

Operaciones del poder

sobre la imagen de Zapata, 1921-1935

Francisco Pineda*

Resumen

Antes del asesinato de Emiliano Zapata, el 10 de abril de 1919, el Cuartel General del Sur percibió contradicciones en el seno del grupo dominante carrancista y buscó, temerariamente, hacer alianzas ahí para derrocar a Venustiano Carranza. Al saber de esa intención, el gobierno montó la emboscada en Chinameca y asesinó al jefe de la Revolución del Sur. Hacia mayo de 1920, se produjo la ruptura, en el seno del carrancismo, y también se dio la alianza del grupo encabezado por jefes de Sonora con los zapatistas en armas. El propósito de este trabajo es examinar estrategias del Estado destinadas a neutralizar la rebeldía, cooptar y disolver la Revolución del Sur con recursos como la Reforma Agraria y operaciones retóricas sobre la imagen de Zapata, así como sobre la historia de las luchas de liberación en México. En general, esta exploración sigue el curso de las conmemoraciones anuales de Chinameca y concluye con el examen del mural principal que pintó Diego Rivera, en el Palacio Nacional. Se estudiará el periodo en que ese grupo sonoreense tuvo el control del gobierno central y se empleará un enfoque transdisciplinario: historia política y social, relaciones internacionales, análisis del discurso y semiótica visual. Este trabajo representa, en cierto modo, la continuación de “Retrato de la muerte: Emiliano Zapata”, publicado en *La Arqueología del Sentido I*.

Abstract

Before Emiliano Zapata's murder on April 10th, 1919, the Southern Headquarters perceived tensions within the dominant Carrancista group and recklessly sought alliances in that camp, with a view to overthrowing Venustiano Carranza. The government, aware of this intention, mounted the ambush in Chinameca and murdered the man in charge of the Southern Revolution. Around May of 1920, there was a split in the Carrancista group, and an alliance was formed between the Sonora group's leaders and armed Zapatistas. The purpose of this paper is to examine state strategies to neutralize rebellion and co-opt and dissipate the Southern Revolution using resources such as the Agrarian Reform, as well as rhetorical operations on Zapata's image and on the history of liberation struggles in Mexico. The paper begins with an exploration of

* Profesor investigador del Posgrado en Antropología Social y miembro del Cuerpo Académico de Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura, ENAH.

yearly commemorations of the Chinameca ambush and concludes with an analysis of the main mural in the National Palace, by Diego Rivera. The period considered is that in which Sonora group controlled central government. This research is transdisciplinary, as it brings together proposals from political and social history, international relations, discourse analysis and visual semiotics. The paper is in some sense a continuation of “Retrato de la muerte: Emiliano Zapata” [*Portrait of a Death: Emiliano Zapata*], published in *La Arqueología del Sentido I*.

I

A mediados de 1920, Venustiano Carranza fue derrocado y asesinado. Los jefes carrancistas de Sonora —Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles— asumieron entonces el control del aparato estatal, por más de una década. El acontecimiento fue mayor porque, en seguida, desapareció el Ejército Libertador y, casi simultáneamente, Pancho Villa se rindió. Las revoluciones del sur y del norte habían llegado al límite del agotamiento y fueron doblegadas sin que en ese tiempo mediara ninguna batalla.

Sólo hubo representaciones para asentar que el signo remplazaba a la fuerza. Aunque eso sólo era apariencia, un efecto imaginario del acontecimiento histórico: la plena restauración dominante, después de los diez años insurreccionales.

El 2 de junio de ese año, el gobierno de Adolfo de la Huerta proclamó la reconciliación con un desfile de 20 mil soldados frente al Palacio Nacional. “El público se habrá convencido de que el cargo militarista que se quiso dar a la revolución se ha destruido ya”, declaró el secretario de Guerra, Plutarco Elías Calles. “Yo creo que nos hemos acercado mucho, si no es que hemos logrado ya la tranquilidad del país; porque Villa no es un problema militar”, añadió (*El Universal*). Mientras tanto, una flotilla aérea de biplanos del ejército hizo maniobras sobre la capital. Más tarde, en el Palacio Nacional, se sirvió un lunch-champagne para los jefes militares y sus familias (*Excelsior*). En ese tiempo, algunas unidades del Ejército Libertador se incorporaron al ejército federal. Así, el Estado dio por terminada la cruenta guerra civil y principió la construcción del “régimen emanado de la revolución mexicana”. En breve, las esencias de tales emanaciones comenzarán a percibirse.

Inicialmente, en Morelos, antiguos zapatistas quedaron a cargo de la situación: José Parres, como gobernador, y Genovevo de la O, como jefe de operaciones militares. Este gobierno suriano institucionalizó la restitución agraria zapatista y, el domingo 10 de abril de 1921, hizo el primer homenaje oficial para Emiliano Zapata, en la fecha de su asesinato. El rector de la Universidad Nacional, José Vasconcelos, fue invitado a la ceremonia pero rehusó asistir y sólo envió una corona de flores, a título personal.

La corona provocó airadas protestas de ciertos profesores, estudiantes y periodistas; dijeron que se había mancillado a la universidad, por asociarla con Atila, el consumidor de hecatombes y flagelo de dios. Vasconcelos respondió a la defensiva: yo sólo “envié una corona a un muerto” (Taracena, 1992a: 328).

Sin embargo, ese gesto del funcionario no fue tan candoroso. En esos días, el nuevo presidente de la república, Álvaro Obregón, envió al Congreso el proyecto de ley para fraccionar los latifundios y dotar a los campesinos. Al año siguiente y justo el 10 de abril de 1922, Obregón expidió dicho código, aprobado por el Congreso como Reglamento de la Ley Agraria. Así, por voluntad expresa del gobierno, la muerte de Emiliano Zapata quedó ligada con el nacimiento de la Reforma Agraria. Y, de ese modo, el régimen instituyó el principio que convirtió al jefe rebelde en “mártir” y su asesinato se volvió “semilla fecunda”.



Excelsior, 9 de abril de 1922.

El Estado recuperó la emboscada de Chinameca para dar realce a la política que iba a dirigir hacia los campesinos. El mensaje era doble, cuando menos: primero, reiterar el asesinato del jefe insurgente y, segundo, reglamentar las aspiraciones de los campesinos rebeldes, recién sometidos al orden, militar y simbólicamente.

Ése fue el contexto de la frase de José Vasconcelos: la corona del muerto. Pero además, según sus *Memorias*, es posible observar que no tenía ningún respeto por los pueblos rebeldes del sur ni por el muerto al que enviaba flores. Escribió: “muerto Zapata, que era la lacra del zapatismo, habían quedado en pie sus mejores auxiliares, los cultos”... a quienes se propuso utilizar, muy especialmente aquellos que tuviesen un “tipo suave de criollo bien educado”. Igual que muchos maderistas y hacendados españoles, Vasconcelos expresaba directamente su odio racista, refiriéndose al Ejército Libertador y a Zapata como indios, zafios, bárbaros, incultos, torpes, beodos, intrigantes, envidiosos, sin escrúpulos, bandidos y asesinos, una tribu incapaz de tener nunca un plan revolucionario (Vasconcelos, 2007: 34-36).

Negación y despojo

El rector de la universidad, en 1920, recibió la encomienda de restablecer el ministerio de Instrucción, que suprimió Carranza. Pero Vasconcelos se propuso hacer algo más que eso. Se dio a sí mismo la tarea de “reconstruir el alma nacional”. Ésta era una labor titánica y ciclópea (hoy sería mega o giga) más acorde a su ego, como aquel delirio de sentirse propiciador de la aparición de una “raza cósmica”, en el Amazonas. La “reconstrucción del alma” para Vasconcelos consistía en hispanizar a los mexicanos; en especial, castellanizar a los “indios”. Consideró que ésa era la base para inculcar el espíritu grecolatino, ario o hispano y, así, civilizar a los incivilizados. Como desde el inicio de la era colonial, la operación sobre el “alma” fue destruir las culturas de México y, para ese propósito, la conquista moderna empleará el método de estetizar la acción del poder. Ahora, a diferencia del pasado, la intervención sobre el “espíritu” estará a cargo del Estado y no de la iglesia.

En el diseño de “la reconstrucción del alma”, Vasconcelos utilizó básicamente dos experiencias: la de los evangelizadores coloniales y la del Comisario de Instrucción de la URSS, Anatoli Lunacharsky. “A él se debe mi plan, más que a ningún otro extraño”, escribió (Vasconcelos, 2007: 19). Sin embargo, las premisas del fundador del

movimiento artístico *Proletkult* fueron distintas: Nosotros, los marxistas, sabemos que las diferencias obvias en el arte de las distintas épocas y pueblos no se explican a través de conceptos imprecisos tales como *el espíritu nacional*, sino por el régimen social, determinado, a su vez, por la correlación entre las clases (Lunacharsky, 1918).

Institucionalmente, el proyecto de Vasconcelos se inscribió en el gran arco de la transición, entre la iglesia y el Estado. Pero, desde el punto de vista social, fue un híbrido como la clase media que copó las alturas del régimen.

Cuando recibió el cargo de rector, Vasconcelos era un abogado de 38 años, cuya carrera política había sido intermitente. Fue allegado de Madero, Carranza y Eulalio Gutiérrez, siempre por corta duración. La mayor parte del tiempo, vivió en Estados Unidos, donde incursionó en la metafísica estética. José Vasconcelos remitió el problema de ornamentar el poder a un anhelo magno: llegar al estado máximo, arribar al “estado estético” de la humanidad (Vasconcelos, 1995: 39). Digamos, lograr que la gente asuma el poder no como algo material (necesidad) o intelectual (consenso), sino como algo esencialmente bello, espiritual.

Estetizar el poder es una clave —no exclusiva— de la era moderna. Considérese, por ejemplo, la representación insistente de niños ofreciendo flores al gobernante, delante de cámaras. En forma discreta y usando la estética de los niños, el jefe de Estado asume —visual, e-videntemente— el rol de padre de un pueblo infante. Tal escena es espectacular, está hecha para multiplicar sus reflejos, distribuyendo jerárquicamente saber-ignorancia, fuerza-debilidad, abundancia-carencia, entre otras cosas. Busca lograr efectos múltiples y, con ese fin, aprovecha los recursos estéticos cargados de polisemia. Principalmente, es una retórica de la imagen. El Estado moderno ahí, en esa escena de niños, solamente ha insinuado a la población, bella y persuasivamente: la fuerza, opulencia y sabiduría soy yo. Su estética radicó en no tener que insultarla, como hiciera el rector Vasconcelos. “Por mi raza hablará el espíritu”: indios, zafios, bárbaros, incultos, torpes, beodos, intrigantes, envidiosos, sin escrúpulos, bandidos y asesinos, tribus incapaces de tener nunca un plan revolucionario.

José Vasconcelos —quien llegará a ser un publicista del franquismo— dijo que el Plan de Ayala del Ejército Libertador era una copia del Plan de San Luis que proclamó Francisco Madero, pues “la barbarie inculta tenía que repetir los dictados de la intelectualidad” (Vasconcelos, 2007: 35). Tal vez creyó que Madero, por ser espiritista, pasaría por intelectual. Quizás.

El Plan de Ayala estableció tres principios acerca de la propiedad: *restitución* de las tierras usurpadas, *confiscación* contra los monopolizadores de la riqueza y *nacionalización* de bienes contra los enemigos de la revolución. El Plan de Ayala no trataba sólo de las tierras, sino de todo tipo de riqueza. Emiliano Zapata, por ejemplo, expresó así la cuestión de los monopolios, en un manifiesto: “de un lado, [están] los acaparadores de tierras, los ladrones de montes y aguas, los que todo lo monopolizan, desde el ganado hasta el petróleo” (Ejército Libertador, 1916). Y las acciones serían realizadas por los propios revolucionarios, no por el Estado. Los pueblos y ciudadanos tomarán posesión de las tierras que les fueron quitadas y las defenderán con las armas en la mano, estableció el Ejército Libertador. Nada de eso señaló, ni por asomo, el Plan de San Luis.

Asimismo, la proclama zapatista fue una declaración de guerra en contra del maderismo. ¿Cómo pudo sostener, Vasconcelos, que el Plan de Ayala fue una copia del Plan de San Luis? Al parecer, José Vasconcelos no conocía el Plan de Ayala cuando escribió esas *Memorias* en 1937 o, simplemente, trataba como zafios a los lectores de su libro. Pero, claramente, supuso que ellos compartirían los códigos racistas de su discurso acerca de la “barbarie inculta” y los “dictados de la intelectualidad”.

1º [...] declaramos al susodicho Francisco I. Madero, inepto para realizar las promesas de la Revolución de que fue autor, por haber traicionado los principios con los cuales burló la voluntad del pueblo y pudo escalar el poder; incapaz para gobernar por no tener ningún respeto a la ley y a la justicia de los pueblos, y traidor a la patria por estar a sangre y fuego humillando a los mexicanos que desean libertades, a fin de complacer a los científicos, hacendados y caciques que nos esclavizan y desde hoy comenzamos a continuar la revolución principiada por él, hasta conseguir el derrocamiento de los poderes dictatoriales que existen.

2º Se desconoce como jefe de la revolución al señor Francisco I. Madero y como presidente de la República por las razones que antes se expresan, procurándose el derrocamiento de este funcionario.

Plan de Ayala (Ejército Libertador, 1911).

El 10 de abril de 1922, la ceremonia conmemorativa se realizó en Tlaltizapán. El secretario de Guerra, general Francisco Serrano, enemigo militar de los zapatistas, envió una sección de artillería; mientras que el secretario de Educación Pública, licenciado Vasconcelos, nombró una comisión presidida por el señor Placencia para que colocara a su nombre “ofrendas florales en la tumba de los agraristas” (*El Universal*). En esa ocasión, empezó a verse que esta fecha era utilizada por los aspirantes a mayores puestos públicos. Serrano y Vasconcelos pretendieron la presidencia de la república pero, cuando perdieron la carrera hacia la silla, al final de esa década, el primero fue fusilado en Huitzilac y el segundo marchó a los Estados Unidos.



La tumba de Zapata, Cuautla, 1919.

El 10 de abril de 1924, Diego Rivera y Víctor Raúl Haya de la Torre* llevaron a Cuautla la representación y las flores de José Vasconcelos. La ocasión fue muy singular, pues el general Plutarco Elías Calles, candidato oficial a la presidencia, acudió al homenaje. ¡El programa agrarista de Zapata es el mío!, exclamó Calles en su discurso, a la hora del banquete. Recibió muchos aplausos, pero concluyó inmediatamente: “Poco tengo que agregar a esto y únicamente quiero decirles que el héroe descansa en paz, que su obra está concluida” (*El Universal*). Calles reiteró el *script* argumentativo que apareció al día siguiente de la emboscada en Chinameca, el 11 de abril de 1919: “Murió Emiliano Zapata, el zapatismo ha muerto”. En 1924, sin embargo, la negación del zapatismo involucraba un despojo imaginario, que realizó el futuro presidente: la obra de Zapata está concluida, la bandera agrarista es mía.

* Político peruano socialdemócrata refugiado en México, donde fundó el APRA el 7 de mayo de 1924.

La nota típica, explicó el diario, fue que la comida se sirvió por igual a los metropolitanos y a los campesinos, quienes se hallaron sentados en las mismas mesas que aquellos. El homenaje fue masivo, “concurrieron a la ceremonia cinco mil indígenas representantes de los pueblos del estado de Morelos y muchos del Distrito Federal”. El delegado de Iztapalapa hizo su discurso en mexicano. Hubo comisiones del Congreso de la Unión, representantes de otros ministros y de gobernadores, enviados de los partidos políticos y las organizaciones campesinas y obreras del país.

Previamente, la banda del Estado Mayor Presidencial había encabezado una marcha hacia el panteón, donde era verdaderamente imposible entrar —escribió el reportero— “pues estaba pletórico de campesinos vestidos de limpio y con sus anchos sombreros de paja”. En seguida, se realizó una ceremonia frente a un mausoleo de mármol albeante que se erigió para la ocasión; representa un ángel alicaído que sostiene en sus manos una inscripción que dice “Plan de Ayala”, observó.

Por medio de la figura de un ángel se hacía otra operación retórica fundamental, la supresión de las acciones revolucionarias: restitución, confiscación y nacionalización, derrocamiento de los poderes dictatoriales y defensa de los derechos con las armas en la mano. La retórica de ese querubín deprimido representaba la reducción de diez años de insurgencia a una frase despojada de su contenido. Tal operación tuvo efectos duraderos en la memoria política, pues el pensamiento dominante puso en marcha sus mecanismos de multiplicación reiterada. Y se ha negado, insistentemente, la capacidad de los pueblos del sur, bajo la misma premisa racista de Vasconcelos: indios, zafios, bárbaros, incultos.

La “revolución” sin efectos retroactivos

Tan pronto como nació la Reforma Agraria, el Estado proclamó que el artículo 27 constitucional no tendría ningún efecto retroactivo. Es decir, por medio de una argucia de barandilla, desconoció los derechos históricos de los pueblos y la usurpación colonial de tierras, montes y aguas. El régimen “emanado de la revolución” simulaba exaltar al zapatismo cuando, en verdad, lo reducía. Aparentaba dar tierra cuando, en realidad, despojaba a los pueblos de sus derechos.

El general en jefe Emiliano Zapata explicó a Gildardo Magaña, en una carta, la importancia de esos derechos históricos y cuál era su significado dentro de la revolución del sur:

¿Cómo se hizo la conquista de México?

Por medio de las armas.

¿Cómo se apoderaron de las grandes posesiones de tierras los conquistadores, que es la inmensa propiedad agraria que por más de cuatro siglos se ha transmitido a diversas propiedades?

Por medio de las armas.

Pues, por medio de las armas debemos hacer que vuelvan a sus legítimos dueños, víctimas de la usurpación. (Zapata, 1913)



Defensa de la tierra.

Los defensores de la propiedad privada sobre la tierra —escribió Carlos Marx— han realizado no pocos esfuerzos para disimular el hecho de que los conquistadores, por medio de la fuerza, impusieron leyes de propiedad y las llamaron “derecho natural”. En seguida, señaló un camino para resolver la injusticia del despojo colonial: “Si la

conquista ha creado el derecho natural para una minoría, a la mayoría no le queda mas que reunir suficientes fuerzas para tener el derecho natural de reconquistar lo que se le ha quitado” (Marx, 1872).

Es notable la correlación del razonamiento de Emiliano Zapata y Carlos Marx, cuando este último abordó la cuestión de la nacionalización de la tierra. Pero, hay que decirlo abiertamente, el argumento de Zapata acerca del método de acción fue más decisivo. Zapata expresó directamente, como fundamento de la acción, la experiencia histórica de los pueblos despojados, no la experiencia jurídica de los usurpadores.

El gobierno de Obregón, al instituir la Reforma Agraria bajo el principio de no retroactividad, aseguraba la usurpación colonial. Con esa argucia, negaba la justicia de restituir las tierras a sus legítimos dueños. Asimismo, por supuesto, negaba el método de acción directa que expuso Zapata, con una lógica impecable, en la carta citada. En efecto, el Plan de Ayala establece que el sujeto que hace la acción de justicia son los pueblos y ciudadanos que toman las tierras que les fueron despojadas y las defienden con las armas en la mano; en suma, el sujeto de la acción no es el Estado. Mientras que, por otro lado, según la Reforma Agraria el Estado “dota” de tierras a los “solicitantes”. Son dos métodos diferentes, uno es revolucionario, el otro institucional; el sujeto y la naturaleza de la acción difieren. Pero, además, en el segundo caso —la Reforma Agraria— los actores del conflicto no son dos, sino tres: el despojado (“solicitante”), el despojador o monopolizador (“afectado”) y el Estado que se halla encima. Este último toma las decisiones de afectar o no afectar, dotar o no dotar, y capitaliza para sí el beneficio político de la acción agraria. En ese proceso, el Estado instituye y explota una relación de dependencia sobre el campesino. El despojo se consuma plenamente: el Estado aparece como sujeto “revolucionario”, no el campesino (solicitante).

En el reglamento de la Ley Agraria, además, el régimen estableció quiénes eran los terratenientes que estaban a resguardo de la afectación: los que tuvieran hasta 150 hectáreas de riego, 250 hectáreas de temporal o 500 hectáreas de temporal con precipitación pluvial “irregular” o “no abundante”, por ejemplo. Esa disposición servirá como guía para encubrir los latifundios y como fuente de corrupción en el gobierno, pues los funcionarios tendrán manga ancha para decidir si las lluvias son irregulares o escasas, en un determinado lugar. Los latifundios que eran mayores a estos rangos, a partir de entonces, fueron registrados bajo el nombre de varios familiares y prestanombres.

La monarquía española de todos modos protestó contra la Reforma Agraria. El 10 de abril de 1923, *El Universal* asumió la voz del cónsul Carlos Badía; en la editorial afirmó que los mexicanos estaban obligados a evitar las acciones de las Comisiones Agrarias (a las que calificó de ignorantes, xenófobas y retardatarias) en contra de un gran número de propietarios españoles. Según Félix F. Palavicini, director del diario, al gobierno le tocaba reparar, corregir y recompensar por todo lo malo que pudo haberse hecho a los terratenientes españoles, durante el primer año de la Reforma Agraria.

Al día siguiente, 11 de abril, *El Universal* publicó que “su majestad” exigía el pago de más de 15 millones de pesos (a precios actuales, más de 5 mil millones de pesos), como indemnizaciones para sus “súbditos”, los latifundistas que estaban “bajo el dedo” de Alfonso XIII.

A la par, *Excelsior* informó que la Orquesta Típica Municipal de la Ciudad de México había amenizado la ceremonia conmemorativa en Cuautla; que el jefe interino del Estado Mayor Presidencial asistió en representación de Álvaro Obregón, y que el secretario de Guerra envió al jefe de la Gran Comisión Revisora de Hojas de Servicio.

Simón Román Alcalá, teniente coronel de caballería en el Ejército Libertador, narró del siguiente modo su experiencia personal, cuando intentó que la Secretaría de la Defensa reconociera sus servicios en la revolución del sur.

Yo, por ejemplo, ahorita para vivir es lo más duro, lo más triste. Después de seguir a la revolución, siquiera que tuviera uno una ayuda. Pues sí, para los últimos días que le quedan a uno de vida, una pensión. [...]

Fuimos pilares de la revolución, señorita. Así me catalogo yo. Como yo, muchos dieron la vida por la tierra, por la libertad. Nosotros, todavía, dios aquí nos deja, pero pues estamos olvidados. `Ora, por ejemplo, se presenta uno al gobierno y está predominando allí el elemento carrancista nomás. Yo, con mi expediente, *jui* hace como unos cuatro o cinco meses a ver a un general, precisamente a ver si nos daban una pensión. Pero no hubo nada de eso. Nomás:

— ¿Usted de qué gente fue?

— De Zapata.

Nomás le dije “Zapata” y me dejó con la palabra en la boca. Es un despotismo. Como quiera que sea, si iba yo con el sombrero, pues, quizás por mi circunstancia de ya no poder trabajar, tenía derecho a ser tratado en otra forma. Pero no.

¿Y quién era el general que los trató así?

Un general, está en el gobierno, ya está viejo también, Raúl Gárate. Ya está viejo. Pero son elementos de hueso colorado carrancistas.

Tienden a hacer discriminación de los zapatistas ¿verdad?

Mjm, eso es en todo, en todas las cosas siempre. Y eso que son cositas de a tiro muy, muy claras ¿verdad? Que cuánto tienes, cuánto vales; nada tienes, nada vales. Ahora, quiere uno servir por otros lados, entonces sí lo llaman a uno. Y yo, esos papeles yo no los he querido desempeñar, ser servil, ser pistolero. No. ¿Para qué se mete uno en esas cosas?

Digamos, para mi persona, digo: tiene uno que ser sincero según la educación que le dan sus padres. Aunque humildes pero honrados.

Esa bandera llevamos y, les digo a mis hijos, con esa bandera acabamos, les digo. Porque es lo mejor (Román, 1974).

Había algo, más allá de la cuestión agraria, en las reiteradas declaraciones del gobierno de Obregón acerca de **la no retroactividad del artículo 27 constitucional**. Era la cuestión del petróleo, un diferendo que existía no con España sino principalmente con Estados Unidos. Al día siguiente de que José Vasconcelos presentara su propuesta del escudo y lema de la universidad —“Por mi raza hablará el espíritu”— el secretario de Relaciones Exteriores envió un memorándum al gobierno de Washington. Alberto J. Pani suplicó a la Casa Blanca el reconocimiento del gobierno de Obregón, el 11 de mayo de 1921, argumentando que se había hecho “la pacificación inmediata de todo el país”; se habían “desincautado los bancos de emisión” y arreglado la deuda con ellos; además, se había ampliado el plazo para recibir reclamaciones extranjeras por daños que la revolución hubiera ocasionado y que tanto el poder Ejecutivo como el Legislativo habían expresado en repetidas ocasiones que el artículo 27 constitucional no produciría “efectos confiscatorios ni retroactivos” (Taracena, 1992a: 333-336). El 30 de agosto del

mismo año, la Suprema Corte se sumó al coro, al dictaminar sobre cinco amparos presentados por compañías petroleras. “La esencia del dictamen judicial consistía en el reconocimiento del carácter no retroactivo con que interpretó el párrafo IV del artículo 27”. Luego, en 1923, se produjeron los acuerdos de Bucareli y, en medio de esa negociación, Pancho Villa fue asesinado en emboscada. El gobierno de Obregón aceptó una interpretación tan amplia del requisito para dar concesiones a las compañías petroleras que operaban en México, que “prácticamente todas las zonas importantes para las compañías quedarían amparadas” (Meyer, 1981: 173-174 y 208). **Con detentar títulos sobre la superficie del terreno, las compañías adquirirían derechos para explotar el subsuelo. Poco después, la Casa Blanca reconoció al gobierno de Obregón.**

Bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles, se estableció en México el nuevo embajador de Estados Unidos, Dwight W. Morrow. Inmediatamente tomó las riendas de la política petrolera e hizo que Calles reformara la ley, al gusto de Washington. **Josephus Daniels, secretario de la Armada de Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial, opinó que en materia petrolera Morrow “había logrado de Calles la nulificación de la Constitución”** (Meyer, 1981: 275). Lo hizo en tiempo record, pues el 29 de octubre de 1927 presentó sus credenciales y el 26 de diciembre de ese año, el Congreso recibió la propuesta de Calles para reformar la ley petrolera. Ese mismo día, el embajador Morrow ofreció a las compañías petroleras que también, si lo deseaban, podía hacer que el presidente Plutarco Elías Calles retirara su proyecto y simplemente pidiera “poderes extraordinarios” en el ramo petrolero para disponer con mayor libertad (Meyer, 1981: 273). Así de fácil.

¿Cuáles fueron los poderes especiales de Morrow? Es un misterio. Sobre todo, porque se dice que era muy persuasivo y también que no aprendió el idioma castellano, se comunicaba con gestos y algunos sonidos (Flores, 2007: 328). Para entonces, lo público y notorio era que la casta gobernante emanada de la revolución ya había engendrado a grandes magnates. Dwight W. Morrow debió hablar con ellos en algún código común. Fue un destacado abogado de J. P. Morgan, que entonces era uno de los principales bancos de Estados Unidos. El fundador de ese emporio fue un coleccionista de arte que dominó las finanzas corporativas y la consolidación industrial, a finales del siglo XIX. Mediante una fusión creó la *General Electric Co.*, financió la Compañía Federal de Acero y luego formó la *US Steel*, que fue la primera corporación en el

mundo que sobrepasó los mil millones de dólares, estrechamente vinculada a la industria automotriz y militar del imperio emergente.

En esa época, el régimen emanado de la revolución ejecutó una política acorde con los tiempos modernos y el ilusionismo como arte escénico. Si sólo consideramos lo relativo al artículo 27 constitucional —en materia agraria y petrolera— apreciaremos el manejo simultáneo de la visibilidad y la invisibilidad.

Lo espectacular fue la Reforma Agraria: dotaciones por 7 millones de hectáreas, en el lapso de 15 años, 1920-1934 (INEGI, 1990: 299).

Lo encubierto fue que el Estado otorgó 7 millones de hectáreas a las compañías petroleras, en seis años aproximadamente, 1927-1933; incluso en la ‘faja prohibida’, a menos de 50 kilómetros de la costa; como concesión sin límite de tiempo, bajo los criterios del Acuerdo Morrow-Calles de 1927 (Meyer, 1981: 276).

En esa coyuntura, no antes, apareció la imagen de Emiliano Zapata en los muros oficiales. Hacia 1927, *La sangre de los mártires*, en la Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, y en 1928, *Emiliano Zapata*, en la Secretaría de Educación Pública. Las dos pinturas fueron obra de Diego Rivera.

El Renacimiento

El movimiento muralista moderno de México surgió varios años antes, auspiciado por el rector y, luego, ministro de Educación José Vasconcelos. Él dedujo, en 1920, que hacía falta “la intervención del artista culto” para “resucitar” la producción artística; y que es “el Gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse Mecenas y director, sistematizador de las actividades superiores, así como de las inferiores” (Vasconcelos, 2007:17). Si, según su esquema, lo superior era lo estético y lo inferior era lo material; la idea original habría sido, aproximadamente, que el Estado debía financiar, dirigir y sistematizar —por ejemplo— el movimiento muralista y la Reforma Agraria.

Pero, en un principio fue la oscuridad; el rector mandó quitar letrinas para que Roberto Montenegro —recién llegado de París— ornamentara la bóveda de la ex iglesia de San Pedro y San Pablo. “No hallábamos qué representar y di al pintor como tema una

tontería goethiana: *¡Acción supera al destino: vence!*”, escribió (Vasconcelos, 2007: 26).

La memoria traicionó al rector, dijo el doctor Albrecht conocedor de Goethe. Sobre todo, el resultado pictórico fue bochornoso para Obregón y Vasconcelos (Fierro, 2003: 118-119). Ambos desaprobaron la pintura mural: un gran árbol con aquella frase que aconsejaba vencer al destino, por medio de la acción. Atado al tronco, estaba un hombre semidesnudo cercado por 12 mujeres, tocadas por velos del mar Mediterráneo. Una de ellas —quizás representando a Judas— apuntaba con su arco al hombre central.

Inmediatamente se mandó rehacer la pintura. Montenegro tuvo que vestir de negro al protagonista y también enderezó las curvas de las mujeres. Así, oscuramente, se inició el gran movimiento muralista, en la esquina de la calle del Carmen y San Ildefonso. Luego, el edificio será, por unos años, Hemeroteca Nacional; hoy, es el Museo de la Luz.



Rectificación moral y geométrica a la pintura de Roberto Montenegro,
Acción supera al destino, ¡Vence!, Museo de la Luz.

En seguida, se hicieron murales a pocos metros de ahí. En la Escuela Nacional Preparatoria, Diego Rivera pintó otro tema favorito de Vasconcelos: la creación de las más altas manifestaciones del espíritu humano, la ciencia, la filosofía y las artes. Oro sobre la cabeza de las alegorías: la prudencia, la continencia, la poesía erótica, la fábula (Rodríguez, 2007a: 114). No había nada de revolucionario en los murales. Fueron temas

místicos con símbolos esotéricos: “las tres manzanas de las hespérides”, un ejemplo. Era claro que el Mecenazgo de Estado dirigía, financiaba y sistematizaba a su gusto. Pero luego, en la Preparatoria, José Clemente Orozco pintó *La basura social*, *Los aristócratas*, *El banquete de los ricos*, *La ley y la justicia...* y los muralistas fueron echados a la calle.

Por ese tiempo, se fundó un sindicato de pintores que lanzó un *Manifiesto*: “nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles [...] y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que se nos requiera” (Tibol, 1996: 25). Los pintores llamaron a “todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios” a formar un frente único, olvidando las diferencias tácticas, a favor de Calles. El oportunismo electoral hizo gala del lenguaje más distinguido del momento: “por el proletariado del mundo”, firmaron los pintores.

Asimismo, en el *Manifiesto* se repudió la pintura de caballete y se alabó el arte monumental. “Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza”. Esto también marcó al gran movimiento pictórico de las paredes oficiales, el uso de “la raza”, sus colores y sus flores.

Sin embargo, el proclamado abandono de la pintura de caballete —en la práctica— no tuvo lugar. Sólo se le cambió de nombre, “pintura móvil”. Y entonces vinieron los cuadros *indoproletarios*, también hijos del *Manifiesto* del sindicato, escribió José Clemente Orozco. Todos esos cuadros fueron a dar a los Estados Unidos: “ni los indios de aquí ni los de allá tuvieron nunca la menor noticia de la existencia de aquellos cuadros [...] En Norteamérica llegó a creerse que los pintores mexicanos eran tremendamente populares entre las masas indígenas como pudiera serlo Zapata” (Orozco, 2007: 69-70).



La ley y la justicia, José Clemente Orozco, Escuela Nacional Preparatoria, entre 1922 y 1924.

Además, el *Manifiesto* prometía una *pintura de combate*. Pero, reflexionó el pintor: “¿Cuándo una pintura o una escultura es capaz realmente de provocar en el que la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionarias?” (Orozco, 2007: 70).

La velocidad de la era industrial durante el siglo XIX —y también de las revoluciones al inicio del siglo XX— significaron una transformación brusca de las prácticas espaciales y temporales; lo que acarreó una pérdida de referencia respecto del lugar así como rupturas del sentido de continuidad histórica. Eso estimuló la necesidad de fomentar una inmovilidad: la contemplación moderna, los museos, rescate de ruinas arqueológicas, el folklorismo, los mercados típicos de antigüedades y artesanías (Harvey, 1998: 301). Los mercaderes de Estados Unidos lo aprovecharon: Pancho Villa en Hollywood, Diego Rivera en New York.

Al mismo tiempo, dentro del Comité Ejecutivo del Partido Comunista predominaba no el proletariado sino los encargados del decorado. Siqueiros, Rivera y Guerrero impusieron la línea de apoyo total a Calles; repudio a la CGT y a los anarquistas; sumisión al sindicalismo oficial de Luis N. Morones y la CROM. En aquella época, el

PCM llegó a ofrecer milicias campesinas para defender de la rebelión delahuertista al gobierno. Fue la época de los acuerdos de Bucareli: la sumisión del Estado ante la Casa Blanca y la sumisión de los pintores ante el gobierno y su candidato; el inicio de una “pintura movable” según los vientos el Estado y del mercado.

No obstante, antes de que Plutarco Elías Calles asumiera la presidencia, los dirigentes pintores fueron expulsados del PCM. Poco después, el III Congreso rectificó parcialmente; Siqueiros y Guerrero regresaron a sus puestos, pero Diego Rivera no y, en cambio, fue fundador de primera clase de la Logia Quetzalcóatl. Ahí departió con altos funcionarios como Plutarco Elías Calles, Jesús Silva Herzog, Luis León y Ramón P. Denegri, entre otros. Según su versión, fue ahí para investigar “la penetración del imperialismo yanqui” en México. “Observé en las ceremonias nocturnas y secretas sobre la pirámide del Sol, en Teotihuacán, a secretarios del Gobierno”; *La Rosacruz* “tiene un 'emperador' norteamericano en Nueva York, y en aquella época, por cierto, con oficinas en Wall Street”, escribió Diego Rivera a la Comisión de Control del PCM, tres décadas después (Tibol, 1990). Mientras tanto, el 12 de febrero de 1927, en medio de informes sobre la guerra cristera, Diego Rivera manifestó al presidente Plutarco Elías Calles que, por unanimidad, la Liga Antiimperialista había acordado expresarle su más franco apoyo. Pintaba simultáneamente en la secretaría de Educación y en Chapingo, donde terminó una imagen de Zapata que es muy semejante a la obra de Käthe Kollwitz, representando el cadáver de Karl Liebknecht (Kollwitz, 1919). *Excélsior* anunciaba “*El crucero Potemkin*, la película que ha conmovido al mundo”. Luego, en octubre, Rivera viajó a Moscú para la conmemoración del décimo aniversario de la revolución bolchevique. Más adelante, el 2 de diciembre de 1930, Sergei Eisenstein anunciará su viaje a México: “viene ruso a filmar películas, sólo pide que se le deje trabajar, no desea ayuda alguna del gobierno” (*El Universal*).



Al centro, Siqueiros y Eisenstein en Taxco, Guerrero.

Para el año de 1928, Obregón intentó volver a la presidencia de la república. Bajo los nuevos vientos electorales, en una ceremonia realizada el 10 de abril, en la Casa del Estudiante Indígena de la ciudad de México, Antonio Díaz Soto y Gama declaró: “Zapata es el héroe más grande de la revolución mexicana. Su obra será continuada por otro héroe que conozca los problemas de México, por Álvaro Obregón. Y si Zapata fue el gran derrotado, Obregón es el triunfador” (*Excelsior*). Desde que asesinaron a Emiliano Zapata, su representante en la Convención, Soto y Gama, ya había sido cuatro veces diputado federal entre 1920 y 1928. En aquella casa del estudiante, que estaba ubicada en la colonia Anáhuac, también intervino el popular Tata Nacho con números musicales vernáculos. Por otro lado, en Cuautla, la ceremonia de homenaje a Zapata “fue presidida por los señores Ambrosio Puento, gobernador del Estado, el general [zapatista] Gildardo Magaña y León Hayklas, primer secretario de la Unión de las Repúblicas Soviéticas Socialistas” (*El Universal*).

A mediados de ese año, poco después de ser declarado presidente electo, Obregón fue asesinado. En breve, Calles proclamó el final de los “gobiernos de caudillos” y el inicio de un “régimen de instituciones”. Los hombres “no debemos ser, sino meros accidentes sin importancia real, al lado de la serenidad perpetua y augusta de las instituciones y las leyes”, afirmó (*Diario de los debates*, 1928). Durante el periodo

conocido como *Maximato*, el “jefe máximo” Calles trató a tres presidentes como eso, meros accidentes sin importancia real. El nuevo régimen será un sistema bajo su control, para arreglar las diferencias entre caudillos, pero ahora dentro del Partido Nacional Revolucionario (PNR), que se fundó en seguida con ese propósito.

Antes de abandonar la presidencia de la república, a finales de 1928, Plutarco Elías Calles acordó —por gestiones de Marte R. Gómez— que Diego Rivera pintara los murales del Palacio Nacional. Simultáneamente, se desencadenó una oleada represiva. Julio Antonio Mella, dirigente comunista cubano refugiado en México, fue asesinado el 10 de enero de 1929 y su compañera Tina Modotti fue inculpada, detenida y expulsada del país. José Guadalupe Rodríguez, uno de los dirigentes campesinos de mayor prestigio en el norte, fue fusilado el 5 de mayo por orden de Calles. La sede del Partido Comunista fue asaltada y su periódico *El Machete* fue suprimido.

Ese año, Diego Rivera fue contratado por el embajador de Estados Unidos, Dwight W. Morrow, para pintar el mural del Palacio de Cortés, sede del gobierno del estado de Morelos. El pintor y su esposa Frida, además, se hospedaron en la casa de Morrow, en Cuernavaca. En este caso, Rivera no arguyó que estuviera haciendo un trabajo de investigación acerca de la penetración del imperialismo en México. Fue atacado con furia y una vez más se le expulsó del PCM. Valentín Campa recordó las deliberaciones en el Buró Político: “Diego Rivera, con las actitudes grotescas que lo caracterizaban, limpiaba su pistola sobre la mesa mientras se realizaba la discusión” y votó por su propia expulsión, para que hubiera unanimidad (Campa, 1978: 88).

En el Palacio Nacional, la encomienda consistió en representar la *Historia de México* y, en el Palacio de Cortés, la *Historia de Morelos*. Cada sede de gobierno con su correspondiente historia; labor pareja, sólo que una cuenta fue pagada por la Secretaría de Hacienda y, la otra, por el embajador (o la embajada) de Estados Unidos. El 10 de abril de 1930, se anunció un convenio entre ambos países sobre guerras civiles. Oficialmente, ya no podrían iniciarse ni fomentarse rebeliones armadas contra el gobierno de México, en el territorio de los Estados Unidos (*Excélsior*).

El precio del mural del Palacio de Cortés fue de 12 mil dólares (Siqueiros, 1934), por 148 metros cuadrados (Ramírez, 2007b). A precios actuales, esa cifra equivale a 155 mil dólares, aproximadamente (*US Inflation calculator*). Al año siguiente, 1931, el embajador Morrow financió un viaje de Diego Rivera y su esposa a Estados Unidos, donde le abrió las puertas del gran mercado norteamericano, bien conocido por Morrow

y J. P. Morgan: la General Electric Co., la industria automotriz de Detroit, universidades, museos, así como las familias Ford y Rockefeller.

El 10 de abril de 1931, en Xochimilco, algunos ex jefes y oficiales del Ejército Libertador propusieron declarar a Emiliano Zapata como Benemérito de la Patria y día duelo nacional, el 10 de abril; erigir una estatua al jefe insurgente, en donde se encontraba el monumento al monarca español Carlos IV; y poner en letras de oro el nombre de Emiliano Zapata, en el recinto de la Cámara de Diputados (Amezcuca, 1931).

La asamblea parlamentaria solamente consideró y aprobó la última propuesta, con un agregado significativo. Al mismo tiempo, se inscribiría en letras de oro el nombre de quien ordenó asesinar a Zapata: Venustiano Carranza. “Ya la historia ha juzgado, y perdonado magnánima, los errores leves”, argumentaron los diputados proponentes; “y si la historia ya juzga, a nosotros nos corresponde premiar y agradecer”. Reivindicaron su agradecimiento y premio para Carranza, en un contexto que estaba referido claramente a la emboscada de Chinameca. Luego, proclamaron la unidad al amparo del Partido Nacional Revolucionario, “desatendiéndonos de partidarios efímeros y credos de momento” (Cámara de Diputados, 2007). Finalmente, ése era el credo del PNR. Y así, también, culminó un ciclo del nuevo régimen que va del derrocamiento y asesinato de Carranza, a mediados de 1920, hasta su exaltación.

II

Para Marte R. Gómez*, con el lenguaje visual, Diego Rivera tradujo “la nueva ideología de la revolución mexicana”. A partir de esta proposición de quien fuera uno de los principales apoyos del pintor, surge el siguiente problema: ¿cómo y hasta qué grado es posible percibir los rasgos de esa ideología, en la obra mural de Diego Rivera? Eventualmente, se podría realizar tal observación pero sólo hasta cierto punto, por dos motivos: porque toda traducción es una equivalencia aproximativa y porque, además, en la medida que los códigos de dos lenguajes son muy diferentes (por ejemplo, lenguaje natural y visual), mayor es el componente creativo de una traducción.

* Ingeniero agrónomo, originario de Reynosa, Tamaulipas. En 1915, participó en las Comisiones Agrarias zapatistas de Morelos. Fue director de la Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, y luego secretario de Agricultura. Apoyó decididamente el trabajo de Diego Rivera, quien le dedicó el proyecto original de la pintura mural del Palacio Nacional, como agradecimiento por sus gestiones ante Plutarco Elías Calles.

Las situaciones de intraducibilidad, que se presentan frecuentemente en una traducción, se resuelven por medio de acercamientos “irregulares” y surgen nuevos vínculos de sentido que dan origen a textos esencialmente nuevos. “El par de elementos significativos no comparables uno con otro, entre los cuales se establece una relación de correspondencia en los marcos de algún contexto, forma un *tropo semántico*” (Lotman, 1993: 24). Por esto, es pertinente hacer la aproximación al problema señalado desde la retórica. La importancia de esa producción de sentido radica en que si la operación retórica es eficaz, el mensaje resulta persuasivo y emotivo; políticamente, por decirlo así, cautiva al receptor del mensaje y lo adhiere a su causa, al menos por un instante.

Pero además, es posible considerar lo que Iuri Lotman observó en los símbolos históricamente más activos (Lotman, 1996: 146). El contenido —en nuestro caso, la ideología del nuevo régimen— únicamente titila a través de la expresión figurada, la obra pictórica. Y la expresión únicamente alude a ese contenido. **Es decir, la producción ideológica del régimen emanado de la revolución mexicana pertenece a un espacio de sentido mucho más amplio y multidimensional; por eso la expresión pictórica no cubre enteramente su contenido, sino que sólo alude a él.** Asimismo, las potencias de sentido de la imagen son mayores que las de una realización determinada y, por ello, en cada expresión no se agotan todas sus valencias posibles. Esto es precisamente lo que forma la reserva de sentido con ayuda de la cual la imagen puede entrar en vínculos inesperados, cambiando su carácter y transformando de manera imprevista su entorno. **A partir de ese potencial creativo es posible considerar la obra mural de Diego Rivera no sólo como traducción sino, más allá, como elemento constituyente de la ideología emanada de la revolución mexicana. Tal hipótesis podría ser común a otros pintores del muralismo moderno de México.**

Se intentará hacer la exploración del problema señalado, teniendo en cuenta el componente creativo del pintor pero, al mismo tiempo, sin eliminar la ambivalencia y oscilación que existe entre “el mural de Diego Rivera” y “el mural del Palacio Nacional”.

Esa pintura no sólo es monumental y, en principio, inamovible. Posee un rasgo político importante, pues el Palacio está dotado de ciertos poderes fantasmagóricos que lo hacen aparecer como sujeto propietario: “el mural del Palacio Nacional”. Un bastidor cualquiera no tiene ese atributo y no aparece como propietario de la pintura que está plasmada sobre su tela; no es sujeto imaginario, sólo es objeto. Este asunto también

puede abordarse de otro modo. Por más famoso que sea, el productor de un tatuaje se esfuma y lo que predomina es la relación estrecha del sujeto portador del tatuaje y “su” imagen tatuada: “éste soy yo”. El mural del Palacio también funciona como un tatuaje del Estado que, silenciosamente, le expresa al que mira: “éste soy yo”. Diego Rivera, por más famoso que sea, se esfuma como autor de “los murales del Palacio Nacional”. El sujeto que *autoriza* esas pinturas sobre sus muros es el Estado; cotidianamente, así se asume y allí radica su significación social y política (Foucault, 1969); sencillamente, son los murales del Palacio Nacional.

En 1934, por ejemplo, el mural pintado por Diego Rivera en el Centro Rockefeller de Nueva York fue destruido, cuando se produjo un antagonismo entre la identidad Rockefeller y la figura de Lenin en la pared.* La versión oficial fue simple: era necesario hacer cambios estructurales en el vestíbulo del edificio y se quitó el mural, por el que se pagaron 21 mil dólares (*The New York Times*). A raíz de las protestas que hubo, Harry Watrous, presidente de la Academia Nacional de Diseño, agregó después: Son tonterías. Esto no es cuestión de arte, es un asunto político y Rockefeller tuvo todo el derecho de quitar el mural (*The Art Digest*). El más antiguo e influyente diario de la capital norteamericana editorializó así: que el señor Rivera intente endiosar a un vocero del capitalismo en las paredes del Kremlin y su fe en la inviolabilidad del arte será más golpeada (*The Washington Post*).

El mural es una política, donde convergen el pintor y quien detenta el poder sobre la pared y sus significaciones. Este último —dijera Vasconcelos— es el Mecenas, director y sistematizador. Aunque se puede considerar, más bien, que entre ambos sujetos existe una relación móvil de fuerzas; por lo cual, las principales decisiones constantemente están a disputa. En el caso de Diego Rivera, se sabe que además concurrió a esa política mural la dirección del PCM, ya que la obra del pintor fue sometida a la aprobación previa del Comité Central, hasta 1929 (Rivera, 1935).

En pocas palabras, en esta exploración se asume la retórica como el arte de elaborar mensajes, sobre todo persuasivos (Beristáin, 1998: 426); y en este caso, serán mensajes constituidos por imágenes pintadas en la pared. El principal apoyo teórico fueron los

* La disputa comenzó en 1933 y ese año Rivera pintó el mural transportable *Retrato de Norteamérica*, en la Nueva Escuela de Trabajadores de Nueva York (izquierda antiestalinista). En el panel *La Gran Guerra*, manifiesta su repudio hacia el Banco J. P. Morgan, lo que podría indicar la ruptura del pintor con el embajador Dwight W. Morrow a raíz del conflicto con Rockefeller. Asimismo, esa pintura es una manifestación de la nueva filiación política de Rivera, en la IV Internacional.

estudios del Grupo M sobre la retórica de la imagen, contenidos en el *Tratado del signo visual*. El procedimiento básico con el que se trabajó fue detectar desviantes (irregularidades) para reconocer operaciones retóricas. La meta específica consistió en averiguar cómo fue utilizada la imagen de Zapata en la representación mural de la *Historia de México*.

Historia sin tiempo

Podemos tener en cuenta, en primer lugar, una diferencia entre la imagen visual y el texto escrito. Una pintura está dada simultáneamente en todas sus partes. Mientras que un texto que describiera la misma imagen se desarrollaría, a lo largo de un eje, en una secuencia y una duración de tiempo.

Para representar el transcurso del tiempo en una imagen, se puede hacer una simulación espacial: la secuencia de áreas contiguas produce el efecto de una sucesión temporal. Miguel Ángel representó con este recurso historias bíblicas. Por sucesión espacial, desde el altar hasta la puerta de entrada en la Capilla Sixtina, mostró la secuencia del *Génesis*, desde la separación de la luz y la oscuridad hasta la embriaguez de Noé. Pero hizo una alteración cronológica. Según se dice, pintó primero el sacrificio de Noé y después el Diluvio para destinar a este tema el mayor espacio disponible. El tiempo se representa a través de la fragmentación del espacio. Además, al parecer, fragmentarlo es la forma usual que utilizamos para controlarlo: años, meses, días, horas, minutos, segundos, etcétera (Harvey, 1998: 297).

En el mural del Palacio Nacional, la primera desviante notable es la del tiempo. La *Historia de México* carece de secuencia cronológica, en cualquier línea de sucesiones posibles sea de izquierda a derecha o viceversa, sea de abajo hacia arriba o viceversa, en líneas diagonales o circulares. Los temas de la historia están dispuestos en estrella, con un criterio que no es cronológico, donde lo que predomina es el centro. Allí radica el símbolo nacional, el águila y la serpiente, la fundación de Tenochtitlan.



Diagrama del mural *Historia de México*, Diego Rivera, Palacio Nacional.

La eliminación de la secuencia histórica produce una redundancia icónica. En cada intento por ubicar el tiempo, el mural responde: “la imagen está dada simultáneamente en todas sus partes, fuera del tiempo”. La operación retórica fundamental, en este caso, es la supresión.

Se trata de la representación de la *Historia de México* como mito, fuera del tiempo. Su principio de validación no está en la posibilidad de verificar la historia ocurrida en un tiempo preciso —antes, después o en relación con otro acontecimiento histórico— sino que el mito se valida a sí mismo, simplemente por el hecho de ser manifestado. En este caso, como en el oráculo de Delfos, un muro con poderes especiales soporta la validación y potencia el carácter mítico de lo que se presenta. El mito constituye una narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y es protagonizada por personajes de carácter superior, divino o heroico.

La supresión del tiempo, por otro lado, proporciona una sensación de seguridad ficticia. Y, a su vez, la eternidad es el lenguaje de la belleza. Crear un objeto bello es vincular el tiempo a la eternidad de forma tal que nos redima de la tiranía del tiempo (Harvey, 1998: 231). Tal retórica de supresión es una defensa en contra del terror del tiempo y su resultado final, la muerte; activa el lenguaje de lo espiritual, lo bello y la pureza, formas de construir seguridades ficticias.

Historias sin conflicto

La mayor parte de la superficie del mural está destinada a poner en escena la guerra y el conflicto: la invasión y el colonialismo español, la invasión norteamericana y la invasión francesa.



Guerra contra la invasión, detalle del mural *Historia de México*, Diego Rivera, Palacio Nacional.

En ese espacio, que comprende más de tres cuartas partes del mural, los personajes están representados en acción. Son guerreros la mayoría de ellos, pero también hay capataces y trabajadores, inquisidores y torturados, violador y mujer indígena violada, predicadores y adoctrinados, Maximiliano en el paredón, heridos y muertos, Bartolomé de las Casas oponiéndose al encomendero, la Malinche abrazando al “primer mestizo”.

Todos los personajes hacen algo en la zona de la guerra y del conflicto. En cambio, en los espacios centrales y más altos del mural —que corresponden a la guerra de

Independencia, la guerra de Reforma y la guerra de la Revolución— los protagonistas están sin hacer nada, prácticamente. Parece que sólo posaran en comunión para una fotografía. La redundancia visual de la acción y la guerra se rompe y el proceso histórico es violentado, una vez más. En este espacio, central y superior, predomina la inacción y la armonía entre personajes individualizados. Las guerras, como el tiempo, también han sido suprimidas por medio de una operación retórica para constituir el mito moderno.



La Guerra de Independencia, Diego Rivera, detalle del mural *Historia de México*, Palacio Nacional.

Si la guerra conlleva angustia, ésta se alivia con la armonía. Y si ambos polos se presentan en forma simultánea, en direcciones de abajo hacia arriba y de afuera hacia el centro, es posible considerar que ésta es una sublimación destinada a provocar efectos de éxtasis (*puesta fuera de sí*). Sergei Eisenstein indicó que las escenas clave son las que logran producir el impacto que propicia el éxtasis en el espectador, ya sea por medio del tratamiento de la acción, el diálogo o la situación. *El Acorazado Potemkin*, en su escena clave, trabaja directamente sobre la acción (Eisenstein, 1999: 34).

Puede taparse, momentáneamente, el espacio de guerra en el mural de Palacio para observar que la armonía pintada, arriba y en el centro, por sí misma carece totalmente de fuerza. La armonía del mito, sola, no tiene potencia de impacto. El modernismo heroico le tiene pavor a la guerra. Pero busca conjurarla utilizando modelos referidos a la guerra misma, para producir signos que no puedan ser tachados de poco heroicos (Harvey, 1998).

Asimismo, es posible apreciar que el pintor ha utilizado hábilmente ciertas propiedades del signo icónico; especialmente, el efecto de imprecisión que produce el silencio de una imagen. Si el mural hablara rompería su encanto. Es decir, en lenguaje hablado, sería inaceptable un discurso que afirmara lo que manifiesta la pintura acerca

de la *Historia de México*: por un lado, guerra exterior (la invasión y el colonialismo español, la invasión norteamericana, la invasión francesa); y por otro lado, plena armonía “interior” (en la guerra de Independencia, la guerra de Reforma y la guerra de la Revolución Mexicana).

En estas escenas se han suprimido los antagonismos. Están representados en *coexistencia pacífica*, en el lado occidental, por ejemplo, Porfirio Díaz, Limantour y Huerta; en el hemisferio oriental, Madero, Carranza, Villa y otros oponentes al antiguo régimen. Hay una sutil frontera en la contemporización política del mural, es “incluyente” de modo selectivo. Así, también, la retórica en el fresco del Poder Ejecutivo empata con la retórica de las letras de oro, en el Muro de Honor del Poder Legislativo.



La Guerra de Reforma, Diego Rivera, detalle del mural *Historia de México*, Palacio Nacional.

En la pintura, el escenario de la Independencia, la Reforma y la Revolución Mexicana no es de guerra; tampoco es el tiempo de las multitudes y la acción, no es el espacio de la gente. Es el reino del protagonismo individual, “los caudillos”, la presencia de sus rostros, la imponencia de su mirada, el momento de la contemplación multiplicada: tú miras y todos ellos miran.

Las imágenes contienen múltiples indicadores que especifican los rasgos de cada personalidad. Porfirio Díaz, Victoriano Huerta, Francisco Madero y Venustiano Carranza llevan la banda tricolor que indica el estatuto presidencial que les dio el pintor. Huerta sí, Carranza sí, pero los encargados del Poder Ejecutivo del gobierno de la Convención Revolucionaria no aparecen. Hay algo más extraño en la representación de

Diego Rivera: Benito Juárez no lleva los colores nacionales, la banda tricolor está en el pecho de dos reaccionarios. ¿Qué quiso significar el pintor?

Los civiles se distinguen de los militares por índices de la ropa; el color de la piel se utiliza artificialmente para distinguir a Porfirio Díaz (mixteco, blanqueado) de José Ives Limantour y de Victoriano Huerta. La expresión de los ojos, con frecuencia, añade rasgos a la personalidad que se quiere transmitir de cada uno; mientras que la boca sólo ocasionalmente se utiliza para atribuir rasgos de maldad.



La Guerra de la Revolución Mexicana,
Diego Rivera, detalle del mural *Historia de México*, Palacio Nacional.

El mismo procedimiento de adjunción retórica se utiliza en el caso de Zapata, colocado junto a Otilio Montañón, quien es ennegrecido artificialmente para hacer palpable el blanqueamiento de Zapata. Algunos personajes sostienen textos, indicando autoría. Luis Cabrera sujeta dos: la ley del 6 de enero y el artículo 27 constitucional. Ricardo Flores Magón no existe, quien sujeta un periódico *Regeneración* es el carrancista Antonio I. Villarreal. En esas atribuciones artificiales, individualizantes, Otilio Montañón es el que detenta el Plan de Ayala. Se hace ver así, por ilusión referencial, la jerarquía de la clase media, la superioridad del profesor sobre el campesino. Pero sobre todo, se hace creer que el Plan de Ayala está en manos de quien usó la pluma. Escribir suplanta la función del mando en el Ejército Libertador y, así, lo anula. Del mismo modo, la bandera ácrata, *Tierra y Libertad*, ha sido despojada y puesta en un sitio del poder del Estado.

En el espacio de la armonía, junto con la supresión de los antagonismos casi siempre se reduce la clase (el tipo general) e impera el individuo, héroe o caudillo (el tipo particular). Si, en el espacio del conflicto predominan las clases de los guerreros,

trabajadores, opresores, mexicanos, españoles, invasores, defensores, misioneros, adoctrinados; en el espacio de la armonía, predominan individuos reducidos a rostros, Hidalgo, Morelos, Guerrero, Juárez, Montaña, entre muchos otros.

Hay otra operación retórica, la reducción del territorio. En conjunto, el mural es un espacio sobresaturado con personajes. Pero en la parte superior de cada zona referida a la armonía, aparecen indicios del territorio como horizonte:

a) *Reforma*: entre banderas rojas, apenas se percibe la estructura de una iglesia que está siendo destruida a pico y pala por trabajadores;

b) *Revolución*: la riqueza económica moderna (estructuras de pozos petroleros, fábricas, minas e ingenios azucareros) en manos de compañías extranjeras;

c) Finalmente, sobre la escena más central —la *Independencia*— se representa el horizonte del régimen emanado de la Revolución Mexicana: las figuras de Obregón y Calles están pintadas con la banda presidencial y más arriba la trilogía del obrero, el campesino (Zapata) y la clase media urbana.



El Horizonte Posrevolucionario, Diego Rivera, detalle del mural *Historia de México*, Palacio Nacional.

En esos tres horizontes se aprecia que Diego Rivera hizo su labor, en convergencia ideológica con la propaganda del régimen: nacionalismo, laicismo y agrarismo. Pero, también, tradujo la tendencia organizativa que años después será la estructura básica del partido oficial: sector obrero (CTM), campesino (CNC) y clase media urbana (CNOP).

La pintura mural muestra a un obrero que señala el camino a un campesino (Zapata). Ahí, hay otra violencia sobre el referente histórico, puesta en lo más alto y central del escenario mítico. Es el dogma moderno de la inferioridad del campesino. No importa que nunca haya habido un obrero señalándole nada a Zapata. Lo importante es la fe del progreso: la superioridad de la ciudad sobre el campo, del obrero sobre el campesino y

de la clase media sobre todos los demás. Y eso tuvo correlato con el propio Diego Rivera que pasó todo el tiempo de la revolución en Europa y, a su regreso, se convirtió en director ejecutivo de la vanguardia estalinista. En ese orden, ¿cómo se vería la imagen de un campesino señalando el camino revolucionario al obrero y al intelectual? Seguramente como algo poco “moderno”, aunque fuera más apegado a los hechos del siglo XX en América, África y Asia. Pero, como mensaje, también constituiría una retórica del propio mito, en la medida que tal imagen sería una desviante (irregularidad) de la redundancia del dogma moderno.

En la relación de los signos y quienes los utilizan —pragmáticamente— este mural es un mediador del Estado. Logra producir un efecto euforizante porque recuerda la guerra y al mismo tiempo resuelve la guerra: borrándola y armonizando las oposiciones internas (función de Estado). Además, genera efectos de admiración. En un instante se contempla la *Historia de México*, desde la fundación de Tenochtitlan hasta el presente. Diego Rivera dijo: “Es el único intento, en toda la historia del arte, de representar en un solo lienzo continuo de pared la historia de todo un pueblo, desde su pasado remoto hasta su futuro impredecible” (Tibol, 2007: 215-216).

En efecto, se trata de una mirada muy amplia: es el paisaje de los siglos que oculta casi todo. Käthe Kollwitz procedió de un modo completamente distinto: en una mujer trabajadora intentaba encontrar el modo de vida de una clase, evitó el paisaje y lo pintoresco (Berger, 1987: 46).

Las operaciones retóricas de supresión para producir el mito moderno sobre la *Historia de México*, principalmente son cinco: individuación (supresión de clases), rostrificación (supresión de cuerpos), inmovilización (supresión de acciones), pacificación (supresión de conflictos) y la supresión del tiempo histórico.

A nivel general, estas operaciones retóricas expresan dos tiempos del mito, separados espacialmente en el mural:

El tiempo-agonía, dolor, angustia, padecimiento, anhelo y acción en la guerra con fuerzas externas (España, Estados Unidos y Francia).

El tiempo-vida representado por medio de la individuación, rostrificación, inmovilización y pacificación ficticia de lo que, en realidad, fue el siglo de las grandes guerras, desde la Independencia hasta la Revolución.

En otra pintura del Palacio Nacional —*La colonización*, 1951— Diego Rivera se representó a sí mismo como hijo de Hernán Cortés y la Malinche. Se dice que quiso refrendar así, burlescamente, su auto adscripción racial. Y pintó deforme al capitán español porque, en 1946, se encontró la osamenta de Cortés que Lucas Alamán escondió, un siglo antes. Los estudios del doctor Alfonso Quiroz Cuarón mostraron que el galán de la Malinche tenía un cráneo excepcionalmente pequeño debido a una sífilis congénita.



Autorretrato. Diego Rivera hijo de Hernán Cortés y la Malinche,
La colonización (1951), Palacio Nacional.

Anteriormente, Diego Rivera se pintó como hijo de José Guadalupe Posada y *La Catrina* en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, 1947-1948. Fue uno de los que más cultivaron, en aquel tiempo, “el mitote” de que Posada fue precursor de Ricardo Flores Magón y de Emiliano Zapata. Sin embargo, recientemente, una investigación minuciosa de Rafael Barajas *El Fisgón* ha mostrado que, en la obra de Posada, hay piezas que “acusan gran simpatía por Porfirio Díaz o justifican ciertos actos represivos de la dictadura” y que “buena parte de su trabajo como caricaturista se lleva a cabo en publicaciones afines al régimen”; varios de sus grabados atacan a los jefes del movimiento revolucionario. Pero, concluyó *El Fisgón*, que Posada no haya sido el ideólogo revolucionario que soñaron Diego Rivera y otros intelectuales de la posrevolución, no eclipsa el hecho de que Posada sea el más grande grabador que ha tenido México (Barajas, 2009: 23-36 y 397-398).



Autorretrato. Diego Rivera hijo de *La Catrina* y José Guadalupe Posada, detalle de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, 1947-1948, Instituto Nacional de Bellas Artes.

En ese orden de cosas, durante una sesión solemne de la Sociedad Boliviana de Sociología, en 1953, Diego Rivera “les contó a los bolivianos que había sido su padre quien le enseñó las primeras letras al líder agrarista Emiliano Zapata”. ¿Cómo habría ido a dar don Diego padre al pueblo de Anenecuilco? No hay ningún sustento, pero Rivera al fin había dado con la fórmula para establecer una especie de indirecta familiaridad con Zapata, observó Raquel Tibol. Diego Rivera fue mitómano y eso, en opinión de Tibol, “hizo que muchos le endilgaran más mentiras o falsedades de las que en verdad y abundantemente había incurrido” (Tibol, 2007: 90-91).

En sus fantasías genealógicas, Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez sería “hijo” de la Malinche y de Cortés, también “hijo” de *La Catrina* y José Guadalupe Posada, “hermano” de Zapata y Flores Magón. Hay, en esto, una cierta correspondencia entre la representación mítica de la *Historia de México* y la representación genealógica de sí mismo, en Diego Rivera: un esfuerzo fantástico por poner en armonía los elementos antagónicos. Y ésta también era la tarea que realizaba el Estado, precisamente, después de la Revolución Mexicana. Es posible considerar que allí —en la neutralización, no en la revolución— radica el éxito del pintor y del régimen, así como las razones de su acoplamiento ideológico. Su estética radicó en no tener que insultar a la gente, como hiciera

Vasconcelos, sino aprovechar los recursos de “la raza” y construir con ellos una política persuasiva con propósitos de neutralización y armonía.

Simulación

Esa retórica visual emana un discreto encanto: agonía-vida, guerra-paz, acción-contemplación, individualismo y rostridad.

En la zona armónica, el mural del Palacio opera por medio de signos múltiples y parciales (éste es Juárez, estos son Hidalgo y Morelos; el de las patillas es Vicente Guerrero; el de los bigotes, Zapata) para producir una afirmación general: “ésta es la *Historia Moderna de México*”.

Ahí, hay una operación de generalización, según la cual, el todo es igual a la suma de las partes. La cuestión es que, para que las cosas se puedan sumar, deben ser de la misma categoría. Entonces, para que se pueda efectuar tal operación, los objetos deben ser homologados. Así, en la representación pictórica, Zapata y Madero son reducidos, no tienen historia, sólo son dos rostros ubicados dentro de la categoría de *lo histórico*. Además, sus pocos rasgos son seleccionados para que no se deshaga la homologación. Así la suma de rostros (Porfirio + Madero + Huerta + Carranza + Villa + Zapata, etcétera) con sus respectivos índices (de presidente, militar, civil, campesino, guerrillero, por ejemplo) hacen que la pintura enuncie, en silencio: “ésta es la Historia de la Revolución Mexicana”.

En este sentido la operación múltiple de selección, reducción, homologación, suma y armonización, es una operación global de encubrimiento de la historia nacional. La historia del zapatismo y el maderismo es antagónica, por ejemplo. Pero con la semejanza de los rostros (por medio de rasgos como el bigote, la barba, el sombrero), se produce una ilusión referencial que no es semejante a la historia. Sólo es una simulación de la historia, aparenta tener lo que no tiene.

¿Cómo construye su verosimilitud esta simulación? Hace ver múltiples semejanzas y asociaciones de los rostros puestos en la pared. La semejanza equivale a una afirmación, representa. Pero, sobre todo, produce el efecto de verosimilitud porque utiliza la memoria visual del espectador y su competencia enciclopédica.

Así, las caras reconocibles de los personajes sirven para ocultar la historia de México. Parafraseando a Magritte: los murales del Palacio son las imágenes visibles del pensamiento invisible del Estado. Lo visible puede ser ocultado; lo invisible no oculta nada, puede ser conocido o ignorado nada más (Magritte, 1966).

Rostrificación de Zapata

La figura de Emiliano Zapata aparece dos veces en el mural. Está en el escenario de la revolución y en el horizonte del régimen posrevolucionario. En el primero, la imagen de Zapata es icono, *representa* a la Revolución Campesina; en el segundo, después del asesinato, la imagen de Zapata es símbolo, *está en lugar de* la Reforma Agraria.

Pero aunque ideológicamente esa colocación pueda parecer un homenaje a su memoria, en rigor, la exaltación es otra cosa. El rostro de Zapata ha sido desterritorializado: se encuentra en un ambiente (Obregón y Calles) que en la historia de la guerra fue antagónico a la revolución del sur, el carrancismo. El jefe rebelde asesinado, aparece arriba en el centro, con los vencedores.

Emiliano Zapata no está abajo, al margen, con los suyos como el teniente coronel de caballería que, después de nuevas humillaciones carrancistas, dijo: “Aunque humildes pero honrados. Esa bandera llevamos y, les digo a mis hijos, con esa bandera acabamos, les digo. Porque es lo mejor”.

Zapata no sólo es desterritorializado sino que también es reterritorializado en otro elemento, los muros altos del poder. Ahí, la operación tiene otra vuelta de tuerca. En el mural del Palacio, no sólo Zapata ha sido rostrificado, también el poder estatal está rostrificado. Por medio de la pintura, el Estado obtuvo una subjetividad producida de modo artificial como tatuaje. Si, por medio de esa retórica visual, el poder muestra a Zapata en las alturas y silenciosamente envía el mensaje “esto soy yo”; entonces, es posible que el Estado captive y pueda cooptar mejor, aumentando así sus poderes fantasmales.

“Lo que cuenta no es la individualidad del rostro, sino la eficacia del cifrado que permite realizar y en qué casos” (Deleuze, 2000: 181). Es una cuestión de organización del poder, en el sentido de que ciertos procesos complejos —por ejemplo, reinsertión, cooptación, pacificación, normalización, represalia, contrainsurgencia— tienen necesidad de producir rostro. Otros agenciamientos de poder, no.

Con la rostridad hay un enmascaramiento del Estado. Ese mural, más que realzar el rostro de una persona (Zapata), asegura la pertenencia de una cabeza (los caudillos) a un cuerpo (el Estado). Debido a esto, fue posible que coincidieran dos tácticas: proclamar discursivamente el final de la era de los caudillos y, al mismo tiempo, levantar un mural para producir caudillos retóricamente.

Por vía del caudillismo, el mural impone una desterritorialización de la historia y su reterritorialización en Palacio. El Estado asegura el control y el usufructo de la historia de México. En el caso de la rostridad de Zapata, hay una supresión del Ejército Libertador y de las coordenadas populares por las que pasaban los caminos de la revolución del sur.

Es posible considerar que el desmoronamiento de las coordenadas de la historia nacional ha implicado la constitución de un paisaje, algo que está ahí para ser contemplado: el mito de la *Historia Moderna de México* (Deleuze, 2000: 185-186). En este punto, se cruza el culto por los murales del Palacio y el culto por los aniversarios del asesinato en Chinameca, que instauró aquel régimen. John Berger, en un texto sobre una conmemoración de Rodin, observó que el culto por los aniversarios es una forma fácil de mantener informada superficialmente a una “élite cultural” que, por razones de mercado, ha de ser continuamente ampliada. “Es una manera de consumir historia, algo que no tiene nada que ver con comprenderla” (Berger, 1987: 159).

El rostro es una política, el mural también. La representación de la *Historia de México* no extrae un instante como hace la fotografía, sino un rasgo reconocible. Por eso, entrega figuras que no están privadas de su significación. Ofrece apariencias minúsculas que están dotadas de significación mayúscula, en la memoria del que mira (Berger, 1987: 53).

Para implantar el mito de la *Historia Moderna de México* se necesitaba utilizar la memoria de la gente por medio de un código familiar, el lenguaje del signo icónico. A partir de allí, la máquina de propaganda del régimen se puso en marcha. Emilio “Indio” Fernández, por ejemplo, llevó a la pantalla grande el mural del Palacio Nacional con María Félix. En la película *Río Escondido* se aplicó el paralelismo fundamental con la pintura. El tiempo-agonía en la vida diaria de una maestra rural se resuelve de modo fantástico: la paz, el tiempo-vida, aparece cuando ella entra al Palacio Nacional, contempla el fresco de la *Historia de México* y se reúne con el presidente Miguel Alemán (Tuñón, 2004). Por décadas, la “nueva ideología de la revolución mexicana” —

que Diego Rivera tradujo al lenguaje visual— ha sido propagada en aulas, cine, teatro, radio, televisión, historietas, carteles, artesanías, chistes y libros. Su mayor fuerza no radica en la imagen misma, sino en la multiplicación reiterada de sus significados.

México, D. F., 8 de septiembre de 2009.

Documentos

- Amezcuca, Jenaro y otros (1931). Iniciativa para rendir homenaje a Emiliano Zapata, Xochimilco, Distrito Federal, 10 de abril de 1931, en *Muro de Honor, Salón de Plenos de la H. Cámara de Diputados. Letras de Oro*. Colección Muro de Honor, México, 2007.
- Ejército Libertador (1911). *Plan de Ayala*, 25 de noviembre de 1911, Fondo Genovevo de la O, caja 19, expediente 1, Archivo General de la Nación.
- Ejército Libertador de la República Mexicana (1916). Manifiesto “Al pueblo mexicano”, Cuartel General en Tlaltizapán, 29 de mayo de 1916. Fondo Gildardo Magaña, 27, 5, 56. Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM.
- Román Alcalá, Simón (1974). Teniente coronel de caballería del Ejército Libertador, entrevista realizada por Alicia Olivera de Bonfil, el 13 de octubre de 1974, en Juchitepec, Estado de México, Proyecto de Historia Oral-INAH (inéedita).
- Zapata, Emiliano (1913). General en jefe del Ejército Libertador, carta a Gildardo Magaña, Campamento Revolucionario, octubre de 1913. Fondo Genovevo de la O (AGN), 17, 2, 34.

Hemerografía

- Diario de los debates* de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, (México, 11 de abril de 1921 y 1º de septiembre de 1928).
- El Universal*, (México, 3 de junio de 1920, 10 y 11 de abril de 1921 a 1935, diciembre de 1930).
- Excélsior*, (México, 3 de junio de 1920, 10 y 11 de abril de 1921 a 1935, diciembre de 1930).
- La Prensa*, (México, diciembre de 1930).
- The Art Digest*, (NY, 1º de marzo de 1934).
- The New York Times*, (NY, 13 de febrero de 1934).
- The Washington Post*, (Washington, D. C., 14 de febrero de 1934).

Bibliografía

- Acevedo, Esther (2002). *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, Conaculta-Curare, México.
- Barajas, Rafael *el Fisgón*, (2009). *Posada, mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Berger, John (1987). *Mirar*. Hermann Blume, Madrid.
- Beristáin, Helena (1998). *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México.
- Cámara de Diputados (2007). *Muro de Honor. Venustiano Carranza. Emiliano Zapata*, Centro de Documentación, Información y Análisis, México.
- Campa, Valentín (1978). *Mi testimonio. Memorias de un comunista mexicano*, Ediciones de Cultura Popular, México.
- Carr, Barry (1996). *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Ediciones Era, México.
- Castro, A. (s. f.). *Breve descripción del Palacio Nacional y murales de Diego Rivera*, México.
- Castro Leal, Antonio (1940). Prólogo de *José Vasconcelos: Páginas Escogidas*, Ed. Bota, México.

- Códice Cihuoacóatl. “Codex Borbonicus”, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Paris, http://www.famsi.org/research/graz/borbonicus/thumbs_0.html
- Cruz Porchini, Dafne y Mireida Velázquez Torres (2003). “Masonería, comunismo y agrarismo”, en *Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen*, Conaculta, INBA, MNA, México.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia.
- Eisenstein, Sergei (1999). *Teoría y técnica cinematográficas*, con el prólogo “Teoría de la argumentación cinematográfica” de Juan José García-Noblejas, 5ª edición, Ediciones Rialp, Madrid.
- Fierro Gossman, Rafael (2003) *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Museo de la Luz: 400 años de historia*, México, UNAM.
- Flores Torres, Oscar (2007), *El otro lado del espejo: México en la memoria de los jefes de misión estadounidenses (1822-2003)*, Centro de Estudios Históricos, Universidad de Monterrey, San Pedro Garza García, N. L.
- Florescano, Enrique (2005). *Imágenes de la patria*, Taurus, México.
- Foucault, Michel [1969]. *¿Qué es un autor?* Trad. Corina Iturbe, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala.
- Galeano, Eduardo (2008). *Espejos. Una historia casi universal*. Siglo XXI Editores, México.
- González Cruz Manjarrez, Maricela (1994). *El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- González Mello, Renato (2003). *Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen*, Conaculta, INBA, MNA, México.
- (2003b). “Escudo de la hermandad Rosacruz Quetzalcóatl, atribuido a Diego Rivera”, en *Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen...*
- Groupe M (1992). *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*, trad. Manuel Talens, Cátedra, Madrid.
- Haidar, Julieta (2007). “El análisis de la metáfora: planteamientos desde la transdisciplina”, en Adrián Giménez-Welsh (coord.), *Metáfora en acción*, UAM-Iztapalapa, Juan Pablos, México.
- Harvey, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- INEGI, (1990). *Estadísticas históricas de México*, tomo I, México, segunda edición.
- Kollwitz, Käthe (1985). *Gráficas, plástica*. Instituto para Relaciones Exteriores Culturales, Stuttgart.
- Lotman, I. M. (1993). “La retórica”, *Escritos n. 9. La Escuela de Tartu, Homenaje a Iuri M. Lotman*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- (1996). “El símbolo en el sistema de la cultura”, en Lotman, I. M. *La semiósfera. Semiótica de la cultura y del texto*, vol. I., Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra-Universitat de Valencia.
- Lunacharsky, Anatoli (1918). *Proletariado y arte, Tesis del informe a la Primera Conferencia de Organizaciones de Cultura Proletaria -Proletkult- de toda Rusia*. I Conferencia de Organizaciones de Cultura Proletaria de Toda Rusia, Moscú, 15-20 de septiembre de 1918. <http://www.marxists.org/espanol/lunacha/obras/arte.htm>

- Magritte, René (1966). Carta a Michel Foucault, 23 de mayo de 1966, en Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, pp. 83-85.
- Marx, Carlos, “La nacionalización de la tierra”, *International Herald*, Londres, 15 de junio de 1872, www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/Incl72s.htm
- Matos, Eduardo (2007). “Quetzalcóatl, trascendencia de un dios”, <http://dti.inah.gob.mx>
- Meyer, Lorenzo (1981) *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero, 1917-1942*, El Colegio de México, México, primera reimpresión.
- Monsiváis, Carlos (1977). “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, tomo 4, El Colegio de México.
- Navarro, Desiderio (2002). *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, selección y traducción D. Navarro, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Orozco, José Clemente (2007). *Autobiografía*. Ediciones Era, México, novena reimpresión.
- Poniatowska, Elena (1992). *Tinísima*, Ediciones Era, México.
- Rivera, Diego (1935). “Defensa y ataque contra los stalinistas” (respuesta a Siqueiros), en Raquel Tibol (comp.), *Documentación sobre el arte mexicano*, FCE, México.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel, (2006). “El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl”, en *Las memorias del XXV Coloquio Internacional de Historia del arte. La imagen política*. Cuauhtémoc Medina, Com., Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM, México.
- (2007a). “La creación”, en *Diego Rivera epopeya mural*, Conaculta-INBA y otras instituciones, México.
- (2007b). “Historia del estado de Morelos”, en *Diego Rivera epopeya mural*, Conaculta-INBA y otras instituciones, México.
- Siqueiros, David (1934). “El camino contrarrevolucionario de Rivera”, en Raquel Tibol (comp.), *Documentación sobre el arte mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Taracena, Alfonso (1992a). *La verdadera revolución mexicana (1918-1921)*, Editorial Porrúa, México.
- (1992b). *La verdadera revolución mexicana (1922-1924), (1925-1927), (1928-1929), (1930-1931), (1932-1934), (1935-1936)*, Editorial Porrúa, México.
- Tibol, Raquel (1990) “¡Apareció la serpiente! Diego Rivera y los Rosacruz”, *Proceso* n. 701, 7 de abril de 1990, México.
- (1996). “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, 1923, en *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2007). *Diego Rivera. Luces y sombras*. Lumen, México.
- Tuñón, Julia (2004). “La historia de México en *Río Escondido* (1947) de Emilio ‘Indio’ Fernández. Los murales de Diego Rivera en la pantalla”, *Simpósio Imagens Contemporâneas: Narrativas Visuais e Produção Histórica*, Río de Janeiro.
- Urías Horcasitas, Beatriz (2004). “De moral y regeneración: el programa de ‘ingeniería social’ posrevolucionario visto a través de las revistas masónicas mexicanas, 1930-1945”, en *Cuicuilco*, ENAH, México.

————— (2007). *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, Tusquets editores, México.

US Inflation calculator <http://www.usinflationcalculator.com>

Varios, (2007). *Diego Rivera. Epopeya mural*. Conaculta-INBA y otras instituciones, México.

Vasconcelos, J. (2007), *Memorias II*, Fondo de Cultura Económica, México, 3a. reimpresión.

Vasconcelos, José. (1995), *La raza cósmica*, Espasa Calpe Mexicana, col. Austral núm. 802, 18a. reimp., México.

Villarreal, Evangelina y Ricardo Candia (2005). *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, UNAM, México.