

***El Imparcial* y los orígenes de la estética visual de la Revolución mexicana (1910-1914)**

Daniel Avechuco Cabrera

Introducción: artistas silenciados

Uno de los muchos lugares comunes de la historia de la cultura mexicana consiste en señalar que hacia finales de la tercera década del siglo xx tuvo lugar una explosión de creatividad cuya pujanza propició una renovación de las expresiones artísticas (Vázquez 45; Locke 12): los artistas solo hubieron de cantar, novelar o pintar el rostro mítico, autóctono y popular del país que el cataclismo revolucionario había puesto al descubierto, el rostro, diría Octavio Paz, ignorado por la Reforma y humillado por la el porfiriato (294). Es una idea, por cierto, que no nace de los propios historiadores del arte mexicano, sino de los artistas mismos, algunos de los cuales se consideraban no tanto genios creadores cuanto intérpretes o portavoces de la mexicanidad, “artistas... que han vivido, sentido, trabajado expresando las aspiraciones de las masas” (Rivera 1). El siguiente fragmento de un texto de Leopoldo Méndez, el más célebre de los grabadores mexicanos junto con José Guadalupe Posada, es un claro ejemplo de lo que digo en la oración anterior:

La urgencia de expresar el sentimiento de un pueblo libre, de poner al servicio de la Revolución el ansia espiritual, hizo que los pintores abandonaran la concepción

artística del arte por el arte, que obligaba o permitía cuando menos, el trabajo que se afina hacia la perfección, para cambiarlo por una obra momentánea, sin perfiles detenidos, pero que a la postre ha creado una nueva estética, la de la protesta, llena de los anhelos populares y que como todo lo que vive de la multitud plena de rebeldía, es fuerte y es grande y nos apresa en la emoción de la batalla, que eso es la vida. (48)

La necesidad de rememorar estéticamente la Revolución a partir de los años veinte rompió, cierto, no nada más en una temática inaudita—el campesino armado, el indígena contemporáneo y en general la cultura popular—, sino también en nuevas formas de aprehender artísticamente la realidad. Ahora bien, con todo lo atinada que pueda ser esta valoración de los artistas de los años veinte, presupone una noción de la década 1910-1920 que a mi parecer resulta imprecisa, a saber: que ese lapso no fue propicio para la actividad artística o que representa una fase de mera transición.

Esta percepción de la década 1910-1920 ha contribuido al menosprecio o bien al silenciamiento de obras que, sin aproximarse al refinamiento y la consistencia de los murales o de los casos más egregios de la novela de la Revolución, señalaron rutas nuevas de expresión; específicamente, dispusieron las bases de la estética de la Revolución, de la que se beneficiarían escritores, pintores, músicos y directores de cine como mínimo hasta los años cincuenta. En ese sentido, Mariano Azuela, Diego Rivera y Fernando de Fuentes—por mencionar algunos de los exponentes más emblemáticos de su respectiva disciplina artística— alcanzaron la cima estética no solamente debido a la cohesión de experiencia biográfica, sensibilidad popular y furor patriótico, como aseveran los críticos de tendencias nacionalistas (Amábilis 2; Abreu 444),

sino también por los hallazgos de sus predecesores, cuyos nombres aparecen en las notas al pie de las investigaciones, y a veces ni eso.

Acaso los antecesores que se han visto más perjudicados son los correspondientes a las artes visuales. Hay diversos motivos, pero quiero destacar dos. El primero es la sacralización de los muralistas de la primera generación, considerados fundadores de un arte nuevo y descubridores y transmisores del “espíritu” del pueblo, y con el único antecedente de José Guadalupe Posada, Roberto Montenegro y Saturnino Herrán. El segundo motivo es el hecho de que la inmensa mayoría de las representaciones visuales de la Revolución de la década 1910-1920 tenían finalidades periodísticas o comerciales,¹ como es el caso de las tarjetas postales, por lo que sus logros estéticos quedaron de alguna manera invisibilizados por el pacto no artístico que los formatos de publicación y difusión implicaban, como apunta acertadamente Xavier Moysén (121).

Si bien es verdad que con el transcurso del tiempo parte de este material pionero fue rescatado y valorado más allá de sus pretensiones originales, como ocurrió con la producción –y apropiación– fotográfica de Agustín Víctor Casasola, hay un cúmulo de representaciones visuales que permanecen varadas en la isla de sus circunstancias inmediatas. Este es el caso del centenar de dibujos con tema revolucionario que *El Imparcial* publicó a lo largo de los más de cuatro años de cobertura de la guerra: desde los primeros compases del movimiento hasta que Carranza se apropió del periódico y lo renombró *El Liberal*. Aunque muchos de esos dibujos están

¹ Una de las muy escasas excepciones es quizá Francisco Goitia (1885-1945), el primer pintor de renombre que capturó la Revolución, a través de una serie de cuadros donde el protagonista son los colgados.

firmados por ilustradores de cierto renombre,² como Eugenio Olvera, Carlos Alcalde, Godoy, Rafael Medina de la Vega, Juan Arthenack, Alfredo Flores, entre otros, el formato y el medio de publicación no permitieron que trascendieran. Aunado a esto, debe tenerse en cuenta que *El Imparcial*, que “gozaba de una subvención económica por parte del gobierno” (Castillo 33), fungió como uno de los más importantes portavoces de las élites porfirianas, razón por la cual es comprensible que no se considere como un abastecedor de imágenes de carácter revolucionario y popular.

Ciertamente algunos dibujos, como se observará en el siguiente apartado, ratifican las tendencias reaccionarias y clasistas de *El Imparcial* en la medida en que intentan replicar gráficamente el contenido de la nota; otros, no obstante, consiguen eludir la línea editorial que establecen los hiperbólicos y muy amarillistas encabezados. En otras palabras, una parte significativa de los dibujos alcanzan la autonomía, y con frecuencia incluso contradicen el mensaje verbal que supuestamente están ilustrando. Es precisamente el reconocimiento de la autonomía expresiva lo que nos permite hablar del nacimiento de un imaginario y una estética visuales de la Revolución.

El campesino armado, criminal y sombra

En el último cuarto del siglo XIX la práctica periodística dio un giro en el tratamiento de los contenidos, pasando de una tendencia predominantemente interpretativa y de opinión a la búsqueda de acontecimientos cotidianos carentes, casi siem-

² No todos los dibujos están firmados, lo cual se aclarará en la información que aparece al pie de las figuras, igual que cuando la firma es ilegible. En ocasiones, sin embargo, podrá especularse la autoría a partir del estilo de la ilustración; en esos casos, colocaré el nombre entre signos de interrogación.

pre, de cualquier matiz político, en una clara estrategia para “dirigir el interés hacia asuntos ajenos [y por consecuencia] para extraviarlo de los comunes” (Rodríguez 623), como las desigualdades económicas y el injusto sistema judicial. En esos tiempos, así pues, la “primera plana del periódico estaba constantemente ocupada por algún caso “terrible” ocurrido en la Ciudad de México o en el interior del país, generalmente algún homicidio, asalto o suicidio, acompañado de las ilustraciones correspondientes” (Castillo 34). Estas ilustraciones a menudo consistían en composiciones gráficas que combinaban fotografado y dibujo, en las cuales este último solía aportar contenidos especulativos o interpretativos de índole sensacionalista, si bien a veces fungían simplemente como elemento decorativo con poca o nula relevancia informativa. Esto lo podemos constatar en una nota publicada el 5 de septiembre de 1908 sobre el juicio del Chalequero, el célebre asesino en serie mexicano que agitó a la sociedad durante más de veinte años. Como se puede comprobar, la composición gráfica (figura 1) incluye lo mismo fotografados sobre el juicio que un dibujo sobre el Chalequero en el instante en que comete uno de sus asesinatos, además de detalles ornamentales que le dan marco a la composición y al mismo tiempo refuerzan la escabrosidad del tema.



Figura 1. “‘El Chalequero’ pagará con la vida su ya larga cadena de crímenes”. *El Imparcial*, 5 de septiembre de 1908. Sin firma. Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.

Cuando la Revolución estalla, la nota roja goza de cabal salud; incluso podría decirse que se encuentra en su apogeo, tanto por el promedio de noticias de esta índole que se publica a la semana como por el refinamiento que se ha alcanzado en las estrategias de composición gráfica. Una prueba de este estado de gracia de la nota roja es que hacia 1914 el joven artista Carlos D. Neve llegará a ilustrar algunas noticias sobre crímenes; las imágenes resultantes de esta colaboración incorporarán a la nota roja de *El Imparcial* unas pinceladas de ecos decadentistas que habrían de estetizar, aún más, los derramamientos de sangre.

Resulta comprensible, pues, que el periódico con frecuencia recurriera a las estrategias propias de la nota roja para dar cuenta de las novedades sobre el movimiento revolucionario, causante de una “orgía de la sangre y de la muerte”, como rezaría uno de los tantos editoriales reaccionarios que publicaría *El Imparcial* a lo largo de casi cinco años. Esto ocurrió, muy particularmente, con las noticias que abordaban el zapatismo. Después de la rendición de Porfirio Díaz, el 25 de mayo de 1911, Francisco I. Madero viaja a Morelos con el firme propósito de convencer a Emiliano Zapata de que licencie a sus tropas, como lo están haciendo los ejércitos populares de otras regiones. No es este el espacio para ahondar en los detalles sobre las negociaciones;³ baste decir que fracasan y que a partir de ese momento se rompen los exiguos vínculos entre el zapatismo y los sectores ilustrados de la Ciudad de México.

Este es el contexto en que aparece la nota donde *El Imparcial* utiliza por primera vez el mote *Atila del Sur*: a partir

³ En el capítulo IV de *Zapata y la Revolución mexicana*, John Womack le da un seguimiento escrupuloso al proceso de las negociaciones.

de entonces el zapatismo será tratado como un movimiento de criminales, como una horda. Este tratamiento no se hace manifiesto solo en el cuerpo textual, donde vocablos como *bandido*, *bárbaro* o *asesino* pululan, sino también en las composiciones gráficas, donde los zapatistas adquieren la fisonomía de un delincuente, y a menudo se los representa cometiendo actos que el texto no refiere pero que acentúa la presunta naturaleza criminal del revolucionario. Esto sucede en una noticia sobre el asalto de Ayotzingo, publicada el 10 de enero de 1913, en cuya composición destaca el dibujo de un zapatista, firmado por Carlos Alcalde, que agrede a una mujer (figura 2). Nótese cuán similar es este cuadro de violencia a los que son incluidos en dos noticias de nota roja, una sobre la captura de un grupo de asesinos (figura 3) y otra acerca de una banda de asaltantes (figura 4).



Figura 2. “Amanecía, cuando el pueblo de Ayotzingo escuchó un grito de muerte: los zapatistas”. *El Imparcial*, 19 de enero de 1913. Carlos Alcalde. Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.

NO QUEDARAN IMPUNES LOS SALVAJES
CRIMENES COMETIDOS EN COVADONGA

LOS DELINCUENTES FORMAN TODA UNA FAMILIA DE TROGLODITAS ASES-
NOS Y SUS CRIMENES PARECEN CALENTURIENTA PESADILLA



LUIS GUTIERREZ, JEFE DE LOS ASESINOS DE COVADONGA

Figura 3. “No quedan impunes los salvajes crímenes cometidos en Covadonga”. *El Imparcial*, 22 de junio de 1912. ¿Carlos Alcalde? Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.



Figura 4. “Los atentados de la banda roja”. *El Imparcial*, 26 de noviembre de 1908. Sin firma. Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.

Como se advierte, en estos tres dibujos la víctima de la tropelía es una mujer en clara posición de desventaja, además de que el rostro del agresor queda oculto. Se tratan de similitudes tanto en la postura como en la indumentaria que bien podrían tratarse de una mera coincidencia o bien de indicios que nos permiten hablar de un esquema de representación que se remonta a los años previos a la lucha armada y

que proviene de la nota roja. De este modo, *El Imparcial* ahorra energía capitalizando prácticas iconográficas consistentes y familiares para el lector, y además se aseguraba de que, en el proceso de descodificación de las noticias sobre los movimientos populares, la ilustración hablara por sí misma acerca de la supuesta cualidad criminal de los revolucionarios. Puesto en otras palabras: en las ilustraciones comentadas, el revolucionario no se diferencia del delincuente, a no ser por la presencia de las cananas, que desde muy temprano serán uno de los distintivos del campesino armado; es decir, en esos casos el rebelde se encuentra muy lejos de poseer una fisonomía propia.

Dicha fisonomía comienza a gestarse cuando el ilustrador se distancia de la nota roja y recurre a otro tipo de estrategias. Una de estas es la representación del campesino armado como sombra o silueta. En principio, esta decisión compositiva parece responder a la línea reaccionaria de *El Imparcial*, puesto que las siluetas y las sombras, en complicidad con los encabezados y los *leads*, dotan a los revolucionarios de un aire de ilicitud y de clandestinidad. El 29 de enero de 1913, el periódico publica una nota donde se cuenta que un grupo de zapatistas había disparado a los cables de luz y unos aisladores, lo cual ocasionó un apagón en la capital del país. La nota viene con una composición gráfica donde resalta un dibujo, firmado por Carlos Alcalde, en el que se ven seis zapatistas disparando hacia arriba (figura 5). En esta imagen, el revolucionario puede ser tomado como un criminal solamente a la luz del mensaje textual, donde es tildado de bandolero; y es que en el dibujo de los zapatistas, que trasciende por mucho la lectura y recepción que proponen los encabezados y el cuerpo de la noticia, se aprecian características de las estampas épico-heroicas del campesino armado que más adelante, cuando la Revolución sea reivindicada desde los distintos fren-

tes de la clase media intelectual, serán una de las tendencias dominantes. Además, el dibujo de Alcalde reúne una serie de elementos —el rebozo, el nopal, el sombrero de ala ancha— que en el futuro pasarán a ser signos de mexicanidad en el rico y heterogéneo tejido discursivo que será el nacionalismo cultural revolucionario. Otro caso de siluetas negras lo hallamos en una nota publicada el 19 de marzo de 1912, en la cual se pasa revista a la situación de varias regiones del país donde se registra actividad revolucionaria. En la composición gráfica que acompaña a la nota aparece dibujada la silueta oscura de cinco jinetes recortada contra un horizonte blanco (figura 6), cuya presencia amenazante concuerda con el aroma a incertidumbre que el encabezado y el *lead* despiden.

Figura 5. “4 alambres de los conductores de corriente eléctrica fueron rotos por los zapatistas”. *El Imparcial*, 29 de enero de 1913. Carlos Alcalde. Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.

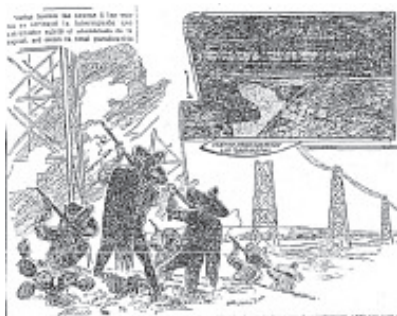


Figura 6. “¿Cuál es la verdadera situación en la Comarca de la Laguna?”. *El Imparcial*, 19 de marzo de 1912. Firma ilegible. Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.

En ambas ilustraciones, la técnica de la silueta les inculca a los revolucionarios un aire de turbiedad, de un ligero halo criminal, pero al mismo tiempo los dota de una aureola de misterio (Rodríguez 278): es un pequeño pero significativo avance en la forja de la fisonomía del campesino armado, todavía incómoda, ambigua. La opacidad de la forma inquieta, pero también atrae en la medida en que promete un arcano, que nunca se descifra. Se trata de una fascinación que por cierto no fue menor entre los escritores, quienes, en la búsqueda de formas para retratar verbalmente al parco y violento campesino rebelde, y ante la falta de una tradición fuerte de representaciones de esa figura, optan por la cortina de oscuridad, acaso en una forma oblicua de admitir que son incapaces de aprehenderlo. Véase la enorme similitud entre las siluetas sombrías de *El Imparcial* y la imagen literaria que construye Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente* a raíz de la contemplación de una comitiva de revolucionarios: “Percibía un profundo sentido, algo revelador de no sé qué esencia de México, en el trajinar de hombres que se movían allí entre las sombras, seguros de su marcha, insensibles a su suerte y con el rifle al hombro o la cadera hecha al peso del revolver. ¡Ambiente de misterio, hombres de catadura y alma misteriosas!”. (93)

Ahora bien, al margen del contenido semántico que pueda llegar a codificar –misterio, ilicitud, clandestinidad–, lo más importante es que el recurso de la silueta y de la sombra por el que de cuando en cuando optan los ilustradores de *El Imparcial* se anticipa a una forma de representación del campesino armado que en los años subsecuentes será muy productiva. Pongo como ejemplo tres manifestaciones muy diferentes y separadas entre sí por varios años: la primera portada de *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, uno de los carteles de *La sombra de Pancho Villa* (1932), de Miguel Contre-

ras, y un fotograma de *Juana Gallo* (1961), película dirigida por Miguel Zacarías y fotografiada por Gabriel Figueroa:



Figura 7. Portada de *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela.



Figura 8. Cartel de *La sombra de Pancho Villa* (1932), de Miguel Contreras.



Figura 9. Fotograma de *Juana Gallo* (1961), de Miguel Zacarías.

Evidentemente, no estoy sugiriendo que quienes diseñaron la portada de *Los de abajo* y el cartel y Gabriel Figueroa hayan sido influidos por los ilustradores de *El Imparcial*;⁴

⁴ El propio Gabriel Figueroa hace explícitas sus influencias, y entre ellas no están, desde luego, los ilustradores de *El Imparcial*:

solo he querido señalar que hubo gente, como el mencionado Carlos Alcalde, que desde temprano halló en las siluetas negras y en las sombras un recurso eficaz para representar al campesino armado. Independientemente de que con ella Alcalde buscara cumplir las expectativas de la línea editorial del periódico, se trata de una resolución estética que le permite mantener sus convicciones artísticas y, acaso sutilmente, ofrecer su propia mirada de la Revolución. Aunque siempre se encuentran condicionadas por la visión política de *El Imparcial*, esas convicciones artísticas y esa probable mirada propia de la lucha sin duda son argumentos para poder comenzar a hablar de la emergencia de una estética visual y un imaginario de la Revolución.

Ilustrar la bola: del calco a la fabulación

Cuando estalla la revolución maderista y algunas semanas después *El Imparcial* comienza a darle cobertura, la cultura visual mexicana no cuenta con una tradición de representaciones del campesino armado, salvo los escasos grabados de José Guadalupe Posada sobre algunos bandidos, como Ignacio Parra o Heraclio Bernal, o los tempranos cuadros de Manuel Serrano sobre plateados. Ante este panorama yer-

“Para la fotografía [de *Flor Silvestre*] me inspiré mucho en la obra de los grandes pintores y grabadores, especialmente, de José Guadalupe Posada. Tomé mucho de sus bocetos: los fusilamientos, cómo formaban el pelotón, cómo ponían la pala y el pico, etc. También usé algo de Diego Rivera y otro poco de José Clemente Orozco, tenía gran interés en incorporar la plástica mexicana a mi trabajo” (citado en Flores 80). Ahora bien, considero que estas palabras de Gabriel Figueroa deben entenderse no solo como el reconocimiento de sus deudas con artistas plásticos anteriores, sino también como una forma de insertarse en una tradición de representaciones de lo mexicano.

mo, es comprensible que, como observamos en el apartado anterior, los ilustradores recurrieran a ciertos esquemas de representación de la nota roja. Pues bien, otra estrategia fue apelar a la fotografía, el primer formato visual que –por obvias razones tecnológicas– registró imágenes del movimiento armado: una gran cantidad de dibujos que forman parte de las composiciones gráficas de *El Imparcial* son en realidad reelaboraciones exactas de fotos, algunas de las cuales nunca fueron publicadas en ningún medio. Véanse los siguientes ejemplos:



Figura 10. “A 10 kilómetros de Bachimba se hicieron el 1er. saludo de fuego federales y revolucionarios”. *El Imparcial*, 27 de junio de 1912. Autor del dibujo: Carlos Alcalde. Fuente: archivo personal del autor.

Figura 11. “Orozquistas con botella”. Foto de A. Ruiz Sandoval. Fuente: Fondo Casasola, SINAFO-Fonoteca Nacional del INAH.



Figura 12. “Por enorme puente de Ortiz pasó ayer la división Huerta, en catorce trenes militares”. *El Imparcial*, 28 de junio de 1912. Autor del dibujo: ¿Carlos Alcalde? Fuente: archivo personal del autor.

Figura 13. “Soldadera lava en un campamento constitucionalista”. Autor desconocido. Foto anónima. Fuente: Fonoteca Nacional del INAH.



En estos casos *El Imparcial* solía incluir la leyenda “Apunte tomado de una foto,” como se puede comprobar en la parte inferior derecha de los dibujos. Ante la persistencia de esta estrategia, surge una duda lógica: ¿por qué el periódico no publicaba directamente las fotografías en lugar de recurrir a su reproducción en forma de dibujo? La hipótesis más consistente señala que debido a la mala calidad de la impresión de las fotografías y los fotograbados en el papel periódico que empleaba *El Imparcial* (Ramírez 103; Monroy 380), resultaba más conveniente emplear el dibujo, de líneas claras y contrastes mucho más marcados.

Al margen de los motivos, lo importante es que esta práctica, por más que consistiera en una mera imitación, fue útil para el delineamiento de la fisonomía del campesino armado a partir ya no de esquemas ajenos a la realidad capturada, como los de la nota roja, sino sirviéndose de una fuente visual que ya traía un caudal expresivo y estético. Este caudal obviamente se transfería al dibujo, lo cual con frecuencia permitió que este se desembarazara de su contexto inmediato, el de la noticia, y adquiriera un claro sentido icónico. Esto ocurre con el dibujo de un francotirador rebelde (figura 14), firmado por Rafael Medina de la Vega, que aparece en una noticia de *El Imparcial* del 12 de abril de 1912 sobre la campaña orozquista contra revolucionarios de Chihuahua, que

reproduce una foto tomada en marzo de 1911 (figura 15), por un fotoperiodista estadounidense, según barrunta John Mraz (56). Entre el momento en que se tomó la foto y la fecha en que se publicó la nota con el dibujo, puede contabilizarse más de un año. Atendiendo a este dato, resulta evidente que la entidad del revolucionario no posee relación alguna con el contenido de la noticia. La figura, dicho de otra manera, es exhibida no porque tenga una referencia periodística, sino por su vigor expresivo, que se impone a la lectura contextual: importa menos el nombre y las circunstancias específicas del soldado que su potencial semiótico para representar al revolucionario del norte en situación de guerra. El 24 de julio de 1914 *El Imparcial* de nuevo pone en práctica esta estrategia, ahora en el marco de una noticia antizapatista: el dibujo de dos zapatistas disparando un rifle (figura 16) es la reproducción de una fotografía tomada entre 1912 y 1914 (figura 17). Al igual que sucede en la composición gráfica de la nota anterior, la figura de los zapatistas no ilustra ningún detalle de la noticia; su presencia responde a necesidades meramente expresivas:



Figura 14. “El avance de la columna Huerta”. *El Imparcial*, 14 de abril de 1912. Autor del dibujo: Rafael Medina de la Vega. Tomada de la Hemeroteca Nacional Digital de México.



Figura 15. “Francotirador rebelde”, 1912. Foto anónima. Fuente: Fonoteca Nacional del INAH.



Figura 16. “Pueblos y haciendas desaparecen entre las llamas al retirarse los zapatistas”. *El Imparcial*, 24 de julio de 1914. Autor del dibujo: Rafael Medina de la Vega. Tomada de la Hemeroteca Nacional Digital de México.



Figura 17. “Zapatistas atrincherados”, ca. 1912-1914. Foto anónima. Fuente: Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO.

En las dos composiciones gráficas el dibujo supera la función de ilustrar la información de la noticia; en ambos casos se pretende que la figura del revolucionario en posición de disparo represente, por un fenómeno que podríamos llamar *iconización*, al movimiento popular respectivo: el chihuahuense y el zapatista. Sin embargo, se da un fenómeno semiótico que resulta aún más interesante: dado que la composición y el punto de vista de la fuente visual, la fotografía, juegan a favor de los rebeldes, los dibujos terminan neutralizando el contenido reaccionario del texto. De hecho, si solo nos quedásemos con la composición gráfica, sin duda llegaríamos a la conclusión de

que la noticia tiene una orientación favorable a la Revolución. Y es que los fotógrafos buscaron en su momento capturarlos en un instante en que se manifiesta su arrojo y su habilidad para disparar, virtudes que embujaban al ojo ciudadano e ilustrado. Incluso *Los de abajo*, una novela fecunda en imágenes bastante negativas del campesino armado, al que pinta como hombre de las cavernas, como animal, no puede resistirse a bajar el telón con una estampa de regusto épico que nos hace suponer que Mariano Azuela era conocedor de las fotografías de ese tipo, las cuales abundaron desde los primeros compases de la Revolución: “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” (33). La decisión artística de darle final a la novela de este modo, además de ese significativo “para siempre,” de alguna manera certifica que esta clase de representaciones del revolucionario ya para 1915 era parte del naciente imaginario del movimiento armado.

Como hemos estado comprobando, los esquemas de la nota roja y las fuentes fotográficas fueron muy útiles como modelos de representación, pero lógicamente resultaron insuficientes para capturar determinados aspectos y registros relacionados con las revueltas populares. En esos casos, el ilustrador se vio en la necesidad de apelar a su imaginación y tal vez a una escasa y esquiva tradición plástica,⁵ que debió acomodar a las condiciones particulares de la Revolución. Cualquiera que haya sido el camino, lo importante es que los dibujos generados manifiestan una mayor fuerza expresiva y más riesgo en el delineamiento de la fisonomía del revolucio-

⁵ Pienso, sobre todo, en Francisco de P. Mendoza, algunos de cuyos cuadros con tema militar vieron la luz durante los años previos a la Revolución.

nario. En ocasiones esa expresividad y ese riesgo derivan en imágenes que se independizan totalmente del marco noticioso en el que desempeñan su labor ilustrativa, e incluso llegan a contradecir el mensaje verbal al que supuestamente están subordinadas. Tal fenómeno debe entenderse como el lógico efecto del choque de fuerzas en tensión: por un lado, la perspectiva ilustrada y conservadora tanto del periódico como del ilustrador en cuestión, con su arsenal de preconcepciones; y por otro, la emergencia avasalladora del campesino armado, cuya presencia y energía propician una modificación severa de las formas y los enfoques de representación habituales. Es el fenómeno que da pie, por cierto, a muchas de las más importantes obras del corpus de la novela de la Revolución, empezando por *Los de abajo*, donde hay una pugna silenciosa entre la criminalización y el encomio del revolucionario de perfil campesino.

Esta clase de pugna la podemos encontrar, precisamente, en los dibujos que más echan mano de la fabulación, pues es a través de este procedimiento que se infiltran elementos que escapan al control del ojo vigilante de la línea editorial del periódico y del posible sesgo cultural e ideológico del ilustrador. Una de las representaciones en las que con más frecuencia ocurre es la de del campesino armado en su faceta de jinete. Abundan las fotografías ecuestres de campesinos armados, pero ninguna, por razones más que evidentes, captura el momento cuando el equino es montado en situaciones de combate. Esta imagen debió de ser una de las fantasías de los artistas, habida cuenta de que una de las escasas virtudes que el sector ilustrado de la Ciudad de México le reconocía a los revolucionarios era su pericia para montar. El 16 de abril de 1913, por ejemplo, *El Imparcial* publicó una nota en la que decía: “El Atila del Sur es un buen jinete, y ¡cómo no! avezado quizás desde niño a montar a caballo por su condi-

ción campesina, en la actualidad debe ser un charro notable, y, además, experto en el manejo de la reata y en el ‘coleo’” (citado en Herrerías 148). De este modo, no extraña que algunos de los ilustradores de *El imparcial* hayan recurrido a la imagen del rebelde poniendo en práctica su habilidad para montar, aun cuando con ello no respondieran al mensaje verbal de la noticia. Así pasa con una nota publicada el 27 de junio de 1913, en la que se informa que Pancho Villa está por acometer Ciudad Juárez. En la composición gráfica que la acompaña, hay un dibujo sobre dos jinetes villistas (figura 18) que no expresan tanto amenaza cuanto vitalidad y brío; es la rebeldía que se impone por encima de la orientación de las letras.

Ocurre algo similar con la noticia del 12 de julio de 1912 que cuenta el asesinato del cura Manuel Gutiérrez en territorio oaxaqueño a manos de ixtepejanos. La composición gráfica incluye el dibujo (figura 19) de un grupo de rebeldes a caballo que pretende representar una emboscada; destaca, como se puede ver, un estilo menos realista de lo habitual, con una tendencia a la confusión de las formas, lo cual produce una sugerente impresión de caos, muy a lo José Clemente Orozco. Finalmente, tenemos una noticia del 2 de febrero de 1912 que habla sobre el ataque sorpresa de una partida de exrurales convertidos en revolucionarios. La nota hace hincapié en la sorpresa de la embestida rebelde y su agilidad para evadirse de las fuerzas de Pascual Orozco; el dibujo que contribuye a ilustrar la noticia (figura 20), firmado por Juan Arthenack, corrobora los apuntes del redactor, pero además, gracias a ciertas decisiones estéticas—el ojo en blanco de uno de los caballos, el ocultamiento del rostro de los jinetes, el desorden de las líneas en la zona de las patas—, le inocula a la figura de los jinetes un nervio y un misterio que trascienden por mucho la información de la nota.



Figura 18. “Francisco Villa avanza resuelto para atacar Ciudad Juárez”. *El Imparcial*, 27 de junio de 1913. ¿Carlos Alcalde?
Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.



Figura 19. “La histórica sierra de Juárez vuelve a teñirse en sangre de hermanos”. *El Imparcial*, 12 de julio de 1912. R. M. V. Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.

Figura 20. “El Sr. Mtro. de gobernación sale para Chihuahua a calmar los disturbios”. *El Imparcial*, 3 de febrero de 1912. ¿Carlos Alcalde? Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.



Montar con habilidad un caballo resulta siempre encomiable para el ilustrado de clase media quizás porque es equivalente a lo que ellos, los hombres de la razón y la palabra, no logran: dominar a la bestia. Es evidente que esta habilidad no era exclusiva del campesino armado ni mucho menos, pero en el discurso letrado el hombre de campo siempre aparecerá naturalmente vinculado al caballo en tanto que comparten espacio; hay que recordar, por ejemplo, las múltiples litografías del chinaco montado en que la vertiente plástica del costumbrismo se prodigó desde el ecuador del siglo XIX. A esta conexión “natural” entre el revolucionario y el caballo, debemos agregar la plasticidad de la estampa resultante gracias a la combinación de la furia y la reciedumbre que transmite la bestia en carrera –que Arthenack acentúa con el rostro demoniaco del caballo y embarullando las líneas que corresponden a las patas– con la gallardía y el misterio que expresa el jinete con el fusil en mano. Este temprano hallazgo será explotado durante las décadas posteriores en distintos formatos visuales, como el cinematográfico (figura 21) y el grabado (figura 22).



Figura 21. Fotograma de *La Adelita* (1938), película dirigida por Guillermo Hernández y fotografiada por Gabriel Figueroa.



Figura 22. “Los zapatistas” (s. f.), de Leopoldo Méndez. Imagen tomada de Gómez y Mario de Lara.

Ahora bien, la independencia plena del dibujo con respecto al mensaje verbal tiene lugar en el marco de las noticias sobre los asaltos a trenes, en las que los textos muestran su cara más vehemente, beligerante. Se entiende: desde la perspectiva ilustrada, estos asaltos eran una contundente confirmación de que los movimientos revolucionarios llevaban la barbarie por bandera. Durante los más de cinco años que le dio cobertura a la Revolución, *El Imparcial* publicó alrededor de una veintena de estas noticias, pero nunca se esmeró tanto como cuando se trataba de abordar los ataques zapatistas. Sin duda, el más memorable es el acontecido el 12 de agosto de 1912, cuando una tropa comandada por el general Amador Salazar asaltó un tren a la altura de la estación de Ticumán, un pequeño pueblo de Morelos. Del embate resultaron muertos los treinta y seis federales que conformaban la escolta y varios civiles, entre quienes se hallaban los periodistas Humberto Strauss e Ignacio Rivera y el fotógrafo José Rivas. Si bien a *El Imparcial* no le hacían falta justificar su postura reaccionaria, este hecho le dio combustible para continuar y enconar su retórica antizapatista. Es comprensible, por lo tanto, que en el tratamiento de los posteriores ataques a trenes el discurso crítico se viera exacerbado, hasta alcanzar índices simplemente inverosímiles de exageración; lo que desconcierta, sin embargo, es que en esos casos las composiciones gráficas parecen no alinearse a la actitud reprobatoria que domina verbalmente en la nota.

Es posible advertir lo apuntado en el párrafo anterior en una noticia publicada el 4 de febrero de 1913 donde se cuenta el asalto a un tren en el kilómetro 73 del camino de Ozumba, municipio del Estado de México, durante el cual fueron asesinados once federales y cinco pasajeros. El titular reza “como una banda de buitres sedientos de sangre, cayeron los zapatistas sobre un tren en el camino de Ozumba,” y en el cuerpo

de la noticia se dice, entre otras cosas, que los revolucionarios, “bestias con faz humana,” balearon a una mujer embarazada, y que “de allí a poco se dice que el cadáver de un niño andaba de mano en mano, en las puntas de las bayonetas de los diabólicos brigantes, que hacían una fúnebre farsa con aquel despojo de ser humano no nacido” (3).

Estas escenas horripilantes, sin embargo, no se anticipan en la composición gráfica que acompaña a la noticia, cuyo dibujo (figura 23), firmado una vez más por Carlos Alcalde, parece incluso contradecir al texto en la medida en que la imagen está construida a partir del punto de vista de los zapatistas, por lo que el tren ocupa la posición del “enemigo”. Así, a pesar de que el mensaje verbal claramente busca sembrar la consternación en su lector ideal, es obvio que el dibujo de Alcalde posee tintes épicos, como si con él hubiera pretendido darle presencia icónica no a una “banda de buitres sedientos de sangre,” sino a una gloriosa hazaña zapatista. Una estrategia compositiva muy similar se sigue en una noticia el 30 de septiembre de 1913 donde se cuenta el asalto a la estación de Panzacola, Tlaxcala, descrito como “un salvaje y sangriento atentado zapatista,” llevado a cabo por una “gavilla de bandoleros capitaneada por Faustino Martínez” (4). Según puede constatar, el dibujo que acompaña a la noticia (figura 24) es prácticamente una réplica del anterior. La imagería y el encuadre de ambas ilustraciones se adelantan por varias décadas a una de las clásicas escenas de las películas mexicanas sobre la Revolución (figura 25), donde por supuesto los movimientos populares nunca son el villano. Si bien lo más probable es que esas secuencias se hayan inspirado en el western, cuya consolidación le precede a la del cine de la Revolución de la Época de Oro, es justo señalar la precocidad de Carlos Alcalde en ese sentido.



Figura 23. “Como una banda de buitres sedientos de sangre, cayeron los zapatistas sobre un tren en el camino de Ozumba”. *El Imparcial*, 30 de septiembre de 1913. ¿Carlos Alcalde? Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.

Figura 24. “En la estación de Panzacola se consumó ayer un salvaje y sangriento atentado zapatista”. *El Imparcial*, 4 de febrero de 1913. ¿Carlos Alcalde? Tomado de la Hemeroteca Nacional Digital de México.



Figura 25. Fotograma de *La escondida* (1956), película dirigida por Roberto Gavaldón y fotografiada por Gabriel Figueroa.

Como hemos podido verificar en este apartado, algunas de las estrategias a las que algunos ilustradores de *El Imparcial* recurrieron propiciaron representaciones del campesino armado que rebasaron su labor meramente informativa. En el caso del revolucionario montado y el asalto de trenes, los

dibujos son de una expresividad tal, que terminan por desentenderse del texto al que están subordinados, y a veces hasta lo contradicen. Esta autonomía corrobora el brote de una imagería y una estética visuales en muchos sentidos inusitadas, que se imponen por encima de la línea editorial del periódico: los encabezados y el cuerpo de las notas no logran someter del todo a la bestia revolucionaria, cuya fuerza y agresividad exigen sus propias formas de representación.

Conclusiones

Las prácticas iconográficas de *El Imparcial* para representar la Revolución son muy variadas y, aún más importante, trascienden su quehacer primario: ilustrar la noticia. Se va desde la asimilación de los esquemas de la nota roja, a veces incluso con la incorporación de tímidos pero significativos elementos esotéricos, hasta la construcción de imágenes de aliento épico, pasando por la generación de cuadros costumbristas con evidentes pero indeliberados regustos populares. Muchas de estas representaciones son de un vigor semejante, que desbordan la referencia y rompen el pacto de lectura que el discurso verbal propone, y trazan algunas directrices estéticas y ponen las bases de un imaginario que la faena artística posterior —pintores, escritores, grabadores, fotógrafos, directores de cine— explotará hasta la saciedad.

No debemos olvidar que el hallazgo de esas rutas estéticas y ese imaginario tiene lugar en un medio periodístico conservador y elitista, que por lo tanto siempre se caracterizó por una línea editorial antirrevolucionaria. Esto se explica por el hecho de que en las notas coinciden dos visiones, la del redactor, que generalmente se apegaba a la orientación política e ideológica de *El Imparcial*, y la del ilustrador, que quizás comparte la visión del medio pero que a veces toma decisio-

nes estrictamente estéticas, lo cual redundaba en estampas que se deslindan del mensaje de la noticia y que en ocasiones hasta lo contradicen. Se trata de una pugna lógica, resultado de un diálogo tenso, ríspido, conflictivo entre los valores pre-revolucionarios y la necesidad de expresar artísticamente una impetuosa subjetividad germinal, la del campesino armado consciente de su fuerza y de su poder.

De esta manera, artistas como Juan Arthenack, Carlos Alcalde y Rafael Medina de la Vega, entre otros, se anticipan varios años al descubrimiento del rostro estético de la Revolución, y lo hacen sin distancia histórica, sin una retórica épica y populista que sirva de respaldo y con el único antecedente de la fotografía, que por entonces no es considerada un medio artístico. Aunque sería objetable sugerir que las obras de estos ilustradores tuvieron impacto en las expresiones de las décadas posteriores, pues lo más probable es que las composiciones que comentamos en los apartados anteriores cayeran en el olvido tan pronto se publicara el siguiente número de *El Imparcial*, es justo reconocerles a esos artistas sus precoces hallazgos. Este reconocimiento no solo contribuye al conocimiento que tenemos de las prácticas iconográficas de la década de la lucha armada —siempre en la bruma—, sino que además ofrece argumentos para cuestionar el mito del nacionalismo cultural revolucionario, entendido por lo general como una repentina explosión de creatividad.

Bibliografía

Abreu Gómez, Ermilo. “El año artístico 1932 y las nuevas corrientes literarias en México.” *México en 1932: la polémica nacionalista*. Comp. Guillermo Sheridan. FCE. 440-446.

- Amábilis, Manuel. "Diego Rivera y su obra." *El arquitecto*, vol. 2, núm. 5, 1925, pp. 1-2.
- Berumen, Miguel Ángel. "El 3,6% del archivo fotográfico que colonizó el imaginario de una nación." *Caravelle*, núm. 97, 2011, pp. 113-126.
- Castillo, Alberto del. "Entre la moralización y el sensaciona-
lismo. Prensa, poder y criminalidad a finales del siglo XIX
en la ciudad de México." *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tar-
dío*. Coordinado por Ricardo Pérez Monfort. CIESAS/Pla-
za y Valdés, 1997.
- "Como una banda de buitres sedientos de sangre, cayeron
los zapatistas sobre un tren en el camino de Ozumba". *El
Imparcial*, vol. 35, núm. 7, 116, 30 de septiembre de 1913,
pp. 1-4.
- "En la estación de Panzacola se consumó ayer un salvaje y
sangriento atentado zapatista". *El Imparcial*, vol. 34, núm.
6, 863, 4 de febrero de 1913, pp. 1-2.
- Flores Villela, Carlos Arturo. "Pólvora, fusiles y sogas." *Cine
y revolución. La Revolución Mexicana vista a través
del cine*. Coordinado por Pablo Ortiz Monasterio. CO-
NACULTA/Imcine, 2010. 77-95.
- Hurtado Ramírez, Luciano. "Al rescate de la memoria. Estu-
dio iconográfico del grabado *La Convención de Aguas-
calientes, 10 de octubre de 1914*." *Relaciones. Estudios
de Historia y Sociedad* vol. 37, núm. 14, 2016, pp. 89-
123.
- Locke, Adrian. *México: la revolución del arte (1910-1940)*.
México: CONACULTA/Turner ediciones, 2013.
- Maples Arce, Manuel. *Leopoldo Méndez*. México: FCE, 1970.
- Méndez, Leopoldo. "La Estética de la revolución: La pintura
mural." *Horizontes: Revista mensual de actividad con-
temporánea*, vol. 1, núm. 8, 1926, pp. 45-48.

- Monroy Nasr, Rebeca. "Enrique Díaz y fotografías de actualidad (de la nota gráfica al fotoensayo)." *Historia Mexicana* vol. 48, núm. 2, 1998, pp. 375-410.
- Xavier Moyssén. "Los dibujos de Carlos Neve." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 14, núm. 56, 1986, pp. 121-124.
- Mraz, John. *Photographing the Mexican revolution: commitments, testimonies, icons*. University of Texas, 2012.
- Rivera, Diego. "¿Quiénes levantarán el monumento a Posada?" *Monografía de 400 grabados de José Guadalupe Posada*. Mexican Folkways, 1930.
- Rodríguez, José Antonio. "Modernas sombras fugitivas: las construcciones visuales de Gabriel Figueroa." *Luna Córnea* núm. 32, 2008, pp. 233-289.
- Rodríguez González, Yliana. "Los reporters: una plaga." *Actas del xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*. Coordinado por Beatriz Mariscals y María Teresa Miaja de la Peña, vol. 4, 2007, pp. 621-634.
- Rodríguez Kuri, Ariel. "El discurso del miedo: *El Imparcial* y Francisco I. Madero." *Historia Mexicana* vol. 40, núm. 4, 1991, pp. 697-740.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. "Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución Mexicana." *Caravelle* núm. 97, 2011, pp. 165-179.