

Al rescate de la memoria. Estudio iconográfico del grabado *La Convención de Aguascalientes, 10 de octubre de 1914*

Rescuing Memory. An Iconographic Study of the Engraving The Convention of Aguascalientes, 10 October 1914

Luciano Ramírez Hurtado

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES, lramirez@correo.uaa.mx

A partir de la realización de un grabado del artista Alberto Beltrán, hacia 1946, en el marco del Taller de Gráfica Popular, muestro el rescate de un episodio histórico que se ha ocultado detrás del mito de la Revolución Mexicana en relación con la manipulación que los políticos hacen de los discursos. En este trabajo analizo, desde los estudios iconográficos, cómo se ha construido una parte de la imagen del poder político en el México contemporáneo, en un momento histórico de reconstrucción y unidad nacionales.

PALABRAS CLAVE: Convención Revolucionaria, grabado, manipulación, legitimidad política.

Based on the engraving elaborated by the artist Alberto Beltrán around 1946 at the installations of Mexico City's *Taller de Gráfica Popular*, this article seeks to rescue an episode of history that lies hidden behind the myth of the Mexican Revolution due to its relation with the political manipulation of discourses. From the perspective of iconographic analysis, my work examines how one element of the image of political power in contemporary Mexico was constructed at a key historical moment of national reconstruction and unity.

KEYWORDS: Revolutionary Convention, engravings, manipulation, political legitimacy.

Fecha de recepción del artículo: 29 de agosto de 2014 / Fecha de aprobación: 1 de octubre de 2014 / Fecha de recepción de la versión final: 7 de octubre de 2014

INTRODUCCIÓN

Basado en la dimensión iconográfica de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes, en este trabajo describo, analizo e interpreto una imagen histórico-artística, en relación con los discursos de los políticos, en un momento de reconstrucción e identidad nacionales.

Fue objeto de mi interés penetrar en la atmósfera político-cultural en una etapa de la historia de nuestro país a través de una nueva mirada. Parto del supuesto de que la obra artística no está aislada, por lo que se ha de estudiar en su convergencia con otras disciplinas de las ciencias sociales y del espíritu. El valor de una obra se ha de entender en función de su significación, su apoyatura intelectual y las condiciones culturales a las que debe su existencia. Por ello, entiendo –siguiendo los estudios iconográficos– a la historia del arte como historia de la cultura, de las ideas y de las imágenes.

En resumidas cuentas, busco descubrir la función que desempeña la obra de arte en esta investigación, en relación directa con la época en cuestión; busco también encontrar el repertorio de ideas que flotaban en el ambiente, las preocupaciones de quien o quienes encargaron el trabajo, todo lo cual permite ilustrar la obra en su contexto.

El historiador y teórico del arte Erwin Panofsky distingue varios niveles de interpretación de la imagen. Anota que el primero es el contenido temático primario o natural –“fáctico y expresivo”– que conforma el mundo de los motivos artísticos, esto es, objetos o acciones representados por las formas en la descripción preiconográfica; esto consiste en identificar personajes, descubrir sus relaciones mutuas, captar ciertas cualidades expresivas (posturas, colocación, miradas, gestos, la atmósfera o ambiente que los rodea, etcétera), es decir, la enumeración del universo de dichos motivos artísticos, sobre la base de la experiencia práctica. Esta descripción preiconográfica no va más allá del análisis pseudoformal. Enseguida un segundo nivel es el análisis iconográfico, constituido por el contenido temático secundario o convencional, que busca profundizar más en el sentido o significado, constituido por el contenido temático que integra el mundo de las imágenes, historias y alegorías; después de detectar a los personajes que aparecen en la obra es preciso encontrar la relación que se establece entre ellos, entre otras imágenes o referencias, y algunos textos: procuramos encontrar las fuentes de inspiración del programa y la literatura que pudo haber influido en los artistas. Finalmente, Panofsky habla de un tercer nivel, más profundo, que es el del significado intrínseco o contenido, que constituye el mundo de

los valores simbólicos hasta llegar a la interpretación iconológica condensada en una obra.¹

La reconstrucción de este imaginario se ha ido tejiendo desde el momento mismo de su gestación, pues, fue la prensa ilustrada de la época la primera interesada en publicar imágenes fotográficas, dibujos y caricaturas alusivas al tema de la Convención, con una fuerte motivación ideológica y fines de propaganda política faccional; algunos hechos y diversas ideas comenzaron a ser representadas en imágenes.²

Los vencedores –constitucionalistas– urdieron una historiografía oficial hostil sobre la Convención, y por muchos años se le relegó al olvido.³ Con el paso del tiempo, la llamada historia “de bronce”, también denominada “conmemorativa” decidió mirar al pasado con el objeto de inflamar el patriotismo de los mexicanos e infundir virtudes cívicas para formar buenos ciudadanos. Buscar figuras y momentos paradigmáticos de la Revolución para las siguientes generaciones fue el cometido de los gobiernos posrevolucionarios.

¹ Véase Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Forma, 1985), 45-75. Cfr. José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte* (Barcelona: Antropos, 1990), 104-111.

² Sobre el particular véase Luciano Ramírez Hurtado, *Imágenes del olvido, 1914-1994. Discurso visual, manipulación y conmemoraciones de la Convención Revolucionaria de Aguascalientes* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2010), 35-226. Descubrir el posicionamiento político de la prensa de la época y asomarme al trabajo periodístico realizado por editores, fotorreporteros e ilustradores, en el fragor de la batalla, me permitió develar el origen de ese mito fundacional en relación con los “héroes” revolucionarios. La fotografía de la Convención (años de 1914 y 1915) es eminentemente política, no importando que hubiese sido publicada en la prensa ilustrada subvencionada por el carrancismo o bien en los medios impresos controlados por el grupo convencionista. Son imágenes que responden a los intereses políticos y a las ambiciones de poder de una y otra facción. Se trata, por lo tanto, de una fotografía auspiciada por el propósito de tomar ejemplo de los protagonistas del proceso revolucionario, de inspirarse en sus acciones; buscó en su momento ganar adeptos para atraerlos a su causa, convencerlos acerca de su versión de los hechos, conquistar y moldear sus conciencias.

³ Federico Reyes Heróles, “Conmemorar la Convención: Un acto con impactos múltiples”, en *La Soberana Convención Revolucionaria en Aguascalientes* (Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1990), 120-124.

NACIONALISMO REVOLUCIONARIO

El discurso político del nacionalismo, durante el proceso revolucionario, tuvo en el señor Venustiano Carranza un paladín. El historiador norteamericano Douglas W. Richmond, apuntó:

Sabido es, y las fuentes documentales lo prueban, que el poderoso movimiento nacionalista desatado por Carranza [entre 1915 y 1920] atacó el antiguo orden, al mismo tiempo que implantó reformas radicales para levantar una base de poder compuesta principalmente de trabajadores urbanos, campesinos y la burguesía progresista.⁴

No obstante, la institucionalización del mito de la Revolución empezó a gestarse y definirse en los años veinte del siglo pasado, después de varios años de lucha armada. En el caso de la producción plástica de ese periodo, el muralismo fue dotando de imágenes a ese concepto complejo que es el nacionalismo revolucionario. José Vasconcelos, secretario de Educación Pública durante el gobierno obregonista —cuyo régimen proponía a los distintos sectores sociales una conciliación de intereses—, generó las condiciones requeridas para que el nacionalismo revolucionario como bandera ideológica se fuese convirtiendo, paulatinamente y a partir de la producción de murales, en un instrumento ideológico-cultural, legitimador del Estado. Y es que para éste fue una necesidad histórica dotar de una identidad que cohesionara y homogeneizara a la sociedad mexicana; “el arte pasó a ser, fundamentalmente, vehículo ideológico y portavoz de la nueva era”, nos dice Julieta Ortiz, pues el Estado requería “fundamentos ideológicos y culturales que justificaran y expresaran los cambios sociales imperantes”.⁵ Al subir el general Álvaro Obregón al poder, México contaba con un pasado recuperable y un futuro abierto al discurso de la historia.⁶ Sólo para

⁴ Douglas W. Richmond, “El nacionalismo de Carranza y los cambios socioeconómicos, 1915-1920”, *Historia Mexicana* xxvi(1) (101) (julio-septiembre 1976): 107.

⁵ Julieta Ortiz Gaitán, *El muralismo mexicano. Otros maestros*, Imágenes del arte mexicano (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 3-4.

⁶ Esther Acevedo, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *IX Coloquio de Historia del arte: El nacionalismo y el arte mexicano, 1900-1940* (México: Univer-

ejemplificar con un caso que nos acerca de manera contundente al proceso de construcción de la identidad nacional en el México posrevolucionario, basta citar el de los murales del cubo de la escalera del Palacio Nacional, obra que planeó Diego Rivera en 1922, proyectó entre 1925 y 1927 y ejecutó —con interrupciones— entre 1929 y 1935, sus pinturas sintetizan una idílica visión histórica (tanto del propio Rivera como de la elite política, artística e intelectual de esa época) de la nación mexicana: *El México antiguo* (1929), *De la Conquista a 1930* (1929-1931), *México de hoy y mañana* (1934-1935).⁷

Los regímenes postrevolucionarios en México, a partir de 1940, retomaron el prestigio histórico de la Revolución y el aura de sus transformaciones profundas (conseguidas, sobre todo, durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas); los principios consagrados en la Constitución de 1917 fueron, también, perdiendo su condición de hechos históricos precisos para convertirse en un “legado”, una acumulación de logros del pueblo mexicano. Empezó a dominar, en el lenguaje oficial, la certeza de que los gobiernos postrevolucionarios eran los legítimos herederos y continuadores de una historia que se remontaba hasta la Independencia, pasaba por la Reforma y la Revolución y se proyectaba hasta el presente, era el nacionalismo el hilo conductor que dotaba de identidad, unidad y cohesión al proceso.

EL RESCATE

¿De qué manera se rescató del olvido el suceso de la Soberana Convención Revolucionaria de la memoria histórica de México? ¿De qué manera ha quedado plasmado este episodio gráficamente en un grabado? Tuvo que pasar un cuarto de siglo, desde que culminó la lucha de facciones intrarrevolucionarias (1914-1916), para que entre 1939 y 1941 varios autores sacaran del olvido institucionaliza-

sidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983), 173-216; Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución* (México: Cal y Arena, 1989), 189-192.

⁷ Itzel Rodríguez Mortellaro, “La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional (1929-1935)”, en *Los murales del Palacio Nacional*, Raquel Tibol *et al.*, 55-85 (México: Américo Arte Editores-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997).

IMAGEN. 1. *La Convención de Aguascalientes, 10 de octubre de 1914.*



Grabado en linóleo. Medidas: 30 cm de ancho por 21.6 cm de alto. Autor: Alberto Beltrán. Copia del original, propiedad de Jesús Gómez Serrano.

do el tema de la Convención y en sus obras publicaran imágenes alusivas. Iniciaron la difusión de ellas los trabajos de Gustavo Casasola Zapata y Miguel Casasola, *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1940* (editado posiblemente en 1940 o 1941) y Francisco Ramírez Plancarte, *La ciudad de México durante la revolución constitucionalista* (editado en 1941). No obstante, fue el grabador, dibujante y viñetista Alberto Beltrán, quien plasmó, hacia 1946, en una memorable estampa el tema de la Convención Revolucionaria de Aguascalientes, en el marco de la crítica colectiva que imperaba en el Taller de Gráfica Popular (TGP), en una época en que prevalecía en el país una política de reconstrucción y unidad nacionales.⁸

Fue así como Beltrán realizó el grabado en linóleo *La Convención de Aguascalientes: 10 de octubre de 1914*.⁹ La escena representa

⁸ Luciano Ramírez Hurtado, "Proyección hacia un futuro promisorio. La pintura mural de la Casa de la Juventud de Aguascalientes", *Parteaguas. Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes* (13) (verano 2008): 22-28.

⁹ Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 350-354.

una acalorada discusión de asamblea en la que tomaron parte las distintas facciones revolucionarias que acudieron a la Convención en su segunda etapa (la primera fue, como sabemos, en la ciudad de México del 1 al 5 de octubre).

Cuando Alberto Beltrán (nació en el Distrito Federal en 1923 y murió en la misma ciudad en el 2002) ingresó al Taller de Gráfica Popular, en 1944, esta organización político-cultural ya tenía siete años de existencia y se encontraba en un momento de trabajo intenso y fecunda labor creativa. No es casualidad que el TGP haya nacido durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas, periodo en el que se llevaron a la práctica las principales demandas por las que había luchado el pueblo durante la Revolución Mexicana y el país sufría transformaciones importantes en su estructura socioeconómica.¹⁰

Alberto Beltrán tenía cuando mucho un año y medio de haber ingresado al TGP cuando en el verano de 1945 se reunieron sus miembros para discutir el programa de trabajo por seguir. En el prólogo del álbum *Estampas de la Revolución Mexicana. 85 grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular*, redactado en noviembre de 1947, los artistas expusieron los motivos por los cuales acordaron hacerlo. Les preocupaba sobremanera la situación nacional, particularmente, las dificultades económicas y sociales de México, así como los impugnadores y detractores de la Revolución Mexicana y sus conquistas. Quizás los miembros del TGP al referirse a los detractores de la Revolución estaban aludiendo a que durante el sexenio presidencial del general Manuel Ávila Camacho, que recién había concluido, la derecha (el Partido Acción Nacional y los sinarquistas) se fortaleció; o quizás estaban pensando en la reciente contienda electoral de 1946 en la que, a pesar de la nada fácil unificación de las fuerzas políticas, Miguel Alemán resultó ser el candidato del partido oficial y, por consiguiente, el presidente de México, no obstante la

¹⁰ Hannes Meyer, *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva (The Workshop For Popular Graphic Art, a Record of Twelve Years of Collective Work)* (México: La Estampa Mexicana, 1949), vi-xxiv; Francisco Reyes Palma, "Radicalismo artístico en el México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis", *Artes Plásticas* 2(7) (xii) (diciembre 1988-febrero 1989): 12 y 15.

oposición dentro de su propio partido de Ezequiel Padilla, o bien, las declaraciones del general Francisco J. Múgica, quien criticó a los “candidatos millonarios” (los contendientes a la presidencia tenían mucho dinero) que no representaban el espíritu de la Revolución.¹¹ Por otro lado, pudieron los integrantes del TGP también haberse referido a que desde 1931 el licenciado Luis Cabrera, uno de los “sepultureros de la Revolución”, había asegurado que se habían extraviado las causas que motivaron el estallido de la Revolución y que los gobiernos que se autocalificaban de revolucionarios parecían seguir fines muy distintos a los propósitos sociales que generaron la insurrección de 1910.

Por un lado, los artistas del TGP querían ayudar, de una manera activa y por medio del arte gráfico, al pueblo de México. Pero también es evidente que buscaban un acercamiento con el partido oficial, amparándose en la política de reconstrucción y unidad nacionales; de hecho, fueron ellos quienes realizaron la propaganda electoral de Miguel Alemán, destacando sus virtudes; es claro que deseaban quedar bien con el nuevo presidente del país y para ello se pusieron en consonancia con sus discursos; aprovecharon la coyuntura política del momento y se valieron de un párrafo del primer informe de gobierno, inserto en el Prólogo de *Estampas de la Revolución Mexicana. 85 grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular*. El primero de septiembre de 1947, el licenciado Miguel Alemán dijo:

Las normas y los principios de nuestra Constitución Política, forjados al calor de nuestras grandes luchas; inspirados en el sentido democrático de nuestro pueblo —que se basa en la firme creencia en la igualdad humana—, [...] Por eso podemos conmemorar con dignidad a nuestros héroes [...], que austeros, en medio de tanta desgracia que asolaba al país, salvaron con su sacrificio el honor patrio y nos legaron algo más valioso que una gloria, un deber: honrar y engrandecer a México.¹²

¹¹ Catherine Macotela, “El PRI y la elección del primer presidente civil”, en *La sucesión presidencial en México (1928-1988)*, coord. Carlos Martínez Assad, 123-135 (México: Nueva Imagen, 1992).

¹² Leopoldo Méndez, *Estampas de la Revolución Mexicana. 85 grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular* (México: La Estampa Mexicana, s.p.).

En mayo de 1945, Leopoldo Méndez era consciente de que representaban en el TGP a los personajes históricos con el sello de la historia de bronce oficial, y se planteaba la necesidad de ya no hacerlo en los siguientes términos:

Creo que debemos alejarnos todo lo posible de representar a los hombres (y las cosas) fuera de su realidad, como frecuentemente lo estamos haciendo, pues esto le da a nuestra producción cierto tinte de arte puramente oficial y caemos en aquello de las “descripciones hechas hasta hoy no pintan jamás a las personas en su aspecto real, sino únicamente en su aspecto oficial, con coturnos a los pies y una aureola alrededor de la cabeza”.¹³

Es por ello que reconocieron expresamente, sin sonrojo, que el álbum con 85 grabados sobre la Revolución era “una contestación patriótica” a los deseos de Miguel Alemán y esperaban que “sirviera de lección para comprender el significado de la lucha revolucionaria de nuestro pueblo”, para así contribuir al espíritu cívico y tratar de “contribuir al reagrupamiento de todas las fuerzas progresistas del país en defensa de los postulados de la Revolución Mexicana frente a todos sus enemigos”. Los 16 artistas del TGP se dedicaron “al estudio de los remolinos revolucionarios”¹⁴ y entregaron su obra colectiva en un portafolio de 85 estampas de la Revolución Mexicana. Todos los grabados fueron hechos en linóleo, material económico, además de que se buscaron medios de reproducción baratos y rápidos.

La “nota histórica” del grabado *La Convención de Aguascalientes: 10 de octubre de 1914*, redactada por Alberto Morales Jiménez en 1947 para ubicar al público lector en el contexto del acontecimiento histórico plasmado, dice textualmente:

Derrotado el huertismo, los jefes revolucionarios se reunieron en 1914, en Aguascalientes, con el objeto de formular el programa social de la Revolución y de establecer las bases para encarrilar nuevamente al país dentro de

¹³ Cita tomada del libro de Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular*, 90-91.

¹⁴ Leopoldo Méndez, *Estampas de la Revolución Mexicana*, s.p.

los postulados constitucionales. Después de apasionadas deliberaciones los convencionistas eligieron Presidente Provisional al general Eulalio Gutiérrez, destacado y noble jefe norteño.¹⁵

El grabado representa un momento importante, de un día específico, en el marco de un episodio —y de una etapa— del proceso revolucionario. El tema: un debate en el interior de un recinto; un orador pronuncia un discurso, es impugnado por los asambleístas, se genera una discusión acalorada, el caos se propaga mientras los integrantes de la mesa directiva llaman al orden a los allí presentes. Se trata de la sesión del 27 de octubre de 1914, una de las más memorables en la historia de la Convención; por ser el día en que el abogado zapatista Antonio Díaz Soto y Gama pronunciara su incendiario discurso, provocando reacciones airadas, que pudieron haber tenido un desenlace fatal; se le conoce como *el incidente de la bandera*.

El formato de la obra es horizontal; formado por un rectángulo de 22 por 30 cm dentro del cual a su vez hay varias figuras geométricas predominantemente rectangulares que representan muebles y objetos varios (sillas, mesa, tribuna, bandera, papeles, balcones), aunque también hay arcos, elipses, semicírculos, conos, cilindros (sombreros, patas de la mesa, botella, escenario) y rombos (celosía de los balcones), así como varios personajes, dispuestos en tres grandes grupos; el esquema compositivo es marcadamente triangular. La escena se desarrolla en el interior de un edificio, el Teatro Morelos de la ciudad de Aguascalientes, en la fecha que anuncia el título del grabado; no se puede precisar la hora del día, aunque las figuras proyectan ciertas sombras, producto de la iluminación artificial a base de focos, podemos suponer. Los colores son el blanco y el negro, con predominio de este último. El principal foco de luz parte del lado donde se ubica el espectador, es decir, a la altura del palco contrario a la tribuna, cerca de la boca del escenario y se desparrama sobre los rostros y cuerpos de los personajes principales (orador, integrantes de la mesa directiva, delegados que impugnan) y de los

¹⁵ Alberto Morales Jiménez, “‘Nota histórica’ a la estampa No. 53”, en Leopoldo Méndez, *Estampas de la Revolución Mexicana*, s.p.

objetos y muebles que resultan emblemáticos (bandera, tribuna, documentos sobre la mesa, entarimado del proskenion).

La indumentaria de los jefes revolucionarios, que “deliberan acaloradamente”, es disímbola, pues, visten conforme a la época, esto es, de principios del siglo xx; unos de traje con corbata y zapato fino; otros, camisola militar con bolsas de parche, botonadura hasta el cuello, pantalones kaki y flamantes botas de montar tal como portaban los generales, jefes y oficiales del ejército constitucionalista; unos más, vestimenta de manta, carrillera cruzada en la espalda, sombrero ancho de palma y guaraches rústicos, vestimenta utilizada mayoritariamente por los campesinos del sur del país; algunos más, chamarra norteña de cuero con barbas, pañuelo al cuello y polainas de vaqueta hasta las rodillas, como cualquier revolucionario del norte de México.

La actitud y semblante de los personajes es también desigual. El grupo principal se localiza tanto en el lunetario como en el proskenion, aunque los que están en plateas no tienen para nada una actitud pasiva. Uno de estos hombres está en un lugar principal, pues el grabador lo colocó en la cúspide de la composición piramidal, es el revolucionario que está en la tribuna; de frente despejada, su rostro muestra inspiración y vehemencia al momento de hacer uso de la palabra con pasión, mientras hace un vigoroso ademán con el brazo derecho hasta casi tocar la bandera convencionista; advertimos que acapara la atención de los delegados allí presentes, pues, todas las miradas confluyen hacia ese punto. Otro personaje que llama la atención del espectador (presumiblemente un delegado zapatista), Beltrán lo colocó en un primer plano en el margen izquierdo, es el revolucionario ceñudo de carrilleras que viste camisa y calzón largo de manta, calza rudos guaraches, trae sombrero ancho en la mano izquierda mientras estira la derecha para señalar con su dedo acusador al orador. Un poco más al fondo, otro jefe revolucionario de aspecto marcadamente norteño (quizás representa a la facción villista), está en un lugar importante, y vemos que también acusa enojo en su rostro, mantiene cerrado con fuerza el puño derecho mientras estira el brazo izquierdo para señalar con el índice de fuego al delegado que está en la tribuna. Los hombres colocados detrás de la pequeña mesa forman una marcada línea diagonal en la composición triangular,

son precisamente los integrantes de la Mesa Directiva de la Convención y demás acompañantes; unos parados, otros sentados o con las manos cruzadas, sobre las rodillas o en la cintura con actitudes diferentes: furia y molestia, incredulidad y sorpresa, incluida la de serenidad y total indiferencia. La atención del espectador se mueve hacia los otros personajes del lunetario y en las plateas (el aspecto de sus semblantes es, en general, de líneas rudas y enérgicas, con miradas y gestos de arrobó), así como en una serie de detalles que el artista plasmó con gran fidelidad: balcones, duela y escenario que dotan al grabado de un esquema compositivo con gran profundidad de planos; hay un conjunto bastante equilibrado entre las masas, los personajes, las líneas y la luz, a pesar de lo “cargado del ambiente”. El material empleado (linóleo) y trabajar con herramientas de talla escultórica (gubia) permitió a Beltrán realizar trazos espesos, vigorosos y llenos de energía así como más finos y delineados, de un modelado dinámico y escultórico y dibujados con un carácter bidimensional. De esa manera pudo lograr un dramático efecto en alto contraste a base de luces y sombras, en un claroscuro conseguido con el recurso que posibilitan los blancos y negros de la estampación.¹⁶

Para la realización de las *Estampas de la Revolución Mexicana*, desde 1945-1946, los integrantes del TGP habían estado buscando en el pasado, esto es, en la historia más o menos reciente, una serie de ejemplos que seguir con el objeto de hacer a los mexicanos más patriotas y mejores ciudadanos. Recurrieron a la historia pragmático-política, edificante, también llamada “de bronce”:

Pero ¿cuáles fueron los libros de historia patria a los que acudieron, en un momento dado, los integrantes del TGP para recordar los “acontecimientos principales de la Revolución Mexicana”? Específicamente, ¿qué obras historiográficas ilustradas pudo haber consultado Alberto Beltrán, como fuente literaria y de inspiración iconográfica? Entre los trabajos sobre la Revolución mexicana que incluyen ilustraciones sobre la Convención, publicados a principios de los cuarenta y, por lo tanto, susceptibles de estar al alcance del artista, destacan —como

¹⁶ Fabiola María Villegas Torres, *Alberto Beltrán, una vida creadora* (México: Seminario de Cultura Mexicana, 2005), 19, 24, 41-42, 75-76, 79, 90, 96, 99, 101, 103, 105, 172.

ya se mencionó— los cuadernos de la *Historia gráfica de la Revolución 1900-1940*, de Gustavo Casasola Zapata, publicado en 1941 [circa]; y *La ciudad de México durante la revolución constitucionalista*, de Francisco Ramírez Plancarte, publicado como libro en 1941.

Me voy a referir en primer lugar a la *Historia gráfica de la Revolución 1900-1940*. Agustín Víctor Casasola, “protorrepórter gráfico de la prensa mexicana”, logró captar “con su cámara fotográfica [...] las efigies” de los personajes más destacados de la política en nuestro país, así como algunos de los “momentos definitivos de esa gran conmoción popular”, denominada Revolución Mexicana, en el período que corre de 1900 hasta 1938 (falleció el 30 de marzo de ese año); es justo reconocer que un número indeterminado de las fotografías que coleccionó y recopiló no fueron tomadas por él, sino por varios de sus colegas y colaboradores. Flora Lara Klahr, por su parte, afirma que Casasola fue fundamentalmente un fotógrafo urbano, es un mito el que se le considere “el fotógrafo de la revolución”, ya que esa fama fue propagada por los propios Casasola, sus descendientes, por intereses políticos y económicos; de hecho nos dice que en ese archivo “no se encuentran más que muy pocas imágenes originales de la revolución y, de las que hay, la mayoría son de otros autores, adquiridas o coleccionadas por él”.¹⁷

Lo importante para este trabajo es que a lo largo de su actividad profesional y con un claro sentido histórico, Agustín Víctor Casasola se dio cuenta, con exactitud, de que la fotografía:

además de su función primordial de aspecto utilitarista y puramente artístico con que se le tomó durante lustros, podía ser de una utilidad enorme como testimonio documental para la Historia. Y, poniendo manos a la obra, logró formar un archivo importantísimo relacionado con una de las etapas de la existencia mexicana más fecunda en acontecimientos de trascendencia en el orden político y social.¹⁸

¹⁷ Flora Lara Klahr, “México a través de las fotos, Agustín Víctor Casasola y Cia.”, *Siempre! Presencia de México* (1639) (1984), 40.

¹⁸ José de Jesús Núñez y Domínguez, “Al autor”, en *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1940*, tomo 1, coord. Gustavo Casasola Zapata y Miguel Casasola (México: Archivo Casasola, 1941), 4.

Se trata de un trabajo paciente, de muchos años, de ordenación de miles de placas fotográficas que conforman el “ARCHIVO CASASOLA”. Iniciado por Agustín Víctor, su fundador, lo retomó su hijo Gustavo Casasola Zapata (1900-1982), y junto con su tío Miguel V. Casasola, director general y gerente del mismo, respectivamente, aparece publicado hacia 1941 bajo el nombre de *Historia gráfica de la Revolución 1900-1940*. El contenido de esta obra, obviamente, comienza desde principios del siglo xx hasta el inicio del gobierno del general Manuel Ávila Camacho, pasando por los diferentes caudillos y personajes destacados, así como las diversas etapas del periodo de la Revolución, incluyendo, desde luego, el episodio de la Convención Revolucionaria.

La *Historia gráfica de la Revolución 1900-1940* es en realidad un álbum coleccionable, son cuadernos en formato a la francesa (vertical, de 27 por 17.5 cm) como si fuera una revista de papel corriente, medianamente lustroso (con el paso de los años luce amarillento), en una paginación continua de un cuaderno a otro. La carátula toda —de papel más grueso— es una fotografía alusiva o relacionada con el contenido de cada cuaderno, en la que viene el título de la obra en un marco estilizado y más abajo, a grandes rasgos, el contenido de la obra, los créditos y el número de cuaderno correspondiente; en la anteportada, más desglosados, los “asuntos que contiene la obra”. Se publicaron 25 cuadernos.

Por otro lado, en cuanto al capítulo sobre la “Convención de Aguascalientes”, si comparamos la edición de la *Historia gráfica de la Revolución* de 1941 con la conmemorativa de 1960 y las reediciones de 1971 y 1992, resulta que tanto la sinopsis como los textos explicativos y la selección de fotografías (incluidos los pies de foto) son los mismos.

Las 38 fotografías relativas a la Convención Revolucionaria celebrada en la ciudad de Aguascalientes fueron publicadas en el Cuaderno núm. 9, entre las páginas 818 y 840 (excepto en las páginas 823-824, 826-828 y 832-833 que contienen otros temas). Varias fotos, aproximadamente quince, son las mismas, o muy parecidas, publicadas —en el diario *El Liberal* y la revista *La Ilustración Semanal*— en la prensa ilustrada de la ciudad de México en octubre y no-



IMAGEN 2. El general Eduardo Hay habla en la tribuna contra el licenciado Antonio Díaz Soto y Gama

Fotografía de prensa. Autor: Carlos F. Muñana. Fuente: *El Liberal*, 30 de octubre de 1914, 1. Archivo particular de Luciano Ramírez Hurtado. Esta fotografía fue, muy probablemente, vista por el artista Alberto Beltrán

viembre de 1914, tomadas principalmente por Carlos Muñana y Heliodoro J. Gutiérrez, pero también de Agustín Víctor Casasola y Arturo Cisneros.¹⁹

¹⁹ Luciano Ramírez Hurtado, *Imágenes del olvido*, 50-122. No obstante las habilidades de algunos fotógrafos, la gran mayoría de las imágenes fotográficas publicadas en los diarios de la época, son poco claras. Existían una serie de limitaciones de carácter técnico. La fotomecánica, que precedió al rotograbado —y por ende a la rotativa— nos dice Rebeca Monroy, tenía como peculiaridad ser una prensa plana que impedía “que las fotos tuvieran mayor impacto visual y capacidad informativa. Antes del uso de la rotativa, la calidad de las imágenes perdía mucha presencia, pues se observaban sólo tonos grises, sin contraste; los detalles se esfumaban, se confundían y sólo se apreciaban los objetos de mayor tamaño o volumen. La nitidez de la imagen no era perceptible, pues el grano al reproducirse se abría demasiado, lo que daba como resultado una pequeña deformación en los límites y contornos de las figuras: por ello los rostros permanecían muchas veces distorsionados o en el anonimato y la mayoría de las veces era difícil identificar a los personajes si no aparecían los imprescindibles pies de foto” (p. 380); Véase Rebeca Monroy Nasr,

IMAGEN 3. Los delegados zapatistas en el
proscenio del Teatro Morelos



Los delegados escuchan con atención y sorpresa el discurso pronunciado por el licenciado Soto y Gama. Fotografía de prensa. Autor: Carlos F. Muñana. Fuente: *El Liberal*, 30 de octubre de 1914, 1. Archivo particular de Luciano Ramírez Hurtado. Alberto Beltrán, posiblemente, usó la foto para hacer la composición y encuadre de su estampa *La Convención de Aguascalientes: 10 de octubre de 1914*.

Las fotos de *Historia gráfica de la Revolución* muy probablemente fueron vistas por Alberto Beltrán o los otros integrantes del TGP; se refieren a diversos aspectos y momentos significativos, tomadas tanto en exteriores como en interiores. De exteriores cabe destacar: el Teatro Morelos; patios de la estación del ferrocarril; grupo de delegados con periodistas en la plaza; delegados que juegan billar entre ellos o con sus respectivos estados mayores; delegados que llegan al teatro o salen de éste; conversan, leen; Mr. Canova, representante del Presidente Wilson, en compañía de varios delegados a la Convención; Pancho Villa y sus Dorados. En los interiores se observan fotografías de diversos aspectos de las asambleas: Junta Neutral de Gobierno;

“Enrique Díaz y fotografías de actualidad. (De la nota gráfica al fotoensayo)”, *Historia Mexicana*, XLVIII (2) (190) (octubre-diciembre 1998).

IMAGEN 4. Haciendo guardia a la bandera de la Convención, después de haber sido estrujada por el licenciado Soto y Gama



De pie, al fondo, de izquierda a derecha, los delegados Álvaro Obregón, Samuel de los Santos y Vito Alessio Robles; sentados, en el mismo orden, quizás Antonio I. Villarreal y José Isabel Robles, miembros de la mesa directiva. Fotografía de prensa. Autor: Carlos F. Muñana. Fuente: *El Liberal*, 30 de octubre de 1914, 1. Archivo particular de Luciano Ramírez Hurtado.

nueva Mesa Directiva; discursos de oradores; tomas de protesta; firma sobre la bandera; grupo general de delegados al declararse soberana; arribo de la comisión del Ejército Libertador del Sur; grupo de delegados que hacen guardia a la bandera luego del incidente provocado por el discurso incendiario del delegado Antonio Díaz Soto y Gama; votaciones; designación del general Eulalio Gutiérrez como presidente provisional; toma de protesta; las facciones revolucionarias con el nuevo presidente. Todo esto, entre el 10 de octubre y los primeros días de noviembre de 1914. Es altamente probable que las fotografías referentes a las discusiones en el interior del Teatro Morelos, como trataré de demostrar, inspiraron el grabado que realizó Alberto Beltrán.

En muchos sentidos, los Casasola fueron fotógrafos y editores oficialistas que lograron adaptarse a los tiempos y salir bien librados

de sus trabajos, en relación con las empresas y dependencias gubernamentales que los contrataron. En el caso de Agustín Víctor, cuando decidió convertirse en fotógrafo de prensa, hacia los primeros años del siglo xx, primero trabajó para *El Imparcial*, diario ilustrado que recibía subvención gubernamental, que simpatizaba abiertamente con el régimen de Porfirio Díaz, de amplia circulación y que defendía el punto de vista político del gobierno; más tarde, durante el periodo de la lucha armada,

su campo habitual de registro siguieron siendo los actos oficiales... gabinetes, entrevistas, celebraciones cívicas, recepciones diplomáticas, giras políticas... Al término de la revolución Casasola fue contratado por el gobierno de Obregón y después por el de Calles como jefe de fotografía de distintas dependencias gubernamentales, en la Dirección de Espectáculos de la Secretaría de Gobernación, en el Registro Público de la Propiedad del Departamento del Distrito Federal, y en el trabajo de registro de detenidos y presos para el archivo judicial del Tribunal de Belén.²⁰

Su hijo Gustavo se inició como fotógrafo en 1913, al lado de su padre, trabajó como reportero gráfico en *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Universal*, este último, periódico de extracción revolucionaria fundado por Félix F. Palavicini. Continuó el camino de su padre, pues, se convirtió en el editor del archivo (que siguió creciendo de manera insospechada tras la muerte del fundador de la dinastía), al agregar y publicar miles de fotografías de carácter oficial de los periodos gubernamentales de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos, Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez, además de repetir las de los caudillos tradicionales de la revolución. El propio Gustavo Casasola Zapata cuenta que:

Deseando dar cima a la obra iniciada por mi padre, continué trabajando intensamente en el archivo, en bibliotecas y demás fuentes, hasta reunir toda la documentación necesaria y poder realizar el libro que él había ima-

²⁰ Flora Lara Klahr, "México a través de las fotos", 40-41.

ginado. Por la extensión insospechada que iba adquiriendo, creí necesario darle un nuevo formato, así como un título que concretara más su contenido, ya que había hecho retroceder el comienzo de la obra en el año 1900, fecha de la quinta reelección del general Porfirio Díaz, para presentar el ciclo completo de la Revolución Mexicana, desde sus orígenes.²¹

Después de un intento por acercarse a historiadores, periodistas y escritores (no menciona nombres) que le hubieran arrojado alguna luz sobre la trascendencia de los hechos y por considerar que carecían de objetividad, Gustavo desdeñó su ayuda. Fue así que

hice lo que mi padre, sólo que ahora la acción era a la inversa, como si las cosas quisieran volver a su principio: troqué la cámara por la pluma, y aunque al comienzo me puse a la sombra de correctores de estilo, acabé por terminar la obra sin censuras ni influencias ajenas, sino guiado por la observación objetiva y serena de los hechos por mi personal criterio. Así nació la HISTORIA GRÁFICA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA, obra que honra la memoria de mi padre y que ha llegado a ser un documento singular para el estudio de la historia de México, útil, espero, a muchas generaciones.²²

En cuanto al proceso técnico de producción de la obra, el acompañamiento de los textos y la manera como fueron presentadas las imágenes, nos dice Flora Lara Klahr —que, dicho sea de paso, emite un juicio poco comprensivo, pues le exige al libro lo que no ofrece—, son

de una pobreza técnica sólo comparable a la del texto insulso que las acompaña. La selección, la impresión y la secuencia de las imágenes denotan un descuido atroz por la calidad formal (resabios de fotógrafo de prensa) y un cuidado por reconstruir cronológicamente una historia para la cual no disponían sino de fragmentos, con un apego anacrónico

²¹ Gustavo Casasola Zapata, “Palabras del autor”, en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1960*, coord. Gustavo Casasola Zapata, VII-VIII (México: Trillas, 1960).

²² *Ibid.*, VIII.

a la anécdota periodística nos entregan un discurso fragmentario –la suma de los acontecimientos no es igual al todo– ilustrando con grises imágenes a granel que finalmente no permiten comprender la historia ni apreciar la imagen.²³

Otro libro que pudo haber llegado a las manos de Alberto Beltrán o a cualquiera de los otros miembros del Taller de Gráfica Popular es el de Francisco Ramírez Plancarte, *La ciudad de México durante la revolución constitucionalista*, publicado hasta 1941 por la Editorial Botas. Ramírez Plancarte, testigo de algunos hechos que narra, fue también escritor y miembro activo de varias asociaciones, entre ellas la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, de la Academia Nacional de Ciencias “Antonio Alzate” y del Ateneo de Ciencias y Arte; era bibliófilo que tenía un puesto de “libros de viejo” en la plaza del Volador y militante de la Casa del Obrero Mundial y de la Federación de Sindicatos.²⁴

El voluminoso libro de más de 600 páginas está dividido en 29 capítulos, varios de los cuales contienen abundante información textual acerca de la Soberana Convención Revolucionaria, en sus diferentes etapas. Describe ampliamente el ambiente “muy cargado” que prevalecía en Aguascalientes. Describe la ciudad, a muchos delegados convencionistas, la distribución de los grupos al interior del Teatro Morelos, el mobiliario, la decoración y desde luego las “célebres, pintorescas, regocijadas, interesantes e inolvidables sesiones de la Convención”.²⁵

El libro contiene en las páginas 80, 92, 99, 134, 141, 148, 153, 164, 175, 194 y 217 once fotografías relativas al tema. Las fotografías, presentadas con cierto desorden cronológico, se refieren a la Mesa Directiva; firma de la bandera por el general Álvaro Obregón; conjunto grupal de mesa directiva con delegados villistas y carrancistas que posan para la foto luego del momento solemne de la declaración

²³ Flora Lara Klahr, “México a través de las fotos”, 41.

²⁴ Francisco Ramírez Plancarte, *La ciudad de México durante la revolución constitucionalista* (México: Impresores Unidos, 1941), 29-30.

²⁵ *Ibid.*, 75.

de la soberanía; la delegación zapatista arribando a Aguascalientes; delegados en una asamblea; la delegación villista con el presidente provisional Eulalio Gutiérrez; grupo de delegados haciendo guardia a la bandera, “después del escándalo que provocó con su discurso el Lic. Soto y Gama”, es decir, luego de “haber sido estrujada”; delegados que salen del recinto; un aspecto de los delegados en el lunetario; fotografía grupal en la que se observa a todos los delegados luego de que el general Eulalio Gutiérrez fuera proclamado presidente provisional de la República.

Aunque el interés principal de Francisco Ramírez Plancarte fue dar “a la estampa” una narración “en lenguaje sencillo”, en el que expuso “con una fidelidad fotográfica” los dramas padecidos en esa época, así como describir de manera viva y dramática los grandes y muchos sufrimientos que padecieron los habitantes de la ciudad de México durante el huertismo, el constitucionalismo y el convencionismo (1914-1915), cabe destacar que para escribir su libro, se apoyó fundamentalmente en lo que vio y escuchó personalmente, así como en la lectura de la prensa capitalina adicta al Primer Jefe y en los rumores que circularon entre la gente común y corriente; así, contagiado por la prensa carrancista, hostil a la Convención, el autor nos ofrece una peculiar crónica de los debates de las sesiones, cargada de juicios de valor y sin perder la oportunidad de atacar a los convencionistas, empleando para ello un lenguaje irónico y mordaz.

Beltrán pudo haber leído fragmentos del libro y a partir de las descripciones que son como “estampas” o “fotografías” que Ramírez Plancarte narró de la Convención, bien pudieron inspirarlo para hacer la composición de su grabado. Opiniones de otros autores refuerzan mi sospecha. Rafael Ramos Pedrueza con referencia al libro opinó: “Las observaciones son tan vivas, las siluetas poseen relieves tan enérgicos que se puede afirmar que constituyen cuadros admirables evocadores de escenas dramáticas”;²⁶ por su parte, Federico González Garza específicamente sobre lo que el autor dijo de la Convención, apuntó que “describe en minuciosos, gráficos y por demás interesantísimos

²⁶ *Ibid.*, 26.

detalles, el ambiente que se respiraba en aquella caldeada atmósfera, descripción que por su verismo, poco a poco va cautivando el ánimo del que escuche o lea”.²⁷

Su obra aspira sobre todo a imponer un tipo de patriotismo y de conducta social en la que “sólo se incluyen personas y sucesos que le favorecen a nuestro país, que lo hacen quedar bien frente a los otros países [...] Este ejercicio histórico, inflamado de patriotismo, suprime verdades y mete como hechos simples deseos de los gobernantes”; se circunscribe, por lo tanto, en la denominada por Luis González historia pragmática, patriótica o edificante de tipo liberal, pues propone como modelo por seguir, por ejemplo, a Carranza contrario de Villa y Zapata y que “suele apartarse del suceder real amparándose en el proverbio de que el fin justifica los medios”.²⁸

Es preciso confrontar las posibles lecturas e ilustraciones consultadas por Alberto Beltrán con el grabado “La Convención de Aguascalientes: 10 de octubre de 1914”. Al consultar el capítulo “CONVENCIÓN DE AGUASCALIENTES” de la citada obra *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1940*, en relación con el episodio de ese preciso día de asamblea, encontramos que el 10 de octubre de 1914, nada extraordinario ni espectacular sucede en el Teatro Morelos, por el contrario, en la sesión de ese día se tomaron, de manera sosegada, varios acuerdos de procedimiento en un ambiente de cordialidad y armonía. Pero en la representación del grabado todo es agitación, y tiene un toque de angustioso dramatismo. Si el linóleo muestra una escena de asamblea en la que delegados de las tres facciones (carrancistas, villistas y zapatistas) toman parte en medio de una acalorada discusión, y los comisionados del Ejército Libertador del Sur llegaron a Aguascalientes dos semanas y media después, entonces ¿Alberto Beltrán inventó este suceso, fue un producto de su imaginación? En realidad no. Si quisiéramos verlo con rigor y purismo académico, hablaríamos de que simplemente introdujo un anacronismo al subtitular su grabado

²⁷ *Ibid.*, 33.

²⁸ Tania Carreño y Angélica Vázquez del Mercado, “Crítica de la historia pragmática [una entrevista con Luis González y González]”, *Nexos* 16(191) (noviembre 1993): 35-36.

con la fecha “10 de octubre de 1914”, no sabemos si por ignorancia o descuido. Es mejor considerar que se trata de la libertad creadora, propia de los artistas. En la misma fuente, unas páginas adelante, en el capítulo “Presentación de la comisión del Ejército del Sur en la Convención” la nota explicativa habla del arribo de veintiséis comisionados del zapatismo el día 27 de octubre, invitados a participar en la asamblea; después de que hizo uso de la palabra el profesor Paulino Martínez, presidente de la delegación sureña,

De repente, se escucha una voz que dice: “que hable Soto y Gama”, y éste, sin hacer repetir la insinuación, sube a la tribuna a cuya derecha estaba colocada la bandera de la Convención.

Durante su exposición [...] al volver la cara, ve la bandera con las firmas de todos los delegados y agrega: “que ese estandarte en el que ha jurado la Asamblea, es la [sic] de Iturbide y la de Iguala”; que él no firmaría, porque vale más palabra de honor que la firma estampada en esa bandera. En esos momentos la estruja entre sus manos, provocando gran indignación de los asambleístas. Varios de ellos sacan las pistolas, gritándole traidor y loco, pidiendo que se baje de la tribuna.

La mesa directiva no podía materialmente restablecer el orden. El secretario Marciano González, levantando la voz, dice: “La mesa impone respeto. No faltará quien conteste a ese que viene a injuriar a la bandera”.²⁹

El grabado de Alberto Beltrán captó justo el momento más dramático y espectacular de la sesión del 27 de octubre, cuando el delegado zapatista licenciado Antonio Díaz Soto y Gama pronunció su célebre discurso con el fin de “sacar de su letargo a aquel grupo de revolucionarios” y “excitar el patriotismo”. El orador, entre otras cosas, quiso explicar el uso que a lo largo de la historia se había hecho de la bandera nacional. En resumidas cuentas dijo que esa bandera en la que habían estampado sus firmas los convencionistas no era más que una mentira histórica, símbolo de la reacción clerical y

²⁹ Casasola Zapata y Miguel Casasola, coords., *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1940*, Cuaderno núm. 9 (México: Archivo Casasola, 1941), 818-819 y 831.

criolla decimonónica e instrumento de la facción carrancista para sus perversos fines políticos, además de tocarla en un par de ocasiones con desdén y un gesto de repudio. “Más que las palabras –nos dice Luis Fernando Amaya–, fue la actitud despectiva del orador hacia la enseña nacional lo que hizo reaccionar violentamente a los delegados y convirtió la Convención en un motín”, a grado tal que muchos de ellos, “poseídos de rabia, lanzaron toda clase de denuestos sobre el suriano, a la vez que blandían sus armas amenazadoramente”;³⁰ largo rato reinó el desorden hasta que finalmente se apaciguaron los ánimos. En la multicitada obra editada por Gustavo y Miguel Casasola fueron reproducidas en las páginas 830 y 831, parte inferior, dos fotografías con su correspondiente pie de foto, en relación con el incidente de la bandera, ambas posteriores al momento crítico. En la primera fotografía, inferior izquierda, en una toma abierta; se observa en primer plano y de perfil a los integrantes de la mesa directiva (frente a ellos la mesa con papeles, campanilla, botella con agua); en segundo plano a los comisionados zapatistas sentados, también de perfil o en tres cuartos (es posible reconocer a Paulino Martínez y al propio Antonio Díaz Soto y Gama), más atrás una imagen borrosa del general Eduardo Hay en la tribuna, que “toma la palabra para calmar los ánimos exaltados de los delegados, después de haber sido estrujada la bandera por el licenciado Soto y Gama”; al fondo, los balcones de plateas. La segunda fotografía, una toma más cerrada en la que se observan varias personas sentadas (uno es el general José Isabel Robles), tres sillas vacías y frente a ellas a “los delegados, generales Álvaro Obregón, Samuel de los Santos y coronel Vito Alessio Robles, haciendo guardia a la bandera de la Convención, después de haber sido estrujada por el licenciado Soto y Gama”. Con mucha probabilidad Alberto Beltrán utilizó estas dos fotografías, y algunas otras anteriores al incidente para tomar algunos elementos y hacer su composición para realizar el grabado. En especial, tomó en cuenta el ángulo y encuadre de los distintos elementos de la fotografía publicada en la parte superior de la página

³⁰ Luis Fernando Amaya, *La Soberana Convención Revolucionaria, 1914-1916* (México: Trillas, 1975), 133.

831; bien pudo tomar la pose del orador en la tribuna (se trata de Paulino Martínez), la bandera misma, así como la disposición de los grupos de delegados: los que están en el proskenio, el desnivel y espacio real respecto a los que están en las primeras tres o cuatro filas en el lunetario y entre éstos y los que aparecen al fondo y arriba, en plateas (se ven, por ejemplo, claramente los tres balcones y dentro algunas personas llevan sombrero). Los detalles del escenario y telón de fondo pudo haberlos tomado de cualquiera de las otras fotografías del interior, lo cual le permitió imprimir a los planos una profundidad escenográfica, en un juego de formas geométricas, estructuras angulares, escalas y proporciones.

Aunque las varias fotografías y la parquedad del texto de Casaso- la pudieron bastar para inspirar a Beltrán, es probable que la lectura sobre el “Incidente de la Bandera” que narra de manera prolija a la vez que divertida Ramírez Plancarte en su citado trabajo, terminó por convencerlo de planear, proyectar, crear su composición y llevarla al terreno del grabado. Este escritor dedica 18 páginas –de la 144 a la 162– para reconstruir el discurso de Soto y Gama, aderezando su narración con las supuestas reacciones, gestos, expresiones, movimientos, diálogos y toda suerte de descripciones, muchas de ellas producto de su imaginación, pues el autor no estuvo presente en el Teatro Morelos durante las deliberaciones de octubre de 1914, que son por demás sugerentes e ilustrativas por su riqueza plástica, como veremos enseguida.

Es ese momento de estupor, de violenta reacción de los delegados provocada por las palabras pronunciadas por el orador, acompañadas de los tirones que le dio a la enseña nacional, quien introduce el dinamismo en la escena. Cuando Soto y Gama dictaba su discurso, justo en el instante en que aseguraba que él no firmaría la bandera por considerarla una farsa, nos dice Ramírez Plancarte:

el tono de su voz lo había elevado tanto que sus ecos y vibraciones en horrible confusión producían la sensación de una baráunda de sonidos metálicos. Su actitud era enérgica e imponente. Su mirada tornábase fascinante y su figura pareció haberse agigantado [...] La atmósfera de indignación, bastante ya cargada con los apóstrofes que el orador le había

inferido a la bandera, al ver que de nuevo la volvía a tocar, y esta vez jaloneándola muy despreciativamente, estalló, gritándole: ¡suelte esa bandera, mentecato! ¡Suéltela, salvaje! ¡Imbécil! ¡Bárbaro! ¡No la vuelva a jalonear, loco desgraciado! ¡Estúpido!³¹

Cabe señalar que no se tomaron fotos de Soto y Gama en la tribuna mientras pronunciaba su memorable discurso, ni cuando supuestamente jaloneó la bandera, y tampoco de cuando fue increpado, pues, hubo un apagón de la luz eléctrica al interior del recinto y los fotógrafos, prudentes, decidieron no disparar los obturadores de sus cámaras con los reflectores de magnesio que despedían humareda y olores nauseabundos, pues, de haberlo hecho el chasquido se hubiese confundido con un balazo; muy probablemente, y debido a que estaban caldeados los ánimos políticos tras la llegada de los zapatistas, se hubiese detonado una balacera generalizada.³² Ramírez Plancarte describe, a grandes rasgos, la actitud de las tres facciones revolucionarias:

Los delegados zapatistas, acostumbrados a escuchar el verbo de fuego [...] yacían, al parecer impasibles, en sus asientos, contemplando la borrasca que éste provocara, mas por lo que pudiera suceder, previsoramente, prestos a defenderlo, sus manos se asieron ávidamente a las cachas de sus pistolas.

En cuanto a los representantes de la División del Norte que habían tomado asiento en el lunetario de la izquierda, muy cerca del lugar destinado a la orquesta [...] entreteníanse, sin darle al parecer mucha importancia al incidente [...] Otros, viendo de soslayo a los carrancistas, sostenían entre sí animada conversación, en la que seguramente comentaban lo que estaba aconteciendo. Y finalmente, sólo unos cuantos columpiando nerviosamente la pierna izquierda montada sobre su derecha, ávidamente observaban, como queriendo medir el alcance de la cólera y resolución de los que apostrofaban e increpaban al orador [...]

Por lo que respecta a los constitucionalistas, estaban tan enardecidos y mostrábanse tan furiosos y violentos, que muchos de ellos, desemejantados

³¹ Francisco Ramírez Plancarte, *La ciudad de México*, 147.

³² *Ibid.*, 106-111.

[...] subidos sobre sus asientos, manoteaban y entre gesticulaciones de gorila, [...] berreaban contra el Lic. Soto y Gama las más inmundas insolencias.³³

Otra fuente que relata el *incidente de la bandera* y pudo en un momento dado ser consultada por Alberto Beltrán e inspirar el grabado mencionado es *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán. Este autor, que estuvo presente como observador en la sesión del 27 de octubre de 1914, y, por lo tanto, emite su autorizada opinión, escribió que Antonio Díaz Soto y Gama

mientras ordenaba sus ideas para empezar a hablar, tomó la tela [de la bandera] por una de las puntas, la levantó ligeramente, y al fin la dejó caer, al tiempo que iniciaba la primera frase.

[...]

¿Qué valor —decía, estrujando la bandera y recorriendo con la vista palcos y butacas—, qué valor tiene este trapo teñido de colores y pintarrajeado con la imagen de un ave de rapiña? [...] Él tornó a sacudir el lienzo tricolor y a preguntar o exclamar: ¡Cómo es posible, señores revolucionarios, que durante cien años los mexicanos hayamos sentido veneración por semejante superchería, por semejante mentira! [...] Aquí los militares convencionistas, cual si fueran librándose poco a poco de la magia verbal del orador predilecto de Zapata, empezaron a creer que veían visiones y, segundos después, vueltos del todo en sí, se miraron unos a otros, se agitaron, iniciaron un rumor y en masa se pusieron en pie cuando Díaz Soto, a punto ya de arrancar la bandera del asta —tamaño era su ahínco— estaba dando cima a su pensamiento con estas palabras:

—Lo que esta hilacha simboliza, vale lo que ella, es una farsa contra la cual todos debemos ir [...]

Trescientas pistolas salieron entonces de sus fundas; trescientas pistolas brillaron por sobre las cabezas y señalaron, como dedos de luz, el pecho de Díaz Soto, que se erguía más y más por encima del vocerío ensordecedor y confuso. Flotaban principios, finales, jirones de frase; sonaban insultos soeces, interjecciones inmundas.

[...]

³³ *Ibid.*, 149-150.

En aquellos instantes, Díaz Soto estuvo admirable. Ante la innúmero puntería de los revólveres, bajo la lluvia airada de los peores improprios, se cruzó de brazos y permaneció en la tribuna, pálido e inmóvil, en espera de que la tempestad se aplacase sola.³⁴

EN BUSCA DE LA LEGITIMIDAD

Llama la atención que Alberto Beltrán no acompañase esta imagen de contenido político, de las dramáticas escenas en que muchos delegados apuntaron sus armas al pecho del orador: hubiera sido mucho más impactante a los ojos del espectador. Eso hubiera sido adverso al clima y la imagen que el licenciado Miguel Alemán Valdés, el presidente empresario,³⁵ buscaba promover. El artista se contentó con plasmar una estampa de gran fuerza expresiva, en medio de una atmósfera de jefes revolucionarios vociferando. El haber puesto una escena de un organismo deliberante, mucho más violenta, hubiera sido quizás un mal ejemplo para los diputados de la segunda mitad de los cuarenta y del pueblo mexicano de las siguientes generaciones (obreros, organizaciones políticas, etcétera), en una época en que se buscaba dejar atrás al “México bronco” y el nuevo gobierno mexicano “hacia fuera y hacia adentro proyectaba la imagen de relevo generacional, con arrestos modernizadores y perfiles de renovada estabilidad política y de amplia aceptación popular”, así como frente a la moralización de los gobernantes; por otro lado, en su discurso de postulación como candidato a la presidencia, el 18 de enero de 1946, apuntó que el nuevo “Partido Revolucionario Institucional no debe ser una máquina de imposición, sino un órgano, con procedimientos de tal naturaleza que realice una auténtica función cívica y democrática [...] sin coacciones, sin engaños ni violencias”. Debemos recordar que Miguel Alemán, luego de las elecciones, llegaba a “Palacio Nacional como la cabeza de una nueva generación política distinta a la de los ciudadanos arma-

³⁴ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* (México: Porrúa, 1987), 331-332.

³⁵ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)* (México: Tusquets, 1997), 105-109.

dos que habían hecho la revolución, la cual en ese momento empezaba a diluirse”.³⁶

Como ya se mencionó, el primer medio que publicó el grabado *La Convención de Aguascalientes: 10 de octubre de 1914* fue *Estampas de la Revolución Mexicana. 85 grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular*, portafolio colectivo de 16 artistas que terminó de imprimirse con los grabados originales en papel bond en la Editorial Galatea el 30 de noviembre de 1947; se editaron 550 ejemplares numerados, de los cuales 50 no fueron puestos a la venta, con un total de 46,730 copias de grabados. Nos dice Hannes Meyer que en cuanto se pusieron a disposición del público, en cosa de un año ya se habían vendido más de 50 % y que un 10 % del total “se distribuye gratuitamente [...] entre organizaciones de cultura popular en el mundo entero: hasta Buenos Aires, Montreal, Cape Town, Jerusalem [*sic*], Moscú y Lisboa”.³⁷

Los miembros del TGP buscaban nuevos medios de ampliar su acción gráfica, lo mismo pintando murales en escuelas de pequeñas poblaciones de provincia que participando en las “misiones culturales” patrocinadas por el Estado. En ese sentido, “un esfuerzo interesante de metódica divulgación logró el periódico del gobierno EL NACIONAL, de gran circulación, que durante 3 meses publicó, cada día, un grabado del portafolio de 85 ESTAMPAS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA”.³⁸ Efectivamente, este diario inició la publicación, desde el 11 de enero y hasta mediados de marzo de 1948 sin previa exposición de motivos ni explicación de por medio y bajo el indistinto título de *Estampas Mexicanas* o *Estampas de la Revolución Mexicana* (en ocasiones ponían entre paréntesis “Taller de Gráfica Popular”), las reproducciones de grabados de dicho portafolio. Casi siempre en la página editorial, ocupando un espacio considerable de 20 por 15

³⁶ *Los presidentes de México. Discursos políticos, 1910-1988* (México: Presidencia de la República, El Colegio de México, 1988), 255-256, 271.

³⁷ Hannes Meyer, “El Taller de Gráfica Popular en México”, en *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva (The Workshop For Popular Graphic Art, a Record of Twelve Years of Collective Work)*, Hannes Meyer, xiv (México: La Estampa Mexicana, 1949).

³⁸ *Ibid.*, xviii.

cm, aproximadamente, con frecuencia viene el título del grabado y el autor del mismo.

Fue así que el 17 de enero de 1948, el diario *El Nacional*, publicó de nueva cuenta el grabado de Beltrán *La Convención de Aguascalientes: 10 de octubre de 1914*. Pero ¿qué importancia puede tener el hecho de que haya sido publicado en este medio impreso? En primer lugar, porque se trata nada más ni nada menos que del órgano oficial del gobierno de México, por lo tanto, subvencionado, de amplia circulación y cobertura, esto es, llegaba a amplias capas de la población en todo el país y aún en el extranjero. En su equipo de trabajo figuraba un numeroso grupo de redactores, colaboradores, corresponsales en los estados, obreros tipógrafos, empleados, agentes, publicistas, fotógrafos, dibujantes y grabadores. Su plataforma, base de apoyo y público lector al que va dirigido cubre un amplio espectro: organizaciones populares, sindicatos obreros y comunidades campesinas.

Este diario, fundado en mayo de 1929 con el nombre de *El Nacional Revolucionario* como órgano del partido oficial e incorporado³⁹ al aparato informativo gubernamental en diciembre de 1940 —para ese entonces el Partido Nacional Revolucionario (PNR) se ha transformado ya en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y se han estrechado fuertemente los vínculos entre el Estado y el partido en el poder— por orden del presidente Manuel Ávila Camacho “con el objeto de orientar e informar autorizadamente al país sobre las actividades y altos objetivos del Gobierno”, se asumía en 1944 como un periódico “progresista” e “inspirado en los anhelos democráticos” del pueblo trabajador de México, que había surgido a partir de “una inaplazable necesidad revolucionaria” que lo convertía, por lo tanto, en la “mejor tribuna para fundamentar, explicar, defender cuando es imprescindible la doctrina de nuestro gran movimiento de transformación integral”. Su propósito: “dar a conocer los principios de la Revolución Mexicana” sin ocultar una “posición parti-

³⁹ Luis Reed Torres, “La prensa durante Obregón, Calles y Cárdenas (1917-1940)”, en *El periodismo en México. 450 años de historia*, coord. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda et al., 303 (México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales-ENEP-Acatlán, 1980).

darista”⁴⁰ en favor de los candidatos del partido hegemónico. Podemos suponer, por lo tanto, que el director de *El Nacional* decidió publicar las *Estampas de la Revolución Mexicana* por tratarse de un trabajo colectivo del TGP, es decir, de una organización popular. No hay que olvidar que en gran medida sus integrantes “son los creadores de la iconografía que hasta hoy día se maneja de la historia oficial o historia patria”; fueron ellos, en buena medida, forjadores del nacionalismo revolucionario.⁴¹

El Nacional llegaba a un amplio público –presumiblemente decenas de miles de personas que aunque no supieran leer podrían al menos ver la ilustración y comprender el mensaje–, un servicio cultural y didáctico y “hasta donde es posible contribuir al adelanto del espíritu cívico, coopera a integrar la conciencia, la responsabilidad, el compromiso que implica el honor de ser ciudadano”.⁴²

En 1960, el gobierno del presidente Adolfo López Mateos conmemoró el 150 aniversario de la Guerra de Independencia y el 50 de la Revolución Mexicana. Con el pretexto de celebrar dichos acontecimientos históricos, se publicó en los Talleres Gráficos de la Nación el portafolio *450 años de lucha. Homenaje al pueblo mexicano. 146 estampas de la lucha del pueblo de México. Obra colectiva de los artistas del Taller de Gráfica Popular en México*, “que contiene antiguos y nuevos grabados de sus miembros”. En la “NOTA PRELIMINAR”, plagada de frases retóricas oficialistas, se exponen los motivos de la publicación, entre los que se destaca que “quiere ser un tributo emocionado al pueblo mexicano y a los más leales y ardientes luchadores por su independencia y su libertad”; además de destacar que en el álbum ocupan un lugar especial los caudillos de la Independencia, la Reforma y la Revolución, se pondera la historia edificante en la que se busca paradigmas o ejemplos por seguir “en su figura y su memoria, deseamos exaltar a las multitudes revolucionarias que ellos dirigieron y con las cuales fueron al sacrificio o a la

⁴⁰ *El Nacional*, 27 de mayo de 1944, 1.

⁴¹ Fabiola Villegas Torres, *Alberto Beltrán, una vida creadora* (México: Seminario de Cultura Mexicana, 2005), 97.

⁴² *El Nacional*, 27 de mayo de 1944, 1.

victoria; pero siempre de modo fecundo, dejando un legado de principios y realizaciones que es patrimonio de las nuevas generaciones”.

La importancia de este trabajo de Beltrán, radica en su contribución a la historia de bronce, a la iconografía oficialista, acorde con la retórica del aparato estatal. Fue su intención —no sólo de él sino de todos los integrantes del TGP— contribuir con lecciones cívicas (cuyos temas de inspiración fueron tomados de distintos episodios del proceso revolucionario) al reagrupamiento de las fuerzas progresistas del país, en una época en que se invocaba el espíritu de unidad y reconstrucción nacionales; dejar atrás el México convulso y encaminarlo por el sendero de la modernización y la estabilidad política. Desde luego fue su propósito, también, rescatar la memoria de la Convención. Todo ello, en consonancia con los discursos y la retórica oficialista propalada por el presidente Miguel Alemán Valdés.

Por último, es importante resaltar que varias fotografías de prensa, de la autoría de Carlos Muñana, publicadas inicialmente en el diario *El Liberal* en octubre de 1914, de una u otra forma fueron incorporadas al archivo Casasola y publicadas sin dar los créditos correspondientes en la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1940*, que fueron la base compositiva para el grabado realizado por Alberto Beltrán, en un rescate y resignificación de la imagen.

FUENTES CONSULTADAS

Periódicos

El Nacional, Ciudad de México

El Liberal, Ciudad de México

Artículos de revista

CARREÑO KING, Tania y Angélica VÁZQUEZ DEL MERCADO. “Crítica de la historia pragmática [una entrevista con Luis González y González]”. *Nexos* 16(191) (noviembre 1993): 35-36.

LARA KLAHR, Flora. “México a través de las fotos, Agustín Víctor Casasola y Cia.”. *Siempre! Presencia de México* (1639) (1984): 39-42.

- MONROY NASR, Rebeca. "Enrique Díaz y fotografías de actualidad. (De la nota gráfica al fotoensayo)". *Historia Mexicana* XLVIII (2) (190) (octubre-diciembre de 1998): 75-410.
- RAMÍREZ HURTADO, Luciano. "Proyección hacia un futuro promisorio. La pintura mural de la Casa de la Juventud de Aguascalientes". *Parteaguas. Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes* (13) (verano 2008): 22-28.
- REYES PALMA, Francisco. "Radicalismo artístico en el México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis". *Artes Plásticas* 2(7) (diciembre 1988-febrero 1989): 5-10.
- RICHMOND, Douglas W., "El nacionalismo de Carranza y los cambios socioeconómicos, 1915-1920", *Historia Mexicana* xxvi(1) (101) (julio-septiembre 1976): 107-132.

Capítulos de libro

- ACEVEDO, Esther. "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias". En *IX Coloquio de Historia del arte: El nacionalismo y el arte mexicano, 1900-1940*, 173-216. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- CASASOLA ZAPATA, Gustavo. "Palabras del autor". En *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1960*, coord. Gustavo Casasola Zapata, VII-VIII. México: Trillas, 1960.
- MACOTELA, Catherine. "El PRI y la elección del primer presidente civil". En *La sucesión presidencial en México (1928-1988)*, coord. Carlos Martínez Assad, 123-135. México, Nueva Imagen, 1992.
- MEYER, Hannes. "El Taller de Gráfica Popular en México". En *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva (The Workshop For Popular Graphic Art, a Record of Twelve Years of Collective Work)*, coord. Hannes Meyer, 50-53. México: La Estampa Mexicana, 1949.
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de Jesús. "Al autor [Agustín Víctor Casasola]". En *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1940*, coords. Gustavo Casasola Zapata y Miguel Casasola, s.p. México: Archivo Casasola, 1941.
- REED TORRES, Luis. "La prensa durante Obregón, Calles y Cárdenas

- (1917-1940)". En *El periodismo en México. 450 años de historia*, coord. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, 287-307. México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales-ENEP- Acatlán, 1980.
- REYES HERÓLES, Federico. "Conmemorar la Convención: Un acto con impactos múltiples". En *La Soberana Convención Revolucionaria en Aguascalientes*, 120-124. Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1990.
- RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel. "La nación mexicana en los muros del Palacio Nacional (1929-1935). En *Los murales del Palacio Nacional*, Raquel Tibol *et al.*, 55-85. México: Américo Arte Editores, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.

Libros

- AGUILAR CAMÍN, Héctor y Lorenzo MEYER. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 1989.
- AMAYA, Luis Fernando. *La Soberana Convención Revolucionaria, 1914-1916*. México: Trillas, 1975.
- CASASOLA ZAPATA, Gustavo y Miguel CASASOLA, coords. *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1940*. Tomos 1-10. México: Archivo Casasola, 1941.
- CASASOLA ZAPATA, Gustavo, coord. *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1960*. México: Trillas, 1960.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Antropos, 1990.
- GUZMÁN, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. Escritores mexicanos, 92. México: Porrúa, 1987.
- KRAUZE, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Tusquets, 1997.
- MÉNDEZ, Leopoldo, coord. *Estampas de la Revolución Mexicana. 85 grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular*. México: La Estampa Mexicana, 1947.
- MEYER, Hannes, coord. *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva (The Workshop For Popular Graphic Art, a Record of Twelve Years of Collective Work)*. México: La Estampa Mexicana, 1949.

- ORTIZ GAITÁN, Julieta. *El muralismo mexicano. Otros maestros. Imágenes del arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- PANOFKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1985.
- PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA, EL COLEGIO DE MÉXICO. *Los presidentes de México. Discursos políticos, 1910-1988*. Tomos III y IV. México, 1988.
- PRIGNITZ, Helga. *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- RAMÍREZ HURTADO, Luciano. *Imágenes del olvido, 1914-1994. Discurso visual, manipulación y conmemoraciones de la Convención Revolucionaria de Aguascalientes*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2010.
- RAMÍREZ PLANCARTE, Francisco. *La ciudad de México durante la revolución constitucionalista*. México: Impresores Unidos, 1941.
- VILLEGAS TORRES, Fabiola. *Alberto Beltrán, una vida creadora*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 2005.