

AURORA REYES: EN LOS MUROS, EN LAS
AULAS Y EN LOS VERSOS. PASADO EN CLAVE
DE GÉNERO PARA ACERCARSE
A LA VIDA DE UNA ARTISTA NORTEÑA
EN LA ÉPOCA POSREVOLUCIONARIA

*AURORA REYES: ON THE WALLS, IN THE CLASSROOMS
AND IN THE VERSES. PAST IN GENDER KEY TO
APPROACH THE LIFE OF A NORTHERN ARTIST IN THE
POST-REVOLUTIONARY ERA*

*Nithia Castorena-Sáenz*¹

*Miguel Ángel Sánchez Valdez-Hanson*²

*Nidia Paola Juárez Méndez*³

Recibido: 26/02/2023

Aceptado: 05/06/2023

Resumen: El presente artículo busca reconstruir las circunstancias y contexto de la vida de la muralista mexicana Aurora Reyes. El texto se interesa tanto en su vida personal como en la pública, y en las múltiples formas en que ambas esferas se retroalimentaron y convivieron a lo largo de su carrera docente, como madre de familia, como activista política, escritora y, por supuesto, pintora. El texto parte de una postura metodológica y epistemológica interesada por el género, a partir de la cual se

¹ Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Chihuahua. Correo electrónico: ncastorena@uach.mx.

² Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Chihuahua. Correo electrónico: msvaldez@uach.mx.

³ Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Chihuahua. Correo electrónico: npjuarez@uach.mx.

establecen algunas comparaciones, a modo de referencia, con otras experiencias de vida de artistas de la época.

Palabras clave: Género e historia, Historia Regional de Chihuahua, Muralismo mexicano, Historia de movimientos sociales, Historia política.

Abstract: This article seeks to reconstruct the circumstances and context of the life of the first Mexican female muralist Aurora Reyes. The article will present both, her personal and her public life, also the multiple ways in which both spheres fed each other back and coexisted throughout her teaching career, and as a mother, and as a political activist, writer and, of course, a painter. The text starts from a methodological and epistemological position interested in gender, from which some comparisons with other life experiences of artists of the time, are established.

Keywords: Gender and history, Chihuahua's regional history, Mexican muralism, Social movements history, Political history.

INTRODUCCIÓN



El presente artículo busca presentar la vida y obra de una artista mexicana del siglo XX. Originaria de Hidalgo del Parral en el norteño estado de Chihuahua, Aurora Reyes desarrollaría su talento, su impronta y toda su actividad política en la capital del país. En este acercamiento se plantea un enfoque epistemológico interesado por el género, a partir del cual se puedan establecer comparaciones entre la experiencia de vida y creación artística de Reyes con la de otros muralistas del mismo periodo. Para ello, como ocurre comúnmente en la reconstrucción de historias desde esta óptica, se recurre a las experiencias del ámbito privado, donde la performatividad es la que permite

percibir con más nitidez las diferencias entre hombres y mujeres.

El texto se conforma, primero, por un breve apartado de los antecedentes del movimiento muralista a nivel nacional, en el que se presenta la génesis de este periodo que sería a la vez artístico, social y político. En el siguiente apartado se presenta una historia breve del Partido Comunista de México, entendiéndolo como un referente de la actividad política de izquierda en la época. En los posteriores apartados se presenta la vida de Aurora Reyes, su paso por los muros y su integración en múltiples organizaciones políticas y artísticas. Finalmente, se analiza brevemente uno de sus poemas más famosos, en el entendido que las apreciaciones son construidas desde la historia, y de ninguna forma representan crítica literaria alguna.

ANTECEDENTES DEL MOVIMIENTO MURALISTA A NIVEL NACIONAL

El muralismo mexicano que emerge en la época posterior a la revolución se convirtió en uno de los grandes promotores de una política simbólica que buscaba construir, a través de un movimiento artístico, una especie de orgullo nacional al respecto del pasado indígena. Si bien desde principios del siglo XX, y aún durante el Porfiriato, podían conocerse piezas de caballete con personas morenas en ellas, tales como “La cosecha” (1909) de Saturnino Herrán, no es posible considerarla una pieza representativa de las creaciones de la época. Por su parte, una de las características del muralismo mexicano fue representar personas de piel morena como una reivindicación frente al orden institucional anterior, el de una dictadura que anhelaba la blancura del barroco francés. Sin embargo, el símbolo de la piel café tomaría (y sigue tomando) bastante más tiempo para su

modificación.⁴ Al respecto, es oportuna la exposición de Federico Navarrete de que:

[...] la Revolución y el régimen revolucionario trajeron dos modificaciones significativas en el sistema de relaciones interétnicas del México moderno: restablecieron el pacto que existía en el régimen colonial entre el Estado y las comunidades indígenas y campesinas y que había sido roto por los gobiernos liberales de la segunda mitad del siglo XIX e instauraron el indigenismo, una política sistemática para resolver el “problema indígena” y lograr la “integración” definitiva de los indígenas a la nación por medio del mestizaje.⁵

En 2022 se celebra el centenario del muralismo mexicano debido a que fue en 1922 cuando se concluyeron los murales de San Pedro y San Pablo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, realizados por Dr. Atl (Gerardo Murillo), Jorge Enciso, Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero, Roberto Montenegro y Eduardo Villaseñor, en el caso de los primeros; y por Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Fernando Leal y Fermín Revueltas, los segundos.

El muralismo mexicano del siglo XX se encuentra inextricablemente urdido a la época que lo vio surgir, no sólo porque data su génesis, sino también porque en sus muros representó aquello que del pasado se consideraba importante en ese momento. El muralismo fue, en ese sentido, una de las formas de reconstrucción histórica más socorridas de la época, sobre todo debido a su inconmensurable capacidad didáctica. Los murales representaron las búsquedas de sentido del presente a partir

⁴ Aunque el camino hacia la república había sido inaugurado desde el siglo XIX, es dado afirmar que la construcción profunda de una idea de nación comenzó posteriormente a la revolución. Para más véase: Francois-Xavier GUERRA, *Del antiguo régimen a la revolución*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2012).

⁵ Federico NAVARRETE, *Las relaciones interétnicas en México*, (México: UNAM, 2004), 103.

del pasado. De este modo, la “extraordinaria riqueza imaginaria que caracteriza al arte plástico moderno mexicano [...] Conforman un acervo artístico que resume la experiencia del existir en el tiempo y en el espacio social”.⁶

Es oportuno anotar una instantánea de México entonces: la población en el país era de 15,160,00 personas en 1910, y para 1921 había un registro de 14,334,000 habitantes,⁷ lo que indica un decrecimiento como nunca más ha vuelto a existir en la historia del país. Aunque las interpretaciones son múltiples, es posible explicar ese dato a partir de la gran cantidad de muertes ocurridas durante el periodo revolucionario. Un país sangrante, con huérfanas, huérfanos, viudos y viudas, ¿de cuántas formas sería posible explicar ese dolor? ¿cómo podría presentarse (re-presentarse) este sacrificio como aquello que valía la pena para el país y su gente? Así, es en este contexto que:

[...] se dieron las condiciones idóneas para consolidar un proyecto de arte monumental y vanguardista. Los artistas fueron protagonistas en la construcción de una identidad nacional omnipresente, materializada en los muros de edificios de gobierno, mercados, escuelas, hospitales y bibliotecas. Asimismo, su participación como maestros de enseñanza artística y los métodos pedagógicos aplicados fueron vitales para recuperar las raíces mexicanas y fortalecer la cultura del país.⁸

Por otra parte, las búsquedas estéticas de los grupos de artistas que luego cristalizarían como muralistas son también una impronta de las creaciones del México posrevolucionario, y estuvieron marcadas por el alcance que buscaban tener en

⁶ Irene HERNER REISS, “¿Cómo pensar el arte público? A 100 años del muralismo mexicano”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, núm. 246 (2022): 131.

⁷ Véase INEGI, “Población”: <https://www.inegi.org.mx/temas/estructura/>. Consultada el 15 de enero de 2023.

⁸ MUSEO DE ARTE MODERNO, *Detrás de los andamios* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022).

la población en general: eran necesarias obras monumentales, capaces de narrar historias fuera del papel y que prescindieran del texto para comprenderse y, más aún, interesaba que lograran conmover a la población en general, vincularla con ese pasado plasmado a modo de vindicación patriótica.⁹

Ahora bien, no cabe duda del papel medular que desempeñó José Vasconcelos para otorgar las posibilidades materiales al muralismo mexicano, específicamente desde la asunción de su cargo como Secretario de Educación en 1922.¹⁰ Algunas de las ideas y características que distinguieron su actuar son: “[...] la raza, la nación, los mesianismos culturales, el espíritu, el culto al superhombre, la idealización del pasado hasta identificarlo con la utopía[...]”.¹¹ Un personaje complejo de su tiempo, pues

⁹ En la exhibición “Detrás de los andamios” del MUSEO DE ARTE MODERNO (2022), se propone que “El muralismo fue resultado de un conjunto de circunstancias [...] Por un lado, la preocupación de un grupo de artistas en incorporar referentes estéticos que se identificaran como propios y no como una mera continuación del academicismo europeo heredado. Por otro, tras la Revolución mexicana, el país estaba lejos de alcanzar una estabilidad política y social, panorama ante el cual el gobierno de Álvaro Obregón configuró un proyecto de reconstrucción nacional destacando a la cultura como uno de sus principales ejes”. Así, sugieren que se dieron “[...] las condiciones idóneas para consolidar un proyecto de arte monumental y vanguardista”. *Ibíd.*

¹⁰ Entre otras características de su gestión: “La política cultural de Vasconcelos realzó el concepto de mestizaje y el emblema del mestizo representó a la raza de bronce que concentra la gloria del pasado prehispánico, el presente revolucionario y el futuro del ciudadano moderno”. *Ibíd.*

¹¹ José Joaquín BLANCO, *Se llamaba José Vasconcelos*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 171-172, citado en José Luis Trueba Lara, “Derumbe de un mito” en Luis CARDOZA Y ARAGÓN, José Luis TRUEBA LARA y Sergio Raúl ARROYO, *Muro y mito. Murales de la Ciudad de México* (México: Ed. Artes de la mirada, 2015), 3. En un arrebato emocional al respecto del papel de Vasconcelos, Trueba Lara dirá que “La patria y la revolución exigían su invención, y ambas estaban obligadas a cobijar los elementos más contradictorios: los separados por las armas y las ideas, los indígenas que eran muestra de orgullo y causa de vergüenza, el pueblo que buscaba ser liberado también debía jurar obediencia [...] El reto que Vasconcelos enfrentaría en su nuevo cargo no era poca cosa: había que encontrar que el pasado de horror fuera un drama significativo, una narración casi bíblica que augurara la llegada a la tierra que sólo manaría leche y miel”. *Ibíd.*, 10-11.

fue él quien convocó, en el mismo año de su llegada a la Secretaría de Educación, la elaboración de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, recinto que vería coloreados sus muros gracias a las creaciones de Diego Rivera, Jean Charlot, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Amado de la Cueva y Carlos Mérida, entre otros.¹²

Para 1923 esta acción colectiva, que provenía de ideas también colectivas, cristalizaría en el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) que fungió como “un escenario de acción política”. Integrado por figuras como Diego Rivera, Jean Charlot, José Clemente Orozco Nahui Olin y Roberto Montenegro, este sindicato fue una de las improntas que distinguió al muralismo mexicano como una de las formas de plasmar la efervescencia de una conciencia crítica que latía al ritmo de los cambios sociopolíticos en el país. El SOTPE fue capaz de poner de manifiesto las limitaciones éticas, intelectuales y políticas de una tradición de las artes que continuaba la reproducción del poder y promovía búsquedas de justicia e igualdad. Sobre esto Justino Fernández escribiría:

[...] sopló el vendaval de la Revolución, al grito de “Mueran los científicos”, de la guerra europea más tarde, y metiéndose por las ventanas, por los zaguanes, por las azoteas, destruyó el orden existente, estrelló de un culatazo los tibores de china, manchó de café, y de licores corrientes las mesas de billar, hizo fuego con leña cortada de los ajuares de Luis XV, ahumando los estucados [...] Los restaurantes de lujo fueron invadidos por hordas vestidas con calzones blancos, portando grandes sombreros de petate, en que ostentaban la imagen de la Virgen de Guadalupe y las cantinas vomitaban fuego al compás de la “Adelita”; los cimientos del país crujieron [...] El gusto por el arte, el “buen gusto”, quedó resquebrajado. [...] Pero, ¿y el arte?, ¿Qué pasó con el arte? Pues: Los cuadros de caballete

¹² MUSEO DE ARTE MODERNO, *Detrás de los andamios*.

resultaron insoportables, inútiles y anacrónicos. Como una oleada, un grupo de locos desconocidos se soltó pintando las paredes de los edificios públicos, con unos extraños “monos” y con más extrañas ideas todavía. Se volvió la mirada a las artes aborígenes (¿quién hubiera pensado que aquello tenía algún valor?); a las artes populares, las sillas de cocina se colocaron en las salas, en los restaurantes, consideradas como objetos de arte, y las “medidas” de las pulquerías sirvieron para tomar “Haigh-Balls” [sic] [...] Aquellos locos pintores a quienes no se les hizo caso en un principio, se les comenzó a tomar en serio, y al apaciguarse las aguas, se comprendió que entre ellos quedaba lo más revolucionario de la Revolución y la pintura mural de México vino a ser una de las pocas manifestaciones que no acabó a tiros, al contrario, se adueñó del ambiente dándole dignidad”.¹³

Así, lo que se plasmó en aquellos primeros murales de San Pablo y San Pedro se distinguiría por ese humor particular de sentir a los cuadros de caballetes como “insoportables, inútiles y anacrónicos”. Era necesario más espacio, mucho más, para plasmar la complejidad del paso del tiempo, para contar las historias públicas que, hasta ese momento, habían sido negadas, y que planteaban aquellas ideas consideradas nuevas y más justas, aquellas que de por sí trasminaban los espacios, los grupos y la creación artística de la época. Tanto pasado por reivindicar que los libros, los acordes, los escenarios y los lienzos no alcanzaban a aprehender. Los muros fueron entonces la enormidad que satisfizo aquella búsqueda.

Derivado de los párrafos anteriores es posible considerar que el muralismo mexicano guarda una “esencial y ostensible relación” con la revolución mexicana.¹⁴ Esta relación no sólo estaría presente en la obra de esta primera generación de muralistas, sino que habría atravesado sus vidas. Por ejemplo,

¹³ HERNER, “¿Cómo pensar el arte público?”, 125.

¹⁴ Eduardo SUBIRATS, *El muralismo mexicano*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 12.

David Alfaro Siqueiros tendría el apodo de “El coronelazo” debido a su participación en la Revolución Mexicana. Por su parte, Aurora Reyes presentará al inicio de su currículum: “Nacida en Hidalgo del Parral, Chihuahua [...] durante los primeros estallidos de la Revolución [...]”.¹⁵

Sin embargo, la Revolución mexicana era apenas uno de los incendios que atravesaban la vida de las y los creadores de la época: Una de las obras más representativas de la obra de caballete de Diego Rivera, “El guerrillero”, cobraría vida en 1915, luego de las experiencias de este en Amecameca en 1911 donde, a pesar de encontrarse en plena Revolución, sus preocupaciones tendrían que ver con sus procesos creativos, tal como lo relata en una carta (marzo 1911) a su entonces esposa, Angelina Beloff (Angueline Petrovna Belova) que se encontraba en París:

En mi carta anterior te decía de mis preparativos de viaje y en detalle del resultado de mi exposición y de las cosas que vendí. Fueron trece, entre ellas *La casa sobre el puente* y *El barco demolido de Bretaña*, con cinco más para la pinacoteca de la Escuela de Bellas Artes, entre éstos la *Muchacha bretona*, que tú tienes mucha razón en que no te guste, pues a mí tampoco. Naturalmente, a los señores de la Academia les gustó y ya la colocaron en las galerías. A mí me molesta mucho que esté en *La casa sobre el puente*, que sí se sostiene bien allí. Lo encontré muy bonito y de mucho carácter, y de un

¹⁵ Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, del Instituto de Bellas Artes (en adelante Archivo Cenidiap), Expediente Aurora Reyes, Volumen 1, Apartado Currículum, Foja 1 y otras. Además, Antonio González Orozco, uno de los muralistas que forman parte de esta exposición, reflexionó sobre la revolución en su pasado familiar: “Bastante después de concluida la lucha armada aún se dejaban sentir en el país los resabios de la Revolución. Mi padre la sufrió tempranamente cuando la violencia le secuestró la infancia en su natal Jalapa, y después, tras amarga experiencia con Zapata, antes de cumplir los 20 fue testigo cercano de la muerte de Carranza en Tlaxcaltenango; por mi parte, me tocó palpar sus efectos en el Registro Civil y en el sistema educativo de Chihuahua”. Antonio GONZÁLEZ OROZCO, *Memorias*, (México: Mimeo, 2021), 5.

tono admirable, y la tela con todo esto no se ve mal; sin embargo, yo ahora quiero otra cosa distinta de esto y de lo de Bretaña. No sé si me equivoque, pero en todo caso soy sincero y quiero seguir adelante cuando tú veas lo que estoy haciendo. Ahora dime sinceramente lo que te parece mi trabajo por sí mismo en comparación con lo que tú me viste hacer allá. Tengo muchos deseos de saber lo que piensas. (Guadalupe Rivera Marín y Juan Rafael Coronel Rivera 1993, 81; Citado en Rivera 2007, 43-44).

Es posible desprender, al menos, dos ideas de la misiva anterior. Primero, a partir de la propuesta filosófica de que somos, sobre todo, lo que hacemos, es dado pensar que Diego Rivera era sobre todo sus emociones. Él no sabía entonces que dirigía esa carta a la que sería la primera de cuatro esposas, y tal vez tampoco reflexionó mucho sobre su marcada preocupación por la opinión de su entonces esposa, en medio de la gesta revolucionaria que envolvía al país durante esa época. Segundo: la vida íntima no se suspendía por el transcurso de la vida pública, por más convulsionada que fuese esta última. Los movimientos feministas en general han reivindicado esta premisa desde hace décadas, y particularmente lo han hecho las historiadoras feministas.¹⁶

Además de la producción artística en sus murales, los grupos de muralistas plantearían elaboraciones conceptuales para acompañar aquello que estaban creando. Siqueiros hablaría de “arte público”, entendido entonces como “[...] un arte monumental producido por individuos para las masas. Fue nombrado así por David Alfaro Siqueiros, quien había sido ‘soldado de la Revolución’”.¹⁷ Así, los murales se tornaron en el “camino

¹⁶ Desde aquel famoso ensayo de Virginia Woolf, “Una habitación propia”, hasta la producción académica de historiadoras como Joan W. Scott, Natalie Zemon Davis y Gerda Lerner, entre otras.

¹⁷ Explicará la misma autora que “El término combinado arte público [...] tiene historia, aparece desde el siglo XIX en Francia, en contraposición a la corriente del “arte por el arte” que dio lugar al artista bohemio y al mercado

adecuado para el despliegue de una pedagogía cívica”, e incidirían en la construcción del espacio público, lo que implicó además la: “[...] conformación de un ‘yo colectivo’ capaz de reconocerse e identificarse en las escenas y representaciones de los murales, los cuales contenían una amplia gama de elementos iconográficos hilvanados para dotarlos de un sentido histórico, al tiempo de explorar nuevas posibilidades espaciales”.¹⁸

La muy famosa fotografía de Tina Modotti, *Campesinos leyendo ‘El Machete’*, da cuenta de las búsquedas en las que se encontraba al ánimo general en aquella primera mitad del siglo XX. Es así que la producción artística se dirigió, desde las instituciones públicas, a la población en general y no a aquel otro sector de las ciudades que tenía la posibilidad de asistir a galerías y participar de exposiciones privadas. Entonces, el “arte público” sería la base de la “experiencia de los pintores muralistas mexicanos del siglo XX”, y aún conserva su sentido en la actualidad: “[...] en tanto el fundamento de su historicidad y de su poética fue dar a ver la experiencia pictórica de la mexicanidad en torno a los valores e ideales de la Revolución Mexicana de 1910; pero más allá, en torno a la pregunta sobre qué es ser mexicano en la era moderna”.¹⁹

Es oportuno anotar que una muralista como Aurora Reyes mostró en sus actos su postura al respecto de la noción de igualdad entre hombres y mujeres. Esto se constata no sólo en cuanto a la creación artística de la chihuahuense sino en cuanto a su continua y ferviente participación política en distintos frentes, tanto magisteriales como partidistas (de izquierda).

del arte. Sustenta la creación artística como experiencia activista y causa del pueblo, cuya acción estética es instrumento de la vida política, como protesta social, pero también contra los criterios del arte académico y los de los círculos del poder que limitaban la creación. No es un *arte puro* (¿alguno lo ha sido?), forma parte de los levantamientos obreros y las luchas republicanas de la época”. HERNER, “¿Cómo pensar el arte público?”, 132, 128.

¹⁸ MUSEO DE ARTE MODERNO, *Detrás de los andamios*.

¹⁹ HERNER, “¿Cómo pensar el arte público?”, 130.

Sin embargo, ella no contaba con la perspectiva feminista que ahora se conoce, pues esta se comienza a cristalizar en México bien entrada la década de los setenta. Actualmente, son sobre todo las investigadoras y artistas herederas de dicha perspectiva quienes se han encargado de reconstruir históricamente esta etapa de creación en México y a sus representantes mujeres, a la luz de aquellas resistencias que tuvieron que implementar, tanto individual como colectivamente.²⁰ A este respecto, es de especial interés el trabajo de Dina Comisarenco en el que sobre todo “reconoce que el arte siempre forma parte de un proceso social y cultural articulado por relaciones de poder geopolíticas, de clase, de etnia y, por supuesto de género; y que entenderlo así nos permite comprendernos como parte de una comunidad”.²¹

Finalmente, este apartado de contexto nacional anuncia una impronta particular para comprender no sólo la obra, sino el clima social en el que nació y habitó Aurora Reyes, la chihuahuense que se presentó a sí misma como la primera muralista mexicana. Más adelante se reflexionará sobre esta idea, y las implicaciones que pudiera tener una auto presentación de este modo.

²⁰ Por ejemplo, el 1 de noviembre de 2022 se llevó en “La Tallera” una charla sobre mujeres muralistas, a cargo de la historiadora del arte Grecia Pérez Calderón, titulada *El regreso de las muralistas: rescates actuales de mujeres que pintaron la historia*, en esta se expuso la búsqueda de una forma de “sororidad intergeneracional” en la que son mujeres quienes “rescatan a mujeres del pasado”. En este ejercicio se expusieron 5 proyectos: *El mural que debió ser*, por la curadora Dea López y la artista Cassandra Sumano; el libro y proyecto digital *Rina Lazo: muralista mesoamericana* (Fátima Anzuetto); el libro *Eclipse de siete lunas* (Dina Comisarenco); el libro *Aurora Reyes: alma de montaña* (Margarita Aguilar), y el archivo *Mujeres muralistas*, realizado por Scarlett Baily. Véase INBAL, “Reflexionarán en La Tallera sobre mujeres muralistas, charla a cargo de la historiadora Grecia Pérez Calderón”, Boletín 808, 31 de octubre de 2022: <https://inba.gob.mx/prensa/16894/reflexionar-aacuten-en-la-tallera-sobre-mujeres-muralistas-charla-a-cargo-de-la-historiadora-grecia-p-eacuterez-calder-oacuten>. Consultada el 20 de octubre de 2022.

²¹ Karen CORDERO REIMAN, “Reseña de Dina COMISARENCO, *Eclipse de siete lunas: muralismo femenino en México*”, *Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual*, núm. 13 (2018): 98.

ANTECEDENTES Y ORIGEN DEL PARTIDO COMUNISTA DE MÉXICO: PRAXIS, CONFLUENCIAS E IMAGINARIOS

La comprensión de una figura como la de Aurora Reyes exige, además, la comprensión del momento político en el que ella vivió y que, podría sugerirse, la formó de alguna manera. El Partido Comunista de México (PCM) vería nutridas sus filas y sus posturas ideológicas gracias a la participación de un gran número de artistas, en su mayoría con bastante reconocimiento público, como Concha Michel (1899-1990), Frida Kahlo (1907-1954), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), entre otros.

La Revolución de octubre de 1917 representó un proceso disruptivo respecto de la transición político-estatal de la Rusia de inicios del 1900. La influencia de los movimientos políticos, económicos y sociales traspasó elementos bélicos e ideológicos, locales y regionales, y llegó a formar parte de una “visión alternativa” que pretendía, además de la consiguiente conformación y administración de nuevas estructuras estatales, exportarse a nuevos territorios dominados por esquemas “democrático-capitalistas” del mundo occidentalizado (particularmente Reino Unido en Europa y Estados Unidos en América). Sánchez Vázquez visibilizó un sentido utópico, contrastante presente en dicha transición de sistemas, al respecto menciona que:

Así la revolución de octubre llegó a prohijar la ilusión de un mundo nuevo pero también la mayor desesperanza; la utopía radiante de una sociedad sin clases, donde el egoísmo fuera sustituido por la fraternidad, a la pesadilla sin fin y sin límite de las policías secretas; de la fuerza del poder soviético obrero-campesino y su naturaleza esencialmente democrática a la perversión burocrática.²²

²² Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ, “Once tesis sobre socialismo y democracia”, *Cuadernos Políticos*, núm. 52 (1987).

Como parte del proceso de reordenamiento que daría pie a la Revolución de octubre, con la escisión de la Segunda Internacional motivada por la Primera Guerra Mundial, Lenin “intentó formar una nueva en las conferencias de Zimmerwald (septiembre de 1915) y Kienthal (abril de 1916). A pesar de sus esfuerzos la heterogeneidad ideológica de la concurrencia canceló la oportunidad”.²³ La transición sería, pues, algo más que una sustitución de nomenclatura, sino que representaría un amplio y complejo proceso de rediseño y reestructuración de todo el aparato burocrático-operativo del gobierno ruso en clara distinción del moribundo sistema zarista. Sin embargo, la construcción del nuevo régimen no se libraría de incorporar estructuras del sistema anterior.

De igual manera, dentro de la estructuración posterior a la Revolución de octubre, los esfuerzos se canalizaron no sólo en afianzar una política interior, sino también la búsqueda de alcanzar nuevos territorios y latitudes bajo un esquema fiel a los principios revolucionarios. La Tercera Internacional “trazó la directriz de propagar la revolución socialista allende las fronteras de la rusia soviética, por lo que fomentó la formación de partidos comunistas en todo el mundo. Fue común en Europa que estos surgieran de los partidos socialistas preexistentes, más en América Latina, ello ocurrió únicamente en Argentina y México”.²⁴

México fue uno de los dos territorios latinoamericanos que eran vistos como terrenos fértiles para dicho proceso. “El poder soviético tenía un apreciable interés en nuestro país. México recién salía de la fase armada de una revolución social y la frontera con los Estados Unidos resultaba atractiva para el proyecto leninista de revolución mundial”.²⁵ México no sólo

²³ Carlos ILLADES y Daniel KENT, *Historia Mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano*, (México: El Colegio de México, 2022), 24.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*, 27.

representaba un terreno de confluencia respecto de perfiles políticos sino también de carácter estratégico derivadas de las dinámicas del latente reordenamiento político.

El componente económico-social del contexto mexicano derivado de la lucha revolucionaria mostraría signos particulares a consecuencia de dicho proceso, a saber, un contrastante y sectorizado desarrollo económico, incertidumbre por parte de inversores extranjeros, un sector obrero en busca de identidad y espacios, y un aún más desprotegido sector agrario. Dichas características parecen no sólo describir las condiciones imperantes en el México posrevolucionario, sino las de países latinoamericanos con procesos similares como el caso de Chile, Perú, Brasil, entre otros. De tal forma que los gobiernos posrevolucionarios en México, desde la promulgación de la *Constitución* en 1917 hasta el término del gobierno de Lázaro Cárdenas en 1940, posibilitaron en cierta forma que sus esfuerzos se vieran orientados primordialmente a la satisfacción de necesidades generales del país, al tiempo que centraron su atención en las grandes tareas para el desarrollo y bienestar económico social.

Los esfuerzos de consolidación de un movimiento comunista en la forma de partido político tuvieron origen en México derivado de las actividades del Congreso Socialista que tuvo lugar en la Ciudad de México entre los meses de agosto y septiembre de 1919. El PCM fue fundado el 24 de noviembre 1919, derivado de la búsqueda de la integración de diferentes conceptualizaciones, así como de distintos grupos y colectivos que se dieron cita en el Congreso Socialista Nacional entre agosto y septiembre de ese mismo año. Poco tiempo después logró su adscripción y reconocimiento dentro de la Tercera internacional o Internacional Comunista, fundada en marzo de 1919 en Moscú.²⁶

²⁶ Milos HAJEK, *Historia de la Tercera Internacional. La política del frente único (1921-1935)*, (Barcelona: Crítica, 1984), 365.

En dicho evento se congregaron sectores y participantes de distintas corrientes: socialistas desencantados de la dirección trazada por la socialdemocracia europea, anarquistas sindicalistas y grupos de jóvenes que tomaron como referente lo que tenían al alcance en ese entonces: la revolución rusa, experimentándola como catalizador de sus propios anhelos de cambio. El Partido de izquierda que se pretendía formar no logró consolidarse como se esperaba en aquel momento, sin embargo, sí lograron establecerse las bases ideológico-operativas de lo que sería posteriormente el PCM.

Los movimientos de extracción socialista lograron establecer pautas de organización traducidas en encuentros de alcance nacional e internacional, dándose cita tanto integrantes nacionales como extranjeros, tanto estadounidenses como de países asiáticos. Bajo el liderazgo de Adolfo Santibáñez y Francisco Cervantes López, el Partido Socialista Mexicano (PSM) convocó al Primer Congreso Nacional Socialista, verificado en la ciudad de México del 25 de agosto al 4 de septiembre de 1919. Participaron en el evento 70 delegados procedentes de sindicatos, núcleos socialistas, varios desertores de guerra estadounidenses conocidos como *slackers* e internacionalistas, entre ellos el bengalí Manabendra Nat Roy, entonces director de *El socialista*, órgano de prensa del PSM.²⁷

La génesis del Partido Comunista Mexicano no sólo incorporó exintegrantes del movimiento revolucionario, también la vinculación de distintos sectores sociales: obreros, trabajadores, campesinos y sindicalistas, así como miembros de la comunidad artística. El surgimiento del PCM fue resultado de dos grandes movimientos revolucionarios, uno nacional y otro internacional. Durante la Revolución Mexicana los obreros y artesanos del país entraron en una actividad febril. En 1912 se fundó la Casa del Obrero Mundial, que integró a numerosos

²⁷ ILLADES Y KENT, *Historia mínima del comunismo y anticomunismo*, 25.

sectores obreros y artesanos del país. En 1916 se produjo una gran huelga en la cual 80,000 obreros se manifestaron, pidiendo no ser pagados como “bilimbiques” devaluados, la jornada de 8 horas, un día de descanso semanal y derecho a manifestarse. Esos días no hubo electricidad, agua potable, tranvías, coches o carretas. No se vendieron tortillas, pan ni periódicos en la capital. Estas huelgas fueron reprimidas, pero dejaron un impacto profundo en el movimiento obrero. En 1918 se fundó la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), una central obrera que en sus primeros años “integraba secciones importantes de mineros, electricistas, acereros de monterrey, representantes anarcosindicalistas de la International Workers of the World, pequeños sindicatos locales y algunos grupos campesinos que al inicio mostraron gran actividad”.²⁸

El vincular un andamiaje político-ideológico socialista con las formas de organización de reconocimiento y lucha de las clases trabajadoras fue un esfuerzo en común. Desde su fundación, el 24 de noviembre de 1919, el PCM declaró su objetivo transformar la Revolución Mexicana en socialista, la instauración en México de la socialización de los medios de producción y la dictadura del proletariado. En esas ideas estaba el deslinde radical con los anarquistas y los gobiernistas. Veía en la lucha de clases la forma de lograr esos objetivos. Consideraba al país como capitalista y los gobiernos que lo regían como pequeños burgueses o burgueses. En los sucesos de la Revolución Mexicana, hasta 1919, veían una serie de batallas entre facciones, dirigidas por diferentes grupos de interés, que se disputaban el poder. “Los beneficios, para los obreros y campesinos, habían sido magros o nulos. Los primeros habían sido utilizados (batallones rojos) y luego reprimidos y vueltos a su condición de sometidos. Los segundos, actores principales de las grandes

²⁸ INEHRM, *A 100 años de lucha popular: partido comunista mexicano historia gráfica 1919-1985*, (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2020), 11.

luchas, no habían recibido satisfacción a sus principales demandas que eran la tierra y la restauración de la comunidad”.²⁹

La consolidación de esfuerzos no sólo representaba aglutinar a los diferentes sectores, sino también organizarlos conforme a una política en común. Los convocantes al congreso del Partido Socialista se concibieron como continuadores de esfuerzos anteriores para unificar el movimiento sindical y socialista, así como innovadores en la ideología. “Los 30 firmantes de la convocatoria fueron en su mayoría miembros o dirigentes de otros sindicatos o partidos socialistas de todo el país y de muy diferentes oficios. También aparecieron firmas de radicales extranjeros como Frank Seaman, Manabendra Nath Roy, Evelyn Roy y Linn A.E. Gale. Carleton Beals entró al partido poco después. Entre los primeros dirigentes se contó con José Alen, José C. Valadés, dirigentes de las juventudes, Manuel Díaz Ramírez, futuro secretario general, Manuel Almanza, Elena Torres, maestra yucateca, y Rosendo Gómez Lorenzo”.³⁰

El propósito central de la Internacional Comunista fue el de fungir como centro pragmático-operativo de la revolución mundial; desde su misma configuración el PCM tuvo no sólo un acompañamiento, sino configuración en dicho proceso de la mano de actores extranjeros. Derivado de tal situación surgieron inconformidades y acusaciones de parte de grupos de tractores quienes acusaban que la dirección se encontraba en manos de extranjeros o una situación de supeditación respecto de intereses externos. Spenser al respecto menciona: “Si bien aquella ola [la iniciada por la Revolución rusa] alcanzó a México, su propia revolución puso un dique a que creciera” (Spenser, 2009, pág. 13).

Como parte de las comitivas que acompañaron el proceso de integración del partido también destacaron miembros de la Internacional Comunista, tales como: Charles Phillips, Nikolai

²⁹ *Ibíd.*, 12.

³⁰ *Ibíd.*, 13.

Bujarin, el bengalí y refugiado en México Manabendra Nath Roy, el japonés Sen Katayama, Edgar Wood y Louis Fraina, así como integrantes de las bases tanto anarquistas como sindicalistas y socialistas existentes previamente en el país.³¹ En sus inicios, el partido tuvo los primeros resquebrajamientos. Linn Gale y Fulgencio Luna, quienes firmaron la Declaración de Principios y el Programa de Acción al lado de otros militantes más, se distanciaron del Partido Socialista de México y dieron origen al Partido Comunista de México.³² La configuración de distintas organizaciones sindicales no escapó a las tensiones y enfrentamientos de los distintos grupos. Aunque minúsculo, el PCM “intervino tenazmente en las organizaciones y movimientos sociales de los veinte. En 1921 una convención anarcosindicalista alumbró la creación de la Confederación General de Trabajadores (CGT)”.³³

El PCM como ente político también tuvo participación en las movilizaciones de sectores sindicalistas y obreros. La primera experiencia en la dirección de un movimiento de masas la tuvo el PCM en las huelgas de los inquilinos que estalló en Veracruz y en la Ciudad de México a principios de 1922. En ese movimiento se formó un grupo de militantes de cuyas filas saldrían dirigentes como Manuel Almanza y Úrsulo Galván. Junto con el anarquista Herón Proal fundaron el Sindicato Revolucionario de Inquilinos de Veracruz, movilizándolo a los descontentos contra los altos alquileres. “En la Ciudad de México, el sindicato tuvo una dirección totalmente comunista, siendo Manuel Díaz Ramírez y José Valadés los líderes más sobresalientes. Y en el mismo año se adhirieron al partido el pintor Diego Rivera, quien atraía muchos simpatizantes, y Bertram Wolfe, que llegó a México como profesor de inglés. El movimiento inquilinario

³¹ *Ibíd.*

³² Pablo GONZÁLEZ CASANOVA, *En el primer gobierno constitucional (1917-1920)*, (México: Siglo XXI, 1980), 183.

³³ ILLADES Y KENT, *Historia mínima del comunismo y anticomunismo*, 26.

fue una escuela de lucha en la que los comunistas hicieron sus aprendizajes iniciales”.³⁴

Como parte de la influencia de la organización política derivada de estos encuentros surgieron a la par otros grupos con intereses particulares que abrevaron de dicha movilización. En lo referente al sector obrero la historia del movimiento mexicano no puede ser entendida, al menos no en su juta dimensión, al margen de la historia de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), primera central de sindicatos que aglutinó en sus filas a los trabajadores de diversas ramas laborales y agrarias del país.³⁵ “Luis N. Morones tuvo un papel central dentro de dicho proceso. Inició su trayectoria en el ámbito el ámbito sindical al fundar en 1918 la CROM. Pronto se incorporó a la arena política y junto con otros dirigentes obreros fundó el Partido Laboralista Mexicano (PLM) y el Grupo Acción, estructuras organizativas que serían la base de su trayectoria”.³⁶

La CROM, y particularmente aquellos pertenecientes al Grupo Acción, encontraron la forma de ampliar sus alcances fuera del ámbito netamente obrero. La sucesión presidencial de 1923-1924 abrió nuevas posibilidades a los integrantes del Grupo Acción, pues decidieron apoyar a Plutarco Elías Calles, quién resultaría ganador de dicho proceso. Esta alianza les redundaría en mayores beneficios. El más importante de ellos fue la designación de Morones como secretario de Industria, Comercio y Trabajo cargo que asumió el primero de diciembre de 1924. Este nombramiento representó también “los años de

³⁴ INEHRM, *A 100 años de lucha popular*, 14.

³⁵ Carlos TORRES, Adolfo COLMENARES, Rigoberto GONZÁLEZ y Florencio ÁVILA, “La CROM y la CGOCM: el conflicto intersindical y la campaña nacional anticromista, 1932-1935”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 114 (2008): 135.

³⁶ Sergio CEDILLO, “Fondo Luis N. Morones: la memoria documental de un político mexicano”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos (REFA)*, núm. 8 (2017): 245.

gloria de la CROM y el PLM, pues varios de sus dirigentes ocuparon posiciones dentro de la esfera política mexicana”.³⁷

De igual forma se consolidan institucionalmente elementos directivos e interacciones con sectores pertenecientes a la clase obrera, particularmente con el movimiento campesino. Además, incorporó nuevos miembros e influencias de otros sectores sociales, como el caso particular de intelectuales y artistas. Sin embargo, el elemento primordial de su esfuerzo fueron los movimientos obrero y campesino. Al respecto, Arnoldo Martínez Verdugo refiere:

Entre los rasgos más relevantes de la actividad de los comunistas en la segunda mitad de los veinte se encuentra su actividad como organizadores del movimiento obrero y campesino, Nadie podrá negar que gracias a su esfuerzo, surgió en 1926 la primera gran organización de los campesinos mexicanos con un programa que vinculaba claramente la solución de fondo de la cuestión agraria y campesina a la transformación socialista México y que al mismo tiempo defendía los intereses más inmediatos de los trabajadores del campo.³⁸

La militancia del PCM tuvo de igual forma influencia en impedir el rompimiento de los esfuerzos del movimiento sindical durante los gobiernos de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Martínez Verdugo al respecto señala: “Tal era el sentido del surgimiento en enero de 1929 de la Conferencia Sindical Unitaria de México (CSUM) que sería uno de los afluentes de la unificación del movimiento sindical a principios de 1936”.³⁹

Como parte de la búsqueda de ampliar horizontes y alcanzar nuevas formas de extender la difusión de los planteamientos

³⁷ *Ibíd.*, 246.

³⁸ Arnoldo MARTÍNEZ VERDUGO, *Historia del Comunismo en México*, (México: Grijalbo, 1985), 18.

³⁹ *Ibíd.*, 19.

político-ideológicos hacia dinámicas y estratos culturales, las letras y los medios impresos serían un medio idóneo para alcanzar dichos objetivos. La política cultural proletaria y las innovaciones artísticas de principios de los años veinte se conjugaron de manera más directa en el periódico inaugurado por los artistas del sindicato en marzo de 1924. “Su decisión de producirlo no es sorprendente: durante buena parte del porfiriato y a lo largo de la revolución proliferaron publicaciones de corta duración que expresaban la opinión de grupos políticos, sociales y culturales”.⁴⁰

En marzo de 1924 comenzaron los trabajos del periódico *El Machete*. Entre sus redactores destacaron Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, e ilustraciones de José Clemente Orozco aparecen en los primeros ejemplares.

En el transcurso de su primera etapa, *El Machete* fue el órgano del Sindicato de Obreros, técnicos, pintores y escultores, organizado para defender los intereses de los trabajadores del arte y para establecer un vínculo directo con el sindicalismo obrero, que Diego Rivera había iniciado desde su regreso a México, junto con Orozco y otros intelectuales.⁴¹

Como puede desprenderse:

Para ellos, la creación de *El Machete* debió resultar natural y urgente. Por último, la ausencia de un periódico oficial del Partido Comunista Mexicano, en su momento de mayor debilidad desde su fundación en 1919, fue un incentivo extra y una manera de que Siqueiros, Guerrero y Rivera estrecharon sus vínculos con el partido en apuros.⁴²

⁴⁰ John LEAR, *Imaginar el Proletariado: artistas y trabajadores en el México revolucionario 1908-1940*, (México: Grano de Sal, 2019), 127.

⁴¹ MARTÍNEZ, *Historia del Comunismo en México*, 22.

⁴² LEAR, *Imaginar el Proletariado*, 127.

El Machete en sus inicios o primera etapa no era accesible para los estratos más bajos de la sociedad. En un inicio fue una publicación quincenal de cuatro páginas que costaba diez centavos, más de lo que podían pagar los obreros no cualificados y los peones. “El 21 de agosto de 1924 se volvió semanario, a un precio de 5 centavos”.⁴³ El involucramiento de artistas no sólo en su establecimiento, sino también en las ilustraciones contenidas en las publicaciones, permitió que el mensaje pasase más allá de lo puramente estético-discursivo, había pues un posicionamiento político. Una oración en mayúsculas reconoce su papel como artistas en su tarea de ilustrar a la clase trabajadora: “HAREMOS DEL ARTE UNA FUNCIÓN SOCIAL; TRABAJAREMOS POR LA EDUCACIÓN RACIONAL (...) para que florezcan los valores morales y estéticos”. Sólo la frase final invoca su comunismo recién descubierto: “obreros y campesinos del mundo, uníos”.⁴⁴

Paulatinamente el mensaje fue adquiriendo ajustes y modificaciones con el propósito de armonizar dicha discursividad con los posicionamientos del PCM. Con el tiempo, la retórica, el contenido político y la perspectiva de *El Machete* se volvieron un reflejo de la línea del PCM y de las perspectivas y situaciones cambiantes de los propios artistas. Muy pocos artículos podrían ser considerados noticias. Muchos eran deliberadamente didácticos, vinculados en forma vaga con la ideología, las figuras y los acontecimientos del comunismo internacional.

El Machete no fue un esfuerzo de difusión política exclusiva de los pintores, ni siquiera respecto de los recursos materiales que lo posibilitaron de inicio, sino que representaba un puente de vinculación de los comunistas con los distintos sectores, tanto obrero como intelectual, así como un recurso operativo y funcional del comunismo en territorio mexicano. La aparición del esfuerzo de difusión de esta revista coincide con la tercera edición del Congreso del Partido que tuvo lugar en abril de

⁴³ *Ibíd.*, 129.

⁴⁴ *Ibíd.*, 130.

1925. Figuras como Manuel Díaz Ramírez, Hernán Laborde, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero no sólo tenían un rol de carácter directivo, sino que cumplían paralelamente funciones de organización logística, pero de igual forma de gestión política con distintos sectores sociales entre ellos el campesino, intelectual y obrero respectivamente. El esfuerzo por una presencia en México en el que se establecieran y continuaran funcionando operativamente principios e ideales de los movimientos socialistas, comunistas y anarquistas permeó a diferentes sectores: sindicalista, educativo y obrero. El proceso de la transición política de los gobiernos posrevolucionarios al del México institucional sin duda se vio influenciado por estas organizaciones, donde intelectuales y artistas trazaron lazos e influencia a través de las letras y el arte.

EL DISCURRIR DEL TIEMPO, MURALISMO Y COTIDIANO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Un mural es una historia que nace, con venas de colores, en un muro. En la paleta y en la imaginación de quien crea el mural se encuentran todos los colores disponibles, tal como en el pasado se encuentran todas las versiones de aquello que ocurrió. Sin embargo, no basta dominar una sola secuencia narrativa pues en un mural las historias ocurrirán en desbandada, en colisión unas con otras. El mural superará entonces cualquier pieza de caballete porque esta difícilmente alcanzaría a ser más que la toma de un momento específico, y el clima de la plástica del momento no sentía que este consiguiese aprehender el tiempo dentro de sí, por más que acudiera a las ausencias y silencios a su alrededor.⁴⁵

⁴⁵ Para Berger y Mohr cualquier narración implica “[...] un acuerdo entre las relaciones, no declaradas, pero asumidas, existentes entre los sucesos”.

Ahora bien, no es posible la realización de un mural sin apelar a la memoria o a aquello que del pasado se conozca. Y obviamente el conocimiento del pasado es dinámico, en tanto las preguntas que se elaboran sobre este obedecen a intereses que son, innegablemente, históricos. Para John Berger y Jean Mohr: “La memoria es un campo en el que coexisten diferentes tiempos. Es un campo continuo en términos de la subjetividad que lo crea y lo extiende, pero es discontinuo en su temporalidad”.⁴⁶

¿Cuánto tiempo de contemplación es necesario para percibir al mismo tiempo discurrir en un mural? Los murales deben comprenderse como un relato histórico, y para poder apreciar esa narrativa también hace falta tiempo, curiosa metáfora: es requerido el tiempo para percibir cómo discurre el tiempo. El mural es entonces una historia contada de otra forma. ¿Quién tenía tiempo para la contemplación en una nación que se reconstruía de muchas guerras? Para 1922, año en el que se consumaron los primeros murales de San Pedro y San Pablo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, se encontraban en la memoria reciente, en la memoria colectiva, dos grandes guerras: la que se conocería como la 1ª Guerra Mundial y la Revolución Mexicana. Aún no se habría repuesto el ánimo colectivo de tanta sangre cuando al país comenzarían a llegar refugiados republicanos de España y el centro del país se vería inmerso en enfrentamientos cristeros que no lograrían otra cosa que ofrecer mártires de ambos lados.

Es hasta el florecimiento del muralismo mexicano que en este país se otorga semejante confianza a la imagen, potenciando de ese modo la multiplicidad de interpretaciones. Era ese el ánimo del momento: abrir posibilidades, permitir las interpretaciones y, a lo sumo, intentar encaminarlas a lo que

John BERGER y Jean MOHR, *Otra manera de contar*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 284.

⁴⁶ *Ibíd.*, 280.

se buscaba construir colectivamente a principios del siglo XX. Según Mix Rojas:

Muchos intelectuales encargados de transmitir el saber conservador, recelan de la imagen. Sólo se acepta cuando es eficazmente controlada por el poder: religioso, político o económico. En su realización con diversas formas de poderío, cada icono se refiere a un tipo de conocimiento, escrito o figurado, que ha sido selectivamente utilizado en el marco de sus fines (Mix, 2006, 28).

La piel morena, los labios anchos, el cabello oscuro fueron algunos de los rasgos que conformarían la gama semiótica del muralismo mexicano. Al mismo tiempo, la vida discurría en todos los sentidos. Para 1922, al tiempo de inaugurar una corriente como el muralismo en México, la y los muralistas que formaron parte medular de ella vivían grandes cambios en sus propias vidas. Por ejemplo, en ese año Diego Rivera habría concluido su matrimonio con su primera esposa, con quien había enterrado a su primer hijo, fallecido a los dos años en 1919, y había contraído nupcias con Guadalupe Marín Preciado (1895-1983), escritora mexicana. David Alfaro Siqueiros regresaba de Italia a México con su primera esposa, Graciela Amador Sandoval (1898-1951). Ella recordaría aquel momento con notas agridulces. Por un lado, la algarabía de estar en México de nuevo y, por otra parte, el encierro en el que vivía ya que el pintor no le “permitía” salir de casa mientras él iba a trabajar.⁴⁷

Por otra parte, en aquel 1922 Aurora Reyes tenía 16 años y estudiaba en la Academia de San Carlos. Para ese momento ella ya tenía experiencia laboral: había trabajado para solventar los gastos de su hogar, pues su padre no sólo se había

⁴⁷ Graciela AMADOR, “Mi vida con Siqueiros”, *Documents of Latin American and Latino Art*, (Houston, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, 1948). Disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/760372#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-208%2C319%2C2947%2C1649>. Consultada el 20 de octubre de 2022.

quedado sin empleo, sino que había perdido la oportunidad de conseguir algún otro trabajo pues su padre, abuelo de Aurora, el General Bernardo Reyes, había intentado un golpe de estado y había muerto acribillado afuera de Palacio Nacional durante la Decena trágica (1913).

Al reflexionar sobre la narrativa histórica a través de las imágenes, Berger y Mohr proponen que la tensión esencial es una historia que se encuentra “en otra parte”, “No tanto en el misterio de su destino como en el misterio de los espacios que hay entre los pasos hacia ese destino”.⁴⁸ Como podrá advertirse, este texto parte de la idea de que las vidas íntimas de la y los muralistas que aquí se han abordado, no dejaban de ocurrir mientras elaboraban las obras artísticas que serían trascendentes no sólo para sí mismos, para sí misma, y su trayectoria artística, sino para una historia colectiva y nacional, que se empezaba a forjar en aquel entonces.

AURORA REYES

Aurora Reyes se presentaba a sí misma como la primera muralista mexicana. Amén de que esa aseveración pudiera haber generado comentarios o críticas en ese momento, lo que interesa destacar es el hecho de que ella construyera un enunciado potencialmente objetivo al respecto de su labor muralística, que le permitiera un reconocimiento exclusivo y así sortear las críticas, eminentemente subjetivas, que podrían generarse respecto a su obra (trazo, paleta de colores, temáticas, entre otros criterios).

Se trataba de un sujeto subalterno del momento: mujer, sin riquezas, sin un capital político o social que le garantizara relaciones, miradas, posibilidades; responsable en soledad de la

⁴⁸ BERGER Y JEAN MOHR, *Otra manera de contar*, 285.

manutención y crianza de sus dos hijos, y por si todo lo anterior fuera poco, militante activa de organizaciones de izquierda en un México posrevolucionario. Por ello, es dado considerar que Aurora Reyes haya buscado construir un adjetivo peculiar y propio que impidiera su borramiento, sabiendo como seguramente supo que su labor muralística no era de dedicación exclusiva y que, en el ánimo de satisfacer la manutención propia y de su familia, ella debió desempeñar trabajos asalariados como la docencia en nivel básico ¿Podría ser, acaso, que Aurora Reyes fuese consciente de que las múltiples exclusiones que habitaba, podrían derivar también en la exclusión de ser nombrada en uno de los movimientos artísticos más potentes del siglo XX mexicano, del cual ella formaba parte?

Innegablemente ella es una figura imprescindible no sólo para comprender el muralismo en México, sino la génesis de la participación de las mujeres en los grupos políticos de izquierda a nivel nacional. Una situación significativa es, por ejemplo, el hecho de que al momento de pintar su primer mural, *Atentado a las maestras rurales* (1936), Aurora Reyes tenía 28 años, un hijo de 10 años y otro de 5, llevaba 9 años con un nombramiento de la SEP como profesora de “artes plásticas” en distintas primarias públicas, y para ese momento tenía ya 5 años divorciada.⁴⁹ Una mujer divorciada con dos hijos pequeños completamente dependientes de ella no era el estereotipo de género válido de la época.⁵⁰ Sin embargo, ella no sólo sorteó con

⁴⁹ Aurora Reyes se referirá en fechas posteriores a “la pesadilla del matrimonio”. Margarita AGUILAR URBÁN, *Aurora Reyes. Alma de montaña* (Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010), 31.

⁵⁰ Entendiendo el estereotipo de género como la representación válida de la performatividad de hombres y mujeres, es decir, lo que se espera que haga o la forma de actuar de un hombre o una mujer. El estudio de las operaciones y estructuras de género en el pasado permiten comprender los procesos históricos como productos y reproductores de relaciones de poder, incluyendo aquellas relaciones basadas en la diferencia sexual. Para más, véase: Joan W. Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Marta Lamas (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, (México: Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM, 2000), 265-302.

esto sino que se sobrepuso con creces, alcanzando niveles de dirección, reconocimiento y toma de decisiones en los espacios en lo que se desempeñó.

Aurora Reyes no actualizaba, con esta situación de vida, una escena convencional de posibilidad de creación, al menos no en los términos que lo describió Virginia Woolf en su famoso ensayo “Una habitación propia”: que en el ánimo de poder escribir, una mujer necesitaba una cantidad fija de dinero y una habitación propia. La realidad de la creación mexicana parece trascender cualquier noción europea de idoneidad para la posibilidad creativa. Incluso, como reflexionaría muchos años después Gloria Anzaldúa en su carta a “escritoras tercermundistas” (1980): “Qué difícil es para nosotras pensar que podemos ser escritoras, y más aún sentir y creer que podemos hacerlo. ¿Qué tenemos para contribuir, para dar?”⁵¹ En el caso de Aurora Reyes, la contribución se hace evidente en la temática de su primer mural: el ataque que sufrieron docentes normalistas en las comunidades rurales por los grupos de cristeros que los consideraban sus enemigos, en particular las maestras rurales. Así, una maestra urbana de educación artística, plasmó lo que le ocurría a las maestras rurales durante las guerras cristeras.

La de Aurora Reyes fue una fuerza creativa capaz de sobreponerse frente a tempestades. José Muñoz Cota escribirá, en 1954, que Aurora Reyes: “tiene el espíritu abierto a los dolores cardinales del mundo; por sembrada en la tierra, todo lo que la tierra sufre afecta a su sensibilidad”.⁵²

El primer mural de Aurora Reyes venció los obstáculos que la condición de clase y género le imponían, y logró no sólo consumarse, sino ser vanguardia y un referente estético

⁵¹ Gloria ANZALDÚA, “Una carta a escritoras tercermundistas” en Cherríe MORAGA y Ana Castillo, *Esta puente, mi espalda*, (San Francisco: ISM Press, 1988), 219.

⁵² Archivo CENIDIAP, Expediente Aurora Reyes, Volumen 1, Apartado Textos, “José Muñoz Cota, octubre de 1954”, f. 2.

significativo. Es pertinente anotar que para lograr la elaboración este, que tendría por título *Atentado contra las maestras rurales*,⁵³ Reyes debió participar de una convocatoria abierta lanzada por la SEP para la elaboración de una serie de murales en el Centro Escolar Revolución.⁵⁴ A propósito de este tipo de iniciativas desde la Secretaría más grande del gobierno federal, es oportuno lo que anota Mary Kay Vaughan:

A comienzos de los años veinte, aunque la SEP elogiaba —de dientes para afuera— la rica estética de la cultura indígena y promoviera una moda de sarapes, metates y huipiles entre los intelectuales de la Ciudad de México, distribuía los clásicos griegos en los pueblos más remotos. Músicos y folcloristas empezaron a recabar tradiciones artísticas y a publicarlas por medio de la SEP, mientras que los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros ilustraban una noción radicalmente nueva de México como pueblo cobrizo popular y revolucionario. Sin embargo, poco de esta representación fue diseminada a las escuelas rurales.⁵⁵

Si bien *Atentado a las maestras rurales* no llegó hasta las escuelas rurales del país, sí implicó una denuncia de lo que haya ocurría. Una denuncia ocurrida en un espacio educativo, además. Por otra parte, es oportuno anotar algunas de las características de Aurora Reyes en ese momento con respecto al movimiento muralista: ella no se había formado en viajes internacionales, los detalles bizantinos apologeticos de otras producciones artísticas no se encuentran en esta primera pieza.

⁵³ Cabe destacar que en un documento sin fecha Aurora Reyes elabora una lista de “Los poetas que más me han interesado desde mi adolescencia”, en la que incluye a Ramón López Velarde, que no se caracterizó precisamente por una postura política pública, y que es originario de uno de los epicentros cristeros de aquel entonces.

⁵⁴ Muy cerca de lo que ahora es la estación Balderas del metro de la Ciudad de México, y que anteriormente fuera el centro penitenciario Belén.

⁵⁵ Mary Kay VAUGHAN, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 4-5.

Se ha dicho antes que: “[...] la apariencia del mundo es la confirmación más amplia posible de la *presencia* del mundo, y así, la apariencia del mundo continuamente propone y confirma nuestra relación con esa presencia, que alimenta nuestra razón de ser”.⁵⁶ En estos términos, es posible plantear que aquel primer mural de Aurora Reyes le afirmó su lugar en el mundo, ella se aseguró de que fuera así, resistiendo la andanada jerárquica de los muralistas contemporáneos. La imagen de una maestra, como ella, asediada por circunstancias ferales y violentas del momento histórico que vivía el país.

Las historias contadas en los murales han sido extraídas de una línea del tiempo colectiva que es la historia nacional. Al plasmar el tiempo de ese modo, en una superficie, el mural se convierte en un contador de historias, trovador de muros que habrá de ingeniarse todos los guiños posibles para contar el pasado de un modo particular, con maestría en el uso de los símbolos pues será a través de estos que logrará impactar en la memoria de quien lo mira; de quien lo admira.

Aurora Reyes nació en Hidalgo del Parral el 9 de septiembre de 1908. Además de ser la primera muralista mexicana, fue una poeta, pintora, docente y activista mexicana. Apodada la “Cachorra” por sus amistades más cercanas, fue la hija mayor del capitán del ejército León Reyes, único hijo del primer matrimonio del general Bernardo Reyes.⁵⁷ Ser la nieta del general Reyes marcaría de cierta forma su infancia pues, luego del fatal desenlace de su abuelo al intentar liderar aquel golpe de estado durante la decena trágica, las posibilidades laborales de su padre serían sensiblemente reducidas, pues consideraban a la familia como enemiga del nuevo régimen revolucionario. De ese modo, Aurora, siendo la mayor de las hijas, habría

⁵⁶ BERGER Y JEAN MOHR, *Otra manera de contar*, 87.

⁵⁷ El general Bernardo Reyes tendría un segundo matrimonio (1872) con Aurelia Ochoa, con quien tendría doce hijos más, entre ellos el escritor Alfonso Reyes.

de contribuir con el sustento familiar, vendiendo el pan que su madre horneaba en las calles de la ciudad de México: “Yo llevaba en una mano una tablita y ofrecía el pan gritando: ¡Bísquetes, hay bísquetes! Los muchachos me los querían robar; también llevaba una bolsa grande con piedras, claro que ellos, por ser muchos, llegaban a ganarme a golpes, pero yo les daba con las piedras en la cara, en la cabeza, en donde podía”.⁵⁸

Finalmente ingresaría a la academia de San Carlos, luego de un par de años se rendiría de esa empresa y continuaría su formación autodidacta.⁵⁹ Según Muñoz Cota: “Saltó los muros pesados y monótonos, para estudiar pintando por su propia cuenta”.⁶⁰ Asimismo, Márquez Rodiles recuerda la singularidad de Aurora en la Academia de San Carlos. Era muy diferente a las otras pintoras, “señoritas decentes”, academicistas, que asistían a la institución. “Su paso de norteña resuelta y efusiva no sonaba de continuo por las baldosas y por las bóvedas acústicas de la vetusta Academia”.⁶¹

Unida en matrimonio muy joven tendría su primer hijo a los 18 años, al siguiente año obtendría un nombramiento de la SEP como docente de artes plásticas en escuelas primarias. En 1931, teniendo ella 23 años daría a luz a su segundo hijo y se divorciaría de Jorge Godoy, escritor conocido por su abuso de alcohol. Cuatro años después participaría en su primera exposición colectiva, titulada: “Primera exposición colectiva de carteles y fotomontajes”, organizada por profesoras de artes plásticas en las instalaciones de la ex iglesia de Corpus Christi. En esta exposición participarían también Lola Álvarez Bravo, Celia Terrés, María Izquierdo y Celia Arredondo.⁶²

⁵⁸ AGUILAR, *Aurora Reyes*, 29.

⁵⁹ Margarita Aguilar Urbán en *Aurora Reyes. Alma de montaña*, aborda la estancia de Aurora en la academia de San Carlos, pero sin llegar a profundizar las razones que la puedan haber hecho desistir, probablemente no fuera un solo factor determinante, sino varios, además de cuestiones circunstanciales.

⁶⁰ AGUILAR, *Aurora Reyes*, 31.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*, 32.

Militó desde muy joven en el Partido Comunista Mexicano. Participó en la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Fue lideresa del grupo feminista Las Pavorosas y cercana a poetas mexicanos como Eulalia Guzmán y los Estridentistas. Sobrina del escritor y poeta Alfonso Reyes, se formó bajo los valores estéticos e ideológicos de la Escuela Mexicana de Pintura. Asimismo, participó activamente en el diseño de un discurso visual, plasmando los acontecimientos históricos, políticos y sociales del momento, dejando testimonio de la época y sociedad que lo constituía, junto con los grandes muralistas, escultores, grabadores del México posrevolucionario. Luis Mier Guzmán escribiría de ella: “Esa mujer, que fue, entre las mujeres de México, la primera que se subió a un andamio para decorar muros que son como libros abiertos para los ojos del pueblo, se llama Aurora Reyes. Su obra ha sido profunda, lleva en ella el mensaje de rebelión a la injusticia y la defensa para el ‘Hombre de México’”.⁶³

Fue autora de dos poemarios. Ejerció 37 años como maestra de primaria, con especial énfasis en la enseñanza de las artes plásticas y la orientación pedagógica. Promovió la creación de las primeras guarderías para los hijos de las trabajadoras del magisterio y dio todo su apoyo a la lucha de las mujeres por obtener su derecho al voto y a ocupar puestos de elección popular.⁶⁴

Aunque no es el fin de este texto establecer un determinante para la posibilidad de toma de decisiones para Aurora Reyes: si fue el arte, los antecedentes políticos de su familia, su propia militancia política, la potencia de la escritura o la práctica docente; lo que sí es posible establecer es que, la combinación

⁶³ Archivo CENIDIAP, Expediente Aurora Reyes, Volumen 1, Apartado Textos, Documento firmado por Luis Mier Guzmán, Fojas 1 y 2.

⁶⁴ Algunas otras fuentes sobre su vida y obra: “Aurora Reyes”, *Enciclopedia de la literatura en México* (México: Fundación para las Letras Mexicanas, 2018), disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/108969>

de todos estos factores hizo de ella la figura emblemática y con capacidad creadora que ahora re-conocemos.

SOBRE SU ACTIVIDAD POÉTICA

Aurora Reyes se explicaba a sí misma a partir de su origen, del desierto chihuahuense. En una carta a Renato Leduc y a Oralba Castillo Nájera, ella escribiría:

A la hora de la siesta me escapaba y me trepaba a una duna a ver el atardecer con toda la fantasía de mi imaginación y de mis ojos. Veía ciudades rarísimas, esculturas, carreras de caballos de colores, que eran sólo nubes movidas por el viento e iluminadas por el sol. He llegado a pensar que a eso se debe mi amor por las formas y el color.⁶⁵

Sus reflexiones en torno al color serían una constante, tanto por el uso en su producción artística como en sus estrategias de enseñanza y, por supuesto, en su poesía. Aurora Reyes hacía listas, algunas de las cuales se encuentran en los volúmenes con su nombre que se conservan en el Archivo Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, tanto de narradores como de poetas que la habían impresionado, y también de cuestiones más pragmáticas como las comisiones sindicales que había desempeñado:

⁶⁵ AGUILAR, *Aurora Reyes*, 28.

IMAGEN 1. ARCHIVO CENIDIAP, EXPEDIENTE AURORA REYES,
VOLUMEN 1, APARTADO TEXTOS, "RELACIONES SINDICALES", FOJA 1.

RELACION DE COMISIONES SINDICALES EN QUE SE HA DESIGNADO A AURORA REYES FLORES.

Y COMISIONES EN OTRAS AGRUPACIONES.

1943. - Confederación Nacional Campesina. - Comité Central. ^{Organizadora} Miembro de la Comisión de PROPAGANDA Y PUBLICIDAD para los trabajos de la Exposición Agrícola y Ganadera. - Firma Lic. Miguel Gaxiola y V.
1944. - Acuerdo del Comité Ejecutivo para adquirir originales de tres carteles para uso de la Organización. - Firma Prof. Graciano Sanchez. ^{de diseño + hecho por A.R.}
1948. - Designada por elección de Asamblea General Secretaria de Trabajo y Conflictos del Comité Ejecutivo de la Unión de Profesores de Artes Plásticas.
1957. - Designada por elección de Asamblea General para formar parte de la Comisión de Maestros especiales en las Escuelas Particulares.
1957. - Designada Delegado Fraternal por la Unión de Profesores de Artes Plásticas como Representante ante el Sindicato Único de Trabajadores de la Enseñanza de Escuelas Particulares Incorporadas para elaborar el Proyecto de Sueldos de maestros Especiales en estas Escuelas.
1944. - Se confiere Comisión de su trabajo en las Escuelas Técnicas para formar parte de la Comisión Organizadora de la Exposición Nacional de Pintura - Mexicana que se celebrara el 20 de noviembre. - Firma -Prof. Sánchez Lemgo.
1959. - Designada como Delegado Numerario a la Conferencia Nacional de Educación por el Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana. Firma- Guillermo G. Ibarra.
1958. - Designada como Delegado a la Convención Constituyente de la Sección Novena del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana, por la Unión de Profesores de Artes Plásticas. Firma- Rafael López Vázquez.
1959. - Designada como Belegado del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza, Comité Nacional, al Congreso Nacional Femenino de Cuba, para presentar una ponencia en nombre de las maestras del Distrito Federal.
1958. - Designada Secretaria de Acción Femenil/en Asamblea General de la Convención Constituyente. Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza. ^{de la Sección IX}
1945. - Designada como Delegado al Primer Congreso Ordinario de la Sección X del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación.
1959. - Designada como Delegado de la Comisión Internacional en el Congreso Nacional Femenino en Cuba. Firman Mirta Aguirre y Concepción Castañedo.
1940. - Designada como Delegado Efectivo a la Primera Asamblea General Ordinaria del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana ~~XXXX~~ por El Comité Ejecutivo de la Sección IX.
1958. - Designada como Delegado efectivo al Congreso Pedagógico por la Sección IX del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana.
1955. - Designada como Membro Activo de la Tribuna de México, Agrupación de Discusiones Libres.
1941. - Designada en elección por Asamblea General como Secretaria de la Mesa Directiva de la Tribuna de Mexico.
1946. - Designada en elección por la Asamblea General como Presidente de la Mesa Directiva de la Tribuna de Mexico.

IMAGEN 1. (continuación).

- 2 -

Continúa Relación de Comisiones Sindicales y de Otras Agrupaciones en que se ha designado a Aurora Reyes.

1939. - Se concede Diploma por la asistencia al curso de Eugenesia, por La Sociedad Mexicana de Eugenesia. Firmado Dr. Heberto Alcázar y Dr. Alfredo M. Saavedra.
1936. - Designada por elección de Asamblea General, Secretaria de Prensa y Propaganda del Centro de Estudios Femeniles. Firma Concha Michel.
1936. - Designada como miembro activo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en la Sección de Pintura.
1937. - Designada por la Sección de Post-Primarias, Rama de Escuelas Técnicas, en la Comisión Representante y como Ponente en el Congreso Nacional Pro-Educación Popular.
1939. - Designada como Secretaria de Actas y como Ponente en el Congreso Pedagógico del Distrito Federal.
1946. - Designada como representante de la Sección de Artes Plásticas ante la Comisión Nacional Femenil. Firmado José Mendaróqueta y Severo Morales.
1936. - Formó parte de la Exposición Colectiva de Pintores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.
1936. - Formó parte de la Exposición Colectiva de Pintores de la Sección de Artes plásticas.
1943. - Comisionada para pintar y arreglar el "Stand" que la Secretaría de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina presentó en la Exposición Agrícola y Ganadera.
1944. - Formó parte de la Exposición de Carteles, Propaganda de Alfabetización, por la Sra. de Educación Pública.
1944. - Designada por Acción Social para formar parte de la organización de la Exposición de Cartes Pro-alfabetización. Firma - García Tormentí.
1945. - Designada por Acción Social como su representante ante la Secretaría de Educación Pública para organizar una Exposición de pinturas infantiles como parte de la Exposición Nacional de Pintura. Firma - Lic. García Tormentí.

Sobre la producción poética de Aurora Reyes, Margarita Aguilar asegura que su primer libro, *Humanos paisajes*, publicado en 1953, tuvo una muy buena recepción por parte de la comunidad cultural por el "perfecto ensamble de texto y dibujo", que a decir de Antonio Rodríguez "no se trataba de 'ilustración' sino de 'integración plástico-poética'". La misma Aguilar agrega que para entonces su dibujo "había adquirido un estilo muy sólido basado en un trazo sobrio, pero emotivo que tomaba como base la sensualidad de las líneas curvas, las

figuras cerradas, el movimiento espiral y una certera selección de motivos”.⁶⁶

La obra poética de Reyes consta de apenas 28 poemas, por lo que se podría considerar reducida. Recogidos en tres volúmenes distintos: *Humanos paisajes* (1953), *Palabras al desierto*, en el colectivo 3 poetas mexicanos (1974), y *Espiral en retorno* (1981), que reúne la producción completa y agrega el poema “Cosecha estelar”.

En este texto se abordará sólo uno de estos poemas: “Hombre de México”, por considerarlo un poema emblemático de Aurora Reyes. Desde sus orígenes este poema causó conmoción y fue vetado por el entonces presidente Miguel Alemán, quien se sintió aludido con los versos de la poeta nortena. Luego, en 2014, ya fallecida Aurora Reyes, la lectura del poema causó conmoción de nuevo y, mientras uno de sus nietos realizaba una lectura de este en voz alta, durante un evento público, el entonces director de Televisión Educativa Fausto Alzati mandó cortar el equipo de sonido pues consideró el poema “ofensivo” para el entonces presidente Enrique Peña Nieto.⁶⁷

En el poema “Hombre de México”, Reyes plantea una serie de escenarios materiales y orgánicos en relación con la historia misma del país. Seguramente es por eso que ella se decide a ilustrar el poema con una mazorca de maíz, todo como metáfora de aquello que la tierra germina y que es necesario para la vida, ontológica y materialmente hablando.

Nacida en los albores de la Revolución Mexicana y heredera en línea directa sus tensiones, Aurora Reyes contó con una fuerza creativa capaz de sobreponerse a todas las tempestades de su época. José Muñoz Cota escribirá, en 1954, que Aurora

⁶⁶ AGUILAR, *Aurora Reyes*, 44.

⁶⁷ REDACCIÓN AN, “Audio: Poema “Hombre de México”, leído por nieto de Aurora Reyes en MVS”, *Aristegui Noticias*, 17 de junio de 2014: https://aristeguinoticias.com/1706/mexico/este-es-el-poema-hombre-de-mexico-que-alzati-no-quiso-que-leyeran/?fb_comment_id=710029855724618_710064712387799. Consultada el 20 de octubre de 2022.

Reyes: “tiene el espíritu abierto a los dolores cardinales del mundo; por sembrada en la tierra, todo lo que la tierra sufre afecta a su sensibilidad”.⁶⁸

La imagen con la que Aurora Reyes ilustró este poema, contenido en *Humanos paisajes*, es una mazorca de maíz.

IMAGEN 3. VIÑETA PARA ILUSTRAR EL POEMA “HOMBRE DE MÉXICO” DE HUMANOS PAISAJES (1953). DIBUJO A TINTA. COLECCIÓN HÉCTOR GODOY LAGUNES. (FOTO: EUGENIA GUDIÑO). PUBLICADA POR MARGARITA AGUILAR URBÁN EN *AURORA REYES. ALMA DE MONTAÑA*, PÁG. 186.



“Hombre de México” presenta en su inicio: “Está herida la tierra y en los labios del viento silba el agudo filo de antigua profecía”, y aunque mantiene las referencias a la naturaleza y

⁶⁸ Archivo CENIDIAP, Expediente Aurora Reyes, Volumen 1, Apartado Textos, “José Muñoz Cota, octubre de 1954”, f. 2.

lo orgánico de vida en ella, vierte ideas sociales y de reflexión histórica en el mismo, por ejemplo: “La nave de la espuma hace viajes de alarma entre azules y grises. Inmóviles metales conspiran en las sombras. Batallones de árboles manifiestan sus brazos. La noche vigilante se apresta para el alba”.⁶⁹

Como se ha expuesto en los primeros apartados de este texto, el trabajo remunerado de Aurora Reyes, gracias al cual podía mantener a sus dos hijos, era el de maestra de artes plásticas en educación básica. En su obra plástica esto es evidente en la elaboración de su primer mural, *Atentado a las maestras rurales* (1936), en el cual ilustra lo que las maestras de las zonas rurales vivían en medio del asedio tanto militar como de las huestes cristeras. En “Hombre de México”, estos guiños a la vida y la comunidad magisterial mexicana se mantienen cuando escribe: “Escucha cómo crecen las tinieblas del odio, oye cómo caminan los desiertos del hambre, cómo construye firmes paraísos la fiebre y murmura cuchillos la prisión de la sangre. Ven a ver cómo lloran las escuelas”. Se antoja probable que, como algunas filósofas lo han propuesto: a nuestro alrededor sólo hay actos.⁷⁰

Aurora convierte el poema en una provocación. Este se publica el mismo año en el que las mujeres por fin obtienen el derecho a votar (casi 50 años después que su vecino del norte, y 26 años después que Uruguay, el primer país de América Latina en establecer el voto universal), sin embargo sus reflexiones seguían encaminadas a la noción provocativa de la narrativa revolucionaria propia del movimiento muralista:

⁶⁹ Aurora Reyes, “Hombre de México”, citado en AGUILAR, *Aurora Reyes*, 62.

⁷⁰ Para más, véase “Lenguaje, poder y estrategias de desplazamiento” y el apartado completo “Actos corporales subversivos” en Judith BUTLER, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, (Paidós: Barcelona, 1990), 85-100; 173-276.

Acoge nuestra voz ¡Recíbela! ¡Levántala! Y coloca tu cifra de justicia en el cielo más alto del amor. Abre tu antiguo rostro golpeado de infinito, el volcán de tu entraña, tu potencia de abismo azul. Alcanza los contornos morenos de la raza, desnuda las tinieblas, multiplica las flechas de la luz. Crece los brazos, ¡crécelos más! Y en un himno de cumbres liberadas que crisper el huracán. Irrumpan el espacio de la Indoamérica las palomas de azúcar de la paz.⁷¹

Y finalmente el poema cierra con el culmen de la provocación: “Ven a cumplir tu entero destino, sombra clara; te invocamos anónimo y auténtico, hermano del ayer y del mañana ¡surge ya!, ¡hombre de México!”.

CONCLUSIONES

Reflexionar sobre el trayecto de vida, el contexto político y artístico, así como la obra de una figura tan peculiar como la de Aurora Reyes, permite la elaboración de conclusiones en múltiples direcciones. En un primer corte, derivado de la exposición que antecede es posible al menos elaborar las siguientes:

Primera, su producción plástica y literaria, así como la versatilidad con la que integró estas a la par de una rigurosa práctica política en diferentes organizaciones y frentes, y vivirse como el sostén económico —y de cualquier tipo— para sus dos hijos; permite confirmar que no es una regla general aquella de que las mujeres, para poder crear (escribir, en la idea original) requieran de una “habitación propia” y un ingreso fijo garantizado para poder dedicarse exclusivamente a su creación. Aurora Reyes venció todos los obstáculos que la estructura clasista y de patriarcado establecieron en aquel momento. Seguramente en detrimento de su tranquilidad y descanso, aunque no hay archivos que den cuenta de ello.

⁷¹ Aurora Reyes, “Humanos paisajes”, citado en AGUILAR, *Aurora Reyes*, 99-100.

Segunda, Aurora fue una férrea practicante de la colectividad, no sólo en las muestras colectivas en las que participó y de las que fue organizadora y gestora, sino en su propia creación. La única pieza en la que hay un autorretrato de ella, es una obra de caballete en la que no aparece sola, sino acompañada de Concha Michel y Frida Kahlo. Así, si somos lo que hacemos, Aurora Reyes era sobre todo colectividad.

Tercera, aunque sus actividades políticas y artísticas implicaron un sin número de horas extras de trabajo, así como algunos viajes fuera del país en representación de las asociaciones en que se involucró y dirigió incluso, ella nunca abandonó su trabajo como docente. En un oficio fechado el 24 de noviembre de 1941, dirigido a Carlos Pellicer en su calidad de Jefe del Departamento de Bellas Artes de la Dirección de Educación Extra-Escolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública, Aurora Reyes expuso su situación como docente en múltiples escuelas y con diferentes cargas horarias en cada una, pidiendo que se le otorgara el nombramiento en propiedad de inspectora” y en caso de no encontrarse una plaza disponible para este fin, que: “[...] por lo menos le sean consideradas para su compatibilidad 15 horas que son las que de acuerdo con esta Comisión desempeña y no las 24 horas que en total marcan sus dos nombramientos como Profesora de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes”.⁷²

Cuarta, la existencia de un partido comunista organizado, aún y a pesar de sus tensiones internas, permitió a los grupos pequeños de distintos ámbitos, como el artístico, contar con un referente en cuanto al establecimiento de sus propias posturas ideológicas al mismo tiempo que el partido abrevó de las posibilidades que le daba un segmento de integrantes con capacidades como las artísticas, un ejemplo evidente de esto se encuentra en la publicación *El Machete*.

⁷² Archivo CENIDIAP, Expediente Aurora Reyes, Volumen 1, Apartado Textos.

Por último, una responsabilidad de la que nunca se apartó Aurora Reyes es la que tuvo que ver con la manutención de sus hijos, lo que probablemente pudo ser razón suficiente para no abandonar la práctica docente por más responsabilidades que tuviera fuera del horario laboral en las organizaciones en las que se involucró, y en su misma producción artística. Esto permitiría una interpretación más de su poema “Hombre de México” y de las metáforas orgánicas que plantea en este, como: “Por el pan traicionado, por los ojos nocturnos del jacal. Por el sol, por la nube, por la flor”.

ANEXO 1. *HOMBRE DE MÉXICO*, DE AURORA REYES

*Algo oscuro ha pasado por el cielo de México.
Está herida la tierra
Y en los labios del viento
Silba el agudo filo de antigua profecía.
El horizonte ahoga un paisaje de alas
Ceñido en ondulantes anillos de serpiente.
Águila deshojada!
Un sueño de poetas llora un sueño de héroes.
Algo ha sabido el agua de litorales libres;
La nave de la espuma
Hace viajes de alarma entre azules y grises.
Inmóviles metales conspiran en las sombras
Batallones de árboles manifiestan sus brazos
La noche vigilante se apresta para el alba.
¿En dónde estás creciendo silencioso gigante?
¿Qué paisaje florece distancia en tu mirada?
¿Qué sombras te transitan?
¿Qué verdades te hablan?
Nutrido de hambres públicas,
De olvidos de ceniza,
De espinas colectivas,
De muchedumbres-lágrimas.*

*¡Ya levántate y surge!
Ya congrega y trasciende
Esta imposible angustia panorámica
Múltiple voz eleva sus hojas verticales
Clamando por el fruto maduro de tu frente.
¡Desolada bandera!
Otra vez patria suave...
Ya vienen otra vez los mercaderes.
Ya vienen a llevarse tu riqueza,
Tus cándidos tesoros,
Tu color solferino,
Tu morado rabioso
Y únicos en el mundo, los ojos de tus niños
Se acabaran tus pueblos de gardenia,
Tus provincias de nardo,
Tus novias de amapola,
Tu cempasúchil de oro
Y los intensos campos de tu flor madre selva.
Ya no tendrás esquinas con vueltas de cilindro,
Ni jardines de mantos,
Ni ventanas de celo,
Ni serenata tierna.
Ni habrá más lotería de cartoncitos.
Apagarán tus júbilos de cohete y chinampina,
La deslumbrada luz de tus “castillos”,
Aquella verde danza de tu ancestral amiga
Y tu alucinación de maguey líquido.
Se romperá el hechizo de tus sirenas,
Centro de zapateado y conquián
Los irisados gallos de las peleas
Y los viernes de cábala y copal.
En mecánico ritmo tomarán la armonía
Del ardiente prodigio que modela tu mano
La magia de tu lenta caricia, la alegría
De los florecimientos de tu amor artesano.
Tus veneros de azul serán cegados
En el color caliente de tu sangre.*

*Envolverán en dólares tus huesos
Y en humo celofán tu joven aire.
Escucha cómo crecen las tinieblas del odio,
Oye cómo caminan los desiertos del hambre,
Cómo construye firmes paraísos la fiebre
Y murmura cuchillos la prisión de la sangre.
Ven a ver cómo lloran las escuelas.
¡Que cielos de amargura filtran las vecindades!
Las mujeres con alma de montaña
Amasan en su rostro silencios vegetales.
Ven a cumplir tu entero destino, sombra clara;
Te invocamos anónimo y auténtico,
Hermano sin ayer y sin mañana
¡Ven a morirte, Hombre de México!
Te espera la impaciencia,
Lo encuentros te buscan,
Arden las multitudes,
Se queman las palabras.
Surge ya, ¡capitán de la angustia!
Te llama la voz verde de las cañas.
Por este barro en marcha que somos,
Por el amor del agua,
Por la muerte del árbol inocente
Y su cosecha trágica.
Por tu serena dignidad de cacto
Erguido en los desiertos de la sed,
Tu corazón de tuna colorada,
Y tu canción de miel.
Por el incomprendido desorden de tus sueños
Allí, de donde parten los caminos de sal,
Por la lluvia vendida,
Por el pan traicionado,
Por los ojos nocturnos del jacal.
Por el sol, Por la nube, Por la flor,
Por la palabra “Tierra”, Por la voz “Libertad”,
Por los dioses de elote del cañaveral.*

*México, abre los brazos, ¡crécelos! Mar que has purificado los ríos
de otras aguas
Acoge nuestra voz. ¡Recíbela! ¡Levántala!
Y coloca tu cifra de justicia
En el cielo más alto del amor.
Abre tu antiguo rostro golpeado de infinito,
El volcán de tu entraña,
Tu potencia de abismo azul.
Alcanza los contornos morenos de la raza,
Desnuda las tinieblas,
Multiplica las flechas de la luz.
Crece los brazos, ¡crécelos más!
Y en un himno de cumbres liberadas que crisper el huracán.
Irrumpan el espacio de la Indoamérica
Las palomas de azúcar de la paz.
Ven a cumplir tu entero destino, sombra clara;
Te invocamos anónimo y auténtico,
Hermano del ayer y del mañana ¡Surge ya!,
¡Hombre de México!*

