alcanzado por el presente.

La sección dedicada a la ignorancia inicia con la representación de los escenarios que Ch. Ramírez describe en la narración de lo que vio a su llegada al Mante.

Los campos se encontraban carentes de árboles, dando la impresión de que estábamos pisando una tierra desértica, plagada de insectos y habitada por gentes enfermas en su mayoría. Esas extensiones de tierra llenas de salitre y de álcali negro y las chozas miserables habitadas por seres que estaban en espera de la etapa final [...]”<sup>63</sup>

Esta secuencia se refiere a las condiciones morales de los habitantes de la región. En comparación con la secuencia opuesta, las imágenes que aparecen aquí adquieren un sentido del pasado en el que lo acontecido figura como un escenario no deseado en el futuro. Una buena parte de esta mitad del mural representa el trabajo manual realizado por los habitantes de El Mante en la elaboración de mieles finales antes de la utilización del instrumental de la

---

<sup>62</sup> *Azúcar y política, op. cit.*, p. 23

<sup>63</sup> *Azúcar y política, op. cit.*, p. 16 y 17

industria.<sup>64</sup> En esta escatología consumada, la vida eterna está representada en un futuro en el que las metas de la técnica y del progreso son alcanzadas; y en el infierno, lugar en el que son castigados los vicios.

### **1.6 El modelo narrativo. *El juicio final* de Giotto**

Hay dos elementos que permiten asegurar que el modelo que Cano Manilla empleó para el trazo de esta historia apologética de El Mante es similar a la obra que Giotto pintó en la capilla de la Arena en Padua (1302-1305), en particular la escena de *El juicio final*. El primero: la disposición narrativa de los vicios y virtudes en torno a la figura de Cristo, que se asemejan a lo narrado en las dos historias que se despliegan a partir de la figura del maestro en el mural de Cano Manilla. El segundo: la iconografía del Infierno que emplean ambos murales.

Los frescos de la capilla de la Arena fueron pintados para Enrico Scrovegni, comitente que realizó el encargo para la que fuera su capilla funeraria. Las escenas, distribuidas por las paredes de la capilla, se subdividen en recuadros que cuentan las historias del evangelio. La decoración se realiza en cuatro registros superpuestos que representan temas de la *Leyenda dorada*. La ornamentación se completa con una gran escena de *El juicio final* en el muro occidental, en donde aparece Enrico Scrovegni ofreciendo la maqueta de la

---

<sup>64</sup> La miel final, o melaza, es el término que se utiliza para describir al fluido que se obtiene en la última etapa de cristalización y centrifugación. En este proceso se extrae la mayor cantidad de sacarosa, de tal forma que se considera un subproducto de la industria azucarera. Por su contenido en azúcares fermentables, algunos ingenios, utilizan la melaza como materia prima para la producción de alcohol etílico mediante la fermentación. El ingenio azucarero de El Mante no fue la excepción en esta práctica. Desde su fundación en 1930 fue la producción de alcohol fue igual de importante que fabricación de azúcares. Diana Lizbeth Méndez Medina, “En los bordes de la corrupción: análisis de la conformación, funcionamiento y expropiación de la Compañía Azucarera del Mante (1930-1939)” en *Región y sociedad*, El Colegio de Sonora, vol.27, no.62, Hermosillo, ene./abr. 2015, p. 228 -230

capilla a la Virgen. En las bandas inferiores a los muros que narran la vida de Cristo, Giotto pintó catorce alegorías de vicios y virtudes de tal manera que los vicios tienen correspondencia con la parte derecha del Juicio final, donde se encuentran representados los pecadores condenados al infierno. Del lado izquierdo, las virtudes acompañan el camino de la salvación.<sup>65</sup>

En el estudio sobre la capilla de la Arena, además del análisis sobre la relación entre el mecenazgo y la autoría de obra, Charles Harrison (1991) explica cómo el esquema narrativo de los frescos de Giotto ha sido adaptado en todo el periodo moderno como un poderoso y ejemplar vehículo de expresión, *capaz de unificar la mirada de diversos observadores al provocar un significado compartido del devenir humano*.<sup>66</sup> A pesar de que ambas obras están distanciadas por tiempo y condiciones de producción; y que fueron elaboradas bajo circunstancias intelectuales diferentes, las dos buscan unir a sus observadores en una respuesta común.

Dentro de los factores generales que pudieran integrar el contexto de intereses y condiciones en el que fue pintado el mural de “La Héctor”, es importante examinar el proceso de industrialización que se vivía en el país, el carácter local del proyecto de José Ch. Ramírez en El Mante dentro de un proyecto nacional, y un enfrentamiento entre las nociones de tradición y modernidad en el ideario político de la época. Asimismo, hay que considerar la función del espacio en el que fue pintado el mural. Como sucede con los frescos de Giotto, el contenido del muro se adecua a los servicios del inmueble. De esta manera, la escena de *El juicio final* adquiere relevancia en un edificio en el que las oraciones y plegarias eran

---

<sup>65</sup> Charles Harrison, “The Arena Chapel: patronage and authorship” en Diana Norman (ed), *Siena, Florence and Padua. Art, society and religion. 1280-1400*, vol. II Case Studies, New Heaven, Connecticut, Yale University in association with the Open University, 1991, p. 83-103.

<sup>66</sup> Charles Harrison, *op. cit.*, p. 92.

dichas para las almas de los muertos, mientras que la historia que *Ignorancia y Cultura* ilustra cobra sentido en la escuela donde estudiaban los hijos de los cooperativistas del Ingenio. Esta reinterpretación visual dentro de un ámbito en teoría laico tiene la finalidad de inspirar una nueva veneración, de enseñar y convencer sobre los valores y beneficios de la política y cultura del régimen en turno.

## LA POLÍTICA ESTATAL Y EL INGENIO AZUCARERO

En la primera mitad del siglo XX surgió un nuevo horizonte agrícola en Tamaulipas que articuló la región de El Mante. Desde finales del siglo XIX el gobierno local había hecho varias concesiones de aguas en la zona, por lo que el ingeniero Alejandro Prieto sugirió la construcción de obras de irrigación para aprovechar el río Mante. Paralelamente, el gobernador de Coahuila, Miguel Cárdenas, adquirió propiedades en torno a esta corriente y después de la Revolución se le unieron Gregorio y Andrés Osuna, gobernadores carrancistas de Tamaulipas. Aprovechando sus relaciones, los hermanos Osuna integraron una empresa agrícola que obtuvo un préstamo de la Compañía Luz, Fuerza y Tracción de Tampico con el aval del gobierno del estado.

Tras el arribo de los caudillos sonorenses al poder, un nuevo clan familiar encabezado por el obregonista Aarón Sáenz y Plutarco Elías Calles se vinculó al proyecto.<sup>67</sup> Calles, ya en calidad de gobernante, invirtió en la creación de un distrito de riego de 17 000 hectáreas por medio de la Comisión Nacional de Irrigación al tiempo que se trazó la carretera Panamericana en su tramo de la Ciudad de México a Nuevo Laredo y se construyó un ramal ferroviario para la región. Este proyecto consistió en la construcción de una presa que aprovechara las aguas del Río Mante, la apertura de una gran cantidad de tierras de cultivo de caña y la instalación de un ingenio azucarero para la producción a gran escala de productos industrializados, pues “con los trapiches se desperdiciaba mucho el azúcar contenido en las

---

<sup>67</sup> Desde sus nichos políticos, Aarón Sáenz y (su compadre) Manuel Ávila Camacho promovieron la intervención del Estado en la industria azucarera en México para garantizar la protección financiera por medio de subsidios. En 1938 fundaron la Unión Nacional de Promotores de Azúcar, S. A. (UNPASA). El propósito de la Unión era organizar la distribución del crédito y regular el suministro y cotización del azúcar. Este proyecto se vio favorecido cuando Ávila Camacho asumió la presidencia de México en 1940. Peter Sinelmann, “The Sugar Industry in Postrevolutionary Mexico: State Intervention and Private Capital” en *Latin American Research Review*, Vol. 28, No. 1 (1993), pp. 61-88.

cañas.”<sup>68</sup> Fue así como estos miembros de la familia revolucionaria crearon la Compañía Azucarera de El Mante con financiamiento del Banco de México, la cual se constituyó legalmente el 5 de marzo de 1930.<sup>69</sup> Los mayores terratenientes eran Woon Foon Chuk, de origen chino, dueño de la hacienda El Cantón y residente de la zona desde 1904; y las familias Calles y Osuna, con las de dos mil hectáreas cada una. El resto de las tierras eran de habitantes de Villa Juárez, cabecera del municipio en donde se localizaba el sistema de riego.<sup>70</sup>

Desde la primera zafra de prueba, entre febrero y marzo de 1930, el distrito de riego de El Mante fue dedicado al cultivo de la caña de azúcar, la cual se procesaba en el ingenio de la Compañía. Con una producción de 20 000 toneladas de azúcar y 2.5 millones de litros de alcohol, esta nueva región azucarera logró alcanzar el quinto lugar en producción en el país durante los años treinta sin padecer la crisis de sobreproducción experimentada en el mercado nacional.<sup>71</sup> Entre las obras realizadas con el crédito que el gobierno de Calles autorizó se incluyó el tendido de una vía de ferrocarril que sirvió para poder hacer llegar a la región la maquinaria y el equipo necesarios para los trabajos del ingenio.<sup>72</sup> Durante la década de 1930, la compañía y el ingenio se convirtieron en el eje de la producción agrícola y la comercialización del azúcar producido en esta zona. Esto favoreció el poblamiento de la región y en el nacimiento de Ciudad Mante en 1937. En ese mismo año, con el traslado de la cabecera municipal, Ciudad Mante se convirtió en el núcleo organizador de la región. La

---

<sup>68</sup> Juan José Mata, *La caña de azúcar. Su importancia en el desarrollo de El Mante*, Tamaulipas, Diamante-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, 1998, 15 p., il. (Colección Canoas. Serie Conoce la Historia de tu ciudad no. 3). Hasta la fecha, Juan José Mata sigue siendo el cronista de Ciudad Mante.

<sup>69</sup> Los socios fundadores eran dueños de las mayores extensiones de tierra dentro del sistema nacional de riego. Esta abarcaba la corriente perteneciente a la cuenca media del río Guayalejo-Tamesí, en la zona central del sur de Tamaulipas. Diana Lizbeth Méndez Medina, “En los bordes de la corrupción: análisis de la conformación, funcionamiento y expropiación de la Compañía Azucarera del Mante (1930-1939), *op. cit.*, p. 213

<sup>70</sup> Diana Lizbeth Méndez Medina, *op. cit.*, p. 217 y 219.

<sup>71</sup> Octavio Herrera, *Breve historia de Tamaulipas*, México, El Colegio de México – Fideicomiso Historia de las Américas - Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 251

<sup>72</sup> Juan José Mata, *op. cit.*

intensa actividad agrícola redefinió la organización territorial y demográfica en la cuenca media del Guayalejo.

Debido a que en El Mante ocurrieron diversas formas de apoyos y subsidios gubernamentales para potenciar este negocio privado de los hombres públicos de la revolución, este proyecto fue percibido popularmente como un acabado símbolo de la corrupción generada a la sombra del nuevo Estado.<sup>73</sup> Los efectos del rompimiento entre Calles y el presidente Cárdenas se manifestaron en la región de El Mante con el cambio radical en la propiedad del ingenio y la tenencia de la tierra.<sup>74</sup> A principios de 1939, el presidente Lázaro Cárdenas calificó a la Compañía Azucarera del Mante como resultado de una conducta censurable de sus dueños: el mismo grupo sonoreense de funcionarios públicos que aprovecharon a las instituciones para favorecer sus intereses.<sup>75</sup> Con el argumento de que los préstamos del Banco de México a la compañía azucarera no cubrían necesidades sociales, el gobierno federal decretó su expropiación el 20 de febrero de 1939 y se creó una cooperativa de obreros y campesinos. El funcionamiento del ingenio de El Mante se encuadró en la política oficial para la industria azucarera y tuvo una continua producción excedente que permitió a su gerencia tener una amplia presencia política y social. Esto se hizo evidente durante la administración de José Ch. Ramírez entre 1947 y 1958 porque, además de seguir una carrera política como diputado, desarrolló una labor de organización y equipamiento

---

<sup>73</sup> Luis Anaya Merchant, "El Mante o el ingenio del estatalismo revolucionario" en *Lecturas históricas de Tamaulipas. Volumen III, Historia Económica Regional: ensayos, op. cit.*, p. 253 y 254.

<sup>74</sup> El cardenismo ganó importantes espacios políticos en el PNR al lograr integrar diversas organizaciones campesinas con influencia regional, las cuales formaron más tarde la Confederación Campesina Mexicana (CCM). La CCM surgió de la alianza de las ligas estatales de San Luis Potosí, Tamaulipas, Chihuahua, Michoacán, Tlaxcala, México y Veracruz. Algunos autores sugieren que se trató de una alianza de dirigentes y caudillos regionales en apoyo a Cárdenas pero con presencia política entre sus bases campesinas. Beatriz Canibal Cristiani, "El cardenismo y el nuevo rostro de la sociedad rural", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3 (Julio- Septiembre, 1988), pp. 125-156.

<sup>75</sup> Diana Lizbeth Méndez Medina, "En los bordes de la corrupción: análisis de la conformación, funcionamiento y expropiación de la Compañía Azucarera del Mante (1930-1939), *op. cit.*, p. 210



urbano en Ciudad Mante. Durante la administración del veracruzano se construyeron escuelas, bibliotecas, edificios sociales, monumentos, parques, jardines y extensas redes camineras en el medio rural.

En la vasta obra que escribió Ramírez, autor activo durante los sexenios de Miguel Alemán Valdés, Adolfo Ruíz Cortínez y Adolfo López Mateos, hay una historia apologética de la industria azucarera en México y de su propia trayectoria profesional.<sup>76</sup> En esta, se encuentran registros de su fugaz incursión en la vida política mexicana:

En una ocasión tomé mucho empeño en presentar un proyecto de Ley Azucarera y lo hice así ante la Dirección del Azúcar de la Secretaría de Economía; también lo turné a la consideración de la H. Cámara de Diputados; pero desgraciadamente no tuve la fortuna de ser escuchado [...].<sup>77</sup>

En *Defensa azucarera*, un texto escrito en 1947 y publicado hasta 1954, Ramírez intentó demostrar la poca atención prestada a los problemas de la industria. Con esto, apeló a una reorganización de la industria azucarera en México, asegurando que esta medida permitiría la solución de otros problemas paralelos como el agrícola y el social.

La centralización de la dirección azucarera ha permitido uniformidad en distribución y aplicación de créditos, pero la exigente coordinación de intereses económicos y sociales no ha tenido satisfacción, y aún se sigue pensando en privilegios por la situación que cada factoría puede tener por su cercanía a los mejores mercados del país.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> La cronología presidencial que utilicé como referencia temporal se debe a que todas las obras incluyen dedicatorias y comentarios a los presidentes en turno según la publicación de los libros. Para el caso de uno de los informes de la Cooperativa publicado durante la administración alemanista se incluyen fotografías del mandatario visitando el municipio de El Mante. Ver *Ingenio del Mante*, *op. cit.* y el apéndice de esta tesis.

<sup>77</sup> José Ch. Ramírez, *Azúcar y Política. Reflexiones en Mante*, Mante, Tamaulipas, México, 1957, p. 9 il., gráficas.

<sup>78</sup> José Ch. Ramírez, *Defensa azucarera*, La impresora azteca, S. de R. L., México, D.F., 1954, p. 10

Como una de las soluciones a los defectos de la administración agrícola del país, basada en la idea del mutualismo cooperativo semejante al de la Unión de Socios Obreros del Ingenio del Mante, Ramírez propuso una serie de créditos que debían otorgarse a los campesinos para modernizar los cultivos, tomando en cuenta la vida social de los campesinos y las garantías en sus labores.<sup>79</sup> Este plan de reestructuración de los sectores obrero y campesino incluía servicios médicos, mejora en alimentación y vivienda, e instrucción y orientación agrícolas.

En relación a la producción, el entonces gerente del ingenio planteó la disposición de grandes extensiones de tierra laborable con riego para sembrar trigo y maíz. Esta reforma se refería específicamente a las tierras del Distrito Federal, Estado de México, Guanajuato, Querétaro, Hidalgo y Morelos dedicadas a la producción de pasturas para ganado. “[...] si tal alimento se hiciera a base de mieles finales, esas tierras quedarían libres para los cultivos que he señalado”.<sup>80</sup> En el fondo, el nuevo plan integral buscaba nuevos mercados para la industria azucarera. La propuesta de la reforma que le daría crecimiento económico e independencia de acción al sector que representaba Ramírez, señala las aspiraciones de un proyecto local frente a un programa nacional.

Convencido de que el trabajo del ingenio tenía una función científica y una función social, Ramírez escribió y publicó bajo el sello del ingenio azucarero *Azúcar y política* en 1957, un ensayo social en el que construye la justificación del trabajo de la cooperativa y del ingenio durante los años de su administración. Con un mensaje centrado en la productividad, el argumento descansa en la idea de que el ambiente y el funcionamiento de la zona azucarera tienen relación con la psicología de los hombres que realizan el trabajo manual y de los que

---

<sup>79</sup> La Unión de Socios Obreros del Ingenio del Mante tenía como finalidad, mediante cuotas previas, pagar un seguro a las familias de los trabajadores que fallecían. José Ch. Ramírez, *Azúcar y política*, op. cit., p. 25

<sup>80</sup> José Ch. Ramírez, *Defensa azucarera*, op. cit., p. 12

lo dirigen.<sup>81</sup> Dicha noción marca claramente la línea ideológica que siguió el programa industrial de la Cooperativa desde 1947.

[...] parece encontrarse que el trabajo de las máquinas y el desarrollo de la labor agrícola ejercen una influencia sobre el hombre, en el que hasta su expresión se refleja la identidad, el desarrollo de la actividad humana que se prolonga en costumbres iguales, aun cuando, aparentemente, la psicología de unos y de otros sea distinta [...]<sup>82</sup>

Los temas del texto son la fábrica, el campo y los servicios sociales; y como complemento, lo relativo a los hombres y sus condiciones morales. Del planteamiento sobre la necesidad de una mejora social en aras de una mejora industrial se desprende el énfasis en la noción de identidad y su relación con la influencia del medio en el hombre. El plan de Ramírez fue hacer de Ciudad Mante una *ciudad cooperativista*, utopía basada en las aspiraciones de un progreso cuya imagen incorpora la infraestructura, salud y oportunidades de educación como boleto de acceso a la modernidad. A partir de aquí se explica la insistencia del autor en que una superación cultural enfocada en la productividad industrial traería consigo beneficios de orden social. Ejemplo ilustrativo es el caso de la obra que se llevó a cabo para la reconstrucción del sistema de riego: La Gerencia del Ingenio solicitó un crédito refaccionario para hacer inversiones mediante un plan de servicio social. El gobierno de Miguel Alemán autorizó un crédito por 9 millones de pesos que le permitió al Ingenio adquirir equipos agrícolas, maquinaria y refacciones. Esto facilitó, entre otras cosas, la reconstrucción del Sistema del Distrito de Riego del Mante.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> José Ch. Ramírez, *Azúcar y política*, op. cit., p. 10

<sup>82</sup> José Ch. Ramírez, *Azúcar y política*, op. cit., p. 11

<sup>83</sup> *Ibidem*

Con este esquema es posible plantear que en los planes de José Ch. Ramírez existe una continuidad del plan sexenal cardenista, cuya comprensión de la Reforma Agraria no concebía al reparto de tierras como una solución aislada de los problemas del campo. Éste debería complementarse con la creación de un departamento agrario autónomo y de un sistema de cooperativas con el aumento de fondos para el crédito ejidal, la construcción de un gran número de escuelas rurales y de obras sociales para alcanzar el desarrollo integral de la población en el campo. El plan de desarrollo agrícola cardenista también implicaba la intervención del Estado para reordenar la sociedad rural con base en la redistribución de la tierra y en la organización de todos los aspectos de la vida comunal para generar un campesinado capacitado como productor eficiente.<sup>84</sup> A pesar de las buenas intenciones, la política de entrega de tierras ejidales atrajo a personas de gremios distintos al agrícola: albañiles, obreros, peluqueros, zapateros, profesionistas e inversionistas que se convirtieron en agricultores improvisados. Asimismo, el incipiente sistema bancario público se convirtió en uno de los acreedores permanentes del campo tamaulipeco: el Banco de México, por ejemplo, que otorgó once millones de pesos para dotar de recursos a la Compañía Azucarera del Mante, mientras que las agencias de otros bancos habilitaron la merma producción de algodón en la región.<sup>85</sup>

En un recuento de la obra social realizada a nueve años de haber tomado la gerencia general del ingenio y el control de la cooperativa, José Ch. Ramírez insistió en el objetivo aglutinante y formador de patria para el incipiente centro urbano.

---

<sup>84</sup> Beatriz Canibal Cristiani, “El cardenismo y el nuevo rostro de la sociedad rural”, *op. cit.*, p. 129.

<sup>85</sup> Jesús Méndez Reyes, “Tamaulipas en el siglo XX. Notas para un estudio de historia económica, 1930-1960”, *op. cit.*, p. 24 y 25.

Estos esfuerzos que aportaremos en bien de la colectividad, significan realizar más obras y completar los Servicios Sociales a fin de conseguir el arraigo en esta región de los obreros y campesinos, pues estimulados en sus condiciones de vida tendrán que preocuparse por cuidar el cuantioso negocio que representa el Ingenio.<sup>86</sup>

Esto vincula directamente al mural de la escuela primaria “Héctor Pérez Martínez” ya que es una pieza fundamental de la retórica del ingenio.

Hasta avanzada la década de los cuarenta, el protagonismo del Estado fue clave para la regulación, la producción, la distribución, los préstamos, los subsidios y el proteccionismo comercial, sobre todo durante los gobiernos de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y Manuel Ávila Camacho (1940-1946). La concesión del préstamo para la industria azucarera se realizó a través de las agencias del Banco Nacional de Crédito Agrícola y luego del Ejidal, cuando el ingenio de El Mante pasó a manos de la Sociedad Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Mante, SCL.<sup>87</sup> El proyecto de El Mante se ubica dentro de un contexto en el que el crecimiento del sector industrial buscó abrir espacios de autonomía económica dentro del sistema centralista estatal.

Con el argumento de la producción desarrollada de acuerdo con los planes dados a conocer y contando con la valiosa aportación entrañada a la inteligencia y habilidad manual de los cooperativistas, puede llegarse a las metas fijadas para hacer de la cooperativa del Ingenio del Mante una potencia económica y social, con arraigo en la conciencia estatal y nacional [...] <sup>88</sup>

Sin embargo, la tensión señalada entre lo regional y lo nacional no implica, de manera forzosa, una contradicción. El caso del Mante puede entenderse como parte de un proceso en

---

<sup>86</sup> *Ingenio El Mante, op. cit.*, p. 28

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

<sup>88</sup> *Azúcar y política*, p. 27

el que los proyectos locales reprodujeron estructuras centralistas en la búsqueda de su diferenciación y autonomía local.

## EL INFORME

En 1951, una vez terminado el proyecto de la “Héctor”, Cano Manilla entregó un informe al donante en el que dio cuenta del contenido ideológico de su obra.<sup>89</sup> Dicho texto ofrece noticias sobre el programa que siguió en la elaboración del mural y explica la manera en la que fue concebido el espacio para la realización de la obra según los objetivos trazados. “[...]dividí la superficie total en dos partes; una para la Ignorancia y otra para la Cultura.”<sup>90</sup> A pesar de estar dirigido a un particular, el informe fue hecho en un formato para ser leído por un público más amplio. El tono de catecismo y la narración sublimada en detalles poco perceptibles en la imagen hacen del informe un documento lleno de diálogos, sentencias y moralejas explícitas. El texto se publicó ese mismo año en *Rumbos azucareros* (1955), uno de los libros en los que la Gerencia General del Ingenio Azucarero rindió cuentas sobre las actividades financiadas por la Cooperativa.<sup>91</sup> Esta es una versión editada con corrección de estilo acompañada de las fotografías de cada uno de los tableros descritos. Para fines de esta tesis, tomaré como fuente la versión manuscrita que el pintor entregó al mecenas (Apéndice 2).

En las diecinueve cuartillas mecanografiadas que conforman el documento hay, además de una descripción de cada tablero, un relato que en apariencia corre de manera paralela a lo que está representado en los muros de la escuela. “El libro que hace dos años, en mi primer informe prometí a usted escribir sobre los muros en blanco de los corredores de

---

<sup>89</sup> Es probable que el pintor haya entregado un informe para cada uno de los tres murales que hizo en El Mante; sin embargo, esto se puede asegurar únicamente para el caso de *Ignorancia y Cultura*. El informe que aquí utilizo como fuente primaria es el manuscrito que me entregó la nieta de Cano Manilla durante mi visita a Ciudad Mante en 2008. La reproducción íntegra se encuentra en el apéndice de esta tesis.

<sup>90</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 1

<sup>91</sup> *Rumbos azucareros*, *op. cit.*

esta Escuela, ya puede leerse; la Obra ha quedado totalmente terminada.”<sup>92</sup> Desde el entendimiento del artista, una vez redactado el texto, la *Obra* adquiere una personalidad dual integrada por el libro arriba mencionado; es decir, el informe y el mural. Ambos, imagen y descripción, en palabras de Cano Manilla, forman parte de los proyectos modernizadores impulsados por la Cooperativa de Obreros del Mante.

Esta obra que viene a sumarse a la ya vastísima realización de obras llevabas a cabo en esta región, por la prudente y dinámica iniciativa de usted [José Ch. Ramírez], y con fines tan nobles como lo son el deseo sincero de mejoramiento social, perdurará como todas las demás. En todos los tiempos será discutida, diversamente discutida, pero nadie, absolutamente nadie, podrá despojarla de su contenido grandemente educacional, puramente objetivo, y al alcance de los niños que con toda facilidad interpretan y comentan lo que en estos murales está expresado.<sup>93</sup>

Como se lee, en el texto mismo hay una noción de perdurabilidad en el mensaje del mural que es otorgada por la interpretación escrita. A continuación, desglosaré la forma en la que el relato escrito está articulado en función de lo que está pintado en los muros de la Héctor, no sin antes atender a la explicación que da el propio pintor sobre los fines didácticos del mural.

La ideología de la obra en general obedece a dos fines:

1.- Demostrar muy especialmente a los niños que a ella concurren y a las futuras generaciones, de una manera gráfica y objetiva, las grandes desventajas y penalidades que en la vida sufren, todas aquellas personas que tuvieron la desgracia de no asistir a la Escuela.

---

<sup>92</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 1

<sup>93</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 19



2.- Hacerles ver así mismo la diferencia tan grande y el provecho y beneficio que obtienen los que asistiendo a la Escuela, logran afianzar una cultura y una preparación, que los ha puesto en condiciones de vivir una vida completamente distinta a los no preparados, a los (analfabetos).<sup>94</sup>

De manera general, el informe de Cano Manilla plantea un recorrido por los corredores de la escuela en la medida en la que describe lo que sucede en las imágenes que integran al mural.

Tomando como punto de partida a la entrada principal al inmueble, el texto marca un orden de lectura que va del centro del muro sur hacia el extremo derecho primero (Oriente), y del centro hacia el extremo izquierdo (Occidente) después. Siguiendo este recorrido, la descripción de todo el conjunto mural se divide en dos narraciones distintas que corresponden cada una a los fines que el autor enumera antes de hacer la *ekphrasis*.

La primera historia que el pintor cuenta es la de La Ignorancia; o la de aquellos que por no asistir a la escuela viven en la pobreza, contraen enfermedades y son, por razones que trato más adelante, merecedores de castigo. En contraste, la descripción de la secuencia que integra a la línea dedicada a La Cultura es la historia de la modernización de El Mante. En esta última, los protagonistas son hombres que, una vez concluidos sus estudios de educación básica, obtienen preparación técnica. Para ambas secuencias, el relato de lo que hacen los personajes sugiere una lectura lineal en la medida en que se sigue un recorrido secuencial de las escenas descritas. Ambas historias integran una historia general de El Mante.

El autor describe cada panel situando la representación del interior de un salón de clases como punto de partida para ambas secuencias. Esta es la imagen que está ubicada sobre la entrada principal del recinto escolar. “El mural ejecutado en el centro representa (La

---

<sup>94</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 1

Escuela). Mirando de frente dicho cuadro y hacia la derecha, está representada la Patria conduciendo a los niños ciegos por la ignorancia a la Escuela”.<sup>95</sup> En términos discursivos esto sitúa a la enseñanza pública elemental como el inicio de una nueva faceta en la historia del país: el fin de la ignorancia y el inicio del progreso.

La descripción del pintor divide a las imágenes en aspectos según la temática. Estos no son más que diferenciaciones de áreas en las que está compuesta la imagen. En la mayoría de los casos, la división de espacios dentro de la imagen no obedece a aspectos formales o espaciales, sino narrativos y simbólicos. De esta forma, el autor señala un orden de lectura dentro de cada panel y, por tanto, una sintaxis compartida entre el texto y la imagen.

Más a la derecha está la cocina, una mujer, joven aún, con un metate y masa enfrente hace lindas tortillas que va cociendo en un comal. A su derecha, un niño que ha regresado del trabajo está comiendo en un plato que tiene sobre sus rodillas sobre un cajón hay un jarro con café.

En el suelo un molcajete con salsa verde, junto al niño, un perro pacientemente espera su hueso.<sup>96</sup>

Se trata de una descripción que destaca acciones en tanto que divide a la pintura por grupos de personas según la actividad que realizan. A partir de aquí el autor construye una narrativa en tiempo presente en la medida en la que avanza con la descripción de izquierda a derecha o de derecha a izquierda según sea el caso. El registro temporal de la narración remite al tiempo presente que se manifiesta cuando la mirada de un espectador se detiene ante una pintura y nota su atracción. Este es un recurso retórico que señala una supuesta actualidad de

---

<sup>95</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 1

<sup>96</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 5

la imagen que evoca su presencia como si ésta ocurriera en el tiempo en el que es nombrada. La imagen ocurre porque es leída.

La identidad de los personajes está establecida por un juego de oposiciones en el que los no preparados son los que no asistieron a la escuela, es decir, los analfabetas. Mientras que los que salen del salón de clases son aquellos que participan de manera activa en la transformación y mejora de la región. De esta forma, el informe busca ofrecer una comparación entre las ventajas y desventajas que la educación en la escuela brinda a una población. Esto corresponde a la forma en la que está articulado el mural: dos secuencias de tableros, dispuestas en espacios opuestos que convergen en un mismo punto con imágenes que evocan temas antagónicos.

Con esto, el pintor reafirma un tono de sermón religioso en todo el texto cuyo mensaje general es la condena. De aquí que los caminos de la Cultura y principalmente el de la Ignorancia lleven por rumbos fijos. En ambas historias se adivina el final, la lección o moraleja es narrada en términos trágicos o de final feliz. Bajo las reglas de esta lógica, la cultura da la oportunidad de obtener recompensas por el trabajo mientras la Ignorancia condena el destino de la gente a una vida de rutina. A partir de aquí es posible establecer una equivalencia entre las ideas de cultura, preparación y educación que hay en el texto.

### **3.1 Lo que no se ve**

El informe también ofrece noticias sobre el significado de algunas representaciones. Esto resulta útil para fines del análisis del entretejido del discurso visual y del discurso escrito. Asimismo, apunta datos sobre pequeños detalles casi imperceptibles para la vista en las escenas representadas en los paneles y narra episodios que ocurren fuera del tiempo de las

escenas representadas. Tal es el caso de la imagen del propio pintor en el panel titulado *El castigo de los que vendieron drogas*:

Por último en un lugar estratégico, sentado en unas rocas, un pintor trabaja afanosamente dibujando y pintando directamente del natural, las más interesantes escenas que se desarrollan en este antro terrible de dolor y sufrimiento eterno. Y esto tiene un significado muy sencillo: Representa la “UNIVERSALIDAD DEL ARTISTA”.<sup>97</sup>

Dado que lo que se escribe sobre una obra no agota lo que la imagen puede decir, es posible hacer un ejercicio de análisis que le dé independencia a la imagen sin dejar de hacer referencia al texto. Al tratarse de la descripción de una serie de imágenes, el informe constituye una representación de una representación.<sup>98</sup> A pesar de su evidente relación, la descripción del pintor constituye un cuerpo argumentativo autónomo e independiente de las secuencias pictóricas que integran al conjunto mural.

Siendo el informe de Cano Manilla una descripción a *posteriori* del mural, se trata de una autoafirmación del pintor (a petición del mecenas); operación cuyo propósito político fue, posiblemente, legitimar una interpretación de la historia de la industria azucarera en la región.

---

<sup>97</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 12

<sup>98</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, H. Blume, 1989. 170p.

## EL MAESTRO

Dentro del edificio escolar, sobre la entrada principal, está el tablero titulado *La Escuela*. La imagen representa la parte interior de un salón de clases que ven los alumnos sentados desde sus pupitres: la vista frontal del maestro detrás de su escritorio. La composición coloca la figura del maestro al centro. De pie, rodeado por un grupo de niñas a su izquierda y por niños a su derecha, el maestro descansa una mano sobre la figura de México en un globo terráqueo. Con la otra mano dirige la atención de sus acompañantes hacia otra estancia que, como el salón de clases, está enmarcada por columnas de mármol. Esta figura hace referencia al Cristo Pantocrátor que en el arte bizantino parece en una sola persona Dios Padre y Dios Hijo, el Creador y el Redentor.<sup>99</sup> El Pantocrátor suele aparecer, en la inmensa mayoría de sus representaciones, con el busto en posición frontal con la mano derecha dando la bendición y con la izquierda sosteniendo el libro de los Evangelios.<sup>100</sup> En el caso de este tablero, el maestro da la bendición indicando el camino a los niños con la mano izquierda; mientras que su mano derecha descansa la mano en el *globus cruciger*, símbolo de dominio y soberanía universal. En la iconografía cristiana el globo del orbe simboliza el dominio de Cristo sobre el mundo. Cuando Cristo lo sostiene, adquiere el atributo de Salvador del Mundo. En la imagen del maestro, el globo terráqueo no solo le otorga el mismo atributo sino que lo posiciona como figura que sobresale por poseer más conocimiento que el resto de la concurrencia.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> El Cristo Pantocrátor, Cristo Todopoderoso o Cristo del Gran Poder “siempre está representado en busto en los remates de las cúpulas en el remate de las ábsides desde donde domina a los doce apóstoles y a los cuatro evangelistas.” Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, tomo 1, vol. 2, trad. Daniel Alcoba, España, Ediciones del Serbal, 1996, p. 43.

<sup>100</sup> Manolis Chatzidakis and Walters, Gerry, “An Encaustic Icon of Christ at Sinai” in *The Art Bulletin*, Sep., 1967, Vol. 49, No. 3, pp. 197-208.

<sup>101</sup> Otto J. Brendel, *The Symbolism of the Sphere. A Contribution to the History of Early Greek Philosophy*, Leiden, E. J. Brill, 1977, p. 14 y 15

Flanqueada por dos paneles del doble de su tamaño, la imagen del maestro está en la parte más alta de un triángulo compuesto por líneas transversales que cortan a los paneles laterales y que se unen en la cabeza del docente. Es importante destacar que este tablero, al estar en la única entrada y salida del patio central, era forzosamente la última imagen que los niños observan al salir de la escuela.<sup>102</sup> Lo que sucede en los costados de *La Escuela* mantiene una relación con aquello que representa al lugar desde el cual se imparte la enseñanza. Del lado derecho, un grupo de niños con los ojos vendados es dirigido por la Patria a través de un camino ascendente que los conduce hacia el salón de clases. Por el lado izquierdo, un grupo de jóvenes equipados con mochilas e instrumentos de medición es acompañado por un ángel que los lleva por un camino que desciende del salón.

Todos ellos llevan los útiles que les sirvieron para resolver sus múltiples problemas durante el tiempo de sus estudios. La Ciencia, con una tea encendida en la mano derecha y un libro bajo el brazo izquierdo los va guiando, y los llevará toda su vida por el camino del éxito y el bien.<sup>103</sup>

Hasta aquí la idea general de todo el mural está anunciada: los niños que están por entrar a la escuela representan al México que sólo puede quitarse la venda de la ignorancia si es instruido por un maestro. Una vez concluida la preparación elemental, los alumnos varones salen de la escuela guiados por el espíritu de la Historia reencarnado en la Ciencia hacia la transformación del entorno. Como Cristo en El juicio final, el maestro separa a los justos de los pecadores. El mensaje es claro, en dicha transformación no se espera que participen ignorantes y mujeres.

---

<sup>102</sup> La salida de los estudiantes cambió en décadas posteriores. Al menos, a principios de la década de 1990 el desalojo del inmueble, a la hora de la salida, se llevaba a cabo por la cancha de básquet hacia los árboles de mango, ubicada al norte del terreno de la escuela.

<sup>103</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 13.

En la descripción verbal que el pintor realizó respecto a esta imagen, los personajes y el espacio escolar cobran un carácter un tanto distinto. En el informe, la escuela es presentada como un templo mágico de poder que permite el tránsito de un tipo de vida a otro; el de una vida condenada a la rutina a una vida de éxito y de bien.<sup>104</sup> El maestro, que encarna la figura del Mesías, figura como un hombre abnegado y privilegiado entre miles que antes de nacer fue seleccionado y comisionado “para encargarse en este Mundo de la más bella y santa de las misiones.”<sup>105</sup> Se trata de un hombre poco recompensado y comprendido que le da a la Patria lo que necesita: jóvenes bien preparados para enfrentarse con éxito a los problemas de la vida. De acuerdo con el texto, la función del maestro es alumbrar cerebros y formar corazones. Con esto, se ocupa de la instrucción intelectual y moral de los niños.

[...]ese hombre o esa mujer, Maestros de corazón y convicción, día con día y año tras año, cincelaban y pulían un poquito el cerebro de esos niños, que un día vinieron con Él, con la esperanza de que el Maestro los librara de la oscura venda de la ignorancia.<sup>106</sup>

Al igual que Dios en el primer día de la Creación, el maestro separa la luz de las tinieblas. Los temas y la iconografía religiosos acompañaron al pintor desde los inicios de su formación artística hasta los años tardíos de su estancia en El Mante. Mientras estudiaba de forma autodidacta el *Manual de pintura* de Camilo Bellaguer, Cano Manilla pintó naturalezas muertas y paisajes; así como copias de estampas y temas religiosos. En 1917 pintó un San José de cuerpo completo copiado de una estampa. Una copia de la obra del pintor Bartolomé Esteban Murillo, *Jesús y San Juan* (1959) y *Bautizo del tesorero de la reina* (1937-1939) dan cuenta de sus frecuentes recapitulaciones hacia los pasajes y motivos bíblicos.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 14

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 12 y 13

<sup>107</sup> *Ramón Cano Manilla (1888.1974)*, *op. cit.*, p. 26, 27 y 65.

Otra personificación de la entrega abnegada y del sacrificio personal en aras del bien común es la mujer humilde, débil y enfermiza que encarna María Félix en la película *Río Escondido*, film que Emilio “el Indio” Fernández realizó en 1947. Esta es una historia que intenta resumir los ideales revolucionarios por medio de una figura femenina idílica referida constantemente en el imaginario del periodo posrevolucionario: la maestra rural. El “claro espaldarazo del cine mexicano al nuevo presidente de la República”<sup>108</sup> está plagado de mensajes aleccionadores que aluden a la necesidad de alfabetizar a la población rural y a la lucha emprendida por el Estado en contra de los “enemigos de la Revolución”. Para el caso de la maestra rural, Rosaura Salazar (María Félix) hace el papel de heroína en tanto que se identifica con las alegorías de la Patria de la Revolución.

Emilio Fernández concibió un lenguaje visual que buscaba entronizar al pueblo y a las clases trabajadoras[...]como eje y sustento de la sociedad, de ahí que sus imágenes, incluso las más cruentas, se apoyen en el lirismo que idealiza a estos sectores, haciendo más evidente la deuda del cineasta con el movimiento muralista”.<sup>109</sup>

Tanto la maestra de la película como el maestro del mural representan la presencia civilizadora y redentora del Estado en las poblaciones alejadas de la capital. Esta noción, amplificada por el cine hacia finales de la década de los 40, estuvo presente en la política e ideología de las élites gobernantes posteriores a la Revolución. La escuela representaba el crisol del nacionalismo, la moralización y el desarrollo en el que la cultura plebeya se transformaría en la ciudadanía virtuosa. La imagen del maestro en la escuela de El Mante coincide con la que los gobiernos revolucionarios se propusieron crear: *un nuevo hombre* (y,

---

<sup>108</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. III Época sonora 1945-1948, México, Era, 1971, p. 175 y 176.

<sup>109</sup> Mireida Velázquez Torres, “Río Escondido” en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen. 1910-1955*, México, 2003, pp. 137 y 138.



*con menos énfasis una mujer) que, imbuido en una nueva moralidad, sería sobrio, ilustrado y patriótico.*<sup>110</sup>

#### **4.1 Los que no ven**

Volviendo a lo referido en el informe y en el mural cabe mencionar que en ambos hay un uso continuo de metáforas que asocian el acto de ver con el conocimiento. En ambas referencias, ver significa pensar en una vida mejor y expandir los horizontes: pensar en el progreso. Los que ven son quienes cambian y construyen su entorno; los que están ciegos son los que viven y vivirán siempre en la pobreza. Siendo la ignorancia la principal causa de ceguera, los que llegan a la escuela por primera vez tienen una venda en los ojos.

[...]llegaron ciegos, completamente ciegos, pues la venda que la ignorancia les había colocado, no sólo les cubría los ojos, les oscurecía también el cerebro, privándolos de ese modo, de todo lo grande y bello y magnífico.<sup>111</sup>

Muchas de las ideas, imaginarios y percepciones en torno a la ceguera y a los ciegos se alimentaron de las tradiciones judeocristiana y grecolatina.<sup>112</sup> De aquí las asociaciones con la ceguera a una culpabilidad o a un castigo provocado por los males cometidos. De esta forma, la ceguera física se ha interpretado como signo de una ceguera espiritual o de falta de entendimiento. Inclusive, hay relatos que vinculan a la ceguera con defectos morales que orillan a la desgracia, la miseria y a la mendicidad.<sup>113</sup> Las imágenes del mural, en coherencia

---

<sup>110</sup> Alan Knight, *Repensar la Revolución mexicana, op. cit.*, p. 236

<sup>111</sup> *Ibid*, p. 12

<sup>112</sup> Christian Jullian, “Educación especial y ciencias médicas frente a la ceguera en la Ciudad de México, 1870-1928” en Agostoni, Claudia (coord.), *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, México, UNAM-BUAP, 2008, 340 p., ils.

<sup>113</sup> Una posible analogía con esta imagen es *La parábola de los ciegos* de Pieter Bruegel el Viejo, en donde se representa una parábola dicha por Jesucristo en Antiguo Testamento: “Dejadlos, son ciegos que guían ciegos”, Moshe Barasch, *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 153 y 154.

con la narración del informe, cuentan una historia similar, la añadidura es que, en este caso la escuela representa una salvación para los ciegos.

## EL CASTIGO

*El castigo de los que vendieron drogas* es el título del último de los tableros que integran la secuencia dedicada a La Ignorancia en el conjunto mural de la “Héctor Pérez Martínez”. Al interior del patio central, *El castigo* se encuentra en la esquina norponiente. Durante décadas, esta fue la esquina menos iluminada del recinto hasta que en 1995 se construyó el techo de lámina que permanece hasta hoy. Antes de esta adecuación, la iluminación cambiaba de forma más drástica durante el día, dejando al muro norponiente en penumbra sostenida hacia la tarde.

En el tablero, la composición de la imagen está marcada por una figura central orientada hacia la parte superior del muro y por cuatro espacios distribuidos de manera irregular. La distinción de las áreas que componen la imagen no corresponde a un cambio de escala, encuadre o a una superposición de planos, sino al contenido simbólico y narrativo que encierran. De esta forma, se puede entender que cada uno de los cuatro espacios representa una escena distinta. La figura central es la gran cabeza de un dragón serpiente, de cuyas fauces cae una nota que indica el orden de los tormentos a los que serán sometidos una vez que llegan al infierno aquellos que venden drogas. Se trata del Leviatán, símbolo de la entrada al Infierno e indicio del comienzo de la lectura. En la iconografía medieval es frecuente el uso de las fauces del Leviatán para representar la entrada al Infierno. Un ejemplo de la reproducción de estos modelos es la serie dedicada a las penas del infierno en el muro Norte del convento de Actopan en Hidalgo. En Actopan, cerca de la nariz del Leviatán, en la parte superior izquierda, aparece un diablo con la lengua de fuera y grandes ojos que lleva

en su mano izquierda una llave, hecho que confirma la función de las fauces del Leviatán como entrada o puerta del infierno.<sup>114</sup> (IMAGEN)

A partir de este señalamiento es posible inferir una secuencia narrativa en relación a la distribución de las áreas en las que está dividida la imagen. Sentado sobre la cabeza central, un demonio de grandes dimensiones lee un libro mientras apunta con su dedo índice, en ademán de señalamiento, hacia uno de los tormentos. El libro que lee, como indica su pasta, tiene por título *Los que drogas vendieron*.

La narración da inicio en la parte superior derecha con un grupo de hombres gordos y desnudos que avanza sobre un camino de piedra que cruza de manera horizontal el panel completo. Estos son los mismos personajes que aparecen en *La última venta de drogas*, ahora despojados de sus pertenencias. En fila, el grupo es guiado por los trinchas de tres demonios azules de cuerpo alargado. Se trata de la llegada de los comerciantes de drogas al infierno con su mercancía en maletas. Su equipaje indica con letras el contenido: marihuana, morfina, heroína, cocaína, Parras con cianuro y opio. De derecha a izquierda, los condenados son guiados hacia el tormento.

En la segunda escena el camino de piedra continúa. Sobre él y en primer plano hay dos demonios que insertan sus trinchas cada uno en el cuerpo de un hombre. Con sus instrumentos metálicos sodomizan los cuerpos de los castigados dejando marcas de formas puntiagudas en torso y pecho. Al fondo, en segundo plano, hay un estanque de lava del que se asoman rostros con gestos de auxilio. Un hombre está siendo arrojado al estanque por un demonio. Dentro del estanque, otros hombres nadan hacia la orilla próxima a los demonios

---

<sup>114</sup> Vergara Hernández, Arturo, *El infierno en la pintura mural Agustina del siglo XVI. Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*, Tesis de Maestro en Historia de México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2004, 204 p. ils.

ensartadores. Una multitud de rostros clementes se acerca esperando salir del estanque. El camino de piedra, que también es un puente, tiene como función mantener la continuidad en la narrativa de la imagen, ya que transporta a los personajes de una escena a otra. Aquellos que vendieron drogas salen del estanque de lava para llegar a un pozo con serpientes.

El tercer momento de la secuencia es la representación del instante en el que un grupo de personajes son enroscados y mordidos por serpientes. Esta es una imagen que se resiste a una descripción narrativa debido a que, a pesar de que las acciones que representa están basadas en una referencia textual concreta, dentro de ella no hay elementos que permitan establecer una secuencialidad de acciones; es decir, no hay una sucesión de fenómenos o términos.

Serpientes horribles, los estrangularán con sus poderosos anillos y los muerden hincando en ellos sus terribles colmillos. Ellos, los condenados, en el paroxismo de la desesperación, se retuercen y hacen los más grandes esfuerzos por librarse de tan espantosos animales.<sup>115</sup>

A falta de una serie de planos que integren una unidad en el espacio, la imagen se puede describir en un solo tiempo verbal. En ella, las serpientes devoran a los hombres y los hombres devoran a las serpientes. Es una lucha cuerpo a cuerpo en la que los monstruos se comen entre sí. En este instante de la exaltación, el grito de Laocoonte es sofocado no por un suspiro, sino por un acto de terror explícito.

Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita, no puede ella elevarse un grado más por encima de esta imagen, ni descender tampoco por debajo de

---

<sup>115</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 9.

ella sin verle en una condición más soportable, y por ende, menos interesante; o se le oye solamente quejarse.<sup>116</sup>

En *Laocoonte*, Gotthold Lessing además de diferenciar entre el carácter temporal de la poesía y el espacial de la pintura, plantea una teoría que describe la forma en cómo un acontecimiento narrado pictóricamente puede ser capturado y desplegado en el momento de su máxima tensión. Como en lo descrito por Lessing, la escena de las serpientes en el mural de Cano Manilla es un momento único de duración constante que se desliga de la idea de lo transitorio.

En el dibujo a lápiz que sirvió como calca para hacer la transferencia al muro, el pintor esbozó una escena diferente (Fig. 9). Los cuerpos que pelean con las serpientes están dispuestos en una perspectiva que no tiene este fragmento del tablero. En el dibujo hay un punto de fuga que organiza a los cuerpos en lucha y otorga prioridad a uno en el extremo inferior izquierdo: un hombre agachado en cuclillas que está siendo sometido por una serpiente enroscada en su cuerpo cuyas fauces están ancladas en su trasero, justo en el pliegue entre los glúteos. El resto de los cuerpos son los mismos que aparecen en el mural salvo que aquí son de menor tamaño. En el tablero no existe este cambio de dimensiones indicando perspectiva, todos los cuerpos son del mismo tamaño y los tormentos suceden al mismo tiempo. Incluso el cuerpo que recibe sexo oral y anal por parte de la serpiente, está ligeramente escondido entre los otros, de tal manera que la acción no resalta en la escena. Esta diferencia significativa habla de una decisión del pintor por censurar una escena explícitamente sexual con la barbarie de otros cuerpos torturados.

---

<sup>116</sup> G. E. Lessing, intro. Wilhelm Dilthey, *Laocoonte*, México, Editorial Porrúa, S. A., 1993, p. 22

El último de los tormentos visibles sucede en una parte casi aislada del muro. En esta escena, tanto figuras humanas como demoníacas están distribuidas en torno a un espacio abierto de manera que la atención de los personajes (y del espectador) se centra en lo que allí sucede. Un demonio es quien abre el espacio con su campo de acción. Con los brazos arriba, sostiene un hacha que apunta hacia la única mano de un hombre arrodillado. Este hombre es el único que no ve lo que sucede; con los ojos cerrados y la cabeza inclinada lanza un grito sin dirección. Debajo de una mesa que sirve como superficie para la mutilación, un montón de manos yacen ensangrentadas sobre el suelo. Un segundo demonio sale ligeramente del cuadro al ver la escena principal de reojo. Éste último está mordiendo una de las manos cortadas mientras recoge otra del piso.

Hasta ahora, todo lo descrito sucede fuera del marco de una arcada que deja ver un resplandor de fuego y cuerpos colgados de ganchos metálicos. Cerca de la arcada, en la parte superior izquierda, hay una escena que no forma parte de la secuencia de los tormentos visibles. Un grupo de letrados con orejas de burro lee pesados libros mientras es custodiado por demonios a los cuales se asemejan en apariencia. “Es la barra de abogados malos que, amparados por un título, cometieron las más escandalosas inmoralidades en contra de la Humanidad.”<sup>117</sup> Hacia la derecha, un pequeño demonio carga un paquete de Paquines, Paquines y Chamacos.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 10.

<sup>118</sup> Armando Bartra, “Piel de papel. Los “pepines” en la educación sentimental del mexicano” en Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002, p. 142. (Arte e Imagen).

[...]toda esa literatura malsana y morbosa que está causando tan terribles efectos en los tiernos cerebros de los niños y jóvenes de ambos sexos, vírgenes aún de ideas depravadas.<sup>119</sup>

Cabe hacer una pausa en relación a este significativo detalle. En 1934 salió a circulación la revista *Paquín*, la primera publicación nacional especializada en historietas que alcanzó un éxito comercial importante. En principio, esta revista estaba dedicada para un público infantil pero su consumo se generalizó hacia el público adulto recién alfabetizado.<sup>120</sup> Acerca de la transformación de la historieta mexicana y su inserción en el imaginario popular, Armando Bartra señala que, a diferencia de las publicaciones misioneras y paraestatales de contenido didáctico, hacia finales de la década de los cuarenta el contenido de los pepines comerciales se orientó cada vez más a un público adulto.

En los años siguientes salieron al mercado otras revistas de monitos como *Paquito*, *Pepín* y *Chamaco* (como los que aparecen en la imagen). En la década de 1940, con el crecimiento de un nuevo mercado de lectores, se consolidó la industria nacional del cómic. A partir de esta década la gran industria editorial mexicana ha sido, desde su aparición como publicación independiente de los periódicos, la de la historieta. De aquí que, con la aceptación del nuevo público letrado, los pepines se constituyeron en el primer lugar común de la cultura popular de la letra impresa en México.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 11.

<sup>120</sup> En las postrimerías del siglo XIX, en Nueva York, con el fin de atraer a los inmigrantes que no leían inglés, los periódicos de los magnates William Randolph Hearst y Joseph Pulitzer comenzaron a imprimir pliegos a color con dibujos cómicos y narraciones gráficas. Dicho experimento editorial resultó exitoso y autores como R. F. Outcault y Rudolph Dirks sentaron las bases de la historieta como un nuevo género narrativo. Rafael Barajas (El Fisgón), “Entre cómics de barriada, tragediones y superhéroes tercermundistas (La historieta en México)”, en Carlos Monsiváis, Rafael Barajas, et. al., *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, México, Museo del Estanquillo. Colecciones Carlos Monsiváis, 2009, p. 63 y 65

<sup>121</sup> Umberto Eco señala que el cómic o historieta sostuvo la existencia de una categoría popular de literatos y contribuyó a la alfabetización de su público. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, México, Tusquets, 2009, p. 32.



Para las minorías cultas y los amantes de las “buenas letras”, la inesperada pasión popular por los pepines es una trasgresión; una suerte de masiva prostitución espiritual de los inocentes, que debe ser refrenada en nombre de la moral y las buenas costumbres literarias [...] Pero la insurgencia de los neoclectores –saldo de masivas campañas de alfabetización- es incontenible, y pese al exorcismo millones de mexicanos sacrifican gozosamente su pureza literaria en las satanizadas páginas de chamacos y pepines.<sup>122</sup>

Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, en su extenso estudio sobre la historieta mexicana, señalan que el éxito de los pepines entre la población recién alfabetizada se debe en parte a que, a diferencia de los libros y periódicos “serios”, las revistas de monitos no inhiben al principiante ni exigen promesas solemnes y compromisos prolongados. Son fáciles, accesibles y desechables. “Según los gustos del cliente se muestran románticas, apasionadas y truculentas. Y son baratas: apenas diez centavos por media hora de placer.”<sup>123</sup> Mientras la enseñanza pública y las campañas de alfabetización intentaban generar un cambio sustancial en el perfil educativo de la población, la industria editorial siguió trabajando para un pequeño sector de lectores tradicionales.

En un discurso pronunciado por Abel Ramírez Ramírez, quien fue director de la escuela “Héctor Pérez Martínez” en mismo año que inició la obra del mural de Cano Manilla, hay una mención detenida en relación a esta literatura “malsana” y su aceptación entre el público infantil. Para el profesor Ramírez, la lectura de estas publicaciones ilustradas se había convertido en un vicio exagerado entre las personas que no tenían interés en la *literatura de fondo*. Además de esto, como autoridad escolar, expresa los peligros que los pequines representaban para las infancias en formación.

---

<sup>122</sup> Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1934-1950*, vol. II, México, CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo, 1988, p.13.

<sup>123</sup> *Puros cuentos, op. cit.*, p. 13

Si tomamos en cuenta el alto poder de imitación del niño (...) tratará de imitar las acciones de los personajes de las historietas que le han impresionado, y éstas, por lo general, no tienen ningún principio moral que los inclinen hacia acciones nobles, sino por el contrario, le despiertan cierta voluptuosidad precoz que le perjudican, física, moral y mentalmente, ya que hay ciertas escenas ilustradas que dejan mucho que desear y otras que hablan de crímenes, asaltos, robos, etc., que imprimen en la conciencia infantil sentimientos torcidos.<sup>124</sup>

Al igual que los paquines, pequines y chamacos, el tablero dedicado al castigo de los que vendieron drogas fue pensado como una imagen que modelara las conductas de los niños.

### **5.1 Sobre el castigo corpóreo y el castigo moral**

Volvamos al panel completo. En el transcurso de las escenas ya descritas es evidente un cambio en la apariencia de los hombres. En la medida en la que avanzan por los suplicios del Infierno, los cuerpos de los condenados pierden masa muscular y cabello; estrategia que hace visible la disminución y merma del castigo. Estamos aquí ante un tipo de representación de una justicia divina punitiva que actúa sobre el cuerpo de los castigados. Tal es el caso de las representaciones medievales y renacentistas del Infierno y de las que, siguiendo el modelo, se hicieron durante el siglo XVI en dos conventos agustinos novohispanos: la capilla de patio del Convento de San Nicolás Tolentino Actopan y la visita de Santa María Xoxoteco, ambas en Hidalgo.<sup>125</sup> Los murales de Actopan enfatizan el carácter pecaminoso de la embriaguez,

---

<sup>124</sup> *Ingenio El Mante*, op. cit., p. 666

<sup>125</sup> A esta lista se puede añadir el claustro del Convento de San Agustín de Acolman, en el Estado de México; y la portería del Convento de Santa María Magdalena Cuitzeo, Michoacán. Omito los casos mencionados ya que, a pesar de tener representaciones del infierno, el tema base de los murales es "El juicio final". Más adelante menciono únicamente el caso de Actopan porque los dos murales de Hidalgo provienen de las mismas fuentes visuales y guardan estrechas semejanzas en el programa iconográfico. Abraham Crispín Villavicencio García, *El infierno abierto al novohispano. Las penas del infierno en el contexto de la pintura escatológica*

la idolatría, el robo o la avaricia, la lujuria y posiblemente la ira.<sup>126</sup> En una de las secciones que integran al muro norte del convento, se muestra en forma elocuente la correspondencia entre el pecado y el castigo a que se hace acreedor quien lo comete: en el Infierno, en lugar de alcohol, los borrachos beben líquidos obligados por los demonios.

En el siglo XVI novohispano hay pocas representaciones del Cielo y del Purgatorio en comparación al gran desarrollo de la temática del Infierno, en el que no solamente se representaron las almas privadas de Dios sino su sufrimiento explícito del dolor del fuego. Se sabe de la lectura en la Nueva España de un texto apócrifo, *La visión del San Pablo*, que refiere el descenso del apóstol a los infiernos acompañado de un ángel, quien le va mostrando las escenas espeluznantes de la rueda del fuego, de la caldera llena de condenados y del árbol del fuego.<sup>127</sup> Esto es justo lo que está referido en el claustro del convento de Acolman en el Estado de México. Las escenas infernales en los tres conventos aquí mencionados fueron parte de un programa didáctico para enseñar a los indios el temor de Dios, el peligro de la idolatría y el acecho del mal.

La temática infernal siguió manifestándose durante el siglo XVIII gracias a la circulación de textos como los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola o libros de similar orientación que explican algunas series anónimas de pinturas como *Las penas del infierno* de la *Pinacoteca La Profesa* en la Ciudad de México (Fig. 10). Este óleo de gran formato ilustra con detalle los tormentos que sufren las almas pecadoras y muestra con amplio detalle siete cuevas y mazmorras, cada una acompañada de un texto que describe en

---

*novohispana*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2009, 129 p. il.

<sup>126</sup>Arturo Vergara Hernández, *El infierno en la pintura mural Agustina del siglo XVI. Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*, op. cit.

<sup>127</sup> Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Grupo Azabache, Diblo, S. A. de C.V., Italia, 1992, p. 82

español el tipo de sufrimiento recibido y en latín un versículo bíblico que justifica los tormentos: la cárcel, el fuego, la compañía de los condenados, la pena del daño, el gusano de la conciencia, la desesperación y la eternidad de las penas.<sup>128</sup> La lucha encarnizada que las almas pecadoras están librando contra los demonios de *Las penas del infierno* y la división del espacio pictórico a partir del tormento físico es muy similar a lo que el mural de Cano Manilla ilustra en esta última parte. El parecido con *El castigo de los que vendieron drogas* es indudable. Tanto los recursos compositivos y narrativos; como la paleta de colores y la expresividad de los personajes nos permiten asegurar que esta es otra fuente iconográfica de lo que fue pintado al interior de la escuela primaria en Ciudad Mante.

Para el caso de los últimos tres paneles de la secuencia dedicada a La Ignorancia (*¡Esclavos del vicio!*, *La última venta de drogas*, *El castigo de los que vendieron drogas*) la didáctica del mural escolar es igual a la del convento agustino: se muestran gráficamente los comportamientos indeseados y sus correspondientes castigos.<sup>129</sup> Una pregunta ineludible es si las acciones que se ilustran son las que los agentes del mural veían con mayor frecuencia y que estaban más empeñados en erradicar. Desde su llega a El Mante, Ch. Ramírez condena en sus textos la abyección y las costumbres degradantes de aquellos que vivían en las zonas cercanas al ingenio. En *Azúcar y política*, Ramírez menciona en repetidas ocasiones la supuesta decadencia en la que vivían los habitantes de la región antes de que las obras impulsadas por la cooperativa iniciaran. “A mi llegada al Mante, me encontré con un cuadro oprobioso, pues las cantinas eran negocios fabulosos y los prostíbulos disfrutaban de auge inusitado, mientras las mujeres y los niños del campo estaban desnutridos.”<sup>130</sup> Pese a que no

---

<sup>128</sup> Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, op. cit., p. 85

<sup>129</sup> Aquí omito al tablero titulado *La ignorancia privando de la luz a los niños*. La mención a este tablero, que contiene una alegoría femenina de la ignorancia, merece un análisis que esta tesis no aborda con profundidad.

<sup>130</sup> *Azúcar y política*, op. cit., p. 29

añade algún tipo de información sobre la venta y consumo de drogas, el caso del alcohol es señalado puntualmente, siempre asociándolo con la pobreza y comportamientos inmorales, réprobos.<sup>131</sup> Hacia 1939 el gobierno federal y local redujeron las casas de apuestas y la industria del vicio, característica común de aquella década en las poblaciones binacionales como lo fue Tamaulipas antes de la expropiación petrolera. Sin embargo, en poco tiempo llegaron al escenario nacional los efectos de la segunda guerra mundial y la importación de armas y cartuchos, contrabando de estupefacientes, traslado de parque y mercancías de McAllen, Texas a Nuevo Laredo.<sup>132</sup>

Una aproximación al ámbito de lo moral parte de la cita al infierno de *El juicio final* de Giotto. En éste se identifica a la usura como un pecado mortal que requiere una condena explícita. La asociación del dinero con el pecado está representada en la figura ahorcada del cuerpo de Judas, quien traicionó a Cristo por el amor al dinero. (Fig. 11) Hasta aquí encontramos un vínculo entre imágenes con un estatuto ideológico preciso: al infierno van los castigados por la avaricia que ocasiona el dinero.

Dentro de los factores relacionados con el comitente de los murales que decoran el patio de la Héctor está el posible deseo de expiación. En el acto de otorgar un desembolso conspicuo<sup>133</sup> se puede leer, como en el caso de Enrico Scrovegni, una acción llevada a cabo por miedo a la condena, por un lado; y por otro, el anhelo de ser recordado como un prócer

---

<sup>131</sup> Con esto, la pregunta queda abierta a la mitad. Aún falta resolver el asunto ligado al consumo y venta de drogas en El Mante durante la época en la que fue pintado el mural.

<sup>132</sup> Jesús Méndez Reyes, “Lecturas históricas de Tamaulipas. Historia económica regional: ensayos”, *op. cit.*, p. 39

<sup>133</sup> En el informe, en una nota final dedicada al Sr. Ramírez, Cano Manilla indica que el costo del mural fue de \$141, 000.00. “Ahora quiero expresar a Ud. Mi sincero agradecimiento por haber confiado a mis modestas aptitudes una obra de la magnitud de la ya realizada. ¡Muchas gracias señor Ramírez! Esta obra viene a sumarse a la ya bastísima realización de obras llevadas al cabo de esta región, por la prudente y dinámica iniciativa de usted, y con fines tan nobles como son el deseo sincero de mejoramiento social, perdurará como todas las demás.” Informe del pintor, *op. cit.*, p. 19.

del progreso y del desarrollo (o bien, devoto al culto de la industria). De aquí el atrevimiento a sugerir la posibilidad de que el mural tenga un sentido expiatorio oculto.

Está claro que lo que se castiga en el panel aquí analizado no tiene que ver directamente con el tema general de la secuencia a la que pertenece. En términos de lo que se narra en este lado del mural, la condena a la ignorancia es una condena en vida y la de los vicios relacionados con el dinero (usura, avaricia o narcotráfico) es la muerte inacabada y eterna. Según lo representado en todo el conjunto mural, cuando el cuerpo no es objeto de penalidad, el castigo es un suplicio que se convierte en una forma de vida condenada a repetirse. Por un lado está el castigo que actúa en profundidad en el pensamiento, voluntad y disposiciones; y por otro, la expiación que causa estragos en el cuerpo.

En *Necropolítica* (2006), un ensayo que plantea la hipótesis sobre la expresión última de la soberanía como el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir, Achille Mbembe examina cómo el control sobre la mortalidad y del derecho adjudicado a definir la vida se relaciona con el despliegue y manifestaciones de poder.<sup>134</sup> *El castigo de los que vendieron drogas* apela a una pasión del público por la sangre y las nociones de justicia y venganza. Su función consiste en mantener a la vista el espectáculo mórbido en el que las formas humanas han cedido lugar a piezas, fragmentos y heridas difíciles de cicatrizar. El conjunto de imágenes del tablero castiga y tortura al enemigo utilizando una formas de crueldad íntimas, visibles y lentas.

---

<sup>134</sup> Achille, Mbembe, *op. cit.*

## 5.2 El valle de la muerte

En 1905 Ramón Cano Manilla tenía dieciséis años. Ese año, al dejar la Hacienda Perseverancia en la que trabajaba como arriero en Veracruz, emprendió una búsqueda que lo llevó a un lugar inesperado. El joven Ramón quería llegar al puerto de Veracruz para trabajar en un barco y así conocer el mundo. Emprendió el viaje con Don José Mendoza, un viejo amigo de la hacienda que viajaba prófugo de la ley. Al llegar al Puerto, Don José fue apresado y su joven compañero -en un acto de extraordinario compañerismo- se enlistó como voluntario para acompañarlo. En San Juan de Ulúa empezó su vida de prisioneros y al cabo de un par de días, junto con una veintena de hombres, fueron trasladados a la prisión de Valle Nacional.

En *Prisiones del Valle Nacional. Bello capítulo de mi vida*, una obra que en buena medida es una crónica costumbrista, Cano Manilla relata los acontecimientos circundantes a su estancia en las plantaciones de tabaco del conglomerado más grande de haciendas de México en esa época. Escrito en 1955, este es el texto más extenso y detallado del pintor. En él narra y describe con detalle un periplo a pie por territorios rurales de Puebla, Veracruz y Oaxaca. Se trata de un relato autobiográfico en donde se percibe a ratos ajeno y expectante. En un estilo similar al informe que escribió en 1951 para las publicaciones del ingenio azucarero de El Mante, el pintor se sitúa fuera de lo que narra; y juega con el lugar que ocupa para entrar y salir del cuadro. *Yo todo esto veía, pero nada de aquello me afectaba. Yo ni pensaba ni sentía, solo sabía que ya desde ese día era yo igual a todos aquellos miserables, y de ello siempre he dado infinitas gracias a Dios, pues de haber conservado mi condición sensitiva, estoy seguro que me habría vuelto loco.*<sup>135</sup> Este relato acompaña, en unas partes, a

---

<sup>135</sup> Ramón Cano Manilla, *Prisiones de Valle Nacional. Bello capítulo de mi vida*, op. cit., p. 93

la serie autobiográfica que pintó en los albores de 1929 y 1930. Compuesta por 54 óleos, la *Autobiografía pictórica* tiene breves leyendas que, a manera de exvoto, completan la anécdota representada en la imagen.<sup>136</sup> Esto sostiene la inseparable relación entre texto e imagen en la obra del pintor.

En los capítulos dedicados a su cautiverio en las plantaciones de tabaco, Cano Manilla se refiere a Valle Nacional como un miserable e infernal destino en donde los prisioneros tienen una vida de horror y de martirio; al matadero en donde los hombres *iban a morir abatidos por los más espantosos tormentos del trabajo terriblemente agotador y de los palos de los inhumanos verdugos*.<sup>137</sup> Con detalladas descripciones nos cuenta cómo vivió en un infierno terrenal en donde fue testigo y víctima de tormentos físicos.

Fui testigo de las condiciones tan miserables y espantosas en que morían aplastados por un trabajo terriblemente agotador, tostados por el sol, apaleados cinco o más veces al día, llenos de llagas ulceradas, corrompidos por lo mismo, desnudos, hambrientos, gritando desesperados a la hora del castigo, enfermos e inservibles hasta quedar convertidos en un montón de ruinas que la muerte se encargaba de recoger y llevar.<sup>138</sup>

Las constantes referencias a los infiernos y castigos inacabados coinciden con lo que describe en el informe sobre el tablero: un continuo espectáculo de despojo y deshumanización.

(...) a ese lugar “traga vidas”, para allá ser confundidos, arrollados, estrujados, apaleados, castigados sin misericordia, y poco a poco iríamos muriendo de hambre, de ser, agobiados por un sol abrasados y un trabajo terriblemente agotador, como para matar a algunos desde el primer día, consumidos por las enfermedades, por los gusanos de nuestras llagas sin remedio, desnudos, corrompidos, pero aún así, amarrados y apaleados

---

<sup>136</sup> Laura González Matute, “Ramón Cano Manilla. Fiesta y color” en *Ramón Cano Manilla. 1888-1974, op. cit.*, p. 24

<sup>137</sup> *Prisiones del Valle Nacional. Un bello capítulo en mi vida, op. cit.*, p. 106

<sup>138</sup> *Prisiones del Valle Nacional. Un bello capítulo en mi vida, op. cit.*, p. 103



para extraer de nuestra miseria hasta la última gota, hasta la última partícula de vida, en provecho de todos aquellos despiadados, desalmados y verdugos, los más asquerosos e infames de la Humanidad.<sup>139</sup>

A finales de 1908 John Keneth Turner recorrió las haciendas que conformaban el conglomerado de la plantación de tabaco del Valle Nacional. En *México Bárbaro*, lo describe como el peor centro de esclavitud en todo México, *probablemente el peor del mundo*<sup>140</sup>. Un lugar en el que los esclavos morían lenta y lastimosamente. Para escapar de Valle de Nacional había que burlar guardias, capataces de la plantación y policías rurales del camino. Si alguien era sorprendido en el intento, probablemente moriría torturado. Una vez fuera del peligro humano, los prófugos tendrían que sobrevivir a los animales de la selva y cruzar un río, según cuenta Turner, lleno de caimanes y serpientes.

Y cuando mueren [los esclavos], los amos no siempre se toman la molestia de enterrarlos: los arrojan a las ciénegas donde los caimanes los devoran. En la hacienda “Hondura de Nanche”, son arrojados tantos a los caimanes que entre los esclavos circula la expresión de “¡Échenme a los hambrientos!”. Entre los esclavos existe un miedo terrible de ser arrojados a “los hambrientos” antes de morir, mientras están todavía conscientes, como ya ha sucedido.<sup>141</sup>

El 28 de abril de 1906 a las tres de la mañana, ocho meses después de su ingreso, Ramón Cano Manilla y otro compañero del mismo campamento lograron escapar de la prisión de Valle Nacional. Para tal proeza el pintor tuvo que cavar durante semanas un agujero que lo sacó de la cabaña en donde dormía junto con los demás esclavos. La hazaña se encuentra descrita en las memorias que publicaría cincuenta años después, en El Mante, Tamaulipas,

---

<sup>139</sup> *Prisiones del Valle Nacional. Un bello capítulo en mi vida, op. cit.*, p. 114

<sup>140</sup> Keneth, Turner John, *México bárbaro*, p. 49

<sup>141</sup> *México bárbaro, op. cit.*, p. 71

lugar en donde permaneció hasta su muerte en 1974. Existe, hasta cierto punto, un relato autobiográfico en los tableros más perturbadores del mural si asumimos que la vivencia de Cano Manilla en Valle Nacional nutrió su imaginario sobre el infierno.

### 5.3 El lenguaje de la imagen

En referencia al panel aquí analizado, el informe de Cano Manilla ofrece una sucesión de hechos que, por tratarse de suplicios eternos o de larga duración, pueden ocurrir de manera simultánea.

Después de cierto tiempo que no excederá mil años, otros demonios armados de poderosos trinchas los ensartarán como quien pesca truchas y los irán pasando al fatídico pozo de las serpientes [...] Aquí, en este suplicio de inigualable dolor y espanto, gritarán y maldecirán durante otros mil años [...] entonces con los hierros retorcidos en el cuello irán en fatídica y macabra marcha al lugar del suplicio eterno [...] Justamente debajo de cada uno de ellos un fuego intensísimo alimentado por varios demonios los estarán tatemando sin ser quemados, sólo quedarán perfectamente asados, y en este último tormento estarán por todas las eternidades.<sup>142</sup>

Lo mismo sucede en la imagen pero, como en el orden de las palabras en las frases citadas, hay elementos de una secuencialidad verbal que permiten una lectura por planos o escenas. El panel completo ofrece una narración por episodios similar a la técnica narrativa de los cómics o historietas que utilizan narraciones visuales apoyadas en viñetas secuenciadas. Como se menciona al inicio de este capítulo, cada una de las escenas descritas equivaldría a una viñeta y en cada viñeta se desarrolla una acción independiente de otra que, en conjunto, integran el relato previamente anunciado en las fauces del Leviatán. Dado que no existe una

---

<sup>142</sup> Informe del pintor, *op. cit.*, p. 9 y 10.

división formal entre las escenas descritas, el camino de piedra funciona en algunos casos como puente de un encuadre a otro. Asimismo, en *El castigo* como en el cómic, se establece una relación directa entre el escenario y el autor indicando la intervención del pintor con la representación de éste pintando a los demonios en un caballete<sup>143</sup>, detalle que en la imagen aquí descrita recuerda a la formación de Cano Manilla en las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

*El castigo de los que vendieron drogas* es un tablero que tiene elementos estructurales propios, que incorpora una técnica comunicativa original fundada en la existencia de un código compartido por los espectadores y al cual el autor se remite para articular un mensaje que se dirige simultáneamente a la imaginación y al gusto del público. Es una imagen que por sí misma contiene su propia dosis de publicidad, de tal manera que el enjuiciamiento explícito sobre el hecho anuncia el consejo de cómo juzgar su contenido. En *Apocalípticos e integrados*, Eco apunta que la cultura de masas ofrece sentimientos y pasiones, amores y muerte presentados en función del efecto que deben producir. Como sucede con los pepines de nota roja, *El castigo* es una imagen que tiende a la representación de efectos violentos buscando generar aficiones emocionales en el espectador.

[...] estos murales que a primera vista, (y a segunda también), causan horror y hasta repugnancia, son de una gran belleza en su contenido si se tiene en cuenta que, para el autor, fue posible uniendo y amasando elementos de la más vil extracción, modelar y dar forma con esos elementos hasta asquerosos, a una idea de un significado tan sublime profundamente humano, como es el deseo de un mejoramiento social universal.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> En el caso del cómic, se indica la intervención del dibujante, algunas veces, en forma de pluma o lápiz que se introducen en el encuadre para alterar su orden desde fuera. En otros casos, aparece la imagen del autor dibujando o los personajes se dirigen directa o indirectamente a él por medio de los globos de diálogo.

<sup>144</sup> Informe del pintor, p. 12

Como lo hace la crítica apocalíptica de la industria cultural, el último panel del conjunto mural es una manifestación que, al denunciar la obscenidad de una imagen, se detiene larga y voluptuosamente en el objeto de su desprecio.

## IMÁGENES DE LA TRANSICIÓN

Ramírez, autor de gran parte de la historiografía del ingenio, fue responsable de la recopilación de contenidos en los libros editados por la Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, SCL. Estos informes contienen estudios médicos, censos de población, conferencias dictadas para los trabajadores del ingenio y una relación detallada de las obras de carácter público impulsadas por la cooperativa. Bajo el formato de folletos, obras políticas, encuestas locales y regionales, memoriales, tesis higienistas, descripciones etnográficas, sermones y opúsculos morales, este tipo de publicaciones pertenece a una tradición europea que surgió a finales del siglo XIX a partir de la preocupación por divulgar y dar a conocer a la opinión pública la penuria de la vivienda obrera y campesina.<sup>145</sup>

Hasta 1957 se editaron cinco obras que contienen la planeación agrícola, industrial, económica y social del ingenio de El Mante.<sup>146</sup> Uno de estos, publicado en 1951, lleva por título *Ingenio El Mante* y es el primero de una serie de tomos dedicados a compilar informes, conferencias y discursos dictados para los trabajadores del Ingenio en 1949 y 1950. En esta publicación quedó plasmado parte del ideario político y social de los hombres encargados de llevar a cabo los programas de transformación de la región y también parte del sustrato ideológico del programa pictórico del mural que Cano Manilla pintó en 1949.

Impresa a dos tintas, la portada muestra el torso de Miguel Alemán en el cielo rodeado de nubes (Fig. 12). Debajo de él, en el plano terrestre, está el perfil del ingenio azucarero. En la sección inferior, del mismo tamaño, está el campo de béisbol “Lic. Miguel Alemán” visto desde el exterior. Esta es una perspectiva de una vista panorámica del Ingenio con la obra

---

<sup>145</sup> Luis Arias González, *Socialismo y vivienda obrera en España (1926-1939). La cooperativa socialista de Casas Baratas “Pablo Iglesias”*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 26 y 27.

<sup>146</sup> *Azúcar y política, op. cit.*, p. 31

que la gerencia del Ingenio había realizado hasta 1949. Aquí, el presidente de los amigos, como se le conocía en esa época, aparece como *numen* protector del ingenio. Su torso, que porta la banda presidencial, sobresale del plano celeste como ser supremo desde las alturas mientras observa el entorno de la industria azucarera y la obra social construida durante la gestión de Ramírez. Se trata de una figura masculina que es expresión de protección, jerarquía y dominio. Esta es una imagen de encauzamiento que, si bien no replica las escenas del mural pintado por Cano Manilla en 1949, está relacionada en tanto que comparten el mismo lenguaje visual. La imagen del presidente es coherente con la imagen del Pantocrátor en *El maestro*, tablero central del mural *Ignorancia y cultura*. Desde que la figura cristológica apareció en las cúpulas de las iglesias bizantinas, se le ha atribuido el significado de gobernante y creador que observa su creación desde el plano celeste.<sup>147</sup> El mismo significado tiene el busto del presidente viendo el ingenio azucarero desde el cielo. Al igual que Cristo, el presidente mira hacia abajo desde las alturas, el lugar en el que habita, al mismo tiempo que aparece entre los hombres.<sup>148</sup>

Le siguen un conjunto de fotografías que registran la visita del presidente Miguel Alemán a El Mante en 1948. En la primera de estas están en primer plano Miguel Alemán y José Ch. Ramírez dándose un apretón de manos (Fig. 13). Atrás, en segundo plano y en medio del saludo aparece Marco Antonio Muñoz Turnbull, funcionario veracruzano y distinguido miembro de la corte alemanista desde el sexenio de Ávila Camacho. Muñoz Turnbull, después de haber sido Secretario Auxiliar en la campaña presidencial de 1945, fue nombrado Oficial Mayor de la Presidencia y en 1950 fue gobernador de Veracruz. Desde este último

---

<sup>147</sup> Adela D. Gavrilovic, “Christ Pantocrator in the Dome of the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Pec. Iconography and Meaning”, *Matica srpska journal for fine arts*, 2015, Novi sad (43), p. 13-30.

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 23

cargo, apoyó la producción del sector azucarero en el Ingenio San Francisco en Lerdo de Tejada, Veracruz y acompañó al presidente de la República en numerosas giras para visitar al sector campesino de Veracruz y Tamaulipas.<sup>149</sup> En la fotografía, su sonrisa y figura central destacan entre los gestos de la concurrencia cuyas miradas apuntan al presidente, en el extremo izquierdo del cuadro. Este mismo personaje aparece en otra escena de la misma publicación, inaugurando el balneario “Nueva Veracruz” en 1949. El protagonismo de este personaje, incluso mayor que el del propio gobernador en turno, no es casual. Según el propio Che Ramírez, Muñoz Turnbull fue quien lo encaminó e introdujo en el despacho presidencial en Los Pinos, lugar en donde el propio Miguel Alemán le dio *la oportunidad de realizar aquellas normas de superación que tanto anhelaba para los trabajadores* en 1946.<sup>150</sup>

Miguel Alemán viste traje sastre, camisa y lentes oscuros. En un perfil poco común para las fotografías oficiales de la época, parece recién bajado del avión o del auto y luce ligeramente despeinado. Los otros dos personajes -en guayabera Ramírez y camisa blanca Muñoz Turnbull- están muy bien vestidos para la ocasión. El señor Ramírez se adelanta a saludar al presidente tomándolo casi por asalto. Aunque parece estar más o menos ritualizado el momento de la toma, el código de vestimenta de los asistentes no coincide con el de los eventos presidenciales oficiales. Era costumbre que el presidente y sus allegados se uniformaran en tono y estilo para resaltar la unidad y jerarquía de sus cargos. (Fig. 14 y 15). A pesar de tales discrepancias, esta es una imagen que se puede codificar como alegoría de una alianza. Más espontánea que ensayada, es una fotografía que dista mucho de los retratos oficiales de la presidencia dado que el personaje central no tiene, de ninguna manera, más

---

<sup>149</sup> Manuel Munguía Castillo, *Marco Antonio Muñoz Turnbull: Un político del pueblo*, Editorial Las Ánimas, S.A. de C.V., Xalapa, Veracruz, 2011 p. 122

<sup>150</sup> *Ingenio El Mante, op. cit.*, p. 42

jerarquía que el presidente. A pesar de todos los incidentes, la fotografía logró colocarse en el lugar correcto para hablar de un pacto entre un funcionario menor y el presidente de la República. Dentro de la publicación y dado el espacio protagónico que ocupa, la imagen adquiere un nuevo sentido simbólico y reitera el mensaje con tantas ganas que nos hace preguntarnos si este tipo de dominio es tan sólido como para necesitar tan inmenso aparato alegórico.

En este retrato de grupo y en el resto de las fotografías contenidas en la publicación que registran la visita oficial del presidente, el gobernador del estado está ausente. Desde el inicio de la década de 1940, el gobierno de Tamaulipas se caracterizó por una tintineante aparición y sustitución de gobernadores. En 1947 el asesinato del director del periódico tampiqueño *El Mundo* Vicente Villasana a manos de un jefe de la policía estatal, le costó el puesto al gobernador Hugo Pedro González Lugo. El general Raúl Gárate Legleu fue nombrado –desde el centro- gobernador interino para el efecto de convocar elecciones. Esto no se cumplió pues el gobierno local lo nombró gobernador sustituto y cubrió el periodo hasta 1951, cuando fue removido por el Senado de la República por instrucción del presidente.<sup>151</sup> Este tema ha generado numerosos debates escritos sobre el trasfondo político y la decisión vertical del presidente Miguel Alemán. Aunque su ausencia acentúe el carácter inusual de la fotografía descrita, este no fue un caso atípico en las relaciones del gobierno estatal tamaulipeco y los gobiernos federales de la primera mitad del siglo XX. Como apunta Alan Knight en un estudio sobre las continuidades y rupturas en los gobiernos posrevolucionarios, *la historia del régimen está repleta de lealtades condicionadas*.<sup>152</sup> El

---

<sup>151</sup> Juan Fidel Zorrilla, *Historia de Tamaulipas. Síntesis*, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad Victoria, Tamaulipas, 1977, p. 76-77.

<sup>152</sup> Alan Knight, *Repensar la revolución, op. cit.*, p. 403



hecho de que la única fotografía sin el gobernador sea la inaugural de la publicación, es un señalamiento insistente de compadrazgo, cercanía y familiaridad con el centro.

Al interior del libro, un ensayo titulado “Miguel Alemán” anticipa a manera de prólogo el contenido general de la publicación. Se trata de un texto apologético cuyo sujeto de halago y pleitesía es el presidente de la República.

Nuestra opinión acerca del señor licenciado don Miguel Alemán, no es más que un tributo de justicia, aunado al de la Nación entera, que sinceramente reconoce en él los méritos de gran estadista, paladín de nuestra democracia y sólida columna donde descansan las instituciones del país.

La región del Mante tiene con el señor Presidente Alemán una deuda de inmensa gratitud, porque bajo su protección este jirón de nuestra Patria ha visto renacer el progreso, el trabajo y la justicia.<sup>153</sup>

El gerente del ingenio azucarero se refiere al presidente, no sólo en el texto introductorio sino a lo largo de todos sus discursos y conferencias, como “El Jefe de la Nación”: un hombre íntegro, patriota sin tacha, estadista de gran talla que conduce al país por el sendero ascendente de la prosperidad, guía de la superación nacional, abanderado de la democracia mexicana, y, en general, como un hombre de alta moral cuya misión trascendental es materializar en hechos tangibles el bienestar de las familias mexicanas.

La descripción detallada de las actividades del ingenio recopiladas en esta memoria tienen como objeto “dar a conocer (...) cada uno de los aspectos de la vida de los trabajadores, no olvidando detalles de gran importancia psicológica para formular un estudio del *Orden Social* que mucho habrá de servir para hacer comparaciones con la vida de otros núcleos

---

<sup>153</sup> *Ingenio El Mante*, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.L.C, Ciudad de México, 1951, p. 11

obreros y campesinos del país”.<sup>154</sup> Con tono profético, Ramírez revela un “Plan de Tres Años”, con el que deseaba consolidar el sueño de establecer (siempre como meta de sus aspiraciones alemanistas) una Ciudad Cooperativista en El Mante o, en el mejor de los casos, una República Cooperativista. Con el plan, lograría hacer realidad la Ciudad Cooperativista mediante *la construcción de casas, mejoramiento de la medicina preventiva, sana y abundante alimentación, más diversiones honestas y agua potable*.<sup>155</sup> Posteriormente, la ideal Pequeña República se consolidaría con la adquisición de una extensión de tierras para producir todos los alimentos de consumo para los Cooperativistas.<sup>156</sup>

Al llegar a la meta señalada, demostraremos a la opinión general del país que los trabajadores son capaces de disciplina y tienen sentido de responsabilidad para crear su bienestar propio; contribuyendo con su ejemplo a que los demás obreros y campesinos de México lleguen a conjurar todos los inconvenientes que les rodean y encuentren orientación y estímulo para prestigiar a la Revolución, respondiendo así al ideario de nuestro gran Presidente de la República, Lic. Don Miguel Alemán (...).<sup>157</sup>

A la par de sus anhelos y ambiciones, Ramírez describe el panorama del Mante en función de la obra social y fabril llevada a cabo durante su gerencia. Entre los programas de mejoramiento social destaca los servicios médicos; un proyecto para poner a disposición de las familias de los cooperativistas servicio de agua potable; y brigadas de trabajadores sociales y auxiliares de servicios médicos que realizarían visitas periódicas a las casas con el fin de difundir la higiene y prevenir enfermedades. Detalla la atribución de cantidades

---

<sup>154</sup> *Ingenio El Mante, op. cit.* p. 19

<sup>155</sup> *Ingenio El Mante, op. cit.*, p. 22

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

anuales para la construcción de habitaciones para obreros y campesinos; y su afán por dejar una escuela de trabajo y bienestar en todos los órdenes:

Estos esfuerzos que aportaremos en bien de la colectividad, significan realizar más obras y completar Servicios Sociales a fin de conseguir el arraigo en esta región de los obreros y campesinos, pues estimulados en sus condiciones de vida tendrían que preocuparse por cuidar el cuantioso negocio que representa el Ingenio.<sup>158</sup>

Ramírez quería propiciar la formación física y mental de obreros y campesinos comprometidos para garantizar un óptimo funcionamiento del Ingenio a largo plazo. De aquí la suma importancia de la cuestión escolar en tal empresa.

Existe en el libro una conferencia del entonces director de la Escuela Primaria Artículo 123 “Héctor Pérez Martínez”, dictada en febrero de 1950 frente a los trabajadores del Ingenio mientras el mural de Cano Manilla estaba en proceso. El profesor Abel Ramírez Ramírez, quien participó en el ciclo de conferencias por expresa invitación del Che Ramírez, fue portavoz y representante del magisterio mantense ante la empresa azucarera. En la conferencia, además de una hacer una historia de la educación en la región fundando sus orígenes en el derecho romano antiguo, establece una genealogía de la ampliación y construcción de inmuebles escolares en El Mante y en los ejidos cercanos.

Esta sección está acompañada de una serie de fotografías de escuelas rurales, jardines de niños, juegos infantiles y casas del maestro. Llaman la atención las páginas en las que hay un hincapié estético por señalar un antes y un después. Una de ellas tiene en la parte superior una fotografía que muestra en un plano cerrado una casa con muros de carrizal y techo de paja dispuesto en dos aguas (Fig. 16). La foto, que no contiene ninguna presencia humana,

---

<sup>158</sup> *Ingenio El Mante, op. cit.*, p. 28

es una imagen que muestra la arquitectura de la escuela rural. En la cara frontal, una puerta de madera a medio cerrar deja ver el interior oscuro del inmueble. Un palo de madera sostiene una de sus caras laterales. Al fondo, el ala secundaria de la escuela sostiene mobiliario de madera apilado sobre uno de sus muros exteriores. El pie de foto indica que es la antigua escuela primaria en el ejido “Huastequillo”, ubicado a poco menos de 5 km del ingenio azucarero.

Abajo, en la misma página, está la fotografía que hace el contraste. En primer plano aparecen unos juegos infantiles: subebajas, columpios y escaleras. Atrás, en segundo plano, está el nuevo edificio de la escuela rural del “Huastequillo”. Dotada de una tipografía moderna, la fachada de la escuela indica su nombre “Escuela Rural Federal Lic. Enrique González Aparicio”. El muro frontal tiene cuatro amplios ventanales y una puerta de cristal al centro. De una sola planta y de techo alto, el edificio es como un enorme salón que probablemente funcionó como primaria multinivel. Los muros laterales, también dotados de ventanas hacen que la escuela sea un especie de caja blanca cuyo interior puede verse fácilmente desde el exterior. A un costado, se puede distinguir una casa de carrizal que posiblemente sea el edificio de la antigua escuela.

Llama la atención la presencia de los juegos en primer plano. En 1938 se publicó, en la serie Biblioteca del Maestro Rural, un breviario especializado en juegos para niños de escuelas rurales titulado *Juegos infantiles en la escuela rural*, cuyo autor es el maestro Ramón García Ruiz. El manual señala, además de ejercicios para estimular el desarrollo físico y mental de los menores, una preocupación por “el encauzamiento de las energías” de

los escolares para transformar “vicios” en hábitos higiénicos o promotores del trabajo.<sup>159</sup> En *Encauzar la mirada* (2008), un conjunto de ensayos sobre la cultura visual de la educación en México, hay una revisión de la articulación de las ideas pedagógicas de los años treinta acerca de la noción de eugenesia. Aquí se analiza cómo el manual antes mencionado y los programas pedagógicos que los funcionarios responsables de la educación explicaban a los arquitectos, contenían una estrecha relación con las teorías eugénicas.

*Juegos infantiles para la escuela rural* establece nociones básicas para comprender la disposición de los espacios escolares. El juego se propuso como base de una pedagogía con fines higiénicos y promotora de la salud a partir de la formación de nuevos hábitos. Además de traer consigo la costumbre de la higiene general del cuerpo, el juego resulta un vehículo para la conservación de la salud. Pero no solo eso, en esta visión, el juego encamina los beneficios del movimiento físico hacia la norma moral y concede finalidades dentro de un orden social marcado, pues conforma la personalidad del niño.<sup>160</sup> La fotografía de la nueva escuela del “Huastequillo” deja claro que la disposición de los juegos infantiles al exterior de la escuela, en un campo abierto, visibiliza lo que se hace dentro del aula ya que obliga a la realización de actividades al aire libre. Esta disposición del espacio como dispositivo de vigilancia establece nuevas dinámicas en el espacio escolar y en la comunidad que la rodea: cada espacio de la escuela permite someter a los niños a la vigilancia de los maestros y al escrutinio de los padres de familia durante las clases. Con esto, las actividades escolares quedaron exhibidas con el afán de afianzar la credibilidad de la enseñanza pública. El edificio escolar edificado conforme a estas normas de visibilidad, típico de las arquitecturas

---

<sup>159</sup> Daniel Vargas Parra, “Fisiología lúdica de la higiene. Encauzamiento, profilaxis y dinámica de la energía” en *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*, ed. Renato González Mello y Deborah Dorotinsky Alperstein, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2010, p. 34

<sup>160</sup> Daniel Vargas Parra, *op. cit.* p. 45

modernas, se pretende regulado por una serie de funciones: contener, organizar, mostrar y cultivar. Esta apertura radical del espacio interior es por supuesto el seguimiento de las propuestas higienistas que durante los años veinte y treinta estaban explícitas en los planes de construcción de escuelas.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, los idearios biopolíticos y eugenésicos perdieron popularidad y la voz de estas propuestas fue silenciada convenientemente por el régimen. Sin embargo, las fotografías aquí descritas son producto de la documentación del espacio arquitectónico del proyecto de las escuelas rurales. En ellas hay una representación de la utopía social motivada por un deseo de formar individuos sanos, fuertes y productivos que aplica conceptos higienistas.

Existe aquí una discusión obligada sobre la tensión entre lo rural y lo urbano en la región. El crecimiento de la industria durante el sexenio de Miguel Alemán significó un cambio en el territorio en términos de las concentraciones humanas atraídas por nuevas fuentes de trabajo y, por lo tanto, de ingreso. Esto promovió el desplazamiento de la población rural hacia las ciudades o a poblados más grandes. El proceso de proletarización de la población es, en términos de la incorporación a una economía capitalista global, un proceso de modernización. El ingenio azucarero de El Mante probablemente satisfacía las necesidades de las poblaciones cercanas que estaban creciendo de forma explosiva. La conferencia del profesor Abel Ramírez explica cómo el medio rural transitó una transformación también a partir de la construcción de escuelas.

Con el establecimiento del ingenio azucarero, la categoría de la población ascendió a Villa, denominándose [sucesivamente] “Canoas”, “Villa Juárez”. Entonces se hizo imprescindible la construcción de un edificio escolar adecuado, que respondiera a las nuevas necesidades de la creciente población escolar que exigía además, una educación

más amplia dada la transformación del medio social al cual era necesario adaptar a los educandos capacitándolos para actuar inteligentemente dentro del ambiente que se iba desarrollando.<sup>161</sup>

En este punto el director de la escuela opera como portavoz no solo de las ideas de sus contemporáneos, sino de las visiones específicas del gerente del ingenio en las que el desarrollo se entiende como una transición de lo rural a lo urbano a través de la modificación de los edificios escolares.

La creación del sistema ejidal, consecuencia de la expropiación del ingenio en 1936, originó la formación de un cúmulo de pequeñas comunidades rurales con el establecimiento de las familias de ejidatarios en los campos de cultivo de caña de azúcar. Poco a poco, se fundaron escuelas en esta zona y según un reporte de 1950, en ese año se contaban ya con veintidós escuelas rurales federales y 14 federalizadas.<sup>162</sup> Aquí la historia de las escuelas es la historia de la vida rural y del nacimiento de una nueva vida urbana en la región. Esto habla no solo del cambio en la habitación sino también del cambio en las costumbres. En El Mante, la demanda educativa creció con mayor rapidez con la urbanización que tuvo lugar a partir de 1940. Pero dicho requerimiento se debió a cambios económicos y demográficos locales, más que a exhortos gubernamentales.

Durante la década de los años veinte, la Ford Motor Company contrató fotógrafos para documentarse y representarse a sí misma. Con esto, se generaron imágenes del progreso industrial que pudieron ser reproducidas y distribuidas masivamente. Los barrios aledaños a las plantas y los obreros que trabajaban en ellas se vieron representados y se formuló una

---

<sup>161</sup> *Ingenio El Mante*, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.L.C, Ciudad de México, 1951, p. 662

<sup>162</sup> *Ingenio del Mante*, *op.cit.*, p. 663 y 664.

visión distinta del individuo y de la colectividad partícipe de la gran epopeya de la producción en serie. Esto generó un orden distinto en la representación del imaginario visual de la modernidad, sus aspiraciones y deseos del presente.<sup>163</sup> Las plantas de ensamblaje en Detroit marcaron un cambio en términos de innovación manufacturera y paralelamente se posicionaron como modelo de una modernización deseable en ese entonces. En 1932 Diego Rivera se mudó a Detroit para trabajar en unos murales financiados por Edsel Ford, hijo de Henry Ford y después presidente de la Ford Motor Company. Los murales dan cuenta de una preocupación recurrente en la obra del pintor: la tecnología y sus efectos en la sociedad. *Industria en Detroit* fue, además de una representación detallada del proceso de manufactura de los automóviles, un tributo a tecnología moderna y un homenaje a la industria. Muchas de las escenas del mural Rivera fueron pintadas utilizando fotografías tomadas en 1927 por Charles Sheeler, uno de los fotógrafos contratados para documentar el trabajo de la compañía. En el caso de *Ignorancia y cultura*, las fotografías que aparecen en *Rumbos azucareros*, otra de las publicaciones del ingenio azucarero de El Mante, sirvieron como modelo para pintar los tableros que retratan el trabajo al interior de la fábrica. A diferencia de las fotografías descritas en este capítulo, son tomas mucho más cuidadas y libres de accidentes. Son imágenes de la industria y del progreso con una sintaxis similar a las de la Ford Motor Company.<sup>164</sup> (Fig. 6, 7 y 8)

Al igual que la planta de la Ford, el Ingenio azucarero de El Mante fue una empresa que construyó su propia cultura visual. No solo a través del encargo mural como medio propagandístico y didáctico, sino con las fotografías contenidas en las publicaciones

---

<sup>163</sup> Terry Smith, *Making the modern. Industry, art and design in America*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993, p. 7 y 34-36

<sup>164</sup> Queda pendiente un análisis de estas fotografías cuya autoría no está especificada. Sería por demás interesante indagar en el encargo y uso de las imágenes en la historiografía del ingenio.



periódicas del ingenio, la arquitectura de las escuelas y los parques deportivos. Otro caso similar en el contexto mexicano es el del vasto conjunto de imágenes producidas a partir de obras de la Comisión del Papaloapan, creada durante el sexenio alemanista, para el saneamiento de la cuenca del río. En un libro-folleto titulado *Las obras del Papaloapan 1947-1952* la Comisión informó sobre lo realizado durante el gobierno de Miguel Alemán y detalla los trabajos en materia de salud, ingeniería sanitaria, construcción de carreteras y desarrollo urbano; del fomento a la agricultura, industria y comunicaciones. Este libro-folleto contiene fotografías de Walter Reuter y un mapa a colores de Miguel Covarrubias. La obra más relevante en términos de urbanismo fue la creación de Ciudad Alemán en el estado de Veracruz, sitio en el que se instalaron las oficinas de la Comisión del Papaloapan.<sup>165</sup>

Es indudable que esta exhaustiva compilación de rendición de cuentas, de discursos aleccionadores y de imágenes que hablan del cambio del entorno a partir de la llegada de la industria moderna azucarera en El Mante, fue hecha con la intención de posicionar al ingenio azucarero como merecedor de más subsidios para lograr la utopía cañera con la que soñaba el gerente. En este intento, el ingenio se proyectó a sí mismo dentro del barco del progreso y generó un *corpus* de imágenes que contienen sus plegarias y más profundos anhelos.

---

<sup>165</sup> Paulina Millán Vargas, *Las fotografías de Juan Rulfo en la Comisión del Papaloapan 1955-1957*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2010, p. 13 y 14.

## CONCLUSIONES

En el mensaje radiofónico en el que se comunicó a los ciudadanos la decisión de nacionalizar el petróleo, Lázaro Cárdenas insistió en la necesidad de salvaguardar las riquezas y la soberanía de la nación y sentó las bases del deber ser de las empresas e industrias nacionales.

Examinemos la obra social de las empresas: ¿En cuántos de los pueblos cercanos a las explotaciones petroleras hay un hospital, una escuela o un centro social, o una obra de aprovisionamiento o saneamiento de agua, o un campo deportivo, o una planta de luz, aunque fuera a base de muchos millones de metros cúbicos del gas que desperdician las explotaciones?<sup>166</sup>

Aludió también a las condiciones de inseguridad física y laboral de los obreros; así como de la insalubridad (ligada a la exposición de insectos y abandono médico) e ignorancia en las que se les mantenía. El valeroso discurso, elaborado por Alberto J. Mújica, fue un poderosísimo llamado a las masas para actuar de manera colectiva y salvar a la nación. No cabe duda que este momento cumbre de la retórica nacionalizadora tuvo ecos en los siguientes proyectos gubernamentales y en los locales. El proyecto del Ingenio Azucarero El Mante y de la Cooperativa, es una continuación de la labor cardenista que orientó las aspiraciones de la industria nacional en pos de seguir la ruta hacia el Progreso.

Al mural que pintó Ramón Cano Manilla en la escuela primaria “Héctor Pérez Martínez” subyace la inquietud fundamental de la indagación sobre el presente y el futuro de la patria. A partir de esta, el pintor desarrolla una oposición maniquea: las labores agrícolas manuales, como rasgo de la ignorancia y la falta de preparación; contra la industria modernizadora del territorio, el inicio indiscutible de un porvenir hacia el progreso y la

---

<sup>166</sup> Discurso radiofónico de Lázaro Cárdenas, 18 de marzo de 1938

salvación. El sustrato en el que se sustenta la narrativa es una ideología nacionalista moralizante que tiene el mismo andamio narrativo de la lógica judeocristiana de la vida y la salvación eterna. Montado sobre esta estructura narrativa, el mural también es un apoyo explícito a los proyectos gubernamentales que encaminaron al país hacia una etapa de industrialización. La particularidad de este relato es que no idealiza en lo absoluto la fase agrícola ni la vida rural; por el contrario, las asocia explícitamente con el atraso, la ceguera, la enfermedad, los vicios y, finalmente, con el pecado.

Con el proyecto de modernización de El Mante, José Ch. Ramírez buscó una segunda oportunidad. Después del auge petrolero en la huasteca veracruzana y tamaulipeca, el azúcar sería la nueva fuente de riqueza y porvenir de la industria. Más que una redefinición de la nacionalidad, el proyecto de El Mante fue un intento de implantar un modelo nacional en un ámbito local.

Como se hizo durante las décadas pasadas por los gobiernos de la Revolución, el encargo y patrocinio del mural apoyó la construcción de una narrativa basada en la utopía del azúcar como fuente de riqueza y poder. La comisión de la obra, así como el programa pictórico de la misma, estaban encaminados a un mismo objetivo: formar una historia común y lineal. En esta didáctica del progreso, la riqueza del azúcar alimentó la gran utopía sobre el porvenir de la región. Dentro del discurso pictórico (que se planteó como el oficial), el papel protagónico a la instrucción escolar dicta que no hay mejor destino para la nación que prepararse y dedicarse a la industria.

En el caso aquí estudiado, la secuencia de la Cultura representa a una sociedad blanqueada como superada y dueña de su futuro. En alto contraste con el relato de la Ignorancia, que pinta una sociedad rural, indígena, morena y ajena a la educación formal. Aislados y desprotegidos, los personajes de piel oscura del mural buscan en vano una

oportunidad para echar raíces en un discurso o cultura dominante. Junto con la población indígena, las mujeres son también objeto de marginación en esta historia. El analfabetismo ligado al entorno rural, al trabajo manual y al ámbito doméstico (o femenino) no representa solo al pasado sino a un presente indeseable. Por otro lado, este desdén contra los que tienen la piel más oscura y son más pobres implica una idea de la cultura en la que esta produce ventajas de orden estético. Esta forma de pintar al desprecio es la recreación de un modelo histórico y colonizado.

La representación de la población rural mantiene y traduce los conflictos sociales del mundo industrial en términos racistas; compara las clases obreras y al pueblo apátrida del mundo industrial con los salvajes del mundo colonial. Tal como está representado en la secuencia del mural que describe la historia de la ignorancia, los salvajes son diferentes no solo por el color de piel, sino que se comportan como parte de la naturaleza. En este sentido, sería posible pensar al proyecto del ingenio azucarero como un proyecto de colonización de la región. Pero no solo eso. Con la comisión del mural y el diseño del programa pictórico, la Gerencia del Ingenio Azucarero El Mante ejerció su propia soberanía local de forma simbólica al asumir su derecho de castigar, desmembrar y matar; a decidir quién vive y quién muere. Con esto, el mural representa una cosificación del cuerpo de sus enemigos ya que lo utiliza como imagen violenta para educar para exterminar vicios endémicos e inculcar nuevas virtudes.

Desde la década de 1920 la pintura mural se convirtió en una pieza central de la retórica del Estado mexicano. Los muralistas articularon un discurso político y social que muchas veces acompañó a los debates de la élite preocupada por definir la identidad mexicana y el rumbo de la nación. La naturaleza del Estado mexicano fue cambiando poco a poco y con ello la representación de sus fantasías, anhelos y desdenes. La escuela de El Mante

junto con el mural *Ignorancia y cultura* pertenecen a un proyecto específico: urbano, económico y social.

Al igual que el convento novohispano, el mural que Cano Manilla pintó en la escuela primaria que daba instrucción a los hijos de los cooperativistas del ingenio azucarero fue hecho para servir como elemento alegórico de soporte para la conversión cultural de la población. En el caso de El Mante, como ocurrió en otras partes del territorio, la transformación y la homogeneización culturales fueron básicamente procesos socioeconómicos, más que políticos. En este sentido, es posible afirmar que la didáctica del mural intento acoplar a una disciplina laboral del capitalismo. Con una retórica profundamente religiosa, el mensaje para los niños de la escuela primaria Héctor Pérez Martínez estaba encaminado hacia la búsqueda del mejoramiento moral para obtener una mayor productividad en el ingenio.

De manera tangencial, el caso que aquí presento revela que tanto la administración de Cárdenas como la de Miguel Alemán, no se ajustaron a una secuencia de largo plazo entre los gobiernos de construcción del Estado, sino que ejemplifican un proceso de centralización vertical, de imposición cultural y de empoderamiento del Estado. En esta historia, entran en choque el discurso de la instrucción socialista con el desarrollismo alemanista. Las ideas sobre la niñez y la instrucción escolar en el proyecto del ingenio azucarero recuerdan a las ideas que se fueron sustentando con Basols y gobierno cardenista. Pero para el periodo en el que fue hecho el mural, el alemanismo no intervino sustancialmente en estas bases ideológicas sino más bien en la forma en la operaban los intereses económicos que, en teoría, apuntalaban hacia el desarrollo y el progreso. En este sentido, *Ignorancia y cultura* tiene una agencia que opera en el contexto en el que se encuentra: el de una ciudad que nació por un proyecto industrial.

La crisis económica y social actual de nuestro país ponen entredicho la promesa siempre pospuesta de progreso y mejoría. En el entramado político mexicano del periodo estudiado, es posible ver una serie de continuidades más que rupturas y cambios drásticos al tiempo que la banda presidencial cambiaba. Algunas de estas continuidades, son visibles hasta hoy.

## INDÍCE DE IMÉGENES

Fig. 1



Grupo pictórico “Ramón Cano Manilla”. Tomada de *Homenaje a Ramón Cano Manilla*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1989, p. 21

Fig. 2



Escuela primaria Artículo 123 "Héctor Pérez Martínez", Citlali López Maldonado, 2008.



Fig. 3



*Rumbos azucareros del Mante, Ciudad Mante, Tamaulipas. 1955, Cooperativa de ejidatarios y obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., Ciudad de México, 1955, p. 496*

Fig. 4



Detalle de “El trabajo metodizado”, Ramón Cano Manilla, *Ignorancia y cultura*, 1949, Fresco. Fotografía Citlali López Maldonado.

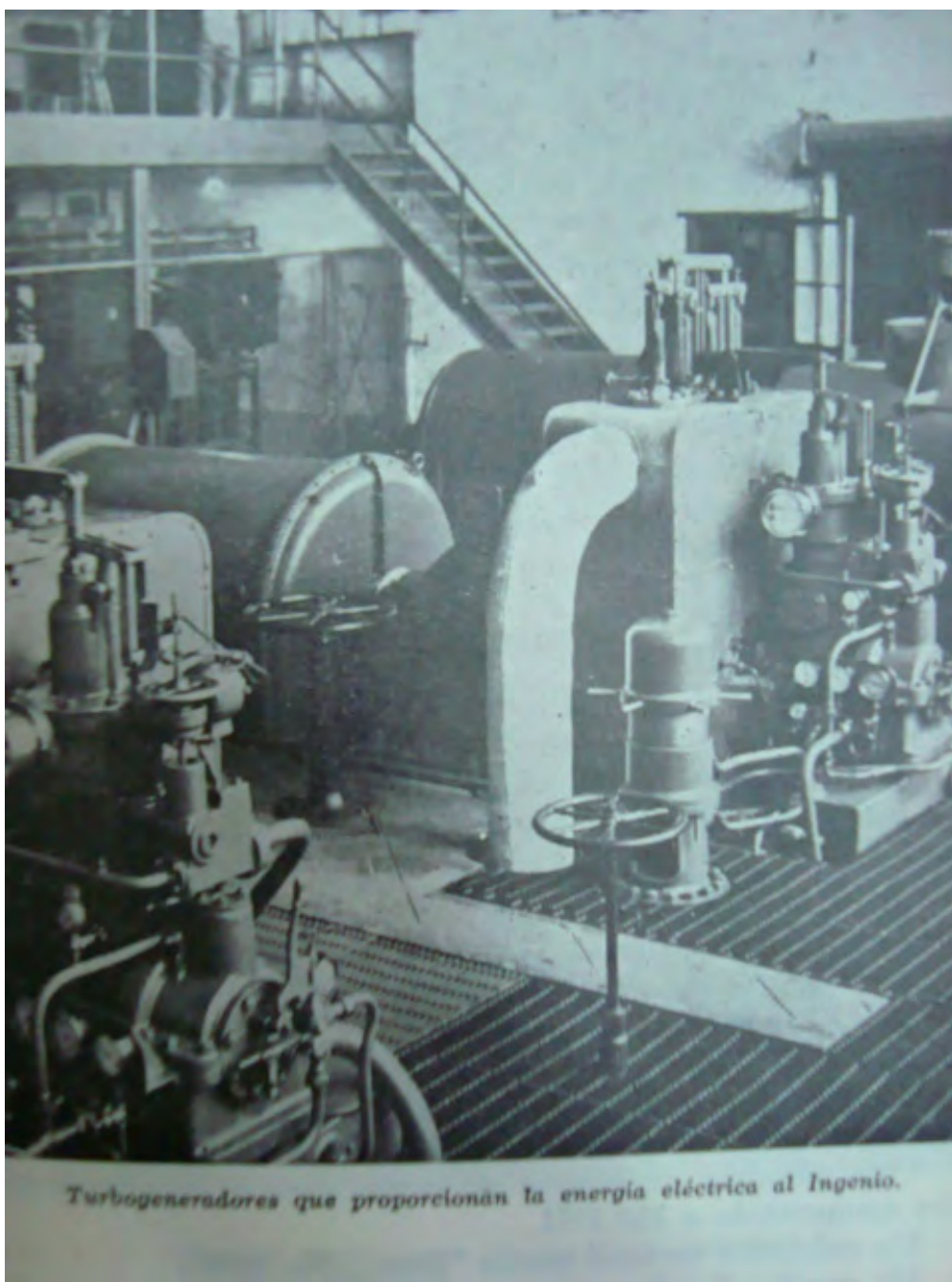
Fig. 5



*Rumbos azucareros del Mante, Ciudad Mante, Tamaulipas. 1955, Cooperativa de ejidatarios y obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., Ciudad de México, 1955, p. 66*



Fig. 6



*Ingenio del Mante, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., México, s.n., 1951.*

Fig. 7



*Ingenio del Mante, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., México, s.n., 1951.*

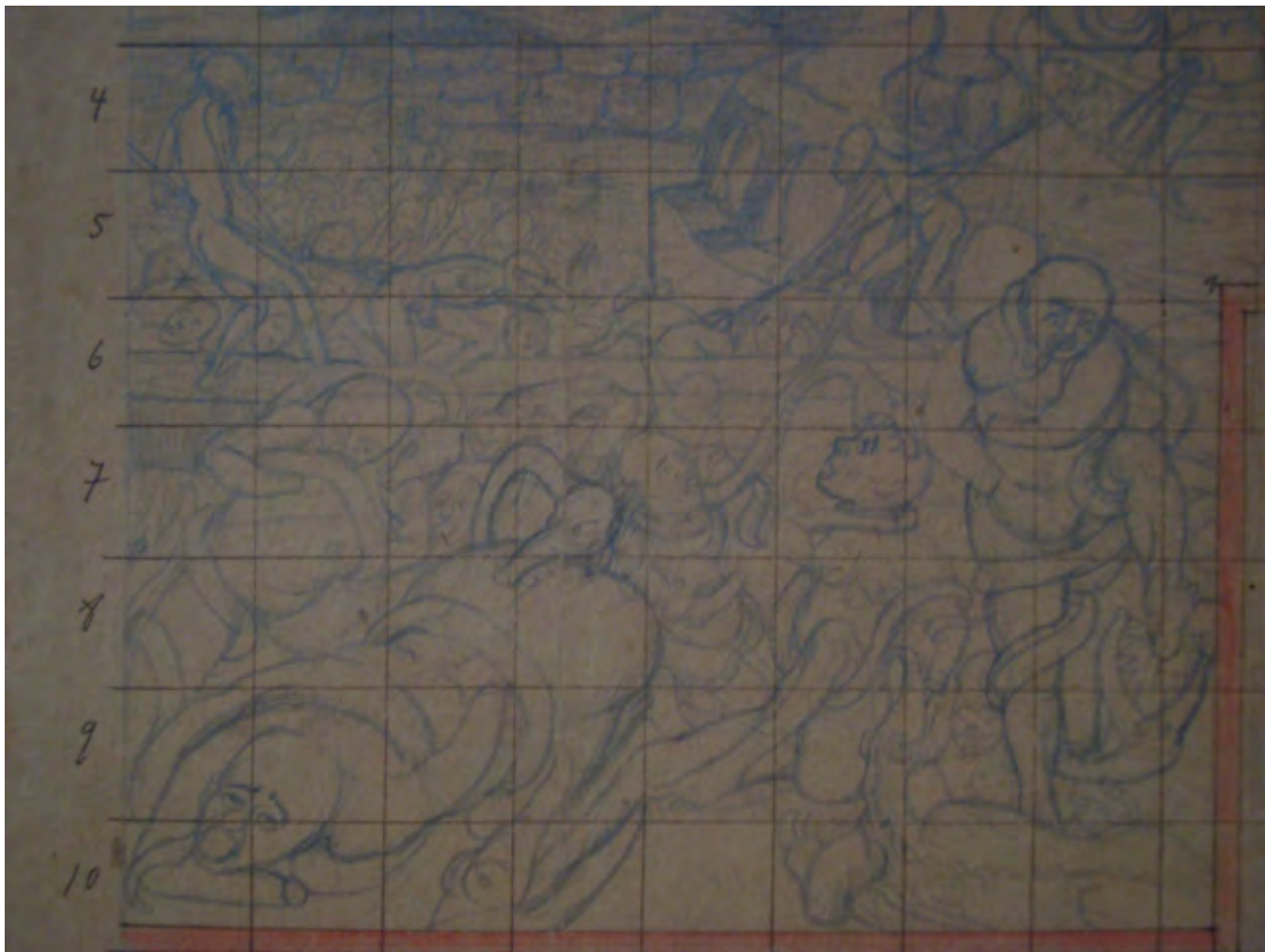
Fig. 8



*Ingenio del Mante*, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., México, s.n., 1951.



Fig. 9



Boceto para la calca del mural, Archivo familiar de Ramón Cano Manilla, Ciudad Mante, Tamaulipas.  
Fotografía Citlali López Maldonado

Fig. 10



*Las penas del infierno*, Pinacoteca de La Profesa, Autor desconocido, S. XVIII, Ciudad de México.



Fig. 11



Giotto, *Juicio final*, Capilla de los Scrovegni, fresco, Padua, 1302-1305.



Fig. 12



Portada del libro de José Ch. Ramírez, *Azúcar y política. Reflexiones en Mante*, México, Mante, 1957, 386 p.

Fig. 13



José Ch. Ramírez, *Azúcar y política. Reflexiones en Mante*, México, Mante, 1957, p. 3

Fig. 14



Manuel Munguía Castillo, *Marco Antonio Muñoz Turnbull: Un político del pueblo*, Editorial Las Ánimas, S.A. de C.V., Xalapa, Veracruz, 2011 p. 122



Fig. 15



Portada. Manuel Munguía Castillo, *Marco Antonio Muñoz Turnbull: Un político del pueblo*, Editorial Las Ánimas, S.A. de C.V., Xalapa, Veracruz, 2011.

Fig. 16



Antigua Escuela en el Ejido "Huastequillo".



Ostentando un nombre de grata remembranza para los Cooperativistas del Ingenio del Mante, fué construida en el Ejido Huastequillo, esta Escuela por la Administración del Sr. Ramirez. (En la foto de arriba, la Escuela Antigua).

## Apéndice 1

### Mural *Ignorancia y Cultura*

#### 1. *El Maestro*



#### 2. *El trabajo metodizado*





3. *Consideraciones sobre el volumen del Río Mante*



4. *Aplicación de los métodos modernos a la agricultura*





5. *Hacia un México mejor*



6. *El Río Mante*





7. El envase del azúcar



7. El día de la raza





8. *La protesta de las madres*



Esc. Héctor Pérez Mtz.  
Mural de Ramón Cano Manilla  
cdmante.8m.com

9. *Rutina*



Esc. Héctor Pérez Mtz. Ramón Cano Manilla cdmante.8m.com



10. *Los peligros de La Ignorancia*



11. *La muerte está en aguas sucias*

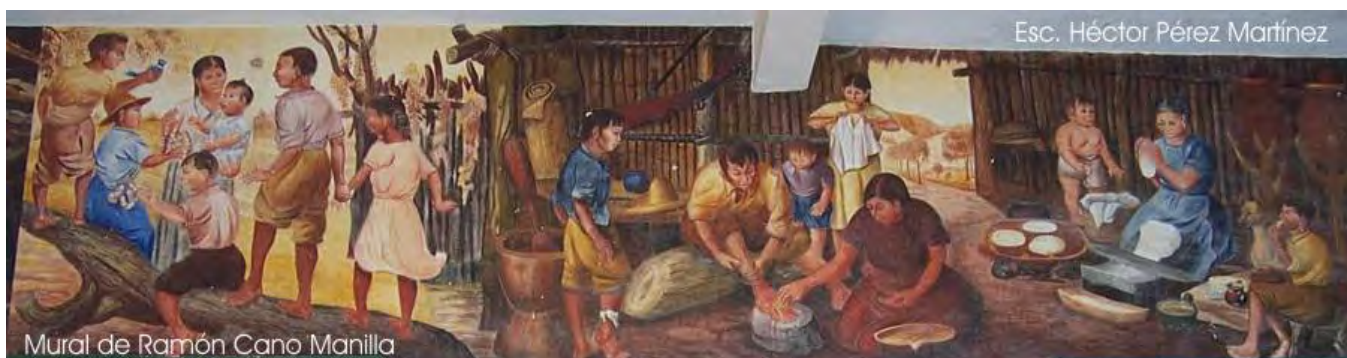




12. La industria rutinaria de la caña de azúcar





13. *El mural de La Danza*14. *Juegos de niños campesinos e Intimidades de un hogar campesino*



15. *Un tianguis*16. *¡Esclavos del vicio!*



17. *La última venta de drogas y La Ignorancia privando de luz a los niños*





18. *El castigo de los que vendieron drogas*



## Apéndice 2

### Informe del pintor

INFORME QUE HACE EL PINTOR RAMON CANO M. AL SEÑOR DON JOSE OH. RAMIREZ GERENTE GENERAL DEL INGENIO DEL MANTE, DE ACUERDO CON LA COMISION RECLAMADA DE DICHO SEÑOR GERENTE EN ENERO DE 1949 CONSISTENTE EN EJECUTAR LA OBRA DE PINTURA MURAL EN LA ESCUELA "DR. HECTOR PEREZ MARTINEZ" DE DICHO INGENIO.-----

El presente informe está relacionado con mi labor de pintura ejecutada en los alrededores de la Escuela arriba mencionada.--

Tratándose de una Escuela, adopté como tema fundamental para dicha obra, (IGNORANCIA Y CULTURA).

La ideología de la obra en general obedece a dos fines:

1.- Demostrar muy especialmente a los niños que a ella concurren y a las futuras generaciones, de una manera gráfica y objetiva, las grandes desventajas y penalidades que en la vida sufren, todas aquellas personas que tuvieron la desgracia de no asistir a la Escuela.--

2.- Hacerles ver así mismo la diferencia tan grande y el provecho y beneficio que obtienen los que asistiendo a la Escuela, logran afianzar una cultura y preparación, que los ha puesto en condiciones de vivir una vida completamente distinta a los no preparados, a los (analfabetos).

En tal virtud, dividí la superficie total en dos partes; una para Ignorancia, otra para Cultura. El mural ejecutado en el centro representa (La Escuela). Mirando de frente dicho cuadro y hacia la derecha, está representada la Patria conduciendo a los niños ciegos por la ignorancia a la Escuela.--

A continuación, está el cuadro (La Protesta de las Madres). Subidas en una altura para ver mejor, las madres despiden a sus hijos, unas con resignación, con llanto y hasta con insultos otras. Un perro, híbrido de no se sabe que, las acompaña y participa en el desconsuelo de sus amas ladrando y mostrando sus temibles dientes.--

Abanzando siempre a la derecha, y a continuación del anterior, sigue el mural titulado (Rutina) Está dividido en tres aspectos:

1.- Varios hombres van al trabajo muy de mañana con azadón al hombro, y los morrales donde llevan sus comidas. Van con la esperanza de aprovechar el día que está hermoso.--

2.- En la parte superior están en pleno trabajo, con los métodos primitivos que no han podido mejorar debido a la falta de preparación.-- Así comenzaron de niños, así crecieron, se casaron y murieron sin obtener jamás una mejor recompensa, a causa de la Ignorancia.--

3.- Por la tarde regresan del trabajo abatidos y cansados por un día de Sol, de Polvo y sudor, regresan cargando lo que pueden; un tronco para leña, unos cuantos elotes, y los útiles de trabajo. Y un día con otro, así pasaran su vida por no haber asistido a la Escuela. Sigue a este mural el titulado (Peligros de la Ignorancia). Varias mujeres sin pensar a lo que se exponen ellas y sus hijos, están lavando su ropa y bañando a los niños en el mismo lugar donde se bañan los animales: puercos, burros, vacas, caballos, todos ellos dejarán ahí su inmundicia y por lo tanto, enfermedades.-- Termina este cuadro con una mujer campesina cargando su niño y un cubo en la mano. Va resignada, pues su ignorancia la impide pensar en otra vida mejor.--



## DOS.

Sigue a este mural el cuadro titulado: (LA MUERTE ESTA EN LAS AGUAS SUCIAS), Varios niños han estado bañándose y jugando en las aguas de una pequeña e inmunda laguna. De pronto, uno de ellos lanza un grito de horror ¡Miren lo que viene! Unos lo ven, otros ni siquiera tratan de verlo, pero todos al mismo tiempo salen huyendo fuera del agua. Lo primero que hacen es proveerse de piedras. Se acercan a la orilla siempre con temor y atentamente observan. Nada. El animal, porque no cabe duda, era un horrible animal el que nadando se acercaba a ellos, ha desaparecido. Unos proponen volver a entrar, Otros, los más prudentes, se niegan y hacen desistir a sus compañeros. Bien, por ahora, un grito a tiempo los ha librado de los ataques de ese animal, y comentando y riendo regresan a su casa prometiendo antes no decir nada a mamá.--

Pobrecitos, creen que ya están a salvo de todo peligro. Mas no es así. A los tres días, justamente el que dió el grito de alarma no se levanta. Su mamá lo examina y con pena nota que tiene fiebre.--

En purgantes y lavados se pasan dos días. ¡No hay mejoría! Que venga el Dr.-- El Doctor llega. examina al niño con todo cuidado y hace una receta que entrega a la mamá diciéndole:

"Procure Ud. separar a toda la familia y no permita por ningún motivo que se acerquen a él" ¡Es viruela!".

Ya está ahí el foco de esa terrible enfermedad recogida en un pantano.--

Si no se logra combatirla con éxito, pronto será una epidemia que azolará -- pueblos y ciudades.--

¡Madres: permitiendo a vuestros hijos esas libertades, atentais contra la humanidad.--

Los animales allí pintados representan los peligros para los niños y la muerte.--

El mural que sigue se intitula (LA INDUSTRIA RUTINARIA DE LA CAÑA DE AZUCAR). Representa cuatro aspectos de dicha industria.--

1.-- El corte y acarreo de la caña. En la parte superior tres hombres están -- cortando la caña y haciendo montones con ella.--

En la parte inferior un arriero está cargando con caña a una mula, y dos burros ya están cargados esperando pacientemente. Mientras el amo termina, ellos -- echan un bocado de cogollos dulces y frescos.--

2.-- En una galera redonda hay un trapiche movido por dos mulas. Un muchacho -- se encarga de alimentar el trapiche metiéndole cañas y mas cañas, hasta completar -- la cantidad necesaria de miel.-- Atras del trapiche se ven los burros que van llegando cargados con caña. Un hombre los conduce.--

Mas abajo un hombre armado de un gran cucharón espuma la miel de una pala que está en el horno, al cual, otro hombre, tiene cuidado de ir metiendo leña a su debido tiempo. Su mujer le trae el almuerzo, y dos niños pequeños que están a la derecha ven y comen cañas.--

3.-- Cuatro hombres con una gran palanca y con grandes precauciones retiran -- del horno un gran perol. Otro hombre está batiendo la melcocha con una palanca, y -- dos mas están vaciando en los moldes.--

mer'



## TRES:

4.- En la parte superior, un grupo de mujeres sentadas están envolviendo el piloncillo, una de ellas toca una guitarra y canta para hacer menos penosa la tarea. A la derecha de las mujeres está un muchacho llenando los candiles de petróleo pues ya oscurece y hay que terminar. Total: Una gran cantidad de trabajadores para obtener un mínimo rendimiento.-

El paisaje se ha ido modificando desde la luz suave de la mañana, hasta la luz intensa y purpurina del crepúsculo.-

Sigue al ya descrito, el Mural de La Danza. (XOCHITL-PITZAHUAC --Flor delicada).- Este baile de carácter ritual y de origen Azteca, ha logrado conservar su tradición y belleza por más de dos siglos en una gran región de la Sierra Norte del Estado de Puebla, y muy especialmente en el Municipio de Hueyapan. Es muy bello su contenido social y de mutua protección.-

En efecto: Esta danza no es de carácter popular, sólo se baila en los casamientos, bautizos, vestida de niños y otras fiestas, pero todas de carácter familiar, íntimo.-

Con quince días de anticipación, los padres del novio por una parte, y los padres de la novia por otra, se presentaban a la casa de las personas a quienes previamente han invitado para que sean los padrinos, para con toda atención participales que el día tal o el día cual, se efectuará el matrimonio del muchacho, quien ya está debidamente preparado y aconsejado para comenzar su nueva vida.- Además: -- ya ha cumplido los 16 años, edad que esos buenos inditos consideran propia, y 14 o 15 en la mujer para matrimoniarse.-

Pues bien: Tan luego como quedan debidamente anticipados los padrinos, proceden a prepararse contratando en primerísimo lugar la música, pues eso es tan necesario como la bendición del Sacerdote.-

Dicha música consistía (Aquí un pequeño paréntesis) "Estoy describiendo lo que era esta danza allá por la última década del siglo pasado, cuando yo era un niño y bailaba con ellos."

Decía, que dicha música, consistía en un violín que el mismo músico fabricaba, una guitarra y una flauta de carrizo todo fabricado por los músicos.-

Para tener la seguridad los padrinos, de la formalidad de los músicos, siempre les anticipaban algún dinero, \$2.00 o \$3.00 pues el costo de la tocada por dos días y una noche que duraba la fiesta sería de \$6.00 y 6 reales, mas las comidas, -- las copas de aguardiente y los cigarrros de a \$.02 la cajetilla.-

Bien: ya estaba la música asegurada, por ese lado no había mas que hacer.-- Dos días antes de la Boda, comenzaba el trabajo personal de los padrinos y la indita criada, para la confección de los rosarios que se emplearían al bailar el --- (XOCHITL-PITZAHUAC) danza que era de ritual, y que nunca faltaba en aquellas fiestas plenas de belleza Ingenua y patriarcal.-

La madrina, persona de (razón) es decir, de las muy pocas que en Hueyapan -- hablaban español, aunque también hablaban el mexicano dos días antes repito; decía a la indita criada: (Xicj campá no comadrita huanti cualcuis in xochitzín tie -- chijchihuag in rosario) TRADUCIENDO: "Anda a la casa de mi comadrita y te traes -- las flores, pues tenemos que hacer los rosarios." Por otra parte, ella, la que había ordenado, salía hacia alguna de las 3 pequeñas tiendas que había en la plaza -- para comprar el pan que usarían en la confección de los rosarios, (\$1.50). Doce --



## CUATRO:

reales de pan, a razón de 7 piezas por cuartilla (\$.03) mas la ganancia de 40 piezas en el peso, sumaban un total de 406 piezas suficientes para confeccionar cuando menos 40 rosarios bien cargaditos de pan, puesto que, otros tantos, aportarían los padrinos de la novia. (hagamos de cuenta que el matrimonio se ha efectuado ya, y que novios, padrinos e invitados han llegado a la casa con música y cohetes).

La música iniciaba los primeros acordes de la danza. Todos los que tomaban parte en ella, que eran los novios, padrinos, padres y los primeros parientes de los novios, todos ellos portaban sus rosarios a manera de escapularios, se presentaban en el lugar elegido para danzar; se acomodaban en dos filas; en una, el novio y los suyos, en la otra, la novia y su compañía. Estando a metro y medio de distancia unos y otros, el "Tehuehuevo" (El mas viejo de ellos que hace las veces de Maestro de Ceremonias) se acercaban unos y otros para hacerse una reverencia. Se inclinaban primero hacia adelante y después a derecha e izquierda, para bailando siempre retroceder a sus lugares sin darse la espalda. Esto lo ejecutaban tantas veces como danzantes habia en uno de los lados.-

Después que terminaba esta primera fase de la danza, venía el cambio de rosarios a la orden del "Tehuehuevo" consistía en: (Que sin dejar de bailar acercábase; volvian a hacer la reverencia; deteníanse un momento; quitábanse los rosarios; y hacían otra reverencia cambiábenselos). Esto es lo más interesante de esa danza, pues ese cambio de rosarios tiene para ellos la significación muy hermosa por cierto, de la protección mutua. (Lo mio es tuyo, cuando yo tenga tendrás tú).-

Después de hacer nuevas reverencias, siempre a la voz del "Tehuehuevo" comenzaban a danzar en círculo y por un solo lado como en el escenario de un teatro iban saliendo, para dejar libre el local para los demás parientes. La danza tenía una duración mas o menos de una media hora.-

Se me olvida decir que los rosarios los hacían cosiendo con hilo una pieza de pan y unas florecitas, una pieza de pan y mas florecitas, y que los danzantes al bailar portaban además en la mano derecha, el simbólico ramito de flores.-

Esta danza, plena de belleza y remembranzas de una raza pretérita que hasta en sus mitos fué gigante, servirá oimplidamente a los Maestros para explicar a los niños los peligros del fanatismo.-

A continuación está el cuadro (Juegos de niños campesinos) El interés de este cuadro consiste más bien en la belleza del color y la sencillez del motivo. En efecto: estos niños del campo han encontrado un tronco donde prueban su destreza en el equilibrio que más tarde necesitarán en las ramas de grandes árboles. Una niña sostiene en sus brazos a un pequeño que trata de alcanzar un pajarito que le enseña su hermano, mientras otro de ellos, aprovechando el momento, le está virlando los guanuchiles a su primo. Sigue a la derecha (Intimidades en un hogar campesino) El hombre se ha herido en un pie, y la mujer que sólo tiene los conocimientos en medicina que sus padres le enseñaron para tales casos, ha hecho un cocimiento de yerbas conocidas por ella, y con éste y un medio limón, cura la herida de su marido, quien, a pesar de su resistencia física, no deja de sentir lo cáustico del mejujje. A la izquierda un niño también herido de un pie, espera su turno pensando en los dolores que él también sufrirá. Atras de ellos, una niña parte en tiras un un género para vendar el pié de su papá.-

Mas a la derecha está la cocina, una mujer, joven aún, con un matate y masa enfrente hace lindas tortillas que va cociendo en un comal. A su derecha, un niño que ha regresado del trabajo está comiendo en un plato que tiene sobre sus rodillas sobre un cajón hay un jarro con café.-

mer'



## CINCO.

En el suelo un molcajete con salsa verde, junto al niño que come, un perro pacientemente espera un hueso.

En la parte de abajo está (Un tianguis) uno de los mas interesantes y pintorescos sitios de compra-venta y de operaciones de trueque. Pues bien; en un día especial de la semana que por tradición de siglos así ha sido siempre, llegan a temprana hora desde muchos Kms., de distancia, de la Sierra y del Valle, vendedores de todas suertes de comestibles, desde un rollo de quelites hasta el marrano, la burra con su cría, la manada de guajolotes y los canastos con huevos, etc., Allí se encuentra de todo y de todo se compra aunque en pequeñas cantidades: Los sabrosos quesos de cabra, el requesón envuelto en hojas de maíz, el frijol tierno para tamales, los marranitos de 2 meses, frutas de variadísimas clases, plantas y flores medicinales, "por cierto muy solicitadas". Las calabazas de castilla, los guajes para llevar el agua al trabajo, la sabrosísima carne ahumada de venado y jabalí, los pedazos de carne de armadillo ya cocido, el tepescuintle en medios y cuartos de canal ahumado, el cuero de víbora para curar el mal del pinto y cien y cien cosas más que hombres y mujeres conducen a esos tianguis, con la esperanza de vender allí, lo que han estado cultivando y cuidando pacientemente quien sabe desde cuando, para llegado el tiempo vender algo, poco o mucho, pero siempre con un resultado económico muy reducido a la cuantía de su esfuerzo personal y de sus esperanzas.-

Mucho tiempo estas pobrecitas gentes sufrieron privaciones, penas, fatigas agotamiento, ayunos y enfermedades, por esperar pacientemente que sus matitas crecieran, que sus animalitos engordaran, que las frutas ya estuvieran sazanas para poder llevar algo de ello al pueblo el día del tianguis.

¡Y porqué después de trabajar tanto obtenían tan poco!.. Porque no podían hacer más. Porque la mayoría de ellos nunca fué a la Escuela a prepararse para lograr una vida mejor, porque lo que hacen, lo hacen por rutina, sin ningún conocimiento técnico, y así seguirán toda su vida.-

¡Niño querido: Tú que ves este cuadro, piensa en el sufrimiento y poco provecho que obtiene toda persona impreparada, tú, sigue estudiando con amor, con fe estudia siempre y lograrás una vida mejor.-

¡ESCLAVOS DEL VICIO! La elocuencia patética y dolorosa de este mural, casi no necesita descripción; no obstante, como no todos los que lo ven estarán en condiciones de comprenderlo en su totalidad, he creído conveniente describirlo como todos los demás. Está dividido en varios grupos: Alcohólicos, Morfinomanos, Mari-guanos, Cocainómanos y otros más que han tenido la desgracia de caer en las garras de los (Estupefacientes).

A la izquierda, sobre la parte superior, "El Vicio del Alcohol". Un hombre con cabeza de monstruo, vacía una gran botella de alcohol "Es el proveedor" Más abajo, otro hombre hecho una miseria humana, arrodillado y engrillado con fuertes cadenas de hierro, trata de beber en la abundante cascada. En la mano derecha eos tiene un gran tarro que ha llenado ya, y con la izquierda oculta una botella también llena de alcohol. Este hombre representa: "El Tomador Insaciable".

Un poco a la derecha y en primer término, un hombre esquelético está como muerto, tirado de espaldas en el suelo. Ya está vencido, pero aun sostiene una botella con una mano.-

Este pobre hombre es de los que dicen (Primero muerto que dejar de tomar) - Un poco mas arriba y en segundo término, un niño trata de quitar a su Padre una botella con alcohol, pero su padre, en estado de brutez por tanta bebida como ha-

mer!



## SEIS

ingerido, defiende su botella golpeando al niño.

Sigue otro grupo de un aspecto terriblemente patético. El hombre ha estado en la cantina todo el día. Por la noche, dando tumbos y gritando cosas espantables llega a su Casa. Allí está la esposa, mujer mártir y abnegada, y un niño ya grandecito, quien como puede sostiene a su madre. Con la mente oscurecida por el alcohol, el hombre solo es capaz de imaginarse las acciones más viles y depravadas, y al entrar en su hogar, se le revela que su mujer lo engaña, y sin decir (Agua — va) coge a la mujer por los cabellos, la derriba y saca el cuchillo para matarla.

Pero el muchacho es listo, y con la agilidad de un tigre brinca y se agarra al brazo de su padre, mientras con una pierna trata de echarle una zancadilla. La mujer por su parte viéndose perdida, se afianza del brazo que le tiene del cabello y se defiende a patadas, tratando, como es natural, de acertar en alguna parte noble.

Con excepción de los niños y la señora, todos los demás están encadenados a fuertes hierros con grandes candados, de donde el vicio no los soltará jamás.

En el fondo un asinamiento de grandes barricas llenas de vinos y alcohol, con las marcas más atrabiliarias y sucias, serán vaciadas a su debido tiempo para seguir aumentando el número de esclavos. A la derecha, en un antro pestilente y asqueroso, aglomerados como bestias están los que en un tiempo fueron hombres, y hoy, no son más que guiñapos humanos, encadenados al vicio de los estupefacientes para toda su vida.

En efecto: en la esquina inferior de la derecha, están tres hombres sentados en una banca. Uno de ellos que por sus arrestos de militar, su gorro de papel y su pierna de palo, se considera un héroe de cien batallas o un conquistador, se inyecta heroína en un brazo, pensando en los maravillosos efectos que le producirá dicha droga, los cuales le harán olvidar por unas cuantas horas su desgracia, transportándolo a regiones de maravilla para luego, sufrir el espantoso (Sopor) efecto de la infernal droga.

Otro hombre, sentado a su derecha, quien tal vez en un tiempo fué marinero, espera su turno con paciencia, y con la esperanza de que su compañero de desgracia le dejará un poquito del precioso líquido para a su vez inyectarse.

Este hombre, que en muchas ocasiones en su vida de marino luchó con terribles tempestades en el mar, y recorrió alegre y triunfante todos los mares del Mundo, que supo de los más grandes placeres, que vivía feliz, que era bueno, fuerte y valeroso, y que jamás fué vencido en sus combates con el océano, que tenía los más grandes y maravillosos proyectos y estaba seguro de realizarlos (porque era libre) hoy se encuentra miserablemente encadenado por el vicio maldito, y ¡nunca jamás! podrá romper las gruesas cadenas que lo atan y lo obligan a continuar, descendiendo más y más, en el negro abismo donde se ha precipitado hasta encontrar la muerte.

Sentado en la misma banca, otro de los esclavos del vicio, está aspirando como el más fino rapé, la droga de Satanás que preciosamente guarda en una cajita, y que amorosamente sostiene en una mano. Está sintiendo el éxtasis momentáneo, y ¡después!, después vendrán los terribles efectos del colapso, se imagina rodeado de terribles monstruos que tratan de devorarlo, enormes vampiros que le chupan la poca sangre que aún le queda, serpientes que lo estrangulan, lo muerden y lo envenenan con su pestilente resuello, manos peludas armadas con puñales de siete filos que van a descargar sobre él un solo golpe que bastará para partirlo en dos como si fuera un melón. Y lo peor es que no duerme, no es que esté soñando, está bien-despierto, pero sus sistema nervioso y su cerebro, presa del enervante efecto de la



## SIEMPRE:

droga mil veces maldita, lo hacen vivir horas terribles de las más espantosas alucinaciones, y por todas partes donde sus ojos desorbitados buscan alguna protección solo encuentra en el espacio, en los muros, en el piso, animales y caras espantables que se ríen y se burlan de su miserable situación, y así pasará su triste vida hasta que una poca de tierra en algún lugar olvidado cubra para siempre sus huesos, sin haber tenido el consuelo de dar el último adiós a su familia a quien hace mucho tiempo abandonó para gustar los efímeros placeres de los enervantes.

Casi al centro del cuadro, en la parte superior, asomando medio cuerpo atrás de un muro en ruinas, aparece doña JUANITA es decir, la mariguana. Su apariencia es de sexo indefinido. ¿HOMBRE? ¿MUJER? no se sabe. Porta corona de oro, y sobre el cuello tiene como único adorno, una guirnalda de hojas de la infernal yerba. Guiffa un ojo, y, con ambas manos sostiene una cajita con mariguana marca reina que, lentamente, ofrece a un grupo de infelices que en un tiempo fueron niños inocentes, que reían placenteros y vivían confiados en que sus buenos padres los amaban y los cuidaban, y que después, ya hombres, sanos y vigorosos, en el taller, en el campo o en la oficina, cumplían santamente con sus obligaciones humanas y Divinas, sin pensar en el mal, procurando hacer el bien, porque eran buenos y abrigaban las más bellas y risueñas esperanzas para su porvenir, en tener una casita, para en unión de su esposa, formar un hogar que sería bendito con la risa de varios preciosos niños. ¡Qué bello mundo creaban en su imaginación! Pero, (los peros han existido siempre) un mal día, uno de los compañeros de trabajo, iniciado ya en los placeres de la tía Juanita, comenzó a ilustrarlos con los más bellos argumentos, sobre las maravillas que produce un cigarrillo (compuesto) -Si tú, te das (las tres) les dice, llegarás hasta el cielo, pues te nacerán alas, y también serás el más fuerte y más valiente de los hombres, nadie se burlará de tí, porque nadie será capaz de resistir tus ataques, serás temible y temido, serás feliz. Y eso fué suficiente. Aquel hombre vigoroso y cumplido, honrado y laborioso, " se dió las tres " es decir, que con eso comenzaba su descenso al abismo de donde ya nunca saldría, donde eternamente estaría encadenado como el más desgraciado de todos los esclavos hasta el fin de su vida.

Mientras este grupo de hombres de aspecto cadaverico, con los brazos levantados tratan de alcanzar la maravillosa cajita, y se imaginan ya las delicias que les producirá al darse (las tres) aunque después queden hechos una miseria, mientras ellos están mirando ya abiertas las puertas de la gloria, otro hombre, ya lo como todos ellos, que calza una sola polaina y viste uno como traje de mujer, está tratando de dar muerte con una hacha, a un horrible animal salido del centro de la tierra o del infierno, sin darse cuenta de que el hacha tal vez sea de cartón, y que aquel animal, sólo existe en su cerebro totalmente oscurecido por el uso de los narcóticos. En la base del cuadro, o sea en el primer término, un hombre también engrillado y en 4 pies, trata de alcanzar estirándose todo lo más que puede la jeringa que está usando su compañero de desgracia, pues también el la desea con toda el alma, y ya se le figura un siglo el tiempo que tardan en proporcionársela para inyectándose, calmar un poco esa terrible ansiedad que lo está devorando, y que pronto dará con él en la fosa donde quedará ignorado para siempre.

A la derecha del cuadro, atrás de los que están sentados está una mujer. -- (pues también las mujeres resbalan y caen en esa trampa infernal) Está de pie, con la cabeza inclinada y rapada, en las orejas porta grandes arracadas y se cubre con una bata de dormir, le falta un brazo, que seguramente perdió, manejando el carro de los contrabandistas en un encuentro a tiros con la policía.

Ya está vencida. Pronto morirá, pero se encomienda al demonio quien presto llega y gustoso le ofrece encendido ya, el último cigarro que fumará en su vida.



## OCHO

Por último, en la parte superior, suspendido en el espacio está el colaborador de SATANAS, su agente encargado de distribuir las infernales drogas por el Mundo entero. Es un monstruo horrible con cinco ojos, significando con ello que tiene la facultad de ver al mismo tiempo con las cinco partes del mundo, distribuyendo -- los fatídicos venenos que aumentarán el número de desgraciados entre hombres y mujeres. En sus manos, casi garras de animal, sostiene una cajita de brillantes colores llena de las infernales drogas.--

En su cabeza rapada a coco ostenta tres como espigas de madera, son tres pelos que Satanás le ingirió para conferirle su poder. Esos son los famosos tres pelos del diablo que la conseja ha atribuido siempre, a todo aquel criminal que llegó a cometer los más espantosos y repugnantes crímenes, y que siempre logró como -- por encantamiento, librarse de la justicia. En la parte superior del muro y por -- un agujero emerge una mano peluda que sostiene un cartel cuyo texto es el siguiente.

HAGO ESTA AMABLE ADVERTENCIA, PARA QUE EL QUE TENGA OJOS VEA, Y EL QUE TENGA OIDOS OIGA.--

Del palacio a la cabaña  
yo mi poder extendí,  
no hay quien se burle de mí,  
por mucho que tenga maña.

Aunque se haga como araña  
y camine en cuatro pies,  
si llega a darse las tres,  
murió pescado en la caña.

Su muerte será espantosa!  
arrastrará mil cadenas  
de martirio y de dolor,  
y su vida desastrosa,  
terminará en una fosa  
de pestilencia y horror.

MALA YERBA. año MMD a. d. J.

Queda manifiesto en este bello mural, de manera patética y terriblemente -- trágica, el estado de desgracia y eterno dolor en que viven y morirán todos aquellos que poco a poco fueron descendiendo al abismo del vicio en donde quedarán -- eternamente encadenados.--

A continuación, y hacia la derecha del ya descrito, está el cuadro (LA ÚLTIMA VENTA DE DROGAS). Tres magnates del (ampa) de esos que controlan la venta y distribución de drogas estupefacientes en todo el Mundo, están plácidamente celebrando -- el triunfo de la última y magnífica venta. Han contado ya el oro y los billetes, y hecho la más equitativa distribución. Charlan, cantan, declaman y toman finísimo -- Champaña.--

Son felices. Piensan en que de seguir así sus lindos negocios, pronto serán -- dueños del Mundo. Tendrán espléndidos palacios, lujosos y potentes coches, hermosísimas mujeres, tomarán y comerán de lo mejor, vestirán siempre a la última moda, portarán anillos con brillantes que valdrán una fortuna, y ¡oh! sarcasmo de la vida, serán respetados y considerados como perfectos caballeros.--

Todo lo tendrán y todo lo podrán con el oro, esa llave mágica de poder Universal, les abrirá las puertas de las más atrevidas aspiraciones. ¡Insensatos! se-

mer!



## NUEVE.

creen ya los invisibles, y olvidan que hay una justicia Divina de poder infinitomas grande que la justicia humana que, premia o castiga a su debido tiempo. En efecto: el castigo para ellos ha llegado ya. A uno lo asecha un puñal por la espalda. A otro: una mano invisible le vacía un frasquito de veneno en su copa de Champagne, y, por último al que está en el centro que en ese momento declama un bello poema alusivo al triunfo de esa noche, la muerte suspendida en el espacio va a cortarles la cabeza con su invisible guadaña. Al parecer, con la muerte de ellos todo ha terminado. Mas no es así. Su actuación en el Mundo, depravada y sin escrúpulos de conciencia, dió como resultado:

1.- Dejar sumidos en el abismo del martirio y la locura, a miles y miles de seres desgraciados, que no tendrán mas remedio que morir en su desgracia cada día mas grande, más dolorosa, mas terrible.-

2.- Dejar en lahorfandad y desamparo a cientos de miles de hogares donde niños, mujeres y ancianos, sufrirán las consecuencias.-

Esta fué su obra en el Mundo, obra tremendamente aborrecible y condenable. -- Obra de Maldición.-

Abajo de este mural está representada en (alegoría)

## "LA IGNORANCIA PRIVANDO DE LA LUZ A LOS NIÑOS".

Una mujer sin ojos trasmite su maléfica y peligrosa ignorancia a un grupo de niños privándolos de luz en los ojos y en el cerebro, a fin de que sumidos en la obscuridad, no puedan nunca gozar de la belleza y ventajas que proporciona la cultura, y vivan siempre de una manera rutinaria unidos al yugo de la ignorancia.

El último mural de esta parte representa "EL CASTIGO DE LOS QUE VENDIERON DROGAS".

Es este un mural terriblemente espantoso, trágico y doloroso sin medida. Representa el lugar donde son castigados todos aquellos que despreciando las leyes Divinas y Humanas, solo pensaron en satisfacer sus instintos cavernarios y depravados a costa del dolor humano, sin omitir para lograrlo, los más espantosos y terribles crímenes. En efecto: Allí van llegando todavía enteros y gordos, los que vendieron drogas. Traen cargando sus fardos con estupefacientes. Varios demonios los arrean y pinzan con sus tridentes. El primero de los tormentos que allí sufrirán será el famoso "baño de los novatos".-

En un lago de brea hirviente, serán arrojados de cierta altura a fuerza de pinchazos con los tridentes.-

Sumergidos en ese terrible elemento en unión de otros desgraciados, maldiciarán y rechinarán los dientes sin remedio, pues ya están condenados para siempre. Después de cierto tiempo que no excederá de mil años, otros demonios armados de poderosos trinchas los ensartarán como quien pesca truchas y los irán pasando al fatídico pozo de las serpientes. Este es otro de los mas espantosos tormentos de esos desgraciados. Serpientes horribles, los estrangularán con sus poderosos anillos y los muerden hincando en ellos sus terribles colmillos. Ellos, los condenados, en el paroxismo de la desesperación, se retuercen y hacen los más grandes esfuerzos por librarse de tan espantosos animales, y en la locura producida por tan tremendo suplicio los muerden, pues para defenderse no tienen mas que sus propios dientes.- Infelices. Todo lo del Mundo acabó para ellos, pues no sólo serpientes, sino también cocodrilos de poderosas y espantables mandíbulas, los irán triturando y tragando poco a poco.- Aquí, en este suplico de inigualable dolor y espanto, --



## DIEZ:

gritarán y maldecirán durante otros mil años, pero no es esto todo. Con cadenas y hierros retorcidos en el cuello pasarán a donde les cortan las manos. De esto está encargado uno de los más horribles demonios que con una pesadísima hacha de un solo golpe les va trozando las manos. Uno de ellos está de rodillas esperando el segundo golpe, pues el primero ya le cortó la mano derecha. Atrás de ese desgraciado está con grandísimo miedo y temblando el que sigue en turno, ya se imaginar sus manos formando parte del montón que está en el piso. Atrás del verdugo, otro grupo de encadenados espera el fatal momento. Lloran y maldicen, todo en vano. Las órdenes infernales son inexorables.

Por último junto al banco del suplicio, un demonio flaco y hambriento, va escogiendo las mejores manos para comerlas, y ya le está echando el ojo a la que está sobre el banco que pronto será triturada por sus terribles mandíbulas, igual que todas las del horripilante montón.

Como un sarcasmo y maldición, esas manos que en un tiempo estuvieron perfectamente cuidadas y aseadas, y, hasta embellecidas por la manicurista que con todo esmero alizaba y pulía las uñas en forma de almendra, que lucieron toda una fortuna en los mas lindos anillos del Mundo, que manejaron millones de monedas de oro y montones de billetes, que acariciaron las mas lindas mujeres, que fueron diestras en el manejo de potentes y lujosos coches, que firmaron contratos con arquitectos famosos para la construcción de lujosísimos palacios, y que nunca temblaron al autorizar los más criminales convenios, esas manos, en fin, que fueron prodigiosas y maravillosas, hoy han sido desprendidas de un solo tajo y serán horriblemente masticadas, trituradas, tragadas y digeridas en la panza del mas hambriento y asqueroso de los demonios. ¡Y después? ¡Oh! después sigue no el final, nada de eso, sino lo que sigue. Cuando estos espíritus desgraciados han pasado por todos los suplicios ya enumerados, cuando han sido ya bañados, ensartados, estrangulados, comidos a pedazos, despellejados, triturados cien veces, y otras cien reconstruidos para de nuevo empezar, cuando ya ni ellos mismos recuerdan si algún día fueron hombres, entonces con los hierros retorcidos en el cuello irán en fatídica y macabra marcha al lugar del suplicio eterno.

En grandes arcadas construídas especialmente para ese benéfico fin, quedaron fuertemente incrustados miles de poderosos ganchos del mas resistente hierro.

Los que allí van a quedar son izados y fuertemente remachados a dichos ganchos quedando suspendidos a cierta altura. Justamente abajo de cada uno de ellos un fuego intensísimo alimentado por varios demonios los estarán tatemando y sin ser quemados, sólo quedarán perfectamente asados, y en este último tormento estarán portodas las eternidades. Ese fué su fin.

En el extremo superior izquierdo de este mural están un departamento exclusivamente dedicado a los parricidas. Dos feroces centinelas, hacen la guardia para que sea debidamente cumplida, la horrosísima y eterna pena impuesta a esos hijos maldecidos que, olvidando y despreciando las Leyes Divinas y Humanas, en un acceso de ira infernal, dieron muerte a sus padres.

Un poco abajo de este departamento están entgados en un muro un grupo de letrados con orejas de burro.

Es la barra de abogados malos que, amparados por un título, cometieron las mas escandalosas inmoralidades en contra de la Humanidad.

Sostienen grandes libros en las rodillas, en donde eternamente estarán estudiando leyes y Literatura Infernal.



## ONCE:

Dos demonios los vigilan constantemente y les señalan sus errores, pues periódicamente son examinados, y castigados por la más leve falta de atención.-

Un poco a la derecha un diablillo lleva cargando un gran fardo nada menos que de "Pepines, Paquines, y chamacos" toda esa literatura malsana y morbosa, que está causando tan terribles efectos en los tiernos cerebros de los niños y jóvenes de ambos sexos, vírgenes aun de ideas depravadas.-

Esos cuadernillos que bien pueden ser de procedencia infernal, pues con sus mentiras perversas y sus ilustraciones pornográficas y hasta del mas descarado erotismo, han absorvido al 90% de las juventudes de nuestra querida Patria, desviandola del buen camino y provecho que obtendrían dedicando tan precioso tiempo a lecturas edificantes, que hagan pensar en el amor al trabajo, en la belleza, en la consideración y respeto a sus semejantes, que hagan pensar siempre en el bien, y nunca en el mal, lecturas basadas en la mas pura y santa moral.

Pues bien! como de todo eso carecen esos cuadernillos y solo están repletos de maldad, desde hace mucho tiempo están sirviendo de combustible en los hornos infernales.-

En el centro del cuadro está el mero Jefe, el mandamás, Satán. El que dicta las más terribles leyes y ordena que se cumplan. Monstruo de una apariencia terriblemente espantosa, pues en su mirada satánica se refleja todo ese abismo de rabia y destrucción que siente por la Humanidad. Está caballero sobre otro monstruo no menos espantoso que él, sobre quien apoya un libro donde con anticipación se han anotado las sentencias de todos los que van llegando, y les indica, con toda precisión, el primer lugar que les corresponde. De los colmillos del monstruo que sirve de asiento pende una cadena con una tabla y unos versos, que tratan de la sentencia y suplicios de los desgraciados que van llegando. Y que son los siguientes.-

Los que vendieron drogas  
al lago de pez hirviente;  
y cuando ya estén bañados y peinados,  
pasarán bien ensartados  
al pozo de las serpientes.

Pero antes de ser mutilados  
para ser colgados y tatemados,  
cuando ya desesperados  
hasta rechinen los dientes,  
subirán a las parrillas  
de gruesas barras ardientes  
y allí verán maravillas.

Maravillas que no vieron  
cuando tomando champaña,  
montones de oro reunieron,  
y en los billetes se hundieron,  
del palacio y la cabaña.

Todo ello fué maldición.  
Por seguir su religión,  
han perdido cuerpo y alma  
y perderán lo barrigón;  
Cayeron en la prisión,  
ni yendo a bailar a Chalma  
obtendrán su salvación.-

SATAN ... Rey del Averno.  
mer!



## DOCE!

Por último en un lugar estratégico, sentado en unas rocas, un pintor trabaja afanosamente dibujando y pintando directamente del natural, las más interesantes escenas que se desarrollan en este antro terrible de dolor y sufrimiento eterno. Y esto tiene un significado muy sencillo: Representa la "UNIVERSALIDAD DEL ARTISTA".-

En efecto: El artista goza de un privilegio exclusivo y único entre los mortales, lo mismo puede entrar y salir en el Infierno para observar lo que allí pasa y hacer acopio de documentación para su obra, que puede también descender a los abismos del mar para estudiar allí, las maravillas de vida de Neptuno, y gozar de las bellezas incomparables de ese maravilloso país de ensueños.-

Puede también bajar al centro de la Tierra para estudiar allí, y hacer sus croquis de esas maravillosas cabernas incandescentes donde Flutón ayudado por los ciclopes de un solo ojo, pero de fuerzas hercúleas, ha construido sus más grandiosos y encantadores palacios. Todo eso le es permitido estudiar al artista cuando él necesita elementos extraterrenales para sus obras. Subirá también a la Luna y, cómodamente instalado allí, procederá a la ejecución de sus más portentosas creaciones. Y tal vez, con el permiso de San Pedro y con la promesa muy formal de salir tan pronto como termine, podrá entrar a la Gloria, para hacer allí, lo más sorprendentes y sublimes estudios y observaciones de la incomparable belleza, de la armonía sublime, del amor y santa paz en que viven los espíritus de hombres y mujeres que fueron buenos y, que allí, eternamente vivirán en unión del Dios bienhechor y creador de todos los Mundos.-

Concretando: estos murales que a primera vista, (y a segunda también), causan horror y hasta repugnancia, son de una gran belleza en su contenido si se tiene en cuenta que, para el autor, fué posible uniendo y amasando elementos de las más vil extracción, modelar y dar forma con esos elementos hasta asquerosos, a una idea de un significado tan sublime y profundamente humano, como es el deseo de mejoramiento social Universal. En eso está fincada la belleza de estos murales, que serán siempre discutidos mientras los muros sean muros que será la duración de la pintura.-

COMENZAMOS LA PARTE CORRESPONDIENTE A LA CULTURA.

Estamos frente al cuadro central. El Maestro, en ceremonia especial y solemne, despide a los que ya terminaron los cursos de Primaria Elemental y Superior, a aquellos que seis años antes llegaron a la Escuela con una venda en los ojos, llegaron ciegos, completamente ciegos, pues la venda que la ignorancia les hacía colocado, no sólo les cubría los ojos, les oscurecía también el cerebro, privándolos de ese modo, de todo lo grande y bello y magnífico, que la naturaleza por todas partes y a cada momento le brinda al hombre, cuando aquel hombre o mujer, desde que eran niños, asistieron a la Escuela. En efecto: los que ya terminaron sus estudios, aquellos que llenos de fé y de la más risueña esperanza todos los días, siempre a la misma hora, abandonaban su hogar que les brindaba calor y seguridad, abandonaban a sus queridos padres que les habían dado la vida, y con gusto inmenso iban siempre a la Escuela, porque la Escuela era y es un Templo de mágico poder, - donde día con día el Maestro les iba desprendiendo la obscura venda de la ignorancia, y, explicándoles paciente y amorosamente los fenómenos naturales basados todos y comprobados por la Ciencia, esa maravilla de incomparables alcances, regalo el más valioso de Dios, para la comprensión de su obra magnífica, e infinitamente hermosa y grande sin medida. Y de esa manera el Maestro, ese hombre abnegado y privilegiado entre miles y miles, y seguramente desde antes de nacer seleccionado ya y comisionado para encargarse en este Mundo de la más bella y santa de las misiones, como es la de formar corazones y alumbrar cerebros, ese hombre o esa mujer Maestros de corazón y de vocación, día con día y año tras año, cincelaban y puli-

mer!



TROCEN:

#lían un poquito del cerebro de esos niños, que un día vinieron a El, con la esperanza de que el Maestro los libraría de la obscura venda de la ignorancia.-

Y en efecto, así fué. Después de varios años de convivir en la misma Escuela y hasta en el mismo salón, llega el ansiosamente esperado fin de Cursos. -- Muchos de los niños han terminado ya su instrucción Primaria, Elemental y Superior

Quando hace seis años ingresaron a la Escuela, eran pequeños. Ahora que -- la dejan ya son unos jovencitos fuertes y vigorosos, pues el Maestro no sólo cuidó en ellos la parte intelectual y moral, sino que puso muy especial atención también, al desarrollo y vigorización de su cuerpo por medio de los deportes. Y de -- esa manera, el Maestro, ese hombre abnegado y nunca jamás como se debe recompensado y comprendido, puede hoy entregar a la Patria, lo que la Patria necesita. -- es decir: jóvenes perfectamente preparados, para enfrentarse con éxito a los más complicados y difíciles problemas de la vida, porque ya han dado los primeros magníficos pasos por el camino luminoso de la Ciencia y, con toda seguridad, seguirán preparándose.-

En el fondo de este cuadro central está en un pizarrón escrito el siguiente bellísimo pensamiento:

"HIJOS MIOS, GUIADOS POR LA CIENCIA, HACED UNA PATRIA GRANDE, FUERTE Y RES--  
PETADA".

Esta es la única y magnífica recomendación que les hace su Maestro al despedirse de ellos.-

Por el lado izquierdo selan hoy, los que en un tiempo llegaron con la venda de la ignorancia en los ojos. ¡Qué distinto! Hoy van en arrogante tropel, alegres confiados, llenos de ilusiones, perfectamente preparados, juveniles y vigorosos -- van felices.-

Todos ellos llevan los útiles que les sirvieron para resolver sus múltiples problemas durante el tiempo de sus estudios. La Ciencia, con una tea encendida -- en la mano derecha y un libro bajo el brazo izquierdo los va guiando, y los lleva rá toda su vida por el camino del éxito y del bien.-

A continuación de este cuadro y a la izquierda, está el mural titulado "EL -- TRABAJO METODIZADO".-- Representa varios aspectos de actividades desarrolladas bajo métodos científicos y técnicos.-

En primer lugar, sobre la parte superior de la derecha cuatro hombres han -- levantado un gran durmiente que llevarán a la vía en construcción.-- Otros cuatro hombres hacia la izquierda bajo la vigilancia del técnico, aprietan la tierra y -- grava entre los durmientes con sus pesadas planchetas de hierro. En la parte inferior, otros hombres están bajando con cuerdas, un grueso tubo, como tantos otros que han colocado ya, en la instalación del drenaje. ¡El drenaje! Ese benéfico alcan -- ce de la técnica moderna que ha proporcionado tantos beneficios a las ciudades, -- librandolas de muchísimas enfermedades y epidemias causadas por la acumulación de los peligrosísimos desechos humanos. Mas a la izquierda y en la parte superior, -- cuatro hombres conducen un pesado riel que colocarán donde ya el Ingeniero les -- ha indicado.-

Un ingeniero, comisionado como otros más en la construcción de la vía, está -- haciendo sus consideraciones, y, verificando con el nivel, la posición correcta -- en que debe quedar el riel que otros dos hombres, atendiendo a las indicaciones --



## CATORCE:

de él, con todo cuidado están tratando de colocar en su sitio definitivo.--

En la parte de abajo, competentes maestros albañiles construyen muros de defensa y alcantarillas, otra de las obras de carácter técnico y de gran importancia, -- que viene a sumarse a un gran número de actividades de carácter técnico y científico, que son indispensables en la construcción de vías férreas y puentes, y que solo pueden desarrollar honestamente, aquellas personas que al terminar su primaria, no se durmieron en sus laureles amparados por un certificado, sino que, llenos de optimismo, con fé y con amor, emprendieron los estudios Superiores hasta lograr -- especializarse en profesiones de grandísima responsabilidad, pero justamente por -- ello perfectamente retribuidas.

Vemos también otro de los Ing. que con un teodolito, está considerando la dirección correcta que seguirá la vía, y hace indicaciones a otros hombres que a cierta distancia sostiene una balisa. Los camiones se encargan de acarrear todo el material necesario en la construcción de ese camino que llevará el Progreso y la Cultura, por todos los pueblos y ciudades por donde vaya pasando. Por último, dos ingenieros, jóvenes aún, pero ya expertos y conscientes de su responsabilidad, están con todo cuidado, consultando un plano y anotando los datos necesarios y concretos para la continuación de esa obra que sólo guiados por la ciencia llevarán a feliz término.--

A la izquierda del ya descrito está el mural titulado "CONSIDERACIONES SOBRE EL VOLUMEN DEL RIO MANTE" En la parte superior, sobre las grandes rocas de la sierra están varios Ingenieros que conducidos por expertos guías, llegaron hasta ese lugar desde donde se dedican a hacer consideraciones de carácter científico, sobre el volumen de dichas aguas, desde el maravilloso nacimiento del río Mante que como ya lo dijo el Poeta, (Ya es adulto desde que nace) y, que andando el tiempo, se -- convertirá en el factor más importante del distrito de riego de la "región del Mante". Esa maravillosa y vigorosa obra de carácter fluvial, que ha proporcionado a -- nuestra querida Patria tantos y tan valiosos beneficios, y también observan placidamente los bellísimos colores que en su transparencia purísima, el agua refleja -- en los más delicados y bellos matices, así como también el rebullir placentero de los pececitos y tortugas que moran ahí felices en su maravilloso palacio de cristal.--

Todo ello ven, y todo lo consideran esos hombres debidamente preparados y guiados siempre por la Ciencia, que van a emprender con la más absoluta confianza la -- grandiosa obra antes descrita.--

El mural que sigue se titula: "APLICACION DE METODOS MODERNOS A LA AGRICULTURA".-- Está dividido en tres aspectos:

1.- Tres hombres con toda atención están revisando un tractor, a fin de localizar debidamente los desperfectos que ha sufrido durante las últimas labores, realizadas en extensísima zona preparada ya para recibir las semillas que, encontrando al ser depositadas, una tierra perfectamente removida y oxigenada, pronto germinarán y crecerán bellas y lozanas, para producir a su debido tiempo frutos o semillas de la más alta calidad.--

2.- En la parte superior, un solo hombre con un tractor cuyo manejo conoce -- a la perfección, está llevando al cabo las labores que en ese tiempo son necesarias, a una extensísima plantación de caña. Y ¿Porqué un solo hombre es capaz de -- atender esas labores que en otras condiciones, ocuparían sin duda cientos de trabajadores? pues sencillamente: porque este hombre como muchos de sus compañeros, -- desde hace tiempo abandonó los métodos rutinarios de cultivo, y se dedicó a estudiar hasta lograr adquirir una preparación técnica, que hoy le permite ejecutar --

mer!



## QUINCE:

con poco esfuerzo, labores eficientes y de grandísimo rendimiento y provecho para él y para su familia.-

3.- A la izquierda está representada una de las labores más importantes para la buena conservación del sistema de riego. Esto es (el desazolve de los canales) Un hombre experto en este importantísimo trabajo, acompañado de un ayudante, está comisionado de limpiar los canales de yerba y lodo.-

Para ello utiliza la Draga que maneja con toda pericia. (La draga.) Esa importantísima aportación de la Mecánica que en todos los aspectos del dragado y canalización, ha venido a llenar necesidades de tal alcance, que para realizarlos sin ella, habría la necesidad de emplear cientos y cientos de hombres durante mucho tiempo, con un elevadísimo costo y un resultado muy inferior al obtenido por tan maravillosa máquina. Varios hombres están hablando con el operador, seguramente dándole nuevas órdenes.-

Sigue a este mural el cuadro titulado: TENDIENDO LINEAS TELEFONICAS. En primer término están varios hombres levantando un gran poste que quedará enterrado y perfectamente asegurado, para soportar con toda seguridad el tiro y peso de los alambres de cobre que, como mágicos conductores, transmiten la voz al mismo tiempo que es pronunciada. ¡Oh maravilla de maravillas! No olvidemos nunca a "Graham Bell que logró el invento del teléfono, que tanto bien ha proporcionado al Mundo.-

Estamos frente al cuadro titulado: "HACIA UN MEXICO MEJOR".

Este mural de gran importancia y trascendencia ideológica en la historia de nuestra Patria, no es lo que se podría pensar al verlo por primera vez. Esto es, que sólo representa tres períodos de alta política de los últimos tres mas ilustres gobernantes de nuestro País. y Sin embargo no es así.-

El contenido de este mural representa algo más elevado y sublime, es decir, -- representa (los más grandes ideales de la Revolución).

Todos sabemos ya, y hasta los que no lo quieren decir lo saben también, que todos aquellos grandes hombres que se lanzaron a la Revolución, lo hicieron no únicamente con el propósito de excitar a grandes masas de hombres para que los acompañaran a robar, a incendiar rancherías y pueblos enteros, a colgar a sus contrarios, a fusilar y ametrallar pueblos y ciudades dejando solo desolación y ruinas por donde quiera que pasaban. No, no era esa su intención. Eso que hicieron era necesario hacerlo, urgía y era urgentísimo hacerlo, y hacerlo tantas veces, como bastara para alcanzar el triunfo y con éllo, el ideal mas grande y mas sublime de la Revolución. El de lograr construir ¡UN MEXICO MEJOR!. Con el triunfo de la Revolución comenzó la reconstrucción nacional. Y México, nuestro bello y querido MEXICO, bajo la sabia dirección de hombres honestos y justicieros cada día va alcanzando proporciones de potencialidad Universal; cada día va siendo más grande, más fuertes, más respetado.-

El presente mural está dividido en varios aspectos:

En el extremo superior de la izquierda está representado un momento de eminentísima trascendencia en la economía Nacional como fué la Emancipación del Petróleo Mexicano. Ese acto patriótico y sublime, debido a la prudente y sabia consideración del Gral. Dn. Lázaro Cárdenas, devolvió a México, lo que México había perdido durante muchos años: ¡Su petróleo! El petróleo producido en sus propias tierras.- Un grupo de obreros en acto solemne reciben del Gral. Cárdenas, un pliego que dice: "El petróleo de México es de los mexicanos" significando con ello que las concesiones a los extranjeros en ese sentido han terminado.-

mer<sup>2</sup>



**DIECISEIS:**

En el extremo de la derecha está representado otro de los más trascendentales momentos históricos de nuestra Patria, cual fué la declaración de guerra al Eje.-- "Alemania, Italia y Japón", por el hundimiento de nuestros barcos Potrero del Llano y Faja de Oro, decisión que con toda solemnidad comunicó a la Nación entera, el entonces Presidente de la República Gral. Dn. Manuel Ávila Camacho.--

Este acto de trascendencia Universal, recordó al Mundo entero que México, ha sabido y sabrá defender sus derechos cuando su dignidad sea lesionada en alguna forma.--

En la parte de abajo está representado un desfile de las más grandes y nobles actividades logradas en los últimos años de reconstrucción Nacional, y ellas son -- EDUCACION.-- Una de las primerísimas necesidades, representada por niñas y niños -- de las Escuelas quienes portan un cartel con la siguiente sencilla y grande inscripción ¡HACIA UN MEXICO MEJOR! Es decir, todo un poema de los más grandes anhelos para nuestra querida Patria. En marcha de izquierda a derecha y en primer término tres vigorosos atletas, dos hombres y una mujer, representan los deportes. -- Otra de las actividades de grande alcance social, cuya misión es no solo la de vigorizar cuerpos, sino también de librar de los vicios y el mal vivir a todos aquellos que practican los deportes. Sigue a los deportes la AGRICULTURA representada por tres campesinos portando los simbólicos y más indispensables productos agrícolas de nuestro país como son la caña de azúcar, el algodón y el maíz.--

A este grupo le sigue la INDUSTRIA. Varios obreros marchan portando distintas piezas de máquinas que ellos mismos han construido en los talleres Nacionales. La GANADERIA está representada por un blanco toro cemental y un hermoso caballo negro, sostenido de la brida por el musculoso brazo de un hombre.--

En la parte central manejando el timón de una barca, está el Lic. Dn. Miguel Alemán, actual Presidente de la República quien, con mano firme, visión certera, y propósitos honestos, ha logrado hacer una Patria grande, fuerte y respetada. ¡UN MEXICO MEJOR!.

**EL RIO MANTE.--** Este es el nombre del mural que al contemplarlo, nos transporta a lugares de maravilla. Desde su espléndido nacimiento ya es RIO, y, desde ese momento comienza su benéfica labor deslizándose siempre manso, alegre, silencioso y fecundo, y prodigando siempre y cumpliendo honestamente su misión bendita, de alimentar cariñoso a las tierras que va tocando. En sus espléndidas riberas, todas -- las plantas agradecidas a su paso solemne y silencioso, le tributan su cariñoso homenaje: las palmeras suavemente mecidas por la brisa tremolan, saludándolo, sus verdes abanicos, y las yerbas y las flores le ofrecen su perfume y se inclinan para besarlo. Los pájaros cantores, las garzas blancas y morenas, los patos de varias clases y muchísimos más animalitos que allí viven, lo saludan con amor, pues -- saben que EL, les proporciona sin costo alguno todo lo que ellos necesitan para -- vivir felices.--

Pero no es esto todo. El río pronto llega a la "Aguja" y justamente allí comienza "pudieramos decir" su labor de mejoramiento social.--

En la Aguja, la presa lo divide en dos brazos; uno hacia el Este. Otro hacia el Oeste, y desde ese momento el río se multiplica de una manera asombrosa alimentando muy cerca de 200 Kms. de canales que fertilizan cumplidamente las tierras -- por donde pasan.--

También está representado en la parte superior izquierda de este bello mural, -- el balneario "EL NUEVO VERACRUZ". Solo hombres dinámicos y perfectamente preparados como el Sr. Dn. José Ch. Ramírez actual Gerente Gral. del Ingenio del Mante --

mer!



## DIECISIETE:

piensan en llevar al cabo obras de mejoramiento y esparcimiento social, como las efectuadas en ese hoy bello lugar de muy poco tiempo a la fecha.-

Todos sabemos cuán benéficas han sido las obras allí realizadas, no sólo para los Cooperativistas, sino para todos aquellos que con gusto esperan el domingo, para ir allá con sus familias a disfrutar de muy lindas tardes.-

En la parte de abajo y como consecuencia de la industrialización del río, está representada la Unión de Obreros y Campesinos, es decir, el origen de la Cooperativa de Obreros y Campesinos del Ingenio del Mante, sosteniendo como factor principal de dicha Unión, un hermoso y robusto haz de cañas.-

En el siguiente gran mural están representadas muy importantes actividades -- del interior de la Fábrica. De derecha a izquierda "Los Tachos" están cuidadosamente pintados de aluminio. Más que hacernos hablar nos hacen pensar, pues bien sabemos que la importantísima labor que en silencio y al cuidado de solo dos hombres, desarrollan de día y de noche elaborando en su interior, la cristalización de las mieles.-

Sigue a continuación el ENVASE DE AZÚCAR.- Bien pocos en verdad, son los que en esa actividad trabajan: 2 pesadores, 2 cosedores y 2 o 3 acarreadores. Y de esa manera van llenando sacos y mas sacos, no para cargar un camión, sino para llenar de ellos, inmensas bodegas que preciosamente guardan la abundantísima producción de la ZAFRA.-

A continuación hacia la izquierda, está representado la caña ya triturada antes por potentes cuchillas, bajando en abundantísima cascada por una banda conductora, que la irá llevando por distintas máquinas molidoras donde cadauna de ellas le irá extrayendo hasta la última gota de miel, dejándola convertida en polvo para alimento del fuego de las calderas.-

Por último, en la esquina del muro Oriente está representado un bello conjunto de molinos potentísimos; máquinas que con toda precisión y eficiencia, día y noche cumplen durante todo el tiempo que dura la Zafra, la importante labor que les está encomendada.-

En la parte de abajo dos obreros provistos de su careta de mica, están reparando cuidadosamente uno de los grandes rodillos molidores. En verdad, sorprende pensar, en que una cantidad tan pequeña de obreros, eso sí, todos ellos perfectamente preparados y conscientes de su responsabilidad sea suficiente para vigilar tan gran número de máquinas, obteniendo un rendimiento tan indiscutiblemente inmenso, en relación con los que todo lo realizan de una manera rutinaria.-

Llegamos al final de la parte destinada a cultura. Este bello mural representa EL DIA DE LA RAZA.- Celebrado por un HUAPANGO VERACRUZANO.

Es en la Escuela donde ésta hermosa fiesta de acercamiento y enlace continental se está celebrando. Con toda anticipación, el Director de acuerdo con Maestros y Maestras de grupo, han preparado el programa a desarrollar.-

En primer lugar han seleccionado a un grupo de 21 niñas de las más grandes, casi ya unas señoritas para que desde luego manden hacer sus vestidos de jarochas, - pues tratándose de un Huapango, es necesario presentarse debidamente caracterizadas.

Ellas serán las que marcial y en espléndida marcha plena de los más lindos colores, portarán las Banderas de toda la América.-

Ya han regresado del desfile reglamentario por la Ciudad, donde, al compás de-  
mer!



## DIECIOCHO:

las cornetas y tambores de la Banda Militar de la Escuela, han sido delirantemente ovacionadas.-

Estamos frente al lugar donde se van a desarrollar los números del bello programa elaborado por los Maestros.-

En la parte superior y justamente en el centro de este mural aparece el busto en yeso de Cristóbal Colón. Tocando dicho busto en su base, está el Mundo con parte de la América visible. Un ancho listón blanco lo circunda con la siguiente recordación 112 de Octubre de 1492 !

Junto al Mundo han colocado abundantes ramos de frescas y bellas flores. A uno y otro lado están las 21 señoritas luciendo el primoroso vestido de las Jarochas.-

En su confección han empleado los más espléndidos colores. Amarillo, rosado, azul, verde, blanco. En fin que allí vemos todo un jardín de hermosas flores.-

Como nota realmente pintoresca entre tan diversos colores, cada una de ellas porta el imprescindible pequeño delantal negro, flequeado de encajes y flores bordadas con sedas de los más lindos colores. Todas ellas portan arracadas y aretes de oro, y no les faltan las flores en la cabeza y los listones en sus bellas y robustas trenzas. También la pafioleta, esa prenda que tanto caracteriza a las jarochas, completa su indumentaria.-

Cada una de estas jarochas sostiene dignamente la bandera correspondiente a una de las Naciones de América. Es un conjunto de hermosos colores que viene a sumarse a los ya antes descritos. Sobre la parte superior de las Banderas, en el muro, un verde festón se extiende de un extremo al otro del cuadro. Atras del busto de Colón, también sobre el muro están plisadas en curvas las Banderas de México y España simbolizan el enlace de los dos Mundos.- Enfrente de Colón, y un poco más abajo sobre una tarima, una niña y un niño también vestidos de jarochos, están bailando la bamba y, sin perder el compás del baile, haciendo filigranas con los pies, irán amarrando una banda que les han tendido en la tarima, hasta lograr hacer y apretar un nudo y tal vez dos o tres pues para ello están ya debidamente preparados desde hace varios días, por un señor legítimo jarochos y experto en esos bailes que, los estuvo dirigiendo cuidadosamente en los difíciles pasos y mudanzas de tan bello son veracruzano. Abajo, a la derecha está el alma de esos Huapangos; es decir, la música. Este conjunto que si justamente no puede considerarse como una orquesta, si cumple admirablemente su misión en esas noches tropicales que bajo las palmeras y sobre una gran tarima, a la luz de los candiles de petróleo y protegidos por un manteado, se reúnen los jarochos, hombres y mejeres, a participar en el Huapango, luciendo a cual mas sus facultades, bailando y cantando.-

La música se compone de un violín, un arpa, una guitarra y dos o tres jarochas de las llamadas requintos. Con eso es suficiente y no se necesita más, pues ejecutadas por músicos si se quiere líricos, carentes de estudios profesionales, pero dotados de una gran sensibilidad artística y de un finísimo sentido del oído, saben siempre como por arte de magia, arrancar de esos modestos instrumentos, cadencias y melodías de una belleza incomparable.-

Hacia la izquierda un grupo de niños sentados y de pie, observan y comentan llenos de regocijo y felices, la destreza de los que bailan.-

En el frente de la tarima está escrita lo siguiente: "Al Sr. Dn. José Ch. Ramírez, Gerente General del Ingenio del Mante y dinámico veracruzano, con todo respeto.-"

A continuación siguen los siguientes versos:

mer'



## DIECINUEVE:

Hasta aquí llego Sansón  
Con toda su carga a cuestras,  
Nunca anduvo con apuestas,  
Ni le gusto el vacilón.

Su compadre Don Simón,  
y el gran Maestro de orquestas  
le dijeron:

Tú, que te las tuestas  
y hasta brincas de alegría,  
déjales aquí unas muestras,  
de tu loca fantasía.

Y el pobrecito Sansón,  
que ya ni fuerzas tenía  
porque no comía;  
(y esto nadie lo sabía)

Para hallar inspiración,  
se las tronó de a montón  
con su grande amigo Gestas  
y les dijo el muy guazón:  
Allí quedan ya las muestras,  
¡Hasya aquí llegó Sansón!

Bachiller Sansón Carrasco.- VI-28-51

Sr. Ramírez:

El libro que hace dos años, en mi primer informe prometí a usted escribir sobre los muros en blanco de los corredores de esta Escuela, ya puede leerse;-- la Obra ha quedado totalmente terminada.--

Ahora quiero expresar a Ud. mi sincero agradecimiento por haber confiado a mis modestas aptitudes una obra de la magnitud de la ya realizada. ¡Muchas -- gracias señor Ramírez!

Esta obra que viene a sumarse a la ya bastísima realización de obras -- llevadas al cabo en esta región, por la prudente y dinámica iniciativa de usted, -- y con fines tan nobles como son el deseo sincero de mejoramiento social, perdurará como todas las demás. En todos los tiempos será discutida, diversamente discutida pero nadie, absolutamente nadie, podrá despojarla de su contenido grandemente educacional, puramente objetivo, y al alcance de los niños que con toda facilidad interpretan y comentan lo que en estos murales está expresado.--

Además; la obra de pintura ejecutada en esta Escuela, viene a aumentar con creces el valor de la construcción de la misma, pues de acuerdo con una Ley -- expedida por el Sr. Presidente Alemán hace 4 años, en consideración con el valor-- intrínseco de la pintura mural en la República, la Obra realizada en esta Escuela-- alcanza un valor intrínseco de \$141,000.00 (ciento cuarenta y un mil pesos) ya que cubre una superficie de 282 metros cuadrados.--

También han quedado debidamente reparados los daños sufridos por algunos murales debidos a las filtraciones en los días de lluvia.--

Con todo respeto y atención.

Ramón Cano M.

mer'

## BIBLIOGRAFÍA

### Archivos consultados

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP)

Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (AHSSA)

Archivo familiar de Ramón Cano Manilla en Ciudad Mante, Tamaulipas

### Bibliografía

Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA- Curare, 2002, 438 p., ils. (Arte e Imagen).

Agostoni, Claudia (coord.), *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, México, UNAM-BUAP, 2008, 340 p., ils.

Anguiano, Arturo, *El Estado y la política obrera del Cardenismo*, México, Era, 1988, 187 p.

Arias González, Luis, *Socialismo y vivienda obrera en España (1926-1939). La cooperativa socialista de Casas Baratas "Pablo Iglesias"*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, 336 p.

Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1934-1950*, vol. II, México, CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo, 1988, 465 p.

Moshe Barash, *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid, Cátedra, 2003, 224 p.

Baxandall, Michael, *Modelos de intensidad. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, H. Blume, 1989. 170 p.

Brendel, Otto J., *The Symbolism of the Sphere. A Contribution to the History of Early Greek Philosophy*, Leiden, E. J. Brill, 1977, 90 p.

Borzello, Frances, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, Thames & Hudson, United Kingdom, Reprinted 2019, 271 p. ils.

Cano Manilla, Ramón, *Prisiones del valle nacional. Bello capítulo de mi vida*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1989, 299 p.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, México, Tusquets, 2009, 362 p.

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores, 2005, 314 p.



- González Compeán, Miguel y Leonardo Lomelí (comp.), *El partido de la Revolución. Institución y conflicto (1928-1999)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 814 p.
- Herrera, Octavio, *Breve historia de Tamaulipas*, México, El Colegio de México – Fideicomiso Historia de las Américas - Fondo de Cultura Económica, 1999, 310 p.
- Hernández, Montemayor Laura, et. Al, coords., *Lecturas históricas de Tamaulipas. Volumen III, Historia Económica Regional: ensayos*, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Instituto de Investigaciones Históricas, Unidad Académica Multidisciplinaria de Ciencias, Educación y Humanidades, Universidad La Salle Victoria, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Tamaulipas, 2009, 314p.
- Homenaje a Ramón Cano Manilla*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1989, 108 p. ils.
- Ingenio del Mante*, Cooperativa de Ejidatarios y Obreros del Ingenio del Mante, S.C.L., México, s.n., 1951, 694 p.
- Knight, Alan, *Repensar la Revolución mexicana*, vol. I, trad., Silvia L. Cuesy, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, D.F., 2013, 559p.
- Lessing, G. E., intro. Wilhelm Dilthey, *Laocoonte*, México, Editorial Porrúa, S. A., 1993, 181p.
- Mata, Juan José, *La caña de azúcar. Su importancia en el desarrollo de El Mante*, Tamaulipas, Diamante-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, 1998, 15 p., ils.
- Mbembé, Achille, *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*, Editorial Melusina, S.L., Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault, España, 2011, 128 p.
- Monsiváis, Carlos, Rafael Barajas, et. al., *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, México, Museo del Estanquillo. Colecciones Carlos Monsiváis, 2009, 160 p.
- Munguía Castillo, Manuel, *Marco Antonio Muñoz Turnbull: Un político del pueblo*, Editorial Las Ánimas, S.A. de C.V., Xalapa, Veracruz, 2011, 303 p., il, tablas.
- Navarrete, Federico, *Alfabeto de racismo mexicano*, Malpaso Ediciones, S. L. U., Barcelona, 2016, 186 p.
- Navarrete, Federico, *México racista. Una denuncia*, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2016, 192 p.

Negrín, Edith, *Letras sobre un dios mineral. El petróleo mexicano en la narrativa*, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Estudios sobre energía, México, 2017, 391 p.

Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del problema campesino en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 1999, 261 p.

Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Centro de Investigaciones y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, México, D.F., 2000, 149 p., ils.

Plana, Miguel, *Las industrias, siglos XVI al XX*, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México, 2018, 147 p.

Ramírez, José Ch., *Azúcar y política. Reflexiones en Mante*, México, Mante, 1957, 386 p.

Ramírez, José Ch., *Defensa azucarera*, México, La impresora azteca, S. de R. L., México, D.F., 1954, 530 p., tablas

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, tomo 1, vol. 2, trad. Daniel Alcoba, España, Ediciones del Serbal, 1996, 782 p.

Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Grupo Azabache, Diblo, S. A. de C.V., Italia, 1992, 180 p.

Smith, Terry, *Making the modern. Industry, arte and desing in America*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993, 512 p., ils.

Vargas Parra, Daniel, “Fisiología lúdica de la higiene. Encauzamiento, profilaxis y dinámica de la energía” en *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*, ed. Renato González Mello y Deborah Dorotinsky Alperstein, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2010.

Velázquez Torres, Mireida, “Río Escondido” en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen. 1910-1955*, México, 2003, pp. 137 y 138.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, 269 p.

Zorrilla, Juan Manuel, *Historia de Tamaulipas. Síntesis*, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad Victoria, Tamaulipas, 1977, 121p.

## Tesis

Cruz Ponchini, Dafne, *Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1949)*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 321 p., ils

De la Rosa de la Rosa, Natalia, *Máximo Pacheco y la escuela Domingo Faustino Sarmiento (1927)*, Tesina para obtener el título de Licenciada en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, ils.

Franco Muñoz, Carlos César, *La educación técnica y el origen del Instituto Politécnico Nacional*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-UNAM, México, 2017, 131 p.

González Pérez, Álvaro, *Las escuelas artículo 123 en Michoacán*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 1984, 316 p.

Macías Sánchez, Clara, *La explosión del son y el fandango jarocho. Música, versos y baile para el ritual*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras-IIA, México, 2016, 640 p.

Millán Vargas, Paulina, *Las fotografías de Juan Rulfo en la Comisión del Papaloapan 1955-1957*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2010.

Vergara Hernández, Arturo, *El infierno en la pintura mural Agustina del siglo XVI. Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*, Tesis de Maestro en Historia de México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2004, 204 p. ils.

Valencia Flores, Abraham Osvaldo, *Política científica y tecnológica del Instituto Politécnico Nacional en el México del periodo 1936-1964*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 292 p.

Vidal de Alba, María del Rocío, *Ramón Cano, un artista de provincia*, tesis para obtener el grado de licenciada en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1982.

Villavicencio García, Abraham Crispín, *El infierno abierto al novohispano. Las penas del infierno en el contexto de la pintura escatológica novohispana*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2009, 129 p. ils.

### Artículos

Caníbal Cristiani, Beatriz, “El cardenismo y el nuevo rostro de la sociedad rural”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3 (Julio- Septiembre, 1988), pp. 125-156.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vol. III Época sonora 1945-1948, México, Era, 1971, p. 175 y 176.

Gavrilovic, Adela D., “Christ Pantocrator in the Dome of the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Pec. Iconography and Meaning”, *Matica srpska journal for fine arts*, 2015, Novi sad (43), p. 13-30

Harrison, Charles, “The Arena Chapel: patronage and authorship” en Diana Norman (ed), *Siena, Florence and Padua. Art, society and religion. 1280-1400*, vol. II Case Studies, New Heaven, Connecticut, Yale University in association with the Open University, 1991, p. 83-103.

Manolis Chatzidakis and Walters, Gerry, “An Encaustic Icon of Christ at Sinai” in *The Art Bulletin*, Sep., 1967, Vol. 49, No. 3, pp. 197-208.

Méndez Medina, Diana Lizbeth, “En los bordes de la corrupción: análisis de la conformación, funcionamiento y expropiación de la Compañía Azucarera del Mante (1930-1939)” en *Región y sociedad*, El Colegio de Sonora, vol.27, no.62, Hermosillo, ene./abr. 2015. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-39252015000100008&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-39252015000100008&script=sci_arttext)

### Catálogos

*Utopía. No Utopía. La arquitectura, la enseñanza y planificación del deseo*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Diciembre, 2006.

*Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Pintura: Siglo XX*, ed. Dafne Cruz Porchini, 368–373. México, DF, MUNAL-INBA, UNAM, 2015.