2001

Mariano Azuela y Jose Clemente Orozco imagenes de la revolucion mexicana

Elizabeth García Guajardo
San Jose State University

Follow this and additional works at: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses

Recommended Citation

Guajardo, Elizabeth García, "Mariano Azuela y Jose Clemente Orozco imagenes de la revolucion mexicana" (2001). *Master's Theses*. 2177.
DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.m8h8-jbtx>
https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/2177

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@sjsu.edu.

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI

**MARIANO AZUELA Y JOSE CLEMENTE OROZCO:
IMAGENES DE LA REVOLUCION MEXICANA**

A Thesis
Presented to
The Faculty of the Department of Foreign Languages
San José State University

In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts in Spanish

by
Elizabeth García Guajardo
August 2001

UMI Number: 1405499

**Copyright 2001 by
Garcia-Guajardo, Elizabeth**

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 1405499

Copyright 2001 by Bell & Howell Information and Learning Company.

**All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

**Bell & Howell Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346**

© 2001

Elizabeth García Guajardo

ALL RIGHTS RESERVED

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES

A handwritten signature in black ink, appearing to read "José Cerrudo", written over a horizontal line.

Dr. José Cerrudo

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Juan Matallana", written over a horizontal line.

Dr. Juan Matallana

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Norma Vega", written over a horizontal line.

Dr. Norma Vega

APPROVED FOR THE UNIVERSITY

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Joseph J. Pad", written over a horizontal line.

ABSTRACT

MARIANO AZUELA Y JOSE CLEMENTE OROZCO: IMAGENES DE LA REVOLUCION MEXICANA

by Elizabeth García Guajardo

This thesis provides an analysis of selected works by Mariano Azuela and José Clemente Orozco in order to examine the relationship between the writer's literary images and the visual art of the painter. In addition, the correlation between these works and the social context of the 1910 Mexican Revolution is also examined.

This analysis reveals several similarities in content and style between the two bodies of work. Some of the images reflect the violence of the armed conflict, while others express an uncompromising criticism of the events that took place in Mexico during the period of social reform. Although the writer and the painter often communicate their ideas in a dark pessimistic tone, the works also reveal a faith in the more redeeming qualities of humankind. This analysis also shows that, in spite of the political nature of the subject matter, both Azuela and Orozco maintained a balance between art and social criticism.

RECONOCIMIENTOS

I am deeply grateful to the many people who gave moral support and encouragement to this endeavor, especially Mary Birss, Andie Brownlee, Natalie McGraw Burford, Ann García-Galli, Carmen Griffin-Hosmer, Patrick Lambert, Teresa Olague, Joanie Popeo, and Diane Richards. I would also like to thank Dr. Rosa Cassares and Betsy Hutton for technical guidance. Thank you, everyone! You helped me more than you will ever know.

Et plus, je voudrais remercier Dr. Dominique van Hooff pour son encouragement et ses suggestions relative à cette oeuvre. Merci!

Quisiera agradecerles a mis padres, Chet García Reyna y Elda Guajardo de García, el apoyo incondicional que me han brindado. También le agradezco al Dr. José Cerrudo su ayuda, sus consejos y su dirección en la realización de esta obra. ¡Muchísimas gracias! Y un agradecimiento especial le debo a mi compañero e inspiración, Ken Rose. Gracias por tu apoyo, tu cariño y tu amistad.

***Esta obra está dedicada a la memoria de
Armandina Luisa Polanco de Guajardo.***

INDICE

Abstract.....	iv
Reconocimientos.....	v
Introducción.....	1
I. Vida y obra.....	12
• Años formativos.....	12
• La década bélica.....	16
• El período posrevolucionario.....	25
II. La violencia de la Revolución.....	34
III. El cambio social.....	69
• Reaccionarios y oportunistas.....	69
• El indigenismo.....	89
• La sociedad moderna.....	98
• Enfrentamiento de facciones.....	111
• La trascendencia del ser humano.....	121
Conclusiones.....	131
Bibliografía.....	140

INDICE DE ILUSTRACIONES

<i>La trinchera</i>	ix
1. <i>Madero</i>	19
2. <i>Yo soy la Revolución</i>	36
3. <i>La fosa común</i>	36
4. <i>El ahorcado</i>	40
5. Ilustración de <i>The Underdogs</i>	40
6. <i>Combate</i>	43
7. <i>El hospital militar</i>	44
8. <i>La cucaracha</i>	46
9. <i>El baile del aristócrata</i>	48
10. <i>Guerra</i>	51
11. <i>El muerto</i>	51
12. <i>El réquiem</i>	52
13. Esquema del patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria.....	54
14. <i>Las mujeres</i>	56
15. <i>La familia</i>	57
16. <i>Las soldaderas</i>	58
17. <i>La bendición</i>	59
18. <i>La despedida</i>	60
19. <i>Los revolucionarios</i>	62
20. <i>La huelga, La trinchera y La destrucción del viejo orden</i>	64
21. <i>La reconstrucción</i>	68
22. <i>El juicio final</i>	73
23. <i>Los ricos</i>	75
24. <i>El banquete de los ricos</i>	76
25. <i>La trinidad revolucionaria</i>	77
26. <i>La ley y la justicia</i>	79

27. <i>La acechanza</i>	81
28. <i>La basura política</i>	81
29. <i>El pueblo y los líderes falsos</i>	87
30. <i>Esquema de la Biblioteca Baker, Dartmouth College</i>	90
31. <i>Sacrificio indio</i>	91
32. <i>Culturas indígenas</i>	92
33. <i>Guerreros indios y La profecía</i>	93
34. <i>La conquista y evangelización</i>	94
35. <i>Cortés y El fraile</i>	95
36. <i>Mecanización</i>	100
37. <i>El caballo mecánico</i>	100
38. <i>Katarsis</i>	102
39. <i>La llegada de Quetzalcoatl y La ciencia</i>	109
40. <i>Anglo-América e Hispano-América</i>	110
41. <i>Miguel Hidalgo y la lucha por la libertad</i>	112
42. <i>Fuerzas tenebrosas</i>	113
43. <i>Circo político</i>	113
44. <i>Los demagogos</i>	118
45. <i>Los dictadores, La masa mecanizada y El despotismo</i>	119
46. <i>Cristo destruye su cruz</i>	126
47. <i>El hombre creativo</i>	127
48. <i>El hombre de fuego</i>	129

Introducción

La Revolución Mexicana de 1910 no sólo cambió la estructura política de la nación, sino que produjo una nueva valoración de la propia cultura de México. Junto con la rebelión en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, tuvo lugar una renovación en las letras y artes. Los intelectuales que promovieron la Revolución querían desarrollar una identidad nacional. Los escritores y artistas, quienes siempre habían seguido los modelos estéticos establecidos en Europa, volvieron su mirada hacia su país para hacer frente al mundo mexicano. Surgieron de ese ambiente dos grandes realizaciones culturales del siglo XX: la narrativa de la Revolución y el movimiento de pintura muralista. Por lo tanto, las letras y artes de aquella época se relacionan estrechamente con el contexto social en el cual se crearon. Entre los escritores y artistas de esa época revolucionaria, Mariano Azuela y José Clemente Orozco se destacan por la visión social que comparten y manifiestan en sus respectivas obras. Estos dos insignes artistas mexicanos son representativos de la generación de intelectuales que vivió la transición entre el porfiriato y el régimen revolucionario. Aprendieron los modelos literarios y artísticos de los movimientos europeos que estaban de moda y los adaptaron a la expresión de un contenido netamente mexicano. Mariano Azuela fue un escritor prolífico que inició la narrativa de la Revolución. Sus novelas y cuentos registran y critican todas las etapas de la lucha armada y de la reforma social. José Clemente Orozco es uno de los llamados “tres grandes” del muralismo mexicano. Él también utilizó su arte para examinar los acontecimientos de la Revolución. Cada uno de estos autores dejó un cuerpo de obras que abarcan la primera mitad del siglo XX.

Marco histórico

La dictadura de Porfirio Díaz a fines del siglo XIX fue un período de modernización en México. Bajo ese régimen el país realizó adelantos industriales y logró cierta estabilidad económica. Díaz promovió la inversión de capital extranjero para mejorar los sistemas de transportación, comunicación e industria. Sin embargo, sólo una minoría de la población se benefició de los adelantos. La faz refinada de México que

Díaz quería presentar al mundo escondió las contradicciones de la realidad interna de la sociedad. Los recursos naturales del país quedaron bajo el dominio de los capitalistas extranjeros. La mayoría del país era rural y la sociedad mantenía su estructura feudal. Los campesinos se quedaron enredados en un sistema que los mantuvo en deuda perpetua con el hacendado. En los centros urbanos, mientras que los aristócratas disfrutaban de la nueva sociedad, la clase obrera era explotada por la industrialización. Las masas subsistieron mal alimentadas y en condiciones malsanas. Políticamente, el gobierno de Díaz fue un régimen opresivo, el cual mantuvo la paz y la prosperidad a la fuerza. No se llevaron a cabo elecciones justas ni se permitió la libertad de la prensa. En 1910 don Francisco I. Madero publicó un libro titulado *La sucesión presidencial* para denunciar los abusos del dictador. Se inició entonces un movimiento en contra de la reelección de Porfirio Díaz.

Durante el porfiriato la alta sociedad vio en la cultura francesa el modelo acabado de una estética refinada. Todos los aspectos culturales de la aristocracia mexicana se hacían a imitación de la moda francesa. Hasta las letras y artes manifestaron la misma tendencia. Los escritores modernistas, como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Amado Nervo (1870-1919), se inspiraron en la poesía francesa. Produjeron literatura de alta calidad estética, dirigida a la élite social. Sin embargo, los modernistas se preocuparon más por la forma de su obra que por las injusticias sociales en el país. Por lo tanto, se encerraron en su “torre de marfil” y pasaron por alto las contradicciones de la realidad.¹

Los escritores realistas tampoco se preocuparon por las cuestiones políticas y sociales de la nación. Escribieron una narrativa sentimental, con descripciones detalladas de la vida cotidiana de México. Pero no se enfrentaron al sistema opresivo de Díaz. De hecho, José López Portillo y Rojas (1850-1923) apoyó al régimen. Su novela *La parcela* (1898) reproduce detalladamente la vida y el ambiente rurales. Sin embargo, no denuncia el sistema feudal de las haciendas. Al contrario, expresa el punto de vista del hacendado y

¹ Michael C. Meyer and William L. Sherman. *The Course of Mexican History*, 5th ed. (New York: Oxford UP, 1995) p. 476

culpa al mismo campesino por su pobreza.² Pero había algunos escritores que sí empezaron a examinar cuestiones sociales. Heriberto Frías (1870-1925), un general porfirista, escribió una novela titulada *Tomochic* (1895), en la cual denuncia el maltrato de los indios yaquis en Sonora por el gobierno de Díaz. Frías cuenta la rebelión de los yaquis en contra del ejército federal, un acontecimiento que él mismo experimentó. En la obra de Mariano Azuela, sus primeros cuentos muestran influencias de la prosa modernista y la narrativa costumbrista. Pero cuando empezó a tratar el tema de la Revolución, recurrió al realismo y la crítica social patentes en *Tomochic*.

El centro de las artes plásticas durante el porfiriato fue la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Fue una institución estructurada a la manera de una academia francesa, apegada al clasicismo. El arte producido allí reflejó la estética afrancesada de la alta sociedad. Sin embargo, los alumnos de la academia se mostraron inquietos por la rigidez del estilo clásico. Al contrario de los escritores modernistas, los artistas no querían producir obras para la élite social. Se habían enterado de los movimientos vanguardistas europeos y, bajo esa influencia, empezaron a experimentar con nuevos temas y técnicas. En 1902 Gerardo Murillo (1875-1964), mejor conocido por su seudónimo el Dr. Atl, volvió de una estancia en Europa con noticias de las innovaciones artísticas que proliferaban allí. Estableció un estudio en la Academia de San Carlos, aunque no ocupó cargo oficial en la institución. Durante los talleres de pintura compartió su entusiasmo por las nuevas ideas con los alumnos. Según José Clemente Orozco, el Dr. Atl “traía en las manos el arco iris de los impresionistas y todas las audacias de la Escuela de París.”³ Pero lo más significativo para la formación del arte mexicano contemporáneo fueron las charlas del Dr. Atl sobre su filosofía, tanto estética como política. Promovía el fin del arte académico y de toda la sociedad burguesa.

El Dr. Atl despertó en los alumnos una conciencia de su propia cultura. Ellos empezaron a discutir entre sí la cuestión de la supuesta inferioridad del mexicano. Desde los tiempos coloniales, si los mexicanos querían pintar, había de ser como pintaban en

² Meyer and Sherman, p. 475

³ José Clemente Orozco, *Autobiografía* (México: Ediciones Era, 1970) p. 19

Europa y habían de ser los europeos los que juzgaran la calidad de la obra. Aun en la época moderna, y dentro de los movimientos de vanguardia, era menester ir a Montparnasse a recibir órdenes. Orozco y sus compañeros se dieron cuenta de que México tenía “una personalidad propia que valía tanto como cualquiera otra.” No es que dejaran de respetar a los maestros europeos, sino que reconocieron que ellos mismos, los mexicanos, tenían la capacidad de crear igual que aquéllos. “No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino.”⁴ Los artistas salieron del taller para explorar el mundo alrededor suyo. Pronto los paisajes, la gente, las formas y los colores de México empezaron a aparecer en sus cuadros.

En septiembre de 1910, Díaz llevó a cabo una gran ceremonia en la capital para festejar el Centenario de la Independencia Mexicana. Uno de los eventos en la celebración fue una Exposición Nacional. Sin embargo, las obras de los artistas mexicanos quedaron excluidas del evento. Sus imágenes de la cultura mexicana contradijeron la faz refinada, a la europea, que Díaz quería presentar al mundo. La exposición oficial consistió enteramente en la obra de artistas españoles. Orozco expresó la indignación que sintieron los alumnos de la Academia de San Carlos: “qué, no se nos daría nada a nosotros, mexicanos, cuya independencia era precisamente lo que se celebraba?”⁵ El Dr. Atl, entonces, organizó una exposición alternativa para mostrar la obra de los mexicanos. El evento fue el punto de partida de las artes mexicanas del siglo XX. Fue tan exitoso que el artista bohemio propuso otro proyecto: la decoración de muros en edificios públicos con pintura al fresco. Desafortunadamente, el estallido de la Revolución dos meses después del Centenario estorbó la realización de esos planes.

Desde el principio del movimiento había una falta de coherencia en cuanto a la ideología entre los proponentes de la Revolución. Los hermanos Flores Magón agitaron por el movimiento izquierdista. Francisco I. Madero, al contrario, promovió un plan moderado. Creía que el problema central del país era la corrupción del sistema político y

⁴ Orozco, *Autobiografía* pp. 21-22

⁵ Orozco, *Autobiografía* p. 26

que un proceso democrático resolvería las cuestiones sociales. Además de estos líderes, había facciones anti-clericales, agraristas y laborales. El único objetivo que todos tenían en común era poner fin al régimen de Porfirio Díaz.⁶

En 1911 Díaz renunció y Madero ascendió a la presidencia. Todavía quedaron facciones inquietas. Insatisfecho con la reforma agraria, Emiliano Zapata publicó su Plan de Ayala que exigía la devolución de la tierra ejidal de los campesinos. El General Bernardo Reyes y Félix Díaz, el sobrino de don Porfirio, representaron facciones reaccionarias que habían apoyado el antiguo régimen. Después de sufrir una serie de rebeliones, el gobierno de Madero terminó con la “decena trágica” de febrero de 1913. El General Victoriano Huerta se alió con Reyes y Díaz, tomó la presidencia para sí mismo y ordenó el asesinato de Madero y su vicepresidente, José María Pino Suárez. Se inició, entonces, la rebelión Constitucionalista pronunciada por los norteros: Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Francisco Villa. Zapata encabezó la rebelión en el sur. En 1914 los constitucionalistas y zapatistas tomaron la Capital. Pero todavía no habían llegado a un acuerdo de objetivos. La Convención de Aguascalientes terminó en otra división: los jefes populares, Villa y Zapata de un lado y los proponentes de un gobierno centralizado, Carranza y Obregón, del otro.⁷ En 1915 Obregón venció a Villa en Celaya. Los Estados Unidos reconoció al régimen de Carranza, quien se quedó con la presidencia. El año siguiente los revolucionarios redactaron la Constitución de 1917. El documento contenía varios artículos que limitaban el poder de la Iglesia, hacían frente a la reforma agraria y proveían derechos a los obreros industriales. Carranza hizo muy poco para ejecutar estas disposiciones. Por lo tanto la lucha de los zapatistas continuó. Para resolver el problema, Carranza mandó asesinar a Zapata. En 1920 sucedió otra rebelión, encabezada por Obregón. Al huir de la Capital, Carranza a su vez fue asesinado camino del exilio. Luego que Obregón fue elegido presidente en 1920, el país logró alguna estabilidad y empezó el período de reconstrucción social.

Durante los años de guerra, la lucha armada impidió la actividad cultural. Había

⁶ Meyer and Sherman, p. 499

⁷ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994) pp. 327-28

un movimiento de intelectuales, el Ateneo de la Juventud, que promovió la causa de la revolución social. Querían renovar el sistema de educación y poner más énfasis en las humanidades, el arte y la filosofía. Creían que un pueblo bien educado podría participar activamente en la vida del país.⁸ Sin embargo, a causa de la violencia y la inestabilidad política, el movimiento pronto se dispersó. Entonces, algunos intelectuales se afiliaron a la lucha armada del lado de las fuerzas constitucionalistas. Otros se fueron a Europa, para estudiar el cubismo y otras corrientes vanguardistas.

En la Academia de Bellas Artes ocurrió, paralelamente con la lucha armada, una rebelión de los alumnos en contra de la estructura arcaica de la institución. En 1911 se declararon en huelga y exigieron la dimisión del director porfiriano, Antonio Rivas Mercado. El cambio sucedió en 1913 cuando Victoriano Huerta lo reemplazó con Alfredo Ramos Martínez (1875-1946). Como el Dr. Atl, el nuevo director había viajado en Europa y trajo consigo la influencia de las innovaciones estéticas de París. Abandonó el énfasis en las reglas académicas e introdujo los estudiantes a la pincelada impresionista. Motivó a los estudiantes a salir del taller oscuro a fin de mirar al mundo mexicano y pintar lo que veían. Fundó una Escuela al Aire Libre, al estilo de la Escuela Barbizon de Francia, en el barrio de Santa Anita.

El año siguiente Carranza nombró al Dr. Atl al cargo de director de la Academia. Éste fue más audaz que su predecesor. Quería convertir la Academia de una institución élite en un taller popular de artesanía. Bajo la influencia de estos nuevos directores, los artistas continuaron examinando el mundo mexicano. Encontraron diversas fuentes de inspiración, como los grabados de José Guadalupe Posada (1852-1913) y la pintura provincial de ex-votos y retablos. También se inspiraron en el arte de las civilizaciones antiguas de México. Mientras que los vanguardistas europeos buscaban formas de arte fuera de la tradición occidental, los mexicanos encontraron esas nuevas formas en su propio ambiente. Para ellos, el arte “exótico” no consistía en símbolos vacíos de un valor estético abstracto. Era parte íntegra de su país, de su cultura, de su historia.⁹ Empezaron a

⁸ Meyer and Sherman, pp. 561-62

⁹ Alicia Azuela, “Imagen de México,” *Imagen de México*, ed. Erika Billeter (Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1987) p. 45

estudiar el arte de las culturas indígenas e incorporar las formas antiguas en su obra.

Las corrientes literarias del porfiriato siguieron siendo predominantes. Sin embargo, el realismo y el naturalismo dieron lugar a un estilo novelístico con un tono de crítica social. En 1911 Mariano Azuela publicó *Andrés Pérez, maderista*, una crítica acerba del fracaso de la revolución maderista. Luego, escribió una serie de novelas a lo largo de la década bélica en el mismo estilo. Este ciclo culminó en su obra maestra *Los de abajo*, e inició la narrativa de la Revolución. Mientras que los pintores descubrían el mundo mexicano, este escritor examinaba, detalladamente, la realidad social de México. Estas dos tendencias culturales iban a cristalizar en las siguientes dos décadas.

El período de reconstrucción social de los años veinte y treinta fue dominado por tres presidentes: Álvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elías Calles (1924-1934) y Lázaro Cárdenas (1934-1940). Las tres administraciones apoyaron el desarrollo del sindicato la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), emprendieron la reforma agraria y ejecutaron los artículos anti-clericales de la Constitución. Obregón alcanzó sus mejores logros en el campo de la enseñanza, gracias a su Ministro de Educación, José Vasconcelos. Éste se encargó del establecimiento de un sistema de escuelas rurales. Mandó un ejército de maestros al campo con un plan de educar al indio e incorporarlo dentro de la sociedad mestiza del país.¹⁰ Calles continuó los programas de su predecesor, especialmente el apoyo oficial de la CROM. Sin embargo, la cooperación entre el gobierno y los oficiales del sindicato dio lugar a la corrupción del movimiento laboral. También, bajo su administración intensificaron las tensiones entre la Iglesia y el nuevo régimen. Cuando Calles intentó imponer la reforma clerical, el arzobispo de México declaró una huelga y suspendió todas las prácticas religiosas del país. Esta acción inició la rebelión de los Cristeros, la cual duró tres años.¹¹

En 1928 el asesinato del nuevamente electo presidente Obregón dejó un vacío en el poder, que el mismo Calles llenó. Por los seis años siguientes tres políticos sucesivos

¹⁰ Meyer and Sherman, pp. 572-74

¹¹ Meyer and Sherman, pp. 587-88

se encargaron de la presidencia. Pero en realidad fue Calles quien ejerció el poder y tomó las decisiones del gobierno. Organizó el Partido Nacional Revolucionario, el cual llegó a ser el partido dominante, permaneciendo en el poder a lo largo del siglo XX. La política de Calles, cada vez más dictatorial y menos revolucionaria, inclinó el régimen hacia la derecha. Disminuyeron la reforma agraria, la reforma laboral y el apoyo de los programas de educación. La corrupción de la CROM empeoró. Además, predominaba un sentido anti-comunista en la sociedad.¹²

Cárdenas fue el presidente más progresivo de todos. Primeramente, se negó a ser un títere de Calles. Luego se puso a reestablecer la tendencia izquierdista de la Revolución. Trabajó para eliminar la corrupción en la CROM y renovó el programa de educación rural. Ejecutó los artículos anti-clericales sin agravar tensiones entre la Iglesia y el Estado. Y su administración funcionó sin tener que recurrir a la intimidación política. Los logros más destacados de Cárdenas fueron la nacionalización de las compañías de petróleo y la reforma agraria. En la distribución de terrenos, Cárdenas repartió el doble que todos sus predecesores juntos. Creó ejidos comunales y fundó el Banco de Crédito Ejidal para financiar las empresas agrícolas. Al final de su mandato Cárdenas había logrado romper el sistema feudal que había mantenido en la servidumbre al campesino.¹³

Durante la reforma social se manifestaron dos corrientes en las letras. Por un lado, persistieron los movimientos literarios europeos. El estridentismo fue un movimiento anti-burgués y hasta anti-literario inspirado en las teorías antirracionalistas del dadaísmo y del futurismo italiano. Los Contemporáneos fueron escritores que heredaron la tradición modernista. Eran poetas afrancesados que se dedicaron a la expresión artística. Su poesía muestra la influencia del surrealismo en sus juegos de imágenes y abstracciones de sueños o de la subconsciencia. Era poesía difícil, escrita, como en la época modernista, para una élite minoritaria. Pero al contrario de los modernistas, los Contemporáneos no contaban con el patrocinio del gobierno. De hecho, el ambiente de

¹² Meyer and Sherman, p. 591

¹³ Meyer and Sherman, pp. 599-602

nacionalismo cultural a menudo chocó con su estética vanguardista.¹⁴

La otra corriente, como ya se ha visto, surgió del realismo social de Mariano Azuela y se desarrolló alrededor de un tema específico: la Revolución. El género se inició a causa de una polémica entre críticos literarios. En 1924 Julio Jiménez Rueda publicó un artículo en *El Universal* en el cual lamentó “el afeminamiento en la literatura mexicana.” Francisco Monterde respondió al artículo, diciendo que sí existía una literatura mexicana viril. En apoyo de esta declaración, señaló las novelas de Mariano Azuela, especialmente *Los de abajo*. Monterde lo denominó “el novelista mexicano de la Revolución.”¹⁵ De la controversia resultó que muchos escritores se sintieron impulsados a relatar sus experiencias en la Revolución por medio de memorias, cuentos o novelas. El género floreció entre 1928 a 1940, pero sigue siendo una fuente de inspiración hasta la actualidad.

En las artes plásticas, los proyectos muralistas iniciados por el Dr. Atl por fin se realizaron bajo el nuevo régimen. José Vasconcelos fue uno de los principales impulsores para resucitar los planes. Para él, la decoración de los edificios públicos tenía una función social. Podría servir de una forma de educación visual. El ministro contrató a los artistas a que pintaran imágenes didácticas de la historia y cultura mexicanas. La técnica no era nueva en México. Había existido desde la época precolombina. Los mayas desarrollaron un método de pintura al fresco en sus templos y palacios. Algunas obras hermosas han sobrevivido hasta la actualidad en Bonam Pac, Chiapas. Los españoles también trajeron consigo una tradición muralista. La decoración de las iglesias y catedrales con frescos religiosos era común en los tiempos coloniales. La novedad del movimiento moderno se manifestó en el contenido y el estilo. Las imágenes muestran temas del pasado indígena, de la conquista española y de la mezcla de razas. También expresan conceptos ideológicos de la nueva sociedad. La forma consiste en una mezcla de elementos de la

¹⁴ Carlos Monsiváis, “La modernidad y sus enemigos,” *Imagen de México*, ed. Erika Billeter (Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1987) p. 59

¹⁵ Francisco Monterde, “Existe una literatura mexicana viril,” *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. Francisco Monterde (México: Sep/Setentas, 1973) p. 13

pintura renacentista, de la vanguardia europea y del arte indígena.¹⁶ Pero con estos elementos en común, cada artista desarrolló un estilo distintivo.

En el período callista el muralismo disminuyó. La política de su régimen no fue propicia para la expresión artística. Para mantener control sobre el gobierno centralizado, Calles reprimió la libertad de expresión. Muchos de los pintores salieron del país para trabajar en los Estados Unidos o Europa durante aquellos años. También en las letras se sintió la represión. Martín Luis Guzmán se fue a España donde publicó su novela *La sombra del caudillo* (1929), una crítica de la coalición de Obregón y Calles. Azuela, quien se quedó en el país, también escribió obras en contra del régimen callista, aunque no las pudo publicar hasta años después. El advenimiento de Cárdenas trajo un ambiente más favorable a la creación artística. Se inició entonces una segunda fase de actividad muralista.¹⁷ Fue durante este período cuando Orozco creó sus obras maestras en Guadalajara.

A pesar del ambiente nacionalista en la nueva sociedad, los artistas no compartieron una sola ideología. De los que militaron en el partido comunista, Diego Rivera promovió ideas marxistas en su obra y David Alfaro Siqueiros asoció al indio con el proletariado. Éste fue el más radical en cuanto a su delineación de las funciones verdaderas del arte socialista. Fundó el Sindicato de Pintores, Escultores y Técnicos Manuales, y redactó un manifiesto en el cual declaró los objetivos del Sindicato. Algunas de las proposiciones contenidas en el manifiesto son: "Socializar el arte, destruir el individualismo burgués y repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos." Aunque Orozco apoyó principios progresivos, no se involucró en ningún partido político. Otros pintores, como Rufino Tamayo, prefirieron alejarse de la retórica ideológica. Estos se afiliaron con los escritores Contemporáneos y compartieron algunas ideas con ellos. Experimentaron con una pluralidad estilística e incorporaron corrientes internacionales en su obra. Estimaron el

¹⁶ Orozco, *Autobiografía*, pp. 62-64

¹⁷ María del Carmen Ramírez, "Nacionalismo y vanguardia: Balance ideológico del muralismo mexicano," *Imagen de México*, ed. Erika Billeter (Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1987) pp. 107-8

resurgimiento de la cultura mexicana, pero se negaron a imponer limitaciones ideológicas al proceso creativo.

Ante este trasfondo se desarrollaron las carreras artísticas de José Clemente Orozco y Mariano Azuela. El que estudia a fondo la obra de estos dos insignes artistas mexicanos descubre de inmediato que las imágenes visuales de Orozco corresponden íntimamente con las de la obra literaria de Azuela. Aunque el movimiento muralista en general se relacionó a la sociedad pos-revolucionaria de México, las imágenes en la obra de Orozco a menudo constituyen en esencia el paralelo visual de la narrativa de Azuela. Ambos cuentan los acontecimientos de la Revolución y de la reforma manteniendo un equilibrio entre el arte y la crítica social. No se expresa en sus obras ningún tono de propaganda política. Presentan los sucesos de la Revolución, sin sentimentalismo ni idealización. Sin embargo, la presencia de estas similitudes en sus obras no significa que Orozco y Azuela compartieran una ideología común. Azuela, partidario de Madero, se involucró activamente en la lucha armada. Orozco siempre mantuvo una actitud apolítica a lo largo de su carrera. A pesar de esta contrariedad, las obras comparten un espíritu de crítica objetiva y expresan un anhelo por la justicia social. Además, sus obras representan dos potentes focos que iluminan el desarrollo de las letras y artes mexicanas contemporáneas.

Vida y obra de Azuela y Orozco

Años formativos

Hay varias similitudes en la formación de Mariano Azuela y José Clemente Orozco. Ambos nacieron en el estado de Jalisco: Azuela el 1 de enero de 1873 en Lagos de Moreno, y Orozco el 23 de noviembre de 1883 en Zapotlán. Cada uno fue el primogénito de padres modestos, pero bien acomodados. Y ambos descubrieron el afán por su futuro oficio en la niñez. Una de las primeras fuentes de la narrativa para el niño Mariano fueron las historias de su abuelo materno, don José María González. Éste, por su trabajo de arriero, viajaba mucho en los caminos reales de la región. Contaba las aventuras que experimentaba en sus andanzas de una manera tan animada que le impresionó mucho a su nieto:

Con un giro de lenguaje construía un tipo, un paisaje o definía netamente una escena. Sus imágenes tan agrestes y sencillas eran de una graficidad estupenda y quedaban indelebles.¹⁸

Luego, en la primaria descubrió el placer de la lectura. Dijo que en las páginas de la primera novela que leyó cayeron sus “lágrimas apasionadas y románticas, por gentes que ni siquiera existían y cosas que nada me importaban.”¹⁹

La primera inspiración artística de Orozco fue la obra gráfica de José Guadalupe Posada. A los seis años su familia se mudó a ciudad México. El niño Clemente asistió a la Escuela Primaria Anexa a la Normal de Maestros. En la misma calle quedaba la imprenta de Vanegas Arroyo donde trabajaba Posada. Clemente pasaba a diario por aquel taller, fascinado por la obra del maestro grabador.

Posada trabajaba a la vista del público, detrás de la vidriera que daba a la calle, y yo me detenía encantado por algunos minutos, camino de la escuela, a contemplar al grabador, cuatro veces al día... Éste fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura.²⁰

Pronto empezó a asistir en las clases nocturnas de dibujo en la Academia de Bellas Artes

¹⁸ Mariano Azuela, *Obras completas*, tomo III (México: FCE, 1993) pp. 1187-89

¹⁹ Azuela *Obras completas*, tomo III p. 1126

²⁰ Orozco, *Autobiografía* p. 14

de San Carlos. Pero a causa de su juventud, el director de la institución sólo le concedió al niño permiso para asistir a los talleres, sin inscripción formal. Al pequeño alumno sentado al fondo del taller no le hacían caso el docente ni los alumnos mayores. Sin embargo, Clemente dibujaba los mismos modelos que ellos.²¹

Los dos niños prodigiosos continuaron sus estudios. A los catorce años Mariano se fue a Guadalajara para entrar en el Seminario. Pero después de un año se trasladó al Liceo de Varones del Estado. En 1892 empezó su carrera universitaria. Se inscribió en la Facultad de Medicina de la Universidad de Guadalajara. Durante aquellos años siguió cultivando su interés en la literatura. Disfrutaba de las obras de escritores franceses y españoles como Balzac, Clarín, Flaubert, Zola y los hermanos Goncourt:

...hice una serie de lecturas que fue una verdadera orgía de acontecimientos, gentes y paisajes: borrachera de fantasmas y de pesadillas; una vida pujante y magnífica que me hacía olvidar la otra, la verdadera. La escuela realista que dejaría la huella más profunda en mi imaginación y en mi corazón. Es posible que más tarde haya leído mejores libros, pero con la pasión y entusiasmo de aquellos, nunca más.²²

Durante su internado como practicante en el hospital de San Miguel de Belén, escribió una serie de cuentos titulada *Impresiones de un estudiante*. Los publicó bajo el seudónimo de Beleño. En ellos Azuela retrata personajes que conoció y acontecimientos que observó en su trabajo. Se nota en ellos una preocupación por los desamparados de la sociedad. Uno de los relatos cuenta la tragedia de una mujer pobre que muere de alcoholismo y tuberculosis. La base de la historia fue un caso triste de una enferma en el hospital. Logró componer en ese relato un retrato de la sordidez del ambiente urbano al estilo naturalista. De este boceto el joven escritor desarrolló su primera novela, titulada *María Luisa*, publicada en 1907.²³ Azuela terminó sus estudios en 1899 y recibió el grado de doctor en medicina.

José Clemente, por otra parte, se fue a estudiar en la Escuela de Agricultura de San Jacinto al cumplir los catorce años. Después de tres años regresó a la capital y se

²¹ Alma Reed, *Orozco* (New York: Oxford UP, 1956) p. 21

²² Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1130

²³ Luis Leal, *Mariano Azuela, vida y obra* (México: Andrea, 1961) p. 10

inscribió en la Escuela Nacional Preparatoria a fin de prepararse para la carrera de arquitectura. El año siguiente sufrió dos acontecimientos trágicos. Primero fue la pérdida de su mano izquierda a causa de un accidente. Luego, falleció su padre, don Ireneo Orozco. Tuvo que abandonar sus estudios para poder sostener a la familia. Consiguió empleo de dibujante en el despacho de un arquitecto. También hacía ilustraciones para el periódico *El Imparcial*.²⁴ Sin embargo, nunca abandonó su afición a las artes plásticas.

Los dos jóvenes manifestaron un carácter introspectivo, dirigido al cultivo de su arte. Mariano fue un estudiante retraído, a quien le complacía la soledad. Le gustaba observar a la gente de la ciudad. Los apuntes que tomaba acerca de ellos le servirían más adelante para retratar a sus personajes. Sus maestros se asombraron por su costumbre rara de “seguir al primer tipo estrafalario con quien tropieza en la calle.”²⁵ Algunos condiscípulos de José Clemente en la primaria lo recordaban como un niño reservado, cortés e inteligente, a quien le gustaba la soledad. Lo que más les llamó la atención acerca del niño era que siempre estaba dibujando muñecos durante las horas de clase.²⁶

Al recibir su título de médico, Azuela regresó a Lagos de Moreno. Mientras establecía su práctica, siguió escribiendo cuentos y ensayos. También se involucró en un grupo literario cuyos miembros discutían cuestiones políticas y sociales del país. En el grupo conoció a un abogado llamado José Becerra, un idealista que denunciaba los abusos del régimen de Díaz. Los cuentos de Azuela empezaron a reflejar una conciencia de las injusticias de la sociedad porfiriana. “De mi tierra” es un cuento que hace una crítica fuerte del sistema de haciendas y de la explotación del campesino. Por este cuento, Azuela recibió el premio de los Juegos Florales de Lagos en 1903. El mismo año viajó a ciudad México para publicarlo en *El Imparcial*.

Durante su estancia en la capital, Azuela visitó la Academia de San Carlos y escribió un ensayo sobre sus impresiones ante las obras de arte. Notó el aspecto arcaico

²⁴ Orozco, *Autobiografía* p. 15

²⁵ Leal, p. 9

²⁶ Reed, p. 20

de la institución que tanto inquietó a los alumnos. Se desanimó al ver la sombría y oscura pintura religiosa de la época colonial. En vez de imágenes bellas y delicadas del cristianismo, encontró representaciones de mártires atormentados y angustiosos, retratados en tonos oscuros. Para él estos cuadros reflejaban un mundo que había sido “el tétrico dominio de los monjes sobre el alma y el cuerpo del hombre.”²⁷

Entre 1905 y 1910 Azuela escribió tres novelas, en las cuales continuó desarrollando su estilo de realismo social. *Los fracasados* denuncia las injusticias sociales que el escritor observó en Lagos. *Mala yerba* sigue con el mismo tema pero en el ambiente rural. En *Sin amor* el escritor volvió al ambiente de la burguesía pueblerina. Estas tres novelas muestran rasgos costumbristas en las descripciones de la vida cotidiana de Lagos y del campo. Al mismo tiempo exponen los problemas sociales y económicos del país en vísperas de la Revolución.²⁸

Por otra parte, Orozco volvió a la Academia de San Carlos en 1906 para hacer estudios formales de pintura. Ya por entonces tenía el deseo de dedicarse a esa vocación. Había dos influencias principales en su desarrollo artístico: el académico Antonio Fabrés y el radical Dr. Atl. El método de enseñanza de Fabrés consistía en la reproducción exacta de la naturaleza. Los alumnos tenían que copiar detalladamente modelos de yeso de esculturas griegas o romanas. Después de dominar esa técnica, dibujaban de algún modelo vivo, el cual tomaba la misma posición por semanas y aun meses. Para Orozco esa disciplina exagerada fue tediosa e innecesaria. Sin embargo, entendió que el entrenamiento riguroso le había dado:

...lo suficiente para darme cuenta de lo que había que hacer para aprender a pintar, y me puse a hacerlo con tenacidad, con verdadero encarnizamiento, con la determinación de quien quiere alcanzar un fin sin importarle el precio y así fue por varios años.²⁹

En contraste con la rigidez de Fabrés, el entusiasmo del Dr. Atl lo cautivó a Orozco. En su autobiografía recordó en detalle el ánimo que el artista bohemio trajo a los talleres. Les

²⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1243

²⁸ Stanley L. Robe, *Azuela and the Mexican Underdogs* (Berkeley: UC Press, 1979) p. 8

²⁹ Orozco, *Autobiografía* pp. 17-18

entretenía a los aprendices con pláticas de sus experiencias en Europa y de los tesoros renacentistas que vio en Roma. Pero no hablaba simplemente de copiar las formas de los antiguos maestros, sino de captar su espíritu.

Nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! ¡Los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misterioso como las pirámides faraónicas...!³⁰

Modificando la técnica de Fabrés, Orozco desarrolló un estilo más suelto. Comenzó a dibujar con rapidez a fin de adiestrar más la mano y el ojo. A estos elementos agregó su peculiar visión satírica del mundo. Cuando el Dr. Atl organizó la exposición alternativa en las fiestas del Centenario, Orozco participó con unos dibujos al carbón. Fueron las primeras obras que exhibió al público. Se animó por el éxito del evento. A su juicio había un marcado contraste entre la exposición oficial, la cual era “más formal y pomadosa,” y la obra “más dinámica y variada” de los mexicanos.³¹

La década bélica

Hay un contraste entre la actitud de Azuela y la de Orozco en cuanto a la política de su país. Aunque en su juventud Azuela no se involucró en cuestiones políticas, en los últimos años del porfiriato se hizo partidario apasionado de la causa de Madero. “Nunca tuve ni he tenido inclinación o simpatía por la política militante,” escribió en sus memorias, “pero en la acción contra el vetusto régimen de Porfirio Díaz pudo más mi corazón que mi cerebro.”³² Orozco, por otra parte, mantuvo una actitud apolítica a lo largo de su carrera porque creía en la autonomía del arte. “Los artistas no tienen ni han tenido nunca ‘convicciones políticas’ de ninguna especie,” declaró en su autobiografía, “y los que creen tenerlas no son artistas.”³³

A pesar de la modernidad y la prosperidad del porfiriato, Azuela sintió un ambiente pesado en México en vísperas de la Revolución. En *Andrés Pérez, maderista* el

³⁰ Orozco, *Autobiografía* pp. 19-20

³¹ Orozco, *Autobiografía* p. 27

³² Azuela *Obras completas*, tomo III p. 1066

³³ Orozco, *Autobiografía* p. 30

autor describe ese ambiente como “una atmósfera de plomo.” También dice que “se siente un malestar extraño, algo subterráneo y oscuro,” y que “se tiene la presunción de que algo grave va a ocurrir.”³⁴ Inspirado por su amigo José Becerra, Azuela empezó a trabajar por la causa. Los dos juntos organizaron una coalición maderista y establecieron un centro de propaganda revolucionaria. Al triunfo de Madero, Azuela fue elegido Jefe Político de Jalisco. Sin embargo, pronto su ánimo se tornó en desilusión. En su nuevo cargo observó las intrigas de los antiguos porfiristas que seguían funcionando en el nuevo gobierno. Muchos de ellos declararon su lealtad al nuevo régimen para mantener su cargo y su posición social. Viendo estas acciones, Azuela presintió que Madero iba a fracasar. Desencantado, dejó las actividades políticas y volvió a su vocación médica. Pero la experiencia tuvo un gran impacto en el desarrollo ideológico de su carrera literaria.

Desde entonces dejé de ser ...el observador sereno e imparcial que me había propuesto en mis cuatro primeras novelas. Ora como testigo, ora como actor en los sucesos que sucesivamente me servirían de base para mis escritos, tuve que ser y lo fui de hecho, un narrador parcial y apasionado. Por mi libre voluntad había elegido una posición mental en el gran movimiento renovador y quise y pude mantenerla hasta el fin.³⁵

Escribió *Andrés Pérez, maderista* como medio para desahogar la ira que sintió ante la traición del movimiento. El protagonista es un periodista que está consciente de los abusos del porfiriato, pero que no tiene ideales políticos fijos. La novela yuxtapone el oportunismo de Pérez, con el idealismo de su compañero Toño Reyes, quien abiertamente apoya el movimiento de Madero. Después de la victoria de Madero una multitud festeja el acontecimiento en la calle. Los antiguos enemigos de Madero también participan en la celebración. Sin la menor conciencia de los ideales de la Revolución, se han declarado ser partidarios de la causa. Éstos son los acontecimientos que presencié Azuela personalmente durante el breve tiempo en que sirvió de jefe político. Muchos de estos oportunistas habían sido funcionarios en el gobierno de Díaz y continuaron sirviendo en todos los niveles del nuevo gobierno. Se hicieron maderistas sólo para estar con el partido

³⁴ Azuela *Obras completas*, tomo II p. 769

³⁵ Azuela *Obras completas*, tomo III p. 1070

que había adquirido el poder.

Azuela siguió examinando las fallas del maderismo en *Los caciques*. Esta novela dirige una fuerte crítica al capitalismo, sistema económico imperante durante el porfiriato y denuncia los abusos de los caciques. Estos son los comerciantes que siempre habían mantenido poder político, económico y social en el pueblo. Utilizaron ese poder para estorbar cualquier tipo de reforma, a fin de mantener su posición social. El protagonista es Rodríguez, un hombre filosófico e idealista que apoya la causa de Madero. Denuncia las intrigas de los caciques, diciendo que son “bandidos desgraciados” que carecen de honradez. Son comerciantes que hacen su dinero explotando a la gente humilde. Azuela había apoyado a Madero porque creía que iba a corregir las injusticias inherentes en este sistema económico. Pero los discursos de Rodríguez aluden al desencanto que ya por entonces debió de sentir el escritor. El protagonista dice que es maderista, pero sólo “por el momento.” Quiere decir que apoya, no sólo el movimiento, sino los ideales que forman la base de él.

...el maderismo es ahora la revolución, y toda revolución, indefectiblemente, lleva consigo una inspiración de justicia, la aspiración de justicia que todo hombre de corazón lleva en la cabeza. Supongamos que el maderismo triunfa, que el maderismo se suicida convirtiéndose en gobierno –pues el gobierno no es más que la injusticia reglamentada que todo bribón lleva en el alma... ¿Es ilógico ser hoy maderista y mañana antimaderista?³⁶

La ambivalencia que expresa Rodríguez en estas palabras puede ser la misma ambivalencia del escritor. Azuela también había apoyado a Madero porque creía en los principios que éste representaba. Sin embargo, el escritor no estuvo dispuesto a apoyar ciegamente un régimen que volviera la espalda a esos principios

Orozco no fue maderista pero tampoco fue antimaderista. En los últimos años del porfiriato se preocupó más por cuestiones culturales, que políticas. Durante la presidencia de Madero, Orozco trabajaba de caricaturista para *El Hijo del Ahuizote*. Esta publicación izquierdista dirigió una crítica aguda a los planes ineficaces del nuevo jefe. Mientras que

³⁶ Azuela *Obras completas*, tomo II p. 812

Azuela meditaba sobre su desencanto para con el movimiento, Orozco hacía dibujos que se burlaban de Madero y su plana mayor. Un ejemplo de estos muestra una imagen de Madero que exagera su baja estatura, con una gorra jacobina colgando de su cadera. (figura 1) Se quita una máscara y la tira a un lado. Esto sugiere que ahora va a mostrar su verdadera cara; que en vez de ser el gran libertador del pueblo, resulta ser una especie de déspota. Está a punto de flagelar a tres hombres postrados delante de él. El murciélago que revolotea encima de las figuras puede representar la ceguera de los partidarios de Madero; o puede sugerir que el jefe es una sanguijuela. A pesar del tono cáustico del dibujo, el mismo artista dijo que no expresaba necesariamente su propio juicio. Según él, fue por casualidad que había conseguido empleo en un periódico de oposición. Si hubiera entrado a uno que apoyara a Madero, sus dibujos se habrían burlado de los contrarios.³⁷

A pesar de que Azuela había apoyado a Madero y Orozco se burló de él, los dos autores sacaron conclusiones parecidas del movimiento. "Incertidumbre, confusión y fracaso" son palabras que Azuela utilizó para describir los resultados de esta primera etapa de la Revolución.³⁸ Según Orozco, fue una "revolución a medias" de "pura

Figura 1. Madero. Caricatura política de *El Hijo del Ahuizote*, 1912

³⁷ Orozco, *Autobiografía* p. 28

³⁸ Azuela *Obras completas*, tomo III p. 1072

confusión e inconsciencia.” Azuela creyó que el triunfo rápido del movimiento dio lugar al oportunismo que lo derrumbó. Además, el hecho de que el pueblo no estuviera listo para tomar la responsabilidad de gobernarse también contribuyó al fracaso. Orozco notó que el nuevo régimen no tenía un concepto claro de lo que iba a hacer. “Lo demás fue lo mismo y quedó todo igual que antes.”³⁹ Azuela entendió el porqué de que todo quedara igual: porque los antiguos porfiristas siguieron funcionando en el nuevo gobierno y sus manipulaciones estorbaron cualquier intento de cambiar la estructura social. El escritor no se sorprendió, entonces, por el fracaso de Madero. Pero sí se horrorizó por la brutalidad del golpe militar del general Victoriano Huerta.

En *Los caciques* Azuela examinó los elementos de la sociedad que apoyaron el golpe militar. Para los hermanos del Llano, los caciques del pueblo, Huerta fue un héroe que salvó el país del caos y desorden resultados de la Revolución. Celebran el éxito de la acción y se felicitan por “haber encontrado la mano de hierro” que le hacía falta a la nación. “Ahora tenemos gobierno de verdad, gobierno de gente decente y honrada,” exclama don Ignacio del Llano.⁴⁰ La Iglesia Católica, que había disfrutado de privilegios sociales durante el porfiriato, también apoyó el golpe de Huerta. En la novela Azuela expone la alianza formada por el clero y la clase alta. Presenta esta complicidad por medio de uno de los hermanos del Llano, el sacerdote llamado el padre Jeremías. Durante la celebración del golpe, alguien menciona la tragedia de los asesinatos. El padre Jeremías defiende la acción, diciendo que está aprobada por la Iglesia. Cita la doctrina eclesiástica según la cual “se puede lastimar, herir, matar, todo lo que uno quiera, si eso redunde en nuestro propio bien y *ad maiorem Dei gloriam*.”⁴¹

Azuela también muestra en la novela el humor doloroso del pueblo al enterarse de los acontecimientos en la capital. El ambiente entre ellos es todo lo contrario de los caciques. Los miembros del ‘Club 20 de Noviembre’ se reúnen en la casa de don Timoteo. Todos quedan horrorizados por el asesinato del libertador. Las palabras de

³⁹ Orozco, *Autobiografía* p. 30

⁴⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 849

⁴¹ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 849

Azuela imparten la emoción y melancolía que todos sintieron en ese momento.

Más de un cuarto de hora estuvieron cabizbajos y callados. Don Timoteo hizo un esfuerzo y balbuceó, sollozando: --¡Qué dicen no más!... ¡Nos han matado a nuestro padre!... --Y todos se pusieron a llorar. Afuera soplaba el aire frío de febrero. Una murga preludiaba las *Mañanitas de Madero*.⁴²

A pesar de su alegría, los hermanos del Llano también quedan inquietos porque sienten el descontento del pueblo y entienden que los cimientos del gobierno de Huerta son débiles. Al final de la novela ellos están invirtiendo su capital en la construcción de una nueva casa lujosa porque temen una segunda ola de la Revolución.

Al contrario de Azuela, Orozco sólo hizo unas pocas referencias acerca del régimen de Huerta. Concedió que la “Decena Trágica” y los asesinatos de Madero y de Pino Suárez fueron acontecimientos terribles; y que Huerta fue un monstruo de veras. Sin embargo, no lo consideró una anomalía, sino un tipo común y corriente a lo largo de la historia.⁴³ Irónicamente, fue el usurpador quién remedió el conflicto entre los alumnos y los docentes en la Academia de San Carlos. Pero, ya por entonces, Orozco se había alejado de la institución. Durante la huelga estudiantil había establecido un estudio en la calle de Illescas en un barrio de mala fama. Y allí se quedó cuando Alfredo Ramos Martínez formó su escuela al aire libre en Santa Anita. La sensibilidad artística de Orozco era más oscura que la del nuevo director. Le gustaban más los tonos oscuros que quedaron excluidos de las paletas impresionistas. Quería pintar “damas y caballeros borrachos” en “las sombras pestilentes de los aposentos cerrados.”⁴⁴ Igual que Azuela, le intrigaron los desamparados de la sociedad. Entre 1912 a 1915 produjo una serie de pinturas al acquarela, las cuales presentan escenas de una casa de prostitución. Llamó la serie *La Casa de Lágrimas*. Las mujeres en estas obras se parecen a muñecas, sus figuras deformes, como una metáfora de su vida deforme.⁴⁵

⁴² Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 853

⁴³ Orozco, *Autobiografía* p. 36

⁴⁴ Orozco, *Autobiografía* p. 33

⁴⁵ David Elliott, ed., *¡Orozco! 1883-1949*. (Oxford: Council of the Museum of Modern Art, 1980) p. 6

Para Azuela, siempre el idealista, el levantamiento de los constitucionalistas trajo consigo la esperanza de que la Revolución pudiera triunfar. Se animó cuando supo del rechazo del usurpador por algunos caudillos en el norte. Entre los varios líderes que surgieron, se enteró de un general llamado Francisco Villa, quien encabezaba una fuerza armada poderosa. Con la derrota de Huerta, Azuela pensó que la Revolución por fin había triunfado. Podría volver con tranquilidad a la práctica de su profesión y al cultivo de sus aficiones literarias. Nunca se imaginó que una ruptura entre los mismos revolucionarios habría de involucrarle en la lucha.⁴⁶ Sufrió un desencanto más, al ver el país hundirse en la tercera fase de la lucha armada.

Después de la Convención de Aguascalientes en 1914 Azuela se unió a los villistas, porque creía que la Convención representaba la verdadera voz del pueblo. Se incorporó al Estado Mayor del General Julián Medina. El General lo nombró jefe del servicio médico, con el grado de teniente coronel. A fines de octubre la tropa se trasladó a la ciudad de Irapuato donde permaneció un mes. Durante su estancia en Irapuato, decidió escribir una novela sobre la revolución. Desde el principio del movimiento maderista había querido convivir con “auténticos revolucionarios --no de discursos, sino de rifles-- como material humano inestimable para componer un libro.” Aunque no había formado un argumento específico, ya sabía el título de la obra: *Los de abajo*. La tropa regresó a Guadalajara a fines del año y Azuela fue nombrado Director de Instrucción Pública de Jalisco. Después de la derrota de Villa en Celaya en abril, Medina tuvo que retirarse, junto con su personal militar y civil, a Lagos de Moreno. Sucedió entonces un éxodo de los burócratas y oficiales del gobierno villista que huían de los carrancistas. Este acontecimiento aparecería en detalle más tarde en la novela *Las moscas*.⁴⁷

En junio sucedió una batalla al sur de Guadalajara en la cual un soldado de la tropa, Manuel Caloca, fue gravemente herido. Azuela no lo pudo atender en aquel lugar. Tuvo que llevarlo a Aguascalientes. La tropa lo llevó por los cañones de Juchipila. Pasaron por el rancho de Limón y luego por Calvillo hasta llegar a Aguascalientes. A lo

⁴⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1078

⁴⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1079-80

largo del viaje, Azuela tomó apuntes detallados de lugares, pueblos y paisajes que luego aparecerían en *Los de abajo*. Al llegar a Aguascalientes, permanecieron en aquella ciudad sólo las horas necesarias para operar en Caloca. La misma tarde tomaron el ferrocarril hasta Chihuahua, donde Azuela dejó a su paciente en un hospital militar.⁴⁸

Ya por entonces Azuela había recogido un conjunto de apuntes que formaron la base de su nueva novela. Se quedó en Chihuahua trabajando en ella desde agosto hasta octubre de 1915. Luego, se fue para El Paso, Texas. Tenía redactadas las dos terceras partes de la obra. Al terminarla, un periódico local, titulado *El Paso del Norte*, ofreció publicar la novela como una serie de folletines por tres dólares a la semana. Los folletines aparecieron en el periódico de octubre a diciembre bajo el título de *Los de abajo*.

Al contrario de Azuela, Orozco no tomó parte activa en la lucha armada. Pero sí fue testigo de los acontecimientos políticos y bélicos en la capital. No le impresionó bien ninguno de los nuevos caudillos. En su autobiografía hizo un comentario satírico sobre esta etapa de la Revolución. Observó que “se levantaron contra Victoriano Huerta varios caudillos a la cabeza de veinte mil generales, éstos seguidos de muchos miles de soldados tras de los cuales iban sus mujeres y sus hijos, es decir, el pueblo en masa.”⁴⁹ El artista también observó los conflictos que ocurrieron entre los líderes. Notó que cada uno quería dominar a los demás. Halló un elemento tragicómico en el hecho de que, después de acabar con Huerta, los caudillos empezaron a pelear entre sí por el dominio de la capital. El Dr. Atl se hizo partidario de Carranza. Contribuyó a la causa por medio de la impresión y reparto de pesos constitucionalistas. Orozco, entre otros artistas, ayudó a su antiguo mentor en la tarea. Al llegar Villa y sus tropas a la capital en diciembre de 1914, el Dr. Atl y los alumnos de la Academia abandonaron la ciudad y se retiraron al pueblo de Orizaba, Veracruz. Instalaron allí un taller de grabado y empezaron a publicar un periódico revolucionario, *La Vanguardia*. Orozco contribuyó al proyecto con sus caricaturas políticas. Recordó aquel año con sarcasmo, diciendo que era “lo más ameno y

⁴⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1080

⁴⁹ Orozco, *Autobiografía* p. 40

divertido” y que había un “espíritu de entusiasmo entre todos y música por todas partes.”⁵⁰

Sin embargo, no pudo pasar por alto la realidad trágica y grotesca de la guerra. Vio a las tropas que iban al matadero; el fusilamiento en el atrio de la parroquia de los prisioneros zapatistas; la matanza y el egoísmo despiadado; y los trenes que vaciaban su cargamento de heridos y de tropas cansadas y hechas pedazos. También se dio cuenta de la lucha por el poder y la riqueza, la subdivisión de las facciones y las intrigas subterráneas entre antiguos amigos. Igual que el escritor, Orozco también tomó apuntes de lo que observaba, en forma de bocetos. Más tarde el artista desarrollaría dibujos de imágenes de la guerra, tales como cuerpos colgados de los cables del telégrafo, compañeros muertos arrojados sobre la silla de montar de su caballo, hospitales militares que dejaron en el campo los brazos y las piernas amputados y el espectáculo diario de los fusilamientos de presos campesinos. Todo esto aparecería más tarde en una serie llamada *México en revolución*.

Al triunfo de Carranza, el artista regresó a la ciudad de México. Encontró un ambiente inquieto y una sociedad trastornada por la guerra. Se llevó a cabo su primera exposición personal de dibujos y pinturas en la Librería Biblos. Consistía en más de cien obras al acuarela en papel de la serie *La Casa de las Lágrimas*. Estas obras les disgustaron a los críticos de arte, quienes las atacaron acerbamente. Orozco continuó su trabajo de dibujante, aunque sus caricaturas políticas lo hicieron *persona non grata* al régimen carrancista.

En 1917 decidió hacer su primer viaje a Estados Unidos. Llevaba consigo unos cien ejemplares de sus pinturas al acuarela, las cuales iba a exhibir en San Francisco. Pero cuando pasó por la frontera en Laredo, Texas, los aduaneros estadounidenses las examinaron cuidadosamente, las juzgaron imorales y mandaron destruirlas. Desgraciadamente, gran parte de la obra de sus años formativos quedó perdida. Llegó a San Francisco y consiguió empleo pintando carteles para los cines. Aparte de este trabajo, pasó mucho tiempo conociendo los distintos barrios de la ciudad. Se quedó unos años

⁵⁰ Orozco, *Autobiografía* p. 44

allí, y entonces se trasladó a la costa este. Después de una estancia breve en Nueva York, regresó a México en 1920.

En enero de 1916 Azuela regresó de su exilio en El Paso. Se alojó en la capital, en el barrio de Santiago Tlaltelolco y empezó a establecer de nuevo su práctica médica, en el barrio de Peralvillo.⁵¹ Estos dos barrios quedan cerca de la calle Illescas, donde Orozco había tenido su primer estudio. En sus novelas posteriores Azuela examinaría la misma población de gente marginada que Orozco había retratado en sus primeras obras.

Los dos años siguientes fueron un período fructífero para Azuela. En 1917 publicó *Los caciques* en el diario *El universal*. Sus próximas obras trataron de los efectos de la Revolución que observó en la capital. En 1918 publicó tres pequeñas novelas en un volumen: *Las moscas*, la cual presenta la revolución desde el punto de vista de los burócratas, quienes no sentían lealtad a ninguna causa; *Domitilo quiere ser diputado*, una historia de intriga política y oportunismo; y *De cómo al fin lloró Juan Pablo*, una crítica dirigida al abuso de poder del régimen carrancista, especialmente respecto a los fusilamientos que ocurrieron con frecuencia. En la siguiente novela, *Las tribulaciones de una familia decente*, el autor examina los efectos de la Revolución en la clase alta y la desintegración total de la estructura social. Cuenta la lucha de una familia que intenta sobrevivir en el caos social inmediatamente después de la Revolución. La familia Vázquez Prado, de Zacatecas, se traslada a la capital huyendo de los revolucionarios. Perdidas su riqueza y su posición social, la familia tiene que adaptarse al nuevo orden.

El período pos-revolucionario

Cuando Orozco volvió de los Estados Unidos en 1920 consiguió trabajo en el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, ilustrando libros clásicos, y regresó a la Academia de San Carlos para dar clases de dibujo.⁵² Orozco se encontró

⁵¹ Leal, p. 21

⁵² Margarita Valladares de Orozco, prefacio, *Cartas a Margarita*, José Clemente Orozco (México: Ediciones Era, 1987) p. 16

entre el primer grupo de artistas a los cuales Vasconcelos convocó para iniciar los proyectos muralistas. Los primeros experimentos de Orozco en la pintura al fresco tuvieron lugar en 1922 en la Escuela Nacional Preparatoria, que anteriormente había sido el Colegio Jesuita de San Ildefonso. Pintó los muros de los claustros del lado norte del Patio Grande, y las bóvedas de la escalera. Para sus primeros ensayos en la planta baja recurrió a temas tradicionales de la pintura renacentista, sólo con el propósito de ensayar la técnica de la pintura al fresco. De estos tableros, el único que queda es la imagen de una madre con niño llamada *La maternidad*. Después de estos primeros experimentos, Orozco volvió al estilo de caricaturista político. Los tableros del primer piso de la Preparatoria son imágenes satíricas que critican tanto a los “líderes falsos” de la Revolución como a “los reaccionarios” de la clase alta.

Desgraciadamente, los estudiantes conservadores de la Preparatoria no apreciaron el estilo acerbo de Orozco. Se quejaron de la obra y llevaron sus protestas a la Secretaría de Educación. Además, la imagen de una madre desnuda en *La maternidad* causó gran controversia entre algunas damas católicas. Éstas habían venido a la Preparatoria para llevar a cabo algún evento en el patio mayor. Al ver la obra de Orozco, la denunciaron como un sacrilegio de la Virgen María y expresaron su desprecio en voz alta. En defensa propia Orozco dijo que no había intentado pintar una virgen, sino una madre. A causa de esta polémica y de las quejas de los alumnos, Orozco tuvo que suspender su trabajo en la Preparatoria en 1924. Lo peor de todo fue que un grupo de estudiantes mutilaron algunos de sus tableros con piedras y navajas.⁵³

No obstante la controversia en la Preparatoria, Orozco recibió dos contratos más para pintar murales. En 1925 don Francisco S. Iturbe le encargó pintar un fresco en una propiedad de la capital, llamada la Casa de los Azulejos. La obra que creó el pintor se titula *Omnisciencia* y es una alegoría de la creación. El tema clásico y las formas suaves de este mural se parecen a sus primeros intentos en la Preparatoria. El próximo año Orozco ejecutó otro fresco en la Escuela Industrial de Orizaba, Veracruz. Esta obra, titulada *Reconstrucción*, muestra soldados y trabajadores que empiezan a construir una

⁵³ Orozco, *Autobiografía* pp. 80-81

nueva sociedad después de la destrucción de la guerra.

En 1926 el nuevo Ministro de Educación, Dr. J.M. Puig Casauranc, le invitó a Orozco a que volviera a la Preparatoria para terminar las obras del Patio Grande. En esta etapa el artista empezó a dirigirse a los temas de la Revolución con imágenes simbólicas. Pintó de nuevo cuatro tableros de la planta baja con alegorías sobre el cambio de la estructura social. Luego pintó todo el segundo piso y la escalera. Estos tableros muestran las consecuencias de la Revolución en la vida de los campesinos.

Mientras Orozco trabajaba en sus primeras pinturas al fresco, Azuela empezó a ensayar las nuevas técnicas literarias de la vanguardia. A pesar de que había publicado diez novelas, no había recibido ninguna atención literaria. Cansado de ese anonimato, tomó la resolución de escribir con la técnica moderna. Esta, según el autor, consiste en “el truco de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones.”⁵⁴ Produjo tres obras en este estilo: *La malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1926). Las primeras dos examinan el ambiente urbano después de la Revolución. Como Orozco hizo en *La Casa de Lágrimas*, Azuela retrata a la gente marginada de los barrios pobres de la capital. *La luciérnaga* muestra la dualidad entre lo urbano y lo provincial. También dirige una crítica acerba al régimen de Calles.

Fue durante este período experimental cuando Francisco Monterde rescató *Los de abajo* del anonimato. El resultado de la polémica literaria fue que *El Universal* publicó la novela en el suplemento semanal entre enero y febrero de 1925.⁵⁵ En los años siguientes la novela fue publicada en España y en otros países hispanoamericanos. Además, fue traducida a otros idiomas: inglés, francés, alemán y japonés, entre otros.

La publicación de *La luciérnaga* en Madrid en 1932 le trajo al novelista el mayor éxito literario que tuvo en su vida, aunque al mismo tiempo fue un fracaso económico. Decidió abandonar la nueva técnica y volver a su propio estilo. Produjo dos novelas que continúan la crítica en contra de Calles. Escribió *El camarada Pantoja* en 1928 y *San*

⁵⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1113

⁵⁵ Leal, p. 23

Gabriel de Valdivias, comunidad indígena en 1929, aunque no pudo publicarlas hasta diez años después. En *El camarada Pantoja* Azuela utiliza la historia de un miembro de la CROM para hacer una fuerte crítica de la coalición de Calles y Obregón. En esta obra Azuela pone tanto énfasis en el contenido que descuida los elementos técnicos. La escribió inmediatamente después de sus ensayos vanguardistas. Todavía se manifiestan en esta novela escenas dislocadas en el tiempo. Esto hace de la obra, según el mismo autor, algo “confuso, violento, enrevesado y disforme.”⁵⁶ En *San Gabriel de Valdivias, comunidad indígena* Azuela dirige su crítica a la política agraria de la Revolución durante la época de Calles. Aquí los revolucionarios han reemplazado a los antiguos caciques. El escritor muestra una comunidad agraria en transición entre el latifundismo porfirista al agrarismo de los gobiernos revolucionarios.

Mientras tanto, Orozco, amargado por el vandalismo de sus murales en la Preparatoria y por la falta de apoyo oficial, volvió a los Estados Unidos. A partir de 1927, vivió seis años en Nueva York donde conoció a Alma Reed, una arqueóloga e historiadora que había viajado en México y en Grecia. A través de ella Orozco se involucró en una comunidad internacional de literatos y filósofos. La señora Reed le ayudó a Orozco a establecerse en Nueva York. Organizó una exposición de la serie *México en revolución*. Ésta consistía en dibujos al tinte que realizó el artista sobre las tragedias que vio durante la década bélica en su país. La nueva amiga de Orozco también le consiguió varias exposiciones de las pinturas que producía en Nueva York. La señora hasta fundó su propia galería, llamada Delphic Studios, con el propósito de exhibir la obra de Orozco. Durante aquella temporada el camino de Mariano Azuela y el de Clemente Orozco se cruzaron. La casa editorial de Brentano's en Nueva York estaba preparando la publicación de la traducción inglesa de *Los de abajo*. Los redactores contrataron a Orozco para hacer las ilustraciones del libro, llamado en inglés *The Underdogs*.

También durante aquella estancia Orozco creó sus primeros murales en los

⁵⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1101

Estados Unidos. Se ve en éstos la influencia del ambiente cosmopolita de su nuevo hogar. En 1930, a la invitación de un profesor de historia del arte, don José Pijoán, el pintor ejecutó un fresco en el refectorio de Pomona College en Claremont, California. Tomó para el tema de la obra una leyenda de la mitología griega. El artista expone la historia de *Prometeo* en el momento en que el Titán agarra el fuego de los dioses para entregárselo a los seres humanos. Al terminar esta obra, Orozco regresó a Nueva York. Su próximo proyecto fue pintar los muros de un salón de la New School for Social Research. Estas obras tratan temas de la fraternidad universal y alegorías de la revolución mundial. En el muro exterior del salón, pintó una alegoría de la ciencia, el trabajo y el arte. En estas obras Orozco utilizó formas geométricas basadas en los principios de la simetría dinámica, una teoría estética desarrollada por el investigador Jay Hambridge.

En 1932 Orozco emprendió un proyecto ambicioso en la Biblioteca Baker de Dartmouth College en Hanover, New Hampshire. El Dr. Artemas Packard, director del Departamento de Bellas Artes de Dartmouth le había invitado a pintar los muros de la planta baja de la biblioteca. Después de emprender el proyecto, el pintor se fue a Europa para conocer la obra de los antiguos maestros en los grandes museos de Londres, París y Roma. Al regresar a los EE.UU. continuó el trabajo en Dartmouth, el cual duró hasta 1934. El tema del ciclo, *El Mundo Americano*, es una interpretación épica de las fuerzas constructivas y destructivas que dieron forma a las civilizaciones de este continente.⁵⁷ Los tableros del ala occidental cuentan la primera parte de la epopeya: el desarrollo de las primeras civilizaciones del mundo indígena, incluso la leyenda de la llegada de Quetzalcóatl y la profecía que dejó al irse. El ala oriental representa la segunda parte de la epopeya: el mundo americano, creado por el contacto entre la cultura indígena y la europea. Aquí Orozco muestra la llegada de los europeos y la tecnología avanzada que trajeron consigo. El pintor no idealiza los temas ilustrados en ninguna de las dos partes. Muestra los aspectos tanto positivos como negativos en las dos etapas históricas. Especialmente examina la capacidad destructiva de la tecnología moderna.

⁵⁷ Albert I. Dickerson, ed., *Orozco at Dartmouth* (Hanover, N.H.: Dartmouth College, 1962) p. 4

Mientras que Orozco aprovechaba estas oportunidades artísticas en los Estados Unidos, Azuela, al contrario, sufrió un período infructuoso. Dado que el ambiente político en México durante los años del callismo impidió la publicación de sus nuevas novelas, volvió su atención hacia otros temas. Escribió dos obras históricas a fin de mirar las cuestiones sociales de su país desde otro punto de vista. La primera, *Pedro Moreno, el insurgente* (1933), trata de uno de los héroes de las guerras de Independencia. La otra, *Precursores* (1935), consiste en relatos acerca de tres famosos bandidos de Jalisco. A ellos Azuela los consideró como precursores de los revolucionarios contemporáneos.⁵⁸ Después de la elección de Cárdenas, el ambiente tolerante hizo posible la publicación de *El camarada Pantoja*, en 1937, y de *San Gabriel Valdivias*, en 1938. Además, Azuela podía reanudar su producción novelística con un nuevo ciclo de obras políticas.

En las tres novelas siguientes Azuela dirigió su crítica contra la burocracia, los déspotas modernos y la nueva clase media. En 1938 consiguió un puesto en el Departamento de Salubridad a fin de conocer de cerca el funcionamiento interno del gobierno. A base de esa experiencia escribió *Regina Landa* (1939), una novela que trata de la traición de los ideales revolucionarios en la burocracia. *Avanzada* (1940) critica a los líderes laborales y agraristas que surgieron de los programas sociales de Cárdenas. Estructuralmente esta dividida en dos partes. La primera muestra los conflictos entre los hacendados y los agraristas. La segunda expone la lucha del proletariado frente a la corrupción de los sindicatos. *Nueva burguesía* (1941), es un último golpe al cardenismo. Ante el fondo de dos manifestaciones políticas (una para el candidato revolucionario/comunista; la otra para el conservador/reaccionario), Azuela introduce una variedad de personajes que representan la clase obrera y la nueva clase media.

En 1934 Orozco volvió a México y recibió un contrato para pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes, llamado *Katharsis*. En composición, estilo y el uso de color, esta obra es una continuación de las formas desarrolladas en los tableros de Dartmouth. Es una imagen barroca que muestra el choque de las fuerzas destructivas de la tecnología, el

⁵⁸ Leal, p. 26

materialismo, la lujuria y la avaricia que causan la desintegración de la sociedad; un infierno en que el ser humano pierde toda la dignidad.⁵⁹

En 1936, a iniciativa del Gobernador de Jalisco, Evarardo Topete, se le invitó a Orozco a emprender unos proyectos en Guadalajara. Durante ese período, Orozco se integró a la Unión de Pintores y Escultores de Jalisco. En 1936 el agrupamiento participó en la Asamblea Nacional de Artistas convocada por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). El tema principal que se discutió en la asamblea fue “la posición del artista ante los problemas del imperialismo, el fascismo, la reacción y la guerra.” También discutieron los integrantes temas relacionados a la crítica, la pedagogía y la libertad de expresión. La LEAR también apoyó un congreso de artistas estadounidenses, quienes se vieron frente a constantes ataques a la libertad de expresión en su país. El American Artists’ Congress tuvo lugar en Nueva York el mismo año. Orozco fue uno de los delegados enviados por la liga para demostrar una solidaridad de artistas.⁶⁰

En Guadalajara Orozco ejecutó la obra maestra de su carrera. En el paraninfo de la Universidad de Guadalajara, Orozco creó una yuxtaposición entre una imagen dantesca, *El pueblo y los líderes falsos*, y una trascendente, *El hombre creativo*. En 1937 empezó la decoración de los muros y la bóveda en la escalera del Palacio de Gobierno. La imagen central en esta obra es de Miguel Hidalgo en el momento en que llama al pueblo a unirse en la lucha por la libertad. Las imágenes en los tableros laterales muestran fuerzas que impiden la libertad del pueblo: *El circo de las ideologías* y *Fantasmas de la religión*. El ciclo de murales en el interior del Hospicio Cabañas, ejecutado entre 1938 y 1939, representa el punto culminante de esta etapa de la carrera de Orozco. El tema de la conquista del mundo americano que había ilustrado en Dartmouth, aquí lo desarrolla en más detalle y con más fuerza. También se ve en esta obra el tema de la mezcla de razas.

⁵⁹ Reed, p. 273

⁶⁰ Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: una vida para el arte* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996) pp. 160-62

En 1940 hizo un ciclo de frescos en la Biblioteca Gabino Ortiz en Jiquilpán, Michoacán, el pueblo natal del presidente Cárdenas. La imagen central en el ábside muestra una alegoría de México. Se ve aquí una idea de la nacionalidad mexicana sin idealización. La interpretación que ofrece Justino Fernández acerca de este tablero es que representa “lo mexicano actual.” Según él, el pintor no quería ilustrar tipos coloniales ni puramente indígenas, sino la mesticidad de la nación.⁶¹ Los tableros de los muros laterales, ejecutados en blanco y negro, muestran escenas de la violencia de la Revolución. El estilo de dibujo en estos recuerda su trabajo de caricaturista político.

Mariano Azuela y José Clemente Orozco permanecieron entregados a su arte respectivo por toda la vida. Los últimos diez años de Azuela fueron de gran actividad literaria. Escribió dos biografías y cinco novelas. En 1942 publicó la biografía *El padre Agustín Rivera*. Después publicó las novelas *La Marchanta* (1944), *La mujer domada* (1946) y *Sendas perdidas* (1949). Estas tres examinan la vida de las masas urbanas o dan un contraste entre el ambiente provincial y el urbano. Sin embargo, en estas obras el escritor ha dejado de criticar al gobierno. Dejó dos novelas inéditas, las cuales fueron publicadas póstumamente. Terminó de escribir *Esa sangre*, la continuación de *Mala yerba*, en 1947 y *La maldición* en 1949. Otra obra que quedó inédita fue una biografía novelada sobre Francisco I. Madero.

Tampoco disminuyó la producción artística de Orozco en sus últimos años. En 1940 pintó un mural en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, titulado *Dive Bomber*. Con formas abstractas la obra nuevamente ilustra el tema de la tecnología amenazante. El año siguiente inició los murales *La justicia*, *La lucha del proletariado* y *Riquezas nacionales* en el edificio de la Suprema Corte de Justicia en la capital. En 1944 empezó un ciclo de murales en las bóvedas y los muros de la ex-capilla del Hospital de Jesús Nazareno, llamado *Alegoría del Apocalipsis*. Luego el artista experimentó con nuevas materias. Pintó *La joie de vivre* en 1945, para un club particular, con una materia acrílica, vinelita, en madera comprimida. Después ejecutó un mural monumental en 1947,

⁶¹ Justino Fernández, *Orozco: forma e idea*, 2a ed. (México: Porrúa, 1975) p. 107

Alegoría Nacional, en el Teatro al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros con un tipo de silicato en concreto. Volvió a la técnica tradicional de pintura al fresco en 1948 cuando creó el mural de *Juarez* en el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec. El año siguiente regresó a Guadalajara para pintar nuevamente el tema de *Hidalgo* en la Cámara Legislativa en el Palacio del Gobierno.

Azuela y Orozco recibieron reconocimientos nacionales en honor de sus logros creativos. En 1941 Azuela recibió el Premio de Literatura del Ateneo Nacional de Ciencias y Artes y en 1942 ingresó en el Seminario de Cultura Mexicana. Ambos recibieron el Premio Nacional de Artes y Ciencias: el pintor en 1946, el escritor en 1949. Además, Azuela y Orozco se encontraron entre los quince miembros fundadores del Colegio Nacional de México en 1943. Esta institución de altos estudios fue formada por especialistas, tanto en las ciencias como en las letras y artes, con el propósito de promover “la docencia libre y abierta” en los campos de la filosofía, las humanidades, la ciencia y las artes.⁶² Azuela y Orozco participaron en varios eventos en el Colegio. Azuela dictó dos ciclos de conferencias en el Colegio sobre la novela mexicana. Luego las publicó bajo el título *Cien años de novela mexicana*. Orozco llevó a cabo seis exposiciones de su obra de caballete en el Colegio entre 1943 y 1948.

Al final, ambos sucumbieron de un mal de corazón: Orozco en el 7 de septiembre, 1949 y Azuela en el 1 de marzo, 1952. Las obras que dejaron quedan como testimonios de lo que vieron y experimentaron en esa época de conflicto y cambio social. Revelan imágenes de la violencia desmedida de la guerra. Critican las diferentes facciones que estorbaron la reforma social. También expresan una crítica más amplia de la sociedad moderna. Sin embargo, a pesar de la naturaleza política del contenido de estas obras, el escritor y el pintor logran a mantener un equilibrio entre el arte y la crítica social. Y no obstante el tono pesimista que a menudo se manifiesta en estas obras, Azuela y Orozco muestran las cualidades nobles del ser humano y expresan una fe en su capacidad de sobrevivir y trascender las maldades sociales.

⁶² El Dr. Miguel León-Portilla, discurso pronunciado en la ceremonia conmemorativa del Cincuenta Aniversario de la Fundación del Colegio Nacional (México, 1993)

La violencia de la revolución

A pesar de que Azuela y Orozco no compartieron ideas políticas, surgió una visión parecida en la narrativa del primero y el arte visual del otro durante la tercera etapa de la guerra. Irónicamente, en ese período los dos intelectuales se asociaron a las filas de facciones opuestas: el escritor terminó con los villistas y el pintor con los carrancistas. Durante esta fase del conflicto armado la violencia aumentó en todos los sectores sociales del país, a tal grado que la mayoría de la población sintió el impacto de ella. Por cada asesinato prominente --Francisco Madero, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza-- murieron cien mil mexicanos anónimos.⁶³ Desde su puesto de médico militar, Azuela experimentó esta violencia de primera mano. Se desencantó cada vez más al ver los altos ideales del movimiento degenerar en una matanza de hermano contra hermano. Orozco tampoco pudo pasar por alto las atrocidades de la guerra. Aunque no se involucró directamente en la lucha armada, estaba consciente de “la tragedia [que] desgarraba todo a nuestro alrededor.”⁶⁴ Sabía que los soldados que subían a los trenes, rumbo al campo de batalla, iban al matadero. Y se espantó por los fusilamientos de los prisioneros zapatistas. Tanto el escritor como el pintor se horrorizaron por las atrocidades que presenciaron. Éste es el primer tema en común que aparece en sus obras. Ambos utilizarían su arte para denunciar la crueldad de estos acontecimientos.

Las primeras imágenes que reflejan este tema en la narrativa de Azuela aparecen en *Los caciques*. Esta novela, que el autor escribió en vísperas del levantamiento constitucionalista, alude a la violencia que estaba a punto de estallar. Es una crítica de las maquinaciones de la clase alta que amenazaron al gobierno débil de Madero. Se da cuenta, entonces, que “los países gobernados por bandidos necesitan revoluciones realizadas por bandidos.”⁶⁵ O sea, los idealistas no tienen suficiente fuerza para establecer un nuevo gobierno y defenderlo en contra de intrigas políticas. Cuando Juanito, el hijo de Don Juan Viñas, se entera del asesinato de Rodríguez el escritor lo describe de una

⁶³ Meyer and Sherman, p. 552

⁶⁴ Orozco, *Autobiografía* p. 45

⁶⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 836

manera que se ve la ira contenida dentro de sí. Da la sensación de que el joven puede explotar en cualquier momento: "Juanito, de pie, inmóvil, sombrío, quién sabe qué tenía en los ojos que, a pesar de su edad, daba miedo."⁶⁶ Otras metáforas de la próxima ola de la guerra que aparecen en esta novela son casi visuales. Cuando una bandada de pájaros negros pasan sobre Juanito y su hermana Esperanza, su sombra oscurece el campo. "-- ¡Así han de negrear los que vienen, Esperanza!..." dice Juanito.⁶⁷ La descripción de la llegada de los revolucionarios al pueblo continua el énfasis en presentar esta etapa de la guerra como una fuerza oscura:

Torciendo una calle, apareció al galope un grueso grupo de montados, con los fusiles a la cara.... Luego no fue un grupo, sino la calle llena de caballería. Hombres de rostros quemados y terrosos, de miradas de fiera, con grandes sombreros de soyate, tapizados de santos.⁶⁸

Una última visión de la violencia que estaba por venir sucede durante el alboroto causado por los soldados. En ese momento Juanito y Esperanza deciden vengarse de los caciques. La novela termina con la imagen de la nueva casa lujosa de los hermanos del Llano ardiendo en llamas.

Orozco empezó a examinar la violencia de la guerra durante su estancia en Orizaba. En algunos de los dibujos que hizo para *La Vanguardia*, puso en duda la integridad del movimiento. Una de las portadas del periódico yuxtapone la violencia con la sexualidad. Es un dibujo de la cara de una muchacha enmarcada por una hacha y un puñal. La leyenda por debajo de la imagen dice: "¡YO SOY LA REVOLUCIÓN, LA DESTRUCTORA...!" (figura 2) Hay una incongruencia entre la inocencia de la muchacha y la amenaza de las armas. El dibujo sugiere que la revolución seduce al pueblo con la esperanza de justicia social. Pero los que se involucran en el movimiento, en vez de encontrar justicia, se encuentran en una matanza desenfrenada. El dibujo no expresa ningún tono de idealismo; ni expone ninguno de los principios de la Revolución. No es propaganda ni en favor del régimen de Carranza, ni en contra de la facción contraria. Es

⁶⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 860

⁶⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 860

⁶⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 865

Figura 2. Yo soy la Revolución...
Portada de *Lan Vanguardia*, 1915.

Figura 3. La fosa común.
Caricatura política, 1915.

un comentario sobre el engaño de la retórica y la destrucción causada por la lucha armada, dirigido al movimiento entero.

Otros dibujos satirizan el fracaso de los principios de la Revolución. “La fosa común” (figura 3) es una caricatura de los ideales, los cuales están muertos y enterrados. Se ve unas calaveras en un hoyo que representan los ideales de Honradez, Libertad, Vergüenza, Justicia y Sufragio Efectivo. Otra calavera llamada No Reelección está metida en un cajón. Dos hombres lo carga hacia la sepultura. ‘Sufragio Efectivo’ le llama a ‘No Reelección’ a que se reuna con los demás: “Vente manito,” le dice, “tú eras el único que faltabas.” Esta metáfora de los ideales muertos y enterrados aparece a menudo en la narrativa de Azuela. En sus novelas el personaje idealista muere, mientras que el oportunista sobrevive la violencia. En *Andrés Pérez, maderista* aunque el protagonista no había apoyado el movimiento, las autoridades lo encarcelaron creyendo que fuera maderista. Mientras tanto, Toño Reyes, el verdadero revolucionario muere en el campo de batalla. Cuando Pérez sale de la cárcel se encuentra con “los maderistas de ocasión,” o sea los antiguos porfiristas repentinamente convertidos en partidarios del movimiento. Creyendo a Pérez también maderista, lo saludan y lo felicitan por el triunfo de la causa. Pérez no solamente disfruta de estos elogios, sino que también se aprovecha de la joven

viuda de su compañero fallecido. Rodríguez, el idealista de *Los caciques* encontró el mismo destino. Después del golpe de Huerta los hermanos del Llano lo mandan fusilar. Crispín, uno de los partidarios de Madero, declara que los caciques lo asesinaron al idealista porque éste “tuvo el valor de decirles quiénes son y lo que valen.”⁶⁹ Lo mismo sucede en *Los de abajo*. Alberto Solís es un verdadero revolucionario que se unió al movimiento con entusiasmo, pero luego se desilusionó por las atrocidades de la lucha armada. Este idealista, igual que Toño Reyes, muere en batalla, mientras que el oportunista, Luis Cervantes sobrevive y se aprovecha del movimiento.

El período de 1914 a 1915 representa un punto de partida en el desarrollo creativo de Azuela y de Orozco. Ambos autores produjeron obras que quedan como testimonio de la violencia que observaron y experimentaron durante aquel año. A lo largo del año Azuela tomó apuntes sobre personajes, lugares y acontecimientos que conoció en sus andanzas con los soldados. Estos apuntes formarían la base de su obra maestra, *Los de abajo*. Aunque Orozco no participó en ninguna batalla, él también estaba consciente de la violencia y los acontecimientos de la guerra. Igual que Azuela, Orozco tomó apuntes, en la forma de bocetos, de lo que presenció. Los bocetos que hizo entre 1913 y 1917 le servirían de base para desarrollar una serie de dibujos llamada *México en Revolución*, los cuales fueron producidos una década después.⁷⁰ En cuanto al estilo y contenido, estos dibujos corresponden íntimamente a la narrativa de *Los de abajo*.

Los dibujos de *México en Revolución* comparten con la novela cualidades de una declaración de un testigo de vista. Ambos autores registraron sus experiencias sin tratar de justificar o exculpar lo que presenciaron. Francisco Monterde reconoció en *Los de abajo* un “reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones.”⁷¹ Y según Justino Fernández, los dibujos de *México en Revolución* son “documentos históricos de gran valor.”⁷² Entre estos dibujos se ven escenas en el campo de batalla. Son imágenes ásperas que imparten una energía intensa y frenética. Algunos dibujos muestran el

⁶⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 859

⁷⁰ Reed, p. 37

⁷¹ Monterde, p. 13

⁷² Fernández, p. 31

comportamiento grosero de los soldados en las ciudades. Y otros presentan escenas melancólicas y silenciosas de los pueblos arruinados por la guerra.

Una comparación de estas obras con la narrativa de *Los de abajo* muestra que las obras comparten cualidades parecidas. La novela presenta los acontecimientos de la Revolución constitucionalista desde el punto de vista de una banda de soldados. El jefe del grupo es Demetrio Macías. Aunque es un hombre valiente, el protagonista no se involucra en la lucha armada por ideales de justicia social. Sino que tuvo que huir de su rancho a causa de un pleito con el cacique local, don Mónico. Los hombres de su ‘tropa’ son sus compañeros: Anastasio Montañés, la Codorniz, el Manteca, Pancracio y Venancio. Ellos también habían cometido algún crimen y se unieron a la lucha armada para ponerse a salvo de las autoridades locales. La Codorniz se robó un reloj y unos anillos; Venancio envenenó a su novia; y Anastasio Montañés había asesinado a un capitán federal. La novela cuenta las hazañas de esta “tropa” en el campo de batalla.

Orozco hizo las ilustraciones para la traducción inglesa de esta novela, *The Underdogs*. Sin embargo estas imágenes no logran captar el ambiente severo ni los momentos bruscos de la narrativa. Tal vez porque el artista las ejecutó en 1929 cuando vivía en Nueva York, separado física y temporalmente de los acontecimientos que había experimentado, les falta la energía espontánea de los primeros dibujos. Además de estos, Orozco desarrolló algunas de las imágenes en cuadros al óleo. Aparecen también en algunos de sus frescos en la Escuela Nacional Preparatoria. Estas obras presentan imágenes que expresan un espíritu conforme con la narrativa.

Los de abajo y algunos de los dibujos de *México en revolución* contienen imágenes de los acontecimientos bélicos. También describen momentos amargos en el campo; momentos quietos pero infundidos de un silencio macabro. Uno de los dibujos, “El ahorcado,” (figura 4) muestra una escena que fue común durante la Revolución: la vista de cadáveres pendientes de los árboles o de los cables y postes del telégrafo. Meyer y Sherman indican que existen bastantes pruebas para verificar que los ahorcamientos sucedieron con frecuencia.

One could pass off stories of mutilated prisoners hanged from trees or telephone posts as exaggerations had not scores of eager photographers captured hundreds of horrifying scenes for posterity. Bodies with hands or legs or genitals cut off were a grotesque caricature of a movement originally motivated by the highest ideals.⁷³

Orozco, por medio del dibujo, y Azuela, por medio de la narrativa también captaron la misma escena horrorosa. En *Los de abajo*, después de una batalla, Demetrio y sus hombres se dan cuenta de que se les han perdido dos compañeros. Se topan con ellos más adelante en el camino, pero no los encuentran vivos. Los cuerpos rígidos de los camaradas aparecen colgados de la rama de un mezquite. Horrorizados, los hombres rezan un Padre Nuestro por los fallecidos. Luego siguen adelante. Sin embargo, el suceso no fue algo que los hombres pudieran olvidar fácilmente. Aquí Azuela describe la impresión funesta que la vista dejó en la mente de La Codorniz:

La Codorniz no se apartaba un instante de Anastasio. Las siluetas de los ahorcados, con el cuello flácido, los brazos pendientes, rígidas las piernas, suavemente mecidos por el viento, no se borraban de su memoria.⁷⁴

“El ahorcado” es un dibujo a tinta que se compone de formas simplificadas, en fuertes claroscuros. El dibujo parece haber sido ejecutado con rapidez. En el primer plano dos cuerpos yacen en el suelo. Detrás de ellos, a lo lejos del trasfondo, un cadáver cuelga de los cables telegráficos. Una línea sencilla da forma a los cuerpos. La sencillez de las formas expresa la esencia de las palabras de Azuela. Se ve la silueta del ahorcado, el cuello está flácido, los brazos pendientes y las piernas rígidas. Pero este dibujo no meramente ilustra la narrativa de Azuela. Una comparación de éste con la ilustración de la página 25 de *The Underdogs* (figura 5) muestra una distinción de estilo. La obra original es la propia visión de Orozco ante el horror de la escena. El espacio simplificado del trasfondo le da a la imagen un ambiente quieto y melancólico. La ambigüedad de los dos cuerpos en el primer plano imparte un aire misterioso. Aunque parecen cadáveres, la posición de los cuerpos sugiere que duermen. Otra ambigüedad del dibujo se encuentra

⁷³ Meyer and Sherman, p. 553

⁷⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 328

Figura 5. Ilustración de *The Underdogs*.
(New York: Brentano, 1929) p. 25.

Figura 4. *El ahorcado*. Dibujo a tinta, 1925.
Colección Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.

en la posición de los fusiles. Parecen símbolos fálicos, lo cual sugiere una fuerza masculina que contrasta con las formas débiles de los cuerpos. La ilustración libresca carece de todas estas ambigüedades y sutilezas.

El escritor y el pintor muestran escenas de los soldados trabados en combate en *Los de abajo y México en revolución*. El dibujo titulado “El campo de batalla” es el paralelo visual de las escenas de batallas en la novela. Las imágenes literarias y visuales dan a entender el caos y la confusión que resultan cuando los soldados están trabados en pleno combate. Se siente el frenesí de una matanza desenfrenada. Una de las escenas de batalla en la novela tiene lugar en un pueblo donde Demetrio y su tropa caen en una trampa. Al entrar en la plaza del pueblo, un cuartel de federales los sorprende con “una estruendosa descarga de fusilería.”⁷⁵ Los hombres retroceden y luego escalan el muro posterior de una capilla, hasta la cúpula, para conseguir ventaja sobre el enemigo. Entonces, los hombres atacan con un marcado ánimo.

Demetrio sonríe, saca un puñal de larga hoja reluciente. Instantáneamente brillan los aceros en las manos de sus veinte soldados; unos largos y puntiagudos, otros anchos como la palma de la mano, y muchos pesados como marrazos.⁷⁶

Durante una lucha que ocurre entre Demetrio y un viejo sargento, el autor describe en lenguaje gráfico una puñalada que el protagonista le da. “La lámina de acero tropieza con las costillas, que hacen *crac, crac*, y el viejo cae de espaldas con los brazos abiertos y los ojos espantados.” Los demás soldados participan en la carnicería tan animadamente como su jefe. Al arrojarle sobre un federal, Pancracio “le rebana el cuello, y como de una fuente borbotan dos chorros escarlata.” En medio de la matanza está gritando: “--¡Mueran los juanes!... ¡Mueran los mochos!...” Montañés ni siquiera se da cuenta de la barbaridad de sus acciones. Sino que, ataca con una “mirada dulzona” y su rostro brilla con “la ingenuidad de un niño” y “la amoralidad de un chacal.”⁷⁷

Después de esta batalla, la tropa va a Fresnillo donde participa, junto con las tropas del General Panfilo Nátera, en la batalla de Zacatecas. Durante la batalla Demetrio

⁷⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 355

⁷⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 359

⁷⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 359

Macías ejecutó una maniobra impresionante. Alberto Solís presencié el acontecimiento y se lo contó detalladamente a Luis Cervantes.

“Los proyectiles pasaban zumbando sobre nuestras cabezas; el combate era ya general; hubo un momento en que dejaron de foguearnos... Entonces, nos arrojamos sobre la trinchera. ¡Ah, compañero, fíjese!... De media ladera abajo es un verdadero tapiz de cadáveres. Las ametralladoras lo hicieron todo; nos barrieron materialmente; unos cuantos pudimos escapar... Entonces fue cuando Demetrio Macías, sin esperar ni pedir órdenes a nadie, gritó:

‘--¡Arriba, muchachos!...’

‘¡Arriba, arriba!’ gritaron sus hombres, siguiendo tras él, como venados, sobre las rocas, hombres y bestias hechos uno. Sólo un muchacho perdió pisada y rodó al abismo; los demás aparecieron en brevísimos instantes en la cumbre, derribando trincheras y acuchillando soldados. Demetrio lazaba las ametralladoras, tirando de ellas cual si fuesen toros bravos...”⁷⁸

“El campo de batalla” expresa la misma intensidad que estos pasajes de *Los de abajo*. Es un dibujo a tinta que muestra un revoltijo de hombres y armas en pleno combate. El movimiento rápido del dibujo evoca la misma energía frenética expresada en la novela. Es una confusión de formas que giran alrededor de la rueda de un cañón. Como los soldados de la novela, éstos luchan con pistolas o con puñales y aceros puntiagudos. Un soldado en el primer plano se arroja sobre otro con un acero en la mano. En el trasfondo un cadáver se desploma sobre el lomo de su caballo. Orozco desarrolló el mismo tema en un cuadro al óleo titulado *Combate*. (figura 6) Las formas en esta obra son más suavemente modeladas en tonos grises y calurosos. Esto produce el efecto de aminorar el movimiento de la composición. Sin embargo, las figuras están más apretadas, lo cual logra comunicar la intensidad de la batalla. Una luz cae sobre los tres soldados en el centro de la composición, lo cual llama la atención hacia ellos. La figura central es víctima de una puñalada. Todas las demás formas se envuelven alrededor suyo. Tanto en el dibujo como en la pintura, se ven imágenes visuales que corresponden a las descripciones de batallas halladas en *Los de abajo*. Recuerdan frases como ‘el combate era ya general’ o ‘la ladera es un verdadero tapiz de cadáveres.’ Por el movimiento en las obras, casi se puede oír el *crac crac* que suena cuando el acero de Demetrio tropieza con

⁷⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 368

Figura 6. *Combate*. Cuadro al óleo sobre tela, 1920.
Colección Museo Carillo Gil, México, D.F.

las costillas del federal; o la voz de Pancracio gritando “--¡Mueran los juanes!... ¡Mueran los mochos!...”

Otro dibujo de la serie, “El hospital militar,” (figura 7) no muestra la violencia en pleno combate. Pero sí presenta una visión acerba de los resultados de esa violencia. Es una escena de soldados heridos y mutilados en un hospital provisional. En el primer plano del dibujo hay un joven que ha sufrido la amputación de todos los miembros; los muñones están envueltos en vendas. Esto es un acontecimiento que Orozco presencié durante su estancia en Orizaba. En su autobiografía recordó que siempre llegaban trenes a la estación que traían del campo de batalla un cargamento “de tropas cansadas, agotadas, hechas pedazos, sudorosas y deshilachadas.”⁷⁹ Aunque esta misma imagen no aparece en

⁷⁹ Orozco, *Autobiografía* p. 45

Los de abajo, hay pasajes en la novela, específicamente los soliloquios de Alberto Solís, que expresan la idea de estas consecuencias de la guerra.

Solís era un verdadero revolucionario. Se había involucrado en la Revolución con entusiasmo por apoyar los ideales del movimiento. Pero después de presenciar las atrocidades de la lucha por varios años, cayó en un profundo desencanto. Al toparse con Luis Cervantes en Fresnillo, le explica a su antiguo camarada la causa de su desilusión:

--...Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel... Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías..., ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz.⁸⁰

Luego, durante la batalla de Zacatecas Solís se encuentra otra vez con Cervantes.

Después de contarle la acción heroica de Demetrio Macías, Solís empieza a contemplar el paisaje y dice:

--¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie!...
--Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!...⁸¹

Figura 7. *El hospital militar*. Dibujo a tinta y acuarela, 1926-28.

⁸⁰ Azuela *Obras completas*, tomo I p. 361

⁸¹ Azuela *Obras completas*, tomo I p. 368

Es cierto que Solís no habla de soldados físicamente mutilados en estos pasajes. Sin embargo, sus palabras expresan ideas tan fuertes como la imagen en el dibujo de Orozco. El artista muestra las consecuencias literales de la guerra; el impacto inmediato en los cuerpos de los soldados; el sufrimiento físico que ellos infligen y aguantan. El escritor muestra las consecuencias psicológicas, y aun espirituales de la guerra; el sufrimiento interior que los soldados infligen y aguantan. Esa “hiel que cae en el alma y envenena todo” los hace tanto daño como los fusiles que destruyen los cuerpos. Lo que describe Azuela es el alma quebrada. De ese sentido, Solís es tan mutilado como los soldados en “El hospital militar.” Orozco también notó este aspecto de la guerra. Escribió en su autobiografía como la gente “se acostumbraba a la matanza, al egoismo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos...”⁸² Así que, ambas obras denuncian la animalidad y la barbarie de la lucha armada.

La animalidad de la guerra no se limitaba al campo de batalla. La guerra suele soltar lo peor en el ser humano. Y suelen correr fuertes instintos desenfrenados como la cólera y el sexo. Los soldados de todas las facciones cometieron atrocidades en las ciudades. Tanto Azuela como Orozco notaron los abusos y examinaron la mala conducta de éstos en sus obras. Hay dos personajes en *Los de abajo* que representan ciertas cualidades comunes en la conducta de los soldados: la Pintada y el güero Margarito. La Pintada es una soldadera cuya personalidad no concuerda con el estereotipo de la modosa mexicana. Este personaje funciona como una personificación del libertinaje de los soldados. Es una mujer abiertamente sexual, quien coquetea con los soldados. Especialmente la atrae el poder de Demetrio Macías. Sabiendo que él va a recibir un ascenso a General, la Pintada intenta seducirlo.

La Pintada también les enseña a los soldados el arte de saquear una casa. Les explica que “llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin pedirle licencia a nadie.”⁸³ Encuentran una y allí se lleva a cabo un banquete para celebrar el triunfo en Zacatecas y el ascenso a General de Demetrio. Luis

⁸² Orozco, *Autobiografía* p. 45

⁸³ Azuela *Obras completas*, tomo I p. 373

trae a la fiesta a una muchacha joven, 'de ojos azules,' diciendo que es su novia. El banquete pronto se vuelve en una escena de borracheras, orgías y vandalismo. Lo que sigue es una escena de locura. Los soldados saquean la casa y se agarran ropa y joyas. La Pintada mete una yegua al comedor. El güero Margarito dispara su revólver a un gran espejo, el cual estalla en "largos y puntiagudos fragmentos." Hay un marcado contraste entre las dos mujeres presentes. La Pintada es una mujer viciosa, de la cual disfrutaban los soldados; la muchacha de 'ojos azules' es una inocente, de la cual se aprovechan.

Orozco hizo una ilustración correspondiente a esta escena para *The Underdogs*. El soldado en este dibujo está sentado; tiene una bebida en la mano derecha y está agarrando a una muchacha con la otra. Como las otras ilustraciones en la novela, ésta no expresa bien el ambiente decadente que describe Azuela. Lo que sí refleja el frenesí de la escena es el dibujo de *México en revolución* llamado "La cucaracha." (figura 8) Aquí los soldados toman parte en una fiesta orgiástica parecida al 'banquete' en *Los de abajo*. Se emborrachan y bailan con unas mujeres groseras en un prostíbulo. En esta obra Orozco volvió al tema que había investigado en sus primeras obras, pero con un motivo distinto. En la serie de *La casa de las lágrimas* el artista no intentó hacer una crítica social. Las obras de la primera serie expresan cierta simpatía para con las mujeres. Al contrario de ellas, las mujeres en "La cucaracha" son viciosas y lascivas. Son manifestaciones

Figura 8. *La cucaracha*. Dibujo a tinta, 1926-28.

visuales del personaje de la Pintada. Sin embargo, aunque los soldados se divierten con estas mujeres, la verdad es que realmente las desprecian. Los hombres se aprovechan de ellas hasta hartarse. Luego las desechan como si nada. De la misma manera, los hombres de Demetrio desecharon a la Pintada. Le dijo el güero: “--Sí, me parece muy bien que ya te largues mucho a la... ¡A todos nos tienes hartos!”⁸⁴

El otro instinto de los soldados que corre desenfrenado en las ciudades es la cólera. Se ve en *Los de abajo* que la solución común para resolver algún choque fue matar al culpado. En una escena los soldados comparten sus relatos sobre los asesinatos que han cometido. En el diálogo que sigue, Azuela revela con sarcasmo el desprecio con el cual los soldados trataron a los vecinos de las ciudades. De hecho a menudo los trataron con un marcado sadismo.

--...Yo, en Torreón, maté a una vieja que no quiso venderme un plato de enchiladas.

--Yo maté a un tendajonero en el Parral porque me metió en un cambio dos billetes de Huerta.

--Yo, en Chihuahua, maté a un tío porque me lo topaba siempre en la misma mesa y a la misma hora, cuando yo iba a almorzar...

--¡Hum!... Yo maté...

El tema es inagotable.⁸⁵

Pero entre todos los soldados, la cólera del güero Margarito es la peor. El güero es la mera personificación del sadismo de los soldados. Hay muchos ejemplos del malhumor de este personaje a lo largo de la novela. Sus acciones expresan una maldad pura, sin ningún remordimiento. En un restaurante, cuando un mesero no le trae el agua que pidió, el güero golpea al pobre joven. Después de una batalla lleva consigo a un prisionero y lo trata con una crueldad extrema. En un momento el güero aparenta que va a fusilarlo, pero después de unos segundos de hacerle sufrir, retira el arma diciendo que no lo quiere matar todavía. Más tarde el pobre preso muere en el camino, a causa del maltrato del güero. En otra ocasión el güero le da una cintareada con el sable a un vecino que había pedido que la tropa le devolviera su maíz. “¡Qué travieso es de veras el güero Margarito!” dice

⁸⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 400

⁸⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I pp. 372-73

Anastasio a Demetrio.⁸⁶ En una cantina en Lagos el güero le manda a un mozo que se coloque en la cabeza un cartucho de tequila, a fin de usarlo como blanco. Al salir de la cantina se encuentra con un sastre “pequeño y correctamente vestido.” El güero empieza a burlarse de él y luego le pregunta si sabe bailar los enanos.

--¿Usted sabe bailar los enanos?... ¿Que no sabe?... ¡Resabe!... ¡Yo lo conocí a usted en un circo! ¡Le juro que sí sabe y muy rebién!... ¡Ahora lo verá!...

El güero saca su pistola y comienza a disparar hacia los pies del sastre, que, muy gordo y muy pequeño, a cada tiro da un saltito.

--¿Ya ve cómo sí sabe bailar los enanos?⁸⁷

Figura 9. *El baile del aristócrata*. Dibujo a tinta y acuarela, 1926-28.

Esta última escena aparece en un dibujo de Orozco llamado “El baile del aristócrata.” (figura 9) Igual que en la novela, los soldados en este dibujo humillan a un señor culto. Lo desnudan y luego le disparan sus pistolas a los pies, a fin de mirarlo ‘bailar.’ Aquí se ve que estos soldados, igual que aquéllos de la novela, se intoxican por la conciencia de su propio poder; poder sobre la vida de los vecinos; poder para controlarlos y humillarlos. Esta escena, igual que los abusos del güero Margarito, carece de cualquier referencia al idealismo de la Revolución. Se puede decir que al humillar a un señor culto, los soldados están sacando una forma de venganza por la opresión de algún cacique, hacendado u otro aristócrata; alguien que hubiera ejercido poder sobre ellos. Sin

⁸⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 396

⁸⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 401

embargo, la crítica expresada en este dibujo y también en la novela da a entender que este comportamiento no sirve para mover la nación hacia una nueva estructura social.

Simplemente cambia un régimen opresivo por otro.

En *Los de abajo* la tropa de Demetrio Macías pasa por Aguascalientes para asistir a la Convención de 1914. Aquí Azuela describe el estado de la ciudad después de sufrir la presencia de soldados de todas facciones. Este pasaje subraya los excesos destructivos de ellos en los centros urbanos. Al llegar a la ciudad los hombres de Demetrio la encuentran arruinada. “Las calles de Aguascalientes se habían convertido en basureros.”⁸⁸ Esta frase bien podría describir el estado de las ciudades en cualquier parte del país al final de la década bélica.

Después de tantos años de guerra los pueblos y ranchos de las provincias también quedaron en la ruina. Al principio de la lucha armada los campesinos apoyaron a los revolucionarios. Odiaron a los soldados federales porque éstos, al pasar por los pueblos, saquearon las casas, robaron animales y comida y hasta se las llevaron a las muchachas. Para la gente humilde, los revolucionarios eran sus redentores, quienes habían venido a salvarles de esa persecución. Cuando la tropa de Demetrio pasaba por algún pueblo, los vecinos siempre salían de sus casas para saludarles con regocijo, dándoles bendiciones. Pero después de la derrota de Huerta, los revolucionarios empezaron a comportarse tan mal como los federales. La narrativa cuenta cómo los hombres de Demetrio saquearon “cada pueblo, cada hacienda, cada ranchería y hasta el jacal más miserable que encontraban a su paso.”⁸⁹ Describe la condición de estos pueblos después de sufrir ese maltrato por tantos años. Al final de la novela cuando la tropa pasa de pueblo en pueblo, encuentran que todos están destrozados. Además, se ve que la relación entre los soldados y la gente humilde ha cambiado. Al llegar a un pueblo encuentran las casas y tiendas completamente vacías. Los vecinos ya no les dan la bienvenida; ya no los consideran sus redentores. Al ver la tropa acercarse, los vecinos se ocultan en las barrancas y miran a los soldados con un agudo desprecio. En las casas, las hornillas están apagadas y las tinajas

⁸⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 404

⁸⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 363

secas. Con desesperación los hombres buscan algo para comer. Pero salen de las casas “humillados como perros a quienes se arroja de su propia casa a puntapiés.”⁹⁰ Sus amenazas a los tenderos no sirven para conseguir el menor bocado. Ni siquiera con billetes pueden comprar algo de las tiendas. Simplemente, no hay nada en el pueblo, ni para robar, ni siquiera para comprar.

Los soldados recorren en vano las calles en busca de comida y se muerden la lengua ardiendo de rabia. Un solo fonducho está abierto y en seguida se aprieta. No hay frijoles, no hay tortillas: puro chile picado y sal corriente. En vano los jefes muestran sus bolsillos reventando de billetes o quieren ponerse amenazadores.⁹¹

El pasaje más conmovedor de este tema tiene lugar cuando la tropa llega al pueblo de Juchipila. La descripción que Azuela da del pueblo evoca una atmósfera pesada y triste. Al entrar en las calles del pueblo, los hombres oyen las campanas de la iglesia que suenan con un ‘timbre peculiar.’ Luego escuchan ‘las voces melífluas de un coro femenino.’ Las voces salen del templo donde unas mujeres están cantando los “Misterios” para la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús. Por todo el pueblo los soldados ven casas y tiendas cerradas, quemadas o abandonadas.

La huella negra de los incendios se veía en las casas destechadas, en los pretiles ardidos. Casas cerradas; y una que otra tienda que permanecía abierta era como por sarcasmo, para demostrar sus desnudos armazones, que recordaban los blancos esqueletos de los caballos diseminados por todos los caminos.⁹²

Mientras que los hombres andan por las calles, el canto de las mujeres en el templo queda flotando en el aire. Hay un dibujo de Orozco que evoca esta misma sensación melancólica. En “Guerra” (figura 10) se ve un grupo de cuatro mujeres que rezan ante un cadáver enfrente de los restos de una casa quemada. Las figuras de las mujeres son casi abstractas. El artista utilizó la forma simplificada del velo para representar el cuerpo. Con una sencillez de composición el artista muestra en forma visual lo que Azuela describe en la narrativa. En las puertas y ventanas “se ve la huella negra de los incendios.” El

⁹⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 408

⁹¹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 415

⁹² Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 414

Figura 10. *Guerra*. Dibujo a tinta y acuarela, 1926-28.

Figura 11. *El muerto*. Cuadro al óleo sobre tela, 1920.
Colección Museo Carrillo Gil, México, D.F.

ambiente sordo en el dibujo evoca el canto melancólico de las mujeres en el pueblo de Juchipila.

Orozco también desarrolló este tema en un cuadro al óleo llamado *El muerto*. (figura 11) Utilizó la misma abstracción del velo para dar forma a un grupo de mujeres. Ellas están sentadas alrededor de un cadáver envuelto en una sábana. El cadáver descansa sobre una mesa, enmarcado por cuatro velas. Los colores son neutros y oscuros. La luz cae sobre el cadáver mientras que las mujeres están en la sombra. La oscuridad del cuarto da un aire misterioso a la escena. Aunque la imagen de un cadáver no aparece en el pasaje sobre Juchipila en *Los de abajo*, la narrativa sí evoca un ambiente fúnebre en el pueblo. “El réquiem” (figura 12) es un dibujo a tinta que muestra un grupo de hombres y mujeres apesadumbrados por la muerte de alguien. Las figuras son un poco más desarrolladas que las de los primeros ejemplos. Pero la sencillez del trasfondo todavía refleja la soledad y la melancolía de Juchipila.

Figura 12. *El réquiem*. Dibujo a tinta y acuarela, 1926-28.

Otro dibujo relacionado a este tema es “Las colinas.” En él se ve una familia en un paisaje desolado. Las mujeres abrazan a niños pequeños. El hombre está sentado en una actitud humilde. Sin embargo, carga un fusil como si estuviera listo para defender a su familia en contra de cualquier amenaza. Tanto Azuela como Orozco expresan la

frustración de los campesinos y los vecinos de los pueblos al luchar para sobrevivir en medio de esta adversidad. La fondera en Juchipila se enoja con los revolucionarios por haber dejado su pueblo en la ruina. Cuando ellos buscan alguna comida esta ‘viejota insolente’ les grita: “--¡Papeles, sí!... ¡Eso nos han traído ustedes!... ¡Pos eso coman!...”⁹³ En la cara de las mujeres del dibujo se expresa una tristeza profunda. En ambos casos se ve la angustia de gente asolada por el hambre y el miedo, gente que está harta de los estragos de la guerra. La similitud entre el ambiente que describe el escritor y la sensación que se ve en estas obras plásticas tiene dos aspectos. Ambos artistas describen la desolación física de los pueblos después de una década de guerra. Pero también expresan la melancolía de la gente que sufre la violencia y la devastación.

Imágenes de los pueblos desolados también aparecen en los frescos del segundo piso del Patio Grande en la Escuela Nacional Preparatoria. (figura 13) Estos tableros los creó Orozco durante la segunda etapa de su obra. Aquí el artista añade color y tamaño a los bosquejos de los dibujos para seguir examinando “la vida campesina de México en el momento trágico de las luchas revolucionarias.”⁹⁴ Empezando a la izquierda del corredor los primeros tres tableros son *Mujeres*, *El sepulturero* y *La bendición*. Siguen a éstos *Los trabajadores*, *La despedida* y *La familia*. El último tablero de este piso es *Los revolucionarios*. Se expresa en estas obras un ambiente parecido al que se encuentra en los dibujos y en la narrativa de *Los de abajo*. Sin embargo, las figuras aquí son más expresivas del sufrimiento y de la melancolía de la gente después de sufrir una década de guerra. Los tonos marrones y anaranjados ante el fondo azul dan unidad al panorama de escenas en el corredor. El espacio profundo del trasfondo sirve para evocar la quietud y el silencio del pueblo abandonado. Estos elementos subrayan la emoción expresada por las figuras.

Un elemento que estos frescos comparten con la narrativa de Azuela es el tratamiento de las figuras. En vez de desarrollar individuos específicos, el artista presenta cualidades generales de los campesinos como figuras de conjunto. Muchas de estas

⁹³ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 415

⁹⁴ Fernández, p.47

Figura 13. Esquema del Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria.

figuras están de espaldas al espectador. En los casos en que se ve la cara, la fisonomía está estilizada. De la misma manera, los personajes secundarios de *Los de abajo* no son retratados individualmente. Demuestran rasgos generales de las masas. Las figuras y personajes en la obra de ambos artistas son representativos del pueblo mexicano en cualquier parte del país.

Un motivo que aparece varias veces en el corredor es la imagen de la mujer. Según Fernández, Orozco ha logrado captar en estas figuras la esencia de la mujer mexicana. En su juicio, los tableros expresan “el aire apacible y estóico de las mexicanas.” También cree que Orozco ha creado “un canto a la mujer mexicana.” En *Las mujeres* se ve un grupo de mujeres al lado de unos arados. (Figura 14) La escena imparte la sensación de la soledad de las mujeres. Los hombres se han marchado a luchar en la Revolución dejándolas solas. Los arados desocupados subrayan el estado de abandono en que se encuentra el pueblo. En dos de los tableros, *La bendición* y *La despedida*, se ve el arquetipo de la madre. En el primero una madre bendice a su hijo. En el segundo dos hombres se despiden de su madre con gestos cariñosos. En el primer plano de este último el hijo se inclina hacia la mujer y le besa la mano. Se ve en el semblante de ella el sufrimiento de la madre cuyo hijo se marcha al campo de batalla. Tiene el aspecto de la mujer que describe Fernández. Es la mujer “sufrida, resignada, maternal, abnegada, fiel, creyente, religiosa, resistente a la vida hostil.”⁹⁵

Los personajes principales en *Los de abajo* son los soldados. La narrativa, entonces no se enfoca mucho en el papel de la mujer durante la época bélica. Pero sí aparecen algunos personajes femeninos que tuvieron que sufrir el impacto de la guerra. La primera mujer que se presenta en *Los de abajo* es la esposa de Demetrio Macías. Su papel es muy breve en el relato. Pero todavía se entiende que ella es la mujer abandonada. Igual que las mujeres en el fresco, la esposa de Demetrio se queda en el pueblo a solas, con su niño. El protagonista la manda a la casa de su padre cuando él tiene que huirse de los federales. Al fugarse a las montañas, Demetrio sigue mirando “la silueta dolorida de

⁹⁵ Fernández, pp. 47-48

una mujer con su niño en los brazos.”⁹⁶ Marta Portal sugiere que esta separación tiene un significado mítico. Según el esquema que ella presenta, el héroe tiene que separarse de su mujer y de su hogar para emprender una aventura y cumplir con un destino sobrenatural.⁹⁷ Demetrio regresa a su familia después de dos años de andanzas en el campo de batalla. Aunque la mujer lo saluda a su marido con alegría, su hijo era tan pequeño cuando salió su padre que lo desconoce. Cuando la esposa se entera de que Demetrio va a marcharse otra vez, lo implora que se quede. “¡Demetrio, por Dios!... ¡Ya no te vayas!... ¡El corazón me avisa que ahora te va a suceder algo!...”⁹⁸ Nuevamente ella queda abandonada.

Figura 14. *Las mujeres*.

Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, segundo piso, 1926.

Muchas de las mujeres durante la Revolución preferían seguir a sus hombres en el campo de batalla. A menudo se sentían más seguras con ellos; en el pueblo asolado

⁹⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 322

⁹⁷ Marta Portal, introducción, *Los de abajo*, Mariano Azuela (Madrid: Cátedra, 1997) p. 48

⁹⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 416

corrieron el riesgo de caer en las manos de los soldados de facciones opuestas. Se ven estas “soldaderas” en los últimos dos frescos del segundo piso de la Preparatoria. *La familia* es una escena de un campamento provisional. (Figura 15) Aquí un grupo de hombres y mujeres están apiñados juntos en un paisaje desolado. Se ve en la imagen un esfuerzo de mantener a la familia unida frente a la adversidad. El último tablero del corredor, *Los revolucionarios*, muestra un grupo de hombres y mujeres en marcha. Las soldaderas están envueltas en sus rebozos y andan cargando a sus niños. Las figuras principales son los soldados y, por lo tanto, las mujeres parecen más pequeñas y frágiles. Pero el artista desarrolló el tema en un cuadro al oleo titulado *Las soldaderas*. (Figura 16) Aquí las mujeres se ven más robustas y fuertes. Son seres que tienen la resistencia necesaria para poder seguir a sus hombres en el campo. Imparten una marcada tenacidad para sobrevivir durante esa época bélica.

Hay dos soldaderas en *Los de abajo* y cada una desempeña un papel distintivo. Ya se ha identificado a la Pintada como una mujer que manifiesta rasgos masculinos. Camila es la mujer que sigue a su hombre como fiel compañera. Pero no es una soldadera de

Figura 15. *La familia*.

Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, segundo piso, 1926.

Figura 16. *Las soldaderas*. Cuadro al óleo sobre tela, 1926.
Colección INBA, México, D.F.

costumbre; no es la esposa del soldado, a quién lo seguiría por su propia voluntad. Es una campesina que cuidó de Demetrio cuando estaba gravemente herido. El jefe se enamoró de la joven, pero a ella le disgustó el soldado. Sin embargo, él no la maltrató. Poco a poco Camila le va “cobrando voluntad,” o sea, lo sigue con ganas de estar con él. En este sentido Camila, más que la Pintada, corresponde a las imágenes de las soldaderas que se encuentran en los frescos de *La familia* y *Los revolucionarios* y en el cuadro de *Las soldaderas*.

Los hombres que aparecen en los frescos del segundo piso de la Preparatoria manifiestan un aspecto distinto a aquéllos de los dibujos. Aquí no se ve el machismo de los soldados en batalla. Tampoco se ve el sadismo o la lujuria que desplegaron en las ciudades. Son figuras humildes que reflejan, nuevamente, la melancolía patente en este corredor de frescos. En el segundo tablero *El sepulturero* duerme por el lado de la tumba que acaba de cavar. Con sus pies dentro del hoyo abierto, parece que se va a caer en la sepultura, como si hubiera cavado su propia tumba. La imagen presenta una dicotomía

entre el sueño y la muerte. Parece que en la muerte ya no se sufre; en la muerte los soldados, hartos de tanta guerra, descansan. Los hombres en *La bendición* y *La despedida* demuestran actitudes de respeto y de cariño para la figura materna antes de irse a luchar en la Revolución. (figuras 17 y 18) En *Los trabajadores* un grupo de hombres y mujeres salen a trabajar en el campo. Hay un elemento ambiguo en este tablero. Se parece a las escenas de soldados con soldaderas. Pero aquí los hombres cargan herramientas en vez de fusiles. No son los soldados feroces que se ve en los dibujos. Son hombres de familia y de trabajo. Hasta los hombres en *La despedida*, a pesar de que llevan puñales, parecen ser hijos cariñosos. No manifiestan los rasgos de animalidad que se ve en las escenas de batallas que pintó Orozco.

Figura 17. *La bendición*.
Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, segundo piso, 1926.

Estos aspectos conmovedores de los hombres también se revelan en la narrativa de *Los de abajo*. Hay momentos de descanso antes de la batalla cuando los soldados comen y luego cantan “canciones monótonas y tristes, lanzando gritos estridentes después

de cada estrofa.”⁹⁹ En una escena, cuando la tropa sale del rancho donde se recuperó Demetrio de su herida, los hombres demuestran un espíritu que no es feroz ni agresivo. Se ven como hombres sinceros, disfrutando de la libertad que encuentra en el campo.

Hacían galopar sus caballos, como si en aquel correr desenfrenado pretendieran posesionarse de toda la tierra. ¿Quién se acordaba ya del severo comandante de la policía, del gendarme gruñón y del cacique enfatuado? ¿Quién del mísero jacal, donde se vive como esclavo, siempre bajo la vigilancia del amo o del hosco y sañudo mayordomo...? Cantaban, reían y ululaban, ebrios de sol, de aire y de vida.¹⁰⁰

Lo que se ve aquí es un aspecto más humano de los hombres. El pasaje es el equivalente literario de la descripción que dio Fernández acerca de los hombres en los frescos de Orozco. Cada uno es “autor de su propio destino, que deja el arado, la pala, el hacha y el martillo, para lanzarse a la aventura de la lucha armada.”¹⁰¹

Figura 18. *La despedida*.
Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, segundo piso, 1926.

⁹⁹ Azuela. *Obras completas*, tomo I p. 325

¹⁰⁰ Azuela. *Obras completas*, tomo I pp. 352-53

¹⁰¹ Fernández, p. 48

Hay otros casos en que se ve este aspecto humilde de los soldados. En el tren camino a Aguascalientes los hombres de Demetrio se encuentran con una señora. Está pidiendo limosna porque ‘un señor decente’ le había robado una petaca con los ahorros de toda su vida. Ya no tiene para darle de comer a su niño. Al escuchar este lamento los soldados se indignan. Estos soldados, feroces en el campo de batalla, despiadados en las ciudades, se escandalizan por este acto de rapiña. Estos hombres, quienes habían alardeado de cuánta gente habían matado, sienten lástima por ella y coraje por el ladrón.

--¡Robar a una pobre señora!

--¡Robar a una infeliz mujer que no puede defenderse!

Y todos manifiestan el enternecimiento de su corazón de palabras y de obra: una insolencia para el ladrón y un bilimbique de cinco pesos para la víctima.¹⁰²

Aun el sádico güero Margarito dice que matar es una cosa; “¿pero robar?”

Hasta Demetrio Macías, el gran líder en el campo de batalla, tiene sus momentos de humildad. No era un soldado de profesión, sino un campesino de corazón. Así que, después de la Convención de Aguascalientes cuando el general Natera le explica que la guerra va a seguir, Demetrio queda perplejo. No entiende nada de la retórica política de la Revolución, ni de los objetivos de ninguna de las facciones. Cuando el general le pregunta con quién se va a aliar, Demetrio responde:

--Mire, a mí no me haga preguntas, que no soy escuelante... La aguilita que traigo en el sombrero usted me la dio... Bueno, pos ya sabe que no más me dice:

“Demetrio, haces esto y esto... ¡y se acabó el cuento!”¹⁰³

Estas escenas muestran las cualidades de los soldados que se ven en los hombres de los frescos. Es un aspecto más suave de su personalidad que contrasta con la fuerza brusca que demuestran en el campo de batalla. Después de la ruptura entre las diversas facciones revolucionarias, el pueblo empezó a cansarse de la lucha armada. El último tablero del segundo piso de la Preparatoria, *Los revolucionarios*, refleja este clima. (figura 19) Se ve en el tablero una banda de soldados, seguidos de sus mujeres, que siguen marchando a través de los campos. La composición en este tablero da la sensación del movimiento de

¹⁰² Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 403

¹⁰³ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 405

las figuras. Pero es un movimiento lento y pesado. Aquí no se ve el cielo azul de los otros tableros del corredor. Los tonos grises predominan en la obra y crean un ambiente sombrío. Los soldados parecen atrapados en un proceso interminable.

The concluding panel anticipates what would become a leitmotif for Orozco, the idea of struggle as a continuum, a never-ending process of pushing back the tides of oppression only to find them returning to overtake mankind's quest for the ideal, for liberation.¹⁰⁴

Figura 19. *Los revolucionarios*.

Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, segundo piso, 1926.

El ambiente melancólico que se expresa por todo el corredor llega a su conclusión en este tablero. El paisaje y los pueblos están en un estado de desolación por la guerra. Pero también hay una desolación en el espíritu de los mismos soldados. Se sienten impulsados a seguir luchando, a pesar de que ya no tienen ganas. En *Los de abajo* se nota este mismo desánimo entre los hombres de Demetrio. Después de la división de facciones ellos se desconciertan. Igual que su jefe, tampoco entienden las cuestiones políticas de la lucha. Más que nada, no entienden por qué sigue la guerra.

¹⁰⁴ Rochfort, p. 47

--Porque lo que yo no podré hacerme entrar en la cabeza --observó Anastasio Montañés-- es eso de que tengamos que seguir peleando... ¿Pos no acabamos ya con la Federación? Ni el general ni Venancio contestaron; pero aquellas palabras siguieron golpeando en sus rudos cerebros como un martillo sobre el yunque.

Porque si uno trae un fusil en las manos y las cartucheras llenas de tiros, seguramente que es para pelear. ¿Contra quién? ¿En favor de quiénes? ¡Eso nunca le ha importado a nadie!¹⁰⁵

Las noticias de la derrota de Villa en Celaya los desanima aun más. Para ellos Villa había sido un personaje mítico, sobrehumano, indestructible. Demetrio también manifiesta una marcada tristeza, "sin saber por qué." Dice a sus hombres que son como un peón que conocieron en Tepetitlán. Siempre rezongaba de su patrón, pero de todos modos, seguía trabajando.

--...Y así estamos nosotros: a reniega y reniega y a mátenos y mátenos... Pero eso no hay que decirlo, compadre...

--¿Por qué, compadre Demetrio?

--Pos yo no sé... Porque no... ¿ya me entiende? Lo que ha de hacer es dármele ánimo a la gente.¹⁰⁶

A pesar de todo Demetrio sigue cumpliendo con sus órdenes. La tropa se prepara para un encuentro con los carrancistas. Pero primero el jefe pasa por Limón, para ver a su mujer. Ella tampoco entiende por qué siguen peleando. Demetrio arroja una piedra al fondo del cañon y dice: "Mira esa piedra cómo ya no se para..."¹⁰⁷ Los soldados en el fresco de la Preparatoria son como esa piedra. Siguen en su marcha interminable a través de los campos, ya no se paran.

El mismo año que Orozco ejecutó los frescos del segundo piso, pintó de nuevo tres tableros en la planta baja de la Preparatoria: *La huelga*, *La trinchera* y *La destrucción del viejo orden*. (figura 20) Uno de ellos trata el tema de la violencia de la Revolución. Los otros dos contienen imágenes alegóricas que representan el período de transición de la época bélica a la reconstrucción social. Juntos, los tres forman un tríptico poderoso

¹⁰⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 407

¹⁰⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 413

¹⁰⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 416

Figura 20. *La huelga*; *La trinchera*; y *La destrucción del viejo orden*.
Frescos en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria- planta baja, 1926.

que, en el juicio de Rochfort, expresa “la visión penetrante de Orozco sobre la tragedia y el patetismo humanos.”¹⁰⁸ *La trinchera* es el tablero central. Se puede decir que este fresco es el punto culminante de los dibujos que hizo Orozco sobre las escenas en el campo de batalla. Sin embargo, no expresa la energía frenética de los dibujos o del cuadro *Combate*. En esta obra los cadáveres de dos soldados están tirados sobre las piedras. Otro soldado está de rodillas al lado de ellos, en una actitud de angustia. La composición es dinámica; los cuerpos y el fusil están dibujados en fuertes líneas diagonales en la forma de una cruz. Esto sugiere que su muerte fue un sacrificio por los ideales de la Revolución. La escena es mucho más dramática que los tableros del segundo piso. Se compone de tonos grises ante un cielo de color rojo sangre. Pero al mismo tiempo, este fresco mantiene el ambiente quieto y silencioso que se expresa en aquéllos. Rochfort cita a Antonio Rodríguez, quien describe el tablero de *La trinchera* de esta manera:

‘... there are no stirring hymns to drive heroes towards enemy bayonets, no waving standards to enthuse the timid. Here everything is dignified like death or like fire which, having consumed and purified, resolves in ashes... two men have fallen, one on his back, the other with hands crossed in front of him, a third kneeling, hides his face in his hand; a rifle lying diagonally, cutting space like a spent bullet... No lyric passion, no lamentation. There is no enthusiasm, nor is there despair.’¹⁰⁹

Esta imagen no representa hazañas impresionantes de los soldados; tan sólo un momento trágico y angustioso. Al mismo tiempo la composición contiene cierta gracia. La colocación de las figuras tiene un aspecto intencionado, casi coreografiado. Esto da a la escena la sensación de un momento suspendido en el tiempo.

Hay dos pasajes en *Los de abajo* que evocan cualidades parecidas a las que se encuentran en *La trinchera*: la muerte de Alberto Solís y la de Demetrio Macías. El primero sucede al final de la Primera Parte. Solís y Luis Cervantes están en un hoyo, refugiados de la batalla. Solís está hablando de la tragedia de la Revolución y del fracaso de los ideales. Está contemplando el paisaje, “las espirales de humo de los rifles y la

¹⁰⁸ Rochfort, p. 40

¹⁰⁹ Rochfort, pp. 40-42

polvareda de cada casa derribada y de cada techo que se hundía.” En ese momento le quema un balazo.

Sintió un golpecito seco en el vientre, y como si las piernas se le hubiesen vuelto de trapo, resbaló de la piedra. Luego le zumbaron los oídos... Después, oscuridad y silencio eternos...¹¹⁰

El segundo pasaje sucede al final de la novela. Demetrio y su tropa pasan por el mismo cañón donde ocurrió la primera batalla al principio del relato. Mientras que el jefe rememora esa batalla, todos se dan cuenta “del grave peligro que va corriendo.” De repente atacan los carrancistas. Todos de los compañeros de Demetrio caen alrededor de él.

Demetrio derrama lágrimas de rabia y de dolor cuando Anastasio resbala lentamente de su caballo, sin exhalar una queja, y se queda tendido, inmovil. Venancio cae a su lado, con el pecho horriblemente abierto por la ametralladora, y el Meco se desbarranca y rueda al fondo del abismo. De repente Demetrio se encuentra solo.¹¹¹

En este pasaje Demetrio expresa el aire de angustia que se ve en el soldado de rodillas en *La trinchera*, viendo a sus compañeros muertos, tirados sobre las piedras. Pero en el momento siguiente, “las balas zumban” en sus propios oídos. Cuando el jefe muere, la descripción que da el autor se parece a la muerte de Solís.

Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...¹¹²

En los dos casos se expresa la tragedia de la muerte, pero también se revela una cualidad eterna de la muerte. Ambos pasajes describen la muerte como un momento suspendido en el tiempo. Cuando muere Solís la narración dice que hay ‘oscuridad y silencio eternos.’ Cuando muere Demetrio sus ojos están ‘fijos para siempre.’ Esta es la cualidad que imparte la composición de los soldados en *La trinchera*. La obra visual también expresa la muerte como un momento que dura por la eternidad.

¹¹⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 369

¹¹¹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 417

¹¹² Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 418

La huelga y *La destrucción del viejo orden* presentan imágenes alegóricas que anuncian el periodo de reconstrucción que empieza cuando por fin la violencia se acaba. *La huelga* es una imagen misteriosa. Se ve a tres obreros que colocan una bandera roja en frente de una puerta. En los tableros de la planta baja, Orozco había pintado sus primeros frescos unos tres años antes. La pintura original en este tablero había sido de un Cristo destruyendo su cruz. De esa primera obra sólo queda la cabeza del Cristo, la cual flota por arriba de la puerta. Los soldados han dejado sus fusiles y ahora están izando la bandera del nuevo régimen. Pero la cabeza incorpórea del Cristo aumenta la sensación misteriosa del ambiente. Orozco no fue un hombre religioso. Sin embargo, dado el tono iconoclasta del fresco original, tal vez quería presentar a Cristo como el primer revolucionario. *La destrucción del viejo orden* expresa un contenido más positivo. En este tablero se ve las esperanzas del nuevo orden social. Aquí Orozco yuxtapone el obrero con el campesino. Los dos hombres miran detrás de sí hacia los restos de la vieja sociedad, la cual el artista representa con un revoltijo de formas geométricas. El obrero da la mano al campesino con un gesto de compañerismo. Juntos, van a emprender la construcción de la nueva sociedad.

El tema de la solidaridad entre el obrero y el campesino aparece también en un fresco titulado *La reconstrucción* (figura 21) en la Escuela Industrial en Orizaba, Veracruz. Lo ejecutó Orozco el mismo año que terminó la obra en la Preparatoria. La composición dinámica demuestra una dicotomía entre el soldado, el destructor, y el obrero, el constructor de la nueva sociedad. Los hombres cargan fusil a la espalda pero tienen herramientas en las manos. La colocación diagonal de los fusiles y las figuras da la sensación de un movimiento vigoroso. Como en los frescos de la planta baja en la Preparatoria, hay un tono de esperanza en éste. Sin embargo, se ve en los tableros laterales que, para Orozco, la historia no había acabado. Por debajo de las banderas rojas y la actividad de los soldados/obrerros hay dos grupos de mujeres, con una expresión de angustia en la cara, apiñadas entre sí. Una de ellas carga a un niño en su rebozo. Otra abraza a un muchacho que lleva el uniforme de soldado. Nuevamente Orozco demuestra el impacto del conflicto armado en la vida de la gente humilde. A pesar de la retórica

revolucionaria, el pueblo sigue sufriendo la miseria. Azuela tampoco estuvo dispuesto a hacer puras alabanzas a la Revolución. El movimiento había derrotado el viejo orden. Pero ¿qué es lo que iban a construir en su lugar? Terminada la violencia, ambos autores continuarían utilizando su arte para examinar los cambios sociales. En obras posteriores examinarían el intento de cambiar la estructura social, las facciones sociales que intentarían impedir la reforma o corromperían el movimiento.

Figura 21. *La reconstrucción*.
Fresco en la Escuela Industrial en Orizaba, Veracruz, 1926.

El cambio social.

La estructura social en México había sido rigidamente fijada desde la época colonial. Por lo tanto, los revolucionarios, al intentar a formar un nuevo orden social, se vieron frente a una tarea inmensa. Había facciones en la sociedad que procuraron estorbar el cambio social. Primero, la clase alta y la Iglesia no estuvieron dispuestos a abandonar sus privilegios sociales y poder político. Estas facciones reaccionarias siempre se habían opuesto a la reforma social a lo largo del siglo XIX. Pero había otra fuerza más insidiosa, y por lo tanto más corrosiva para el movimiento: el oportunismo. En la obra de Azuela y de Orozco aparecen imágenes que examinan las acciones de todas estas facciones. Otro aspecto del cambio social fue la nueva valoración de la cultura indígena de México en la conciencia nacional. Aunque imágenes relacionadas a esta cuestión aparecen en la obra del escritor y del pintor, cada uno trató el tema a su propia manera. El nuevo régimen intentaba establecerse en un mundo que dependía cada vez más en la tecnología avanzada. En la obra de Azuela y Orozco se ve cómo el pueblo intentó sobrevivir en los centros urbanos y en una sociedad que cambiaba a ritmo acelerado.

Reaccionarios y oportunistas

Los artículos más importantes de la Constitución de 1917 trataron cuestiones de la reforma laboral y la reforma agraria e intentaron reducir el poder político de la Iglesia.¹¹³ La clase alta y el clero a menudo se aliaron para estorbar estos cambios. Algunas de las novelas de Azuela hacen crítica de estas facciones. *Los caciques* muestra la rigidez de la estructura social y la actitud soberbia de la clase alta tocante a su posición en la jerarquía. Los hermanos del Llano --don Ignacio, don Bernabé y el cura Jeremías-- no sólo disfrutaban de privilegios sociales, sino que les parece que tienen derecho a ellos. Se sienten moralmente superiores a las clases bajas. Como dice don Bernabé, los caciques forman “la parte sana y honesta” de la sociedad. Se indignaron ante todo concepto de la Revolución. En su juicio la Revolución maderista significaba “la ruina del país” y “el

¹¹³ Meyer and Sherman, pp. 543-44

desquiciamiento social.” Para ellos la idea de una sociedad igualitaria era absurda.¹¹⁴

La novela también muestra como la clase alta había apoyado el General Victoriano Huerta. Después del golpe, los caciques dieron un suspiro de alivio, y apretaron con más fuerza su dominio sobre el pueblo. Se ve el alcance de su poder en la manera en que responden a la agitación política del protagonista: A Rodríguez se lo despiden de su puesto en La Continental; don Juan Viñas le prohíbe visitar a su hija, Esperanza; y los miembros del Ayuntamiento municipal declaran públicamente que no se hacen solidarios de “las ideas irrespetuosas” de Rodríguez. El protagonista le explica a Esperanza que estos acontecimientos no sucedieron por casualidad: “aquí anda una mano maestra, y no es otra que la de los señores del Llano.”¹¹⁵

Por medio del padre Jeremías, Azuela alude a la alianza entre la clase alta y la Iglesia, y muestra cómo estas facciones encubiertamente apoyan la misma agenda política. El cura expresa la actitud opresiva y condescendiente de la Iglesia con respecto a las masas. Se escandaliza por las ideas progresivas de Rodríguez, un hombre “impío, masón, protestante, ateo y anarquista.”¹¹⁶ El escritor también pone en duda la supuesta superioridad moral de la Iglesia. Se ve que el padre Jeremías no es muy fiel a sus votos eclesiásticos.

La resistencia al cambio social entre la clase privilegiada es de esperar. Lo que sorprende, sin embargo, es ver como la jerarquía social está profundamente arraigada en todos los niveles de la sociedad. Los comerciantes de la clase media, por supuesto, siempre han cedido ante la autoridad de los caciques. Don Juan Viñas es un comerciante que siempre ha mantenido una fe ciega en el honor de los caciques, a pesar de que ellos no siempre se han comportado de una manera honorable. Aun entre el pueblo hay resistencia al cambio social. Un ejemplo de este fenómeno ocurre cuando don Timoteo se encuentra con don Ignacio en la calle. Según el protocolo de la estructura tradicional, el hombre humilde debe ceder la banqueta al cacique. Sin embargo, como nuevo presidente del ayuntamiento municipal, don Timoteo siente que tal acto de respeto sería una afrenta

¹¹⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 831

¹¹⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 842

¹¹⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 850

al pueblo. No está seguro qué debe hacer para resolver este grave dilema. El consejo de un compañero pone en claro la actitud respetuosa que todavía existe entre el pueblo para con la jerarquía social: “Los señores son los señores y ellos tienen su lugar aparte.”¹¹⁷

En sus memorias Azuela explicó su motivo de escribir esta novela. Quería delatar las maquinaciones de la clase reaccionaria. Lo que más le disgustó de esta clase fue su hipocresía. Ellos siempre se involucraban en intrigas políticas y económicas, a veces dejando a otros comerciantes en la ruina, como los hermanos del Llano dejaron a don Juan Viñas. A pesar de estas acciones, se consideraba ser ‘gente decente,’ religiosa, piadosa y honorable.

...esa gente decente que consagra la mañana a la misa y a sus devociones y por la tarde compra maíz al tiempo, celebra contratos de venta con pacto de retroventa y hace otras muchas operaciones del mismo género.¹¹⁸

Azuela también aborreció las manipulaciones de los oportunistas. Pero, por lo menos, éstos no se escondieron detrás de disfraz de la decencia.

Se me dirá que ahora se hacen cosas mil veces peores y yo responderé que es verdad, pero estas nuevas gentes no sienten el menor bochorno en que se les llame bandidos, nunca han querido acreditarse como personas decentes, ni mucho menos aspiran a la gloria celestial.¹¹⁹

En *Las tribulaciones de una familia decente* Azuela sigue examinando el papel de la clase alta, pero ahora bajo el nuevo orden social. En esta obra el autor trata a la ‘gente decente’ con mas simpatía y muestra cómo ellos intentaron ajustarse al nuevo régimen. A pesar de que muchos de ellos habían perdido su propiedad, todavía se niegan a renunciar a su prestigio. Persiste entre ellos la actitud soberbia para con la plebe. Los protagonistas de la novela son la familia Vázquez Prado, una familia prominente de Zacatecas. Al tiempo de ocurrir la última batalla entre Huerta y los constitucionalistas, los Vázquez Prado tienen que abandonar su propiedad provincial. Llegan a la capital donde encuentran un ambiente de caos. Agustinita y Procopio son los padres de la familia. Sus

¹¹⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 838

¹¹⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1075

¹¹⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1075

hijos son César, Francisco José, Berta y Lulú. Berta está casada con Pascual, y Archibaldo es el pretendiente de Lulú. De estos personajes Agustinita, Francisco José y César representan los elementos reaccionarios de la sociedad. Son gentes privilegiadas que creen que tienen derecho a un trato respetuoso. Pascual es un oportunista sinvergüenza. Está dispuesto a cambiar su filiación política para permanecer aliado al partido dominante. Procopio, Lulú y Archibaldo son personajes que logran escaparse de aquellas dos fuerzas contrarias e intentan construir una nueva vida dentro de la nueva sociedad.

César, el hijo menor de la familia y narrador de la primera parte de la novela, lamenta que la gente ya no los trata con respeto. Cuando la familia tiene que huir de su hacienda, el joven dice que el pueblo “reía de nuestro pánico, precisamente en los momentos de mayor angustia.” Y cuando llega a la capital César busca “una fina mano enguantada” que se alza para saludarlos a su paso; o “una cabeza que se descubre respetuosamente.” La altivez aristocrática es mejor expresada por Agustinita y Francisco José. Cuando un gendarme quiere registrar las maletas de la familia, Agustinita protesta que ellos son una familia decente y que “...a nosotros nadie nos ha tratado nunca así.”¹²⁰ Francisco José es como una caricatura de un poeta modernista del porfiriato. En este personaje Azuela exagera las cualidades de un ser sensible, encerrado en una torre de marfil con sus libros y su arte. No puede hacer frente a la dura realidad de su país en ruina. Cuando sus padres discuten acerca de los problemas económicos que enfrenta la familia, el joven se refugia en el *water-closet* para escribir poesía. La familia termina en un apartamento humilde de un barrio pobre. A pesar de que ahora viven en un ambiente miserable y triste, Agustinita y Francisco José no quieren abandonar la altivez de su clase. Cuando se enteran de que Procopio y Lulú han conseguido trabajo para sostener a la familia, Agustinita y Francisco José se sienten ofendidos. El escuchar la palabra ‘trabajo’ fue para el sensible poeta una “tempestad espiritual que lo arrojaba de su torre de marfil.”¹²¹

¹²⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo I pp. 432-33

¹²¹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 556

Orozco también utilizó su arte para examinar los cambios sociales que sucedían tras los años bélicos. En algunos de los tableros en el Patio Grande de la Preparatoria el artista volvió al estilo de caricaturista político para tratar estas cuestiones. El corredor del primer piso presenta un panorama de imágenes satíricas sobre el tema de “falsedades sociales.” Estos tableros, *La ley y la justicia*, *El juicio final*, *La libertad*, *La acechanza*, *La basura política*, *La caja de caridad* y *Los ricos*, se burlan de las ideas de justicia, tanto celestial como terrenal. Además de éstos, hay dos tableros más en la planta baja, *El banquete de los ricos* y *La trinidad revolucionaria*, que pertenecen a esta categoría, en cuanto a estilo y contenido. Algunas de estas imágenes se burlan de la clase alta. Dos tableros en el primer piso hacen crítica de la altivez e hipocresía de la gente decente. *El juicio final* (figura 22) es una sátira de la religión, presentada como si fuera una farsa teatral. La imagen es una burla de la pintura religiosa. La figura principal es una caricatura de Jehová, con barba y toga, sentado en las nubes. Este Dios carece de la dignidad y el poder divino tradicionalmente expresados en la iconografía cristiana. Parece estar enfadado por el estado en que se encuentra el mundo que creó. A la mano diestra de él se ve un grupo

Figura 22. *El juicio final*.

Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, primer piso. 1923-24.

de aristócratas de rodillas y en actitud pía y devota. Como dice Fernández, estos aristócratas adoran a un dios “concebido con la misma materialidad de su propia mente.”¹²² Son personas que “consagran la mañana a la misa,” como había dicho Azuela, pero no hacen nada para amparar a los pobres. Creen que su posición privilegiada en la sociedad basta para entrar en el reino eterno. Los pobres, al contrario, están a la mano siniestra de Dios, perseguidos por unos diablos. Fernández hace un comentario curioso acerca de esta imagen. Según su interpretación, ellos son “engañados por el demonio con las falsas ideas de libertad.”¹²³ Esto da a entender que su anhelo por la libertad es algo así como un pecado. Otra interpretación que se puede hacer es que los diablos representan las dificultades que la gente humilde tiene que enfrentar. Los pobres sufren su miserable condición sin poder contar con el amparo ni de Dios ni de la clase privilegiada.

Otra imagen de la clase alta aparece en el último tablero del corredor. Se titula *Los ricos* (figura 23) y en él se ve una fila de aristócratas que marchan hacia una iglesia. Pasan cerca de algunos mendigos en el camino, sin hacer caso de ellos. Orozco representa a esta gente decente como caricaturas grotescas. Las expresiones soberbias de las damas recuerdan a la altivez de Agustinita Vázquez Prado. Y el joven refinado, y un poco efeminado, que encabeza la procesión recuerda a su sensible hijo, Francisco José. Manrique describe a estas señoras como “damas soberbias que corren a la iglesia, cruelmente pisoteando a los pobres, los cuales también aspiran a la gloria celestial.”¹²⁴ Son personas vanidosas a quienes les faltan caridad y compasión para con los desamparos de la sociedad. Como Agustinita y Francisco José, estas figuras no piensan en la desigualdad social sino en su propia superioridad. Quieren mantener esa posición y, como los hermanos del Llano, creen que tienen derecho a ella.

Al lado de esta imagen hay un tablero pequeño que hace referencia a la desigualdad social y alude a la alianza de la clase alta y la Iglesia: *Caja de caridad*. Irónicamente, son la gente humilde y los pobres los que depositan sus monedas en la caja.

¹²² Fernández, p. 45

¹²³ Fernández, p. 46

¹²⁴ Manrique, p. 18

Figura 23. *Los ricos*.

Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, primer piso, 1923-24.

La mano por debajo de la caja que recibe el dinero está cuidadosamente arreglada y adornada de grandes joyas. Esto da a entender que los ricos no solamente hacen caso omiso de los pobres, sino que los explotan y les roban lo poco que tienen. Esta imagen y la de los pobres en *El juicio final* recuerda a la actitud del padre Jeremías en *Los caciques*: que los pobres viven en la miseria porque así lo manda Dios. “Yo no sé quién ha despertado tantas ambiciones en la plebe” dice el cura, “que nadie quiere conformarse ya con la suerte que Dios le ha dado.”¹²⁵

Los demás tableros en este conjunto hacen una crítica de la sociedad bajo el nuevo régimen. En *El banquete de los ricos* (figura 24) se ve a dos hombres y una mujer gozando de un banquete donde reinan la gula y la lujuria. Se entregan a una fiesta suntuosa e intentan satisfacer un apetito insaciable de placeres pecaminosos. Mientras tanto, en la parte inferior de la composición, pelean algunos obreros entre sí. Una línea ondulante separa las dos escenas. Se puede interpretar las figuras en la parte superior

¹²⁵ Azuela. *Obras completas*, tomo II p. 825

Figura 24. *El banquete de los ricos*.

Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, planta baja, 1923.

como los nuevos ricos porque no se preocupan por su reputación social como la 'gente decente,' Son, como dice Manrique, "hombres y mujeres refinados y decadentes" a la vez.¹²⁶ El hombre a la mano derecha en la parte superior les señala a los obreros y se ríe. La falta de unidad entre ellos da lugar a la corrupción del movimiento. Los oportunistas ocupan el espacio que anteriormente había sido el dominio de los aristócratas. Éste es un tema que surge a menudo en las imágenes de Orozco y en la narrativa de Azuela a lo largo de sus respectivas carreras.

La trinidad revolucionaria (figura 25) hace referencia a la iconografía cristiana. Se compone de un soldado, un campesino y un obrero. Fernández identifica a la figura

¹²⁶ Manrique. p. 17

dominante de la composición como el obrero, "...empuñando el fusil y la cabeza cubierta por la bandera roja, cegado por el entusiasmo del ideal."¹²⁷ Luego identifica a la figura mutilada a la mano derecha como el soldado. Esta interpretación implica que el obrero había llevado a sus compañeros por mal camino. Otra interpretación de este tablero será invertir los papeles de las dos figuras. De este modo, el obrero y el campesino están en el mismo plano, son compañeros en la lucha por la justicia. Uno representa las masas en el ámbito urbano, el otro, en el rural. La figura dominante no está dibujada de cuerpo entero, sino que solamente se le ve el torso. Además, está enmascarada por la bandera roja, la cual se convierte en una gorra jacobina. Este símbolo de la Revolución Francesa se repite varias veces como motivo central en el corredor del primer piso. Esta figura representa el revolucionario, un ser mítico, todopoderoso. Con el fusil en las

Figura 25. *La trinidad revolucionaria*.
Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, planta baja, 1923.

¹²⁷ Fernández, p. 38

manos, expresa la fuerza y la agresividad. Sin embargo, el campesino y el obrero están desencantados con sus promesas de libertad. El campesino se cubre la cara en actitud de angustia o espanto. Según Fernández, expresa “todo el dolor, la angustia, la devoción, la fe de nuestros rancheros...”¹²⁸ El obrero mira al soldado con una expresión amarga en el rostro. Ambos ya están hartos de la retórica revolucionaria.

Ya se han examinado los tableros del primer piso que hacen crítica de la clase alta y la Iglesia. Los demás tableros de este corredor se burlan de otros aspectos del cambio social. El panorama empieza a la mano izquierda con una caricatura de *La ley y la justicia*. (figura 26) Aquí un abogado se comporta escandalosamente con la personificación de ‘la justicia.’ Es una sátira amarga del concepto de la justicia temporal, yuxtapuesta al tema de la justicia celestial en *El juicio final*. A continuación hay un tablero pequeño, pintado sobre una ventana que se burla del concepto de *La libertad*. En el arte francés este concepto tradicionalmente se representa por una mujer. Aquí Orozco la representa como una mujer vieja, fea y decadente tocada de gorra jacobina. Todas estas escenas están representadas como si provinieran de una farsa teatral. La figura de la libertad, colgada de unas cuerdas como una marioneta, carece de toda gracia y dignidad.

Los tableros de en medio del corredor son *La acechanza* (figura 27) y *La basura política* (figura 28). El primero de estos es una sátira de la intriga política. En ello se ve un campesino atrapado entre facciones contrarias. La imagen del campesino es una figura grotesca que parece carecer de inteligencia. Por delante de él se ve una caricatura de Marx. Con la corona de espinas que lleva, el artista sugiere una analogía con Cristo. Sin embargo, es representado como un payaso. Carga la bandera negra y roja de la anarquía en una mano y la gorra jacobina en la otra. Llama al campesino a que le siga. Detrás del hombre humilde aparece una figura amenazante. Está vestido de negro y enmascarado. Se acerca al campesino sigilosamente con un puñal en la mano y está a punto de clavárselo en la espalda. Por el bombín y la vestidura que lleva se puede interpretar esta figura como un hombre culto. Por extensión, se puede decir que representa la clase reaccionaria. El campesino es vulnerable a ambas fuerzas. Lo seduce fácilmente la promesa de justicia.

¹²⁸ Fernández, p. 38

Pero al mismo tiempo, lo amenaza la intriga política. En última instancia, Orozco echa a la basura todos los símbolos del poder político, tanto tradicionales como modernos. En *La basura política* unos zopilotes hurgan entre los deshechos de los símbolos de gobiernos reales, religiosos y militares. La gorra jacobina que esconde la cara al revolucionario en *La trinidad* termina aquí junto con la cruz gamada del fascismo.¹²⁹ Estas obras expresan el escepticismo de Orozco acerca del cambio social que la revolución había prometido. Sugiere que la justicia es todavía un ideal inalcanzable para las masas.

Figura 26. *La ley y la justicia*.

Fresco en en Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, primer piso, 1923-24.

Mientras que Orozco expresa su escepticismo con imágenes satíricas, Azuela lo expresa con el tono amargo de su prosa. Su participación directa en la Revolución lo dejó con un desencanto profundo por la corrupción del movimiento. En *Andrés Pérez, maderista* utiliza un lenguaje áspero para desahogar su ira para con los antiguos porfiristas que corrompieron el movimiento. Los describe como “negros y pestilentes moscones,” “residuos excremencios de la dictadura,” quienes habían venido a “echarse

¹²⁹ Rochfort, p. 42

sobre las primicias de la revolución en triunfo.”¹³⁰ Al final de la novela Andrés Pérez, en medio de la celebración por el triunfo de Madero, entra a la casa de María, la viuda de Toño Reyes. Esta metáfora de aprovechamiento aparece en el tablero *La ley y la justicia* en la Preparatoria. Mientras que el abogado tontea con ‘la justicia,’ a ésta se le cae la venda y se le desequilibran las escalas. La impresión de la mano en la toga de la mujer indica que el abogado sórdido ya se ha aprovechado de la condición vulnerable de aquélla. Además, el puñal en la mano del hombre da un aspecto amenazante a la escena. Indica que tiene dominio de la situación y que está dispuesto a recurrir a la violencia física para obtener lo que quiere.

En *Los caciques* Azuela pone en duda las intenciones de algunos de los intelectuales que habían promovido la Revolución. Cuando el ayuntamiento municipal tiene que elegir un diputado al Congreso del Estado, el gobierno les recomienda a “un tipo de bigotes alacranados, muy derecho e infatuado, con ínfulas de aristócrata.” Éste viene al pueblo para convencer a los miembros del ayuntamiento que él mismo es el candidato apropiado para representarlos al nivel estatal. En el discurso que da expresa una actitud condescendiente para con el pueblo.

La política no está al alcance de ustedes... Conténtense con elegir su Ayuntamiento, que es lo que les toca a los pueblos. Los diputados debemos ser hombres de una pieza, hechos ya a la lucha política, por la palabra, por la prensa. Yo soy literato, periodista... Traigo cartas de recomendación de altas personalidades de la prensa y de personajes encumbrados en el gobierno. Que eso les baste. Denme, pues, su voto para llenar la fórmula y con eso habrán cumplido con su deber de ciudadanos honrados.¹³¹

En efecto, está diciendo a sus espectadores que él es más inteligente que ellos; que ellos no son capaces de entender cuestiones de política nacional. A pesar de toda la retórica acerca de una sociedad igualitaria, se ve que del movimiento está surgiendo una nueva minoría dominante. Estos hombres creen que ellos mismos tienen el conocimiento y la sabiduría para tomar decisiones en nombre del pueblo. Esta imagen aparece en *La acechanza*, otro de los tableros de la Preparatoria. Se ve la misma actitud

¹³⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 799

¹³¹ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 843

Figura 27. *La acechanza*.
Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, primer piso, 1923-24.

Figura 28. *La basura política*.
Fresco en el Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, primer piso, 1923-24.

condescendiente en la relación entre Marx, el nuevo salvador de las masas, y el campesino. Sin embargo, no todos los miembros del ayuntamiento están de acuerdo con la recomendación del gobierno. Crispín entiende que es una manipulación que les usurpa el proceso democrático. Trae a Rodríguez a la reunión para enfrentar al delegado. El agitador responde a su discurso de manera sarcástica:

los bárbaros de provincia, nos hemos tomado la licencia de formarnos una opinión... la vergüenza más ignominiosa que la revolución de 1910 ha desnudado es una intelectualidad abyecta que arrastra su panza por el cieno, lamiendo eternamente las botas de todo el que ocupa un lugar alto...¹³²

La frase 'bárbaros de provincia,' nuevamente recuerda la figura grotesca del campesino en *La acechanza*. Tanto el fresco como la novela denuncian la actitud condescendiente de los intelectuales hacia las masas. Sin embargo, Azuela, por medio de la voz de Rodríguez, cae en el mismo error. El mismo protagonista de la novela predice que la revolución va a ser un fracaso porque "la gente pobre no puede gobernarse sola."¹³³ Puede ser que algunos de estos líderes fueran bien intencionados. Quizás realmente creyeron que sus acciones eran necesarias para el bienestar del país. Sin embargo, esta actitud contribuyó a la formación de la nueva clase dominante. Hizo posible la explotación del movimiento por los verdaderos oportunistas. Personajes de este tipo aparecen frecuentemente en las novelas de Azuela.

En *Los de abajo*, Luis Cervantes es un hombre culto que había apoyado el golpe de Huerta. Cuando se da cuenta de que los revolucionarios son los que van a salir triunfantes, Cervantes intenta unirse a la tropa de Demetrio Macías. Trata de convencerlos que él también es revolucionario. Pero pronto se da cuenta que los rebeldes no entienden nada de los ideales del movimiento. Decide que no importa que los hombres de la tropa sean revolucionarios o meros bandidos: "el mañana les pertenecía; había que estar con ellos, sólo con ellos."¹³⁴ Además, se aprovecha de la ingenuidad de Demetrio y sus compañeros. Pero también intenta convencer a Demetrio de que explote el

¹³² Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 844

¹³³ Azuela, *Obras completas*, tomo II p. 832

¹³⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 337

movimiento. Le explica que la Revolución lucha por principios e ideales; que Demetrio no se ha levantado en armas para Carranza o Villa, sino para defender “los sagrados derechos del pueblo”; que no lucha contra el cacique don Mónico, sino contra todo el caciquismo de la nación. Le explica que la revolución va a ganar y que Demetrio tiene que prepararse para aprovecharse del nuevo régimen. Pero Cervantes no emplea esa retórica en serio. En realidad no le importan nada de ideales nobles. Se esconde detrás de sus palabras como el revolucionario en *La trinidad* se esconde detrás de la bandera roja. Y, como la figura en el fresco, el personaje literario se convierte en un ser mítico, sobrenatural. Sus discursos les impresionan mucho a Demetrio y a sus hombres. Sienten un respeto reverencial por su conocimiento y sabiduría.

--Si vieras qué bien explica las cosas el curro, compadre Anastasio --dijo Demetrio...

--La verdad, es gente que, como sabe leer y escribir, entiende bien las cosas.

--¡Lo que es eso de saber leer y escribir!...¹³⁵

Sin embargo, todo es una fachada sin sustancia alguna. Suena bonito; se ve bonito de por fuera. Pero no son palabras sinceras. Demetrio, al contrario, es un hombre humilde. Sólo quiere regresar a su casa al terminar el conflicto. No tiene grandes ambiciones de poder ni tampoco le importa el dinero. Pronto se harta de los discursos pedantes de Cervantes. Y, de la misma manera que el obrero en *La trinidad* mira con asco al revolucionario, Demetrio le habla al curro diciéndole: “¡Si viera que no le tengo amor al dinero!”¹³⁶

En *Las tribulaciones de una familia decente* aparece otro personaje de este tipo. Pascual, el yerno de Procopio y Agustinita, es capaz de cambiar repentinamente su afiliación política, para que siempre milite en las filas de la facción dominante. Cuando supo que los constitucionalistas iban a ganar la lucha armada, entendió que la familia tendría que aliarse a ellos para poder sobrevivir bajo el nuevo régimen. Le explica a Agustinita que “de ellos es el hoy y el mañana.” Se asocia con un capitán Covarrubias porque él “goza de las confidencias de Carranza.”¹³⁷ Después de la ruptura entre los

¹³⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 349

¹³⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 386

¹³⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 445

revolucionarios, Agustinita se pone al lado de Villa mientras que Pascual permanece fiel a los carrancistas. Nuevamente, le explica a su suegra que está listo para aprovecharse de cualquiera de las facciones que salga triunfante.

--Si triunfa Villa yo estaré de regreso dentro de dos semanas, en cuanto pasen las venganzas; pero si triunfa Carranza pronto estaremos de vuelta y de todos modos nuestras influencias serán en favor de la familia.¹³⁸

Al triunfar Carranza, Pascual y Berta regresan a la capital y reciben una nueva casa por el procedimiento del 'avance' de los nuevos ricos. Pero Berta no se siente a gusto en este palacio. Sufre por el contraste entre su vida de lujo y la de la gente miserable. Pascual consigue un puesto importante en el gobierno de Carranza. Con sus nuevos socios, el general Covarrubias y el comerciante don Ulpiano, Pascual se involucra en planes para explotar el nuevo sistema económico. Las maquinaciones de esta trinidad infame se revelan en un relato retorcido y sórdido de intriga política. Su propósito no es mejorar la vida de las masas, sino enriquecerse ellos mismos.

Hay una escena que tiene lugar en la mansión de Pascual y Berta que hace recordar el tablero de *El banquete* en la Preparatoria. Los invitados son el general Covarrubias, don Ulpiano y Lulú, la hermana de Berta. Después de la comida "cuando el alcohol se les había montado ya a la cabeza" el comportamiento de los invitados degenera. El general intenta galantear a Lulú, pero ella responde con asco. Indignada sale bruscamente de la casa. Pero Berta termina por ser presa de la lascivia de ambos, el comerciante y el general. No hay quien la defienda porque su esposo embriagado se desmaya. Cuando Pascual se entera del acontecimiento no se escandaliza. Le pide a su esposa que cultive una relación con don Ulpiano. Pues le hace falta la cooperación del comerciante para seguir adelante con una empresa comercial en la que está involucrado. Esta escena difiere de *El banquete* por el hecho de que Berta no participa en la lascivia por su propia voluntad. Primeramente es violada por los dos invitados. Luego su esposo le pide que se prostituya con don Ulpiano. La mujer en el fresco, al contrario, parece que está divirtiéndose. Pero el ambiente en las dos obras es parecido. En ambos casos se ven

¹³⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 471

escenas de los nuevos ricos disfrutando de una vida decadente sin la menor preocupación por la condición de la vida de las masas.

Además de explotar tanto a su esposa como el nuevo sistema, resulta que a Pascual tampoco le importa el bienestar de la familia. Visita a sus suegros con un plan de salvar sus propiedades.

--Hay que simular una escritura de venta de todos sus bienes, con fecha anterior a la revolución.

--¿Y quién otro podría ser sino tú mismo? --prorrumpió Agustinita delirante de alegría.¹³⁹

Resulta que el plan es simplemente un truco para estafar a la familia. Pascual termina con la posesión de todas las propiedades. Procopio presiente que los hombres como Pascual, los que saben manipular el sistema, son los que van a sacar beneficio de la Revolución.

“—El porvenir les pertenece ciertamente a los hombres como Pascual.”¹⁴⁰

La explotación del movimiento ocurrió también en el campo. El objetivo de la reforma agraria fue romper el sistema de haciendas y devolver la tierra expropiada por Díaz a los campesinos. El gobierno formó comunidades agrarias y para cada una designó a un líder. Azuela examinó las acciones de los agraristas en la novela *San Gabriel de Valdivias, comunidad indígena*. Encontró las mismas tendencias en el campo que en los centros urbanos. Había resistencia al cambio de la estructura social por parte de los antiguos hacendados. Como sus homólogos en la ciudad, los hacendados se consideraban ‘gente decente,’ superior a las masas. En la novela los antiguos caciques de la hacienda de San Gabriel son don Carlos Valdivia y su hijo don Arturo. El líder agrarista de la nueva comunidad es Saturnino Quintana. Recibió este cargo “en premio por su amor comprobado a los ideales de la revolución y del pueblo...”¹⁴¹ Sin embargo, el deseo de adquirir propiedad, prestigio y poder lo impulsa más que los principios del movimiento. Tiene un plan para apoderarse de todas las tierras de la comunidad y sembrar su propia

¹³⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo I pp. 522-26

¹⁴⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 508

¹⁴¹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 790

cosecha. Don Ramoncito es el idealista, uno de los que no se aprovecharon del movimiento. No consiguió para sí mismo “haciendas, soberbias mansiones o grandes puestos públicos.”¹⁴² El único premio que recibió en pago a sus servicios fue su cargo de maestro en la comunidad Quintana. Como el idealista en otras novelas, don Ramoncito se ha desilusionado por la traición de los oportunistas. Pero este personaje es distinto de los otros. Aquí Azuela lo representa como un alcohólico, desperdiciándose.

Ciriaco Campos es el protagonista de la novela. Es un soldado que regresa al rancho después de haber servido en el ejército, luchando contra los cristeros. Cuando regresa al rancho encuentra un nuevo orden social, encabezado por Saturnino Quintana. Se nota de inmediato la tensión entre los dos hombres. Empieza como una lucha por el poder. Le molesta a Ciriaco que un grupo de ‘fuereños’ sean los nuevos jefes de la comunidad. También le cae mal la soberbia de Saturnino Quintana. Al líder agrarista le disgusta el que los nativos respeten a Ciriaco. Pronto el rancho se divide en dos grupos: los nativos de San Gabriel y los fuereños. Don Ramoncito, quien está enterado de las intrigas del líder, exhorta a Ciriaco a levantarse en contra de él “--¡Hermano campesino, acabaste con el hacendado; ahora te falta acabar con el líder!”¹⁴³ Después de un choque en una cantina, Quintana se venga de la humillación violando a la novia de Ciriaco Campos. Este acto es la chispa que inicia la rebelión de los nativos en contra de los agraristas.

Hay una semejanza entre este argumento y el de *Los de abajo*. Como Demetrio, quien se había metido en la Revolución a causa del pleito que tuvo con el cacique don Mónico, Ciriaco también se involucra en una rebelión a causa de un pleito con Saturnino Quintana. En ambos casos el levantamiento adquiere un propósito más global. El conflicto personal fue síntoma de un problema más amplio. La tensión entre don Mónico y Demetrio, y entre Quintana y Ciriaco es un microcosmo de la relación entre una clase dominante y otra dominada. Los líderes agraristas reemplazaron a los hacendados. Pero todavía existe una relación jerárquica entre ellos y los campesinos. Como dice Dámaso

¹⁴² Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 785

¹⁴³ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 783

Campos, el padre de Ciriaco, Quintana es “la misma jeringa con otro palo.”¹⁴⁴

Orozco denominó a esta clase de hombres los líderes falsos. Imágenes de ellos aparecen en el paraninfo de la Universidad de Guadalajara, en el fresco *El pueblo y los líderes falsos*. Es la escena de un enfrentamiento entre el pueblo y los intelectuales. Estos se apiñan a la izquierda de la composición, señalando a sus textos sagrados. Rochfort ha identificado dos de estas figuras como caricaturas de Marx y Trotsky. También sugiere que la figura animada en el primer plano puede ser Siqueiros.¹⁴⁵ Este último está tratando de convencer a la multitud a aceptar la nueva fe. Sin embargo, parece que el pueblo no se ha beneficiado de la Revolución. Un grupo de gente desgraciada, descarnada y demacrada se levanta en contra de los ideólogos, mientras que las llamas arden en el trasfondo. En un tablero pequeño al lado derecho del central hay unos hombres famélicos que piden limosna. Un niño yace en el suelo, casi muerto.

Figura 29. *El pueblo y los líderes falsos*.
Fresco en el paraninfo de la Universidad de Guadalajara, 1936.

¹⁴⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 790

¹⁴⁵ Rochfort, p. 140

El tablero opuesto presenta tres figuras de aspecto simiesco. Dos obreros están de pie en actitud soberbia. El militar detrás de ellos hace ver que este nuevo grupo de caudillos cuenta con el apoyo del ejército. El montón de libros al lado de ellos representan sus ideologías. Los fusiles a sus pies, y el puñal que agarra la figura de Marx en el tablero central sugieren que están dispuestos a imponer sus ideas a la fuerza. Rochfort no interpreta esta obra como una crítica del sindicalismo, sino de algunos de los líderes laborales de mala fama, especialmente Luis Morones, el fundador de la CROM. Morones tipifica la corrupción del movimiento. Durante el período callista se hizo un hombre bien acaudalado. Con recursos sindicales adquirió joyas, automóviles nuevos y propiedades inmobiliarias extensas.¹⁴⁶ Estos líderes son representativos de la nueva clase de explotadores.

...the exploiters are not greedy, stereotypical capitalists, but prophets of a false ideology, whose henchmen's despotic presence seems to promise the continuation of misery, poverty and starvation...¹⁴⁷

Se puede interpretar estos tres tableros juntos como un comentario sobre la traición de la Revolución durante el período callista.¹⁴⁸ *San Gabriel de Valdivias* también expone la traición de la reforma agraria en el mismo período. Pero hay una distinción de forma entre el fresco y la novela. La imagen visual es más mítica. Las llamas en el trasfondo y los cuerpos descarnados de las figuras dan un tono dantesco a la escena. La rebelión en la novela es una escena terrenal. Los protagonistas son seres humanos del mundo real. Lo que tienen en común las dos obras es que presentan un levantamiento espontáneo. El pueblo en el fresco se levanta en contra de los líderes falsos de la misma manera que Ciriaco Campos y sus compañeros se levantan en contra del líder agrarista. En ambos casos se ve una multitud que esta harta de las promesas vanas para una nueva sociedad.

¹⁴⁶ Meyer and Sherman, p. 584

¹⁴⁷ Rochfort, p. 140

¹⁴⁸ Rochfort, p. 143

El indigenismo

El cambio social en el campo al cual aluden ambos artistas se relaciona con la cuestión indigenista, tema perenne en la historia de México. Los campesinos fueron en su mayor parte indígenas. A esta gente el régimen de Díaz le robó sus tierras. Los hacendados dominaron la jerarquía social en el campo, y éstos fueron en su mayoría criollos. Durante el porfiriato la alta sociedad, en su afán por acercarse a lo europeo, quiso disimular el aspecto indígena de la cultura mexicana. Surgió después de la Revolución una nueva actitud para con la gente y la cultura indígenas de México. Entre los intelectuales se manifestó un deseo de valorar a esa gente como una raza noble y exaltar su cultura como la verdadera fuente de la cultura mexicana. José Vasconcelos, el ministro de Educación del Presidente Obregón, inició una serie de proyectos para integrar a los indígenas a la cultura nacional del país. Orozco tuvo opiniones firmes sobre este tema, las cuales no siempre fueron políticamente correctas. Por su parte, Azuela lo trató en su narrativa de manera indirecta. Por eso las imágenes en sus obras relacionadas con el tema son muy distintas a las de Orozco. Sin embargo, el indigenismo es de tanta importancia para la cultura mexicana que merece analizar cómo se manifiesta en la obra de ambos autores. Al examinar la cuestión, Orozco notó las contradicciones en el movimiento indigenista y observó que el pueblo mexicano se preocupa mucho por cuestiones de raza.

En la época del indigenismo agudo se identificó al indio con el proletario sin tener en cuenta que no todos los indios son proletarios ni todos los proletarios indios...¹⁴⁹

Nos clasificamos continuamente en indios, criollos y mestizos, atendiendo sólo a la mezcla de sangres, como si se tratara de caballos de carrera, y de esa clasificación han surgido partidos saturados de odio que se hacen una guerra a muerte, indigenistas e hispanistas.¹⁵⁰

Respecto a esta polémica, Orozco tenía la convicción de que no se puede definir la cultura mexicana solamente como una raza ni la otra. Esto no quiere decir que el artista

¹⁴⁹ Orozco, *Autobiografía* p. 69

¹⁵⁰ Orozco, *Autobiografía* p. 73

despreciara lo indígena, sino que puso énfasis en el hecho de que la cultura mexicana nació del mestizaje racial y cultural.

El pintor abordó el tema desde un punto de vista histórico. Aparece en los ciclos de frescos en la Biblioteca Baker en Dartmouth College y en el Hospicio de Cabañas en Guadalajara. En Dartmouth los frescos muestran la dualidad de las Américas. La serie de tableros del ala oeste muestra escenas del mundo indígena del continente. El ala este muestra la llegada de los europeos, la conquista del mundo indígena y la formación del mundo americano. (figura 30) El primer tablero del ala oeste, *Migraciones*, representa la llegada de los primeros hombres al continente. A continuación hay algunas escenas de varios aspectos de la cultura indígena. Sin embargo, no son imágenes idealizadas. El artista muestra tanto lo destructivo de las antiguas civilizaciones como lo creativo. *Sacrificio indio* expone los ritos sangrientos de la religión azteca. (figura 31) *Guerreros indios* representa el aspecto militarista de su sociedad y hace referencia a la naturaleza jerárquica de su estructura social. *La llegada de Quetzalcoatl* está dominada por la imagen del legendario dios blanco. Detrás de él hay una fila de otros dioses en el panteón azteca, entre ellos Tlaloc el dios de la lluvia y Huitzilopochtli el dios de la guerra. En el tablero que sigue, *Culturas indígenas*, Orozco presenta los logros culturales que Quetzalcóatl impartió a las civilizaciones precolombinas. (figura 32) Se compone de tres figuras que representan la agricultura, el arte y la ciencia. La composición se destaca por

Figura 30. Esquema de la Biblioteca Baker de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire.

Figura 31. *Sacrificio indio*.
Fresco en la Biblioteca Baker, Dartmouth College, 1932-34.

las fuertes líneas verticales. La figura que representa la ciencia es la más impresionante. El brazo alzado y derecho ante el fondo oscuro llama la atención. La interpretación del Dr. Artemas Packard acerca de esta imagen describe cómo Orozco utilizó este gesto para representar la ciencia de una manera poética.

Science is suggested through the contemplative figure, whose closed eyes imply an inner activity of the mind. His eloquently upraised arm indicates, perhaps, intellectual activity as an advance into the unknown.¹⁵¹

Estas imágenes juntas muestran la complejidad de la raza indígena del continente. De esta manera Orozco realza la importancia de sus desarrollos.

¹⁵¹ Dickerson, p. 9

Figura 32. *Culturas indígenas*.
Fresco en la Biblioteca Baker, Dartmouth College, 1932-34.

El tablero que sigue a éste cuenta el final de la leyenda, *La partida de Quetzalcóatl*. La última imagen del ala se refiere a *La profecía* que dejó el dios al salir, de regresar en el año Ce Acatl para reclamar su trono. Éste es un tablero pequeño sobre una puerta. La imagen es de los conquistadores españoles en su armadura, con caballos, y cargando una cruz. La posición de este tablero corresponde a *Guerreros indios* en el otro extremo del muro largo. Éste es del mismo tamaño y tiene la misma colocación sobre una puerta. Ambos enmarcan la serie y dan unidad a los tableros. Los guerreros en un extremo del muro y los conquistadores en el otro se enfrentan unos a otros, previendo el choque militar que va a suceder. (figura 33)

El primer tablero del ala este es una escena de *La conquista y evangelización*. (figura 34) La figura que domina la composición es Cortés, vestido de armadura y cargando una espada. Al lado de él hay un fraile, quien planta una cruz imponente. A los pies de Cortés yace un montón de cadáveres de los aztecas vencidos. En el trasfondo las barcas de los españoles arden en el mar. Como en *La destrucción del viejo orden* la

Figura 33. *Guerreros indios y La profecía*.
Fresco en la Biblioteca Baker, Dartmouth College. 1932-34.

civilización conquistada está en ruina detrás de las figuras en el primer plano. Aquí Orozco muestra la raza europea como la nueva clase dominante que sube al poder y da inicio al mundo americano.

En el Hospicio de Cabañas en Guadalajara, Orozco volvió al tema de la conquista. En este ciclo el artista no se enfoca tanto en las antiguas civilizaciones. Hay unos pequeños tableros en los cruceros que muestran los ritos y los sacrificios macabros al dios de la guerra, Huitzilopochtli. En la bóveda del crucero este hay un tablero que presenta un conjunto de dioses aztecas. Pero a éstos el artista añadió Jehová y Jesucristo. Esta mezcla de religiones representa un componente de la mezcla de razas y culturas que sucede después de la conquista. Las imágenes de los muros y bóvedas de la nave enfocan las acciones de los españoles. Lo que se nota en este ciclo es la relación del poder establecida por los españoles entre ellos mismos y los indígenas. *Cortés* es uno de los tableros que representa la conquista militar; *El fraile* muestra la conquista espiritual. (figura 35) Estas dos figuras aparecen en el ala este de Dartmouth, pero aquí sus expresiones son más amenazantes. Como en la obra anterior los nativos vencidos yacen a

Figura 34. *La conquista y evangelización*.
Fresco en la Biblioteca Baker, Dartmouth College. 1932-34.

los pies del conquistador. Pero la armadura de este Cortés le da el aspecto de una máquina, lo cual realza la brutalidad de la agresión militar. El fraile aquí no es un monje bondadoso o caritativo. Con una expresión dura en la faz, agarra la cruz tal cual si fuera una espada utilizada para oprimir al indio a sus pies. En ambos de estos tableros, una musa mecánica se cierra sobre la figura central. En *El fraile* la musa carga un letrero con el alfabeto romano. Esto sugiere que el misionero intenta imponer no sólo su religión, sino también su cultura sobre la raza conquistada.

Azuela no trata el indigenismo como un tema específico en sus novelas. Pero a menudo hace referencia a la gente a quien denomina "la raza." Presenta a esta gente como un sector de la estructura social y examina la relación entre ellos y la cultura nacional. Como el pintor, el escritor no idealiza a esta gente, sino que los presenta como seres humanos complejos con gran variedad de cualidades. A través de su narrativa expone las tensiones y conflictos que existen entre las razas. Se ve la actitud elitista que sintió la gente culta para con la gente indígena en personajes como Luis Cervantes en *Los de abajo*. Cervantes tiene un nivel de preparación más alto que Demetrio y sus hombres. Y en sus soliloquios expresa un desdén hacia ellos. Describe a la tropa de Demetrio como

Figura 35. *Cortés y El fraile*.
Frescos en el Hospicio de Cabañas, 1938-39.

“una veintena de encuerados y piojosos.” Luego los describe como salvajes “...bandidos agrupados con un magnífico pretexto para saciar su sed de oro y de sangre.” El habla de Cervantes es mucho más sofisticado que el de los soldados o de Camila.

--Yo he procurado hacerme entender, convencerlos de que soy un verdadero correligionario.

--¿Corre qué? --inquirió Demetrio...

--Correligionario, mi jefe..., es decir, que persigo los mismos ideales y defendiendo la misma causa que ustedes defienden.

--Pos ¿cuál causa defendemos nosotros?¹⁵²

El dialogo de los campesinos está escrito en su forma de hablar. Así que se puede ver un contraste marcado entre el discurso de Cervantes y el habla de Camila.

--Oiga, ¿y quién lo insinó a curar?... ¿Y pa qué jirvió la agua?... ¿Y los trapos, pa qué los coció?... ¡Mire, mire, cuánta curiosidá pa todo!... ¿Aguardiente de veras?... ¡Ande, pos si yo creiba que el aguardiente no más pal cólico era güeno!... ¿Y por qué no le regüelve mejor agua fría?... ¡Mi' qué cuentos!... ¡Qesque animales en la agua sin jervir!... ¡Pos cuando ni yo miro nada!...¹⁵³

Por medio de este contraste el escritor muestra la relación de poder entre las dos razas. La alta preparación de los aristócratas les dio un pretexto para sentirse superiores a las masas analfabetas, para controlar y manipularlas, y para mantenerlas en la servidumbre. Éste fue uno de los problemas sociales que José Vasconcelos quiso corregir. Uno de sus programas fue el establecimiento de escuelas rurales para traer la enseñanza a los indígenas e integrarlos a la cultura nacional. En la narrativa se ve que Cervantes consideraba que su raza era superior. Hasta expresa desprecio por las características físicas de los indígenas. Observa a Camila con una actitud condescendiente.

plegó las cejas y miró con aire hostil aquella especie de mono enchomitado, de tez bronceína, dientes de marfil, pies anchos y chatos.¹⁵⁴

Por otra parte, cuando Camila considera a Cervantes lo ve casi como un angel.

...el fresco y radioso rostro de Luis Cervantes, aquellos ojos glaucos de tierna expresión, sus carrillos frescos y rosados como los de un muñeco de porcelana, la tersura de una piel blanca y delicada..., el rubio tierno de sus cabellos, rizados

¹⁵² Azuela, *Obras completas*, tomo I pp. 331-32

¹⁵³ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 337

¹⁵⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 337

ligeramente.¹⁵⁵

Este contraste indica la tendencia que existía durante el porfiriato de despreciar lo indígena y tratar lo europeo con reverencia.

Esta actitud elitista surge también en *Las tribulaciones*. En su narración César alude a la distinción entre las razas. Piensa en los hombres humildes de su tierra de una manera condescendiente. No tiene la menor idea de las injusticias que habían sufrido en la sociedad feudal. No puede entender por qué se habían levantado en contra de los hacendados. Luego cuando cae en las manos de unos soldados villistas, los describe como “hombrazos con caras de ídolos aztecas.”¹⁵⁶ Se nota aquí que para el joven, estas gentes fueran sumamente extrañas y exóticas. Aquí Azuela muestra hasta qué punto las razas estaban polarizadas. La clase dominante del porfiriato no sólo despreciaba a los nativos del país, sino que tenía muy poco entendimiento de ellos.

En *San Gabriel de Valdivias* el escritor sigue mostrando el contraste de las razas. Como en *Los de abajo* se hace una comparación entre las características físicas, pero en este caso es un contraste entre la raza indígena y la mestiza. Al describir el temperamento de Ciriaco Campos dice que él “alienta la ferocidad más pura de raza.”¹⁵⁷ Luego, cuando sucede un choque en una cantina entre los nativos y los fuereños, Azuela describe los dos grupos

Pronto se definen dos grupos; el de los nativos, ojos ovoides y aporcelanados, barba escasa y achatamiento de curvas, nervudos, pero ligeros; el de los otros, mezcolanza de blanco, indio y mestizo, los agraristas venidos quién sabe de dónde, los que Saturnino Quintana trajo al reparto de las tierras...¹⁵⁸

Lo que es significativo aquí es la tensión que se manifiesta entre los dos grupos: “Odio sordo y reconcentrado que sólo en ocasiones solemnes estalla en una fanfarronería...”¹⁵⁹

En esta novela Azuela muestra los efectos de la Revolución en la vida de la gente

¹⁵⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 344

¹⁵⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 454

¹⁵⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 800

¹⁵⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 801

¹⁵⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 801

indígena. Se ve que todavía hay tensión entre ellos y la nueva clase dominante.

El indigenismo en la obra de Orozco se manifiesta como tema histórico. Muestra la relación de poder que se estableció después de la conquista. Azuela examinó la cuestión desde el punto de vista contemporáneo. Muestra que esa relación de poder todavía existe. Presenta a la gente indígena como una clase frecuentemente marginalizada o explotada por las facciones dominantes. Orozco no se involucró en la causa indígena. Creyó que el antagonismo entre indigenistas e hispanistas era inútil. “Para lograr la unidad, la paz y el progreso,” escribió, “bastaría con acabar para siempre con la cuestión racial. Ya no volver a hablar nunca de indios, españoles y mestizos.” También creyó que la actitud del nuevo régimen hacia los indígenas era condescendiente. En vez de tratarlos como menores de edad que no pueden hacer nada por sí mismos, había que “tratar al indio, no como *indio*, sino como hombre, igual a los demás hombres.”¹⁶⁰

La sociedad moderna

Al examinar el cambio de la estructura social en la ciudad, las obras de Azuela y Orozco revelan una crítica más amplia de la sociedad moderna. Ambos se acostumbraron al ambiente urbano. El escritor se estableció en México, D.F. después de la década bélica. Orozco había pasado la mayor parte de su vida en la capital. Además, vivió varios años en Nueva York durante su estancia en los Estados Unidos. El nuevo hogar de Azuela en el barrio de Santiago Tlaltelolco fue propicio para examinar la vida urbana bajo el nuevo régimen. Muchos de los personajes en sus novelas posteriores son retratos de los vecinos y pacientes que conoció en su práctica de médico. Además, durante los años veinte experimentó con la técnica vanguardista. Los elementos fragmentados e imágenes surrealistas inherentes en ese estilo son apropiados para representar la sordidez del ambiente urbano. *La luciérnaga* es la tercera novela que Azuela escribió en ese estilo. Cuenta la historia de Dionisio, un joven que se traslada con su familia a la capital a fin de enriquecerse. Pero desde el momento que llega, se encuentra con gente que solamente intenta estafarlo. Se involucra en una serie de empresas que terminan por fracasar. La

¹⁶⁰ Orozco, *Autobiografía* p. 75

narrativa también expone los problemas endémicos de la ciudad, como el alcoholismo y la drogadicción, la prostitución, la corrupción en el gobierno y la explotación del pueblo. También muestra el choque entre los valores tradicionales de la provincia y la decadencia moral de la ciudad. El régimen de Calles sirve de trasfondo para el relato en que se ve la relación entre los personajes y el nuevo orden social. Aunque la crítica que hace del gobierno callista no fue el argumento principal, el comentario bastó para impedir la publicación de la novela en México.

Mientras que Azuela examinaba la vida de gente que luchaba por sobrevivir en la ciudad, Orozco centró la atención en los efectos deshumanizantes de la tecnología moderna. Este tema surge por primera vez en el ala este de la Biblioteca Baker en Dartmouth College. Ya se ha visto que la serie empieza con *La conquista y evangelización*. Aquí la armadura de Cortés contrasta con la carne y sangre de los cuerpos de la gente vencida. El énfasis está en el papel destructivo de la tecnología avanzada traída al nuevo mundo por los europeos. El tablero que sigue, *Mecanización*, es un comentario sobre la época industrial. (figura 36) Se compone de formas abstractas tomadas de la maquinaria, hechas de acero, tuercas y tornillos. Algunas de las formas parecen chimeneas de fábricas. Aunque connotan el aspecto creativo de la tecnología, están rodeadas de formas más amenazantes que aluden a la capacidad destructiva de las máquinas.

El tema de la conquista en el Hospicio de Cabañas también presenta imágenes de la capacidad destructiva de la tecnología. Como se ha visto el Cortés de este ciclo no sólo está vestido de armadura, sino que es una verdadera máquina, hecha de acero, tuercas y tornillos como las máquinas en Dartmouth. Nuevamente, la dureza del acero de Cortés contrasta con la carne de los cadáveres a sus pies. Hay otros tableros en las bovedas que amplían el tema. En *El caballo mecánico*, el animal y el jinete también están hechos de acero. (figura 37) El caballo toma la forma de un tanque moderno, haciendo una analogía entre la fuerza militar del siglo XVI y la del siglo XX.

Figura 36. *Mecanización*.
Fresco en la Biblioteca Baker, Dartmouth College, 1932-34.

Figura 37. *El caballo mecánico*.
Fresco en el Hospicio de Cabañas, 1938-39.

Después de terminar la obra en Dartmouth, Orozco volvió a México para pintar un fresco en el Palacio de Bellas Artes, titulado *Katarsis*. (figura 38) La composición dinámica de esta obra es la culminación de las formas tecnológicas que aparecieron en el ala este de la Biblioteca Baker. *Katarsis* es una imagen surrealista de la visión apocalíptica del pintor sobre la sociedad moderna. Las formas están apiñadas en un espacio llano. Hay un movimiento enérgico en la composición y fuertes líneas diagonales. Las llamas ardiendo en el trasfondo realzan la sensación de frenesí. Es una mezcla de acero y carne; de violencia y lujuria. Rochfort ve en este fresco la humanidad atrapada en un choque violento de decadencia espiritual y moral. Hay imágenes de máquinas que parecen seres vivientes. Al lado izquierdo del tablero hay una forma que es mitad ser humano y mitad rueda dentada. Este monstruo está aplastando contra un grupo de hombres y mujeres que están por debajo de él. Un motivo que se repite por todo el fresco es la imagen de un puño blandiendo un cuchillo y clavándolo en la espalda de algún hombre. En el centro de la composición hay dos torsos, uno desnudo, el otro vestido, que luchan entre sí. La figura dominante en el primer plano es una prostituta grotesca. Parece que acaba de dar a luz a la monstruosidad hombre/máquina.¹⁶¹ Rochfort ve en estas imágenes la influencia de la experiencia de Orozco en los Estados Unidos. Había vivido en una cultura que desarrollaba la producción industrial como medio de generar la prosperidad. Sin embargo, presencié cómo esa misma cultura descendió desde la prosperidad económica hasta la catástrofe social. El crítico también sugiere que estas imágenes reflejan la crisis económica y política del período callista en México.¹⁶²

Katarsis muestra la capacidad destructora de los instintos licenciosos. El pintor aludió a esta misma idea en *El banquete*. Pero aquí lleva el tema a su conclusión lógica. El instinto por el poder conduce a la violencia desenfrenada. El instinto sexual degrada a la mujer y la reduce a una prostituta desalmada. También en *La luciérnaga* hay imágenes relacionadas con este tema. La búsqueda de Dionisio de riquezas materiales lo conduce a meterse en negocios turbios con socios sórdidos. Su vecino, don Benito, le convence a

¹⁶¹ Rochfort, pp. 138-39

¹⁶² Rochfort, p. 139

Figura 38. *Katarsis*.
Fresco en el Palacio de Bellas Artes, México D.F., 1935

que se involucre en un negocio para traficar drogas: morfina, cocaína, heroína, marihuana. Pronto el protagonista adquiere el hábito de tomar pulque y fumar marihuana. Mientras tanto su hija, María Cristina, se deja explotar para poder adquirir algunos artículos de lujo. Al principio trabaja de taquígrafa pero luego se hace “empleada” de un alto jefe del Gobierno. Cuando su padre cae en el alcoholismo, permaneciendo en estado de intoxicación por largos períodos, María Cristina tiene que encargarse de sostener a la familia. Desde entonces la joven se encuentra atrapada en ese estilo de vida. Termina por ser “...asesinada en una casa de mala nota, en una orgía de altos personajes del Gobierno.”¹⁶³

Luego Dionisio se involucra con una socia llamada la Generala. Es una mujer perspicaz, aguda e intrigante. Dionisio, al contrario, es débil e ingenuo. Juntos abren una pulquería, La Noche Buena. La Generala, quien sabe manipular el sistema, se hace cargo del negocio. Mientras tanto el alcoholismo y drogadicción de Dionisio empeoran. Sufre remordimientos, pesadillas y alucinaciones. A la Generala le da asco la debilidad de Dionisio. “¿Es posible que este lloricón sea el coloso que yo me imaginé y que he elegido como socio?”¹⁶⁴ El protagonista no hace caso de su esposa ni de sus hijos. Su hijo, Sebastián, se pone enfermo. Conchita le suplica a su marido que preste atención a la condición del niño. Dionisio se hunde en el ambiente oscuro, el mundo surrealista de la pulquería. Su vida se vuelve en una alucinación parecida a la locura que se manifiesta en *Katarsis*.

Azuela también hace un comentario sobre la tecnología moderna en *Regina Landa*. Este relato también tiene lugar en un ambiente urbano. La protagonista es la hija de un general que “había militado en las filas revolucionarias desde el levantamiento de Madero.” Al contrario de muchos de sus compañeros, el general Landa “no supo hacerse pagar sus servicios a la patria con fincas rústicas ni urbanas, ni con acciones bancarias, concesiones de gobierno.” Por lo tanto, no le dejó a su hija gran herencia. Pero la había educado a base de principios liberales. Cuando falleció su padre, Regina tuvo que

¹⁶³ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 611

¹⁶⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 633

mudarse a un modesto cuarto y conseguir un empleo de mecanógrafa en una oficina. En esta novela se ve cuan deshumanizante puede ser una sociedad tecnológica. Empieza con una descripción aguda del edificio que alberga la Secretaría donde trabaja Regina. La entrada de la Secretaría es una puerta gris. El edificio está construido por grandes masas arquitectónicas, de las cuales emana una “frialidad seca y dura.” Es un recinto cerrado, “sin más esperanza ni alegría que el pedazo de cielo azul tierno y desleído del gran patio central.” Cuando la protagonista entra en el recinto, siente que

...la piedra la acogió; piedra movediza y ambulante, piedra que se encorva sobre el Remington, piedra escapada de los macizos del edificio que se abisma sobre los expedientes.¹⁶⁵

De inmediato la narrativa imparte una sensación de una extensa burocracia que carece de cualquiera calidez humana. A continuación se ve que hasta los dependientes son secos y duros. Con “rostros glaciales y hostiles” responden a las interrogaciones tímidas de la protagonista.

Un sujeto flaco, amoratado y granujiento, con el mismo gesto hosco, le indicó el pequeño anexo al gran salón de trabajo... En el estrecho despacho, el Jefe, con flema de hombre superior... leía y firmaba papeles por montones, que sus subalternos le iban presentando... [Regina,] de pie, perdida entre la multitud, sintió pasar los minutos y hasta una hora. No existía, pues, para nadie... Cuando se decidió a presentar por fin su nombramiento, el Jefe, sin mirarla siquiera, dijo: --Con Sanginés.

Un sujeto rechoncho y mofletudo, de paso lento de ánade, se detuvo un momento al pasar cerca de ella y la miró de arriba abajo con despectiva insolencia y siguió de largo, meneando sus anchas caderas con gallardía de clueca.¹⁶⁶

Este ambiente frío, seco y duro resulta de una sociedad industrial donde la gente ha perdido su humanidad; donde la productividad, la eficiencia y el balance final son lo que importa más.

Después de las descripciones humanas, Azuela describe la actividad que tiene lugar allí. Se ve que toda la secretaría funciona como una máquina gigante. Más que eso,

¹⁶⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 862

¹⁶⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 863

es como un monstruo. Los dependientes, en vez de ser individuos humanos, parecen células que juntos forman ese gran organismo.

El fragoroso teclear de las máquinas de escribir, el trabajo impetuoso de las mecanógrafas, el ir y venir de los empleados con sendas carpetas bajo el brazo, la austeridad de los rostros absortos en sus tareas, la fiebre en que se fundía aquel gran mecanismo, eran para ella lo que la música wagneriana a gran orquesta, voces y coros, para el infeliz impreparado. Sentía pánico sólo de pensar que un movimiento en falso, una palabra inútil, un gesto fallido, bastarían para suspender la vida del monstruo de cien cabezas, donde cada persona y cada cosa seguramente tendrían una función especial, integrante y necesaria. ¡Y que vergüenza si la echaran de allí por incompetente, con el mismo gesto del mecánico que retira el tornillito flojo o mal avenido y lo arroja a la basura, al mismo tiempo que lo reemplaza con otro cualquiera tomado del cajón!¹⁶⁷

Esta idea de la maquinaria que se vuelve a ser viviente parece a la imagen creada por Orozco en *Katarsis*. Pronto Regina se da cuenta de que la dureza y la frialdad de los burócratas era una táctica defensiva. Entendió que tenían que adaptar esa fachada para poder funcionar y sobrevivir dentro de ese organismo.

Otro aspecto de la tecnología que surge en la obra de Orozco y Azuela es la dicotomía entre la religión y la ciencia en la vida urbana. En *La luciérnaga* Azuela observa el cambio de valores sociales. La narrativa expone el desmoronamiento de los valores provincianos en el ambiente urbano. Conchita, la esposa de Dionisio, habla ingenuamente a una vecina, Estrella, acerca de su familia y de su tierra en la provincia. Esta plática de valores tradicionales aburre a Estrella. No sabe de qué familia es, ni le importa saberlo. Tampoco se preocupa por el hecho de que vive con su hombre sin casarse. La mujer casada, según ella, no es más que "...criada sin sueldo, cocinera muerta de hambre y lavandera de cursientos..."¹⁶⁸ Al escuchar estas declaraciones Conchita se escandaliza. Pero María Cristina pronto aprende las costumbres de la ciudad. Aprende que allí no se estima tanto la honradez y se asimila a la vida urbana. Conchita sigue siendo fiel a sus creencias católicas mientras Dionisio rechaza su educación religiosa. Abraza la ciencia como la nueva doctrina que traerá la salvación. Cuando Sebastián se

¹⁶⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 863

¹⁶⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 578

enferma, Dionisio tiene fe que “las notabilidades de la Ciencia” podrán curarlo.

En *Regina Landa*, Azuela describe el cambio de valores como un choque de dos épocas. “El contraste de un ambiente cargado con el lastre de los siglos y el atisbo de una nueva cultura que impone el despliegamiento total de la personalidad.”¹⁶⁹ En cuestiones religiosas el único credo que el general Landa le impuso a su hija fue que respetara las creencias de los demás. Pero la gente católica no puede evitar la tensión entre sus creencias tradicionales y los valores del nuevo régimen. La mejor amiga de Regina es Ester Mendiola, una joven que “pertenecía a una familia norteña acaudalada, arruinada por la revolución.” A través de este personaje, Azuela muestra cómo el papel de la Iglesia está cambiando. Hace una distinción entre la Iglesia como institución y los creyentes. En un pasaje, el gobierno patrocina una manifestación en contra de la Iglesia. Todos los dependientes que trabajan para el gobierno tienen que participar, a la fuerza, so pena de perder su puesto. Aunque Regina no es católica, le da pena el que Ester tenga que concurrir al evento. “--Primero es comer y después pensar,” responde la compañera. Para Regina esto era otra forma de prostitución. Como María Cristina en *La luciérnaga* y la prostituta en *Katarsis*, Regina y sus compañeros tuvieron que hacer algo en contra de su conciencia para poder sobrevivir en la nueva sociedad.

Avanzada es una novela que examina la nueva tecnología en la industria agrícola. Aquí también se ve la tensión entre la tradición y la nueva sociedad. El protagonista, Adolfo vuelve al rancho de sus padres después de una estancia en Canadá y los Estados Unidos. Vuelve con una actitud altanera hacia su familia y su país. Se viste de ropa de moda neoyorquina, como “un gringuito,” según su prima Margarita. Continuamente compara todo en México a lo que vio y experimentó en el extranjero. Lamenta el que la casa familiar no tenga los aparatos modernos que encontró en el norte. Tiene planes de introducir nuevos métodos agrícolas y maquinaria moderna a al rancho de su padre a fin de explotar la tierra.

--¡Qué tristeza me ha dado ver en el camino esas yuntas de bueyes arrastrando los arados con tal lentitud! Se vive en México igual que en el Egipto en la época de

¹⁶⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 872

los Faraones, miles de años antes de Jesucristo.¹⁷⁰

--La máquina es la liberación del proletariado. La máquina hace el trabajo de diez hombres. Por tanto, es evidente que el hombre que maneje una máquina puede ganar diez veces más de lo que ahora se gana.¹⁷¹

Su padre, don Miguel, se resiste a aceptar estas nuevas ideas. Estima los métodos tradicionales y no cree que sea necesario cambiar. Otro afán que Adolfo trae de Estados Unidos es el deseo de ganar dinero. El motivo principal de hacer tantos cambios en la hacienda es aumentar la producción. Don Miguel, la voz de la tradición, le advierte que no ponga el dinero como su meta principal porque: “sufrirás desengaños muy crueles. Estás en un error creyendo en el hombre moderno.”¹⁷² Adolfo arranca todos los árboles y flores del huerto para realizar sus planes, incluso un olmo viejo del frente de la casa, pues así podría utilizar máquinas para explotar el terreno. De esta manera Adolfo rompe, literalmente, con la tradición. La pérdida de los árboles y flores causa una profunda tristeza a don Miguel, Maca y Margarita. Pero lo que inquieta más a don Miguel es el envanecimiento de Adolfo por todos sus proyectos. El joven termina por invertir todos los recursos de su padre. Cuando llega el tiempo para realizar la cosecha, una tormenta de granizo destruye todo. Este fracaso causa una crisis, tanto económica como espiritual para el soberbio joven.

Uno de los tableros en el ala este de la Biblioteca Baker presenta una imagen satírica que se burla de la ciencia y del mundo moderno. En *La ciencia*, un esqueleto yace sobre un montón de libros y está pariendo un feto. En el fondo hay una fila de otros esqueletos vestidos de togas, con una expresión de seriedad en la cara. Sus expresiones y gestos soberbios sugieren que son seres poderosos. Como se ha visto en otras obras de Orozco, las llamas arden en el trasfondo detrás de las figuras. Aquí las llamas hacen referencia al advenimiento de la Segunda Guerra Mundial. Pero estos seres macabros le

¹⁷⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 971

¹⁷¹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 985

¹⁷² Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 988

vuelven la espalda a la crisis de la civilización moderna. Son indiferentes a la realidad de los problemas del mundo. Fernández interpreta esta imagen como “el fracaso de la ciencia tomada como principio o fuente de vida.”¹⁷³ Estos son los dioses del conocimiento a quienes Dionisio en *La luciérnaga* y Adolfo en *Avanzada* adoraron. Dionisio echó la culpa de todos sus fracasos a la Divina Providencia. Entonces, rechazó la religión para abrazar la ciencia. Cuando Sebastián se enferma, el protagonista busca a un médico de excelente renombre, el Dr. Torres Borrego. Pero cuando llega al despacho se entera de que el famoso doctor había muerto de tisis.

Si alguien hubiese dicho a Dionisio que Dios había muerto de tisis, se habría sorprendido menos. La noticia fue un derrumbe en su cerebro, de proporciones de catástrofe. La catástrofe de la Ciencia.¹⁷⁴

Avanzada presenta un marcado contraste entre la sabiduría de la tradición y la vanidad de la modernidad. Adolfo había confiado tan completamente en la tecnología como Dionisio en la ciencia. La pérdida de toda su cosecha en la tormenta fue un golpe duro. En ese momento el joven recuerda la cita bíblica que su padre le había dicho antes.

“¿De qué le sirven al hombre todos los tesoros del mundo si pierde su alma?”
Estupefacto, Adolfo se pregunta ¿por qué viene a su mente esa frase inoportuna y necia que don Miguel no ha pronunciado ahora?¹⁷⁵

Ambos hombres aprendieron a través de sus fracasos que la ciencia y la tecnología se basan en el conocimiento humano y, por lo tanto, son propensas a las imperfecciones humanas. Tanto la narrativa como el fresco en Dartmouth sugieren que creer en la ciencia con fe ciega es otra forma de superstición. Orozco contrasta los dioses del mundo moderno en *La ciencia* con los dioses del mundo indígena en el otro extremo de la biblioteca en *La llegada de Quetzalcoatl*. (figura 39)

Otro tema tratado en la obra de Azuela y Orozco es la presencia de la cultura anglo-americana de Estados Unidos en México. En *Avanzada* se ha visto cómo Adolfo considera esa cultura extranjera el modelo de modernidad. Y quiere imponer los métodos

¹⁷³ Fernández, p. 65

¹⁷⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 644

¹⁷⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 1030

Figura 39. *La llegada de Quetzalcoatl y La ciencia.*
Frescos en la Biblioteca Baker, Dartmouth College, 1932-34.

de esa cultura en el rancho de su padre para modernizar la producción de la hacienda. Después de la catástrofe económica, vuelve a la tradición de su padre para poder enfrentar pérdida tan grave. En Dartmouth hay dos tableros, uno al lado del otro, que son caricaturas de *Anglo-América* e *Hispano-América*. (figura 40) En el primero se ve una sociedad rígidamente estructurada y estrictamente controlada. La figura dominante de la escena es una maestra puritana. Está rodeada de filas de niños, cuyas caras son como máscaras, carentes de toda emoción. El próximo tablero muestra una sociedad inestable y trastornada. La figura de Emiliano Zapata, el revolucionario apasionado que exige tierra y libertad para su pueblo, domina la escena. Está rodeado de fuerzas militares y políticas que impiden el desarrollo de una sociedad justa. En el primer tablero se ve una estabilidad exagerada que carece de alma humana; en el segundo, una sociedad que carece de estabilidad, pero con alma exaltada. Los dos tableros juntos sugieren que cada una de estas culturas tiene algo que a la otra le hace falta. Parece que Azuela y Orozco están señalando que, aunque la estructura social de Estados Unidos funciona bien, no es un sistema perfecto. Y la mera emulación de ese sistema, sin tomar en cuenta el alma de la cultura mexicana, no resolverá los problemas sociales y económicas de México.

Figura 40. *Anglo-América* e *Hispano-América*.
Frescos en la Biblioteca Baker, Dartmouth College, 1932-34.

Enfrentamiento de facciones sociales

Así que, en el campo y en la ciudad el pueblo mexicano intentó ajustarse al nuevo orden social después de la década bélica. A menudo se encontró atrapado entre las facciones que competían entre sí por el poder. Nuevamente, las imágenes relacionadas con este tema aparecen en la obra de Orozco y en la narrativa de Azuela. Se ve por primera vez en la Preparatoria, en el tablero llamado *La acechanza*. Aquí el campesino está atrapado entre el agitador y el reaccionario. Luego el tema surge en el ciclo de frescos en el Palacio del Gobierno en Guadalajara. En la escalera principal del palacio, Orozco pintó los tres muros contiguos que convergen en la bóveda. El tablero principal de la obra es *Miguel Hidalgo y las luchas por la libertad*. (figura 41) La figura de Hidalgo ocupa toda la parte superior del muro central. Por debajo de él hay una escena que recuerda a los dibujos de *México en revolución*. Es de una batalla desenfadada en la cual hombres con puñales en la mano, entre banderas rojas y llamas ardientes, se acuchillan con frenesí. Aquí la inmensa imagen del padre de la Independencia mexicana domina la escena. El pintor engrandece el personaje histórico a tal grado que lo vuelve en una figura mítica representativa de los ideales más altos de libertad y justicia. En los tableros laterales Orozco contrapone las fuerzas ideológicas que los amenazan.

En *Fuerzas tenebrosas* se ve un grupo de sacerdotes, con la cara oculta por su mitra, cargando cruces y velas en una procesión solemne. (figura 42) Llevan a cabo sus acciones encubiertamente, lo cual les da un aspecto siniestro. Entre ellos también hay un militar con la cara cubierta, en este caso por una bandera roja. Esta escena oscura y misteriosa alude a las maquinaciones del clero, que históricamente se ha opuesto al cambio social. Como resultado de la Constitución de 1917 se prohibió que el clero participara en ningún partido político.¹⁷⁶ Por eso Orozco muestra sus acciones como algo misterioso. En el muro opuesto aparece *El circo político*. (figura 43) Como en el tablero *La basura política* en la Preparatoria, en esta obra se ve un conjunto de símbolos de diferentes facciones políticas. El artista los presenta en el desorden producido por un conjunto de payasos, algunos dando discursos, otros señalando a la matanza que sucede

¹⁷⁶ Meyer and Sherman, p. 543

Figura 41. *Miguel Hidalgo y las luchas por la libertad.*
Fresco en el Palacio de Gobierno, Guadalajara, 1937.

Figura 42. *Fuerzas tenebrosas*.
Fresco en el Palacio de Gobierno, Guadalajara, 1937.

Figura 43. *El circo político*.
Fresco en el Palacio de Gobierno, Guadalajara, 1937.

en el tablero central. Fernández nota que aquí ningún símbolo permanece estable. Una hoz y un martillo vuelan por el aire. Uno de los payasos empuña en una sola mano, hoz, martillo y cruz. Otros mantienen en equilibrio la hoz y la suástica, el martillo y el fascio. Uno muestra manos falsas en estrecho apretón.¹⁷⁷ Es otra visión apocalíptica del mundo moderno, en la cual Orozco arremete contra las ideologías contrarias de la izquierda y la derecha en el siglo XX.¹⁷⁸

Las tensiones entre estas facciones contrarias aparecen también en la narrativa de Azuela. En *Las tribulaciones* los personajes reaccionarios, Agustinita y Francisco José, van a buscar 'refugio' en la casa del oportunista, Pascual. Encuentran a Berta enferma, pálida y demacrada, resultado del maltrato de su esposo. La tragedia de la vida de Berta puede ser una metáfora de la explotación del movimiento. Les dice a su madre y hermano que es muy desgraciada. "Hoy somos millonarios y hoy soy nada, soy nadie... [Pascual] no me pertenece."¹⁷⁹ Francisco José no entiende cómo su hermana puede llamarse desgraciada cuando vive en tanto lujo. Cuando llega Pascual, el poeta intenta saludarlo como si nada ocurriera. Pero Pascual se comporta de manera fría. Sale tan bruscamente como llegó. En este momento Agustinita se da cuenta de la traición de Pascual. Francisco José, al contrario, encerrado en su torre de marfil, todavía se niega a aceptar la cruel realidad. Hasta Agustinita se sorprende de la ingenuidad de su hijo.

--¿Es verdad que no has comprendido nada, Francisco José?

--Incuestionablemente he sido incorrecto. No era el momento oportuno para abrazarlo. Él ha hecho uso de un legítimo derecho. Una explicación mía todo lo habría arreglado. Aún es tiempo, madre. Te digo que debemos regresar.

Por primera vez Agustinita puso en duda las altas dotes intelectuales y morales del poeta del hogar.

--¿Es posible, Francisco José, que nada trasluzcas de esta horrible verdad?

Entonces con voz aguda y penetrante como fina hoja de acero le aturde en los oídos: --¡Imbécil... Pascual nos ha robado!...¹⁸⁰

¹⁷⁷ Fernández, pp. 78-79

¹⁷⁸ Rochfort, p. 143

¹⁷⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 599

¹⁸⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo I pp. 562-64

En *San Gabriel de Valdivias* la competencia entre reaccionario y oportunista se manifiesta en la tensión entre don Arturo Valdivia y Saturnino Quintana. Mientras que su padre, don Carlos Valdivia, resiste el cambio social y protesta el reparto de la tierra, don Arturo es como Pascual en *Las tribulaciones*. Reconoce que si quiere salir bien bajo el nuevo régimen tendrá que aliarse con ellos. “Sus ojos miran lo que los de don Carlos no verán jamás. Gente nueva, cosas nuevas, mundo nuevo.”¹⁸¹ Trata de ganarse la amistad de Saturnino Quintana porque ahora el líder agrarista tiene el poder. Quintana también quiere hacerse amigo del ex-cacique porque en su nueva posición social quiere gozar del mismo prestigio del cual disfrutaron los antiguos caciques. Pero eso no es algo que se puede adquirir de repente. Ni tampoco se puede comprarlo con dinero. Lo que quiere Quintana es que los demás vean en él:

...sus maneras de señorito de la capital, su altivez de hacendado sin insolencia, su familiaridad con los inferiores, manteniendo, sin embargo, siempre las distancias. Todas esas minucias que se heredan o se maman, pero que no se aprenden jamás: la tragedia de los nuevos ricos, solemnes pataratos, reventando de cinismo y petulancia para esconder su inferioridad.¹⁸²

No le interesa a Quintana corregir las injusticias inherentes al orden social tradicional. Más bien, prefiere hacerse el nuevo cacique de San Gabriel. Frustrado en su intento de imitar las maneras de don Arturo, Quintana termina por tratar de intimidarlo. Bajo la farsa de cultivar su amistad, le muestra su colección de postales de los hombres a quienes había matado. Se nota la tensión entre los dos hombres en la reacción de don Arturo ante las fotos siniestras. Permanece sereno para negarle al agrarista “la satisfacción del disgusto, del terror o del asco.”¹⁸³ Pero no logra mantener esa serenidad cuando Quintana saca la última foto de la colección, la del tío de Arturo, don Lorenzo Valdivia. El líder lo había matado el día que su tropa asaltó la hacienda de San Gabriel. Mientras que las dos fuerzas contrarias se disputan entre sí, el protagonista de la novela, Ciriaco Campos, se encuentra en conflicto con ambos hombres ambiciosos.

¹⁸¹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 777

¹⁸² Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 793

¹⁸³ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 798

En *Regina Landa* Azuela contrasta diferentes tendencias políticas. Algunos de los dependientes en la Secretaría, como el señor Nava y la señorita Emma, fastidian a la protagonista con sus largos discursos sobre temas políticos. Hablan de temas como “los postulados de nuestra ideología revolucionaria,” “los problemas del obrero y del campesino” y “las necesidades del proletariado.”¹⁸⁴ Luego, en una tertulia en casa de su amiga Ester, Regina conoce a dos sacerdotes. Aunque no es religiosa, cuando habló el primer cura le impresionó la fuerza espiritual que emanaba de él. Pero el otro al instante de ponerse a hablar le resultó sumamente pedante y pretencioso. Pronto Regina se da cuenta que el tono de su discurso le suena familiar.

Con palabra ampulosa y pedante habló el otro clérigo, siendo recogidas sus palabras como arenitas de oro por el caduco auditorio. Regina, que había quedado ahora cerca de De la Torre, le dijo en voz muy baja:
--¡Cómo se parece este hombre, en su manera de hablar, a nuestro compañero Nava!¹⁸⁵

Aquí el escritor hace una correlación entre la retórica política y el sermón del cura. A pesar de que estas facciones tienen intereses y motivos contrarios, se expresan con “el mismo juego de palabras vacuas, de frases hechas y de lugares comunes... con tesis opuesta.”¹⁸⁶ Se manifiesta en los discursos, sean de tendencia izquierdista o derechista, un tono de proselitismo. Regina llegó a la conclusión de que “el señor Nava, la señorita Emma y el eminente jesuita eran cuentas del mismo rosario.”¹⁸⁷ Orozco alude al mismo fenómeno en *El circo político*. Al representar a los oradores como payasos, el pintor se burla de todos ellos, ya sean de la izquierda o de la derecha. Mientras que Azuela sugiere que ambos bandos hablan con el mismo tono, parece que Orozco está diciendo que sus “palabras vacuas y frases hechas” no tienen ninguna sustancia. Esta correlación de las varias facciones sugiere que el intento de formar un nuevo orden social resulta fallido y que el “nuevo orden” acaba siendo una variación del anterior.

¹⁸⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 867

¹⁸⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 882

¹⁸⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 882

¹⁸⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo I pp. 884-85

Los frescos en la nave sur del Hospicio de Cabañas también hacen referencia a los regímenes políticos modernos. En el lado este hay un tríptico de tableros que empieza con un retrato de don Juan Cruz Ruiz de Cabañas. Manifiesta una distinción de clase entre el fundador del hospicio y las masas haraposas que acuden al prelado para pedir misericordia. En el próximo tablero, *La humanidad doliente*, se ve una continuación de la multitud amorfa, apretujada entre sí en una ciudad anónima. El último tablero de este conjunto muestra *Los demagogos*. (figura 44) En tonos grises, los oradores de plazuela se suben a un pedestal para lanzar sus discursos. Cada uno trata de convencer a las masas que la razón está de su lado. Echavarría utiliza una frase que aparece en *Regina Landa* para describir los gestos dramáticos de estos demagogos. Dice que intentan llamar la atención de la multitud con ademanes amenazantes y “vacuas palabras.”¹⁸⁸ Esta misma imagen de líderes falsos en un pedestal aparece también en *Los de abajo*, en uno de los soliloquios del Capitán Solís. Al meditar sobre la barbarie y la corrupción de la Revolución, el idealista presiente que el movimiento simplemente va a reemplazar un tirano con muchos otros.

¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultasemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre!¹⁸⁹

El resultado de esta demagogia moderna aparece en los tableros que están en el muro oeste de la nave. En éstos el artista presenta tres imágenes metafóricas de la vida en una sociedad industrializada, mecanizada y totalitaria: *Los dictadores*, *La masa mecanizada* y *El despotismo*. (figura 45) Fernández las considera “una crítica aguda a la esclavitud, a la mecanización del individuo, a la opresión despótica.”¹⁹⁰ En el primero aparecen los dictadores, los tiranos a los cuales alude Solís, que habían subido al poder

¹⁸⁸ Salvador Echavarría, *Orozco: Hospicio Cabañas* (Guadalajara: Planeación y Promoción,) p. 45

¹⁸⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 368

¹⁹⁰ Fernández, p. 87

Figura 44. *Los demagogos*.
Fresco en el Hospicio de Cabañas, 1938-39.

después de la Revolución. Nuevamente, están representados como payasos. Pero en este caso son figuras más grotescas, amenazantes e hinchadas “de orgullo y de poder.”¹⁹¹

Estos líderes presiden sobre un desfile de proletarios. Éstos muestran muy pocos rasgos que los indentifican como seres humanos. Marchan uniformados como una máquina. Pero a diferencia de las formas frenéticas en *Katarsis*, éstas se parecen más a una cadena de montaje de fábrica. En los próximos dos tableros las formas pierden todo rasgo humano y se vuelven máquinas. En su comentario sobre estos tableros, Echavarría sugiere que expresan una crítica aguda a la civilización contemporánea y a los regímenes políticos modernos.

¹⁹¹ Fernández, p. 87

Figura 45. *Los dictadores, La masa mecanizada y El despotismo.*
Frescos en el Hospicio de Cabañas, 1938-39.

...se ahonda la sátira de la producción anónima, impersonal, la producción por la máquina que esclaviza al hombre y lo aniquila. El hombre, ante la máquina, desaparece: viguetas y barras de acero, en largas filas regulares, se amontonan sin cesar: no debe, no puede interrumpirse un solo momento la producción. A la derecha, un capataz sin rostro --anónimo e impersonal, también él-- vigila el paso de las viguetas, pronto a descargar sus latigazos a la menor infracción. Es el mundo contemporáneo, convertido por la industria y la fábrica en inmenso campo de concentración.¹⁹²

Katarsis representa más bien una lucha entre el ser humano y la tecnología. En estos tableros se acaba la lucha. Ahora la máquina, bajo el control de los déspotas, domina la sociedad. Y el despotismo contemporáneo del siglo XX es, a juicio de Rochfort, el tema común de este grupo de tableros. Pero además de esto, considera que el tema unificador de toda la obra del Hospicio es la interpretación de la historia de México como una serie de luchas por el poder. A lo largo de la historia una facción dominante siempre sube al poder e impone una jerarquía social.

For Orozco, these pessimistic views of the modern world... are a comment on a legacy of despotism that seems to extend back through the power-seeking aggrandizement that inspired the conquest, and, before that, promoted human sacrifice to the gods of war.¹⁹³

Esta idea surge a menudo tanto en la narrativa de Azuela como en las imágenes de Orozco. En Dartmouth, éste presenta el drama de la conquista como un enfrentamiento de dos civilizaciones militaristas. Los frescos del Hospicio muestran que los españoles reemplazaron a la elite de los aztecas y se hicieron la nueva clase dominante. De la misma manera, algunos frescos en la Preparatoria y en la Universidad de Guadalajara sugieren que la Revolución dio lugar a una nueva élite. En muchas de sus novelas Azuela denuncia la corrupción de los ideales de la Revolución y fustiga a quienes traicionaron a la causa. Eran hombres que no se preocuparon por la justicia social ni por mejorar la condición de la vida de las masas. Solo querían enriquecerse a sí mismos. En *Las tribulaciones* sugiere que las propiedades arrebatadas a los ricos no se distribuyeron

¹⁹² Echavarría, p. 47

¹⁹³ Rochfort, p. 112

igualmente entre todo el pueblo, sino que terminaron en manos de unos pocos oportunistas que se aprovecharon del nuevo régimen. Los recursos del poder político y económico simplemente se trasladaron de un grupo privilegiado a otro. En *San Gabriel de Valdivias* sugiere que lo mismo sucedió en la reforma agraria. Las antiguas haciendas quedaron bajo el control de los líderes agraristas. Dado la naturaleza de estos temas, no sorprende que se manifieste un tono oscuro y pesimista en la narrativa de Azuela y los murales de Orozco. Sin embargo, las obras también comparten un aspecto positivo. A pesar de la dura crítica que hacen ambos autores, las imágenes revelan su fe en la capacidad del ser humano para superar las dificultades que se encuentran en una sociedad cambiante.

La trascendencia del ser humano

Después del fracaso de Madero, las novelas de Azuela adquieren un tono amargo. De hecho, la narrativa vuelve a ser un medio para desahogarse de su desencanto con el movimiento. Esta amargura culmina en *Los de abajo*. Pero después de la guerra, al establecerse en la capital, el escritor se dio cuenta de que de la destrucción había surgido una fuerza positiva. En *Las tribulaciones de una familia decente* Procopio, el patriarca de la familia Vazquez Prado, encuentra esta fuerza dentro de sí mismo. Al perder todas sus propiedades Procopio se desespera tanto que piensa en suicidarse. Pero su hija Lulú lo motiva a seguir adelante. Procopio vuelve su pensamiento hacia adentro para buscar el consuelo y la fortaleza para enfrentar la crisis. Consigue trabajo en las oficinas de una empresa en la capital y por medio de él, encuentra su salvación. Experimenta un cambio profundo de actitud. Su perspectiva del mundo se vuelve más amplia. Se da cuenta que la fuerza que le hace falta para superar las difíciles circunstancias que afronta la lleva dentro de sí. Se convence que ya tiene la capacidad de seguir adelante en la nueva sociedad. Azuela desarrolló este personaje como una especie de metáfora de la potencia que le hacía falta al país para levantarse de la ruina. Procopio representa para el escritor una fuerza de regeneración no sólo del individuo, sino de toda la sociedad.

Pocos son los que no tuvieron ocasión de ver acaudalados personajes del porfirismo, más tarde arruinados, desempeñando las faenas más humildes, ascendiendo grada por grada hasta llegar a puestos muy decorosos, ganados por sus puros puños, convertidos en hombres útiles a sus familias, a la sociedad y al país.¹⁹⁴

La experiencia de Procopio contrasta marcadamente con la obstinación de Agustinita y Francisco José en cuanto a su posición social. Mientras que ellos insisten en sus derechos como gente decente, Procopio se adapta a la realidad de la situación. Su actitud también contrasta con las acciones de su yerno, el oportunista Pascual. Al protagonista, ya no le interesa competir por el poder ni el prestigio de la clase adinerada. Azuela expresa este cambio de perspectiva como una especie de misticismo. Procopio renuncia a los deseos de riqueza porque se ha dado cuenta de una verdad más amplia acerca de su propia existencia, y la del ser humano en este mundo. Aprende a agradecer las cosas sencillas de la vida. El propio título de la novela alude a la naturaleza mística de la experiencia de Procopio. Las biografías de los santos a menudo revelan que muchos de ellos tuvieron que sufrir una serie de tribulaciones para alcanzar su desarrollo espiritual. Procopio también entiende que el sufrimiento era necesario para que él volviera la atención hacia conceptos más importantes que lo material. Como le explica a Agustinita:

---...para alcanzar el sentido de la vida no hay más que un camino único, el del dolor. Por el dolor se nos revela en toda su verdad nuestra personalidad íntima, y con esa revelación viene aparejada la revelación suprema; el sentido de la vida. Tanto más vasto será el campo de nuestras pequeñas alegrías, cuanto más alto hayamos ascendido en la escala del dolor.¹⁹⁵

Hay otros personajes en la narrativa de Azuela que también demuestran una resolución firme para sobrevivir en la nueva sociedad. En *La luciérnaga* Conchita, la esposa de Dionisio, es la persona que encuentra dentro de sí misma la fortaleza para enfrentar las circunstancias difíciles de su vida. Al descender su marido a la locura del alcoholismo y drogadicción, Conchita se desespera y sufre en silencio. Es la esposa

¹⁹⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1097

¹⁹⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 565

“sumisa y obediente, ...más que una criada y menos que una criada.”¹⁹⁶ Los vecinos la consideraron algo menuda por ser tan humilde y callada. Pero después de la muerte de Sebastián, ya ni ella puede aguantar los vicios de Dionisio. Lleva a los dos niños pequeños que le quedan y regresa a Cieneguilla. Este capítulo se denomina “Náufragos,” una palabra que da indicio del estado emocional y físico de Conchita en ese momento. Al marcharse de México se siente vencida. Después de un largo sufrir, encuentra en la provincia paz y tranquilidad. Trata de borrar a Dionisio de su memoria, hasta el día en que se entera de que su marido había sido gravemente herido en un accidente. Pensando en todo lo que había sufrido la familia en la capital, Conchita experimenta un cambio psíquico.

A tales recuerdos, remordimientos de los que se creyó siempre a salvo, acuden de repente en tumultuoso refuerzo y ataque. ¡El fin trágico de María Cristina! Su propia responsabilidad de madre pasiva. Porque ahora tiene la intuición plena de su poder. *Pudo* y, porque pudo, *debió* oponerse con toda la energía de su carácter a las determinaciones abominables de su marido. Lo que llamó, pues, su virtud, va resultándole su falta más grave, su pecado más grande. Obediencia ciega a la rutina, a la educación y a la sabiduría de los moralistas de su cotarro. ¡La esposa modelo que tendrá que dejar su voluntad en las afueras de la iglesia desde el instante en que traspone los umbrales con sus velos y sus azahares!

Ahora, sus treinta años, aireados y saneados en la Providencia, van a revelar el tesoro insospechado que yace en las profundidades de su alma. Sus energías que sólo esperan su momento.¹⁹⁷

Resuelve volver a México para ayudar a su esposo. Pero no vuelve como la esposa pasiva o sumisa. Ha encontrado una fuerza latente dentro de sí misma. Está dispuesta a obrar con firmeza para hacer lo que debe hacer.

Otro personaje en la obra de Azuela que experimenta un cambio psíquico es Adolfo en *Avanzada*. Éste experimenta una transformación parecida a la que sufrió Procopio en *La tribulaciones*. Adolfo también provenía de la clase privilegiada, y terminó por perder todas sus propiedades. Después de la pérdida de su cosecha en la tormenta, él también vuelve su mirada hacia adentro para buscar una manera de enfrentar la crisis.

¹⁹⁶ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 645

¹⁹⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo I pp. 657-58

Entonces, se pone introspectivo. Empieza a meditar sobre cuestiones filosóficas y espirituales. Empieza a poner en duda sus valores anteriores. Más adelante, después de la muerte de sus padres, Adolfo pierde lo que quedaba de la hacienda a causa de la reforma agraria. Pero acepta todos los cambios sin guardarles rencor a los campesinos. No quería permitir que el odio entrara en su corazón. Además, entiende que la distribución de tierra significa para ellos una “reconquista de derechos.”¹⁹⁸ Decide, entonces meterse en la vida del proletariado. No se siente superior a los obreros, sino que quiere convivir con ellos. Va a trabajar con ellos, y como ellos. Y como Procopio, Adolfo encontrará la salvación por medio del trabajo.

Mientras tanto, sigue examinando los cambios sociales: las ambiciones de poder entre varios sindicatos, la retórica de odio promovida por algunos de los líderes. Al meditar sobre estos sucesos, Adolfo llega a entender las raíces de los conflictos. Se da cuenta de que el antiguo orden social de la época colonial ha dejado al pueblo un legado de odio, y le ha robado el alma. Ve cómo el odio del opresor les contagia a los oprimidos. Así que cada intento de reestructurar la sociedad tiene que enfrentarse a este legado. Trata de explicar sus revelaciones a su prima Margarita.

--Pobres! El odio ha vuelto horribles a gentes que son iguales a nosotros. Se robaron la vajilla y los cubiertos porque están enfermos de odio. Tenemos una responsabilidad enorme los que comprendemos esto. Y ésta es mi tortura... Les han robado el alma y todo se los han llenado de odio. Nuestro deber más grande es devolverles el alma. Porque el odio es fatal. El odio mata... La locura y el crimen contagian a los pobres de espíritu. Lo mismo que la virtud. Hay que salvarlos. Tienen toda la fuerza para hacerse recetar de los gobernantes y de sus explotadores. Pero tener el derecho nada significa sin tener el sentido de responsabilidad. Y el hombre sin espíritu es un irresponsable. Y el irresponsable un animal inferior. Seguirán siendo esclavos.¹⁹⁹

Al llegar a este entendimiento, Adolfo siente una profunda responsabilidad hacia la sociedad. Igual que Procopio, su punto de vista sobre el mundo ha cambiado dramáticamente a causa de su conciencia. Siente una fuerza dentro de sí que lo empuja a hacer algo por el pueblo. Azuela describe este estado psicológico como una “serenidad

¹⁹⁸ Azuela, *Obras completas*, tomo I p.1052

¹⁹⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p.1077

franciscana.” No le importan las riquezas del mundo, ni el poder político, ni el prestigio social. No le preocupa tanto su propio sufrimiento. Se da cuenta de que él mismo ocupa sólo una pequeña parte de un mundo muy amplio.

La misma característica trascendente que se encuentra en la narrativa de Azuela, la encontramos en la tenebrosa visión de Orozco. Dos ejemplos de imágenes que expresan con fuerza transcendental esa dimensión espiritual son *Cristo destruye su cruz* (figura 46) en Dartmouth College y *Miguel Hidalgo* (figura 41) en el Palacio de Gobierno en Guadalajara. El primero es el punto culminante de la épica americana en la Biblioteca Baker. Después de mostrar los fracasos de la civilización americana, el ala este del edificio termina con una imagen de Cristo que carece del aspecto humilde, normalmente asociado con el Hijo de Dios en la iconografía tradicional. Orozco presenta un Cristo transformado por una especie de ira divina. Como Conchita en *La luciérnaga*, esta imagen representa la transformación de una actitud pasiva a una potencia activa. Es un ser que está dispuesto a obrar con determinación para corregir las injusticias que se manifiestan en la sociedad humana. Algunos críticos ven en las imágenes de la columna y la estatua detrás de la figura principal un comentario sobre antiguas religiones. Pero parece más bien un comentario sobre la destrucción de civilizaciones antiguas. La presencia de armamentos modernos, por otra parte, implica que esta clase de destrucción sigue sucediendo hasta la actualidad. Será esto tal vez lo que inspire la actitud agresiva del Cristo.

La imagen de Hidalgo en Guadalajara expresa la misma cualidad mesiánica del Cristo en Dartmouth. La figura del padre de la independencia surge imponente sobre la matanza frenética que sucede por debajo. También eclipsa las fuerzas intrigantes que impiden la formación de una sociedad justa. En ambos de estos frescos la figura central representa un poder que eclipsa las imágenes pesimistas a su alrededor. Hay algunas similitudes de composición entre las dos figuras. En ambas la mano izquierda está cerrada en un puño; la derecha empuña un arma: Cristo el hacha, Hidalgo la antorcha. Ambas reflejan un ser que surge de la destrucción y está listo para luchar por una causa

espiritualmente inspirada. Como Procopio en *Las tribulaciones*, y Adolfo en *Avanzada*, lo que se expresa en estos murales es una fuerza de regeneración de toda la sociedad.

Otra imagen relacionada con este tema se encuentra en la cúpula de la Universidad de Guadalajara, *El hombre creativo*. (figura 47) Al contrario de la imagen dantesca de *El pueblo y los líderes falsos* en el escenario por debajo, aquí se ven las

Figura 46. *Cristo destruye su cruz*.
Fresco en la Biblioteca Baker, Dartmouth College, 1932-34.

Figura 47. *El hombre creativo*.
Fresco en el paraninfo de la Universidad de Guadalajara, 1936.

cualidades más nobles de la humanidad. Hay cuatro figuras principales en el espacio elíptico: el obrero, el científico, el filósofo y el rebelde. Estos hombres representan los aspectos físicos e intelectuales del progreso. La composición es dinámica, pero no agresiva. Las formas suaves y ondulantes giran alrededor de la cúpula. El pensamiento científico está representado por el hombre de los cinco rostros. El obrero demuestra confianza en su capacidad para construir una nueva sociedad. La figura que más llama la

atención es el filósofo, con la mano alzada en un gesto didáctico. Al rebelde le aprieta la soga al cuello, el símbolo de la opresión. En una mano carga una ondulante bandera roja. La otra mano agarra la del filósofo. Rochfort cree que este enlace entre el rebelde y el filósofo es una metáfora del enlace entre el pensamiento y la acción.²⁰⁰ Esta metáfora aparece también en *Avanzada* cuando Adolfo se vuelve introspectivo. Pasa mucho tiempo meditando en la verdad más profunda de los sucesos que ocurren alrededor suyo. Pero no sólo piensa en cuestiones sociales. Es un hombre filosófico y al mismo tiempo es un hombre de acción. Está dispuesto a trabajar y convivir con los obreros en su propio plano. Por medio de este personaje Azuela también muestra el enlace entre el pensamiento y la acción.

El cúpula del Hospicio de Cabañas también presenta una imagen de los aspectos positivos del ser humano. *El hombre de fuego* es el punto culminante de este ciclo de murales sobre la historia de México. (figura 48) Se compone de tres hombres, entrelazados en un círculo. La figura principal es un hombre que arde en llamas en el centro. Según Godoy, las tres figuras recostadas forman una trinidad psicológica de instinto, razón y sentimiento.²⁰¹ Los torsos de dos figuras se funden, de tal modo que no se puede distinguir entre una y otra. La primera figura, fundida con la tierra, representa un estado primitivo. Parece que surge del lodo primigenio, como una metáfora de la evolución del ser humano. La segunda ha desarrollado la facultad de la conciencia, la razón. Como Procopio y Adolfo, parece que este hombre ha vuelto la mirada hacia adentro, con un aire pensativo. La tercera figura presta atención al universo alrededor de él. Este hombre se parece más bien a Adolfo. Tiene un aire de sabiduría, como si hubiera adquirido un conocimiento profundo de la realidad del universo. La figura principal tiene un significado espiritual. Primero, se ve que asciende a un plano superior que el mundo terrenal. El fuego es un símbolo del divino. Y el cuerpo ardiente representa la liberación del espíritu de la existencia corpórea. Los críticos están de acuerdo de que esta imagen simboliza la realización de la divinidad dentro del ser humano. Según Echavarría, es “la

²⁰⁰ Rochfort, p.139

²⁰¹ Emma Godoy, *Sombras de magia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968) p. 159

apoteosis del hombre que se convertirá en dios.”²⁰² Para Godoy, representa una “Chispa del Fuego Divino,” un aspecto divino que cada ser humano guarda dentro de sí.

Esa chispa, germen de lo eterno, pocos la descubren en sí mismos pues se halla recubierta por la pulpa del alma y luego por la dura cáscara del cuerpo. Solemos vivir nada más en la periferia de nosotros mismos. Ignoramos que aquel fuego escondido es el que da valor y sentido a todo el ser. Orozco lo revela, lo concibe como un incendio.²⁰³

Figura 48. *El hombre de fuego*.
Fresco en el Hospicio de Cabañas, 1939.

²⁰² Echavarría, p. 59

²⁰³ Godoy, p. 160

Esta chispa de lo divino es la fuerza que Procopio y Adolfo encuentran dentro de sí mismos. Por medio de este recurso ambos logran superar las dificultades de su vida y adaptarse a la nueva sociedad. Adolfo entiende que es un poder universal. “Dios existe en el corazón de cada hombre que sabe abrirse a Él.”²⁰⁴ Siente la fuerza de tal modo que no puede pasar por alto las injusticias de la sociedad. Para Procopio este aspecto divino en el corazón es la fuente de la verdadera dicha.

--...porque la otra, la Dicha que se escribe con mayúscula, ésa no existe, es miraje, mentira funesta. Los elementos de la felicidad los llevamos dentro con absoluta equidad. Todo depende de poner en armonía nuestro mundo interior con el de afuera... Los que buscan la dicha fuera de sí mismos van al fracaso indefectible.²⁰⁵

El período de cambio social que tuvo lugar en las décadas después de la Revolución fue una época dramática para México. El país luchaba, no solo para formar una nueva estructura social, sino para romper con el legado de la sociedad aristocrática y feudal. Como se ha visto, las obras de Azuela y de Orozco se relacionan estrechamente con ese contexto social. Por medio de su arte, ambos examinaron todos los aspectos de la sociedad en transición. Hicieron una crítica de las facciones que compitieron entre sí por el poder. Y observaron los efectos del nuevo régimen, tanto en el campo como en los centros urbanos. A pesar de todo eso, ambos autores lograron percibir el aspecto de lo divino que existe dentro de la humanidad.

²⁰⁴ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 1096

²⁰⁵ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 594

Conclusiones

Las novelas que Azuela escribió durante los años de guerra las denominó “escenas y cuadros de la Revolución.” Leal ve en estas obras una cualidad dinámica parecida a la obra visual de Orozco. Según el crítico, los “cuadros” literarios del escritor están “pintados con los mismos firmes brochazos” patentes en las imágenes del pintor.²⁰⁶ También dice que el autor desarrolla el ambiente con una breve pincelada. Describe la narración de *Los de abajo* como concisa y esquemática, compuesta de frases rítmicas, cortas y rápidas que reflejan la violencia de la acción.²⁰⁷ Todas estas palabras pueden describir la obra visual de Orozco. Sus dibujos de *México en revolución* también son concisos y esquemáticos. En muchos de sus murales, en México, en Dartmouth, en Guadalajara, se ven los brochazos, las pinceladas rítmicas y rápidas como las frases de Azuela. El paralelismo entre estas obras literarias y plásticas, tanto de estilo como de contenido, se manifiesta a lo largo de las carreras de Azuela y Orozco. Sus obras no representan mera propaganda política, porque ninguno de los dos cedió ante el fervor nacionalista que exhibían las artes y letras de aquella época. Estuvieron dispuestos a mostrar los aspectos tanto positivos como negativos de las cuestiones que examinaron. Por medio de esta objetividad, lograron expresar una pasión sincera por su país. Descubrieron profundas verdades acerca de la naturaleza de las luchas, no sólo de México, sino de la humanidad.

Ni Azuela ni Orozco intentaron promover ningún tipo de ideología particular o partido político determinado. Azuela usó la narrativa para expresar su experiencia personal en el movimiento. Fue una manera de desahogarse de la desilusión que sintió por el fracaso de Madero, por la violencia excesiva de la guerra y por la degeneración de los ideales del movimiento. En *Los de abajo* cuando Cervantes recita discursos revolucionarios el escritor muestra cómo se puede utilizar la retórica como instrumento de intriga. Esto no quiere decir que Azuela hubiera dejado de creer en la redención del pueblo. Sólo que se había dado cuenta de que algunos pretendían explotar el movimiento

²⁰⁶ Leal, p. 26

²⁰⁷ Leal, pp. 113-16

para su propio bien. Por no promover el programa político de ninguna facción, la novela logra mostrar las ambigüedades inherentes en la lucha armada. Azuela expresa su creencia en los ideales de la Revolución y, al mismo tiempo, el desdén por los hombres que la corrompieron. Por no idealizar el movimiento *Los de abajo* cruzó líneas políticas. Los elogios que recibió la novela, tanto de la izquierda como de la derecha, comprueban que es algo más que mera propaganda. Por eso Azuela la consideró un éxito literario.

Debo a mi novela *Los de abajo* una de las satisfacciones más grandes de que he disfrutado en mi vida de escritor. El celebre novelista francés Henri Barbusse, connotado comunista, la hizo traducir y publicar en la revista *Monde*, de París, que el dirigía. La *Accion Francesa*, órgano de los monarquistas y de la extrema derecha de Francia, acogió mi novela con elogio. Este hecho es muy significativo para un escritor independiente y no necesita comentarios.²⁰⁹

En obras posteriores, continuó mostrando su indignación mordaz por la traición del movimiento. Aunque expresa juicios incisivos acerca del nuevo régimen, la narrativa todavía carece de argumento político. Muestra la complejidad de un orden social en transición. Por ejemplo, en *San Gabriel de Valdivias* Azuela expone las tensiones y competencias entre las distintas facciones. Cada una está en conflicto con las otras. Cada una tiene sus propios objetivos. Cuando Ciriaco y los nativos se sublevaron contra Quintana, cristeros y ex-hacendados intentan afiliarse a la rebelión. Aquí Azuela muestra la contrariedad de esta alianza precaria. Cuando el cura Martínez López intenta unirse al levantamiento bajo la bandera de Cristo Rey, los nativos sienten inquietud ante la situación. La crisis empeora cuando don Arturo llega a las filas. Don Marto expresa las dudas y preocupaciones de los nativos por esta confusión de objetivos. “Lo que yo quiero decir muy claro,” lamenta a sus compañeros, “es que aquí unos vienen a pelear por una cosa y otros peleamos por otra...”²¹⁰ Al examinar estas tensiones Azuela muestra que la vida bajo el nuevo régimen no es una utopía socialista. Pero tampoco sugiere que el viejo régimen fuera mejor. Está diciendo que todavía no se ha alcanzado el nuevo orden social. En medio de todos estos conflictos, la voz del idealista, don Ramoncito, sigue haciendo

²⁰⁹ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1077

²¹⁰ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 850

campana a favor de la verdadera revolución:

...una es la revolución y otra los bandidos que la explotan y al amparo de ella se han enriquecido y siguen enriqueciéndose; que el campesino, único elemento puro que queda en el país, está llamado a purificar al país de esa canalla organizada que lo está chupando. Que apunta ya la aurora de una verdadera revolución social y a los hombres nuevos les toca realizarla.²¹¹

En sus memorias el escritor escribió que nunca había abandonado su fe en los ideales de la Revolución. Ni tampoco se arrepintió de haber sido revolucionario. El motivo de su crítica del nuevo régimen fue exponer la amplia brecha que existía entre los ideales y la realidad. Dirigió su crítica no al movimiento, sino a los hombres que lo corrompían. Estos, a su vez, lo acusaron de ser reaccionario.

Críticos tontos dicen que de viejo me he vuelto reaccionario; que hoy ataco a los que ayer defendía. Mentira: yo siempre he defendido a los de abajo contra los que están arriba y si los de abajo de ayer ni siquiera han sabido darse cuenta de que son los de arriba de hoy es cosa de lo que yo no tengo la culpa.²¹²

Esto no le disuadió. Creyó que el país debía seguir esforzándose para alcanzar los ideales de la Revolución. Se mantuvo firme en esta meta. Nunca pasó por alto los sucesos políticos que ocurrieron alrededor suyo.

A pesar de que Orozco declaró que no tenía convicciones políticas, es evidente por las imágenes en su obra que sí formó opiniones acerca de cuestiones políticas. Lo que significa su declaración es que siempre ponía el proceso creativo por encima de cualquier doctrina. Creyó en la socialización del arte. O sea, creyó que el arte no debe ser el dominio de una élite minoritaria, sino que debe hacerse accesible a todo el pueblo. Para alcanzar esta meta era menester, según Orozco, cambiar radicalmente la estructura de la sociedad.²¹³ Sin embargo, no creyó que la socialización del arte significara imponer reglas que limitaran el contenido a temas relacionados con una doctrina ideológica. Cuando la ideología se mezclaba demasiado con el arte, para Orozco el resultado era a veces

²¹¹ Azuela, *Obras completas*, tomo I p. 826

²¹² Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1185

²¹³ Orozco, *Autobiografía*, p. 67

pedantesco, a veces artificial y a menudo de lo más cómico.

El arte proletario consistía en pinturas que representaban obreros trabajando y que se suponían destinadas a los obreros. Pero eso fue un error, porque a un obrero que ha trabajado ocho horas en el taller no le resulta agradable volver a encontrar en su casa “obreritos trabajando,” sino algo diferente que le sirva de descanso. Pero lo más gracioso fue que el arte proletario fue comprado a muy buenos precios por los burgueses, contra los cuales se suponía que iba dirigido, y los proletarios comprarían con todo gusto el arte burgués si tuvieran dinero para ello...²¹⁴

Mientras que Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros expresaron un contenido netamente comunista en su obra, Orozco no quería utilizar su arte como propaganda. Cuando se involucraba en organizaciones políticas, siempre mantenía su propia visión artística. Se unió al Sindicato de Pintores y Escultores porque fue un medio para poder conseguir proyectos muralistas. Participó en la Asamblea Nacional de Artistas convocada por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios porque allí trataron cuestiones relacionadas con la libertad de expresión. Y cuando asistió al American Artists' Congress en Nueva York, el discurso que dio allí puso en claro su posición respecto a la autonomía del arte.

Sinceramente espero que se realice aquí la unión de todos los artistas americanos, sin distinción de credos artísticos o ideológicos. Es sólo a través del esfuerzo organizado, que se base en principios democráticos, que los artistas americanos, al igual que los mexicanos y los de todo el mundo, podrán ayudar a impedir los avances del fascismo y el peligro de una nueva guerra.²¹⁵

Cuando trataba cuestiones políticas en su obra, siempre expresaba sus observaciones satíricas sobre los cambios que sucedían en la sociedad. Como Azuela, Orozco también simpatizaba siempre con la gente marginada. Utilizó su arte para denunciar las pretensiones de quienes provocaban esa marginación, fueran aristócratas o los líderes del nuevo régimen.

De la misma manera que Azuela lamentó la pérdida del idealismo en *Los de abajo*, Orozco reveló su escepticismo sobre los logros de la Revolución en algunos de los

²¹⁴ Orozco, *Autobiografía*, p. 68

²¹⁵ Tibol, p. 163

frescos de la planta baja de la Preparatoria. *El banquete* es un comentario cáustico sobre la explotación del movimiento. Y Rochfort describe *La trinidad revolucionaria* como “una acusación contundente en contra del idealismo revolucionario traicionado por su propio fervor.”²¹⁶ Una década después este escepticismo volvió con más fuerza en Guadalajara. Los años treinta fue una época en la cual el mundo presencié los desafueros de la extrema derecha, en la figura de Hitler, y la extrema izquierda, en la de Stalin. Orozco respondió a la crisis política con las imponentes imágenes en la Universidad de Guadalajara y en el Palacio de Gobierno. Si la pluma de Azuela expone las ambiciones de poder de facciones, tanto de la derecha como de la izquierda, la brocha de Orozco arremete contra todas las ideologías políticas modernas. Hasta el declarado comunista, Siqueiros, concede que la crítica de Orozco fue válida. En su juicio, los murales en el Palacio de Gobierno expresan “las fallas ideológicas que han venido sufriendo muchos importantes hombres nacidos de la Revolución, en el campo de la política directa.”²¹⁷

Aunque Azuela y Orozco abordaron estos temas desde diferentes puntos de vista, sus obras ponen en claro que ambos creían en el cambio social. Se puede denominar sus obras como una especie de realismo social porque ambos autores se enfocaron en la realidad de una época cambiante. Pero no es lo mismo que el Realismo Socialista que se desarrolló en la antigua Unión Soviética. Ésta fue una doctrina rígida según la cual el Estado mantenía control sobre toda expresión artística. En la narrativa de Azuela y la obra plástica de Orozco, por otra parte, se manifiesta un espíritu libre que siempre simpatiza con los de abajo, lanza una crítica aguda a los de arriba y, al mismo tiempo, enriquece la cultura mexicana del siglo XX.

Tanto Azuela como Orozco ensayaron el uso de formas abstractas en sus obras. Sin embargo, siempre volvieron a una forma narrativa de expresión porque ésta fue la más apropiada para sus propósitos. Cada cultura produce sus propias formas artísticas para expresar su experiencia del mundo. Hasta las formas vanguardistas de Europa son

²¹⁶ Rochfort, p. 42

²¹⁷ Tibol, p. 177

las expresiones de una cultura particular, en una época específica. Lógicamente estas formas no pueden ser representativas de todas las culturas. La época de la Revolución fue un período decisivo en el desarrollo de la nación mexicana. No sorprende, entonces, que surgieran de ese entorno nuevas formas artísticas. De la misma manera que el dadaísmo resultó de la destrucción producida por la Primera Guerra Mundial, las expresiones artísticas de Azuela y Orozco surgieron directamente de la hoguera de la Revolución Mexicana. Sus formas reflejan la experiencia de una cultura, de patrimonio doble, que intentaba librarse de las ataduras del colonialismo cultural. Azuela y Orozco entendieron por intuición que la abstracción no era el método idóneo para expresar la realidad de esa experiencia.

Azuela escribió tres novelas y algunos cuentos usando la técnica moderna que estaba de moda durante los años veinte. Este estilo se caracteriza por bruscos cambios de tema y tiempos superpuestos. *La luciérnaga* es la culminación de este período experimental. La narración de esta novela alterna entre la ciudad y la provincia, por medio del subconsciente de dos personajes. Pasa de los sueños y alucinaciones de Dionisio, radicado en México, a los de José María, radicado en Cieneguilla. Aunque la novela fue bien recibida por la crítica literaria, terminó por ser un fracaso económico. Esto desanimó al escritor, no por el dinero, sino porque la obra no había alcanzado al pueblo. Además, halló que la distorsión sintáctica y la trama discontinua del estilo no le sirvieron bien para reflejar el ambiente mexicano. No quería continuar escribiendo de esta manera simplemente porque estaba de moda. Abandonó la técnica para volver a otra más clara, basada en las normas tradicionales. Entendió que este cambio podría evocar la crítica de los literatos. No obstante, para sus propósitos era más apropiado. “Reconozco que decir las cosas con claridad,” escribió en sus memorias, “es exponerse a lo que califiquen a uno cuando menos de tonto; pero es más decente, más honrado.”²¹⁷

Las influencias artísticas de la época también se hicieron patentes en la obra de Orozco. A través de su mentor, el Dr. Atl, conoció las ideas radicales de París. También fue consciente de las corrientes del expresionismo alemán visto en las revistas de arte

²¹⁷ Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1118

moderno que circulaban por la ciudad. En las abstracciones de sus figuras, en el colorido que utilizaba, en los brochazos agresivos, se ve la influencia de los alemanes. Además, sus imágenes comparten con la vanguardia una tendencia de burlarse de los valores de la burguesía, y un tono irreverente e iconoclastico. Sin embargo, Orozco no se inclinó a imitar los movimientos europeos. No fue dado a crear formas completamente abstractas, formas que carecieran de referencia alguna al mundo objetivo. Igual que para Azuela, este tipo de abstracción no fue útil para sus propósitos. Perteneció a la generación de artistas que querían examinar la cultura mexicana. Pero esto no quiere decir que imitara las formas artísticas de las civilizaciones antiguas de México. Utilizó varias fuentes artísticas, pero no las copió servilmente. Creía que esto sería, en el mejor de los casos, impotencia y cobardía; en el peor, un fraude. Expresó sus opiniones firmes acerca del proceso creativo en un artículo que escribió en 1929. Creía que el nuevo mundo había producido nuevas razas, y por lo tanto, tenía el deber de producir nuevas formas de arte, un lenguaje visual para reflejar las nuevas culturas.

El arte del Nuevo Mundo no puede enraizarse en las viejas tradiciones del Viejo Mundo, ni en las tradiciones aborígenes representadas por las ruinas de nuestros antiguos pueblos indígenas. Si bien el arte de todas las razas y de todos los tiempos tiene un valor común --humano, universal-- cada nuevo ciclo debe trabajar por sí mismo, debe crear, debe dejar su propia producción, su contribución individual al bien común.²¹⁸

Orozco desarrolló su propio estilo, a base de las diversas influencias que tuvo. A estas añadió su peculiar visión satírica del mundo. Igual que Azuela, el arte de Orozco pasó a ser un medio para examinar la realidad social de su país. Formas puramente abstractas no serían idóneas para realizar este propósito.

Así, pues, ambos autores volvieron a un estilo narrativo para expresarse. Para Azuela la narrativa tradicional fue la forma más útil para expresar la mexicanidad de los personajes. Una característica de su propio estilo es el uso del habla verdadero de los personajes, tanto del campo como de la ciudad, en el diálogo. Leal opina que por medio de los mexicanismos, de frases y locuciones típicas del país, Azuela expresa el valor del

²¹⁸ Cardoza y Aragón, p. 184

lenguaje popular como una expresión del alma del pueblo. De esta manera el escritor realza el realismo del ambiente y de los personajes.²²⁰ Un estilo más claro también le sirvió para continuar examinando cuestiones sociales. El hecho de no querer imponer un objetivo político en la narrativa, le permitió llegar más allá de la superficie de las cuestiones sociales. Descubrió verdades mas universales acerca de los temas que examinaba. En *Las tribulaciones* surge un tono humanista que supera la retórica política. El triunfo de Procopio no representa el triunfo de alguna ideología, sino la fuerza divina dentro del ser humano, la cual le da la capacidad de enfrentar adversidades. Se encuentra otro ejemplo penetrante de este aspecto humanista en *Avanzada*. Meditando sobre los conflictos sociales que sucedían alrededor de él, Adolfo se da cuenta de que la base subyacente de las jerarquías sociales y raciales es el odio. Al desarrollar el personaje y sus pensamientos, el escritor sacó a relucir las raíces históricas de los problemas contemporáneos de México.

Orozco también utilizó una forma narrativa de arte para reflejar la realidad mexicana. Algunos de sus primeros murales en la Preparatoria son expresiones conmovedoras del pueblo mexicano tras la destrucción de la guerra. En Dartmouth se ve que el pintor amplía su visión para tratar cuestiones relacionadas con la historia del nuevo mundo, tanto la de Angloamérica como la de Hispanoamérica. Al regresar a México, continua observando las intrigas del nuevo régimen, sin militar en ningún partido específico. Al mismo tiempo, hace su comentario sobre los regímenes políticos modernos en general. Su proceso creativo, como el proceso de Azuela, lo conduce a descubrir verdades profundas acerca de la naturaleza de los conflictos sociales en México. Y como había hecho el novelista, Orozco ha creado imágenes que alcanzan más allá de los temas políticos para expresar una cualidad universal. Sus imágenes más poderosas y humanistas son *El hombre creativo* en la Universidad de Guadalajara y *El hombre de fuego* en el Hospicio de Cabañas. Como los personajes de Procopio y Adolfo, estos murales revelan las cualidades nobles y espirituales no sólo del pueblo mexicano, sino del ser humano.

²²⁰ Leal, p. 113

La pintura muralista y la narrativa de la Revolución son manifestaciones artísticas paralelas que surgieron de las mismas condiciones sociales. Las obras de Mariano Azuela y José Clemente Orozco son visiones paralelas que surgieron de estos dos géneros creativos. Aunque no colaboraron en proyectos, es cierto que se conocían y compartieron un respeto mutuo. No hay pruebas que señalaran una influencia directa entre sus obras. Pero se sabe que Orozco valoraba el intercambio de ideas entre artistas.²²¹ Ambos vivieron en la Ciudad de México y en sus últimos años fueron colegas en el Colegio Nacional. Así, pues hubo amplias oportunidades para que tuviera lugar un intercambio de ideas. Sus obras literarias y artísticas representan un adelanto cultural para México. Como los poetas modernistas del porfiriato, Azuela y Orozco dieron a la sociedad posrevolucionaria un sentido de confianza cultural. Pero en este caso, la confianza fue más auténtica, porque, en vez de rechazar su propia cultura a fin de imitar una extranjera, la abrazaron. Lo último que se puede decir acerca de estos dos autores es que ambos crearon sus obras, no para una élite minoritaria, sino para todo el pueblo. “Soy siempre un novelista popular,” escribió Azuela en sus memorias, “y lo que escribo es para el pueblo y no para los literatos, porque lo que más me interesa al componer un libro es que sea lo más leído posible.”²²² Orozco también fue un artista popular. El también quería que su obra alcanzara a las masas. Creía que la pintura muralista era la forma apropiada para lograr ese objetivo. El muralismo, según él, es el reflejo fiel del pueblo porque las imágenes no pueden esconderse en museos o en colecciones particulares, para beneficio de unos cuantos privilegiados. El muralismo, declaró Orozco, “es para el pueblo, es para todos.”²²³

²²¹ Tibol, p. 160

²²² Azuela, *Obras completas*, tomo III p. 1118

²²³ Cardoza y Aragón, p. 185

BIBLIOGRAFIA

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Azuela, Alicia. "Imagen de México." *Imagen de México: la aportación de México al arte del siglo XX*. Ed. Erika Billeter. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1987. pp. 45-48.
- Azuela, Mariano. *Obras completas*, 3 tomos. Ed. Francisco Monterde. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Andrés Pérez, maderista*. 1911. Tomo II, pp. 764-800.
- Los caciques*. 1917. Tomo II, pp. 801-866.
- Los de abajo*. 1915. Tomo I, pp. 320-418.
- Las tribulaciones de una familia decente*. 1918. Tomo I, pp. 419-566.
- La luciérnaga*. 1932. Tomo I, pp. 567-667.
- San Gabriel de Valdivias, comunidad indígena*. 1938. Tomo I, pp. 767-861.
- Regina Landa*. 1939. Tomo I, pp. 862-964.
- Avanzada*. Tomo I, pp. 965-1126.
- El novelista y su ambiente I, II*. Tomo III, pp. 1012-1177.
- Autobiografía del otro*. Tomo III, pp. 1178-1194.
- Azuela, Mariano. *The Underdogs: a Novel of the Mexican Revolution*. Translation by E. Munguía, Jr. Illustrations by José Clemente Orozco. New York: Brentano's, 1929.
- Carballo, Emmanuel. *Narrativa mexicana de hoy*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea de México*. México, D.F.: Ediciones Era, S.A., 1995.
- Castro Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Editorial Aguilar, 1965.
- Chipp, Herschel B., ed. *Theories of Modern Art*. Berkeley: UC Press, 1968.
- Dickerson, Albert I., ed. *The Orozco Frescos at Dartmouth*. Trustees of Dartmouth College, 1962.
- Echavarría, Salvador. *Orozco: Hospicio Cabañas*. Guadalajara: Planeación y Promoción.

- Elliott, David, ed. *¡Orozco! 1883-1949*. Oxford: The Council of the Museum of Modern Art, 1980.
- Fernández, Justino. *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1961.
- *Orozco: forma e idea*. México, D.F.: Editorial Porrúa, S.A., 1975.
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Godoy, Emma. *Sombras de magia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Helm, MacKinley. *Man of Fire: J.C. Orozco, an interpretative memoir*. Boston: The Institute of Contemporary Art, 1953.
- Herrero Orozco, Tatiana, ed. *Cartas a Margarita*. José Clemente Orozco. México, D.F.: Ediciones Era, S.A., 1987.
- Leal, Luis. *Mariano Azuela, vida y obra*. México: Ediciones de Andrea, 1961.
- Manrique, Jorge Alberto. "Orozco's Murals." *Orozco Mural Painting*. Ed. Víctor Manuel Espíndola. México, D.F.: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1991.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Meyer, Michael C. and Sherman, William L. *The Course of Mexican History*. New York, N.Y.: Oxford University Press, 1995.
- Monsiváis, Carlos. "La modernidad y sus enemigos." *Imagen de México: la aportación de México al arte del siglo XX*. Ed. Erika Billeter. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1987. pp. 57-64.
- Monterde, Francisco, ed. *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Orozco, José Clemente. *Textos de Orozco*, con un estudio por Justino Fernández. Publicación del Instituto de Investigaciones Estéticas. Estudios y Fuentes del Arte en México, IV. UNAM México, 1955.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México, D.F.: Ediciones Era, S.A., 1970.
- Portal, Marta, ed. *Los de abajo*. Madrid: Cátedra, 1997.

Ramírez, María del Carmen. "Nacionalismo y vanguardia: balance ideológico del muralismo mexicano." *Imagen de México: la aportación de México al arte del siglo XX*. Ed. Erika Billeter. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1987. pp. 104-108.

Reed, Alma. *Orozco*. New York: Oxford University Press, 1956.

Robe, Stanley L. *Azuela and the Mexican Underdogs*. Berkeley: UC Press, 1979.

Rochfort, Desmond. *Mexican Muralists*. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: una vida para el arte*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Periódicos ilustrados por Orozco:

El Hijo del Ahuizote. México, D.F., 1912

La Vanguardia. Orizaba, Veracruz, 1915