

El ensayo analiza el primer año del periódico *El Machete*, cuando éste funcionaba como medio de expresión para los artistas politizados del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México. Posiciona este esfuerzo entre la política, los movimientos sociales y la cultura en la Ciudad de México en la década de 1920, particularmente en relación con el ascenso de la CROM y la crítica de la izquierda del sindicalismo oficial. Considera que tanto texto como imágenes del periódico fueron producto de un momento histórico particular, un proyecto artístico e ideológico colectivo que combinó elementos del Modernismo con tradiciones populares y radicales, y que fueron elemento importante en la evolución de las representaciones gráficas de la revolución y dos de sus íconos sociales centrales: los trabajadores y campesinos.

• • • • •

*This essay explores the first year of the newspaper El Machete, when it functioned as a vehicle for the politically engaged artists of the Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México. It positions that endeavor at the intersection between politics, social mobilization and culture in Mexico City in the 1920s, particularly in relation to the rise of the CROM labor federation and the critique of official unionism from the left. It addresses the text and images of the newspaper as the products of a particular historical moment, as a collective artistic and ideological project that combined elements of Modernism with popular and radical traditions, and as an important element in the development of graphic representations of the revolution and its iconic social protagonists, workers and campesinos.*

**KEY WORDS: UNIONS • ART • POLITICS • DAVID ALFARO SIQUEIROS • JOSÉ CLEMENTE OROZCO**

Recepción: 30/08/06 • Aceptación: 05/12/07

# La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*

JOHN LEAR\*

University of Puget Sound

**E**n marzo de 1924, *El Machete* empezó su primera etapa como periódico de un grupo de artistas organizados en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, el cual incluía a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Xavier Guerrero, entre otros. El encabezado confirmaba el tono y la orientación del periódico (figura 1), además de anunciar la importancia que tendría el lenguaje visual en la publicación. En la primera página había un grabado rojo brillante de una mano empuñando un machete. Debajo del encabezado, un poema de Graciela Amador declaraba: “El Machete sirve para cortar caña, para abrir las veredas en los bosques umbríos, decapitar culebras, tronchar toda cizaña, y humillar la soberbia de los impíos ricos”. A comienzos de 1925, esos periodistas-artistas se habían peleado entre ellos y con el gobierno, el sindicato estaba disuelto y el control del periódico se había cedi-

PALABRAS CLAVE:

•  
SINDICATOS

•

•  
ARTE

•

•  
POLITICA

•

DAVID ALFARO SIQUEIROS

•

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

\* lear@ups.edu

• • • • •

do de manera formal al Partido Comunista Mexicano (PCM). En este artículo analizo el primer año de *El Machete*, cuando funcionaba como un vehículo para los artistas políticamente comprometidos del sindicato. El diario merece atención en distintos niveles: como el resultado de un momento histórico particular; como un proyecto artístico e ideológico colectivo y como pionero en el desarrollo de una representación gráfica de la Revolución mexicana y sus figuras icónicas. El centro de atención de este ensayo es precisamente el cruce entre política, movilización social y cultura en la Ciudad de México en la década de 1920.

Algunos historiadores han empezado a estudiar la creación deliberada y consciente de un discurso de “la Revolución”. En un estudio pionero, Ilene O’Malley examinó la elaboración oficial del “culto al héroe” en las décadas de 1920 y 1930; más recientemente, Thomas Benjamin ha explorado la construcción elitista del “mito” de la revolución mediante la creación de fiestas nacionales, monumentos e historias oficiales. Sorprende que los historiadores hayan descuidado la elaboración de un discurso histórico de la revolución mediante imágenes artísticas, o bien, hayan dejado esos asuntos en manos (aunque capaces) de historiadores del arte. Pintores y artistas gráficos se acoplan bien al concepto de “voceros de la revolución” que Thomas Benjamín utilizó para referirse a los escritores y políticos cuyas narrativas de la revolución eran tentativas, fragmentarias e impugnadas en la década de 1920, antes de tomar forma en una visión unificada, lineal y oficial de “la Revolución” después de 1928.<sup>1</sup>

En la década que siguió al movimiento revolucionario, los artistas gozaron de una posición privilegiada como protagonistas culturales, políticos y a veces sociales. De hecho, en 1923, Daniel Cosío Villegas identificó a los pintores como el grupo más importante de intelectuales en el país.<sup>2</sup> Las imágenes que crearon,



<sup>1</sup> Deseo agradecer a los dos dictaminadores anónimos por las sugerencias que hicieron a la primera versión de este artículo. Sobre el discurso de la revolución, véase Ilene O’Malley, *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*, Nueva York, Estados Unidos, Greenwood Press, 1986; Thomas Benjamin, *La Revolución: Mexico’s Great Revolution as Memory, Myth, and History*, Austin, Estados Unidos, University of Texas Press, 2000. Véase también el estudio del desarrollo del paradigma del “campesino posrevolucionario”, en Guillermo Palacios, *La pluma y el arado*, México, México, El Colegio de México, 1999.

<sup>2</sup> El redescubrimiento de la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela en 1925, quizá matizó esta aseveración. Daniel Cosío Villegas, “La pintura en México”, en *El Universal*, 19 de julio de 1923, citado en Esther Acevedo, “Las decoraciones que pasaron a ser

inevitablemente desempeñaron un papel fundamental en la creación de una narrativa deliberada y consciente de la revolución como un proceso histórico y continuo.

La tradición de la pintura mural que surgió en la década de 1920, merecidamente ha llamado la atención de los académicos. Sin embargo, hay varias razones para tomar en cuenta la tradición del arte gráfico —menos estudiada— ejemplificada en *El Machete*: el arte gráfico proviene de una tradición tan vieja (y quizá de mayor continuidad) como la de los murales; las imágenes gráficas producidas en masa a menudo llegaron a más público (incluso al analfabeto) que las pinturas, además, tenían una relación menos íntima y dependiente con el gobierno o cualquier otro mecenas; finalmente, había un diálogo directo entre arte gráfico y pintura mural en la creación de una narrativa de la revolución.<sup>3</sup> A pesar de que varios historiadores del arte han explorado la transición hacia un lenguaje mural más populista o radical en ese periodo, han puesto poca atención en la experiencia y en las imágenes gráficas de *El Machete* (con dos importantes excepciones). Éstas llevaron a los artistas a realizar imágenes más comprometidas políticamente, más imbricadas en la historia, tomando como tema principal a la revolución. Cuando la experiencia de *El Machete* es considerada, suele tratarse como un breve punto de referencia en la práctica colectiva o individual del movimiento mural, o bien, de la tradición gráfica paralela que culminó en el Taller de Gráfica Popular.<sup>4</sup>

Con base en el primer año de *El Machete*, diversas imágenes impresas y pinturas del periodo, memorias de algunos participantes y bibliografía de una varie-



revolucionarias", en *El Nacionalismo y el arte mexicano*, México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 194.

<sup>3</sup> Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Austin, Estados Unidos, University of Texas Press, 1962.

<sup>4</sup> Para el cambio de los estilos murales, véanse Esther Acevedo, *op.cit.*, 1986; Alicia Azuela, "Vasconcelos: educación y artes. Un proyecto de cultura nacional", en Elisa Vargaslugo y José Rogelio Álvarez Noguera (eds.), *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, México, Nacional Financiera, 1997, pp. 113-163. Dos excelentes estudios acerca de *El Machete* son Alicia Azuela, "*El Machete and Frente a Frente*", en *Art Journal*, vol. 52, primavera, 1993, pp. 82-87; Mari Carmen Ramírez-García, "The ideology and politics of the mexican mural movement: 1920-1925", tesis doctoral, Chicago, Estados Unidos, University of Chicago, 1989. El relativo descuido quizá también se deba al hecho de que, al parecer, sólo existe una colección impresa del primer año del periódico preservada en la actualidad y se encuentra fuera de México en el Instituto Hoover de Stanford en Estados Unidos.

<sup>5</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, México, Ediciones Era, 1985, p. 59.

dad de historiadores del arte, organicé este ensayo en dos partes. En la primera, considero el contexto político y organizacional de 1924 para los artistas y la nación; en la segunda, examino a *El Machete* como periódico, analizando sus experimentos gráficos, particularmente sus representaciones de trabajadores y campesinos, y las relaciones de esos experimentos con la creación, más general, de una representación visual de la revolución.

Como José Clemente Orozco anotó en su autobiografía, el movimiento que después se llamó el renacimiento mexicano “encontró en 1922 la mesa puesta”.<sup>5</sup> Desde finales del Porfiriato y durante la revolución, los artistas habían cuestionado el formalismo de la pintura académica, se habían acercado a las vanguardias europeas, además de abarcar temas emergentes de nacionalismo, ponderar el pasado prehispánico y admirar a los indígenas contemporáneos y las tradiciones artísticas populares. Distintas tendencias que desde antes de la revolución se encontraban latentes o a la espera, surgieron con efervescencia e innovación cuando México emergió de años de lucha. Después de 1920, los artistas inicialmente recibieron el generoso apoyo de un gobierno autodeclarado revolucionario que buscaba proyectar, en el país y más allá de las fronteras, una imagen de unidad nacional, justicia social y un *ethos* de reconstrucción creativa. El respaldo oficial fue personificado por el ministro de Educación del presidente Álvaro Obregón, José Vasconcelos, y sus comisiones para pintar murales en las paredes de edificios públicos. Al mismo tiempo que los artistas se beneficiaron del patrocinio del Estado, y absorbieron y compartieron muchos de los objetivos ideológicos de la administración, también ayudaron a formar el discurso nacionalista estatal y, ocasionalmente, lo desafiaron. En esa dialéctica, los acontecimientos y circunstancias alrededor de 1924 —el último año de la presidencia de Obregón y el primer año de publicación de *El Machete*—, son en particular relevantes.

Un punto de partida para el diálogo entre muralismo y arte gráfico puede encontrarse en los primeros —y quizá menos conocidos— murales pintados por Diego Rivera y José Clemente Orozco en 1922 y 1923 en la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso). El primer mural de Rivera es el ahistórico y neocristiano *Creación*, pintado en un estilo clásico/cubista. El

• • • • •

<sup>6</sup> David Craven, *Diego Rivera as Epic Modernist*, Nueva York, Estados Unidos, G.K. Hall & Co., 1997, p. 72.

único mural que queda de los primeros trabajos de Orozco es una pintura tipo Botticelli comúnmente conocida como *Maternidad*. David Craven resume esta primera fase del muralismo, refiriéndose a la *Creación* de Rivera:

[...] por último, la pintura mural mostró un 'universalismo' no polémico, abstracto y no sangriento, que fue situado a lo largo de las abstracciones filosóficas estáticas de Vasconcelos y que no guardaba conexión con el predicamento dinámico histórico que vivía el México postrevolucionario en la década de 1920.<sup>6</sup>

Uno de los factores que más influyó en los artistas fue el hecho de que se hicieron más conscientes de la clase trabajadora, este incremento en la conciencia estuvo arraigado en el dramático crecimiento que experimentó el movimiento obrero en la década de 1920. Trabajadores y sindicatos surgieron de la revolución entusiasmados y envalentonados debido a la experiencia de organización durante el conflicto y a las garantías del artículo 123 de la Constitución. Al mismo tiempo, los trabajadores recibían un constante escarmiento dada la continua represión de huelgas realizada por Venustiano Carranza desde 1916. El crecimiento del movimiento obrero después de 1920 se debió, en parte, a una alianza formal entre un sector de los trabajadores organizados y Álvaro Obregón. Esta alianza precedió y fortaleció la exitosa rebelión de Obregón contra el presidente Venustiano Carranza.

A pesar de que una variedad de trabajadores especializados y de industrias estratégicas permanecieron independientes y de que algunos se unieron a la Confederación General de Trabajadores (CGT), de inspiración anarquista, fue la oficialista Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), liderada por Luis N. Morones, la que emergió como la central obrera dominante para la mayoría de los trabajadores organizados durante casi toda la década de 1920. Las políticas reformistas de esa central defendían la cooperación entre capital y trabajo y promovían la necesidad de emprender acción *múltiple* (es decir acciones políticas) que los acercaran al Estado; dicha relación era reforzada por el Partido Laborista, afiliado a la CROM. Esa estrategia pragmática trajo beneficios inmediatos en las luchas contra los patrones y las centrales obreras rivales.

• • • • •

<sup>7</sup> Marjorie Ruth Clark, *La organización obrera en México*, México, México, Era, 1979, pp. 59, 62-68 y 100.

Las huelgas alcanzaron su punto culminante en 1921-1922 y la mayoría fueron resueltas en favor de los trabajadores. El número declarado de afiliados a la CROM —unos 50 000 en 1920— creció de manera dramática en cada uno de los tres primeros años de la presidencia de Álvaro Obregón, llegando a 1.2 millones en 1924. En el frente político, el Partido Laborista de la CROM se afianzó en el Congreso y continuamente dominó el gobierno de la Ciudad de México o el del Distrito Federal mediante las administraciones de Álvaro Obregón y de su sucesor, Plutarco Elías Calles, quien designó a Morones ministro de Industria, Comercio y Trabajo.<sup>7</sup>

El dramático crecimiento del movimiento obrero llamó la atención de artistas e intelectuales. Entre ellos destacaba el brillante y ambicioso abogado Vicente Lombardo Toledano, quien ganó notoriedad en la burocracia de la CROM durante la década de 1920 antes de formar la Confederación de Trabajadores de México (CTM) en la década siguiente. Durante su problemático mandato como director de la Escuela Nacional Preparatoria (enero 1922-agosto 1923) —donde muchos artistas mexicanos realizaban sus primeros murales—, Lombardo Toledano involucró a los estudiantes y a los artistas en su intento por llevar el currículo de la escuela más allá del plan civilizatorio y espiritual de José Vasconcelos, hacia uno que estuviera comprometido de manera más directa con los problemas sociales y políticos que enfrentaba la nación.<sup>8</sup> En 1922, Lombardo Toledano reclutó a los muralistas que pintaban en la escuela, incluyendo a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, para que se unieran a prominentes intelectuales como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Caso en la formación del Grupo Solidario del Movimiento Obrero. Para muchos artistas significó la primera experiencia de organización colectiva y contacto con los intereses y organizaciones de la clase obrera. Rivera participó en un proyecto del grupo, que consistía en ofrecer clases nocturnas para los trabajadores en la elitista Escuela Nacional Preparatoria; en nombre del grupo, Orozco realizó viajes a Morelia y a Guadalajara para reclutar intelectuales y artistas. Por supuesto, y a pesar del nombre, la solidaridad del grupo estaba más con la CROM que con el movimiento obrero en su conjunto. De hecho, Diego Rivera asistió a la IV Convención Nacional de la CROM, en septiembre de

• • • • •

<sup>8</sup> Alicia Azuela, *op. cit.*, 1997, pp. 116, 148-149.

1922, como un delegado del Grupo Solidario y, *Vida Mexicana* —el periódico del grupo—, condenó la huelga de los trabajadores de tranvías en la Ciudad de México porque estaban afiliados a la CGT, una central rival.<sup>9</sup>

La participación en el grupo también permitió la colaboración artística. Diego Rivera ilustró un panfleto de Vicente Lombardo Toledano que publicó el grupo en 1922, llamado “El Reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de nuestro señor Jesucristo y de la Santa Iglesia”. En la portada había un dibujo de Jesucristo frente a un campesino arando el campo, bendiciendo el deseo del campesino de ser propietario de una parcela de tierra, y oponiéndose a los reclamos del clero conservador y los hacendados (figura 2). Una de las primeras pinturas políticamente explícitas de Diego Rivera, relaciona las preocupaciones de obreros y campesinos al tiempo que incorpora la iconografía cristiana y utiliza la forma del panfleto como una estrategia de mayor alcance.<sup>10</sup>

Sin embargo, la familiaridad no siempre implica solidaridad y muchos artistas del grupo pronto se desilusionaron con la CROM y su cúpula cada vez más corrupta, centralizada y conservadora. En 1923 y 1924, la CROM se distinguió en una variedad de acciones públicas. Además de los constantes ataques a sindicatos rivales, los líderes de la CROM debilitaron la huelga de inquilinos de la Ciudad de México, iniciaron el sangriento “motín de agua” contra el gobierno rival municipal en la misma ciudad y, posiblemente, participaron en el asesinato del senador Field Jurado, un simpatizante del rebelde Adolfo de la Huerta. Muchos artistas que anteriormente formaban parte del grupo, se unieron al Partido Comunista formado en 1919. Para finales de 1923, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero ya ocupaban tres de las cuatro posiciones en el Comité Ejecutivo del partido. En palabras de Bertram Wolfe: “de ser un partido de políticos revolucionarios, se convirtió en uno de pintores revolucionarios”. Esta doble militancia les permitió a esos artistas un mayor contacto con las ideologías radicales que circulaban en la primera etapa del Partido Comunista

• • • • •

<sup>9</sup> “J.C. Orozco y el Movimiento Obrero”, en *Universidad Obrera de México*, octubre, 1983, pp. 256-259; José Clemente Orozco, *op. cit.*, 1985, p. 74; Paco Ignacio Taibo II, *Los Bolsheviks: historia narrativa de los orígenes del comunismo en México, 1919-1925*, México, México, Joaquín Mortz, 1986, p. 369; “Las Juntas de Conciliación y Arbitraje”, en *Vida Mexicana*, marzo, 1923. Este fue el segundo de dos números y el único en el que el periódico fue identificado como el órgano del grupo.

<sup>10</sup> La portada del panfleto de Rivera y Lombardo Toledano se reprodujo en la revista del grupo, *Vida Mexicana*, núm. 2, marzo, 1923, p. 13.



Mexicano y los dispuso para participar de la amarga rivalidad con la corrupta y oficialista CROM.<sup>11</sup>

Un importante paso en la organización y educación política de los artistas fue la creación del, ahora famoso, Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México en diciembre de 1922, el cual incorporó casi a la totalidad de los artistas comprometidos con la pintura mural y a muchos de los involucrados en las Escuelas de Pintura al Aire Libre que patrocinaba el gobierno. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Fernando Leal fueron los principales oficiales del sindicato. A pesar de que en su mayoría eran originarios de la clase media, esos artistas solían presentarse a sí mismos como trabajadores o artesanos, ya que experimentaban con cinceles y bloques de madera en su quehacer gráfico, pintaban murales organizados en equipos de albañiles y asistentes, además de que vestían overoles y les pagaban por metro cuadrado. Este ideal del artista-obrero generalmente se expresó mediante las representaciones que hacían de ellos mismos en los murales o el arte gráfico, y culminó en la propuesta que hizo Diego Rivera en 1929 —durante el breve periodo en que fue director de la Escuela Central de Artes Plásticas— de convertir al estudiante de arte en un “obrero calificado”.<sup>12</sup> Por todo esto, el giro hacia formas de organización obrera era bastante obvio. De manera tentativa, formaron la Cooperativa Tresguerras —siguiendo el ejemplo de los esfuerzos de las sociedades mutualistas de ayuda decimonónicas que buscaban generar empleo para sus miembros— y propusieron que su trabajo fuera comunal y anónimo. Pero sobre todo, como dependían de un solo empleador para las comisiones y acceso a las paredes, propusieron la acción colectiva para defender su paga y los intereses comunes frente al gobierno.<sup>13</sup>



<sup>11</sup> Paco Ignacio Taibo II, *op. cit.*, 1986, p. 202; Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*, New Haven, Estados Unidos, Yale University Press, 1967, p. 280; Bertram Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Nueva York, Estados Unidos, Stein and Day, 1963, p. 151.

<sup>12</sup> Diego Rivera, “Plan de Estudios para la Escuela Central de Artes Plásticas de México”, reproducido en Francisco Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos): Un proyecto cultural para la integración nacional. Periodo de Calles y el Maximato (1924-1934)*, México, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

<sup>13</sup> El nombre del sindicato se cambió después por *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México*. Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, pp. 242-243; José Clemente Orozco, *op. cit.*, 1985, pp. 66-67.

Como Mari Carmen Ramírez-García indica, la creación del sindicato fue también una reacción contra las incertidumbres que despertaba la situación oficial de la pintura mural. Para finales de 1923, pocos artistas además de Rivera habían recibido nuevas comisiones para pintar y su principal mecenas, José Vasconcelos, estaba debilitado en el aspecto político debido a sus constantes conflictos con la CROM. Como sindicato, el esfuerzo de los muralistas fue prácticamente un fracaso. Vasconcelos rechazó sus intentos iniciales para la negociación colectiva, dejando que el escéptico empedernido José Clemente Orozco les recordara a los miembros que “ya les había dicho que el sindicato era una pendejada”. Los conflictos y las ambiciones personales debilitaron aún más los intentos de pintar colectivamente (de acuerdo con Siqueiros, Orozco no asistiría a las reuniones iniciales por su enemistad personal con Rivera). Cuando Orozco y Siqueiros fueron despedidos de la Escuela Nacional Preparatoria en julio de 1924 después de que sus murales fueron atacados por los estudiantes, Rivera se distanció de otros pintores y renunció al sindicato, asegurando de esta manera el rápido final para dicha organización.<sup>14</sup>

A pesar de esto, el sindicato probó ser fundamental para el desarrollo político y artístico de los artistas y se convirtió en un importante acceso a la política nacional. Incluso José Clemente Orozco llegó a reconocer que “sirvió de bandera a las ideas que se venían gestando, basadas en la teorías socialistas contemporáneas”. Con el sindicato, recuerda Siqueiros, “nos resolvimos, por fin, a abandonar los términos simbólicos, cosmogónicos, sentimentales, abstractos, folklóricos y reaccionarios, para debutar con obras de intención social revolucionaria”. En su famoso manifiesto, los miembros del sindicato elaboraron su rechazo a los estilos académicos y a la pintura de caballete al tiempo que se identificaban directamente con las clases populares, sus formas de expresión y sus luchas sociales.<sup>15</sup>

Con poca influencia en el lugar de trabajo, el sindicato encontró su voz en la publicación periódica de declaraciones y manifiestos —eventualmente en *El Machete*— en los cuales defendía la producción artística de sus miembros con-



<sup>14</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, pp. 241-244 y 286-293; Mari Carmen Ramírez-García, *op. cit.*, 1989, pp. 291-325; Paco Ignacio Taibo II, *op. cit.*, 1986, pp. 204-205.

<sup>15</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, 1985, pp. 62-63; David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, México, México, Grijalbo, 1977, p. 215.

tra los ataques de los críticos, además de denunciar actos de vandalismo. Crucial en sus aspiraciones públicas así como para su entendimiento de la política mexicana, fue la rebelión liderada por Adolfo de la Huerta en diciembre de 1923 —con el apoyo de una variedad de fuerzas progresistas y conservadoras— contra Álvaro Obregón y el sucesor que éste había escogido. En respuesta, el sindicato apoyó públicamente a Obregón y a Plutarco Elías Calles y empezó a armarse para ayudar a las fuerzas del gobierno (la imagen cómica de artistas obesos y mal armados que se preparaban para la batalla, se repite en varias memorias). En cambio, la movilización de agraristas y afiliados a la CROM que defendieron al gobierno fue mucho más significativa. A los artistas del sindicato la movilización de campesinos y obreros así como la muerte del gobernador socialista de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, a manos de fuerzas conservadoras insurrectas, los obligó a regresar al tema de la revolución armada.<sup>16</sup>

Fue en ese contexto, que inauguraron su periódico, *El Machete*, en marzo de 1924. La decisión de producir un periódico no es sorprendente. Durante la mayor parte del siglo XIX, diarios de corta duración habían proliferado para expresar las visiones de grupos políticos y organizaciones sociales, tanto de la oposición como oficialistas; estaban dirigidos a audiencias de elites políticas, o bien, a un grupo social específico. Antes de 1923, José Clemente Orozco fue conocido principalmente como caricaturista de periódico y, junto con David Alfaro Siqueiros, colaboró con el Dr. Atl en el periódico constitucionalista de Carranza, *La Vanguardia*, en 1914. En el renacimiento cultural de principios de la década de 1920, proliferaron los diarios políticos y culturales que incorporaban escritura y dibujos de artistas. En 1920, desde Barcelona, Siqueiros publicó un solo número de *Vida Americana* como un vehículo para su manifiesto pionero y, en 1921 y 1922, Manuel Maples Arce publicó tres pequeños números de *Actual*, un manifiesto/cartel/panfleto que lanzaría el movimiento *avant garde* de los estridentistas. En 1923, el Grupo Solidario publicó dos números de *Vida Mexicana* y el movimiento estridentista publicó tres números de *Irradiador*, el cual era un ejemplo de un periódico producido completamente por artistas, además de ser el modelo de un estilo gráfico vívido que incluía imágenes de artistas afiliados al sindicato como Jean Charlot, Alva de la Canal y Fermín Revueltas.

• • • • •

<sup>16</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, pp. 244.

Para los artistas del sindicato, la creación de *El Machete* debió parecer algo natural y obvio. Finalmente, la ausencia de un periódico oficial del Partido Comunista en el momento de mayor debilidad desde su fundación en 1919, les daba un incentivo mayor, además de que —para artistas clave en el sindicato como Siqueiros y Rivera— representaba una forma de fortalecer sus vínculos con el partido que estaba en apuros.<sup>17</sup>

Los principales artistas involucrados en la organización inicial del periódico fueron Guerrero, Siqueiros y Rivera, quienes formaron el comité ejecutivo. Algunos miembros del sindicato, como Jean Charlot, estaban ausentes de sus páginas, mientras que otros, como Amado de la Cueva, contribuían esporádicamente o llegaron tarde a sus páginas como José Clemente Orozco. Debido a que Diego Rivera continuó pintando en la Secretaría de Educación Pública (SEP), sus contribuciones principales en los primeros meses fueron tres artículos y un generoso aporte financiero. La gestión cotidiana y mucho del contenido dependían de Guerrero —quien aparecía como “responsable”—, de Siqueiros y de su esposa, la actriz Graciela Amador —administradora del periódico—. Acerca de la única mujer involucrada en el periódico, José Clemente Orozco reconoció más tarde que: “tal empresa no hubiera sido posible sin la colaboración e indiscutible ayuda de Graciela Amador [quien] redactaba la mayor parte de los artículos y componía los magníficos corridos”. *El Machete* invitaba a los lectores para que participaran mandando artículos, pero con excepción de una carta ocasional, la mayoría del contenido era trabajo de los miembros del sindicato o del Partido Comunista. Una variedad de comunistas extranjeros, como el estadounidense Bertram Wolfe, el alemán Adolf Goldschmidt y el español R. Gómez Lorenzo asesoraban a los artistas en la organización del periódico y contribuían con artículos acerca del marxismo y la Revolución rusa. Los artículos y las imágenes eran generalmente anónimos o utilizaban pseudónimos, quizá para aparentar un número mucho mayor de colaboradores así como para ocultar la identidad del autor.<sup>18</sup>

• • • • •

<sup>17</sup> Jaime Soler y Lorenzo Ávila (coords.), *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, México, México, Museo Nacional de Arte, 1996; Barry Carr, *Marxism and Communism in Twentieth-Century Mexico*, Lincoln, Estados Unidos, University of Nebraska Press, 1992, pp. 36-37.

<sup>18</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, 1985, p. 73. Véase la invitación a los lectores en el núm. 2, segunda quincena de marzo de 1924, y una carta de un empleado del gobierno quejándose de que éste estaba atrasado en el pago a sus empleados y preguntándose

El periódico en conjunto reflejaba un espectro de tradiciones liberales, populistas y radicales. “Este periódico es del Pueblo y para el Pueblo”, así comenzaba una breve declaración de “propósitos” escrita por Guerrero para el primer número. Como muchos periódicos de la clase obrera a finales del Porfiriato, las notas del diario condenaban la explotación que orillaba al “Pueblo” a beber pulque para olvidar sus miserias. Esas declaraciones conjuraban los discursos de la prensa popular obrera, mientras los reforzaban con las luchas de la revolución. En referencia directa a la naturaleza agraria y popular de ésta, los propósitos prometían que “lucharemos por el Pueblo que sigue humillado, que no tiene aún toda la tierra que le pertenece [...] lucharemos por el nativo que se consume en el taller o en la fábrica”. En una sola frase, aunque escrita con mayúsculas, reconocen la concepción que tienen de sí mismos como artistas: “HAREMOS DEL ARTE UNA FUNCION SOCIAL; TRABAJAREMOS POR LA EDUCACION RACIONAL, afín a su idiosincrasia para que florezcan los valores morales y estéticos que reclama la ocasión de un renacimiento”. Sólo la frase final de los propósitos invocaba su comunismo recién descubierto, parafraseando el llamado de Carlos Marx “obreros y campesinos del mundo, uníos”.<sup>19</sup>

Los artistas del sindicato asumieron, en palabras de Siqueiros, que los mensajes escritos y visuales de su periódico ayudarían a llegar a “un nuevo espectador [...] las grandes masas obreras, campesinas e indias [...] en vez de a los catedráticos y estudiantes universitarios que formaban el único espectador diario de nuestras obras murales”.<sup>20</sup> En última instancia, los directores esperaban llegar a la clase obrera en general y a los sindicatos en particular, transformando al lector en un militante activo, preferentemente del Partido Comunista.

En un principio era un periódico bisemanal de cuatro páginas que se vendía a diez centavos, más de lo que la mayoría de los trabajadores no calificados podían pagar. El 21 de agosto de 1924, se convirtió en semanal y se vendió a cinco centa-



como un gobierno de ese tipo podía llamarse asimismo revolucionario en *El Machete*, primera quincena de mayo de 1924. Charlot contribuyó con un artículo y con un sorprendente grabado en madera titulado “Los ricos en el infierno” que nunca se publicó. Sus diferencias con el grupo son sugeridas en una anotación de su diario que se refiere a su grabado para el periódico: “No es político sino religioso, el ojo de la aguja. Era un pequeño punto de contacto con los artistas políticos”. Peter Morse, *Jean Charlot's Prints: A Catalogue Raisonné*, Honolulu, Estados Unidos, University of Hawaii Press, 1917, p. 34.

<sup>19</sup> *El Machete*, primera quincena de marzo de 1924.

<sup>20</sup> David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, 1977, p. 217.

vos. En sus primeros números se declaraba una circulación de 3 000 ejemplares, muchos de los cuales estaban destinados para trabajadores en sectores donde el Partido Comunista tenía influencia, tales como carpinteros, trabajadores metalúrgicos o ferroviarios, aunque estaba lejos todavía la etapa en que el partido tendría el apoyo sólido de una minoría modesta de trabajadores.<sup>21</sup>

Al igual que los colaboradores, los lectores eran principalmente de la Ciudad de México, a pesar de que el periódico tenía una importante circulación en Tampico y lectores internacionales regulares en sitios como La Habana. Los precios de las listas de suscripción y los frecuentes avisos a los lectores para que la mantuvieran pagada, sugiere que la mayoría de ellos recibían el periódico mediante organizaciones formales como sindicatos o cualquiera otra que estuviera en condiciones de pagar cincuenta centavos por tres meses. A pesar de esto, la mayoría del tiraje llegaba indirectamente a los lectores. Siguiendo las tradiciones de las hojas volantes y del formato de la publicación estridentista *Actual*, el periódico estaba diseñado para abrirse como un cartel, de tal manera que podía colgarse en las paredes dejando ver la portada y la contraportada. Guerrero recuerda con cariño, como “Siqueiros y yo salíamos, cargados con periódicos, brochas y un bote de pegamento. En la oscuridad, pegábamos apresuradamente *El Machete* en paredes estratégicas y desaparecíamos antes del amanecer”. Charlot también cuenta cómo, en una cena de Estado para artistas que venían de la Italia fascista, “aparecieron miembros del Sindicato en los ventanales y lanzaron una nube negra, blanca y roja de *Machetes*”. David Alfaro Siqueiros recuerda que el periódico sirvió como la tarjeta de presentación del sindicato frente a las masas y las elites políticas.<sup>22</sup>

El financiamiento de *El Machete* fue un continuo problema. Los anuncios —como los de la Cooperativa Tresguera que era del propio Sindicato, de una librería o de Sidral Mundet— eran muy raros y eventualmente fueron rechazados en la medida en que el alineamiento con y el subsidio del Partido Comunista se volvieron más directos. Como resultado, las operaciones cotidianas dependieron de donaciones en tiempo y dinero que hacían los miembros. Wolfe y Siqueiros reconocieron a Rivera —quien ganaba más dinero que los demás—

• • • • •

<sup>21</sup> Barry Carr, *op. cit.*, 1992, pp. 30-31.

<sup>22</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, pp. 250-251. Acerca de la distribución del periódico en México y Cuba véase, *El Machete*, 4 de septiembre de 1924; David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, 1977, p. 217.

como el principal contribuyente, aunque sus aportaciones disminuyeron a lo largo del tiempo y terminaron cuando se retiró oficialmente del Sindicato en julio de 1924. Una lista de contribuciones y ventas publicada en el mes de junio brinda alguna información acerca de los recursos y energías que se gastaron en el número previo. De los diez contribuyentes en la lista, dos pertenecían al sindicato, dos al Partido Comunista, tres a ambas organizaciones y dos no tenían ninguna afiliación. Guerrero y Siqueiros encabezaban la lista con 43 pesos cada uno, mientras que Rivera había dado siete pesos de un total de 139 pesos recolectados.<sup>23</sup>

El lenguaje, contenido político y perspectiva de *El Machete* reflejaban sobre todo la perspectiva del Partido Comunista, así como las cambiantes perspectivas y situaciones de los propios artistas, aunque a menudo utilizaba el lenguaje de la prensa obrera. Muy pocos artículos podrían ser calificados como noticias, la mayoría eran deliberadamente didácticos y estaban ligados de manera vaga con la ideología, las figuras y los eventos del comunismo internacional. Introducían a los lectores a las tradiciones de la izquierda europea, a las figuras de Marx y Lenin y a las luchas y logros de la Unión Soviética. Por ejemplo, la primera plana del número de mayo mostraba las palabras y la música de la Internacional Socialista y en la edición del 30 de octubre aparecía, con grandes letras rojas, el anuncio de la llegada del primer embajador soviético a México.

Igual de importantes fueron las manifestaciones acerca de la política mexicana. David Alfaro Siqueiros recordaba que el periódico tenía una “tendencia ultraradical y de directa oposición al gobierno”, aunque en la realidad había un balance más complejo entre populismo y radicalismo, política oficial y oposición.<sup>24</sup> Un manifiesto escrito por Siqueiros denunciaba a quienes habían apoyado la rebelión de Adolfo de la Huerta, ligándolos al candidato opositor Ángel Flores. Al mismo tiempo que advertía que “la efectiva salvación de los trabajadores no podrá jamás encontrarse dentro del estado burgués, al que hay que destruir a toda costa”, *El Machete* apoyaba a Plutarco Elías Calles como el sucesor presidencial escogido por Álvaro Obregón para las elecciones de julio

• • • • •

<sup>23</sup> Anuncios de la segunda quincena de marzo de 1924 y primera quincena de abril de 1924: Bertram Wolfe, *op. cit.*, 1963, p. 154. Los contribuyentes aparecen en *El Machete*, segunda quincena de junio de 1924, p. 3; David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, 1977, p. 193.

<sup>24</sup> David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, 1977, p. 193.

de 1924, “por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras”.<sup>25</sup>

Sólo Rivera y Orozco continuaron pintando murales por contrato con el gobierno durante la primera mitad de 1924. Pero la mayoría de los artistas del sindicato aún tenían puestos pagados en la burocracia de la SEP, así que su apoyo al gobierno tenía cierto sentido. El apoyo a Obregón y Calles en el periodo posterior a la rebelión delahuertista también ocurrió en la posición formal del Partido Comunista Mexicano. Sin embargo, esa dependencia no lo detuvo para denunciar las políticas de Obregón y, eventualmente, las de Calles. En los meses previos a las elecciones y después de éstas, los artículos en *El Machete* denunciaban la subordinación del gobierno mexicano frente a Estados Unidos en los Tratados de Bucareli y condenaban la política de quitar las armas a los trabajadores y campesinos que se habían movilizado contra la rebelión delahuertista.<sup>26</sup>

La mayoría de los artículos del primer número restaban importancia al periódico como un producto de artistas. Ciertamente una de las prioridades iniciales fue la de probar sus talentos como escritores y asimilar los recursos retóricos, así como el universo ideológico del radicalismo mexicano e internacional. No obstante, una preocupación primordial desde el primer número fueron las políticas culturales. Múltiples artículos e imágenes denunciaron o parodiaron a los artistas e intelectuales burgueses, divididos de una forma simplista en facciones de *reaccionarios* y *pseudo-revolucionarios*. Los blancos de estos ataques incluían a burócratas culturales (Ezequiel Chávez) y a escritores (Salvador Novo o Jaime Torres Bodet) quienes eran condenados por criticar los primeros murales, practicar formas artísticas burguesas y participar en intercambios culturales oficiales con el gobierno fascista italiano.<sup>27</sup>

Únicamente en el número siete, a finales de junio, pudieron elaborar de manera plena sus opiniones acerca de la relación entre arte y política en su conocido manifiesto:

• • • • •

<sup>25</sup> *El Machete*, primera y segunda quincena de junio de 1924.

<sup>26</sup> *El Machete*, primera quincena de mayo de 1924.

<sup>27</sup> “El jurado de los intelectuales enemigos del pueblo”, en *El Machete*, primera quincena de junio de 1924, “Los murciélagos y las momias”, segunda quincena de julio, 1924 y “Los rorros fachistas”, 28 de agosto de 1924.



Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

Aunque los artistas se esforzaron por desarrollar sus habilidades como escritores, el periódico hizo de las imágenes la parte central del contenido. Una innovación principal fue combinar las tradiciones de la prensa popular del Porfiriato con el universo ideológico y los temas del radicalismo posrevolucionario. Dicha innovación trató de resolver un problema principal que existía en el ciclo inicial de murales pintados en las paredes de la Escuela Nacional Preparatoria pero también en las imágenes estridentistas, a saber: los estilos *avant garde* y el lenguaje visual abstracto eran inaccesibles para el amplio público al que los artistas querían llegar, además de ser inadecuados para comunicar los mensajes más radicales en el contexto de los acontecimientos de 1924.<sup>28</sup> Por otra parte, si algunos de los artículos más densos y didácticos presuponían un grupo de lectores bastante sofisticado, las imágenes y los corridos condensaban los mensajes del periódico en su esencia gráfica. Recordando esa experiencia, Siqueiros nota el consenso de los artistas acerca de que “los artículos ilustrarán los dibujos” y no al revés; una inversión más académica podría describir los artículos como densas y dogmáticas notas al pie para los mensajes esenciales y accesibles de las imágenes.<sup>29</sup>

*El Machete* se nutrió directamente de dos tradiciones que habían sido utilizadas por las hojas volantes y la prensa de centavo del siglo XIX, para capturar sentimientos populares, apelar a un público semi-alfabetizado y desafiar la autoridad política y la injusticia social: la primera fue el uso de prominentes imágenes que podían aparecer solas o acompañadas de textos y la segunda consistió en utilizar pequeñas obras satíricas, poemas y corridos, la mayoría de los cuales eran escritos por Graciela Amador.<sup>30</sup> El diseño del periódico como un posible

• • • • •

<sup>28</sup> Acerca de esta paradoja inherente al primer muralismo, véase Carmen Ramírez-García, *op. cit.*, 1989, pp. 289-290.

<sup>29</sup> David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, 1977, p. 217.

<sup>30</sup> Alicia Azuela, *op. cit.*, 1993, p. 82; Carmen Ramírez-García, *op. cit.*, 1989, pp. 337-339.

cartel le daba particular importancia a las imágenes. La esperanza era que los lectores de *El Machete* pudieran embellecer las paredes de sus propias casas con el periódico y, por lo tanto, muchas de las imágenes eran reproducidas y vendidas por separado o eran premios en alguna rifa.<sup>31</sup>

El redescubrimiento del grabado a principios de la década de 1920 proporcionó una base crucial para las innovaciones gráficas del periódico. Una figura fundamental fue el francés Jean Charlot, quien llegó a México en 1921 con un pequeño portafolio de impresiones y algunas experiencias como grabador. En la Escuela de Pintura al Aire Libre en Coyoacán, Charlot introdujo a varios artistas —sobre todo Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma y Fernando Leal— en las técnicas y posibilidades del grabado en madera. Los audaces experimentos de grabado en blanco y negro fijaron un patrón estilístico que ciertamente influyó en los artistas de *El Machete*, así como en el grabado en general durante las siguientes tres décadas. Los temas de los primeros grabados reflejaban los paisajes pastorales y los estudios de personajes populares de las pinturas de la propia escuela. El enfoque en los trabajadores y los escenarios urbanos sólo emergió mediante la creación de nuevas escuelas en el corazón de la Ciudad de México en 1925 y 1927. Entre 1921 y 1924, los veteranos de la Escuela —Charlot, Leal, Fermín Revueltas y Alva de la Canal— produjeron una gran variedad de grabados en madera para ilustrar libros estridentistas y periódicos, aunque en esas innovadoras impresiones, inspiradas en el futurismo italiano, no había trabajadores o personas de ningún tipo, sino más bien una utopía fragmentada y urbana con rascacielos, radios y alambres eléctricos.<sup>32</sup> En pocas palabras, esos experimentos tempranos en el grabado fueron cruciales para los artistas de *El Machete*, aunque no habían creado todavía una iconografía que se adecuara a los objetivos del periódico.

En el contexto de esas innovaciones técnicas y estilísticas, los artistas de *El Machete* buscaron tradiciones artesanales y populares que pudieran ofrecer un



<sup>31</sup> "Camarada trabajador: Si quieres tener en tu propia casa, Sindicato o Cooperativa, el dibujo original...", en *El Machete*, 30 de octubre de 1924.

<sup>32</sup> Laura González Matute, "A new spirit in post-revolutionary art: the open-air painting schools and the best maugard drawing method, 1920-1930", en Luis Martín Lozano, *Mexican Modern Art, 1900-1950*, Montreal, Canadá, National Gallery of Canada, 1999; Karen Cordero Reiman, "Ensueños artísticos: Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, México, Museo Nacional de Arte, 1991.

modelo capaz de crear una narrativa de la revolución armada y de sus aspiraciones para la militancia de trabajadores y campesinos. Encontraron un modelo vívido e inmediato en las imágenes, corridos y piezas teatrales rústicas de las hojas volantes —muchas de ellas ilustradas por el grabador José Guadalupe Posada (1852-1913)—, gacetas y folletos del Porfiriato. En gran medida, el redescubrimiento de Posada se debió a los esfuerzos de Charlot en esos años para reunir y difundir los trabajos de ese grabador olvidado. En 1921, el Dr. Atl publicó múltiples imágenes de Posada en su monumental *Arte Popular en México*, mencionando sólo una vez el nombre del artista. A principios de 1924, Rivera alabó a Posada en algunas entrevistas y, en 1925, Charlot publicó el primero de muchos artículos acerca de Posada. Ese mismo año Francis Toor, en su revista *Mexican Folkways*, caracterizó y reconoció muchos grabados de Posada (aunque escribía mal su nombre).<sup>33</sup> Tiempo después, Orozco y Rivera exageraron el contacto que tuvieron con el grabador antes de su muerte en 1913. El vínculo con Posada es más directo en un número de agosto de *El Machete*, en el que se reprodujo uno de sus últimos grabados: un grupo de campesinos revolucionarios arrollando al ejército federal. Sin embargo, *El Machete* no le dio crédito a Posada al utilizar su grabado ni lo mencionó directamente; en vez de eso, en la leyenda aparece explícitamente una advertencia política de que el “ejército actual no olvide su procedencia revolucionaria, convirtiéndose en Pretoria”, a riesgo de seguir el mismo destino del que una vez fuera el “invencible ejército federal”.<sup>34</sup>

Irónicamente, los grabadores novatos de *El Machete*, en especial Siqueiros y Guerrero, si bien tomaron su inspiración del popular y “primitivo” artista Posada, en realidad usaban una técnica mucho más primitiva que las modernas innovaciones de grabado en zinc desarrolladas por Posada al final de su carrera.<sup>35</sup> El uso de impresiones en bloques de madera permitió ciertas posibilidades pero también tenía algunas limitantes. Por un lado, las imágenes en blanco y negro, fuertes y planas iban de acuerdo con el presupuesto, con la experiencia

• • • • •

<sup>33</sup> Véase la entrevista que Katherine Anne Porter le hizo a Diego Rivera en *The Survey*, 1 de mayo de 1924, vol. LII, núm. 3; *Mexican Folkways*, núm. 3, octubre-noviembre, 1925.

<sup>34</sup> *El Machete*, 3 de agosto de 1924.

<sup>35</sup> Acerca de la mala interpretación que Jean Charlot hizo de las técnicas de Posada, véase Thomas Gretton, “De cómo fueron hechos los grabados de Posada”, en Jaime Soler y Lorenzo Ávila (coords.), *op. cit.*, 1996, pp. 121-149.

limitada y con los mensajes políticos esencialistas de los artistas de *El Machete*, además de que encajaban muy bien con su búsqueda de una forma artística popular y *auténtica*. Por otro lado, los bloques de madera limitaban la carga de información posible y eran mucho menos versátiles y dinámicos que los grabados en zinc de Posada o los dibujos de línea utilizados por Orozco. También es curioso que ninguna imagen en *El Machete* incorporó la calavera, un recurso muy común en las hojas volantes e incluso en el propio trabajo de Posada (eventualmente, también en el de Orozco y Rivera), para burlarse de los políticos o las figuras arquetípicas.<sup>36</sup>

Tan importante como la forma, los folletos y gacetas de la prensa de centavo también proporcionaron a los artistas de *El Machete* un modelo para el contenido. La prensa popular y de la clase obrera había desarrollado un lenguaje visual que se nutría bastante de las diferencias de clase. Los artistas de inspiración marxista de *El Machete* tomaron una iconografía tradicional de *el pueblo* —de sus componentes más específicos, *el artesano*, *el trabajador* y, en menor medida, *el campesino* o *indígena*— y de sus enemigos —patrones, hacendados, extranjeros y caudillos— que fortalecieron con representaciones del imperialismo y de la burguesía nacional o extranjera claramente identificada.<sup>37</sup> Como la prensa de centavo, *El Machete* utilizó el lenguaje visual para referirse a los hechos políticos cotidianos, así como a las condiciones universales y a las relaciones de clase. Finalmente, empezaron a construir un nuevo lenguaje visual de la historia nacional con base en su entendimiento de la Revolución mexicana, sus actores sociales más importantes, héroes y principios sociales. Fue aquí donde los grabados que Posada hizo de la revolución —un pequeño porcentaje de su producción total— tuvieron mucha influencia.



<sup>36</sup> A finales de 1924, Diego Rivera incorporó calaveras en su mural "The day of the dead", en el Patio de Trabajo de la Secretaría de Educación Pública. Orozco utilizó calaveras en sus caricaturas para *L'ABC*, en 1925. Véase "*Sainete, drama y barbarie*", México, México, Museo Nacional de Arte, 1983, pp. 72 y 74.

<sup>37</sup> Para las imágenes de la prensa porfirista véase John Lear, *Workers, Neighbors, and Citizens: The Revolution in Mexico City*, Lincoln, Estados Unidos, University of Nebraska, 2001, pp. 102-106 y María Elena Díaz, "The satiric penny press for workers in Mexico, 1900-1910: a case study in the politicization of popular culture", en *Journal of Latin American Studies* 22, núm. 3, 1990, pp. 497-526. Un típico ejemplo es el grabado de Posada, "Parece chía; pero es horchata", en Jaime Soler y Lorenzo Ávila (coords.), *op. cit.*, 1996, p. 162.

El universo iconográfico de *El Machete* giró en torno de dos figuras arquetípicas: el trabajador y el campesino. Se hacía referencia a los campesinos en las imágenes y en el título del periódico, aunque el interés principal y la audiencia a la que se dirigía era claramente la clase trabajadora urbana, esto como resultado de las perspectivas urbanas de los artistas, su reciente compromiso con el movimiento obrero y los prejuicios similares de la ideología comunista. Se enfocaron con frecuencia en el movimiento obrero, en general, y en la problemática dirigencia de la CROM, en particular. Cubrieron una variedad de conflictos obreros, incluyendo aquellos de los electricistas, mineros y ferrocarrileros independientes. Sin embargo, la cobertura más extensa fue para la huelga de los trabajadores petroleros de Tampico contra la compañía inglesa *El Águila*. Los artículos denunciaban a “los líderes seudo anárquicos de la Confederación General” y a los “malos pastores” de la CROM por su “ruin papel de Judas” al debilitar a los trabajadores independientes. En un estribillo que reflejó las mismas contradicciones que caracterizaron al movimiento muralista y al Partido Comunista, *El Machete* condenó a la CROM por su declarada doble lealtad a la militancia de la clase obrera y al nacionalismo oficial, ejemplificado en la decisión de la CROM de usar como imagen simbólica “la amalgama imposible de la bandera nacional con la roji-negra” en las celebraciones del primero de mayo de 1924.<sup>38</sup>

Los grabados en madera de Xavier Guerrero son, en particular, llamativos en términos estéticos, en contenido discursivo y en la importancia iconográfica que tuvieron para el arte *revolucionario* que estaba emergiendo. Guerrero fue el artista de origen claramente popular, bajo de estatura y de piel morena, se autoproclamaba *tolteca* y era hijo de un pintor de casas y rótulos de Jalisco. Trabajó como asistente de Diego Rivera —primero en la Escuela Nacional Preparatoria y después en Chapingo y la Secretaría de Educación Pública—, pero fue como “responsable” de *El Machete*, cuando asumió plenamente los papeles de organizador y artista.

• • • • •

<sup>38</sup> *El Machete*, primera quincena de junio de 1924 y primera quincena de mayo de 1924. Acerca de las contradicciones del marxismo y el comunismo mexicanos, con algunas referencias al muralismo, véase Barry Carr, “The Fate of the Vanguard under a Revolutionary State: Marxism’s Contribution to the Construction of the Great Arch”, en Gilbert Joseph and Daniel Nugent (eds.), *Everyday Forms of State formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, Estados Unidos, Duke University Press, 1994, pp. 326-352.

Una variedad de sus grabados pueden ser vistos como descubrimiento y celebración del trabajo —un tema que había empezado a interesar a una generación anterior de pintores como Saturnino Herrán—. David Alfaro Siqueiros introdujo esa temática en su pequeño mural de la Escuela Nacional Preparatoria (“El entierro de un obrero sacrificado”) y, al mismo tiempo, Diego Rivera la desarrolló ampliamente en el Patio de Trabajo de la SEP. Como en muchos de los murales de Rivera en ese lugar, el trabajo es reducido a sus elementos más básicos, un artesano o trabajador manual y sus herramientas, con pocas referencias a la tecnología y al ambiente fabril. Es típico el grabado en madera de Guerrero donde aparecen tres trabajadores empuñando palas y picos de la refinería *El Águila* (figura 3) —esta imagen acompañaba un artículo acerca de la huelga—, o bien, la fina imagen de un artesano con overol y empuñando una regla T, parado frente a una mesa con un libro, un martillo y una hoz. En éstas y otras imágenes, la habilidad, la musculatura y el esfuerzo de los trabajadores eran características celebradas, de la misma manera en que los tirantes de sus overoles eran signos de identidad y elementos del orgullo de clase. Igualmente importante fue la representación de la explotación de los trabajadores. En la leyenda del grabado (figura 3), decía “Como se trabaja en la Refinería de ‘El Águila’, con trapos en las manos en lugar de guantes”. En otro grabado en madera hecho por Siqueiros —lo que Charlot llamó “una versión marxista del peculiarmente mexicano Cristo de la Soledad”— un trabajador de rodillas, con el torso desnudo y despojado de su contexto o herramientas de trabajo, muestra sus múltiples heridas y su condición de esclavo y víctima (figura 4). El pie de foto decía: “Así, desarmado de rodillas, azotado e implorando caridad, es como los hacendados, los industriales, los petroleros y todos los ricos de México en general, quisieran ver para siempre a los trabajadores”.<sup>39</sup>

Más numerosas y didácticas que esas imágenes de trabajadores laborando y sufriendo, fueron aquellas que los mostraron en relación directa con sus enemigos y aliados. Por ejemplo, la contraportada del primer número estaba dominada por un enorme grabado de Siqueiros titulado “La Trinidad de los Sinvergüenzas” (figura 5). Los tres sinvergüenzas: un “capitalista europeo” a la izquierda con un fajo de billetes en la mano y un globo de diálogo en el que declara “saqueo al mundo”; al centro de la imagen hay un “político mexicano”

• • • • •

<sup>39</sup> *El Machete*, primera quincena de abril y primera quincena de mayo de 1924; Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, p. 248.

que permanece mudo recibiendo dinero del extranjero y dando un poco a la tercera figura: un trabajador vestido con overol que se identifica a sí mismo como un traidor de la clase obrera (“Soy el Iscariote”). A diferencia de la prensa de centavo y las imágenes de José Clemente Orozco que se analizarán después, las tres figuras son representadas como igualmente poderosas, masculinas y mestizas. Sus papeles y su depravación no son expresadas por sus características físicas, sino por su vestimenta, sus palabras y su aferramiento al dinero. Las referencias a los capitalistas extranjeros aliados con los políticos mexicanos corruptos y el simbolismo de los billetes y las bolsas de dinero, provienen directamente de la prensa porfirista. Lo que es novedoso, y está directamente relacionado de manera estrecha con la situación posrevolucionaria que facilitó los derechos laborales a la organización, es la representación de una clase obrera dividida. Si David Alfaro Siqueiros hubiera querido poner un nombre al trabajador (diferente de Judas Iscariote) como lo hacían con frecuencia los artículos y, eventualmente, José Clemente Orozco, con seguridad habría usado a la CROM o, en específico, a su líder Luis N. Morones.

Por supuesto, el trabajador como víctima o traidor es sólo la primera parte de la ecuación. La contraparte de esas imágenes fue la necesidad de los trabajadores de unirse, organizarse y emprender acciones contra sus enemigos de clases. Dos números después, un segundo bloque de madera de Siqueiros titulado “Los tres somos víctimas, los tres somos hermanos”, ilustró la segunda parte de la obra (figura 6). La imagen muestra a un campesino, un soldado revolucionario y un trabajador en overol, entrelazados brazo con brazo liderando a una muchedumbre de sus camaradas. Ambas imágenes fueron estampadas con las primitivas y vigorosas líneas del grabado en madera y todas tienen las características narices que utilizaba Siqueiros. La segunda es muy impresionante por la utilización de figuras erguidas y viriles, masas populares reunidas y la geometría repetitiva de los sombreros con forma de aureola de los campesinos, trabajadores y soldados.

Inmediatamente debajo de estas dos impresiones de Siqueiros, y complementándolas, hay una farsa titulada “La Caída de los Ricos y la construcción del Nuevo Orden Social”, escrita por Graciela Amador en un estilo simple y popular que contrasta con la mayoría de los artículos del periódico y que introdujo un elemento de humor que está ausente en los grabados de Siqueiros y Guerrero. Así como los “sinvergüenzas” son advertidos de que las masas están organizadas y no soportarán mucho más, el político arrepentido explica cómo, junto

con los extranjeros, ha explotado a la gente durante 400 años. Entonces, el arrepentido trabajador “Iscariote” confiesa que antes luchaba contra el explotador, humillando al “esquirol”, pero después “la ambición, un día de América me habló [...] y así me fui volviendo de buen trabajador en agiotista, infame y en acaparador” —casi seguro una referencia a Morones, la CROM y su relación con la *American Federation of Labor*—. En la segunda parte de la obra, quienes antes eran víctimas se vuelven hermanos al haber juzgado y castigado a sus antiguos explotadores.<sup>40</sup>

La prensa popular porfirista rara vez mostraba a los trabajadores divididos o a campesinos y trabajadores unidos, excepto en sus roles paralelos como víctimas de abuso. En el caso de Siqueiros, Charlot anota la cercana relación entre el movimiento mural y las ilustraciones de *El Machete*, ya que se encuentran los arquetipos heroicos que había pintado en sus primeros frescos en la Escuela Nacional Preparatoria. Además, esa trinidad de soldado, campesino y trabajador —que venía del comunismo y era mencionada en los editoriales y artículos del periódico— quizá provenga, visualmente, del “abrazo” trabajador-campesino pintado por Diego Rivera en 1923 en el Patio de Trabajo de la SEP.<sup>41</sup>

Víctimas flageladas, trabajadores y campesinos con aureola, *Judas* y trinitades organizadas eran símbolos religiosos familiares y accesibles para cualquier audiencia mexicana en 1924; la literatura devocional constituyó un importante mercado para la prensa popular.<sup>42</sup> Sin embargo, contrario a la aparición de Cristo en el panfleto de Rivera y Lombardo Toledano en 1922, el simbolismo religioso en estas imágenes había sido secularizado y aplicado directamente a la lucha de clases. La utilización de una “trinidad” diabólica o heroica probaría un cuerpo retórico común en las impresiones y los murales de la revolución a partir de 1923.

La trinidad heroica también genera preguntas acerca de quiénes creían los artistas que liderarían la unificación de campesinos y trabajadores. Aunque las imágenes de Lenin y la Unión Soviética abundaban, en ninguna parte de *El Machete* están los comisarios de apariencia eslava para que dirigieran a los tra-

• • • • •

<sup>40</sup> *El Machete*, primera quincena de marzo y segunda quincena de abril de 1924.

<sup>41</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, p. 248.

<sup>42</sup> Para una selección de los grabados religiosos de Posada véase la categoría “Religious” del archivo digital, *Mexican Popular Prints*: José Guadalupe Posada [ <http://elibrary.unm.edu/posada> ].



bajadores mexicanos, como sí aparecen en los últimos murales de Diego Rivera en la SEP y Palacio Nacional. Sin embargo, el centro visual de la trinidad de Siqueiros es un soldado, quien puede ser visto como parte de un liderazgo centralizado que emana de la Ciudad de México, o incluso del gobierno, encabezado por generales de clase media. Sin embargo, el periódico a menudo apelaba a los “soldados del pueblo” y a los “campesinos y obreros armados”, y en varias ocasiones, criticó al gobierno por desarmar a los campesinos y a los trabajadores que se habían movilizado en contra de la rebelión delahuertista. En cualquier caso, las tres figuras representan de manera clara una vanguardia que sirve de líder a las masas contra el capitalismo y contra los políticos y los dirigentes sindicales reformistas. Sugestivamente, una nota editorial al final de la obra ofrece a las organizaciones obreras y a los lectores “un actor comunista” para ayudarlos a estudiar y a representar la propia obra teatral.

Un grabado de Xavier Guerrero, publicado poco después de los ataques a los murales de la Escuela Nacional Preparatoria en julio, representa una variación reveladora de esta trinidad (figura 7): al centro hay un artista pintando un mural con una enorme estrella soviética rodeando el martillo y la hoz; lo acecha un murciélago que representa al “reaccionarismo” amenazante desde arriba, aunque el pintor está protegido por los dos lados por un campesino y un obrero armados. El grabado representa la forma en que los artistas se concebían a sí mismos, a su arte y a su periódico: en el centro de la vanguardia.<sup>43</sup>

Congruente con la ideología comunista, en los artículos y en las imágenes de *El Machete*, los campesinos generalmente desempeñaban una función secundaria como proletariado rural. Aún así, Xavier Guerrero produjo dos imágenes ligadas con la lucha agraria cuya importancia radicó en su proximidad con las luchas más importantes de la revolución. En el segundo número, el grabado de Guerrero dominaba la primera plana debajo de la frase “La tierra es de quien la trabaja con sus manos” (figura 8). En el centro de la imagen está un agente federal presidiendo una discusión acerca de la división de la tierra, tiene un brazo extendido y con el otro desenrolla un plano en la mesa. Está rodeado por un grupo numeroso de *campesinos* hombres y mujeres. Arriba de ellos, hay un diablo que abraza dos figuras etiquetadas como “terrateniente” y

• • • • •

<sup>43</sup> “Manifiesto”, en *El Machete*, segunda quincena de junio de 1924; “Sigue el desarme”, en *El Machete*, primera quincena de mayo y segunda quincena de julio de 1924.

“burguesía”, mientras que un martillo y una hoz flotan separados en cada una de las esquinas inferiores.

La imagen resulta más impactante por su contenido que por su ejecución, pues está repleta de gente y sus figuras primitivas ejemplifican la carga limitada de información del grabado en bloque de madera.

La preocupación por el campesinado y la imagen específica de la reforma agraria emergieron como temas centrales en los murales de ese periodo, particularmente en los de Diego Rivera, quien pintó una escena casi idéntica, “La dotación de ejidos”, en el Patio de Fiestas en 1924 y en Chapingo en 1926. En cada una, la figura con traje está en el centro de la composición, ya fuera el profesionalista urbano al servicio de las bases populares de la revolución, o bien, el instrumento jerárquico del estado revolucionario. Los campesinos son presumiblemente mestizos, sin alguna referencia específica a la identidad indígena celebrada en los manifiestos del sindicato. Es difícil determinar si las imágenes de Rivera fueron anteriores a la de Guerrero o viceversa. El grabado de Guerrero quizás antecede la terminación del mural de Rivera en la SEP, pero su trabajo como asistente de Rivera en esa institución y los escritos y colaboraciones financieras de éste en el periódico, sugieren un diálogo continuo entre los dos artistas y sus diferentes medios. Ya se mencionó que otros grabados de Guerrero —como los que representan a los trabajadores de la refinera de petróleo— se inspiraron en los murales que Diego Rivera pintó en el Patio de Trabajo de la SEP. Sin embargo, una diferencia fundamental en sus visiones de la reforma agraria —quizás indicativo de las posibilidades de expresión en un periódico independiente comparado con un mural en un ministerio— es sugerida por lo que dice la bandera que encierra a las figuras en el grabado de Guerrero: “Después de 12 años de lucha la tierra debe ser de quienes la trabajan con sus manos”. Los murales de Diego Rivera pueden ser fácilmente interpretados por los espectadores como una reflexión de los logros de la reforma agraria en las administraciones de Obregón y Calles, en cambio, la imagen de Guerrero es una clara protesta contra la limitada reforma oficial.

El poderoso retrato que hizo Xavier Guerrero de Emiliano Zapata y que aparece acompañado de un corrido en el quinto aniversario de su asesinato (figura 9), fue mucho más exitoso estéticamente, e incluso más importante para los discursos emergentes de la revolución (oficiales y opositores). Lo que domina la imagen es la figura de Zapata con un rifle en la mano y carrilleras en el pecho. Su sombrero forma una aureola alrededor de su cabeza con la leyenda

“Tierra y Libertad” y un pequeño martillo y una hoz en el borde. Un machete y un martillo cuelgan de las esquinas superiores con hileras de hoces en cada lado. La simpleza primitiva de la imagen, su geometría centrada y las líneas contrastantes, así como la intensidad de la mirada de Zapata, hacen de ésta una de las imágenes más poderosas de *El Machete* y de toda la iconografía zapatista.

Parte del poder de esta imagen proviene de la importancia que hemos dado a la figura de Emiliano Zapata. De hecho, por obvias razones, la revolución agraria de México no produjo un individuo semejante, capaz de representar las distintas aspiraciones que trabajadores, artistas o el propio Estado, tenían para la clase obrera urbana. De acuerdo con la historiadora del arte Mari Carmen Ramírez, “este homenaje a Zapata fue el primer intento de los muralistas de apropiarse la imagen del líder popular agrario para su radical discurso visual y escrito”. Por supuesto, la imagen de Emiliano Zapata ya tenía ciertos precedentes: en el primer año de la revolución, fue caricaturizado frecuentemente en la prensa metropolitana y el mismo Posada grabó imágenes respetuosas de zapatistas y de su líder, usualmente acompañadas de corridos describiendo eventos recientes de la revolución. La imagen de Emiliano Zapata más famosa que hizo Posada es una copia directa de una fotografía atribuida a Agustín Casasola en la cual aparece con traje de charro, carrilleras en el pecho y un rifle sostenido en el aire; es probable que la imagen de Guerrero derive directamente de la de Casasola-Posada.<sup>44</sup>

Los pintores mexicanos tampoco ignoraron al zapatismo. Desde París, Diego Rivera pintó su cubista “Paisaje Zapatista” en 1915 y, desde la Escuela de Pintura al Aire Libre, Fernando Leal pintó “Campamento de un coronel zapatista” en 1922. Si bien, Zapata estaba ausente, ambas pinturas de caballete reflejan que la preocupación de estos artistas urbanos por los asuntos agrarios y por la revolución contemporánea o reciente iba en aumento. Sin embargo, ninguna de estas imágenes fue imbuida por los artistas con el peso político e ideológico que Xavier Guerrero —y después los muralistas— esperaba darles. En la época en que Rivera pintó su retrato formal de Zapata en el tercer piso de la SEP a finales de 1926 (el revolucionario aparece entre los camaradas mártires, Felipe Carrillo Puerto y Otilio Montaña), el muralismo ya había desempeñado una importan-

• • • • •

<sup>44</sup> Carmen Ramírez-García, *op. cit.*, 1989, p. 340. Para las caricaturas de Zapata, incluyendo las de Posada, véase Manuel González Ramírez, *La caricatura política*, México, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

te función dándole al *caudillo del sur* una posición central en el panteón de los héroes revolucionarios. La conmemoración de su muerte por los artistas del sindicato en abril de 1924, coincidió con —y quizás aceleró— el proceso gradual de rehabilitación de la figura de Zapata, que empezó con la alianza entre Álvaro Obregón y los zapatistas rebeldes que luchaban en 1920 contra Venustiano Carranza. En la misma semana que *El Machete* publicó su homenaje a Zapata, Plutarco Elías Calles, el candidato presidencial, se sumó a la conmemoración anual de su muerte en Cuautla, Morelos, donde indicó un giro más hacia la izquierda al declarar que “El programa de Zapata es mío”. Entre los asistentes al evento estaba Diego Rivera. La santificación de Zapata culminó en un voto del congreso que, en 1931, lo declaró héroe nacional junto con Carranza, quien en última instancia había sido responsable de su asesinato. Pero como anota Samuel Brunk, el destino de la imagen de Zapata no estaba claro en la conmemoración de 1924 y “la sensación común se relacionaba menos con estar de acuerdo que con el producto de una coincidencia inestable de distintas posiciones”.<sup>45</sup>

El Emiliano Zapata de *El Machete* es parte de un proceso para incorporar posiciones diversas y contestatarias implicadas en la creación de una iconografía de la revolución. Si los martillos y las hoces de Zapata no fueran suficientes para diferenciar a la iconografía de Xavier Guerrero del icono del agrarismo oficial (o de la ideología agraria del propio Emiliano Zapata), los textos que acompañan al grabado se encargarían de eso. La leyenda explica que Zapata fue el precursor de la verdadera Revolución mexicana, el iniciador de la “guerra de clases” y un “apóstol” para los “trabajadores de México”, hasta que fue asesinado por seudorevolucionarios. La larga lista de éstos incluía liberales, socialistas moderados y “traidores al proletariado” y, desde la perspectiva del sindicato, podía incluir fácilmente al gobierno de Obregón o al de Carranza. Debajo de la leyenda hay un corrido de Graciela Amador, un recurso común en la folletería y la prensa de centavo, y uno que Rivera incorporó después en algunos de sus murales de la SEP. En ese corrido que se desarrolla como una obra, el espíritu de Zapata regresa a Morelos en 1923, sólo para descubrir que sus seguidores “han claudicado” o han sido asesinados y que los hacendados siguen siendo poderosos. Entonces, él pregunta: “¿Pero la sangre, entonces, de vidas a millares, por

• • • • •

<sup>45</sup> Ilene O'Malley, *op. cit.*, 1986, pp. 50-60; Samuel Brunk, “Remembering Emiliano Zapata: three moments in the posthumous career of the martyr of Chinameca”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. 78, núm. 3, 1998, pp. 464-467.

héroes derramada no ha servido de nada?”. El Zapata de *El Machete* era un desafío frente a la moderada reforma agraria y frente al abrazo del gobierno al caudillo del sur, aunque en última instancia las imágenes facilitaron la creación de un lenguaje visual oficialista que puso a Emiliano Zapata, junto con sus antiguos rivales, en un panteón revolucionario único y unificado.

La influencia mutua entre las imágenes de los primeros meses de *El Machete* y el ciclo de murales que Rivera pintó en la SEP es muy obvia; la cual transcurría en ambas direcciones y Guerrero desempeñaba una doble función: como intermediario y artista. Los lazos entre muralismo y arte gráfico son igualmente fuertes en la participación de José Clemente Orozco, aunque la influencia se mueve sólo en una dirección: de las paredes de sus murales más recientes a las páginas de *El Machete*.

No es coincidencia que Orozco empezara su colaboración con *El Machete* en la época en que Rivera dejó el periódico y el sindicato. El asunto iba más allá de sus personalidades contrastantes y su continua rivalidad. El evento decisivo fue el ataque, a finales de junio de 1924, contra unos murales incompletos de Orozco y Siqueiros en la Escuela Nacional Preparatoria perpetrado por un grupo de estudiantes ligados con los conservadores artísticos y políticos en la Universidad Nacional y quizá con alguna participación de la CROM. El ataque ayudó para presionar al presidente que dejaba el poder, Álvaro Obregón, para que aceptara la renuncia de un debilitado José Vasconcelos y para suspender toda la producción mural, excepto la de Diego Rivera en la SEP. A finales de julio de ese año, José Clemente Orozco también fue despedido como maestro de dibujo en la escuela preparatoria de Bellas Artes por órdenes directas de Obregón.<sup>46</sup> El Sindicato respondió a los ataques y despidos con otro manifiesto, impreso el 10 de agosto como un volante. En una curiosa apelación política, acusaban a la prensa burguesa y a los oficiales reaccionarios de manipular a los estudiantes y de inculcar entre los “hombres de buena fe del gobierno actual, prejuicios contrarios a nuestra labor revolucionaria”. También llamaron a intensificar la utilización de la sátira —“A nadie puede ocultarse la fuerza de la gráfica satírica o simplemente de la plástica, como arma social” — y prometieron que “cambiaremos los muros de los edificios públicos por las columnas de este periódico revolucionario”. A pesar de que Diego Rivera firmó el manifiesto que denunciaba los

• • • • •

<sup>46</sup> Expediente personal, José Clemente Orozco, Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, 0-2, exp. 6, f. 80.

ataques, sus declaraciones individuales a la prensa eran moderadas, ya que buscaba proteger su trabajo continuo en la SEP. Un mes después, *El Machete* anunció que Rivera había renunciado al sindicato y su nombre desapareció del comité ejecutivo del periódico.<sup>47</sup>

José Clemente Orozco, sin paredes en que pintar, aceptó la proposición de *El Machete* y, literalmente, transportó el estilo y los temas de sus murales a sus páginas. Sus frecuentes contribuciones son sorprendentes, no sólo por la continuidad con sus murales previos en la Escuela Nacional Preparatoria, sino también por su calidad. Como ya mencioné, los primeros murales de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria a finales de 1923 —todos excepto uno que terminó por destruir— lo condujeron a un estilo imitativo derivado, en primer lugar, del renacimiento italiano y, en segundo, de los experimentos en los murales simbolistas-futuristas del Dr. Atl. En su búsqueda por un lenguaje visual adecuado cambió, en los primeros meses de 1924, al estilo de la caricatura que era resultado de su experiencia como caricaturista. Un ejemplo de esto es su mural conocido como “El banquete de los ricos”. En la parte superior hay dos hombres ricos que están de juerga con vino, comida y prostitutas. Miran distraídos y sin miedo a un trío de trabajadores que pelean entre ellos y esto les impide unir sus herramientas (un martillo, una hoz y una paleta de artesano) para luchar contra el rico. El mural “La acechanza” es parecido, ya que se centra en un trabajador manual de apariencia bruta que sostiene una pala en una mano y, en la otra, la bandera roji-blanca del movimiento obrero. En frente de él, y señalándolo, hay un líder laboral enorme y gordo, se supone que es Luis Morones, bien vestido, sosteniendo la misma bandera y con suficiente bello facial para que su identidad sea ambigua. Detrás del obrero hay un sacerdote enmascarado con un puñal listo para herirlo en la espalda; eso sugiere la colaboración informal de los sindicatos oficiales y los altos mandos católicos en la explotación del trabajador. Otros murales de ese ciclo también atacaron el despotismo, la hipocresía y la explotación de los banqueros, obispos y mujeres de la alta sociedad usando figuras grotescas y distorsionadas en sus formas y emociones.<sup>48</sup>



<sup>47</sup> Alicia Azuela, *op. cit.*, 1997, p. 153; Leonard Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940*, Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, 1998, p. 74; Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, pp. 280-293.

<sup>48</sup> Para los estilos cambiantes de Orozco, véase Raquel Tibol, *José Clemente Orozco, una vida para el arte: breve historia documental*, México, México, Secretaría de Educación Pública, 1984. Para el historiador de arte Luis Cardoza y Aragón, estos murales son

Los murales-caricaturas de Orozco tenían la intención de revelar claramente las fallas del orden posrevolucionario y respondían a la demanda del Sindicato de que el arte fuera “de educación y de combate”, aunque no era necesaria “una finalidad de belleza para todos”. De hecho, fueron precisamente esos murales, con su contenido de clase, distorsiones, obscuras ironías y personalidades escondidas pero reconocibles, los que fueron atacados y pintarrajeados por los estudiantes. Eventualmente, Orozco fue invitado de nuevo a la Escuela Nacional Preparatoria en 1926 para terminar sus murales, fue entonces cuando pudo desarrollar el estilo “monumental” de algunos de sus más famosos trabajos, la mayoría de ellos representando la lucha de la revolución. Sin embargo, antes de que eso ocurriera, fueron el estilo y los temas de sus murales-caricaturas los que llevó a las páginas de *El Machete*.

En la edición del 3 de agosto de 1924, Orozco empezó una colaboración productiva con *El Machete* que continuó hasta los primeros meses de 1925 e incluyó, al menos, 20 imágenes, muchas de las cuales fueron reimpresas en ediciones posteriores. Siqueiros recuerda las contribuciones puntuales y regulares de Orozco, aunque su participación difería del compromiso total que tenían Guerrero y el propio Siqueiros durante el mismo periodo. Esto se debía a su carácter, estilo de trabajo y, en última instancia, a la sospecha que tenía respecto de las ideologías organizadas y la política en general. A diferencia de Guerrero, Rivera y Siqueiros, Orozco nunca se unió al Partido Comunista, aunque en ese corto periodo estuvo más cerca que nunca y coqueteaba con sus símbolos y cosmovisión. También es curioso que, a diferencia de casi todos sus dibujos políticos en las dos décadas anteriores y la mayoría de los otros gráficos en *El Machete*, Orozco no firmó sus contribuciones, probablemente reflejando el deseo de afianzar su reputación como pintor, más que como caricaturista.<sup>49</sup> Durante el tiem-

• • • • •

problemáticos porque, aunque provenían de las tradiciones de la prensa popular, carecían de accesibilidad y “perdían resonancia en el fondo de los patios de una escuela”. Para Leonard Folgarit, es precisamente la subversión de los géneros de la caricatura política y de los murales al fresco lo que los hace efectivos, al menos en término de provocar una respuesta de la audiencia. Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 68; Leonard Folgarit, *op. cit.*, 1998, p. 62.

<sup>49</sup> Esta sugerencia y mi identificación de los dibujos anónimos como los de Orozco es confirmada por los cálculos del personal del Museo Nacional de Arte en *Sainete, drama y barbarie*, *op. cit.*, 1983, pp. 91-92. Orozco también publicó de forma anónima durante el siguiente año en el periódico *L'ABC*.

po que Orozco colaboró en el periódico —e incluso durante toda la vida independiente de *El Machete*—, sus contribuciones gráficas superan en número a las de Siqueiros y Guerrero. Aun así, han sido olvidadas en gran parte, debido quizás a su dependencia de la caricatura, de los dibujos de líneas y a la inmediatez política de sus temas.

En muchos sentidos, el método del arte gráfico de Orozco en *El Machete* difiere muy poco del que utilizaba en las caricaturas desde 1906. Al rechazar la búsqueda de lo folclórico y lo primitivo que hacían los otros artistas, se apegó a los dibujos con pluma que le permitieron una mayor densidad en el detalle, acción e ideas de lo mostrado en los grabados en madera de Siqueiros o Guerrero. De manera similar, sólo una de las imágenes de Orozco depende de una obra de teatro o un corrido, el resto de la obra es ampliamente autónoma e independiente y, algunas veces, contradice las visiones optimistas de la militancia obrera en el resto de los artículos. A pesar de su rechazo a los grabados en madera, las primeras contribuciones de Orozco a la prensa popular —como *El Ahuizote* en 1911—, y el continuo estilo y los temas de esas caricaturas, sugieren que tuvo una influencia más directa de la prensa de centavo y del propio José Guadalupe Posada de la que pudieron haber tenido otros artistas del sindicato.

Como en la mayoría de sus dibujos anteriores, los temas de sus caricaturas son políticos y contemporáneos. El momento histórico particular, las experiencias específicas de Orozco y los objetivos e ideología del sindicato le dieron a sus caricaturas nuevos temas y un nuevo lenguaje visual, casi idénticos a los de sus murales más cercanos a esa época y acorde con las preocupaciones del periódico. Aunque sus primeras caricaturas en la prensa ocasionalmente tenían referencias simbólicas y específicas a los ricos, el clero, las elites políticas y el “pueblo”, en las páginas de *El Machete* agudizó más las divisiones de clases. De más de 20 dibujos de Orozco, sólo en dos aparecen campesinos, mientras que en catorce aparecen obreros, generalmente identificados por sus overoles y sus diversas herramientas más que por cualquier paisaje o actividad industrial. En once de esos catorce, el papel principal del trabajador es el de víctima de sus explotadores económicos, políticos y religiosos. Mientras que la burguesía casi siempre está presente —vistiendo esmóquines, sombreros de copa y dilapidando el dinero—, sus cómplices varían: el Tío Sam, la Iglesia o los políticos nacionales. Sin embargo, al menos en seis dibujos, el cómplice es el trabajador traidor de los sindicatos oficiales o católicos, o bien, los “trabajadores libres”. El dibujo “¡¡FRATRICIDAS!!” es típico (figura 10). Evocando al mural “Banquete de los ri-



cos”, un capitalista sonríe con gran alborozo —sus manos están llenas de dinero y en la cabeza tiene una aureola hecha de signos de pesos— mientras preside la división entre los trabajadores organizados y los que no lo están. Los trabajadores *libres* “apuñalean (con el puñal de los ricos) a sus hermanos de clase y con ellos a sus propios libertadores”.<sup>50</sup>

A diferencia de los grabados en madera de Siqueiros y Guerrero o de sus propios murales en la preparatoria, José Clemente Orozco, al menos en tres imágenes, da al “traidor” una identidad específica: Luis N. Morones, el líder de la CROM. En una de ellas (figura 11), un enorme Morones con esmoquin y con los dedos rebosantes de sus característicos diamantes, abraza y besa a un trabajador. En la banda que le atraviesa el pecho está la leyenda “Judas Morones”. Detrás de ellos hay una fila de capitalistas con sombrero de copa y puñales en la mano. Esta imagen impactó entre los lectores de *El Machete*, o al menos entre sus editores, ya que se reimprimió varias veces en ediciones posteriores y se ofrecía también como el premio de alguna rifa. En otra imagen de Morones, el elegido por Plutarco Elías Calles como ministro de industria, comercio y trabajo es etiquetado como “Ministro Agente de Wall Street”. La enorme figura de Morones está cubierta con un atuendo religioso, su pecho está expuesto y su dedo señala una herida de bala, resultado de un acalorado intercambio en el congreso. Una mitra de obispo corona su sombrero de copa y lleva un manuscrito con el nombramiento “Industria, comercio y rompimiento de huelgas”. En la tercera imagen, Morones y un sacerdote enfermo de sífilis blanden látigos sobre sus cabezas, uno sostiene una cadena y el otro un rosario atado a un trabajador servil.<sup>51</sup>

En estas imágenes, las preocupaciones de Orozco coinciden con *El Machete*, pero no están guiadas por las del periódico ni por las del Partido Comunista. Morones tenía muchos enemigos en el campo político. De hecho, los dibujos de Orozco coinciden con las imágenes previas de sus murales en la preparatoria y con las caricaturas igualmente ácidas que dibujó para la revista no comunista, *L'ABC* en 1925. Una sospecha de que la CROM estuvo involucrada en los ataques

• • • • •

<sup>50</sup> *El Machete*, 4 de septiembre de 1924.

<sup>51</sup> Para las reimpresiones, ventas y rifas de esta imagen, véanse los números 30, 22 de enero de 1925 y 34, 12 de marzo de 1925; otras imágenes están en *El Machete*, 9 y 30 de octubre y 11 de diciembre de 1924.

a sus murales en la preparatoria puede haber avivado la obsesión de Orozco con Morones, su antiguo aliado en el Grupo Solidario.

Al menos en otros cinco dibujos, los trabajadores son timados o explotados por los sacerdotes. El antiguo y visceral anticlericalismo de Orozco es evidente y se aleja de las preocupaciones típicas de *El Machete*. Los sindicatos católicos eran relativamente débiles en 1924, excepto el de Guadalajara, y por supuesto los gobiernos de Obregón y Calles competían con la Iglesia católica para ganarse la lealtad de los trabajadores mexicanos, como también lo hacían sus federaciones de sindicatos afiliadas, la CROM y la Confederación Nacional Católica del Trabajo. Cuando en sus dibujos Orozco convierte a estos dos acérrimos rivales en aliados, muestra su disgusto con la hipocresía de ambos, ya que protegen los intereses del rico aunque fingen ayudar al pobre. La leyenda del dibujo en que aparecen Morones y un sacerdote con látigos, condena el reformismo del primero y el fanatismo del segundo y concibe a los dos “falsos apóstoles” como “partidarios del equilibrio de intereses”.<sup>52</sup>

Así, Orozco también rechazó la utilización de símbolos cristianos secularizados en las imágenes de Rivera, Siqueiros y Guerrero o, mejor dicho, les dio una vuelta completa. En las trinitades de Orozco, las elites aliadas reprimen a la víctima obrera; más que trabajadores santos, son los capitalistas quienes usan aureolas de dólares y parodia a Morones como Judas, un santo y un mártir. En otro dibujo, “Cristo según los ricos y el clero”, Cristo no bendice la reforma agraria como en el panfleto de Rivera y Lombardo Toledano, sino la forma en que un hombre rico explota a un “maldito bolchevique” y a un campesino hambriento. Sólo en un dibujo, la víctima obrera es representada con una vaga analogía con Cristo. Cuando el gobierno de Calles apeló a la austeridad fiscal impuesta por Estados Unidos para justificar los despidos masivos de trabajadores ferrocarrileros, Orozco retrató a Calles y al Tío Sam llevando a un ferrocarrilero para colgarlo en la horca de la *ley de reajuste*. “Tras de la cruz está el diablo”, dice el refrán.<sup>53</sup>

Para Orozco, la venalidad de los opresores de la clase trabajadora está expresada en sus rasgos físicos monstruosos y distorsionados, así como en sus símbolos y acciones. De hecho, ni siquiera los trabajadores explotados son

• • • • •

<sup>52</sup> *El Machete*, 30 de octubre de 1924.

<sup>53</sup> *El Machete*, 23 de octubre de 1924 y 18 de mayo de 1925.

representados con indulgencia por Orozco a diferencia de los sufrientes, aunque viriles, trabajadores pintados por Rivera o tallados en los grabados de Siqueiros y Guerrero. Orozco retrató a los trabajadores, cuando mucho, como ingenuos e inocentes y, en el peor de los casos, como brutos y deshumanizados por la opresión. Son seducidos por el dinero y las prostitutas que les ofrece el capitalismo, o bien, por las mentiras y abrazos sensuales de Morones y la Iglesia. A menudo eran los artículos que *ilustraban* los dibujos de Orozco, los que daban esperanza a los trabajadores de México. Las imágenes que él hizo de los trabajadores difieren de las otras que aparecían en *El Machete*, porque sugieren muy poca esperanza para que los trabajadores logren su propia redención.

Tres dibujos de José Clemente Orozco son excepciones que parecen adherirse más a la *línea del partido*, en términos de ideología y en la elaboración de una iconografía de trabajadores heroicos capaces de enfrentarse a sus explotadores. En uno de ellos, dos figuras heroicas y viriles sostienen una batalla titánica con palos que tienen las inscripciones: “la dictadura de la burguesía” y “la dictadura del proletariado”. En otro, un trabajador “anarquista” desciende en paracaídas, mientras que un heroico trabajador de apariencia indígena permanece de pie en la “tierra firme” del comunismo. En el último, el Tío Sam ordena a Calles disparar contra la Unión Soviética, representada por una familia comunista que marcha desafiante.<sup>54</sup> Estas son, en muchos sentidos, sus contribuciones menos interesantes y típicas.

A pesar del alto contenido crítico en la mayoría de los artículos, los dibujos de Orozco son los únicos ataques visuales directos contra Obregón y Calles en *El Machete* durante todo 1924 y, aparentemente, fueron esas imágenes las que más molestaron a los oficiales del gobierno. Xavier Guerrero recuerda “yo fui destituido de mi puesto en el Ministerio de Agricultura debido a un dibujo que hizo Orozco del presidente Obregón, con la cara redonda y la nariz de un marrano, asociándose con el Tío Sam y la Iglesia” (figura 12). Otra imagen con ocasión de la visita de Calles a Alemania, muestra al presidente electo, igualmente grotesco, abrazando al “capitalismo” y al “sindicalismo amarillo”.<sup>55</sup>

Las imágenes gráficas de Orozco en *El Machete* provenían de su experiencia previa como caricaturista. El nuevo contenido y la experiencia adquirida lo

• • • • •

<sup>54</sup> *El Machete*, 25 de septiembre de 1924 y 19 de marzo de 1925.

<sup>55</sup> Charlot destaca el tabú en las caricaturas de José Clemente Orozco, Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, p. 251.

ayudaron a transformar su estilo, aunque todavía no su método. Al referirse a las siguientes caricaturas que Orozco hizo en 1925, para el periódico de arte *L'ABC*, el historiador de arte Renato González Mello captura la transformación de la caricatura de Orozco:

[...] ya no había, como en las de la década anterior, insinuaciones, sino condenas [...] abandonó la anatomía refinada y sádica que había tomado de Julio Ruelas y disolvió la carne en el dibujo. Si algo caracteriza a las caricaturas de esta época, es la poca piedad que demuestran por los cuerpos pecadores de la gente.<sup>56</sup>

Aunque Orozco proporcionó considerable munición para los ataques de la izquierda radical contra la burguesía, su “poca piedad” por la clase trabajadora puede explicar, en última instancia, por qué sus imágenes de trabajadores en *El Machete* han sido poco reproducidas y en gran parte olvidadas.<sup>57</sup>

En sus memorias, Siqueiros recuerda que “los dibujos macheteros de Orozco” eran mejores que el resto de las imágenes del periódico y mejores que los murales de Orozco en ese periodo. En cambio, él sentía que las otras imágenes de *El Machete* fallaban porque “guardaban todavía completa relación con la pintura muralista de entonces”.<sup>58</sup> Ahora bien, si las imágenes de Orozco en el periódico estaban relacionadas con sus experiencias pre-muralísticas como caricaturista, también estaban necesariamente relacionadas, en estilo y contenido, con el ciclo de caricatura de sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Las experiencias políticas, artísticas y personales de Orozco en esos años están reflejadas en sus imágenes del periódico y, aunque tienen poco de la visión monumental de la revolución que caracterizó los extraordinarios murales que pintó después en la preparatoria, anticipan la visión que plasmó en esos murales de un proceso revolucionario condenado a la violencia absurda y a la inevitable traición.

Si bien, las imágenes de *El Machete* ayudaron —al mismo tiempo— a crear y desafiar la emergente iconografía oficial de campesinos y trabajadores en la revolución, también reprodujeron las representaciones dominantes de género,

• • • • •

<sup>56</sup> Renato González Mello, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 60.

<sup>57</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, 1967, p. 248.

<sup>58</sup> David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, 1977, p. 218.

reforzadas por la celebración de la masculinidad que resultó de la lucha armada. A pesar de que el sindicato incluyó, al menos, dos mujeres artistas y de que Graciela Amador tuvo una participación central como administradora y escritora, las mujeres, por lo general, estaban ausentes de las imágenes y los artículos del periódico. Aunque había una fuerte presencia de ellas en el sector obrero urbano, no hay una sola imagen suya como trabajadoras; este prejuicio coincide con las protecciones restrictivas, las políticas familiares y las representaciones artísticas de la CROM. No hay contraparte femenina para los machos trabajadores y campesinos revolucionarios en los grabados de Siqueiros y Guerrero. A diferencia de las primeras impresiones de Posada o las pinturas de Saturnino Herrán, e incluso de las publicaciones de la CROM, no hay relación entre el hogar y el trabajo, ni celebración de la mujer como madre o ama de casa. Por el contrario, las mujeres representadas en *El Machete*, principalmente por Orozco, son prostitutas acompañando a los explotadores, o bien, son víctimas que acompañan a su marido, fuera campesino o trabajador. Las excepciones son las mujeres, casi ocultas, en los retratos que hizo Xavier Guerrero de la reforma agraria y la mujer que representa a las “mujeres comunistas” en la defensa que hizo José Clemente Orozco de la Unión Soviética.<sup>59</sup>

Los artistas del sindicato, en virtud de su arte y sus políticas *revolucionarias*, se vieron a sí mismos como algo parecido a los trabajadores heroicos y viriles en *El Machete*. En cambio, sus enemigos *burgueses* eran representados como “chingones” de las esferas política y económica con sus dagas listas para la traición, o como “chingados” culturales, es decir, hombres afeminados. En varias ocasiones, los colaboradores de *El Machete* cuestionaron la masculinidad de los intelectuales que criticaban al muralismo o la de los artistas que se concentraban más en la estética y la forma que en la política. Así, Salvador Novo era una “momia fresca” y los estudiantes hostiles de la preparatoria eran “fifis” y “pederastas-clericales”. Orozco estaba de acuerdo con sus colegas en esa feminización de los oponentes —que data de la prensa de centavo—, e incluso, él mismo estableció el tono de este proceso. Su primera contribución con el periódico,

• • • • •

<sup>59</sup> Wolfe menciona a dos mujeres en el sindicato, Nahui Olín y Carmen Foncerrada. Bertram Wolfe, *op. cit.*, 1963, p. 157. Para la representación de mujeres en las publicaciones de la CROM, véase John Lear, “Representing labor: artists, workers and unions in the 1920s”, ponencia presentada en la Rocky Mountain Conference of Latin American Studies, Santa Fe, Nuevo México, del 24 al 27 de enero de 2007.

“Los rorros fachistas”, retrata a un grupo de artistas asociados con Jaime Torres Bodet y Salvador Novo a su regreso del acto de bienvenida que se ofreció para la delegación cultural de la Italia fascista (figura 13). Tanto la imagen de Orozco como el poema que la acompaña —en el cual “mancebos eruditos” se desmayan y tiernamente recuerdan su visita a los artistas de la Italia fascista— se derivan de manera directa del “baile de los 41”, un escándalo social de 1901, en el que hombres jóvenes de familias porfirianas respetables fueron arrestados en la Ciudad de México por vestir como mujeres en un baile. El episodio fue inmortalizado en varias imágenes de Posada, algunas acompañadas de corridos, y ayudó a definir la homosexualidad como un comportamiento afeminado durante el siglo XX en México. Los seis “rorros lindos” no llevan los vestidos de los 41, pero son representados como catrines, con tacones altos, mechones sueltos y bigotes ridículos, con flores o plumas en la mano. En sentido formal, no están bailando pero dan pequeños saltitos como si fueran parejas con los codos y las manos en posiciones muy sugerentes. En caso de que sus poses femeninas no fueran suficiente indicio para revelar su orientación sexual, uno de ellos está acariciándole las voluptuosas nalgas a otro. *El Machete* ayudó a santificar la problemática asociación de masculinidad con revolución, por un lado, y feminidad y homosexualidad con arte y política no revolucionaria, por el otro.<sup>60</sup>

## CONCLUSIÓN

A pesar de la salida de Diego Rivera del sindicato en agosto de 1924 y de su eventual disolución, *El Machete* continuó publicando regularmente durante ese año, en parte, fortalecido por la participación de José Clemente Orozco. A finales de octubre, el periódico anunció su nuevo estatus como órgano oficial de la Liga de Impresores, Escritores y Dibujantes Revolucionarios —a la que es posible pensar como sucesora del sindicato—, probablemente con lazos más estrechos con el Partido Comunista. En la primavera de 1925, el editorial insinuó el problema financiero del periódico (“¿Morirá *El Machete*?”, es la pregunta

• • • • •

<sup>60</sup> Héctor Olea, “El prestridentismo: Siqueiros, un antihéroe en el cierne del antisistema manifestario”, en Oliver Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 93. Robert Mckee Irwin, “The famous 41: The scandalous birth of modern mexican homosexuality”, en *Gay and Lesbian Quarterly, Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 6, núm. 3, pp. 353-376.

en un encabezado del 19 de febrero de 1925). A mediados de marzo, después de ser editado continuamente durante un año, la publicación se interrumpió durante seis semanas. Los problemas financieros del periódico fueron resueltos de manera temporal, o al menos atenuados, por el Partido Comunista. Cuando reapareció el 1º de mayo, se declaró como el órgano oficial de dicho partido y, con interrupciones y periodos largos de clandestinidad, pudo continuar hasta 1938. De artistas que habían sido los organizadores originales, sólo Xavier Guerrero continuó más allá del primer año. El tamaño y la originalidad de las imágenes fueron disminuyendo y, eventualmente, cedieron ante las fotografías —incluyendo las fotos icónicas que Tina Modotti tomó de trabajadores y campesinos— con colaboraciones esporádicas de una nueva generación de artistas gráficos como Leopoldo Méndez y Luis Arenal.<sup>61</sup>

La época dorada de *El Machete* como un vehículo para los artistas políticamente comprometidos, coincidió con un momento clave de cambio para el México posrevolucionario y para los artistas que lo crearon. Su experiencia en el periódico es más que una foto instantánea de sus vidas, del arte y de la política nacional en 1924. Su relación y compromiso con las organizaciones de la clase obrera, la formación del Sindicato y la experiencia de la crisis política de 1923-1924, les permitió crear *El Machete* para defender sus posiciones como artistas revolucionarios y buscar un lenguaje visual apropiado para esa identidad. El lenguaje visual desarrollado en sus páginas durante el primer año recogió las tradiciones de la prensa popular y los experimentos vanguardistas de la primera parte de la década de 1920, pero los artistas fueron más allá.

Las imágenes que crearon de la clase trabajadora difieren dramáticamente de aquellas publicadas en la misma época por su rival, la CROM (que los presenta como trabajadores respetables, casi de la clase media y constructores de la nación).<sup>62</sup> Si las imágenes de *El Machete* nos parecen familiares en la actualidad, no es porque hayan sido ampliamente difundidas o reproducidas con frecuencia, sino porque influyeron en el muralismo y fueron influidas por él, además de que sirvieron de inspiración y modelo —para representar a los trabajadores y a los campesinos— a generaciones posteriores de artistas gráficos comprometidos políticamente, como los de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

• • • • •

<sup>61</sup> Alicia Azuela, *op. cit.*, 1993, p. 85.

<sup>62</sup> John Lear, *op. cit.*, 2007.

(LEAR) o los del Taller de Gráfica Popular. Aunque a final de cuentas sus imágenes contribuyeron a la creación de un “mito de la revolución” oficial, en el que los trabajadores y los campesinos eran los sujetos principales, eso apenas fue una visión en blanco y negro, o rojo.<sup>63</sup> El lenguaje visual variaba de un artista a otro y de un medio a otro y probó ser lo suficientemente flexible a lo largo del tiempo como para que los artistas, funcionarios y audiencias lo dotaran de múltiples significados y pudiera servir tanto a propósitos oficialistas como opositores.

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE ALFONSO CAMARGO CABALLERO

D.R. © John Lear, México, D.F., julio-diciembre, 2007.

D.R. © Alfonso Camargo Caballero, México, D.F., julio-diciembre, 2007.



<sup>63</sup> La referencia aquí se debe a la influyente afirmación revisionista de Octavio Paz, acerca de que “el gobierno les permitió a los artistas pintar en las paredes de sus edificios una versión pseudo-marxista de la historia de México, en blanco y negro, porque las pinturas ayudaban al gobierno a dar la impresión de tener una mentalidad progresista y de ser revolucionario”. Octavio Paz, “Re/visions: mural painting”, en Octavio Paz, *Essays on Mexican Art*, Nueva York, Estados Unidos, Harcourt, 1993, p. 132; también se hace eco del título de la versión española del libro de Anita Brenner, *La Revolución en Blanco y Negro*, México, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.