



AURORA REYES

Alma de montaña



Margarita Aguilar Urbán

Prólogo de Alberto Híjar Serrano





AURORA REYES

Alma de montaña



Margarita Aguilar Urbán

Prólogo de Alberto Híjar Serrano

AURORA REYES

Alma de montaña



Margarita Aguilar Urbán

Prólogo de Alberto Híjar Serrano



Para Carlos Aguilar Vázquez
(+) In memoriam

Lic. José Reyes Baeza Terrazas
Gobernador Constitucional del
Estado de Chihuahua

Lic. Guadalupe Chacón
Secretaria de Educación y Cultura

Antrop. Jorge Carrera Robles
Director del Instituto Chihuahuense
de la Cultura

Gisela Franco Deándar
Programa Editorial de Gobierno del Estado

Aurora Reyes Alma de montaña

ISBN:

Derechos reservados para esta
primera edición:
© 2010 Instituto Chihuahuense de la Cultura
© 2010 Margarita Aguilar Urbán
© 2010 De las fotografías: sus autores
© 2010 De los textos: sus autores

Instituto Chihuahuense de la Cultura
Programa Editorial de Gobierno del Estado
Ave. Universidad y División del Norte s/n
Col. Altavista

Teléfonos: (614) 413-1792, 413-6249,
413-6252, 413-6304
Chihuahua, Chihuahua, México 31200

Producción editorial
Luis Carlos Salcido diseño gráfico

Editado y producido en XXXXXXXX, México
Impreso en México / Printed in Mexico

*Las mujeres con alma de montaña
amasan en sus rostros silencios vegetales.*

Aurora Reyes,
“Hombre de México”

CONTENIDO

13
Agradecimientos

15
La forma biografía por Alberto Híjar Serrano

19
Introducción



23
Hija de la Revolución

55
Poética de raíz profunda: Los infinitos de Aurora Reyes

79
Antología poética de Aurora Reyes

113
Una pintora con causa

185
Apéndices

189
Referencias

192
Índice de ilustraciones



AGRADECIMIENTOS



Durante el proceso de investigación que dio por resultado el presente trabajo, muchas personas me obsequiaron su tiempo, sus ideas y sus recuerdos. Con gran gentileza compartieron conmigo opiniones, libros, documentos, fotografías o me ayudaron a realizar diferentes tareas. Quiero reconocer en esta página la generosidad de todos ellos porque su contribución fue de gran importancia para alcanzar mis objetivos.

Vaya, pues, mi agradecimiento para Andrés Henestrosa, Héctor Godoy Lagunes, Ernesto Godoy Lagunes, Marité Lagunes, Oralba Castillo Nájera, Guillermo Monroy, Carmen de la Fuente, Arturo García Bustos, Rina Lazo, Roberto López Moreno y Josué Beutelspacher, quienes me ayudaron a conocer a Aurora Reyes desde la cercanía de su convivencia con ella.

En Chihuahua, para Rubén Mejía, Luz María Montes de Oca, Mario Arras y Gisela Franco; en Saltillo, para Mario Herrera, Gilberto Duque y Javier Villarreal Lozano. En la Ciudad de México, para Fausto Ramírez, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México; para Alicia Reyes y Bertha González Cossío, de la Capilla Alfonsina; para Edwina Moreno, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP); para Claudia Jasso y Tania Martín de la sección de Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes; para Lucrecia Infante y Juan Francisco Benavides, del Instituto Cultural Helénico. Menciono aparte a mi amiga, María del Carmen Alberú Gómez, quien me acompañó en cada una de las fases del proceso alentando mi esfuerzo y orientándome con respetuoso trato.

A todos estos agradecimientos debo agregar el dirigido al maestro Alberto Híjar Serrano, por haberse interesado en leer este trabajo y haberme honrado con un prólogo que ilumina y hace justicia a la artista chihuahuense.

Página anterior: Fig. 1. Viñeta para ilustrar el poema “La hora del silencio” de *Humanos paisajes*, 1953. Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño)



L'A FORMA BIOGRAFÍA



La forma biografía es asumida sin concesiones por Margarita Aguilar Urbán. Su investigación sobre la vida y obra de Aurora Reyes inicia con la narración de su vida en Chihuahua y luego en la capital de México como si fuera a tratarla a la manera hagiográfica de encontrar señales de lo que después, mucho después, se concreta. Pero impone desde el principio, la necesidad dialéctica para hacer la historia de los dominios fuertes concretados en la formación personal. La geografía es tratada como un recurso de identidad que al paso de los años iría concretando el modo personal de percibir, sentir, pensar y sobre todo, significar. La forma biografía se materializa en las observaciones sobre el desierto, los celajes, los encuentros y desencuentros en y por la familia. Es exacto el subtítulo de *Alma de Montaña*. La forma biografía impone así una cuidadosa selección de sólo aquello que a la larga es significativo.

Hace unos cuarenta años, el brillante profesor Víctor Flores Olea ideó un concepto de ruptura con las hagiografías. Llamó *mayéutica retrospectiva* al encuentro de sentido del pasado al increparlo desde los dominios del presente. Este proceder es propio de las vidas de los santos y santas escritas con fines propagandísticos de captación. Desde la cuna aparecen aureolados y la sarta de buenas acciones casuales e intrascendentes resultan señales de santidad. Igual se ha procedido con los héroes y, aun en los socialismos, hay historias de sus infancias donde aparecen actos ejemplares a los que se proyecta, desde la épica, un sentido vital exagerado. Al imponer la dialéctica histórica entre geografía, familia, época y construcción personal, Margarita Aguilar selecciona la información que va concretando la persona Aurora Reyes con un rigor documental que alude a otros trabajos al respecto con todo lo cual la historia se advierte como ardua tarea colectiva de quienes, sin conocerse individualmente, son convocados por la investigación minuciosa.

Página anterior: Fig. 2. Aurora Reyes.
(Foto personal). Archivo FEBA. Cortesía
del CENIDIAP.

Cuentan títulos y subtítulos como *El desierto: primer infinito* porque no sólo anuncian sino que marcan el referente de la historia abierta por una investigación trabajada para centrar los fundamentos estructurales a los que seguramente pueden adherir más datos, más documentos, algunas intimidades. Este carácter estructural da sentido histórico y tiene que ver con los planteamientos ejemplares de Sartre con Flaubert, “el idiota de la familia” como una narración sin fin de los modos como las determinaciones históricas y sociales encuentran réplica y respuesta en la familia y en la obra como reflexión en signos de todo lo vivido. En su célebre preámbulo a la *Crítica de la razón dialéctica*, Sartre critica las *Cuestiones de método* que prueban la incapacidad del materialismo histórico dialéctico clásico de concretar las grandes determinaciones económico-políticas en los modos intransferibles de las vidas personalizadas. Resulta lo mismo para este reduccionismo Flaubert que Stendhal que Balzac como pequeñoburgueses en el asenso capitalista. Algo semejante es planteado por la *Historia de la sexualidad* de Foucault tan inconclusa como los modos de relaciones sociales e históricas constituyentes de esa importante dimensión corporal donde destaca la *microfísica del poder*. Estas citas culteranas son necesarias para dar a entender la importancia de no abundar en datos, situaciones y lugares donde todas las vacas son pardas y sólo la luz de un acto personal sacralizado parece iluminar el sentido histórico concreto. Esta manera performativa recomendada por postmodernistas como Gianni Vattimo y practicada en las voluminosas biografías de Paco Ignacio Taibo II es un buen recurso épico en el umbral de la hagiografía.

Distinto es el proceder que selecciona sin caer en la *mayéutica retrospectiva*, sino que apunta las maneras de resolver el compromiso social de apellidarse Reyes conservando la relación familiar cordial gracias a construir la propia autonomía con un modo de vida austero pero festivo por la alegría a quien nadie más que los libertarios tenemos derecho pleno.

La forma biografía exige eludir la exaltación individualista a cambio de dar a entender la concreción de la época en una clase social, un grupo y una tendencia ideológica. De aquí el descubrimiento de una poética alentada y significada por Aurora Reyes, la esforzada maestra, militante crítica comunista sin concesiones hasta renunciar al PCM, poeta, agitadora y propagandista, primera muralista mujer, compañera de tertulia de hombres sabios, hermanada con una legión de mujeres libertarias entre las que la investigadora destaca a Concha Michel, la cantora bilingüe del olvidado Tom Mooney como señal del

internacionalismo desarrollado por las organizaciones de frente amplio como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR a la que aportaron sus modos de estar en el mundo amenazado todo el tiempo por los grandes consorcios capitalistas asociados con gobernantes y funcionarios cómplices.

En su momento, no faltaron las acusaciones de anarquistas y trotskystas a quienes se atrevieron a criticar al PCM. Había que advertir en la narración de Margarita Aguilar, las referencias a los tratos con el Sindicato de Trabajadores de la Educación en sus inicios gloriosos y con funcionarios que van del Secretario de Educación Pública a una esposa presidencial ostentosa. Lejos de hacer como si el Estado no existiera, Aurora Reyes pidió, exigió, gestionó con insistencia, hasta conseguir lo justo y dejar huellas tan importantes como sus murales cuidadosamente descritos en la investigación aquí comentada. Capaz lo mismo de hacer ver la barbarie cristera en el asesinato de la maestra rural a la entrada del emblemático Centro Escolar Revolución cuando abrió como escuela piloto de la educación socialista y de retratar a los héroes patrios, mujeres y hombres en ese orden, en el Auditorio 15 de mayo de la combativa sección 9 del SNTE donde nació y creció la CNTE democratizadora, Aurora Reyes ahonda un humanismo, el de su poema *Hombre de México* declamado al final de su intervención en la serie de entrevistas filmadas y editadas con el título *Frente a Frente* en reconocimiento al periódico de la LEAR. Un humanismo crítico y opuesto a la exaltación abstracta de la humanidad apenas concretada en patriotismos estatólatras.

La referencia a Catalina Xuárez Marcadayda oculta por la Malinche en la actual Sala de Cabildos de Coyoacán, hace ver la parte pasional de la esposa y la amante de Hernán Cortés como signo de la Conquista macha contradicha sin concesiones por la legión de mujeres combatientes semejantes a Aurora Reyes. *Dios nuestra señora* tituló Concha Michel un poema de 1966 ilustrado con dibujos de su compañera del alma.

Al final de la investigación, los datos precisos, la relación de las fuentes, abre a aportaciones futuras lo que es una narración biográfica más allá de reducciones hagiográficas, amenidades anecdóticas y genealogías mecánicas. Da cuenta en cambio de una vida plena, una obra relevante y una poética libertaria.

Tlalpan, enero de 2010

Alberto Híjar Serrano



Fig. 3. Viñeta para ilustrar el poema “Hombre de México” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



INTRODUCCIÓN



En abril de 1987, cuando se cumplían dos años del fallecimiento de Aurora Reyes, el poeta e investigador Rubén Mejía publicó en el semanario *Pro-logos*, de *Novedades de Chihuahua*, una selección de poemas de la sobrina de Alfonso Reyes nacida en la ciudad de Parral a principios del siglo XX. El hecho constituyó toda una revelación para los que en esa época nos congregábamos alrededor del fenómeno de la literatura regional desde la capital del estado más extenso de México. Rubén Mejía tenía en su poder un ejemplar del libro *Humanos paisajes* que la Editorial Amigos del Café París editó en 1953. El volumen contenía, además, una interesantísima colección de dibujos que habían sido realizados por la autora para ilustrar sus poemas. Con la amigable generosidad que lo caracteriza, Mejía accedió a prestarme el libro para poder estudiarlo.

Limitada por la carencia de fuentes directas para consultar desde la ciudad de Chihuahua, fue poco lo que en esos días pude indagar sobre la figura de esta valiosa mujer, pero aun así me atreví a presentar un breve acercamiento a su obra en la Asamblea de Escritores Chihuahuenses que el arquitecto Mario Arras, gran promotor de la cultura en la ciudad nortea, organizó para reunir personajes oriundos del estado dedicados a las letras y a las artes. Ahí estaban Carlos Montemayor, el recordado Víctor Hugo Rascón Banda, el pintor Benjamín Domínguez, el escultor Sebastián y otros, tal vez, que mi memoria no alcanza a citar, junto con los aspirantes a escritores locales que compartíamos el foro y el auditorio del Teatro de Cámara. Todos los asistentes mostraron un gran interés por la escritora y propusieron contemplarla en un proyecto editorial auspiciado por el gobierno estatal.

Sin embargo, otra publicación llegó primero. En 1990, El Gobierno del Estado de Chihuahua, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Programa Cultural de las Fronteras coeditaron el libro *La sangre dividida. Aurora Reyes*, de Leticia Ocharán y Roberto

Página anterior: Fig. 4. Viñeta para ilustrar el poema “Estudios en otoño” de *Humanos paisajes*, 1953. Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

López Moreno. Este último acudió a la presentación en la ciudad de Chihuahua, en Parral y en Ciudad Juárez. La obra resultó trascendente porque constituía la única monografía, que, además, abarcaba la obra poética y la plástica e incluía reproducciones de la obra de caballete y de los murales. Debe decirse que gran parte de las publicaciones hemerográficas posteriores la han tomado como base y que los investigadores interesados hemos recurrido a los informes de viva voz de López Moreno, quien, además, posee un útil archivo documental y fotográfico que comparte con gran generosidad.

También a partir de esta edición creció el reconocimiento de Aurora en el ámbito regional de la ciudad de Chihuahua. En el terreno plástico, el Arq. Mario Arras, entonces director del Centro de Arte Contemporáneo de Chihuahua, organizó una exposición inaugurada el 11 de septiembre de 1998, en la Sala David Alfaro Siqueiros del museo.

Al confirmar la importancia de la artista y la carencia de estudios sobre ella, inicié la presente investigación en el año 2002 para presentarla como tesis de grado. En vista de la amplitud y versatilidad de la obra de Reyes, delimité mi análisis al muralismo con la intención de realizar una primera aproximación a una personalidad singular inscrita en el movimiento más célebre del arte mexicano. La tesis se presentó y defendió en el año 2008 con el título de *Aurora Reyes: el muralismo como proyecto educativo* en el Instituto Cultural Helénico de la ciudad de México.

El Instituto Chihuahuense de la Cultura, preocupado desde hace tiempo por dar a Aurora Reyes el reconocimiento que se merece dentro del arte nacional, tuvo la gentileza de interesarse en la publicación parcial de mi trabajo, solicitando que se agregara el estudio de la obra de caballete y de la poesía. El resultado es el presente volumen que, con una investigación adicional a la que sirvió de base, aumenta y modifica, en algunos casos, la información.

Es importante mencionar un invaluable acervo cuya existencia me fue revelada por los familiares de la pintora. Ellos me informaron sobre la posibilidad de consultar el archivo de Aurora Reyes en la sección Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes. Esta

reunión de fuentes existe gracias a la previsión de Héctor Godoy Reyes, hijo de la artista, quien poco después de la muerte de su madre, se dirigió al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), ubicado en el conjunto del Centro Nacional de las Artes (CNA), en la ciudad de México, para ponerlo a disposición de los investigadores.

Los documentos del archivo total estaban divididos en tres partes: los relativos a la obra poética, los relacionados con la plástica y los ligados a la política. Al CENIDIAP le interesaba sólo la parte plástica, por lo que asignó a la investigadora Edwina Moreno para que; en el transcurso de un año, realizara la delicada labor de ordenar, fotocopiar y colocar el material de esta índole en las cuatro carpetas a las que se puede acceder en el lugar mencionado.

La primera carpeta contiene hemerografía clasificada por décadas, iniciando desde la de 1940 (aunque incluye algunos artículos de años anteriores). La segunda contiene documentos oficiales y textos inéditos. La tercera alberga catálogos, libros ilustrados, invitaciones e imágenes. En las referencias, al final de este trabajo, me refiero a este acervo como Archivo FEBA (Fondos Especiales - Biblioteca de las Artes).

La riqueza de información proporcionada por este conjunto se complementó con algunas otras fuentes hemerográficas, electrónicas y con los contados libros que se han ocupado parcialmente de la chihuahuense. Entre estos últimos cabe resaltar la interesante entrevista que Oralba Castillo Nájera (1987) hizo a Aurora y que se publicó en el volumen Renato Leduc y sus amigos. Por otro lado, tuve la suerte de recibir información oral de personas que conocieron a Reyes y que desinteresadamente aceptaron platicar conmigo sobre ella.

El objetivo principal de los capítulos que siguen es volver los ojos hacia la figura y la obra de la artista parralense con las herramientas que facilita la historia del arte y la crítica literaria. Tal vez de esta manera pueda contribuir a rescatarla del olvido y situarla en el lugar que le corresponde dentro el panorama cultural del México posrevolucionario.



HIJA DE LA REVOLUCIÓN



*Madre revolución: te estoy mirando
desde mi pequeñez de pueblo triste...*

Aurora Reyes

La vida del México posrevolucionario estuvo poblada por una vasta gama de personalidades que aportaron sus ideas y sus obras al dinámico panorama cultural de la época. El escenario es complejo tanto en el terreno ideológico como filosófico y estético. Aurora Reyes forma parte de esta generación de personajes de gran estatura y, como ellos, participó activamente en movimientos sociales que contribuyeron a cambios trascendentales en el país.

El interés por su personalidad se incrementa al observar su perfil multifacético de artista, intelectual, escritora, activista y maestra. Su labor se hace más meritoria si se considera su condición de madre trabajadora en una época lejana a la emancipación femenina.

Página anterior: Fig. 5. *Escena revolucionaria* (1935). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



Fig. 6. Ingeniero y Capitán León Reyes. Reprografía: *Mujeres*. Expresión femenina, México, núm. 300, noviembre de 1975, p. 30.



Fig. 7. Luisa Flores, madre de Aurora Reyes. Reprografía: *Mujeres*. Expresión femenina, México, núm. 300, noviembre de 1975, p. 30.

La familia

Descendiente de una familia ilustre del régimen porfirista, Aurora Reyes Flores nació en la casa número 5 de la plaza Porfirio Díaz de la norteña ciudad minera de Hidalgo del Parral, Chihuahua, a las dos de la mañana del 9 de septiembre de 1908.¹ Su padre fue el ingeniero y capitán León Reyes, hijo del general Bernardo Reyes y de la señora Teresa Palacios. Su madre fue la señora Luisa Flores, “una mujer inculta, pero inteligente”, como lo declaró la misma Aurora.² Aunque el general Bernardo Reyes se casaría en 1872 con la señora Aurelia Ochoa, con quien tendría doce hijos más —entre ellos, el ilustre Alfonso Reyes—, no desamparó a su hijo mayor y le proporcionó una educación esmerada en el Colegio Militar en la Ciudad de México. Cuando fue necesario, lo recomendó con los mejores maestros y no dejó de guiar su conducta de acuerdo a elevados valores, según consta en la correspondencia que se encuentra en el archivo de la Capilla Alfonsina.³

Alfonso Reyes refiere que León, nacido en Durango el 29 de julio de 1870, se reunió definitivamente con la familia en la casa de Bolívar número 7, en Monterrey, el 5 de julio de 1885⁴ y lo recuerda posteriormente ya como ingeniero militar recorriendo el país y visitando de vez en cuando la casa paterna:

León, el medio hermano mayor, se dejaba ver de tarde en tarde. Ingeniero militar adscrito a una comisión geográfica, recorría el país, y algunas veces aparecía por casa. Como poseía una fuerza prodigiosa, con los dedos doblaba los “quintitos” de plata (que así se llamaban a los “vigésimos” o “cincos”) y me los lanzaba como obsequio.⁵

Alfonso describe a León como un joven vigoroso que durante su estancia en el Colegio Militar provocaba a los “pelados” para divertirse y que tenía muchas novias a quienes, sin embargo, no permitía hablar con otros. En su anécdota, relata:

¹ Copia de acta de nacimiento de Aurora Reyes.

² Cardona, 1980, 6 de marzo, p. 18.

³ La investigadora Bertha González Cossío se encarga de la catalogación del archivo Bernardo Reyes que consta de más de 9,000 documentos. En entrevista el 9 de junio de 2009, me habló de cómo el Gral. Bernardo Reyes pidió directamente al Gral. Felipe Ángeles que ayudara a su hijo en sus estudios, de cómo lo apoyó para conseguir trabajo y, en general, de cómo estuvo al pendiente de su educación.

⁴ Alfonso Reyes, 1960, p. 159.

⁵ Alfonso Reyes, 1960, p. 45.

Encontró a una “pelando la pava” con otro galán, junto a una de aquellas ventanas de barrotes de hierro... Abrió un poco los barrotes, le metió al rival la cabeza, volvió a cerrarlos lo indispensable, y ahí lo dejó aprisionado y dando de gritos.⁶

En otra parte, Reyes habla de León con admiración, pero con un dejo de burla al retratarlo: “Parecía un atleta un tanto desdibujado, con rasgos medio franceses, doblado de espaldas, y con este modo de meter los pies que llaman en México *de perico en charola*”.⁷

Alfonso también menciona a la joven primera esposa de León, una “criatura bella y fascinadora”, llamada Adela, de quien el escritor recibió “una atención siempre maternal y cariñosa”, pero que “fue muy desdichada por el mucho afán de no serlo”. Con su recuerdo, guardó también el del hermano que le regaló su primera “pluma fuente”⁸ y que durante su infancia le obsequió “una inmensa y contenida ternura”,⁹ así como del viajero, relator de historias fantásticas ocurridas en lugares exóticos, padre de una hija pintora que “vale un Potosí”.¹⁰

Esta hija de León fue la “Cachorra”, nombre cariñoso con el que fue llamada por sus amigos más cercanos. La relación de la pintora con el maestro Reyes empezó tardíamente. Aunque ella recordaba con vaguedad un día de su niñez en que su tío le acarició la cabeza,¹¹ en realidad se conocieron ya adultos. Los unía el amor por Bernardo Reyes, pero los separaba una biografía distinta.¹² De acuerdo al testimonio de Carmen de la Fuente, amiga muy cercana de la artista, el trato era distante porque pertenecían a estratos sociales diferentes.¹³

En la Capilla Alfonsina, el expediente de Aurora Reyes consta de un telegrama, una carta y dos tarjetas postales. En el primero, de fecha 4 de junio de 1954, Alfonso le comunica a Aurora el fallecimiento de Rodolfo, hermano del escritor. La carta (13 de agosto de 1951), está dirigida a Lico (Alicia Mota de Reyes), nuera de Alfonso. En ella, la Cachorra manifiesta su preocupación por la salud de Alfonso y por el estado nervioso de Manuela (esposa de éste).

⁶ Alfonso Reyes, 1960, p. 45.

⁷ Alfonso Reyes, 1958, p. 37

⁸ En Cardona, 1980, p. 18, Aurora Reyes señala que León Reyes le regaló a Alfonso la pluma con que escribió su primera letra. Esto difiere de lo narrado por Alfonso en sus memorias, ya que éste sólo menciona que se trataba de su primera pluma fuente.

⁹ Alfonso Reyes, 1960, p. 46.

¹⁰ Alfonso Reyes, 1958, p. 37

¹¹ Cardona, 1980, p. 18.

¹² Mora, 1982, 6 de junio, p. 3.

¹³ Aguilar Urbán, 2008, p. 158.

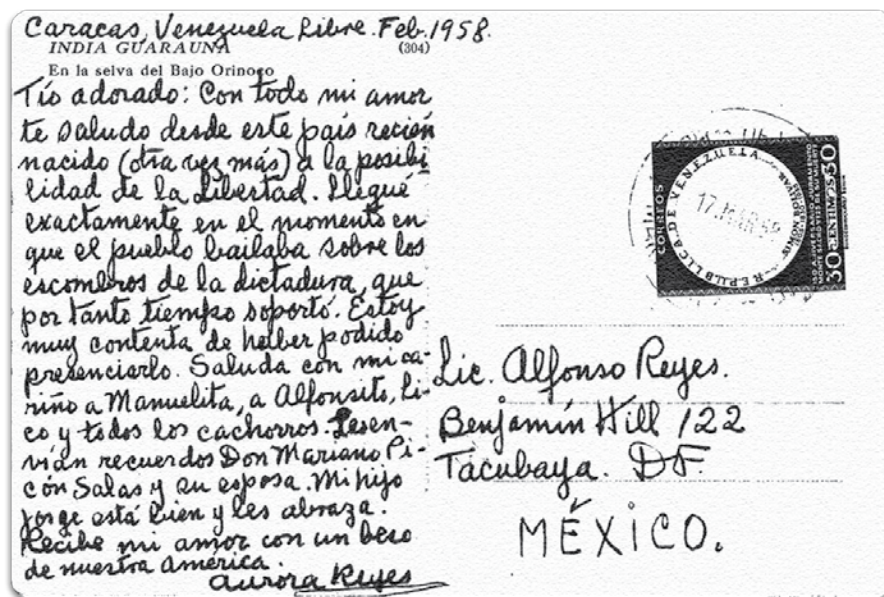


Fig. 8. Tarjeta postal enviada por Aurora a Alfonso Reyes, 1958. Cortesía del Archivo de la Capilla Alfonsina.

Una de las tarjetas postales es una felicitación por el inicio del año 1957; Aurora la envía desde Los Ángeles el 28 de diciembre de 1956. La otra, de febrero de 1958, es una misiva jubilosa en donde la pintora se congratula del reciente triunfo de la revolución en Venezuela, cuyos festejos le ha tocado presenciar.

Aparte de esta escasa correspondencia, la poetisa escribió una carta dirigida a su tío. Ésta sirve de introducción a una entrevista que ella le hizo y que fue publicada en el suplemento *Diorama de la cultura*, del periódico *Excélsior*, el 16 de octubre de 1955. El texto es notable no sólo por la emotiva prosa de que hace gala, sino porque parece una manera de Aurora para explorar su origen y encontrar una raíz en el vínculo sanguíneo. La admiración por su tío es evidente y, al

final, se funde con su amor a la Patria, motivo constante en la obra de la artista:

Alfonso Reyes:

Muchas veces he estado cerca de ti y hemos hablado y nos hemos contado muchas cosas. Pero nunca te dije que desde mi infancia he venido construyendo tu imagen; naturalmente, una imagen a mi alcance, a la medida de mi estatura y con los elementos de la sangre.

Esta entrevista que me han pedido hacerte me resulta difícil, pero me alegro de ella, porque, en cambio, me ha permitido verificar la semejanza del Alfonso que llevo conmigo, con el Alfonso que anda por otras tierras o está en su biblioteca, y la posibilidad de decirte cómo es esta imagen tuya que se sienta a tu lado cuando tú y yo conversamos.

En la casa paterna te nombraban con tanta frecuencia, pero fue en otro mundo en donde, por vez primera, escuché tu verdadero nombre. Y comencé a dibujar tu rostro mentalmente y me fui acostumbrando a tu presencia.

No he de negar que durante largas temporadas te perdía, en el vaivén de ésta mi vida, siempre provisional, llena de tropezones y de asombro. Mas te encontraba en otras, en los horizontes tan remotos, tan altos, del pensamiento, que yo apenas veía como una lucecita parpadeante.

Con retazos de sueños, con letras, con recuerdos, con interrogaciones, con amargura y dulce fui creciendo tu imagen, quizá distorsionada por una perspectiva demasiado cercana o por una imaginación exuberante y sin cultivo.

Pero aquí está, en mi mano, como un fruto nunca definitivo (pues cada nuevo día he de agregarle algo que tomo de ti mismo), como un corazón que se te acerca un poco, y que te ofrezco con el mismo rubor de aquella niña, cuya cabeza acariciaste un instante cuando mi padre me llevó a conocerte.

En esta imagen eres, Alfonso Reyes, la alegría del idioma, la armonía –así con “H”– del pensamiento en su diversidad universal, eres la patria de la sonrisa de los tiempos, unidos en la luz de tu palabra. Yo sé que cuando este planeta sea “la casa del hombre”, tú serás uno de sus héroes mayores.

Y te doy las gracias por haber nacido en México, por haberte estrechado la mano con que escribes y por llevar una corriente viva de tu sangre en el pulso que late entre mis venas.

Aurora Reyes.¹⁴

Los primeros años

En 1911, a causa de la profesión militar del capitán Reyes, la familia cambió su residencia a la ciudad de Jiménez, Chihuahua. De esta fecha hasta su traslado a la ciudad de México en 1913, Aurora conservó las imágenes intensas del paisaje desértico que reaparecerían después en su poema “Estancias en el desierto”¹⁵. Así evocó sus recuerdos de su “primera patria de infinito”:

Cuando tenía 5 años, vivíamos en Jiménez, Chih. Nuestra casa emergía, con sus blancas paredes, a las orillas mismas del desierto, sirviéndole de apéndice a la última calleja de aquel pueblo. Todos los días había que estarse defendiendo de la invasión constante de la arena que, como gris ceniza, todo lo cubría. El inmenso desierto, en lucha contra el hombre, alargaba insaciable sus estériles formas, se nos metía a diario por la calle, invadiendo las casas y las almas.¹⁶

¹⁴ Aurora Reyes, 1955, 16 de octubre, p. 1.

¹⁵ Aurora Reyes, 1952.

¹⁶ La poesía es tan indefinible como la vida y la muerte, 1953, 1 de marzo, p. 2.

Las imágenes que percibieron sus ojos infantiles prefiguraron su vocación artística, como lo declaró a Renato Leduc y a Oralba Castillo Nájera:

A la hora de la siesta me escapaba y me trepaba a una duna a ver el atardecer con toda la fantasía de mi imaginación y de mis ojos. Veía ciudades rarísimas, esculturas, carreras de caballos de colores, que eran sólo nubes movidas por el viento e iluminadas por el sol. He llegado a pensar que a eso se debe mi amor por las formas y el color.¹⁷

Vista desde otro ángulo, la dura experiencia del desierto, que es “agua ausente”, originó, a decir de la artista, su recurrencia a recrear motivos y paisajes marinos:

Y así creció mi cuerpo y me creció en el alma una sed permanente que se fue traduciendo en amor por el agua. Cuando el primer paisaje marino se abrió como un milagro ante mis sorprendidos ojos, confirmé que había dentro de mí una sed de siglos, y me enamoré de su inquietante y líquida presencia. Esta fue mi segunda y última impresión del infinito. La primera me la había dado el gris desierto. ¿Y el cielo? El cielo siempre me ha parecido que está muy lejos, demasiado, de la mano del hombre.¹⁸

También en esta época fue testigo de los inicios bélicos de una revolución que marcó su vida. En sus recuerdos aparece su casa ocupada varias ocasiones por tropas de diversos bandos. A su corta edad, ella presencié el espectáculo cruento de la muerte.

Los acontecimientos nacionales de 1913 dieron un giro definitivo al destino de Aurora. Su abuelo murió frente al Palacio Nacional en el inicio de la Decena Trágica. Su padre tuvo que trasladarse de inmediato a la capital para asistir a los funerales. Más tarde, envió a buscar a su familia. Como no tenían recursos, hicieron el viaje en una carreta tirada por mulas. Aurora narró este episodio singular:

Siempre tengo latente en mi memoria aquellas noches inmensamente largas que pasamos en vela a un lado del camino, sentados en torno al rojo fuego de las hogueras para defendernos de los ataques de los coyotes que en hambrientas manadas nos rodeaban.¹⁹

Y en otra entrevista agrega:

¹⁷ Castillo Nájera, 1987, p. 33.

¹⁸ La poesía es tan indefinible como la vida y la muerte, 1953, 1 de marzo, p. 2.

¹⁹ La poesía es tan indefinible ..., 1953, 1 de marzo, p. 2.

...topamos un día con un río. Cuando volteé a ver, estaba un hombre de pelo rojizo, de barba muy larga, abrazando a mi madre. Era mi padre disfrazado que nos estaba esperando. Ya después todo fue más fácil, aunque hubiera que dormir en los chiqueros de marranos y los piojos hicieran de las suyas y las garrapatas tomaran asiento en los oídos.²⁰

Así comenzó un camino de miseria en el que Aurora no fue favorecida por pertenecer a la familia de Bernardo Reyes, entonces considerada como enemiga del régimen. Ya en la Ciudad de México, su madre fue la única que pudo dar la cara para conseguir algún cuarto en renta, hasta que encontraron “una vecindad espantosa, llena de promiscuidad” en la Plaza de Comonfort, número 20, en La Lagunilla. Ahí aprendió, según refiere, “la gramática parda, con palabras de color fuerte, que serían la delicia de una antología de la leperada mexicana”.²¹

En esos días difíciles, la niña Aurora tuvo que ayudar a la economía familiar saliendo a vender el pan que su madre horneaba:

Yo llevaba en una mano una tablita y ofrecía el pan gritando: ¡Bísquetes, hay bísquetes! Los muchachos me los querían robar; también llevaba una bolsa grande con piedras, claro que ellos, por ser muchos, llegaban a ganarme a golpes, pero yo les daba con las piedras en la cara, en la cabeza, en donde podía.²²

Para que aprendiera a leer, su padre le compró el “Silabario de San Miguel” y la puso a estudiar con una maestra retirada que vivía cerca de su casa (calle Estanco de Hombres).²³ Más tarde, cuando se declaró la amnistía, el capitán pudo salir a trabajar y también inscribirla en la escuela primaria República de Cuba. Esto agradó a la niña Aurora: “lo único que no soportaba eran los zapatos; es que me había acostumbrado a andar descalza”.²⁴

León Reyes se dedicó a la docencia impartiendo clases de matemáticas²⁵. Luisa Flores tuvo otros dos hijos: Luis León (15 de febrero de 1916) y Horacio (1º. de mayo de 1924).²⁶

²⁰ Cardona, 1985, 29 de diciembre, p. 20.

²¹ Cardona, 1985, 29 de diciembre, p. 20.

²² Castillo Nájera, 1987, p. 32.

²³ Cardona, 1985, 29 de diciembre, p. 20.

²⁴ Castillo Nájera, 1987, p. 32.

²⁵ Aguilar Urbán, 2008, p. 139.

²⁶ Documento de la Dirección General de Pensiones que acredita beneficiarios de Aurora Reyes.

De estudiante a cabeza de familia

En 1921, Reyes ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria. De esa época data su amistad con Frida Kahlo. Su estancia en este centro de estudio se vio interrumpida un año des-

pués cuando la joven fue expulsada por haberse defendido de una prefecta que condenó los nexos de León Reyes con Diego Rivera y con maestros de San Carlos y la acusó —según narra ella misma— de “libertina y jefe de banda de ladrones”. Así relata el hecho: “...rodeada de compañeros que gritaban a voz en cuello le di el primer golpe y le rompí los lentes y cayó por tierra y de ahí en adelante perdí la cuenta de los puntapiés que le di”.²⁷

Este acontecimiento la llevó a iniciar la carrera de tiempo completo en la Academia de San Carlos, ya que antes sólo asistía a las clases nocturnas. En esta institución, Reyes se desempeñó como una estudiante aventajada. Un certificado parcial de estudios muestra sólo calificaciones de

MB (Muy Bien) y PB (Perfectamente Bien). Algunos de sus maestros, ahí registrados, fueron: F. de la Torre, E. García Cahero, J. M. Pacheco, R. Albarrán y E. Valadez. Funció como director de la escuela en esos años (1922–1923) Alfredo Ramos Martínez.²⁸ Aurora agregaría a esta lista los nombres de Fernando Leal y Fermín Revueltas.²⁹

No obstante, la joven no terminó sus estudios. Hay evidencia de cursos tomados en 1924 como “alumna supernumeraria” pero en adelante preferiría el autodidactismo. Según Muñoz Cota: “Saltó los muros pesados y monótonos, para estudiar pintando por su propia cuenta”.³⁰ Asimismo, Márquez Rodiles recuerda la singularidad de Aurora en la Academia de San Carlos. Era muy diferente a las otras pintoras, “señoritas decentes”, academicistas,



Fig. 9. Aurora Reyes con sus dos hijos, Héctor (izquierda) y Jorge (derecha). Reprografía: *Mujeres. Expresión femenina*, México, núm. 300, noviembre de 1975, p. 33.

²⁷ Cardona, 1985, 30 de diciembre, p. 20.

²⁸ Certificado parcial de estudios de Aurora Reyes, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Carrera de Pintor, 1922-1923.

²⁹ Pacheco Pantoja, 1975, noviembre.

³⁰ Muñoz Cota, 1954, octubre, hoja 1.

que asistían a la institución. “Su paso de norteña resuelta y efusiva no sonaba de continuo por las baldosas y por las bóvedas acústicas de la vetusta Academia” y sólo se la encontraba en sus “refugios”, conocidos únicamente por “amigos contados”.³¹

Por estas fechas debió contraer matrimonio con el escritor Jorge de Godoy, quien en su tiempo fue considerado como un esteta y comparado con Oscar Wilde. Por su estilo preciosista, se le relacionó con Rubén Darío y con Leopoldo Lugones.³² Andrés Henestrosa lo clasifica como perteneciente a la “corriente colonialista”.³³ De Godoy también ejerció el periodismo publicando su columna “Poliedro” en el diario *La prensa*.

La familia creció con el nacimiento de dos hijos: Héctor (29 de marzo de 1926) y Jorge (12 de marzo de 1931). Desafortunadamente, el matrimonio tuvo desavenencias a causa del alcoholismo del escritor. Reyes se referiría, en fechas posteriores, a “la pesadilla del matrimonio”³⁴ que la llevaría al divorcio. Desde entonces, asumió totalmente la responsabilidad de formar y de sostener a sus hijos. Años más tarde, los diarios comunicarían un triste desenlace de la vida de Jorge de Godoy: Murió en completa soledad en el Hospital de Incurables de Tepexpan en la madrugada del 23 de noviembre de 1949 y pasaron muchas horas antes de que alguno de sus deudos se presentara a reclamar su cuerpo.³⁵



Fig. 10. El escritor Jorge de Godoy, esposo de Aurora Reyes. Reprografía: *Mujeres*. Expresión femenina, México, núm. 300, noviembre de 1975, p. 30.

La actividad docente

En 1927, la Secretaría de Educación Pública otorgó a Reyes el nombramiento de profesora de Artes Plásticas para trabajar en escuelas primarias. Esta profesión constituyó, a partir de ese momento, su principal fuente de ingresos hasta su jubilación en 1964. Poco a poco fue haciendo carrera dentro del magisterio obteniendo otros nombramientos que incluyeron el puesto de inspectora de profesores en escuelas privadas y oficiales. En 1937, seguramente para solventar sus compromisos económicos, amplió sus horas de clase al ingresar a la Escuela Prevocacional número 4 (Av. Peralvillo número 24) del Instituto Politécnico Nacional.³⁶

³¹ Márquez Rodiles, 1950, 23 de noviembre, p. 34.

³² Rod, 1945, 25 de noviembre.

³³ Aguilar Urbán, 2008, p. 137.

³⁴ Cardona, 1985, 30 de diciembre, p. 20.

³⁵ “El periodista Jorge de Godoy murió abandonado (1949, 23 de noviembre), s.p.; El periodista Jorge de Godoy falleció (1949, 24 de noviembre); Salazar Mallén, (1949, 24 de noviembre); Deceso de Jorge Godoy (1949, 24 de noviembre).

³⁶ Oficio de Aurora Reyes al licenciado Octavio Véjar Vázquez. (1941, 24 de noviembre).

El desempeño de Aurora Reyes en el ámbito de la docencia fue fundamental para conformar su visión del país. Gran parte de sus preocupaciones sociales emergieron en esta época y le permitieron relacionar la enseñanza del arte con la formación de conciencias. Desde el inicio de su labor como maestra ligó su misión de educadora a los movimientos artísticos que se desarrollaban en México. En 1935, en plena efervescencia del cardenismo, participó en la “Primera exposición colectiva de carteles y fotomontajes” realizada por profesoras de artes plásticas en la ex iglesia de Corpus Christi. Esta muestra ha sido considerada un suceso relevante en la “revolución plástica” que causaría en los años siguientes esta nueva práctica iconográfica de uso político, que contribuyó en mucho para la transmisión del discurso ideológico posrevolucionario. En la exposición participaron Lola Álvarez Bravo, Cordelia Urueta, Esperanza Muñoz Hoffman, Regina Pardo, Elena Huerta, Francisca Sánchez, Aurora Reyes, Celia Terrés, María Izquierdo y Celia Arredondo.³⁷

La mayor parte de las artistas de esa época trabajaron también en las aulas; en contacto con los niños y jóvenes, desde ahí ejercían una gran influencia social. Un observador, años más tarde, describiría a Reyes así: “Su didactismo es ágil, capaz de llevarse mil alumnos a los salones de un museo y de hacerles apreciar lo mejor entre lo bello”.³⁸

Como docente se interesó también en teorizar sobre los problemas de la Secretaría de Educación Pública para garantizar la real implantación de la “educación socialista” recientemente declarada en la modificación del artículo tercero constitucional. En un escrito de 1935 planteaba las dificultades para que la “nueva educación” llegara a las escuelas particulares al no existir un procedimiento eficiente para que se lograra el cometido de la Carta Magna.³⁹ En su análisis se percibe un trasfondo de escepticismo hacia las prácticas institucionales que generaban incongruencias entre el mandato legal y la realidad.

La Tribuna de México

Además de su desenvolvimiento en la docencia, las décadas de los treinta y de los cuarenta significaron para Aurora su evolución en el arte siempre en estrecha vinculación con la lucha social y política. Al mismo tiempo se enroló en el debate de ideas, actividad que sería

³⁷ Rodríguez, 2003, p.44.

³⁸ Fernández Márquez, s.f., p. 14.

³⁹ Aurora Reyes, 1935, agosto, s.p.

una parte medular de su formación intelectual. Se relacionó con diferentes grupos que la involucraron en movimientos culturales y políticos trascendentes en la historia del país. Inició también sus actividades sindicales y fue delineando su ideología.

En 1935 se unió al grupo de intelectuales que conformaban la Tribuna de México, sala de discusiones que formó a toda una generación en el libre pensamiento y en el arte de la oratoria y del debate. El estudio de esta asociación, del perfil de sus miembros, de las ideas ahí generadas y del impacto de éstas en el panorama cultural de la época está aún pendiente y es de gran importancia porque la permanencia de sus actividades se prolongó hasta el año 68, cuando miembros distinguidos de la agrupación, como Rina Lazo y Martín Dozal, fueron encarcelados a causa de las ideas expresadas en las reuniones que estaban abiertas al público y permitían la infiltración de enviados del gobierno.

Es evidente que en esas fechas, la Tribuna de México había dejado de ser una “sala de discusiones libres”⁴⁰. Carmen de la Fuente, quien se integró a las conferencias en los años de Miguel Alemán, habla, en cambio, de la libertad de expresión que en otras épocas existía en este espacio que comenzó como un cenáculo de amigos en la casa del Dr. Roberto Quiroga Solís, fundador del grupo. Más tarde, cuando las sesiones se hicieron públicas, se llevaron a cabo en Salón de Cabildos y luego en la Casa de Michoacán en la calle de Lucerna.

Entre los participantes estaban José Muñoz Cota, Rubén Salazar Mallén, Daniel Castañeda, Federico Villaseñor, la filósofa Teresa Zaga, Aurora Reyes, Concha Michel, Magdalena Mondragón, fundadora de *La prensa*, así como Otilia y Esperanza Zambrano.

De la Fuente describe el protocolo que se cumplía para inscribir una ponencia y que consistía en presentar una propuesta al consejo en turno para su aceptación. Una vez aprobada, se decidía la fecha de la conferencia. Ésta duraba 50 minutos; al terminar la exposición se inscribían los ponentes en contra y a favor. Las conferencias empezaban a las siete de la noche y las réplicas se prolongaban a veces hasta las tres de la madrugada. “Era difícil salir adelante porque los con-



Fig. 11. Aurora Reyes, José Muñoz Cota y personaje no identificado. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno.

⁴⁰ Aguilar Urbán, 2008, pp. 162-163.



Fig. 12. Juan de la Cabada, Ermilo Abreu Gómez y Aurora Reyes. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno.

trincantes eran terribles. Para ellos era una diversión estar ejerciendo la palabra. Eran como floretes o espadas que se esgrimían ahí, manipulados por verdaderas luminarias”.⁴¹

Aurora Reyes sería elegida Secretaria de la Mesa Directiva de la Tribuna de México en el año de 1941 y presidenta en 1946.⁴²

La LEAR. El primer mural

Por otro lado, en 1936, Reyes ingresó a las filas de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), asociación que reunió a distinguidos intelectuales y artistas ligados con el Partido Comunista Mexicano (PCM) que aceptaron la ideología de la Tercera Internacional Comunista y que co-

incidieron en la actitud antiimperialista y antifascista. Fundada en 1934, fue la versión mexicana de los “Frentes Populares de Intelectuales Antifascistas”, que se formaron en varios países: Estados Unidos, Francia y España, entre otros. Desde sus inicios, a través de su órgano de difusión *Frente a Frente*, la agrupación mostró una postura crítica hacia el partido oficial emanado de la Revolución Mexicana (PNR).⁴³ No obstante, al estallar la Guerra Civil Española, la organización prestó apoyo al cardenismo en lo concerniente a su postura de política exterior frente a España y, borrando momentáneamente diferencias ideológicas y políticas, admitió a otros grupos de intelectuales aunque algunos se consideraran únicamente de tendencias democráticas o pacifistas y estuvieran más ligados al gobierno. De la misma manera, a pesar de las controversias suscitadas en el interior de la LEAR entre intelectuales de ideologías distintas, estaban unidos en la defensa del ideario de la Revolución Mexicana y de la cultura.⁴⁴

La convivencia de Reyes con artistas y literatos de esta agrupación, además de adherirla fuertemente a los valores del régimen cardenista y de reafirmar sus intereses sociales y

⁴¹ Aguilar Urbán, 2008, p. 152.

⁴² Vila, 1946, 8 de septiembre, pp. 2-3.

⁴³ Revueltas, 2002.

⁴⁴ Quintanilla, 1980, pp. 5 – 10.

políticos, le permitió forjar amistades muy cercanas y duraderas: Juan de la Cabada, Nicolás Guillén, Juan Marinello, Renato Leduc y otros. De la misma manera, las exposiciones organizadas por la LEAR propiciaron que el trabajo de la pintora se presentara en Cuba, Nueva York, Brownsville, Chicago y varias ciudades de la República Mexicana.

En esos días, su pintura de caballete resaltó los problemas de los pobres, con una visión compasiva; pero, sobre todo, se interesó por la figura humana, madurando un estilo en el género del retrato. Desde su *Kroupskaia* (1930), prefirió plasmar rostros de mujeres, en un afán visible de explorar los claroscuros de la condición femenina a través de la imagen.

El logro más importante de Aurora en esta época fue, sin duda, haber ganado por concurso la oportunidad de pintar su primer mural en el vestíbulo del Centro Escolar Revolución, una escuela modelo de la educación socialista construida en 1934. Esta obra fue designada en primera instancia como *La maestra asesinada*, pero el título varió con los años hasta quedar como *Atentado a las maestras rurales*. En diversas entrevistas, ella se autoasignó el título de “primera muralista mexicana” en vista de que las otras mujeres –refiriéndose a Marion y Grace Greenwood, que habían pintado antes que ella en el Mercado Abelardo Rodríguez– “eran gringuitas”.⁴⁵ Lo cierto es que Isabel Villaseñor, junto con Alfredo Zalce, ya había realizado un mural en una escuela primaria rural en Ayotla, Estado de México, en 1929.⁴⁶ Sin embargo, quizá por la relevancia del conjunto de murales auspiciados por el cardenismo, la afirmación ha sido reiterada por varios críticos y se le ha otorgado a Aurora la dignidad de haber sido la iniciadora del movimiento muralista femenino en el país.

Activismo sindicalista: la lucha por las causas femeninas

En 1937, Aurora inició su actividad sindicalista, primero como representante de la Unión de Profesores de Artes Plásticas del D.F. y luego en el Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana (STERM), donde militó como Secretaria de Acción Femenil. Al lado de Concha Michel, quien a su vez era Secretaria de Acción Femenil de la

⁴⁵ Vila, 1946, 8 de septiembre, p. 2.

⁴⁶ Cruz Porchini, septiembre 1999-agosto 2000, p. 42.

Confederación Nacional Campesina, luchó por el mejoramiento de las condiciones adversas de las trabajadoras y campesinas.

Aunque no se declaró feminista ni pareció mostrar gusto por el término, sus preocupaciones, en los albores del siglo XXI, nos parecen precursoras del feminismo en México. Una de sus acciones desde el sindicalismo fue apoyar el derecho de la mujer al voto. No se trata de un mérito menor, pues sus argumentos estuvieron basados en el conocimiento profundo de la naturaleza femenina y en la convicción de la importancia de la participación de la mujer en las decisiones para forjar los destinos de los pueblos. En un manuscrito sin fecha de su archivo, expone:

Creo que la mujer sabe un poco más del sufrimiento que el hombre, ya que el porcentaje mayor de su energía está destinado a las atenciones de la generación de la especie humana ...amén de que su trabajo ha sido siempre peor remunerado que el del hombre. Es evidente que sobre sus hombros gravita el último jalón de la miseria.

Entonces, pese al temor que entre los círculos políticos ha causado la concesión de la ciudadanía a la mujer, es de esperarse que ella perciba con más certera intuición al gobernante que favorecerá su causa, que es la de sus hijos y quizás ella sea la que logre encontrar la fórmula (debe haberla) para que su voto sí sea tomado en cuenta.⁴⁷

Por otro lado, en su búsqueda de mejores condiciones para las trabajadoras, peleó por la ampliación del tiempo de incapacidad de las madres por alumbramiento y para que se respetaran los descansos para amamantar al recién nacido. Durante su gestión logró que en 1940 se instauraran dos guarderías: una, en la escuela Alberto Tejeda; la otra, en una primaria adjunta a la Escuela Normal.

Su visión no desconoció las características esenciales de cada género y rechazó la simulación de masculinizar a la mujer. Su lucha durante el sexenio de Lázaro Cárdenas no fue sencilla en el ambiente sindicalista donde privaba el machismo y donde el izquierdismo llegaba a extremos que, años más tarde, ella juzgaría absurdos y dañinos. Los errores cometidos en ese tiempo causaron la muerte de niños que eran amamantados sin afecto por empleadas de los centros de trabajo, porque las madres eran enviadas a laborar en sitios alejados. “Se pretendía que la mujer podía aprender a ser la madre de todos los ni-

⁴⁷ Aurora Reyes (s.f.). Documento inédito en defensa del voto de la mujer.

ños del mundo; nunca entendieron que esos asuntos se determinan con el corazón y jamás con la cabeza”. Del mismo modo, se lamentaba por el uso indiscriminado de los abortarios que daban servicio gratuito a las mujeres “al grito de amor libre para todos”. Las muertes de mujeres que quisieron emular en todo a los hombres fue “otro retroceso en lo que pudieron haber sido conquistas de la mujer”.⁴⁸

Su labor sindical le permitió también hacer su primer enlace con Cuba, un país al que ella se vincularía estrechamente a través de los años. En 1939, fue enviada como delegada del STERM a La Habana para participar en un Congreso Nacional Femenino. Las fotos del mural *La maestra asesinada* del Centro Escolar Revolución fueron su carta de presentación en el congreso y resultaron conmovedoras para las mujeres asistentes, al igual que el cartel que diseñó para este foro: “Una mujer negra levanta a su hijo pequeño, mientras otra (su hermana blanca) extiende un brazo amigo encima de sus hombros.”⁴⁹

La ponencia “La mujer y la cultura”, presentada por Reyes, es un documento cuyas ideas podrían considerarse también como antecedentes teóricos del feminismo en nuestro país. Después de un análisis del papel que la mujer debe desempeñar en la sociedad, exponía, entre otras conclusiones, que “la cultura actual es incompleta, porque no responde a las necesidades de una sociedad compuesta por mujeres y hombres”; y, al reflexionar sobre los “falsos valores” que frenan el desarrollo de la cultura, afirmaba que “estas deficiencias ...en su mayor parte provienen de que la mujer no ha participado directamente en su formación”.⁵⁰ Sus propuestas para corregir esta circunstancia llamaban a las integrantes del sexo femenino a organizarse en pos de la igualdad subrayando la misión de los gobiernos como proveedores de las condiciones necesarias para lograr este objetivo.



Fig. 13. Bola de Nieve, Aurora Reyes, Rubén Bernaldo, Nicolás Guillén y la actriz Rebeca Iturbide. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno.

⁴⁸ Cardona, 1980, p. 18.

⁴⁹ Pérez, 1939, s.p.

⁵⁰ Aurora Reyes, 1939, s.p.

El Partido Comunista Mexicano

Aurora refrendó su vocación de lucha y el rumbo de su ideología uniéndose al Partido Comunista Mexicano, donde militaban la mayoría de los artistas de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Desafortunadamente, con el tiempo, su experiencia en esta agrupación la desalentó. Le molestaba que los “camaradas” trataran a las mujeres “como una propiedad de grupo” y que les encomendaran tareas relacionadas únicamente con la captación de fondos cuyo destino no se informaba con claridad.

Al final, un hecho insólito la apartó definitivamente del partido: Una maestra presentó una queja ante el sindicato sobre grandes irregularidades existentes en una Casa de Salud en donde ella estaba internada. Aurora, en sus funciones de Secretaria de Acción Femenil, formó una comisión y visitó el lugar para inspeccionar el sitio. Ahí descubrió que los enfermos comían, con las manos y con tortillas, en “platos de plomo, torcidos y sucios”, cuando era sabido que al fundarse ese centro, varias fábricas habían obsequiado vajillas, cubiertos, vasos, manteles y ropa de cama para uso de la institución. Pero eso no fue todo: “Al sanatorio llegaban muchas muchachitas enfermas de malaria o de enfermedades gastrointestinales, y por otros enfermos tuve la información de que unos médicos, después de anestesiárlas, las habían desflorado en la mesa de operaciones”. Al recopilar la información sobre el caso, Reyes se encontró con que los responsables eran, en su mayoría, “camaradas”. Por eso, denunció el hecho directamente con el Presidente Cárdenas, quien la autorizó a publicar en los periódicos los abusos cometidos. No tardaron en llamarla del partido para pedirle cuentas y conminarla a no desacreditarlos, por el bien de los agremiados.

Y ¿ustedes creen que eso es muy revolucionario? ¡Ah! Los comunistas robándose esto, robándose aquello, y precisamente a quienes más lo necesitan. Tal parece que el partido resulta ser la cobija de los rateros. ¡Cállese, me dijeron, o la callamos! Pues a ver si pueden. Saqué mi carnet, lo rompí y se los aventé en la cara. Para siempre salí del partido. No soy enemiga de la doctrina ni de las ideas y las defenderé cuando sea necesario, pero no puedo tratar con sinvergüenzas.⁵¹

Y es que su militancia estuvo ligada a sinceros sentimientos de solidaridad hacia la clase desprotegida, de la que ella sentía formar parte. Alguna vez expresó que le interesaban las causas sociales “porque he tenido hambre, he sufrido la miseria en propia carne y

⁵¹ Castillo Nájera, 1987, p. 18.

porque soy gente de pueblo”.⁵² De ahí la declaración de Rubén Salazar Mallén: “Aurora Reyes, como muchos, cree ser ‘de izquierda’, porque siente y quiere al hombre, porque ama y comprende al ser humano. Es un error de época. Amar y comprender al hombre no es ser de izquierda, ni de derecha. Es, simplemente, ser generoso.”⁵³ Ignacio Márquez Rodiles avalaba esta visión recordándola en los días de la LEAR y exaltando la integridad de la Cachorra:

La imagen de Aurora, de la Aurora de aquellos días de lucha sin igual, permanece en mi memoria con indeleble rastro; la imagen de la mejor Aurora que hemos conocido: la activa, valiente, sincera y luchadora Aurora. El tiempo ha pasado inmisericorde cambiando las rutas de muchas gentes: ideas y posiciones han variado, en algunos por desencanto, por desilusión; en otros, por cobardía, por oportunismo; mas Aurora ha seguido fiel a su imagen, a su yo inconfundiblemente limpio de mujer que lucha.⁵⁴

El Café París

Desilusionada de la lucha política, Aurora Reyes se integró a las tertulias del Café París, llamado de ese modo por su fundadora, una mujer francesa conocida como Madame Elena. El lugar tuvo varias ubicaciones hasta quedar situado definitivamente en la calle Filomeno Mata, en el centro de la ciudad de México.

En esa época, Aurora vivió “grandes hazañas de borrachera y de locura” con personajes a quienes unía “una gran soledad”, según sus propias palabras.⁵⁵ El café congregó a numerosos representantes de la vida cultural del México de los años treinta a los años cincuenta; poetas, músicos, pintores, periodistas, políticos, se reunían para debatir sus ideas y opiniones sobre la situación del país y del mundo. En los años de la Segunda Guerra Mundial, el lugar parecía un “reducto antifranquista y antinazi”,⁵⁶ sin olvidar la parte festiva de la convivencia, como el lanzamiento de Pedro Rendón como candidato presidencial para enfrentar a Miguel Alemán con sus propuestas de los “atoleductos” y la legalización de los prostíbulos.⁵⁷



Fig. 14. *Silvestre Revueltas* (1952). Dibujo a tinta (1952). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

⁵² Bambi, 1953, 24 de febrero, s.p.

⁵³ Salazar Mallén, 1946, 8 de agosto, s.p.

⁵⁴ Márquez Rodiles, 1950, 23 de noviembre, p. 34.

⁵⁵ Cardona, 1980, p. 18.

⁵⁶ González Calzada, 1980, p. XIII.

⁵⁷ Cardona, 1980, p. 18.

Muy variadas personalidades integraron diferentes peñas, es decir, mesas alrededor de las cuales habitualmente tomaban asiento. Silvestre Revueltas, Carlos Bracho, Fernando Leal, Xavier Villaurrutia, Jesús Reyes Heróles, Rubén Salazar Mallén, José Muñoz Cota, Alfonso del Río, Andrés Henestrosa, Emilo Abreu Gómez, Juan de la Cabada, Gerónimo Baqueiro Foster. También se dieron cita en el café ilustres

extranjeros como León Felipe y, “el mexicano del Portugal”, Antonio Rodríguez.⁵⁸ Inés Amor recuerda la visita de Antonin Artaud y del productor de cine Arcady Boytler.⁵⁹ Entre las mujeres estaban Adela Palacios, Adelina Zendejas, Lola Álvarez Bravo, Estela Ruiz y Aurora Reyes.

Alguna vez, en tono divertido, Reyes recordó una clasificación de los asistentes del Café París: los “yosemás” (los que todo lo saben), los “balliniche” (que compendían una de las exclamaciones más mexicanas); los “penquipur” (penitentes químicamente puros), “los yayoyas” (los que hicieron de todo).⁶⁰ De esos días debió de provenir la fama que tuvo Aurora de festiva, bromista, y penderciera. Ella misma confesó ser “la más terrible del grupo *Los pavorosos*”, al que también pertenecieron Adela Palacios, el

doctor Daniel Martínez Montes, Manuel González Serrano, el vate José Vázquez Méndez, entre otros.⁶¹ “Los pavorosos” y toda una gran pléyade de ilustres personajes de la cultura se congregaban también en un espacio que resultó ser una extensión del Café París: el rincón bohemio llamado la “Morada de Paz”. Con sede en un cuarto adjunto al consultorio dental del Dr. Martínez Montes, en un viejo edificio localizado en la calle Donceles 26, los asistentes a las reuniones disertaban, escribían y hacían gala de ingenio y humor mientras el licor iba acalorando sus diálogos.⁶²

Muchas anécdotas se cuentan sobre los desplantes de la Cachorra, los cuales contravenían toda norma social. Andrés Henestrosa refirió un episodio, teñido de matices legendarios, cuando Aurora cruzó un pueblo de Oaxaca, totalmente desnuda. También reconoció



Fig. 15. Aurora Reyes y Estela Ruiz. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno.

⁵⁸ González Calzada, 1980, pp. XI y XII.

⁵⁹ Amor, 1987, pp. 91-93.

⁶⁰ Galindo Arce, 1953, 14 de marzo, pp. 40 y 42.

⁶¹ González Calzada, 1980, p. 109.

⁶² López Moreno, 1996, 10 de abril.

no haberla invitado a los recitales de poesía que él organizaba por temor a que lanzara a la audiencia una palabra inapropiada. Rina Lazo la considera una “mujer liberada”, como las de los años veinte, quien con desenfado relataba sus aventuras amorosas; Carmen de la Fuente, además de recordar los alborotos que armaba, narra junto con Rubén Salazar Mallén, los célebres concursos de disfraces en la Academia de San Carlos donde por lo menos dos veces Aurora recibió el primer premio.⁶³

En todo caso, su personalidad brilló entre los asistentes del Café París. Uno de sus contertulios, Manuel González Calzada, la describió así:

La Cachorra es una mujer de carácter recio, mexicana hasta donde pudo haberlo sido el Vate Castañeda; enérgica, firme, definida en su pensamiento, carga consigo lo revolucionario, como el guerrillero el fusil. Fiel, sincera en su arte, en cada expresión, en cada trazo, se refleja íntegra; hay cierta dureza en sus líneas, que, quien la conoce, no puede separarlas del sonido de su voz, de lo estricto cuando gesticula. No es que desconozca la ternura ni la bondad, ni otros atributos espirituales integradores del carácter humano, sino que la Cachorra es entera; se da o se niega, pero absoluta; su concepto de la amistad no deja lugar a dudas de sus calidades.⁶⁴

El Café París fue, además, sede de exposiciones artísticas como las de dibujo, acuarela y escultura que consigna Inés Amor en sus memorias. Por otro lado, un grupo de literatos asistentes al lugar, dirigidos por el bibliógrafo, musicólogo e historiador Gabriel Saldívar,⁶⁵ fundó las Ediciones Amigos del Café París, fórmula que hizo posible la publicación de los poemarios *Humanos paisajes* y *Madre nuestra la Tierra*, de Aurora Reyes; y *La nube estéril*, de Antonio Rodríguez.⁶⁶



Fig. 16. Aurora Reyes mostrando un boceto del mural *Traectoria de la cultura en México*. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno.

⁶³ Aguilar Urbán, 2008, pp. 137, 158 y 162. Salazar Mallén, 1949, s.p.

⁶⁴ González Calzada, 1980, p. 43.

⁶⁵ Rodríguez, 1953, 17 de febrero, p. 1.

⁶⁶ Galindo Arce, 1953, 14 de marzo, p. 42

La pintora que amaneció poeta

El interés de Reyes por la poesía se había manifestado desde sus días de estudiante en la Academia de San Carlos. Ahí observaba con asombro las reuniones que los estridentistas realizaban en el salón Fernando Leal de la institución. Desde entonces se convirtió en una gran lectora de textos líricos. Admiraba a Pablo Neruda –a quien llamó “genio poético de la época”⁶⁷, a Gabriela Mistral, a Federico García Lorca, a Carlos Pellicer, a Germán Pardo García, a Ramón López Velarde, entre otros.⁶⁸ En algunas ocasiones, cuando la entrevistaban, decía con facilidad versos que repetía de memoria. Sin embargo, su primera incursión en este arte se dio en 1948, cuando publicó en hojas murales editadas por la Universidad Autónoma de México, su célebre: “Hombre de México”.⁶⁹

El poema surgía de una preocupación de su autora por el rumbo que estaba tomando el país. En los años cuarenta, los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán habían dirigido sus intereses a la industrialización más que a la reforma agraria, condición que dio paso a la formación de una nueva oligarquía. En busca de la productividad y de la estabilidad se había invitado nuevamente al capital extranjero a participar en la economía de México.⁷⁰

En ciento doce versos encendidos de patriotismo, Reyes profetiza el cataclismo: “Algo oscuro ha pasado por el cielo de México”, dice en tono agorero, y hace un llamado urgente para resguardar a la nación ante el creciente dominio de los Estados Unidos: “¡Ven a morirme, Hombre de México!.../ Surge ya, ¡capitán de la angustia!/ Te llama la voz verde de las cañas”.⁷¹ El poema lamenta el olvido de los ideales revolucionarios, especialmente el contenido en la frase de Zapata: “Tierra y Libertad” y exalta los valores nacionales a partir del repertorio de elementos representativos de lo mexicano, de acuerdo a la tradición forjada en esos años: el paisaje, lo folclórico y lo popular.

El polémico texto solía ser recitado por su autora en reuniones, a petición de sus amigos. Magdalena Mondragón relata un incidente desagradable ocurrido, en enero de 1949, durante el acto inaugural de la Exposición de Pintores Contemporáneos en el Departamento Central, evento en el cual participaron 160 pintores y escultores de diferentes grupos

⁶⁷ Bambi, 1953, 24 de febrero, s.p.

⁶⁸ Pacheco Pantoja, 1975, noviembre, p. 23.

⁶⁹ Conferencia de la poetisa Aurora Reyes, 1955, junio 13.

⁷⁰ Ross, S. R., 1972, pp. 38- 39.

⁷¹ Aurora Reyes, 1953, pp. 109 – 116.

e independientes.⁷² El licenciado Rubén Gómez Esqueda ordenó retirar el micrófono a la poeta con la amenaza de cárcel si continuaba la declamación.⁷³

Fue así como Aurora Reyes incursionó en la poesía causando sorpresa entre la comunidad artística que la identificaba como pintora. Alfonso Sierra Partida subrayó cómo la pintora “amaneció poeta un día” mostrando gran talento y madurez desde sus primeros versos.⁷⁴

Lo cierto es que la nueva poeta comenzó a darse a conocer por su participación en diferentes certámenes de creación literaria promovidos por instituciones gubernamentales y en los cuales recibió las flores naturales que se otorgaban a los ganadores. Tanto fue así que sus amigos, en son de broma, empezaron a llamarla “Aurora Reyes Flores naturales”.⁷⁵

En el inicio de los años cincuentas, un jurado integrado por Julio Jiménez Rueda, Agustín Yáñez, Miguel N. Lira, José Luis Martínez y Carlos Pellicer, galardonó su poema “Astro en camino”, el cual había concursado en los Juegos Florales de la Revolución, organizados por el Partido Revolucionario Institucional para conmemorar los cuarenta años del inicio de la Revolución Mexicana. El premio de cinco mil pesos le fue entregado el 20 de noviembre de 1950 y el texto fue publicado en el suplemento de *El Nacional*,⁷⁶ con ilustraciones de F. Castro Pacheco; en la revista *Nosotros*⁷⁷ y en la revista *La República*.⁷⁸ Finalmente, en 1951, la Secretaría de Educación Pública lo editaría en una *plaquette*.⁷⁹

De la misma manera, en el año 1951, obtuvo dos menciones honoríficas en los XII Juegos Florales de San Luis Potosí y un segundo lugar en los X Juegos Florales de Querétaro. En 1952, “Estancias en el desierto” mereció el lauro en el certamen poético organizado para conmemorar el cincuentenario de la fundación de la ciudad de Mexicali, B.C.⁸⁰ Este poema sería publicado después por la Editorial del Magisterio y traducido al inglés en 1953. Otro reconocimiento a la creatividad de la escritora llegó en 1954 cuando la Universidad de San Luis Potosí le otorgó “la violeta de oro” por “Madre nuestra la Tierra”.⁸¹

⁷² Una brillante exposición se inauguró, 1949, 6 de enero.

⁷³ Mondragón, 1949, 13 de enero.

⁷⁴ Sierra Partida, 1958, 25 de mayo de 1958, s.p.

⁷⁵ Maldonado Tapia, 1951, junio, s.p.

⁷⁶ Aurora Reyes, 1950, p. 9.

⁷⁷ Rostand, 1950, 2 de diciembre, pp. 36-37.

⁷⁸ Aurora Reyes, 1950, 1 de diciembre, pp. 18-19.

⁷⁹ Aurora Reyes, 1951.

⁸⁰ Trujillo Muñoz, 2004.

⁸¹ Habla Aurora Reyes: La poetisa que obtuvo “la violeta de oro”, 1954, 17 de junio.

La productividad poética de Reyes le permitió reunir sus textos en su primer libro, *Humanos paisajes*, en el año de 1953. Cuando el volumen vio la luz, llamó la atención en la comunidad cultural por el perfecto ensamble de texto y dibujo, que a decir de Antonio Rodríguez, no se trataba de “ilustración”, sino de “integración plástico-poética”.⁸² Para estas fechas, el dibujo de Reyes había adquirido un estilo muy sólido basado en un trazo sobrio, pero emotivo, que tomaba como base la sensualidad de las líneas curvas, las figuras cerradas, el movimiento espiral y una certera selección de motivos. Muñoz Cota sostenía que la artista tenía “una enorme capacidad para el dibujo” y que sus ilustraciones conservaban “un tierno sabor popular y una tierna dulzura”.⁸³

Humanos paisajes mostró un lenguaje poco explorado por la poesía femenina en México, con elementos ligados a los intereses de la plástica mexicana: el mundo prehispánico, los temas populares, el paisaje, los héroes de la historia patria. Sin duda, la poeta consideraba como un valorpreciado “la mexicanidad en la poesía”; de ahí que destacara a los poetas que cumplían con esta condición, resaltando: “la mexicana insurgencia de Díaz Mirón, la presencia selvática de Manuel José Othón; el calor patrio de López Velarde, y la riqueza pictórico-verbal de la voz actual y luminosa de ese paisaje mexicano que es Carlos Pellicer”.⁸⁴

No obstante, la calidad acústica del verso, la riqueza de las imágenes, la fuerza expresiva y, sobre todo, la amorosa adhesión al mundo, realizada con un hondo sentido humano, trascendieron la naturaleza cívica o ideológica de la obra. Su producción no alcanzó un gran número de poemas; después de *Humanos paisajes* publicaría *Palabras al desierto*, en el colectivo *3 poetas mexicanos*, (1974) en coautoría con Sergio Armando Gómez y Roberto López Moreno. Su último volumen, *Espiral en retorno* (1981), recogería la

obra completa demostrando con claridad que la nueva faceta de la pintora le permitiría ocupar un lugar notable en la poesía escrita por mujeres nacidas en la primera década del siglo XX.

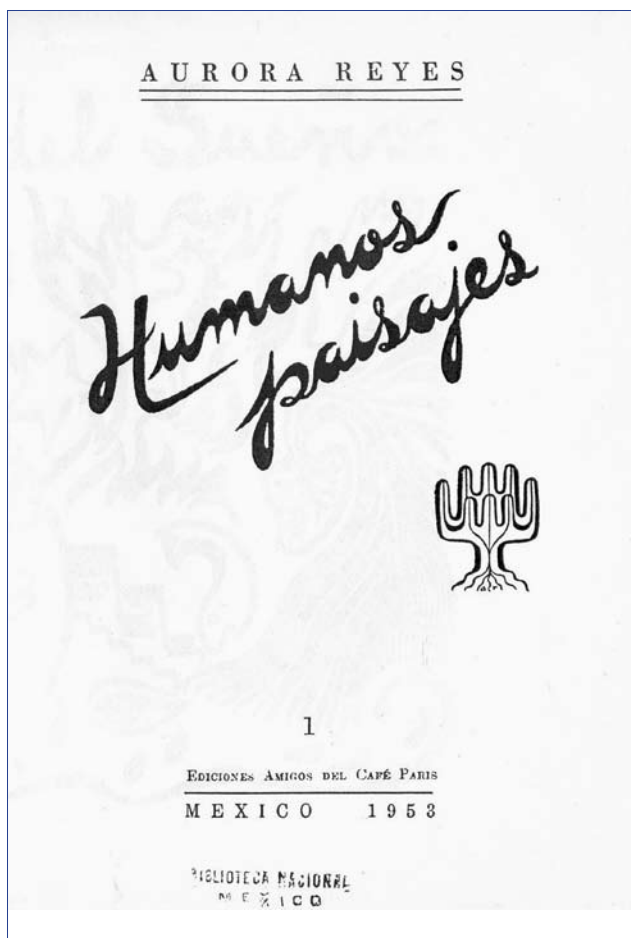


Fig. 17. Portada del libro de Aurora Reyes, *Humanos paisajes*, México, Ediciones Amigos del Café París, 1953. (Reprografía).

⁸² Rodríguez, 1952, 8 de agosto. Sin duda, Rodríguez tuvo acceso a los dibujos antes de la publicación final del libro en 1953.

⁸³ Muñoz Cota, 1954, octubre, hoja 2.

⁸⁴ Y ahora hablemos, 1950, 30 de diciembre, p. 65.

El reconocimiento público. Los murales del Auditorio 15 de mayo

Las actividades de Aurora Reyes en diferentes esferas de la cultura durante los años cincuentas atrajeron sobre ella cierto reconocimiento por parte de la comunidad. En los diarios, se la retrata en reuniones al lado de Diego Rivera, de María Asúnsolo, de Concha Michel o de Estela Ruiz; se publican noticias acerca de los premios ganados por ella, tanto en poesía como en pintura. Se habla, asimismo, sobre el primer premio de pintura en el concurso anual para maestros de artes plásticas que la hizo merecedora a una beca para trabajar de tiempo completo en sus proyectos artísticos durante un año con goce de sueldo. También se mencionan sus conferencias y se comenta alguna donde se distinguió por su agudeza e ingenio; se la entrevista en repetidas ocasiones y, al hablar de la pintura mexicana, se manifiesta en toda ocasión como defensora del arte realista de honda raíz nacional. Se reseñan varias exposiciones colectivas e individuales en las que participa. Se habla de ella para alabarla, criticarla o para tacharla de comunista peligrosa para la nación. Aurora Reyes es, en suma, una mujer distinguida que posee cierto atractivo mediático.

En uno de los artículos, se le inquiriere sobre su opinión en asuntos políticos, como la sucesión presidencial de 1958, y se imprimen sus ideas justo al lado de las declaraciones de José Vasconcelos. En este punto, Reyes manifiesta conceptos claros y estructurados sobre la situación nacional:

Me parece que los problemas internos e inmediatos del pueblo mexicano, con ser muchos, bien pueden resumirse en dos: “hambre e ignominia”. En éstos cabe cuanto al respecto pudiera decirse: encarecimiento incontrolable del costo de la vida, elemental falta de respeto a la dignidad humana, atropello permanente a las leyes, desenfreno de ambiciones personales y de camarillas sin escrúpulos para lograr sus propósitos de poder y de enriquecimiento, abandono criminal de los sectores más necesitados de protección y ayuda.⁸⁵

Contrasta la postura de Vasconcelos, quien en el mismo artículo se pronuncia en contra de la participación de la mujer en política: “Las naturales dotes de la mujer no deben ser precipitadas en el holocausto de cuestiones políticas”.⁸⁶

Por otro lado, sus intereses por las causas femeninas seguían impulsando sus activida-

⁸⁵ Crónica ilustrada, 1957, pp. 10-11.

⁸⁶ Crónica ilustrada, 1957, pp. 10.

des. Así, participó en el comité organizador para formar la Unión de Mujeres Mexicanas, cuya primera asamblea general tuvo lugar el 3 de noviembre de 1950.

para reunir de nuevo a las mujeres mexicanas, hoy dispersas, y proseguir la tarea lenta y tenaz de lograr nuestros anhelos de mejoramiento, juntamente con nuestro pueblo; para lograr la reivindicación de la Revolución Mexicana, punto de arranque de nuestra liberación, y hacer efectivos, en la práctica, los postulados de la Constitución de 1917.⁸⁷

Su combatividad siguió manifestándose cuando la causa así lo ameritaba. El 14 de marzo de 1955, dirigió un oficio al Secretario de Educación Pública, José Ángel Cenicerós, para oponerse a la apertura de una calle que atravesaría por el Centro Escolar Revolución. Esta maniobra habría acabado con los campos deportivos que ocho mil alumnos utilizaban y los murales del vestíbulo habrían tenido que dividirse y reacomodarse por separado en diferentes partes del edificio.⁸⁸ Decidida a evitarlo, organizó a las madres de familia para resguardar el lugar e impedir el avance de la obra pública. López Moreno reproduce la narración de Concha Michel: “...parecía una escena arrancada de la revolución. Las mujeres hacían guardia toda la noche para defender la escuela. En la pequeña explanada que se encuentra al frente, se encendían fogatas y más de una mujer había conseguido alguna canana por ahí”.⁸⁹

Estaba en auge el reconocimiento de la personalidad y la obra de la pintora-poeta. Y ella no dudaba en difundir su autodefinición: “Yo soy completamente primitiva y salvaje. Amo por encima de todo la libertad. Este amor por la libertad es, incluso, un poco enfermizo, por excesivo.”⁹⁰ En su vida personal mantenía un romance apasionado con el poeta Nazario Chacón Pineda.⁹¹ Gozaba, además, de la amistad y la admiración de otros personajes de la vida cultural de la época. Gerardo Murillo, el Dr. Atl, al dedicarle un libro, escribió lo siguiente:

Aurora: tu nombre es tu propia alma y tu apellido es la denominación de todas las dinastías del mundo: Reyes. Reyes, ¡cuántos! ¡Cuántos han desfilado en la historia! Pero tú eres la reina de todos, la única reina. Y eres, por encima de todo, la emperatriz de la pasión y de la inteligencia. El último de tus súbditos te dedica este ejemplar. México, D.F. Agosto de 1955. (Firma Gerardo Murillo).⁹²

⁸⁷ Invitación a la Asamblea General de Mujeres, 1950, 3 de noviembre.

⁸⁸ Oficio de Aurora Reyes dirigido al Secretario de Educación Pública, José Ángel Cenicerós, 1955, 14 de marzo.

⁸⁹ López Moreno & Ocharán, 1990, p. 8.

⁹⁰ Bambi, op. cit, s.p.

⁹¹ Aguilar Urbán, 2008, pp. 137, 157 y 161.

⁹² Agradezco a Héctor Godoy Lagunes, nieto de Aurora, por haberme mostrado este libro de su biblioteca.

Después de la publicación de *Humanos paisajes*, ella siguió escribiendo e integrándose a diferentes grupos de escritores. Participó en los “cafés literarios” cuyas reuniones tenían lugar en una galería del Palacio de Bellas Artes.⁹³ Para mostrar su trabajo, tuvo algunas lecturas públicas de sus poemas y envió colaboraciones a revistas literarias.

Durante estos años, fue invitada a ofrecer conferencias sobre diferentes temas en varios centros culturales tanto en el país como en el extranjero. Destaca la que tuvo lugar en la Asociación Mexicana de Periodistas (Ayuntamiento 146, 9º. Piso), el 15 de junio de 1955, titulada *Economía dirigida a la vagancia en México*. En su exposición, Reyes proponía un método para educar a los “vagos” a través del arte. Urgía al Estado a sostener centros públicos de cultura donde se tocaran las fibras sensibles de los que no han tenido la oportunidad de acercarse a las obras artísticas y por tal motivo no podían desarrollar otras habilidades.

El texto analizaba el carácter del mexicano, abundando en detalles chuscos que dieron a la charla gran amenidad. Así catalogaba a los mexicanos:

Hacia la izquierda un poco soñadores, inquietos, habladores, tristes, renegados. A la derecha, tercicos, desconfiados y graves. Por arriba, golfos, seguros, levantados y muy sentimentales. Por abajo, celosos, malditos y llorones y, sin discusión alguna, avorazados. De frente son fatalistas, matones, jugadores. Por la espalda, conchudos y de perfil ...tantito trovadores.⁹⁴

El 8 de agosto de 1963, Reyes ofreció la conferencia “México y sus cantares”, donde habló del trabajo de su amiga y compañera de lucha Concha Michel.⁹⁵ En otra de las disertaciones de estos años, dio a conocer el trabajo de Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, precursora y combatiente de la revolución. La Secretaría de Educación Pública, con Mauricio Magdaleno como subsecretario de Asuntos Culturales, editaría la investigación de Reyes sobre esta heroína hasta entonces desconocida, en su colección de Cuadernos de Lectura (1965).⁹⁶

Dentro de sus charlas, no faltaron las dedicadas a difundir la plástica mexicana. *La pintura mexicana contemporánea* fue dictada por Reyes en México, Guatemala y Caracas.⁹⁷ Es posible que la plática que llevó el nombre de *Trayectoria y problemas de la pintura en México*, ofrecida en 1960 en el Salón de Sesiones del Palacio Municipal de Marianao y en la Casa de

⁹³ Aguilar Urbán, 2008, p. 153.

⁹⁴ Excelsior, 17 de junio de 1955, s.p.,

⁹⁵ Aurora Reyes, 1963, 8 de agosto.

⁹⁶ Carta de Mauricio Magdaleno a Aurora Reyes, 1965, 22 de julio.

⁹⁷ El Nacional, 1958, 5 de marzo, s.p.



Fig. 18. De pie, de izquierda a derecha: Aurora Reyes, Carlos Prieto, Emmanuel Carballo, Enrique Lizalde, Gastón Melo, Juan de la Cabada y Sergio Pitó. Sentados, en el mismo orden: José Emilio Pacheco, Rubén Amaya Sarmiento, Leticia Tarragó, Eduardo Lizalde, Carlos Monsiváis, Deva Garro y Jesús Guerrero Galván. Reprografía: Batis, H. (1984), pp. 120-121).

15 de mayo de 1962, con motivo de la celebración del día del maestro.

Los años de lucha no habían terminado. Aurora Reyes se unió a la huelga de hambre que un grupo de personajes de diferentes áreas de la cultura se impuso para apoyar la protesta de los presos políticos y sindicales que también se habían puesto en huelga de hambre en la cárcel preventiva de la ciudad. La autodesignada “Asamblea permanente de solidaridad con los presos políticos en huelga de hambre” se instaló en la Academia de San Carlos a las 24 horas del día 23 de noviembre de 1960. Participaron Jesús Guerrero Galván, José Revueltas, Juan de la Cabada, Aurora Reyes, Emmanuel Carballo, Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde, Rodolfo Reyes, Sergio Pitó, Gastón Melo, Enrique Lizalde, Jaime Labastida, Carlos Prieto, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Horacio Caballero, Carlos Acosta, Homero Aridjis y Rubén Anaya S.

la Cultura de La Habana, Cuba, haya sido una ampliación de la misma.⁹⁸

Precisamente, Reyes inicia la década de los sesentas con una visita a la isla con el propósito de escribir varios artículos sobre la verdad histórica de Cuba. La revista *Cinema Cuba*, de enero de 1960, registra la estancia de la artista por cuatro o cinco semanas “a fin de captar en la calle nuestra revolución triunfante que vibra en cada uno de sus hijos”.⁹⁹

El 15 de julio de ese mismo año, dirige un oficio al Ing. Alfonso Lozano Bernal, Secretario del SNTE, para proponer su proyecto de los murales del Auditorio 15 de mayo.¹⁰⁰

El trabajo se iniciaría en febrero de 1961 y concluiría en septiembre de 1962, aunque la inauguración oficial fue justamente el

⁹⁸ López Moreno y Ocharán, 1990, p. 79.

⁹⁹ *Cinema Cuba*, 1960, enero, s.p.

¹⁰⁰ Oficio de Aurora Reyes dirigido al Ing. Alfonso Lozano Bernal, Secretario Ejecutivo Nacional del SNTE, 1960, 15 de julio.



Fig. 19. Toma de posesión de Aurora Reyes como presidenta de la Peña Literaria del Club de Periodistas. De izquierda a derecha: Josefina Vicens, Othón Villela, personaje no identificado, Juan R. Campuzano, Ma. Del Pilar Marroquín (la Pilucho), presidente saliente, José Luis Parra, Miguel Civeide Taboada, Aurora Reyes, Ing. Juan Luna Cárdenas, personaje no identificado y Teodoro Arriaga. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno.

Fig. 20. De izquierda a derecha: Antonio Sáenz de Miera (Presidente del Club de Periodistas), Aurora Reyes y Othón Villela Larralde (periodista). Foto: Cortesía de Roberto López Moreno.

Al mismo tiempo, Reyes siguió participando en la Asociación Mexicana de Periodistas. En 1965, Juan R. Campuzano, fundó la Peña Literaria del Club de Periodistas de México, con el objeto de reunir el trabajo de aquellos comunicadores que también tuvieran aficiones literarias; con el tiempo no fue requisito practicar el periodismo para pertenecer a esta unión de escritores. En 1973, Aurora sería nombrada presidenta de la Peña Literaria del Club de Periodistas, cuyo nombre, a instancias de ella misma, cambiaría a Peña Literaria Juan Bautista Villaseca, en honor a un gran poeta a quien quiso otorgar un reconocimiento que nadie le había dado.¹⁰¹

¹⁰¹ Aguilar Urbán, 2008, p. 166.



Los últimos años. El mural de Coyoacán

El exceso de trabajo en sus años entregados al magisterio impidió a Aurora Reyes acumular una obra más amplia. Así lo escribió al presidente Ruiz Cortines en 1954:

Como usted podrá observar, mi obra es muy reducida, debido a que mi energía y mi tiempo han sido dedicados a la enseñanza, lo cual constituye para mí una fatiga física y mental ...y sé que de seguir viviendo en estas condiciones mis facultades acabarán por agotarse.¹⁰²



Fig. 21. Fachada de la galería de arte “Viva México”, propiedad de Jorge Godoy Reyes, en Caracas, Venezuela. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno.

La esperada jubilación llegó en 1964. Eran tiempos de cambio en las estructuras del país. Reyes no vaciló en respaldar el movimiento estudiantil de 1968 prestando su departamento en la colonia Jardín Balbuena para que jóvenes alumnos de la Academia de San Carlos se reunieran a pintar mantas y carteles. Después, tuvo que refugiarse en el manicomio “La Castañeda” para burlar la persecución policiaca. Su hijo Jorge, activista igual que ella, se vio obligado a exiliarse en Venezuela, país donde había trabajado anteriormente como productor televisivo. Desde entonces, hasta su muerte ocurrida el 29 de mayo de 1985, Jorge trabajó arduamente en ese país dentro de distintos ramos de la cultura: dirigió obras de teatro, fue profesor de actuación y fundó la galería “Viva México”, cuya fachada mostraba una gran figura de Zapata y que se convirtió en un espacio

de encuentro y diversidad en el terreno de las artes plásticas.¹⁰³

Reyes siguió participando en exposiciones y publicando libros de poesía. Su expresión artística le pareció la mejor forma de lucha. En 1977, se volvió a subir a los andamios para pintar su último mural en Coyoacán. Contrariamente a lo que su congruencia política hubiera deseado, el mural fue inaugurado por las esposas de los presidentes de México y Estados Unidos, Rosalynn Carter y Carmen Romano de López Portillo, el 15 de febrero de

¹⁰² López Moreno y Ocharán, 2000, p. 67.

¹⁰³ Hernández, 2000.

1979, después de un pintoresco recorrido por varias calles de los alrededores que las primeras damas realizaron en calesa descubierta. En su intervención para explicar el contenido de la obra, Aurora no desaprovechó la oportunidad para entre líneas manifestar a la señora Carter su desacuerdo ante el dominio norteamericano. Al exaltar a los héroes que brindaron su sangre “en defensa de la libertad de su patria”, remató subrayando la vocación de lucha de los mexicanos, que no descansarían, dijo, “hasta convertirse en dueños de sus propios destinos”.¹⁰⁴

El 68 y la sucesión de los gobiernos del partido oficial significaron para Reyes una nueva desesperanza respecto a los ideales que en su juventud se había forjado. Consideraba que el país se había ido desplomando paulatinamente después de Lázaro Cárdenas. Su juicio fue lapidario: “Todas las revoluciones, sean de izquierda o de derecha, acaban en burocracia”.¹⁰⁵

La Cachorra murió en la ciudad de México el 26 de abril de 1985. Su cuerpo fue incinerado en Huixquilucan, Estado de México. Sus cenizas fueron esparcidas en su casa de Coyoacán al pie de una magnolia que, según un mito divulgado por López Moreno, florece en cada fecha del natalicio y en cada aniversario luctuoso de Aurora.¹⁰⁶

El 26 de junio de 1985, en un homenaje póstumo, se reinauguró la Sala de Exposiciones del Foro Cultural Coyoacanense y a partir de ese día se le dio el nombre de la artista chihuahuense.¹⁰⁷

Sin embargo, el paso del tiempo no fue justo con ella ni en el terreno literario ni en el pictórico, pues su poesía permaneció prácticamente desconocida y, en el año 1996, su nombre fue omitido en la mencionada sala del Foro Cultural Coyoacanense. López Moreno protestó diciendo que “a once años de fallecimiento de la artista, en vez de que hubiera un serio movimiento de rescate de su recuerdo y obra ...lo que ha sufrido es un atentado más.”¹⁰⁸

Algunas iniciativas aisladas para promover el trabajo de la Cachorra no tuvieron éxito. En el año 1999, Angélica Abelleira publicó en el diario *La Jornada* la noticia sobre la constitución del patronato “Amigos de la Magnolia Iracunda” cuya finalidad primordial sería difundir la obra poética y promover la restauración de los murales ante el Centro

¹⁰⁴ Visitaron Coyoacán las Señoras Carter y LP, 1979, 16 de febrero, p. 26.

¹⁰⁵ Castillo Nájera, 1987, p. 20.

¹⁰⁶ López Moreno y Ocharán, 1990, p. 6 y 7.

¹⁰⁷ Recordando a Aurora Reyes, 1986, 28 de julio. [Invitación a homenaje póstumo]

¹⁰⁸ López Moreno, 1996, 8 de mayo, p. 49.

Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CNCRPAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Impulsaban este proyecto las actrices Diana Goldberg y Elia Domenzain, apoyadas por otras mujeres actrices, pintoras y cantantes como Ofelia Medina, Carmen Parra, Blanca Guerra, Lupita D'Alessio y Silvia Pinal.¹⁰⁹ Es evidente que este grupo no ha podido hasta la fecha lograr sus propósitos.

Algunos avances han ocurrido en últimas fechas. La Comisión Nacional de Zonas y Monumentos Artísticos, en sesión celebrada el día 25 de julio de 2008, por unanimidad de sus integrantes, declaró monumento artístico al Centro Escolar Revolución. Esto abre la posibilidad de una restauración del conjunto de murales.

Asimismo, el interés por la artista comienza a crecer genuinamente desde los ámbitos académicos. Diferentes investigadoras han empezado a analizar la obra y la personalidad de Reyes desde diferentes enfoques. Destaca la perspectiva de género que en la actualidad se encuentra en auge, pero afloran también los estudios interdisciplinarios que son factibles en vista de la versatilidad creativa de la chihuahuense.

La paulatina revaloración de la obra se refleja también en el ámbito político y, como muestra de ello, el Congreso del Estado de Chihuahua, a través de la Comisión de Equidad, Género y Familia, instauró el 8 de mayo de 2008 el reconocimiento “Chihuahuense Destacada” decidiendo poner el nombre de Aurora Reyes al premio que anualmente se otorgará a la mujer que más sobresalga en las disciplinas artísticas.

A la luz de estas consideraciones, la figura de Reyes brinda notables motivos para ser revisada. A pesar de su extracción porfirista, ella fue –como los de su generación– una auténtica hija de la Revolución Mexicana. Heredó las ideas del Ateneo de la Juventud y el idealismo revolucionario de Cárdenas. Compartió el culto a las raíces indígenas y a la historia de México. Vivió el sueño del nacionalismo y lo creyó. Para una mujer como ella, la lucha social y política debió ser un impulso al que era imposible renunciar. Su temperamento combativo y lo inquebrantable de sus convicciones muchas veces la empujaron al aislamiento y a romper vínculos con personajes como el ex-presidente Luis Echeverría, quien había sido su amigo en alguna época.¹¹⁰

A pesar de las dificultades y vicisitudes en el trayecto de su vida, Aurora Reyes redondeó una obra singular en los diferentes campos que exploró:

¹⁰⁹ Crean fideicomiso para rescatar la obra de Aurora Reyes, s.p.

¹¹⁰ Aguilar Urbán, 2008, p. 139.

Como dibujante ilustradora de libros y revistas, logró la consolidación de un estilo propio y reconocible.

Como pintora de caballete, destacó en el retrato y acumuló una obra circunscrita en la tendencia de arte realista de contenido social cuya vigencia defendió sin vacilación a pesar de las críticas.

Como muralista, peleó con gran perseverancia para obtener muros aun en contra de los prejuicios de género y de los cambios de ruta en los movimientos artísticos.

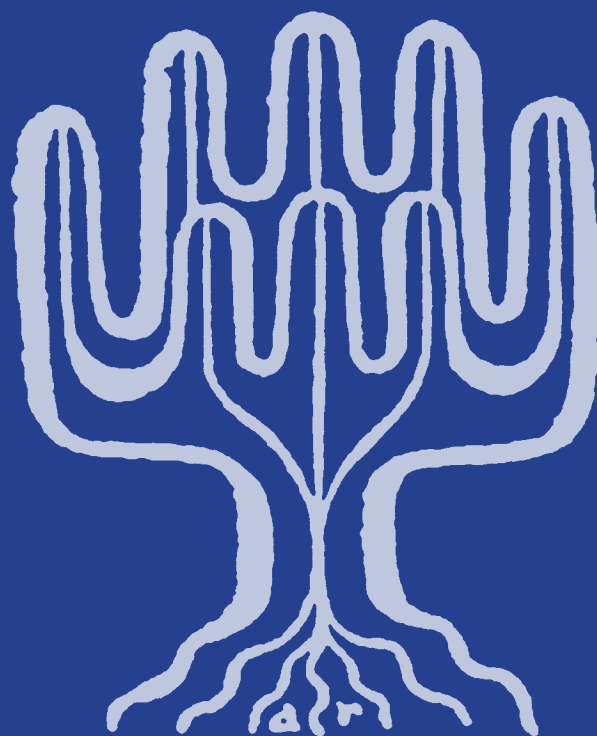
Como poeta, no contradijo sus preocupaciones sociales y creó un estilo dueño de un lenguaje rico en imágenes y con gran sentido rítmico. Su obra no se queda en el nivel de la denuncia o del civismo; por el contrario, profundiza hasta la cosmogonía o explora el significado de la muerte.

Como maestra y sindicalista, vivió de cerca las distintas tendencias de la educación en México, valoró la enseñanza del arte como un medio idóneo para formar conciencias y se involucró directamente en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de la mujer trabajadora.

Como activista política, entregada y entera, se encontró con el dogmatismo y la cerrazón de los grupos de izquierda y, al igual que otros intelectuales de la época, detectó con claridad la crisis de la Revolución Mexicana cuyas metas se habían agotado.

Christopher Domínguez Michael afirma que la Revolución Mexicana generó dos interpretaciones en el ámbito del arte: una utópica donde se le miró como una “una gesta victoriosa de hombres mirando con la frente en alto un porvenir luminoso” y otra marginal donde apareció como un fracaso “y la entronización de una nueva miseria”.¹¹¹ Aurora Reyes, en la segunda etapa de su labor como muralista y en sus poemas tempranos, se manifestó como propagadora entusiasta de la primera vertiente; pero su condición marginal de mujer, las experiencias vividas en su lucha personal y el rumbo que los gobernantes habían dado a su querido país aparecieron más tarde en su obra plástica y poética con un matiz que en mucho se acerca a la segunda postura.

¹¹¹ Domínguez Michael, 1983, 6 de febrero, p. 51.



POÉTICA DE RAÍZ PROFUNDA: LOS INFINITOS DE AURORA REYES



*Ante los horizontes del abismo
en que vierte universos lo perpetuo,
interrogo a la luna de mi muerte:
¿Cómo será la luz como semilla?
¿Y la raíz profunda como vuelo?
¿Y el pacto del silencio y el silencio?*

Aurora Reyes

La poesía escrita por mujeres en México, en los albores del siglo XXI, integra un valioso *corpus* que muestra el mundo interior y la mirada externa de dignas representantes del oficio. No obstante, como señala Gloria Vergara, fue durante el siglo XX cuando estas voces fueron cobrando cada vez más fuerza y lograron reconocimiento paulatino, pues en el pasado sólo Sor Juana Inés de la Cruz había destacado como figura definitiva en el campo de las letras. En este sentido, las escritoras fueron construyendo su espacio y su autodefinición, ganando el lugar para las generaciones posteriores.¹¹²

Aurora Reyes forma parte de este grupo precursor de mujeres poetas. Dentro de las nacidas en la primera década del siglo XX, ella y Concha Urquiza (1910-1945) abrieron brecha y desarrollaron una obra distinta de acuerdo a sus diferentes formaciones y personalidades. Los caminos de sus biografías las guiaron por rumbos dispares, aunque las dos transitaban por los complicados años que siguieron al estallido de la Revolución Mexicana y bebieron de las ideas que se generaron en el panorama intelectual y político de la época. Al mismo tiempo, no fueron ajenas a las posiciones estéticas de la vanguardia que, en abier-

¹¹² Vergara, 2007, p. 13.

Fig. 22. Página anterior. Viñeta para ilustrar el poema “Estancias en el desierto” Reprografía: Reyes, A. (1953), p. 49.

ta polémica, convivieron en la modernidad mexicana. Estas dos figuras hicieron valer el reclamo de su voz en un mundo de dominio masculino y se atrevieron a revelar hondas inquietudes femeninas y contestatarias con la certeza de la contundencia de su palabra. Ambas se encuentran en el camino de ser estudiadas y valoradas en su respectiva trayectoria.

La obra poética de Reyes es reducida; cuenta con 28 poemas –si bien algunos conjuntan varios en un solo título– que fueron publicados poco a poco, en hojas murales, en *plaquettes*, en revistas y recogidos en tres volúmenes distintos: *Humanos paisajes* (1953), *Palabras al desierto*, en el colectivo *3 poetas mexicanos* (1974) y *Espiral en retorno* (1981), que reúne la producción completa y agrega el poema “Cosecha estelar”. Además, Roberto López Moreno dio a conocer el texto “Magnolia” en la antología editada en la colección Material de lectura de la UNAM (1994). La brevedad del conjunto no resta, sin embargo, interés a la propuesta artística. (Ver apéndice 1).

Desde un principio, se hace patente que la acústica del verso es un eje central de la expresividad de la poeta. Como señaló Solís Arenazas: “su poesía no desconoce la centralidad rítmica de la palabra”.¹¹³ Aurora consideraba al ritmo como un detonador del lado oscuro e instintivo del hombre. Lo contraponía a la luz de la prosa que pertenecía, según sus apreciaciones, a la parte consciente y racional del ser humano:

La prosa me parece llena de luz al exterior, como la conciencia misma. Sus múltiples caminos pueden deslumbrar a quien, como yo, posee tan pocas luces en la cultura. En cambio, el verso se me dificulta menos, tal vez porque su música despierta los tactos subterráneos del instinto que quizá alguna vez puedan conducirme a encontrar la oculta verdad de la poesía.¹¹⁴

La obra de Reyes está ligada directamente a su oficio en las artes plásticas. Poesía y pintura en la producción de la chihuahuense forman un todo que puede analizarse por sus correspondencias pues, como ella misma comentó, creaba “poesía con colores y pintaba basada en palabras”.¹¹⁵ Este carácter interdisciplinario confiere singularidad a su trabajo, aunque en ocasiones la colocó en circunstancias de poco reconocimiento por parte de la comunidad artística, en vista de que los pintores la veían como poeta y los poetas la consideraban pintora.

¹¹³ Solís Arenazas, 2002, 12 de febrero, párrafo 1.

¹¹⁴ CAP, 1951, p. 4.

¹¹⁵ Comisarenko Mirkin, 2005 /2006, p. 20.

Lo cierto es que su convivencia habitual con los materiales propios del artista plástico estimuló, sin duda, la fuerza de lo concreto en su imaginación. Esta condición le permitió edificar una poética de amplias repercusiones sensoriales a través de una profusión de imágenes que exploran, por un lado, la materialidad de los cuatro elementos; y, por el otro, expresan el anhelo del yo poético por fundirse en esos componentes fundamentales del cosmos y alcanzar un estadio que ella denomina el “infinito”. En este doble ejercicio, Reyes se remonta a lo primitivo. Su viaje a la semilla no es otra cosa que el retorno a la madre primordial a quien celebra como generadora de todo lo viviente, pero a quien reconoce también como fin de todo lo vivido. Las ideas anteriores permiten relacionarla con algunos conceptos generales de la teoría sobre la imaginación del agua, la tierra, el aire y el fuego del filósofo francés Gaston Bachelard, como se leerá en las siguientes reflexiones.

El momento histórico que vivió Reyes le permitió sumergirse en el rico ambiente de la vanguardia literaria mexicana justo en los días en que los creadores rompían con los afanes preciosistas del modernismo. Así, pudo beber de varias fuentes las tendencias de los grupos que participaban en la escena cultural desde los años veintes.

Algunos críticos han subrayado la fundamentación en la mitología prehispánica que ha caracterizado la obra de la artista. Las frecuentes alusiones y referencias a puntos básicos de la filosofía y religión aztecas han sido consideradas parte de la preocupación nacionalista heredada de la Escuela Mexicana de Pintura. Este hecho es innegable, pero será necesario aclarar que los mitos preexistentes que provienen de la cultura precolombina no se explotan como un “saber” sino como un “sentir”; esto es, se han interiorizado en el yo poético de manera que los símbolos se recuperan, se reaniman y pasan a formar parte del sistema estético personal de la autora.

También se ha señalado el parentesco de la obra de Reyes con alguna fase temprana de la poesía de López Velarde y de Carlos Pellicer. Será imprescindible trascender las vinculaciones temáticas. Es cierto que la presencia velardiana se revela nítidamente en el poema “Epístola a Fuensanta” y sirve de fondo en la inminente pérdida de los valores auténticos del país en “Hombre de México”, pero los motivos velardianos sólo son referentes literarios que no penetran el estilo de Aurora. Asimismo, con el Pellicer de *Piedra de sacrificios* comparte el tono épico y la visión de los héroes que forjaron la identidad de “Indoamérica” y, en gran medida, recibe del tabasqueño el “amor solar por el mundo y sus criaturas”, a

decir de Margarita Michelena.¹¹⁶ Sin embargo, es preciso recordar que la visión solar de cada uno proviene de paisajes distintos que los determinaron desde la infancia: el trópico pelliceriano y el desierto de Reyes. Habrá una afinidad en la aproximación a las fuerzas incontrolables de la naturaleza, pero existirá un dramatismo implícito en la captación de la escritora cuando, en vez de los ríos caudalosos y las selvas de verdes intensos, aparezca el agua sólo como ausencia, como espejismo o como luz ardiente y enceguedora que se derrama en el recipiente de la mañana.

No se ha mencionado, en cambio, el vínculo que Reyes tuvo con el estridentismo y el surrealismo. En el primer caso, ella misma refiere la fascinación que le causaban los poetas que “fueron el torbellino de México” cuando se reunían en la Academia de San Carlos para “entonar la melodía del infinito”.¹¹⁷ Y fue precisamente este infinito el que Aurora buscó repetidamente en el paisaje del mar y del desierto, o en algunos motivos constantes como la espiral, el caracol, el remolino y otras configuraciones mandálicas que remiten nuevamente a lo primitivo.

Y en cuanto al surrealismo poético habrá que examinar esos ambientes de auténtico onirismo que Reyes creó en su visión introspectiva y en la percepción de la realidad. Imágenes como “Amante alucinada / me iré desenvolviendo como una cinta de niebla”¹¹⁸ u “hojas agudas, brotan por mis ojos tus alas”¹¹⁹ la vinculan a percepciones más cercanas a los mundos que esta corriente vanguardista se propuso alcanzar.

Por estos caminos, Aurora llega a instalarse en el campo de la poesía. Su obra comienza como una búsqueda a través de la definición de la realidad histórica y social del país, pero poco a poco avanza hacia los rumbos de recuperación de lo primitivo por medio de las imágenes primordiales de la materia. A partir de ellas fincará un sistema de símbolos que representan el origen y el destino del ser, el nacimiento y la muerte en eterno y constante retorno. No en vano su último libro, que recoge su obra completa, fue denominado *Espiral en retorno*.

¹¹⁶ Michelena, 1956, citada por Pérez-Espino, J., 2004, 5 de diciembre.

¹¹⁷ Cardona, 1985, 30 de diciembre, p.20.

¹¹⁸ Aurora Reyes, 1953, p. 20.

¹¹⁹ Aurora Reyes, 1953, p. 25.

Los humanos paisajes

En el título de su primer libro de poesía, *Humanos paisajes* (1953), Reyes planteó su intención de ver el paisaje como la conjunción del sujeto que mira y el objeto mirado.

La palabra “paisaje” contiene en su definición la mirada del observador; es –según el Diccionario de la Real Academia Española– “la extensión de terreno que se ve desde un sitio”. Pero, además, los paisajes de Aurora son “humanos paisajes”. El uso del adjetivo colocado delante del nombre, en castellano, se refiere a una cualidad intrínseca del objeto en cuestión. Reyes utiliza con frecuencia este recurso, llamado “epíteto”. En el caso de la expresión “humanos paisajes”, el adjetivo no agrega una cualidad específica, sino que define su esencia. Según esto, el paisaje visto por Reyes contiene al hombre que ve o, por decirlo de otra manera, no hay paisaje sin hombre.

Por tanto, el concepto de paisajismo como actividad pictórica parece intrascendente si la representación no capta el hondo significado humano que el objeto mirado ostenta. Así, Reyes logra fundirse en el paisaje, y no sólo eso: también penetra en otro panorama, el que vive intensamente en su interior, con toda la fuerza cósmica que esto trae consigo.

Humanos paisajes (1953) es la reunión de la obra escrita por la autora entre 1948 y 1953.



Fig. 23. Boceto de Zapata (s.f.) Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

Hombres de tierra

En una primera etapa de su producción, Reyes ensayó el poema heroico en respuesta a sus preocupaciones sociales y hondos sentimientos patrióticos. Tres títulos resultaron de esta vertiente: “Astro en camino”, “Teogonía campesina” y “Hombre de México”.

El naciente estilo de Aurora muestra ya características definitorias en esta fase en la que ensaya el verso endecasílabo, que combina con el heptasílabo y al alejandrino. La poeta es dueña de una sonoridad intuitiva que no se preocupa por encasillarse en patrones métricos o melódicos. La rima, de hecho, es desigual, consonante o asonante, pero el verso fluye sin tropiezos, aunque con cierta grandilocuencia afín al tema presentado.

Los tres poemas giran alrededor de la revolución y de los héroes que entregaron su vida por la causa mexicana. La visión no contradice la historia oficial que los gobiernos emanados del conflicto bélico difundieron para construir el nacionalismo. El canto cívico,

visto de este modo, carece de interés y se aleja de la literatura que las generaciones de jóvenes poetas planteaban en esos años. Sin embargo, Aurora anuncia desde este temprano período, una poética de mayor solidez basada en la fuerza material de los elementos generadores del cosmos.

“Astro en camino” es un poema extenso dividido en siete partes donde la Revolución Mexicana se presenta como un personaje materno alegórico que, desde un estadio superior, maneja los hilos para conducir a sus hijos hacia la conquista de la libertad. La revolución es un lucero, un astro que se levanta para servirles de guía. Es la patria misma. Colérica y amorosa a la vez, “ángel bifronte”, arrasa con estruendos y tempestades. La venganza y la lucha entre hermanos están justificadas porque existe un objetivo más alto: acabar con las injusticias perpetradas a los mexicanos:

Nos sustenta tu vientre
que también nos devora
como la tierra en su impiedad.
Hambre gigante impulsas la mano fraticida:
vas tragándote todos, uno a uno a tus hijos.
¡Madre bárbara y ciega, profética y vidente,
preñando las entrañas de la futura paz!¹²⁰

Aparecen los nombres de los héroes: Morelos, Madero, Villa y Zapata. Ellos han recibido su fuerza de la madre, son hombres integrados a la naturaleza a través de la tierra. Así, la autora resalta la condición telúrica de los próceres quienes, sin duda, reciben su energía de su conformación material. Son fuerzas elementales. Morelos, en su sacrificada lucha, genera “el grito de volcanes”. Madero, “en el yermo antiguo”, surge como “venero claro”. Villa, el Centauro, poseído por la furia de la implacable madre, es la naturaleza misma que desata huracanes y derriba fortalezas. Zapata es un “hombre de clorofila”. De todos los caudillos, es el más apegado a la tierra: “Emiliano Zapata era hombre amasado / con barro de Calpulli y leche de maíz.”¹²¹

El poema “Teogonía campesina” es una elegía por la muerte de este “hombre de tierra”. Su imagen adquiere más vigor, al ser concebido como un ser integrado plenamente a

¹²⁰ Aurora Reyes, 1953, p. 102.

¹²¹ Aurora Reyes, 1953, p. 100.

la materia del cosmos. Su sangre es vegetal y el brillo de sus ojos proviene de los minerales. Este hombre-tierra está adherido a la fuerza de los otros elementos; al fuego, a través del sol; al aire, mediante los vientos; y al agua por acción de la lluvia:

Bajo signo de cañas, nacimiento.
Infantiles días le vistieron de sol,
le mecieron vientos de alas infinitas,
dioses de la lluvia en el corazón.¹²²

Las palabras “Tierra y Libertad”, como si fueran el efecto de un conjuro mágico, enraízan haciendo renacer a la naturaleza mientras el héroe crece, como un árbol, con una imagen iluminada que lo sacraliza:

Crecieron las palabras como los horizontes
hasta la nebulosa metrópoli del cieno.
La tierra fue a su paso jubiloso retorno,
los cañaverales ¡coros en el viento!
Incorruptible, puro, iluminado,
sobre planta enemiga creció inmenso.¹²³

Al final, la poeta concibe la muerte del venerable revolucionario como una reincorporación a la materia: “Tierra que besa tierra cae su cuerpo...”

En “Hombre de México”, resurge la imagen de Zapata como “hombre de barro enhiesto” y esta materia dúctil, mezcla de tierra y agua, permite que la imaginación material de la autora lo conciba como un “cántaro de la noche sin aurora del indio”.¹²⁴ En este poema de tono profético, Reyes describe la catástrofe en un México sometido por el imperialismo yanqui. Para referirse a la patria vapuleada donde los ideales revolucionarios del apóstol han sido pisoteados, recurre a imágenes ligadas con la tierra y el viento. La tierra en sus entrañas guarda metales que con su dureza remiten a la voluntad de lucha; los árboles, productos de la tierra, crecen en la noche con un aspecto lúgubre y amenazante; la oscuridad nocturna es también la oscuridad de la tierra. El drama se hace más profundo

¹²² Aurora Reyes, 1953, p. 106.

¹²³ Aurora Reyes, 1953, p.108.

¹²⁴ Aurora Reyes, 1953, p. 110.

cuando es expresado a través de la materia. Como escribió Bachelard: “Expresándose en imágenes materiales, imágenes terrestres, parecería que las penas del hombre fueran más pesadas, más negras, más turbias, en suma, más reales”.¹²⁵

Está herida la tierra
y en los labios del viento
silba el agudo filo de antigua profecía...

Inmóviles metales conspiran en la sombra.
Batallones de árboles manifiestan sus brazos.
La noche vigilante se apresta para el alba.¹²⁶

El desierto: primer infinito

Los nueve poemas que componen “Estancias en el desierto”, incluidos en el apartado “Panorámica del sueño” de *Humanos paisajes* (1953), dan respuesta a la que parece ser la principal interrogante en la obra de Reyes, la pregunta sobre su ser en el mundo. Para ello, se encamina a recuperar sus orígenes y se remonta al primer espacio con el que tuvo contacto su mirada, describe los “desiertos de Chihuahua”, a los que llama su “primera patria de infinito”. La experiencia, emparentada con el despertar de la autora a la vida, fue esencial y profunda. Las singulares impresiones que le dio ese entorno quedaron grabadas y determinaron la psicología de la artista, como ella misma lo reconoció: “He llegado a pensar que a eso se debe mi amor por las formas y el color”.¹²⁷

Aurora no se acerca al paisaje desértico desde la observación directa, sino desde la memoria. Según Bachelard, el poeta admira cuando refiere sus sensaciones, pero contempla cuando agrega sus recuerdos.¹²⁸ A Reyes no le interesa hacer una “representación” mimética del paisaje. Aunque el referente del desierto existe, ella prefiere la ensoñación. Al soñar, busca un paisaje primigenio, que ella concibe como “infinito”.

¹²⁵ Bachelard, 1996, p. 146.

¹²⁶ Aurora Reyes, 1953, p. 112.

¹²⁷ Castillo Nájera, 1987, p. 33.

¹²⁸ Bachelard, 1993b, p. 209.

La contemplación de la “patria de infinito” conduce a Reyes directamente al reino de la imaginación. De acuerdo con Bachelard: “En el reino de la imaginación, el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura”, donde “las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan en su altura misma.”¹²⁹

Los poemas muestran, ya con gran claridad, la enorme fuerza expresiva que Reyes puede alcanzar en momentos de gran poder intuitivo. La metáfora cobra un lugar preponderante en la expresión de la chihuahuense cumpliendo con su función de crear nombrando. Las imágenes apelan a todos los sentidos. Los elementos en este espacio contemplado son la energía hiperbolizada del cosmos.

El fuego se manifiesta en el sol adolescente de la mañana, en el rayo del mediodía, que hunde su filo “hasta el origen del diamante”, en los “tábanos de fuego” que crepitan en la sangre, en el “sol negro” de la noche.

La tierra está herida por el fuego. Se descompone en las “mil bocas solitarias” de la tormenta del polvo. Es un “abismo en celo”, con su “vena seca”, con su “disecado vientre”.

El viento tiene “epidermis de arena”, es de lumbre, se mueve con sus “pies de vidrio”; el vuelo de “palomas martirizadas” desgarran los vestidos de las dunas mientras sus senos incendiados se agitan “en oleaje convulso y enemigo”. El viento es la fuerza colérica que dinamiza todos los elementos en un auténtico caos del cual debe surgir la vida. Así, hace girar el desierto “en magnético mar espiral”, un océano seco, un “esqueleto de mar”, un “puerto de ausencias”. El agua aparece justamente como la ausente, la anhelada, la soñada, mientras la sensación de sed se perfila como la más intensa:

¡Agua! Sonrisa líquida, frescura ausente.

¡Agua! Palabra linfa.

¡Aguanube, agualluvia, aguajardín!

Agua de soledad, agua negada.

Roja lengua dice una llamarada.

En el fondo, la sed roba al sollozo
su calidad más íntima de lágrima.¹³⁰

¹²⁹ Bachelard, 1993b, p. 15.

¹³⁰ Aurora Reyes, 1953, p. 44.



Fig. 24. Viñeta para ilustrar la sección “Caminos de la danza”. Reprografía: Reyes, A. (1953), pp. 50-51.

En el desierto, la colosal materialidad de los elementos contemplados no sólo reduce al hombre en su estatura sino que lo nulifica. Baudelaire, acerca de la contemplación cósmica, expresó: “Cosa curiosa, ante las magias líquidas o aéreas, no se me ocurrió quejarme una sola vez de la ausencia del hombre”.¹³¹ Sin embargo, Reyes recupera la presencia humana en el poema IX del conjunto. Lo hace para proclamar el encuentro con el origen, que ella conjura a través de la palabra. El paisaje se convierte en “señal, signo, / círculo de asombro: ¡verbo!”. Es cuando el yo poético se integra plenamente al paisaje; o el paisaje, en forma de viento, se integra al yo poético.

Allí donde los árboles ausentes,
donde el margen columpia la distancia,
en la raíz sombría del origen...
¡Norte de México!
¡Soplo de abismo!
¡Flauta mis huesos!¹³²

De este modo, el desierto se muestra como el espacio donde el movimiento de los cuatro elementos explica la creación del universo. El factor de dinamismo está dado por la acción del viento. Es, como lo definió Bachelard, el “torbellino cosmogónico”, el “viento de cólera y de creación” que con su poder da vida al ser en movimiento giratorio: “El movimiento crea el ser, el aire en remolino crea las estrellas”.¹³³

Así, el desierto de Aurora Reyes deja de ser una región geográfica específica para presentarse como el lugar simbólico del origen, la raíz donde confluye el cosmos en la totalidad de su movilidad y energía.

El mar y el amor: el segundo infinito

La sección “Caminos de la danza” de *Humanos paisajes* (1953) presenta una variante en la expresión poética de Reyes. El verso se acorta y, en consecuencia, el ritmo se agiliza. La figura retórica de la reiteración contribuye también a este efecto. Los poemas que compo-

¹³¹ Citado por Bachelard, 1993b, p. 242.

¹³² Aurora Reyes, 1953, p. 49.

¹³³ Bachelard, 1993b, p. 280.

nen esta parte explotan con mayor notoriedad las características melódicas y rítmicas de la lengua. La autora utiliza la rima asonante, a manera del romance español, aunque la combina indiscriminadamente con la rima consonante. Recurre a las aliteraciones y a los estribillos, juega con los motivos infantiles y disfruta del juego en aparente placidez.

En este conjunto sobresale la presencia del mar, el segundo infinito de Aurora, si recordamos sus palabras:

Quando el primer paisaje marino se abrió como un milagro ante mis sorprendidos ojos, confirmé que había dentro de mí una sed de siglos, y me enamoré de su inquietante y líquida presencia. Ésta fue mi segunda y última impresión del infinito. La primera me la había dado el gris desierto.¹³⁴

Tal parece que la infinitud marina para Reyes no tiene sólo una connotación matemática, sino también metafísica. Kant afirmaba que el infinito matemático se relaciona con “la incapacidad para expresar con números la magnitud”; el infinito metafísico, en cambio, significa “la plenitud en el más alto grado, o mejor, sin grado alguno”.¹³⁵ Al contemplar el paisaje del mar, la poeta se deja llevar por la alegría de sus murmullos. Su primer acercamiento es hacia el sonido de las olas, hacia las canciones entonadas por voces marinas. Cuando se enfoca esa parte festiva de las aguas, se deja a un lado su profundidad, el rugir de olas en la tempestad o la sombra de los abismos del océano. Entonces, la poesía encuentra el acento de la naturaleza viva, el agua niña que canta canciones de ronda:

A la víbora, víbora de la mar
canción del amor
quisiera cantar.
Verde canción
infancia de sal;
a la víbora verde,
a la víbora de la mar.¹³⁶

El agua niña contempla asombrada la hermosura que le ofrece el paisaje, la flor del amanecer, el sol, la noche —“niña negra”— a quien la mañana baña con su “lluvia de oro”, la arena nocturna. El mar se convierte en el ojo que mira el cosmos y éste, a su vez, manifiesta



Fig. 25. Viñeta para ilustrar el poema “Canción del agua niña”. Reprografía Reyes, A. (1953), p. 55.

¹³⁴ La poesía es tan indefinible como la vida y la muerte, 1053, 1 de marzo, p. 2.

¹³⁵ Citado por Aguirre, 2007, p. 17.

¹³⁶ Aurora Reyes, 1953, pp. 55-56

su voluntad de ver reflejada su belleza en el agua. Es lo que Bachelard denomina “narcisismo cósmico”: “El cosmos está de alguna manera alcanzado por el narcisismo. El mundo quiere verse”.¹³⁷ En su regocijo infantil, el agua baila girando constantemente abrazando en su espejo la totalidad del universo. Por tanto, el mar contiene también a la cúpula celeste, con sus astros y constelaciones. El agua reproduce la existencia de las estrellas dándoles certidumbre de su existencia:

Tú serás un lucero diamante:
en el agua tus labios azules,
una flor de infinito en el aire.¹³⁸

La expresión “camino de la danza” es utilizada por Reyes en el poema “Forma de mi ausencia” (sección “Panóramica de sueño”): “¡Qué retorno de cielos en mi sangre! / Mis pasos ondulantes ¡camino de la danza!”.¹³⁹ La frase, que se refiere al éxtasis amoroso, es importante porque incorpora la visión del mar interior integrando a los amantes al ritmo del cosmos. La sangre que fluye en las venas corre hacia su destino en “ríos de peces y de pájaros” para desembocar finalmente en la plenitud del océano: “En mi desierto mar tu mar abierto”.¹⁴⁰ La danza se vislumbra ya como parte de un ritual propiciatorio de lo sagrado. Conjura, de alguna manera, el espacio primitivo y la memoria:

Habré encontrado el sitio de mi nombre,
recobrado la forma de mi ausencia,
la memoria anterior de mi esqueleto.¹⁴¹

El mar ofrece esa danza circular en el movimiento giratorio de las olas. El acto amoroso es un acto de libertad y la pasión se expresa a través de la fuerza colosal de los elementos:

Y en escalera viva del relámpago,
¡oceánico grito de prisión derrumbada!¹⁴²

¹³⁷ Bachelard, 1993a, p. 51

¹³⁸ Aurora Reyes, 1953, p. 63.

¹³⁹ Aurora Reyes, 1953, p. 18.

¹⁴⁰ Aurora Reyes, 1953, p. 20.

¹⁴¹ Aurora Reyes, 1953, p. 18.

¹⁴² Aurora Reyes, 1953, p.20.

El “narcisismo cósmico” también tiene lugar en la unión de los amantes: “Fuiste sobre mi cara / como cielo sobre agua”.¹⁴³

Sin embargo, el amor se caracteriza por unir valores contrarios. Es felicidad y angustia, conquista y derrota, vida y muerte. En la viñeta que ilustra “Caminos de la danza”, Reyes representa a la muerte como directora de una escena donde la vida baila en el teatro del mundo.

La imaginación de Aurora crea un mundo habitado de seres en constante movimiento. El mar es una materia dinámica por naturaleza, pero su fluir no es como el del río que pasa y no vuelve. La circulación del mar es constante, regresa y se asemeja al espiral. Por eso es infinita. Como tal, el agua del mar está ligada a los otros elementos del cosmos y junto con ellos se interioriza en los sentimientos humanos que, al ser tocados por la materia, logran una expresión profunda. Así es con el viento:

Ola que viene
ola que va.
Amor aliento,
viento
de inmensidad.

O con el fuego:

Ola que viene y viene,
ola que va.
La vida, ardiente
puente
de soledad.¹⁴⁴

El mar visto de este modo no se queda en la tranquilidad de la superficie: explora las profundidades abismales y se presenta como el destino final del hombre que al morir vuelve al agua materna. El líquido adquiere densidad, es una “ola de trémula sangre”. El mar en su infinitud encierra la vida y la muerte, el amor inmenso, la soledad sin límites y, por último, la eternidad que es al final del sueño, la verdadera paz:

¹⁴³ Aurora Reyes, 1953, p. 25.

¹⁴⁴ Aurora Reyes, 1953, p. 70.

Ola que viene y viene,
ola que va.
La muerte, abismo
mismo
de la verdad.
Silenciosa ola:
sola eternidad.
Blanca ola de paz, de paz, de paz.¹⁴⁵

La imaginación vegetal

Mención aparte merece el poema “Estudios en otoño” que dentro de esta misma sección “Caminos de la danza” de *Humanos paisajes* (1953) se compone de 33 estrofas que pueden considerarse poemas independientes pues, sin que la autora lo declare expresamente, cada una constituye una miniatura finamente acabada a la manera de los haikus. Aunque, igual que los de Tablada, no cumplen rigurosamente con la métrica de 17 sílabas que tradicionalmente exigen estos poemas de origen japonés, sí respetan el número de versos (tres) y, sobre todo, reúnen la fuerza sintética y el poder sugestivo de la imagen.

La palabra “estudios” relaciona nuevamente la poesía de Reyes con su oficio pictórico, pero también vincula el poema con otro célebre “Estudio” de Pellicer. (*Hora y veinte*). En éste, el tabasqueño crea una escena donde las frutas de un bodegón, descritas con sus características objetivas, evocan también personajes humanos con actitudes que las convierten en caricaturas ingeniosas y divertidas.

Las frutas de origen americano aparecen como motivos tanto en los dibujos como en los cuadros y murales de Reyes. Por ejemplo, uno de los regalos que los coyoacas ofrecen a Cortés en el mural *El primer encuentro* (1978) es una cesta de coloridos y preciosos frutos tropicales; el óleo *Mercado de Juchitán*, (1953) repite la abundancia y el esplendor de las guanábanas, los plátanos y los cocos. “Estudios en otoño” describe estos sencillos productos de la naturaleza, otorgándoles una dimensión mayor. No son mirados únicamente como objetos estéticos que sirvan de base para crear imágenes brillantes. Por el contrario, la poeta crea

¹⁴⁵ Aurora Reyes, 1953, p. 71

pequeños universos con una fuerte carga simbólica. Parecería que a través de cada fruto pudiéramos contemplar una parte del mundo y que en ese momento ocurriera una misteriosa revelación:

Tuna,
arquitectura de la soledad.
El desierto te dijo la verdad.

Hay un marcado empeño en resaltar las imágenes nacionales desde la selección de las frutas descritas, pero las estampas sobrepasan el valor folclórico o pintoresco y captan características humanas, emociones variadas, retratos en reducidas pinceladas. El poema breve parece ser un género que Aurora cultiva con gran espontaneidad debido, sin duda, a la capacidad de síntesis que ella desarrolló y plasmó desde años anteriores en sus dibujos, que de la misma manera, con trazos mínimos capturan la realidad, pero también su trasfondo:

¡Capulines, capulines!
Entre el verde cuchillo de las hojas
brillan negras pupilas aborígenes.

Coco, cerrado caracol.
Un viejo rostro ríe
al agua niña que mece tu interior.

La imaginación vegetal es, en principio, feliz y pacífica. Los frutos son regalos de los dioses en las diversas mitologías. Hablan de la renovación de la naturaleza y, por tanto, de la fiesta de la fertilidad. Es por eso, que Reyes los percibe como un extremo del universo, como una ventana por la que se puede mirar el infinito:

Nuez,
laberinto de sed,
encerrado infinito que gira al revés.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Aurora Reyes, 1953, p. 81.

Coatlicue, el tercer infinito y la magnolia

En *Palabras al desierto* (1974), segunda etapa en su producción, Reyes exhibe la madurez que se ve reflejada en los poemas “Madre nuestra la Tierra” y “La máscara desnuda”. Inspirados ambos en símbolos prehispánicos expresan, sin embargo, inquietudes universales frente a los problemas filosóficos elementales: el origen y el final de la vida; el ser y la nada.

León Portilla plantea la exigencia náhuatl de una fundamentación del mundo, del sostén universal que es madre y padre a la vez, el dios de la dualidad *Ometéotl*, quien se encuentra “tendido en el ombligo de la tierra”, pero también en lo más alto de los cielos.¹⁴⁷ “Madre nuestra la Tierra” utiliza la figura de Coatlicue como el medio para alcanzar ese fundamento. Reyes dirige el poema a la “Madre omnipresente; principio y fin de todo ser terrenal” y, a través de ella, construye la historia amorosa de la madre que desde su vientre genera los reinos de la naturaleza, en un tiempo mítico, dentro del movimiento circular del caos elemental. Reaparece el concepto de la danza giratoria:

En tu vientre, la rosa giratoria congregando vertientes,
igniscentes anillos, vorágines en danza;
caos elementales de esférica alegría...¹⁴⁸

Marrufo Huchim señaló acertadamente la importancia de la figura de Coatlicue vista como la manera de trascender una realidad incierta.¹⁴⁹ Habrá que agregar que, ante todo, el poema es un inmenso canto de amor y de alabanza a la vida y al orbe. Este sentimiento es propio de los poetas que enfocan a la tierra por su condición maternal. Escribe Bachelard:

En verdad es un retorno a la madre; una sumisión confiada a las potencias materiales de la tierra materna. Todos los grandes soñadores terrestres aman a la tierra así, veneran a la arcilla como materia del ser.¹⁵⁰

El poema refiere la fecundación ejercida por “los varones del sol”. Entonces se activa el ciclo de la vida. El agua que brota de la tierra impulsa también la germinación:

¹⁴⁷ León Portilla, 1974, pp. 92 y 93.

¹⁴⁸ Aurora Reyes, 1974, p. 12.

¹⁴⁹ Marrufo Huchim, 2007, marzo, p. 23.

¹⁵⁰ Bachelard, 1996, p. 149.



Fig. 26. *Coatlícue* (s.f.). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

Amaneceres, muertes, nacimientos.
 Borbotaron fecundos manantiales
 al áspero pezón de la montaña
 y juntaste en el cuenco de la mano
 los mares verticales de tus lágrimas.¹⁵¹

En esta visión edénica aparece el hombre. Reyes equipara el supremo acto de creación con el poema, “almendra del anhelo”. La madre lo crea a través de la palabra. Lo nombra exaltando la belleza y los colores de todos los demás entes de la Tierra:

Le llamaste con todos los nombres de los seres:
 pétalo rojo, sorprendido insecto,
 fosforescente fiera del corazón del monte
 y pájaros y peces de dorada centella.¹⁵²

¹⁵¹ Aurora Reyes, 1974, p. 13.

¹⁵² Aurora Reyes, 1974, p. 13.

El hombre está destinado a nombrar lo que la “mano de inocencia” de la madre no alcanza, a transitar el infinito de tiempo y espacio para repetir la acción de la progenitora:

multiplicar por dos tu pensamiento,
escuchar tu canción en su palabra
y poder abrazar tu propio pecho
cuando en ti se desnudan los amantes.

El ser humano es uno con la madre, participa de su grandeza y se funde en su materialidad. El mar habita en su sangre y el barro de que está hecho se unirá a ella nuevamente para “repetir tu latido en la tiniebla / de la frente quebrada del cadáver”. Su doble significado de vida y muerte, origen y destino, la hace “nido y fosa” y gran abarcadora de todo lo viviente.

Es en la certidumbre de la muerte cuando el yo poético emite dos interrogantes que auscultan el misterio de la creación:

¿Cómo será la luz como semilla?
¿Y la raíz profunda como vuelo?

Las preguntas contraponen el simbolismo de lo alto y de lo bajo que en este contexto tiene gran importancia porque une a la tierra con el cielo. La luz que incide desde la bóveda celeste penetra en la tierra para fecundarla. En cambio, la raíz, que ha crecido hacia lo más hondo, se eleva como un árbol gigantesco hasta el universo. Coatlicue, entonces, no sólo une los cuatro elementos, que en la filosofía náhuatl son también los cuatro puntos cardinales, sino que es el puente para reunirse con *Ometéotl*, el dios de la dualidad. Coincide esta percepción con la que expresó Justino Fernández al analizar la colosal escultura de la diosa. El crítico se refirió a las estructuras fundamentales que la obra presenta: cruciforme, piramidal y humana a la vez. La primera alude a los cuatro puntos cardinales unidos a cada uno de los cuatro elementos; la piramidal habla del ascenso y el descenso “que va desde el fondo de la tierra, el mundo de los muertos, hasta el más alto sitio”.¹⁵³

Este ascenso significa la conquista del infinito que también se encuentra plasmada en otras figuraciones de la imaginación vegetal de Aurora dentro de las que aparecen tallos que se elevan, árboles que crecen, hojas que son alas, flores que abren sus pétalos al viento. La elevación alcanza el tercer infinito, el cielo que Reyes negó alguna vez: “¿Y el cielo? El

¹⁵³ Fernández, 1954, citado por León Portilla, 1974, p. 118.

cielo siempre me ha parecido que está muy lejos, demasiado, de la mano del hombre”.¹⁵⁴ Sin embargo, en su poesía aérea, es un ansiado destino que representa la libertad total, la plenitud y la desmaterialización del ser que se integra al infinito:

Mira subir la lluvia por los tallos
y retornar al cielo.
Elévate en los pétalos azules,
en las trémulas manos de las hojas,
en la cifra total de los sentidos.
La ascensión te reclama las raíces,
la sombra, la garganta, los cabellos.
¡Librate, rompe todo, desángrate, agoniza!
Pero que no te ciña el pensamiento.¹⁵⁵

Tal vez por eso, en otro poema, la música de una marimba se eleva, al igual que el árbol que le dio su materia, hasta la “curva celeste” y “encuentra la espiral/ y se incorpora/ a la espina dorsal del infinito”.¹⁵⁶ Y se explica también que el símbolo de la palabra poética sea una “flor amanecida”, una “magnolia de armonía” que permite al yo poético hundido en sí mismo avanzar “lentamente hacia la superficie” y emerger desde su abismo.

La flor unida al canto fue utilizada para nombrar la poesía en la cultura náhuatl. Reyes la retoma subrayando el fenómeno del brote, la floración misma que constituye un prodigio de la naturaleza y que, como prolongación del árbol, es en sí misma un ascenso que toca el universo:

Hoy, blanca y luminosa,
naciste Yololxóchitl:
magna flor de las flores.
La luna es tu diadema cuajada de diamantes.¹⁵⁷

Es así como Reyes encuentra el fundamento que necesita el ser humano en la mate-

¹⁵⁴ La poesía es tan indefinible como la vida y la muerte, 1953, 1 de marzo, p. 2.

¹⁵⁵ Aurora Reyes, 1974, p. 18.

¹⁵⁶ Aurora Reyes, 1974, p. 32.

¹⁵⁷ Aurora Reyes, 1994, p. 7.



Fig. 27. *La máscara desnuda* (1977). Óleo sobre papel amate. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990), p. 87.

rialidad de la tierra, simbolizada por Coatlicue, la madre primordial. Aunque esta idea coincide con la cosmogonía azteca, la escritora transfigura el pensamiento indígena, y en una efusiva explosión de los sentidos, celebra la prodigalidad de la naturaleza, la emoción conmovida hacia el misterio de la vida y el anhelo romántico de ser uno con el todo:

Cuando tomo en mis manos un puñado de tierra
y resbalan sombríos planetas por mi tacto,
me ahoga una ternura dolorosa de niebla,
derrúmbanse los arcos de mi nombre
y ruedo hasta los últimos paisajes
de la tierra que sube por mis labios.¹⁵⁸

Danzar para la muerte: el cuarto infinito

“La máscara desnuda” reafirma la visión de la autora sobre la vida y la muerte. La integración a la materia, desde el punto de vista individual, es la conciencia de la muerte; desde el punto de vista colectivo, significa contribuir a la renovación constante del cosmos, como parte de un ciclo que no se detiene. En el primer caso, no está ausente el horror metafísico ante la aparición intempestiva de una presencia implacable que se manifiesta dentro del ser, como apunta Solís Arenazas¹⁵⁹ y que permite al contemplador descubrir la ironía de su destino:

Veo tu dentadura, tu mordedura fácil:
la máscara desnuda de una risa de huesos.

La concepción de este poema como una “danza mexicana en cinco tiempos” no es casual. López Moreno¹⁶⁰ señaló que la estructura en cinco movimientos alude directamente al mito azteca de los cinco soles; asimismo, es claro que la figura de la danza giratoria que Reyes utiliza repetidamente en su producción cobra fuerza en este poema y se manifiesta en todo su sentido de ritualidad. Danzar para invocar a la muerte, para hablarle de tú a tú, para cuestionar sus reclamos desde el dolor íntimo que produce la conciencia de la nada:

¹⁵⁸ Aurora Reyes, 1974, p. 16.

¹⁵⁹ Solís Arenazas, 2002.

¹⁶⁰ López Moreno & Ocharán, 1990, p. 14.

Tú me ofreciste un punto de eternidad.
¿Qué nombre me dijiste que tiene? Lo he perdido ...
Era la imagen de algo inhabitable:
alas de humo, paraíso inmóvil
y una ecuación de miserable olvido.¹⁶¹

El dolor es más hondo cuando hay un amor apasionado a la vida terrenal:

Porque en la superficie hay un hijo que crece,
un árbol que culmina, una palabra nueva y solidaria,
un testamento activo, una noticia
para la libertad y la belleza.¹⁶²

Ante la presencia ineluctable de la muerte, el poema presenta, en lo que la autora llama un “brindis intermedio”, la ceremonia de sacrificio en donde el yo poético ofrece su ser. Para ello utiliza un símbolo cristiano: el cáliz que pide a la muerte a cambio de otra copa quebrada y vacía, que es la manifestación de la nada. El sincretismo propio de la religión de los mexicanos se manifiesta en la imagen de la cruz de maíz que también se solicita para colocarla en el pecho del cuerpo exánime. El encuentro con la muerte está cargado de voluptuosidad en el gusto y en la embriaguez que produce el licor y que anuncia la unión final:

Descender a tu beso inviolado,
embriagarme en tu cuerpo nocturno
y soñar que viví entre tus labios.¹⁶³

El ritual no sería completo sin la euforia de la danza propiciatoria que abarca los cuatro puntos cardinales simbolizados por los cuatro elementos:

Danzaremos tu esférica danza
entre el viento y el pie de la tierra,
la cintura del fuego y el agua.¹⁶⁴

¹⁶¹ Aurora Reyes, 1974, 54.

¹⁶² Aurora Reyes, 1974, p. 55

¹⁶³ Aurora Reyes, 1974, p. 56.

¹⁶⁴ Aurora Reyes, 1974, p. 57.

La danza ceremonial precede a la reincorporación a la materia y a la energía universal. El tono temeroso y aun aterrorizado del principio es sustituido por una aspiración del yo poético para fundirse con el infinito, que es el Todo y que significa la final unificación en el amor:

todo lo abarcaré, lo seré todo
en espacio sin tiempo y sin delirio:
encontraré la luz frente por frente,
contemplaré los ojos del principio,
daré vuelta completa al imposible
y en el todo ...seré uno contigo.¹⁶⁵

En el gozo de la reunión con el Todo, el yo individual se olvida de sí mismo para encontrar la paz de saberse colectivo. El mundo se vuelve eternamente uno. La Muerte es el último infinito que en la poética de Reyes se equipara al desierto, al mar, al amor y al cielo. “Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése el el cielo del hombre”, escribió Hölderlin en el Romanticismo temprano.¹⁶⁶ Reyes coincide con esta idea. La muerte vuelve a ser la madre primordial que la poeta había cantado en la figura de Coatlicue.

Una vez alcanzada la aspiración más alta, la muerte puede ser vista en su parte festiva y colorida. El tiempo quinto del poema se vincula con la visión prehispánica:

Quiero el sudario de papel de China,
el cadáver del sol hecho pedazos,
un adiós con los pétalos de fuego
y un ídolo de piedra entre los brazos.¹⁶⁷

López Moreno acierta al calificar al poema como el “poema mexicano de la muerte”,¹⁶⁸ por su estructura que hace reminiscencia a la leyenda de los cinco soles, por los motivos prehispánicos que utiliza con gran naturalidad, por la concepción del tiempo cíclico, por la visión cosmogónica del universo. Las relaciones históricas y filosóficas no tendrían trascendencia sin el hondo sentido humano que permite que este poema alcance universalidad.

¹⁶⁵ Aurora Reyes, 1974, p. 58.

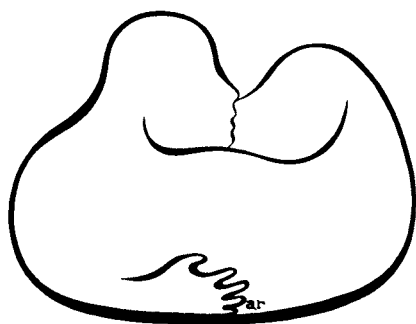
¹⁶⁶ Aguirre, 2007, p. 17.

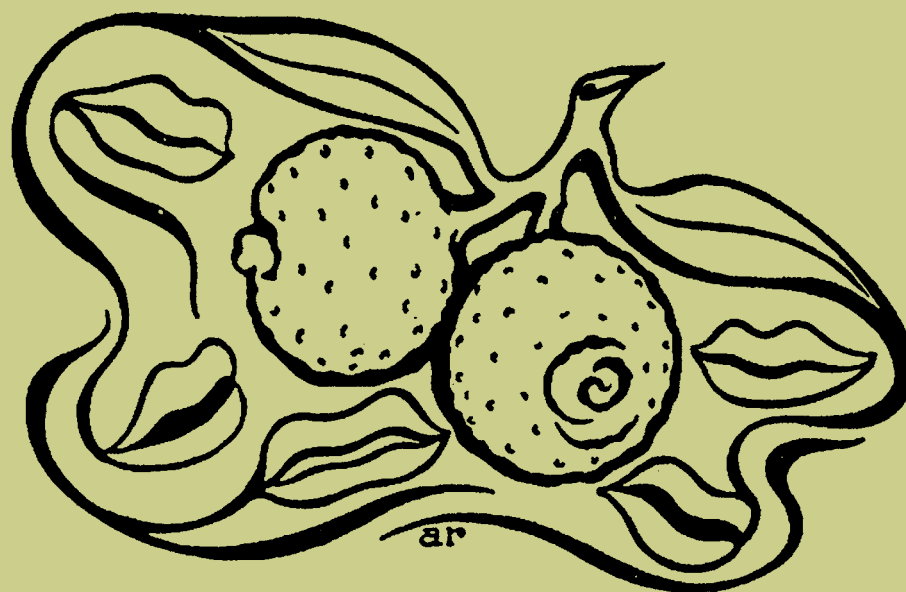
¹⁶⁷ Aurora Reyes, 1974, p. 59.

¹⁶⁸ López Moreno & Ocharán, 1990, p. 13.

Vista en su conjunto, la obra poética de Aurora Reyes explora la vitalidad del cosmos para situar al hombre en los espacios concéntricos del tiempo. Desde la materialidad avasalladora de los elementos, desde la apasionada conciencia de su ser terrenal, el habitante del universo aspira a ser uno con el “infinito” para constituir, él mismo, un componente de la “espiral en retorno” que proyecta el devenir.

Fig. 28. Viñeta para ilustrar el poema “La palabra inmóvil” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).





ANTOLOGÍA POÉTICA



Pulso del sueño

Me creciste nocturno árbol de niebla.
Yo te tuve en la palma de la mano
—presentida semilla—
y llegaste conmigo hasta la ausencia.

Algo oscuro cayó desde el olvido...
A las puertas del sueño
rostro niño llora llanto de piedra.

Eco, sombra, lamento; debo haberme perdido.
Laberinto implacable de la palabra nunca,
allí donde se anudan los caminos.

En mi mano dormida fuiste tacto.
Cinco raíces nuevas.
Rama hiciste mis brazos,
fruto hiciste mi cuerpo.
Fue tu voz en mi sangre, perfecta.

Invadido de ti calla mi pulso
y me recorre tu silencio amargo.
Tallo de dulzura me sostiene,
ávido polen llueve tu labio.

¡Cómo desordenaste los fantasmas del tiempo!
¡Cómo caíste sombra sobre sombra
y poblaste de selva mi desierto!

Te conocí en la música del agua,
en la verde sonrisa de la tierra,
en el sabor metálico del aire.
Rodaron hasta el fondo de mis ojos
imágenes caricias
en vencido columpio de hoja seca.

Página anterior: Fig. 29. Viñeta para
ilustrar el poema "Estudios en otoño".
Reprografía: Reyes, A. (1953), p. 77.

Tu amor, en cada día recién nacido,
prisionero inviolable me devora;
por tu frente de fiebre me conduces
a parajes de nube y de ceguera.

Me formaste ciudades de arquitectura mágica;
columnas vaporosas de lluvia detenida,
oceánicos paisajes.
Y los dedos azules de tus venas
dieron ríos de peces y de pájaros.

Fuiste sobre mi cara
como cielo sobre agua.

El asombro es un filtro suspendido.

Ascensión cristalina;
hojas agudas, brotan por mis ojos tus alas.
El olvido sin rostro te contempla:
¡árbol de niebla, grito, viaje ciego!

Alguien dentro de mí llora en la noche
su presencia borrada...

A las puertas del sueño,
incomparable,
la luz abre sus pétalos en llama.

(Humanos paisajes, 1953)

A veces hago un viaje

Ciego pie de tiniebla, vacilante,
avanza en el desierto de mi pecho.
Seguramente es el infierno.

Aquí dentro, convulso,
desbordando metales por mis ojos abiertos,
levantando mareas de veneno,
girando mariposas de cal y de ceniza;
frías caricias lentas estrellando mis huesos.

No sé si será el grito anudado al origen
que ha crecido gigante y le ha trascendido,
no sé si aquella niña en asombro que llevo
o una fotografía de lo que nunca he sido.

El ángel de la ausencia preside la agonía.

Tal vez sean los árboles que viven en mi sangre,
o colores inéditos,
o voces que no quieren apagarse conmigo.

Si hubiera luz, ascendería.

Mano de sombra danza por mi frente
más allá de la sed y del sueño.
Me protege un paisaje de pájaros inmóviles.
Si supiera tu nombre... ¡te llamaría silencio!

Cruzan desnudos ríos inconcretos,
pasos de arena fina, sal quebrada.
Me protege una cifra solitaria y geométrica
Si mirara tu rostro... ¡te llamaría distancia!

Seguramente esto es el infierno:
en muda dimensión desconocida
una sombra cayendo en pozo negro.

Si pudiera decir palabra limpia
de amor o de miseria, de olvido o de recuerdo.
Si pudiera sentir sobre mis párpados
mirada pura, voz indudable, firme transparencia,
sobre mi sien amarga...

¡Qué ala tendería!

Y pronunciar tu nombre impronunciable,
circundar tu inasible firmamento.
Imagen desolada del abismo,
sólo soy una forma sin espejo.

(Humanos paisajes, 1953)

La palabra inmóvil

Amor, fuera olvidarte como perder los ojos,
cegar frente a los verdes más claros de la vida,
caer en el invierno con un sueño encerrado
sepultando los brotes de la flor del prodigio.

Desconocer las formas que anidaron el tacto,
ignorar la sonrisa que prepara la aurora
en los húmedos labios terrenales;
no haber sentido nunca ese punto celeste
en el que culminaron los pasos de la sangre.

Amor, fuera olvidarte como abrazar un río desde su
nacimiento,
y sólo rescatar para la muerte una frente de polvo,
una carta perdida o el cadáver de un árbol.

En el pecho inocente del amor cabe todo:
ángeles y demonios, rosas y lejanías,
resurrecciones tristes y el crimen y el milagro.

Todo cabe en su hondura,
menos esa palabra de sueño sin columnas,
- desierto sin arenas, mar sin agua-,
palabra inmóvil de vacía muerte:
ni ausencia, ni dolor, ni abismo... ¡nada!

El olvido, amor mío, es palabra maldita,
que retorna a lo informe, al origen de la sombra,
disolviendo la huella de la luz traicionada.

¿Cómo olvidar el aire y el agua de tu nombre?
¿Cómo olvidar la tierra y el fuego de tus manos
y el rostro de la piedra de tu rostro?

No importa la presencia, la soledad no importa,
ni los arcos de niebla que crucé por hallarte.
Amor, el victorioso latido de tu esencia
desde lo más profundo de mi ser se levanta.

(Humanos paisajes, 1953)

Estancias en el desierto

*A mi primera patria de infinito,
en el Norte de México.
Desiertos de Chihuahua.*

I

ESTANCIA EN EL PRIMER INFINITO

Ardiente, nueva luz abre mis ojos.
Renace adulta la infantil mirada.
Crecen los ecos de tu poblada ausencia,
presente y encendida en la distancia.

A la espalda del cielo se desnudan las sombras.
Brotó su lirio el día.
Huérfana sonrisa camina sobre el alba.

Hay una casa gris,
una carreta,
una última calle de ceniza.

Escucho cómo el sueño desliza su silencio.
Ya siento las corrientes de sed hasta mis huesos.

Con impiadoso amor me reconstruyes
en tu mano de sal deshabitada.
La negra voz del infinito rueda
una curva de piedra detenida.

II

PRESENCIA DE LA MAÑANA

Roza el torso del viento epidermis de arena;
ondula, danza, gira,
modela en carne viva océanos de naufragio,
abanica cristales,
juega suspenso vórtice en el aire.
Adolescente sol
levanta –a luz y sombra– mirada panorámica,
ciudad esbelta transparente de azules,
anchas flores dormidas,
ciegas estatuas olvidadas.
Pausa lenta:
la mañana, vencida, se derrama.

III

MEDIODÍA DESNUDO

Hunde el rayo su filo
Hasta el origen mismo del diamante,
sus aristas encienden rumor fugitivo,
tábanos de fuego crepitan la sangre.

¡Indefenso gigante!
Multiplica el espejo tu lamento.
¡Ángel horizontal y desvalido!

Alas, palomas son martirizadas,
las dunas desgarrando su vestido;
agítanse los senos incendiados
en oleaje convulso y enemigo.

Bajo la fiesta cruel de finos dardos
cortan las rocas ángulos veloces.
Llora el iris su cuerpo encarcelado
–aguda geometría– en todos los colores.

Sopla viento de lumbre;
metálicas espinas le han herido.
Tiende los labios secos,
al horizonte van sus pies de vidrio.

Antiguo sol esparce congénita simiente;
en tus dedos de luz también cabe la muerte.

Oscila el mediodía suspendido
como fruto maduro de infinito.
En su reinado inmóvil, la mirada ha crecido
y el sabor de la angustia y la ceniza
y la sed... y la sed... y el espejismo.

IV

DINÁMICA DEL AGUA AUSENTE

Una pausa más lenta
desanuda la voz de la tormenta.
Alza el paisaje la quemada frente
y un grito-muchedumbre de cal viva
estremece la atmósfera yacente.

Renacidos perfiles de caricia soñada:
¡Agua! sonrisa líquida, frescura ausente.
¡Agua! palabra linfa.
¡Aguanube, agualluvia, aguajardín!
Agua de soledad, agua negada.

Roja lengua dice una llamarada.

En el fondo, la sed roba al sollozo
su calidad más íntima de lágrima.

El médano atormenta veranos anhelantes,
las insepultas manos de los cactus
elévase puñales.

Remota estela de rumor marino:
te han perdido los pasos de la arena,
regresan a tu encuentro las distancias.

¡Corona espuma fina tu perfume de nada!

V

TORMENTA DEL POLVO

Esqueleto del mar, puerto de ausencias.
Cauce desierto de la mar mirada;
al amor infinito de tu música,
al eco del coral, abierta estancia.

Fría pupila, disecado vientre,
raíz perdida, forma desolada.

Eres el rostro vivo de la muerte:
sobre tu cuerpo, traicionado viaje,
bajo tu piel mil bocas solitarias.

Polvo errante y sombrío.
Abismo en cielo.
Vena seca de olvido y de nostalgia.

Muerde tu corazón lúgubre queja...

(En tibio lecho el agua de los mares
mece amorosa el sueño de las barcas).

VI

PARÁBOLA DE LA FATIGA

Calcinados rumores van cayendo
al hondo de la tarde.
Horizontales láminas disuelven
celestes arenales.

Deslizan su bandera perseguida
nubes de fino talle.
Fiera de luces mágicas alcanza
cabelleras al aire.

Adelgaza la luz su transparencia.

Ave de odio desprende mudo vuelo
al cobalto ondulante.
Pausa torva de cómplice silencio.
¡Un dramático sol asesinado
rueda en arena - sombra su diamante!

En el cielo, cansancio azul dormido
deja correr su sangre de oro líquido.
Es la tarde parábola de aceite:
violetas en el filtro de morado,
armazón consumido de fuegos de artificio
girando indiferente.

VII ESTANCIA DEL OLVIDO

Pasa la mano del silencio
por el cóncavo rostro del sueño.

Ataviada de viejas resonancias
va la sombra del viento.

La pestaña del astro cae inmóvil
al párpado del tiempo.

¡Abre, sol negro, tu brillante noche!
Formas oscuras llenan tu comienzo.

Sobre la superficie de serpientes,
el rencor de la fiebre, la inerte quemadura:
¡ríos de rosa fresca, tacto de terciopelo,
arroyos de tiniebla!

El silencio en los labios del silencio.

Asciende adormecida la sonrisa
en los brazos nocturnos del secreto.

VIII ARQUITECTURA DE LA LUNA

Profundidad violada.
Línea helada de luz.
Firme trazo sideral.
Geometría y andamio:
construcción espectral.

Ola concéntrica de cielos,
circulares espejos abriendo el horizonte;
emergiendo pirámides de plata,
despertando los pasos de “Indios Pueblo”,
absortas sepulturas,
venados pétreos.

Imantado, suspenso, lanceado de blancura,
de luna coronado;
evadido de los siete colores
del prisma de sal,
gira el desierto cegado
en magnético mar espiral.

IX RETORNO AL DESIERTO HUMANO

Habitante desnudo de la soledad
Cuerpo compacto de la angustia.
De pie sobre su planta prisionero,
—creatura de la sed— ronda su imagen:
contorno humano ¡vertical desierto!

Danzando hasta el retorno del principio
—cuerpo en vaivén y brazos enlazados—
aflora la biznaga del hechizo.

Noche de rojo firmamento.

Las recónditas bestias de la sangre
caminan en el hombre del instinto
hacia el llanto ululante.

Las manos primitivas de la magia
avanzan hacia el eco.
Señal, cábala, signo,
un círculo de asombro:
¡surge el verbo!

Allí donde los árboles ausentes,
donde el margen columpia la distancia,
en la raíz sombría del origen...

¡Norte de México!
¡Soplo de abismo!
¡Flauta mis huesos!
Desde la frente del milagro
hasta el vientre cerrado del misterio.

(Humanos paisajes, 1953)

Canción del agua niña

A la víbora, víbora de la mar
canción del amor
Quisiera cantar.
Verde canción
infancia de sal;
a la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar.

Brota la mañana
vestida de flor.
Sus dedos de nácar
levantan el sol.

El aire es un arco,
la luz un pilar;
Doña Blanca, espuma,
mi amor: ¡un coral!
A la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar.

Sol de oro puro
tuyo ha de ser:
oro por la tarde
y al amanecer.

Gotita de azul,
ven a bailar:
ala de luz
tu pie de cristal.
A la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar.

Abre tu ventana,
nido del rocío;
bajan aleteando
pájaros de frío.

Seré tu canción,
mi llorar serás;
lágrimas de agua,
vamos a cantar
a la víbora verde,
a la víbora de la mar.

Cuentos de barqueros
cuenta la mañana:
—a una niña negra
lluvia de oro baña.

Arena nocturna,
paloma torcaz;
caracol de iris
amanecerás.
A la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar.

Cuenta, niña, cuenta
cuentos de marinos:
—Había una sirena
de ojos cristalinos.

Los peces del aire
vienen a jugar
brillando azulitos
en tu delantal,
a la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar.

Mira por las nubes
astros pescadores;
rondan una perla
que cayó en la noche.

Baila, niña, baila;
camisa de sal,
ojitos de agua,
falda vegetal,
a la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar.

Girando, girando,
te haces transparente;
camino de luna,
estrella en la frente.

Luceros cautivos
amor prenderán;
columpio de cielos
que vienen y van
a la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar.

Duerme, niña, cierra
tu boca de sed;
brazos de silencio
te van a mecer.

Calla, niña, calla
tu llanto-cantar;
el ángel del agua
te viene a llevar
a la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar.

(Humanos paisajes, 1953)

Danza en la playa

Yo seré la sirena de barro:
una cinta de niebla en las piernas,
una estrella de mar en la mano.

Tú serás arcoíris de luna:
un camino de siete cristales
en la luz de una curva desnuda.

De tu amor he de ser caracol.
En mi casa girando la rosa,
el retorno girando en tu voz.

Tú serás una danza inocente
deslizando medusas de sueño
en la playa de pálida frente.

Yo seré aquella nube callada:
mis cabellos azules de cielo,
mis pupilas caminos del agua.

Tú serás una noche de negro:
terciopelo caliente los brazos,
constelada de peces los senos.

Yo seré la canción olvidada
levantando espirales blancuras
en revuelo de líquidas alas.

Tú serás una barca de espejos
en un viaje de lunas quebradas
hasta el último azul del silencio.

Yo seré caballito marino;
a galope, galope las olas,
a galope tendido el abismo.

Tú serás un lucero diamante:
en el agua tus labios azules,
una flor de infinito en el aire.

(Humanos paisajes, 1953)

Es una ola

Ola que viene y viene,
ola que va.

Amor aliento,
viento
de inmensidad.

Amor sediento,
desolada ola de sal.
Ola de sal, de sal, de sal.

Ola que viene y viene,
Ola que va.
Dolor del hombre,
nombre
del despertar.

Ola sola;
asombro sobre la mar.
Ola, sola ola sobre la mar.

Ola que viene y viene,
ola que va.
La vida, ardiente
puente
de soledad.

Ola de trémula sangre
que viene y va.
Ola que viene, que va, que va.

Ola que viene y viene,
ola que va.
La muerte, abismo
mismo
de la verdad.

Silenciosa ola:
sola eternidad.
Blanca ola de paz, de paz, de paz.

Ola que viene y viene,
ola que va.
El sueño –neblina
fina–
nos lo dirá.

Hay un niño dormido en el fondo del mar..
Ola que viene. Ola que va.

(Humanos paisajes, 1953)

Estudios en otoño

Piña,
coronada esmeralda.
¡Clara niña!

Manzana,
rosa - mujer- color.
Pulpa caliente de misterio y amor.

Tejocote de miel.
Amigo rural.
Pecas en la piel.

Fresas, coral camino.
Adolescentes labios del valle
tendidos al rocío.

Naranja,
risa de oro,
en cada poro un sol te danza.

Dulce tiniebla.
Negro zapote.
Labio de crema.

Lima,
verde mujer.
Los varones del viento tienen sed.

Durazno,
terciopelo dormido;
frente, caricia, olvido.

Tuna,
arquitectura de la soledad.
El desierto te dijo la verdad.

Guanábana:
rostro indígena,
carne mágica.

Membrillo, amor escolar.
Saliva dulce, sueño amarillo...
¡Para llorar!

Ciruela,
señorita que se licúa bajo la piel
cuando el aire la roza sin querer.

Higo, jardín interior.
Iris maduro
sin perfume, sin lágrima, sin flor.

Vestido colorado, ojitos negros:
la risueña pitaya.
Muchachita de pueblo.

Cereza:
noche redonda.
Honda mirada de tristeza.

Uva, tierno cristal.
Penumbra. En luz y en sombra
tus ojos dicen el mar.

Estrella granada.
Ventre de rubíes.
Tierra enamorada.

Coco, cerrado caracol.
Un viejo rostro ríe
al agua niña que mece tu interior.

Guayaba,
dama pálida.
Desesperado aroma de cantárida.

Plátano: adámico racimo, paraíso integral,
diversidad del fruto
del bien y del mal.

Pingüicas ¡alegría!
Niñas en recreo:
bailan, ríen, brincan.

Melón,
Fruto de luz, metal
en manos del sol.

Amigo de la infancia: tamarindo,
desde el árbol paterno
dicen adiós tus dedos amarillos.

¡Quince años! Pomarrosa,
fruta o flor.
No importa clima ni color.

Papaya,
hembra de las cavernas,
indefensa, sin brazos y sin piernas.

¡Capulines, capulines!
Entre el verde cuchillo de las hojas
brillan negras pupilas aborígenes.

Nuez,
laberinto de sed,
encerrado infinito que gira al revés.

Pera,
leal construcción:
negra rama, aéreo corazón.

Verde campo abierto.
Sangre a mediodía;
muere, resucita la sandía.

Mamey: tono profundo,
labio maduro,
carne del mundo.

Jícama: “chata de agua”;
un vientre de piñata –cacahuates y cañas–
te dio nombre y presencia de fruta mexicana.

Mango: grito azarcón al aire azul.
Corazón esencial.
Trópico varón.

Pitahaya: materia de la niebla.
Hidra, sueño. País de rosa y gris.
¡Acuaramántima! Poeta...

(Humanos paisajes, 1953)

Hombre de México

I

Algo oscuro ha pasado por el cielo de México.
Está herida la tierra
y en los labios del viento
silba el agudo filo de antigua profecía.

El horizonte ahoga un paisaje de alas
ceñido en ondulantes anillos de serpiente.
¡Águila deshojada!
Un sueño de poetas llora un sueño de héroes.

Algo ha sabido el agua de litorales libres;
la nave de la espuma
hace viajes de alarma entre azules y grises.

Inmóviles metales conspiran en la sombra.
Batallones de arboles manifiestan sus brazos.
La noche vigilante se apresta para el alba.

¿En dónde estás creciendo, silencioso gigante?
¿Qué paisaje florece distancia en tu mirada?
¿Qué sombras te transitan? ¿Qué verdades te hablan?

Nutrido de hambres públicas,
de olvidos de ceniza,
de espinas colectivas,
de muchedumbres-lágrimas.
¡Ya levántate y surge!
Ya congrega y trasciende
esta imposible angustia panorámica.

Múltiple voz eleva sus hojas verticales
clamando por el fruto maduro de tu frente.
¡Desolada bandera! Otra vez Patria suave...
Ya vienen otra vez los mercaderes.

II

Ya vienen a llevarse tu riqueza,
tus cándidos tesoros,
tu color solferino,
tu morado rabioso
y únicos en el mundo, los ojos de tus niños

Se acabarán tus pueblos de gardenia,
tus provincias de nardo,
tus novias de amapola,
tu cempasúchil de oro
y los intensos campos de tu flor madre selva.

Ya no tendrás esquinas con vueltas de cilindro,
ni jardines de mantos,
ni ventanas de celo,
ni serenata tierna.
Ni habrá más lotería de cartoncitos.

Apagarán tus júbilos de cohete y chinampina,
la deslumbrada luz de tus “castillos”,
aquella verde danza de tu ancestral amiga
y tu alucinación de maguey líquido.

Se romperá el hechizo de tus sirenas,
centro de zapateado y conquián,
los irisados gallos de las peleas
y los viernes de cábala y copal.

En mecánico ritmo tornarán la armonía
del ardiente prodigio que modela tu mano,
la magia de tu lenta caricia, la alegría
de los florecimientos de tu amor artesano.

Tus veneros de azul serán cegados
en el color caliente de tu sangre.
Envolverán en dólares tus huesos
y en humo celofán tu joven aire.

III

Escucha cómo crecen las tinieblas del odio,
oye cómo caminan los desiertos del hambre,
cómo construye firmes paraísos la fiebre
y murmura cuchillos la prisión de la sangre.

Ven a ver cómo lloran las escuelas.
¡Qué cielos de amargura filtran las vecindades!
Las mujeres con alma de montaña
amasan en su rostro silencios vegetales.

Ven a cumplir tu entero destino, sombra clara;
te invocamos anónimo y auténtico,
hermano sin ayer y sin mañana.
¡Ven a morirte, Hombre de México!

Te espera la impaciencia,
los encuentros te buscan,
arden las multitudes,
se queman las palabras.
Surge ya, ¡capitán de la angustia!
Te llama la voz verde de las cañas.

IV

Por este barro en marcha que somos,
por el amor del agua,
por la muerte del árbol inocente
y su cosecha trágica.

Por tu serena dignidad de cacto
erguido en los desiertos de la sed,
tu corazón de tuna colorada,
y tu canción de miel.

Por el incomprendido desorden de tus sueños
allí, de donde parten los caminos de sal,
por la lluvia vendida,
por el pan traicionado,
por los ojos nocturnos del jacal.

Por el sol,
por la nube,
por la flor,
por la palabra “Tierra”,
por la voz “Libertad”,
por los dioses de elote del cañaveral.

V

México, abre los brazos, ¡crécelos!
—mar que has purificado los ríos de otras aguas—
acoge nuestra voz.
¡Recíbela! ¡Levántala!
Y coloca tu cifra de justicia
en el cielo más alto del amor.

Abre tu antiguo rostro golpeado de infinito,
el volcán de tu entraña,
tu potencia de abismo azul.

Alcanza los contornos morenos de la raza,
desnuda las tinieblas,
multiplica las flechas de la luz.

Crece los brazos, ¡crécelos más!
Y en un himno de cumbres liberadas que crispe el huracán,
irrumpan el espacio de la Indoamérica
las palomas de azúcar de la paz.

(Humanos paisajes, 1953).

Prólogo y oración a la palabra

Vengo desde tus labios a mi presencia pura.
Inescrutable viaje subterráneo
al abismo del rostro sin edades.

Recóndito universo palpitante y cerrado,
perdido en el secreto de la tierra desnuda,
constelado de símbolos nocturnos,
de tactos germinales.

Retorno a mi figura,
como al contorno hueco de un ahogado en sí mismo
que avanza lentamente hacia la superficie
renaciendo en la muerte de otra vida,
emergiendo en el llanto del nuevo nacimiento.
Recobrando su espacio solitario.

Este sol de ceniza me lastima los ojos.
He caído en un río de claridad creciente,
ciega y atropellada entre vidrios cortados.

Miel en escombros, consumida sombra,
rosas diluidas en oscura lava.
¡Ay, el espejo, lámpara de peces!
¿Quién desató la voz de la ventana?
Por todas estas muertes que estoy hecha,
muerte a muerte la vida se me escapa.

Pero aquí, a la intemperie de mi propio cadáver,
en mis sienes de musgo,
en mi brazo de ausencias,
en mi canto de humo,
en mi cuerpo vacío de cuchillos y llamas,
veo cómo despiertan las corolas del aire,
cómo encienden los átomos su eslabón infinito.
en el sueño de todos, en el beso de nadie.

Escucho la cadena transparente
de la arena que danza,
los invisibles élitros azules
en la fidelidad de la distancia.

Aro de luz, desértica pupila:
circúndame en tu música de piedra,
desata la inicial, diáfana espada.
Tener tu dimensión, crecer en ella,
amar contigo la verdad terrena,
combatir con el rayo de tus armas.

Asísteme ¡magnolia de armonía!
dame tu exactitud y tu tersura,
enséñame tu idioma y su eficacia.

La soledad, los mágicos dominios.
Anunciación y flor amanecida,
de silencio a silencio:...¡La Palabra!

(Palabras al desierto, 1974).

Madre nuestra la tierra

*A ti, Coatlicue, Madre omnipresente;
principio y fin de todo ser terrenal.*

Cuando dormías, Madre,
—elásticas hamacas mecidas por el tiempo—
halo de niebla apenas
en la blanca serpiente de tu órbita,
un diamante de labio transparente
cristalizó la sombra de tu cuerpo.

Tu corazón fue líquida mirada,
juventud sideral enamorada.
En tu vientre, la rosa giratoria congregando vertientes,
igniscentes anillos, vorágines en danza;
caos elementales de esférica alegría...

Y tu piel invisible se fue haciendo manzana.

Primavera terrestre en los cielos nupciales:
manto de aérea nube, satélite de plata,
lenta falda de víboras sedientas,
germinal atributo de oscuras dinastías
entrelazado génesis mortales.

Aprendiste en silencio el secreto profundo;
los varones del sol te lo dijeron
luz a luz, rayo a rayo, en las entrañas.

Fueron en ti las duras raíces de las piedras,
las estaciones broncas, las causas vegetales,
metrópolis enhiestas de verde muchedumbre,
litorales de sílabas cautivas
en los ojos de luces minerales.

Amaneceres, muertes, nacimientos.
Borbotaron fecundos manantiales
al áspero pezón de la montaña
y juntaste en el cuenco de la mano
los mares verticales de tus lágrimas.

Un día primordial edificaste
la arquitectura grácil del poema
—¡almendra del anhelo!—
y el Hombre fulguró en la superficie
del frutal paraíso de tu sueño;
en la espina y la roca conmovida,
en el ala tendida del relámpago,
en la cuna solar de las crisálidas,
en el vértigo vivo del océano.

Le llamaste con todos los nombres de los seres:
pétalo rojo, sorprendido insecto,
fosforescente fiera del corazón del monte
y pájaros y peces de dorada centella.

Horas de soledad y fantasía
ensayando contornos, volúmenes, colores,
en el fruto esperado de la siembra:
¿Cómo será el delirio como espuma?
¿Y la mano del viento como ola?
¿Y la noche en el ojo de la estrella?

El amor con los dedos del silencio
construía la tela de tus cielos...

Apareció la imagen bajo perfil humano:
¡Niebla y polvo cayeron en su mínimo espejo!

Surgió para decir las formas nuevas
que no alcanza tu mano de inocencia,
para viajar tus signos infinitos,
multiplicar por dos tu pensamiento,
escuchar tu canción en su palabra
y poder abrazar tu propio pecho
cuando en ti se desnudan los amantes.

Y abarcar tu destino, poseído
en la suma total de las presencias:
amar tu amor en el espacio abierto,
en el fondo marino de la sangre,
en el barro que anuda las distancias,
en la perla de sal que nos dejaste;
repetir tu latido en la tiniebla
de la frente quebrada del cadáver.

Ahora estás mirándote en mí misma
como el eco insondable del espejo:

Inmensurable Madre,
sembradora,
pasión desesperada,
hacedora implacable,
grano a grano preñada,
gigante paridora.
Cosechera,
mandíbula feroz,
ávida espiga,
grávida golosa,
volcánica, tenaz,
Diosa legítima,

Coatlicue sin quietud,
¡Devoradora!

Madre nuestra La Tierra
que fluyes en el poro de todo lo viviente,
reflejas tu emoción en los plurales,
caminas desde el centro de lo Uno,
prologas el hechizo de los números pares;
que rondas en el paso y la caída,
respiras en el hueco sonoro de la noche,
sonríes en el astro de fuegos tutelares
y en los trémulos cauces del verbo de la leche.

Mueren las extensiones en tus brazos,
de ti nacen honduras y pilares;
¡Qué sabor de granada turbulenta!
¡Qué perfume colérico de sangre!
Eres punto y esfera, muslo de agua,
nido y fosa y atmósfera radiante,
y todas las palabras y los niños
y los gajos de todas las naranjas.

Gravitas en los cálices ocultos,
en la rama calcárea de mis huesos,
en mi vientre de sombra sacudida,
en la memoria de algo
que de ti se desprende y conmigo comienza.

Turba mis continentes tu frescura entrañable
transitada del río callado del misterio,
húmeda de esqueletos y yerba derretida,
devastados veranos y pétreos yacimientos.
¡Tierra de sumergido paraíso
en donde no hay lugar para el destierro!

Ante los horizontes del abismo
en que vierte universos lo perpetuo,
interrogo a la luna de mi muerte:
¿Cómo será la luz como semilla?
¿Y la raíz profunda como vuelo?
¿Y el pacto del silencio y el silencio?

Cuando tomo en mis manos un puñado de tierra
y resbalan sombríos planetas por mi tacto,
me ahoga una ternura dolorosa de niebla,
derrúmbanse los arcos de mi nombre
y ruedo hasta los últimos paisajes
de la tierra que sube por mis labios.

(Palabras al desierto, 1974).

Recóndita espiral

Aérea faz de roca construida,
suspendida en la noche de la infancia.
Recuerdas idolátricos perfiles
de inarmónica danza.

¿Eres diáfana sombra o luz caída,
anticipada muerte rescatada,
perímetro de ausencia o invadida
forma de realidad acumulada?

Entre muros de angustia vacilante
y estatuas calcinadas
húndese el horizonte de mi frente
en colérica sal desparramada.
¿Cuál fragmento de espejo
se quedó con mi cara?
El sueño gira lenta, lentamente,
repitiendo sin voz una palabra:

Espiral, espiral,
flor infinita...
¡Cuántas estrellas desprendidas,
cuántas!

No interrogues al cardo,
no te asomes al río,
no llames al secreto.

¿Has oído cantar la tierra húmeda
bajo tu corazón?
¿Has visto la tormenta crecer y hacerse múltiple
en las alas del árbol?
¿Has palpado el amor en el recóndito
ruiseñor de los huesos?

Mira subir la lluvia por los tallos
y retornar el cielo.
Elévate en los pétalos azules,
en las trémulas manos de las hojas,
en la cifra total de los sentidos.
La ascensión te reclama las raíces,
la sombra, la garganta, los cabellos.
¡Líbrate, rompe todo, desángrate, agoniza!
pero no te ciña el pensamiento.

Los corales del tacto, los corales.
Los caminos del viento...

Una sola palabra de tus ojos
despertará la muerte que perdió tu mirada,
la muerte que circunda tu contorno de niebla,
la que habita detrás de cada párpado
en las cuencas de todas las preguntas
que anidaron las fieras subterráneas.

Crece, silencio. Crece con los barcos,
con el fuego y el mar y la distancia;
trasciende los lamentos impotentes
de las últimas playas.
Crece el cielo más alto
del amor sin sonrisa,
sin rostro, sin espejo,
sin arena, sin agua...

(Palabras al desierto, 1974).

A ti, marimba

A Roberto López Moreno

A ti, marimba lenta, que diseñas,
bajo el signo de Venus,
las formas indefensas de la música,
que despiertas y creces suavemente
en el ramaje oscuro del silencio,
que subes desde el tallo primitivo
las escaleras húmedas del árbol
y abarcas, nota a nota,
la ecuación de los bosques
en los cuerpos geométricos del ritmo.

A ti, marimba, que abres
una sonrisa de madera cálida
al potro de la lluvia
que galopa en tu pecho.
Tus fibras vegetales, que no olvidan
el llamado del agua,
se pueblan nuevamente
de cantos en oleaje.

Como cuando eras verde.
Óyela, cómo sube más allá de las hojas,
adquiere la estatura
del viento que las tañe;
navega en la corriente de claras melodías,
asciende las columnas del sonido
y cuando las trasciende
roza la dimensión de la armonía.

Elévase al delirio de la curva celeste
—acústica del eco—
se proyecta al espacio henchida de sí misma,
encuentra la espiral
y se incorpora
a la espina dorsal del infinito.

Allí se transfigura transparente,
goza la eternidad de un solo instante:
misterio del vuelo,
esfera suspensa,
ola en equilibrio.
Y el éxtasis cae hasta el olvido.

Gira, se hace concéntrica,
baja por las arterias
trémulas del relámpago
y de abate y circula los ríos de la sangre.
Arrastra las cadencias que aprisionó en la altura
y las viste y las baila,
las enciende y las brilla,
les da formas humanas
que palpa y acaricia
y se derrama en ellas con el sueño del hombre...
Y estalla de pasión sobre la tierra.

A ti, ágil marimba,
donde empieza y termina la danza de la selva,
he querido decirte
que, corazón adentro,
tu música
gotea.

(Palabras al desierto, 1974).

La máscara desnuda

(Danza mexicana en cinco tiempos)

TIEMPO PRIMERO

Apareces de golpe dentro de mí, dorada
por un oro manchado de musgo verdinegro.
Ola petrificada del agua de la vida
creciendo y apretando la sal del esqueleto.

En lo más entrañable de mi ser ejecutas
las invisibles líneas del rostro verdadero,
entregando al proyecto sin límite del polvo
las columnas del vuelo.

¡Qué perfecta y antigua simetría,
qué congelada actividad te anuncia,
qué inerte dimensión te identifica!

Comprendo la serpiente vertebral de la danza
prisionera en el eje de su reino vacío,
la angustia del compacto poder con que se anuda
a su tallo, la ausencia dura del equilibrio.

Conozco las antenas amarillas,
la textura del hielo,
los inocentes labios de la sangre
remansando a la orilla del cabello,
y los interminables corredores azules
por donde se desliza, calladamente, ESO
que comienza entre el sueño y la simiente.

He tocado los altos escalones de niebla
que presiden la noche de tu templo iracundo,
he escuchado el molino que mastica el silencio
que es como alimentarse la muerte de sí misma,
he alcanzado tu frente coronada de cráneos
bajo el signo desierto de un abrazo de piedra.

Veo tu dentadura, tu mordedura fácil:
la máscara desnuda de una risa de huesos.

TIEMPO SEGUNDO

Tú me ofreciste un punto de eternidad.
¿Qué nombre
me dijiste que tiene? Lo he perdido...
Era la imagen de algo inhabitable:

alas de humo, paraíso inmóvil
y una ecuación de miserable olvido.

¿Quién te dio el atributo del invierno?
¿Quién conduce tu siega laboriosa
y prepara un latido en cada hueso?
¿Qué desolado amor al “Yo” te nombra
como un castigo, un límite o un cielo?

Porque en tu larga mano que mide las raíces
habita una semilla de tactos estelares,
un útero infinito que repite la vida
en las arquitecturas del sueño y la armonía.

Porque en la superficie hay un hijo que crece,
un árbol que culmina, una palabra nueva y solidaria,
un testamento activo, una noticia
para la libertad y la belleza.

TIEMPO TERCERO

Ya está dormido el sueño en tu frente perfecta,
ya se unieron el ángel de espuma y el de fuego,
ya tu contorno firme se llena de oquedades
y en tus ojos anidan astillas de tiniebla.

Ascienden tus cabellos en oleada nocturna,
han herido tu nombre los pistilos del frío,
el derrumbe se filtra por los poros del agua
y te abre su secreto la tierra de cristales.

Eres ahora una bandera sin viento,
una pasión que abandonó la forma:
gérmenes y cuchillos y deseos...
¡alimento de todo lo que vive y devora!

Antes era el paisaje rodando en tu pupila.
Hoy tu ser es camino rodando en el planeta.
Ahí, donde es lo mismo decir flor que lucero,
océano que principio, sexo que primavera.
Ahí estás, donde vive lo que muere,
donde el espejo mudo del ¿Para qué? se quiebra.

Nació contigo, coronó tu infancia
y es el fruto gemelo de tu vida.
Lleva el nombre de todo lo que amas
y el reflejo del polvo que te sueña.
Has llegado a la sombra. Ya navegas
el eco irreversible.
¡Testimonio sin voz, labio implacable!
Un silencio de piedra nos declara
que la muerte es la espalda del misterio
y el amor, su sonrisa irreparable.

BRINDIS INTERMEDIO

Toma Muerte esta copa vacía
de tormenta, de sed y distancia.
Hallarás el sabor de una lágrima.

Esta gota solidificada
que en tu boca será diluida
es la suma integral de mi nada.

Dame Muerte esa copa de sueño,
apagado cristal, negro vino,
que entrelace la fiebre y el frío.

Descender a tu beso inviolado,
embriagarme en tu cuerpo nocturno
y soñar que viví entre tus labios.

Toma Muerte mi mano en tu mano.
Formaremos el último signo
que encadena el amor al olvido.

Danzaremos tu esférica danza
entre el viento y el pie de la tierra,
la cintura del fuego y el agua.

Dame Muerte esa copa de amargo
corazón, destilado en veneno,
para el paso final del encuentro.

En tu aliento mortal mi simiente,
la raíz del color en la frente
y la cruz del maíz en el pecho.

Toma Muerte esta copa de luto
derramada en el río salobre;
la tendrás que llenar con tu nombre.

Dame Muerte tu máscara blanca.
Quiero ver tus ojos de abismo
que hay un niño detrás de tu cara.

Toma Muerte mi copa quebrada...

TIEMPO CUARTO

Cuando la sed congregue racimos de colores
en el fondo del tacto sumergidos,
ecos de amanecer y madre selva
en diminutas bocas del rocío.
Y cuando el corazón, entre sus redes,
me recoja los pasos esparcidos
y quede solamente una palabra
—la palabra de muerte que me diste,
esa labrada perla que conserva mi mano,
esa lágrima dura que en tu mano es decir el infinito—
todo lo abarcaré, lo seré todo
en espacio sin tiempo y sin delirio:
encontraré la luz frente por frente,
contemplaré los ojos del principio,
daré vuelta completa al imposible
y en el Todo... seré Uno contigo.

SIN TIEMPO

En la mirada ciega del amor me miraste
descubriendo los ojos de la vida.
Y supe que nací por conocerte
y unificarme en ti, Desconocida.

TIEMPO QUINTO

Yo vestiré mi muerte de amarillo
con camisa de sal y ojos de uva,
adornaré su pie de cascabeles
y la coronaré de nomeolvides.

Aquí, sobre tu trono de olopeles
y tu manto de larvas y lamentos:
¡Mira a la Vida, mírala de frente!
Calavera de azúcar, dí: ¿Quién eres?

Quiero el sudario de papel de China,
el cadáver del sol hecho pedazos,
un adiós con los pétalos de fuego
y un ídolo de piedra entre los brazos.

(Palabras al desierto, 1974).

Códice del olvido

Penumbra de órbitas azules
trajo mirada de barro, de madera, de humo.
Acá, desde la tierra –piel amada–
descubrí los espejos de opuestas diagonales
en la geometría dualidad del principio.

Verte fue comprenderlo todo;
los iniciales reinos del asombro,
la noche giratoria
danzar medusa y liquen
y caracol y grito,
el áspero latido de la roca
y el vértigo, el polvo... y el olvido.

Viaja mi amor los filtros de la vida
y proyecta la esfera de frutos cardinales,
la herencia vegetal de la semilla
abierta en rosas de diamante y fuego,
por la estrella que adivinó su casa,
por el ídolo niño, bisexuado y eterno.

Exactamente la mirada del éxtasis
presidiendo el milagro del verbo en movimiento,
rodando por los siglos del ritmo de la piedra
a devorar la manzana iluminada,
cifrada de serpientes
¡más allá de infierno y paraíso!

Te reconocería entre los muertos
por el cauce anterior a la memoria,
por el signo perdido en la espiral onírica
que siempre se repite
y culmina en sílaba redonda.

Dime en la dimensión de este sueño
quién eres en mi sombra,
en la clara pupila de mi sangre,
en la luz que conduce los hilos del misterio:
¿El sentido indivisible?
¿Lo que sostiene y rompe el equilibrio?
¿La caótica ola del destino?
¿La inasible potencia
que enlaza muerte y nacimiento?

Entrego a ti los nombres que la infancia
dibujara en el cielo,
el sitio que reclaman los sentidos
en el orden de los elementos,
la posesión del mundo de la magia,
el dinámico cero del principio
y la desnuda verdad del esqueleto
que forja lo perpetuo
y cultiva el aéreo licor de la esperanza;
porque desde el olvido
el amor testimonia
las antiguas moradas del prodigio.

(Palabras al desierto, 1974).



UNA PINTORA CON CAUSA



Estamos viviendo la etapa más agitada de toda la historia de la humanidad ...Las teorías sociales y filosóficas están en crisis. La religión, la política y la ciencia tratan de amoldarse a las nuevas necesidades humanas ...y mientras todo esto cambia, los abstraccionistas y los pintores sin categoría, atiborran las salas de exposiciones con cosas sin importancia.

Aurora Reyes¹⁶⁹

Aurora Reyes inició su obra plástica amparada por la calidad de su dibujo y determinada por los años de su formación académica (1922-1924) que se había dado en momentos decisivos para la teorización y concreción de las posturas del arte realista de contenido social. Si bien, debido a sus circunstancias personales, no pudo desempeñarse como pintora de tiempo completo, paulatinamente fue desarrollando una interesante propuesta artística.

Su profesión de maestra le permitió experimentar y perfeccionar una de sus principales facetas, la del dibujo. Ya en el año de 1925 había montado su primera exposición individual, en la galería ARS, donde había dado una muestra de su producción en esta disciplina. Fue así como, a partir de 1937, se convirtió en una prolífica ilustradora de textos escolares. Existe registro de 15 libros de lectura en el nivel educación básica con más de 500 ilustraciones suyas. A éstas debemos sumar las que realizaría después para cuentos, novelas, poemarios y revistas.¹⁷⁰ (Ver apéndice 2).

Sin embargo, las aspiraciones de Reyes en materia pictórica se dirigieron a integrarse de lleno al movimiento mural de su época, lo que no impidió que trabajara la pintura de

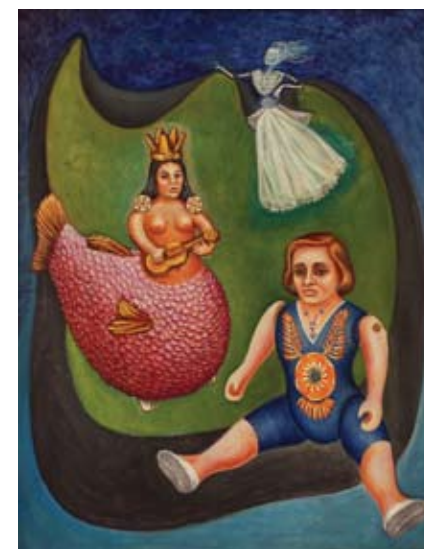


Fig. 31. *Concha, Aurora y Frida* (1949). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

Fig. 30. Página anterior: *Niña mareña* (1953). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

¹⁶⁹ Aguilar de la Torre, “Pintores sin causa, uno de los muchos males de la época”, Excelsior, 21 de noviembre de 1959, s.p., carpeta I, Archivo FEBA.

¹⁷⁰ Constancia para puntuación escalafonaria. (1946, 3 de junio).



Fig. 32. *Niño enfermo* (1936). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

caballete. De este conjunto, las acuarelas forman un grupo considerable, pero desafortunadamente no hay un registro de su paradero. En cambio, se conocen más de veinte óleos que dan cuenta de su adhesión a la Escuela Mexicana de Pintura, con su preocupación por resaltar los aspectos de la realidad social e histórica de la nación. Pero, sobre todo, en este acercamiento, se interesó primordialmente en la plasmación de la figura humana, mostrando la potencia de las expresiones, de los rasgos físicos que transparentan los matices del carácter o el significado oculto de una historia de vida. (Ver apéndice 3).

Durante su estancia en la LEAR, en su pintura afloraron temas relacionados con las causas y la ideología de esta organización. Los óleos que salieron de su pincel en estos años pueden considerarse como una primera etapa de su producción, caracterizada por una búsqueda del color que no logra liberarse y se cobija en las tonalidades oscuras y en los juegos contrastantes de la luz.

El *Retrato de Kroupskaia* ha sido catalogado como el primero de sus cuadros. En el lienzo no aparece la fecha, pero López Moreno y Ocharán registran el año de 1930; con todo, la primera mención escrita que existe sobre ese trabajo data del año 1939,¹⁷¹ a raíz del fallecimiento de Nadezna Konstantinova Kroupskaia, viuda de Lenin, quien destacó por su devoción a la causa de su compañero y dirigente

pero que, a partir de la muerte de su esposo, fue objeto de viles ataques por parte de las camarillas de Stalin¹⁷². Aunque sólo conocemos una reproducción en blanco y negro del cuadro, puede percibirse la directriz de los tonos oscuros con la consecuente atmósfera sombría. El retrato de sobria manufactura capta con profundidad la pureza del carácter y el vuelco fatal que tuvo la vida de esta mujer admirable en muchos sentidos.

¹⁷¹ Tesis, 1939, marzo.

¹⁷² Trotsky, 1939.

En *Escenas de la Revolución* (1935), la pintora visita un tema reiterado en la iconografía de la época, pero consigue armar una escena de sencilla intimidad a partir de limitados recursos. Tres personajes, en un momento de tregua, durante la noche, se reúnen para fumar un cigarrillo. Un indio de rostro oculto tras un sombrero ofrece la flama de un cerillo a dos soldados. La luz ilumina la cara de uno de ellos. Las pencas de un maguey robusto se alzan al fondo, en la semioscuridad ostentando la mexicanidad del episodio a través de uno de sus iconos más característicos.

Muñoz Cota definió a Reyes como un “espíritu abierto a los dolores cardinales del mundo”¹⁷³ y así se refleja en la visión compasiva que expresa hacia los problemas de los pobres. El enfoque femenino se acerca con afecto a los personajes que surgen del pincel. *Niño enfermo* (1936) es el retrato de un pequeño de mirada triste que juega con desgano en algún rincón dentro de las instalaciones de un campo petrolero. Su actitud apagada –que no se entusiasma ni siquiera con dos gatitos que merodean en la escena–, la humilde vestimenta, los pies descalzos, denuncian el abandono y las malas condiciones de vida de las familias de los trabajadores de la industria que nacionalizó el presidente Lázaro Cárdenas.

Por otro lado, la artista comprometida con las causas femeninas dirige su mirada a la maternidad y lo hace destacando el heroísmo que la madre anónima puede alcanzar en situaciones extremas. En *Mujer de la guerra* (1937), una joven carga en uno de sus brazos a su hijo exánime sin dejar de sostener un fusil en actitud combativa. En este cuadro de tono trágico, el fondo refuerza el patetismo del episodio al mostrar un incendio de grandes proporciones detrás de la figura. El fuego rodea a la mujer y el cabello de ésta, movido por el viento, parece una llamarada más en el desastre del paisaje. Esta obra fue donada al Comité Femenino Latinoamericano de Solidaridad Continental en el año de 1954.¹⁷⁴ En otro momento, (*Niños y la estrella*, 1938), el sentimiento maternal aparece con gran ternura en una escena donde retrata a sus dos hijos solos y desnudos; el pequeño mira al mayor y éste pone los ojos en una estrella. De este modo parece señalar la indefensión y fragilidad de los niños que crecen en un mundo incierto.

Reyes termina su producción de los años treinta con el *Retrato de Chabela Villaseñor* (1938). La mujer que, por su singular belleza mestiza, fungió como modelo de pintores y fotógrafos de la época, en este cuadro es presentada de perfil, con la precisión de sus rasgos y

Fig. 33. *Mujer de la guerra* (1937). Óleo sobre tela. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990), p. 101



¹⁷³ Muñoz Cota, (1954, octubre).

¹⁷⁴ López Moreno & Ocharán, 1990, p. 64.



Fig. 34. *Retrato de Kroupskaia* (1930). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP).



Fig. 35. *Niños y la estrella* (1938). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



Fig. 36. *Retrato de Chabela* (1937). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



Fig. 37. *Retrato de Magdalena Mondragón* (1945). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP).

Página siguiente: Fig. 38. *Retrato de Frida frente al espejo* (1946). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP).

una acentuación de la claridad de sus ojos. El fondo recrea un paisaje marino de una bahía (el título en alguna publicación se enuncia como *Una mujer en Acapulco*¹⁷⁵). El ritmo se basa en ondulaciones de líneas curvas que forman tanto los relieves montañosos como las olas del mar. La hechura de esta obra temprana predice una de las características que la pintora habrá de desarrollar y utilizar dentro de los retratos y que se refiere a la importancia del fondo como elemento simbólico. El lienzo inicia, además, una serie donde ejercitará el mismo género plasmando principalmente rostros de mujeres que ella admiró y con las que tuvo experiencias significativas de amistad y de lucha, lo cual es una manera de reconocer el trabajo femenino y su importante papel en la sociedad.

Fue así como en los años cuarenta retrató a Magdalena Mondragón (1945) con un fondo singular de tono surrealista y a la escritora Josefina Vicens o “La Peque” (1945). El *Retrato de Frida frente al espejo* (1946) muestra la sensualidad de su admirada amiga quien, semidesnuda, se arregla el cabello frente al cristal. El toque erótico lo constituye el punto de atracción casi central que es una concha de caracol marino colocada en la repisa donde descansa el espejo y que se encuentra justo enfrente del pubis reflejado de Frida. En otro cuadro, *Frida, Concha y Aurora* (1949), quiso dejar registro del lazo que unía a estas tres entrañables amigas. También pertenece a esta época el lienzo de título irónico

Argumento o *Argumento dramático* (1946) donde aparecen dos mujeres desnudas golpeadas con látigo por un hombre.

En una mirada distinta hacia la mujer, Reyes pinta el muy académico retrato *Dama de fin de siglo* (1949), en el cual muestra un tipo femenino que con su porte elegante y estampa distinguida se contrapone a la mujer de lucha de la nueva era. La intachable factura de este óleo le dio el mérito para ser presentado, junto con el de Frida, para obtener la beca de producción de un año que en 1953 le otorgaría el Instituto Nacional de Bellas Artes.

En la misma década llevó a cabo el cuadro *Muchacho frente al mar* (1947), que ganaría un premio en el certamen “Arte marítimo” convocado por la Secretaría de Marina. Se trata

¹⁷⁵ Benítez, 1946, 8 de noviembre, s.p.

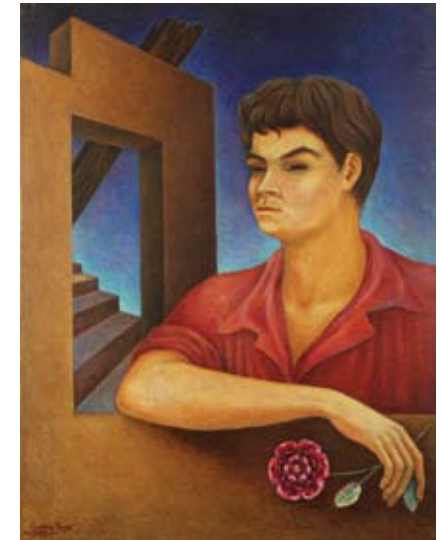


Fig. 39. *Retrato de la Peque* (1945). Óleo sobre yute. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



Fig. 40. *Testamento*. Retrato del Gral. Gabriel Leyva. (1956). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP).

Fig. 41. *Muchacho frente al mar* (1947). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

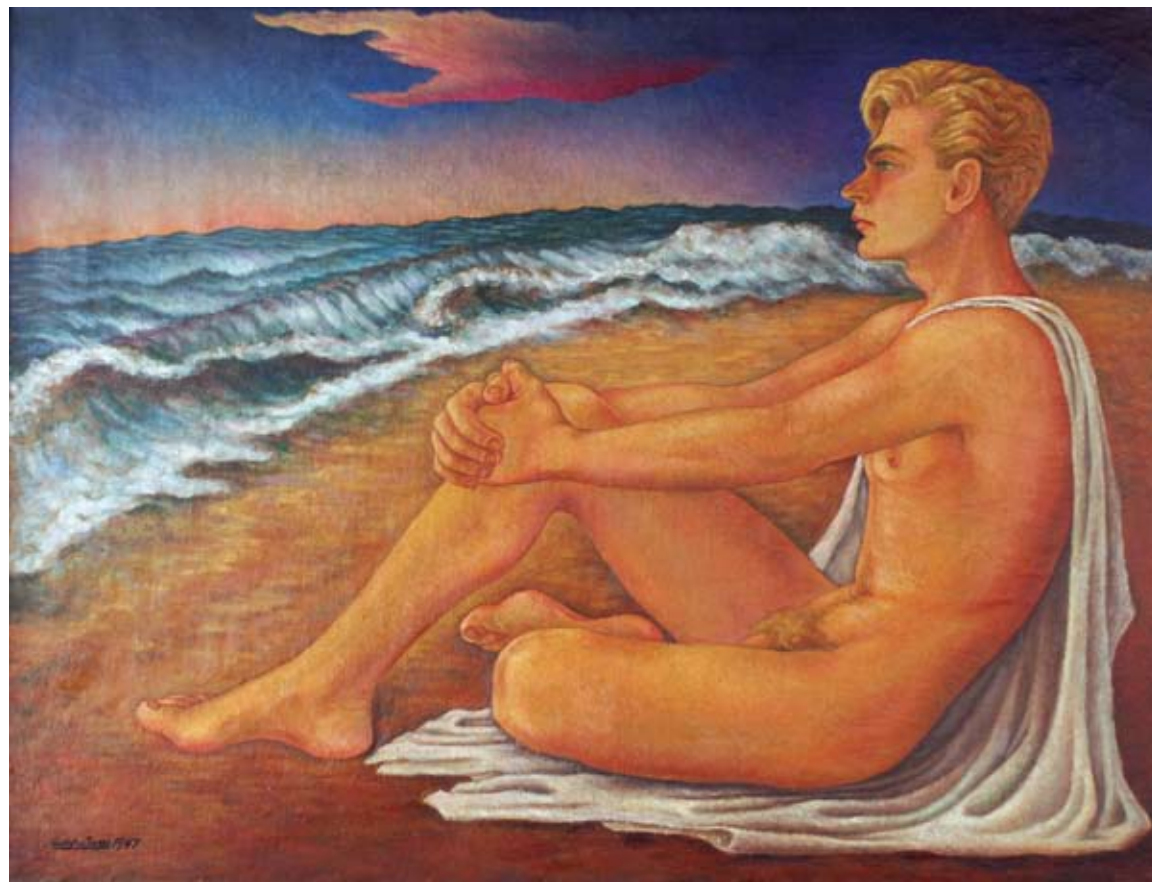


Fig. 42. *Dama de fin de siglo* (1949). Óleo sobre tela. Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP.

de un desnudo de Héctor, su hijo mayor, en una playa, frente al movimiento rítmico de las olas. La obra muestra la destreza técnica de Aurora en el dibujo del cuerpo humano, así como el manejo de las texturas y el movimiento logrado a través de las intenciones de las líneas curvas.

La beca que obtuvo en el año de 1953 significó un respiro para que la pintora pudiera retirarse temporalmente del extenuante trabajo de las aulas y así poder concentrarse en su oficio artístico. Los lienzos de este período se enfocan nuevamente en la figura femenina y muestran un tratamiento más libre del color. A este período corresponden *El primer paisaje*, *Niña mareña*, *Mercado de Juchitán* y *Memoria*.

Los dos primeros, con estructuras similares, colocan personajes en un entorno marino donde la pintora vuelve a utilizar el fondo dinámico a través de la representación de la arena y de las olas. Es notable la conexión que la pintura y la poesía de Reyes exhiben en esta etapa. Su preocupación por explorar sus orígenes en el paisaje de la infancia, su alusión simbólica a los cuatro elementos y la reiterada utilización de la espiral para referirse al infinito aparecen con gran expresividad. Esta condición, aunada a los hallazgos de textura y de color, habla de una indiscutible madurez artística. En *Niña mareña*, la espiral se presenta en la arena de círculos concéntricos donde una pequeña indígena está parada. Esta configuración se subraya, además, con la presencia de cinco conchas nácar que descansan a su alrededor. El caracol, como elemento central de una composición, aparecerá más tarde en *La hija del caracol* (1957), cuadro inconcluso de gran formato que retrata en toda su sensualidad a Cecilia, bailarina cubana de cuerpo escultural.

En *El primer paisaje*, Aurora pinta a dos niñas: ella misma y su amiga de infancia Carmen Rodríguez. La unión de las manos de las pequeñas coincide con el centro del cuadro en el eje de simetría. Las dos figuras, en actitud rígida, muestran configuraciones simétricas: ambas llevan adornos en la cabeza y un objeto (rehilete y perro) en la mano derecha y en el brazo izquierdo respectivamente. Los elementos que dan el toque expresivo son los ojos: los de Aurora, a la izquierda, miran de frente con alegría mientras que los de la amiga muestran una expresión triste y evocativa. La pelota multicolor que se encuentra en la parte inferior derecha del cuadro es el elemento que perturba el total equilibrio, evitando la simplicidad monótona. El océano se cierne sobre una esfera, la representación del globo terráqueo observando tan sólo las figuras, se trata de una evocación de la niñez de la pintora donde sin duda el valor esencial es el sentimiento de amor y fraternidad entre ella



Fig. 43. *Mercado de Juchitán* (1953). Óleo sobre tela. Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP.



Fig. 44. *El primer paisaje* (1953). Óleo sobre tela. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990). (Portada).



Fig. 45. Boceto de *La hija del caracol* (1957). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



Fig. 46. *La hija del caracol* (1957). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

y su amiga. Sin embargo, complementando la visión con el fondo, vemos un contraste categórico. El fondo está lleno de movimiento y crea una tensión con las figuras estáticas. Su configuración y sus colores hacen pensar en un mar no realista; hablan de un sueño o de una visión. Esto se traduce en la concepción de un mar primigenio. Es un mar-desierto que guarda congruencia con las imágenes de la poesía de Aurora Reyes. En este ambiente, la artista se autocontempla como parte y como individuo. Tiene la facultad de aislarse de todo lo demás, pero se reintegra a su origen en la infancia, en el paisaje y en el tiempo.

Años más tarde, uno de sus cuadros se vio envuelto en un mito. Se trataba de un óleo sobre tela fechado en 1955 y titulado *La novia de oro*. Reyes pintó en él a Estela Ruiz, mujer de afamada belleza mexicana cuya efigie en traje de tehuana aparecía en una antigua edición de los billetes de diez pesos. En esta obra Ruiz se muestra con un traje tradicional oaxaqueño utilizado por las novias en las ceremonias nupciales. La forma circular aparece en la falda del vestido. El atavío combina el dorado con el blanco y, al lado izquierdo de la figura, en segundo plano, aparecen llamas de una hoguera en movimiento ascendente. La luz generada por esas flamas circunda la imagen y crea alrededor de ella un misterioso halo que destaca en el fondo azul. La dama del retrato lleva entre las manos un ramo de flor de palma que recarga sobre los pliegues circulares de la falda, justo en el centro de una espiral que atrae la vista hacia un imaginario estadio interior, como si el cuadro comunicara hacia otra parte a través de un túnel.

El Lic. Luis Echeverría, quien se desempeñaría como presidente de México años después (1970-1976), trabajaba entonces como secretario del Gral. Rodolfo Sánchez Taboada, Ministro de Marina, y compró el cuadro para regalárselo a su jefe como presente de cumpleaños. Cuando llegó al domicilio para entregárselo, el general no se encontraba en casa, por lo que decidió dejar el obsequio en la sala. Ya entrada la noche, éste regresó a su residencia y extrañamente se topó con el inesperado obsequio al cual de inmediato despojó del lienzo que lo cubría.



Fig. 47. *La novia de oro* (1955). Óleo sobre tela. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990), p.85.



Fig. 48. *Memoria* (1953). Óleo sobre yute.
Reprografía: López Moreno, R. &
Ocharán, L., p. 110.



Fig. 49. *Argumento dramático* (1946). Óleo
sobre tela. Colección Héctor Godoy
Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

El impacto llegó hasta lo más profundo de su espíritu; la belleza de aquella obra fue circulando por sus arterias, luego entró en sus venas, estremeció el cerebro, se extendió hasta el último vaso sanguíneo y se escapó, hálito sutil, inmensamente frío, por los poros, y la impresión llenó la estancia.

Sin dejar de mirarla, preso todo él en algo que no se explicaba, arrastró hacia sí una poltrona y se sentó en ella; fija la mirada, cautivos sentimiento y emotividad... Cerró los ojos y comenzó a hundirse; sin oponer resistencia; por lo contrario, cediendo, dejando llevarse al abismo tras de “La novia de oro”, que impasible, dulce, naturalmente sencilla, se alejaba violando la gravedad.¹⁷⁶

La muerte del Gral. Sánchez Taboada frente al cuadro de Aurora Reyes impresionó a quienes se enteraron del extraño acontecimiento y no faltaron las suposiciones mágicas alrededor de la figura ahí representada.

En el año de 1956, Reyes pintó un retrato más, el del Gral. Gabriel Leyva Velázquez, quien sería gobernador de Sinaloa de 1957 a 1962. El óleo se tituló *Testamento*, ya que Reyes decidió plasmar en éste la importancia del padre del militar, el maestro rural Gabriel Leyva Solano, precursor de la revolución. El profesor había sido uno de los primeros opositores del régimen de Díaz y también uno de sus mártires. La gran admiración que Reyes sentía por él se demuestra en una carta que ella escribió al Gral. Leyva, en relación al retrato, en enero de 1956:

...considerando que te sería grato ver junto a ti el retrato de tu padre, me informé detalladamente de los hechos que le valieran para la posteridad, el título de mártir, y aunque lo conocía a grandes rasgos en la historia de nuestra Revolución, como uno de sus precursores y videntes de su advenimiento, al penetrar más hondo en el sentido de su sacrificio, me enamoré de su personalidad vigorosa y pretendí plasmarlo en una actitud presente.

...Me enseñó muchas cosas, por ejemplo, que quienes entregan su vida al ideal de una causa buena para los hombres, no mueren nunca; su palabra y su sangre se van entretrejiendo en los que siguen y les inquietan el corazón y la cabeza, y dirigen sus pasos y sus actos...

En los años siguientes, Reyes interrumpió su producción de caballete para ocuparse de su mayor proyecto de pintura mural, el del Auditorio del Sindicato 15 de mayo. Las doce horas de trabajo diario y la humedad del sitio en cuyos camerinos vivió durante más de un año le acarrearón un grave reumatismo que le impidió continuar pintando, por lo que en los años sesenta y setenta se dedicó a desarrollar su oficio poético. En 1977, volvió a tomar los pinceles para realizar el retrato del poeta Roberto López Moreno (1977) y el óleo sobre papel amate *La máscara desnuda* (1977). Asimismo, coronó su obra plástica con el mural de Coyoacán. (1978).



Fig. 50. Retrato del poeta Roberto López Moreno (1977). Óleo sobre tela. Colección Roberto López Moreno. (Foto: Eugenia Gudiño).

¹⁷⁶ González Calzada, 1956, 3 de marzo, s.p..



Fig. 51. *Sin título*. (s.f.). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



Fig. 52. *Estudio en azules* (1946). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP).



Fig. 53. *Boceto de mujer* (s.f.). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



Fig. 54. *Punto de vista* (1935). Óleo sobre yute. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP).

La muralista

Para comprender mejor la obra mural de Aurora Reyes, es necesario ubicarla en el contexto de las diferentes épocas en que pintó. Tal parece que uno de los factores que no ayudaron para la difusión y conocimiento de la pintora puede derivarse de condiciones de época y de la discontinuidad de su obra, pues hubo muchos años de diferencia entre uno y otro mural. Este hecho, a su vez, se explica por las escasas oportunidades que tuvo para obtener muros para pintar, a pesar de su tenacidad para buscarlos.

Sus murales se encuentran en la Ciudad de México distribuidos de la siguiente manera: *Atentado a las maestras rurales* (1936), en el Centro Escolar Revolución; *Trayectoria de la cultura en México*, *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria*, *Espacio, objetivo futuro* y *Constructores de la cultura nacional*, (1962) en el Auditorio 15 de mayo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE); y *Primer encuentro* (1978) en la Delegación de Coyoacán.¹⁷⁷

Aurora Reyes también pintó otro mural sobre la mujer campesina, en 1945; éste era transportable, de 2.50 X 1.30 metros.¹⁷⁸ El tema era el uso del rebozo por la mujer mexicana y la pintora lo abordaba representando a una campesina que utilizaba esta prenda de vestir tanto para sostener a su hijo en la espalda como para cargar al frente un gran atado de leña. Inexplicablemente, esta obra desapareció después de su exposición en un *stand* de una feria ganadera y de productos del campo organizada por la Secretaría de Acción Social Femenil de la Confederación Nacional Campesina.¹⁷⁹

Además, la pintora realizó bocetos de otros murales que no lograron concretarse. Uno de ellos plasmaba la historia del Instituto Politécnico Nacional y estaba destinado al vestíbulo de la Escuela Prevocacional número 4 (Av. Peralvillo núm. 124, Méx. D.F.), según consta en el oficio del 17 de diciembre de 1945 dirigido por Reyes al Subsecretario de Educación Pública. Este proyecto fue presentado por la artista, junto con otros cuadros, para concursar por la beca de un año de goce de sueldo que, efectivamente, le sería otorgada por la SEP en 1953.¹⁸⁰ Ella insistió ante esta institución para que el mural se pintara y ofreció solventar con

¹⁷⁷ Los títulos de los murales han sido registrados de manera distinta en las fuentes consultadas. Para este trabajo, válido los que la misma Aurora consignó en el momento de terminarlos. No obstante, ella se refirió al primer mural como *La maestra asesinada* (Pérez, 1939, s.p.), pero años más tarde lo llamó *Atentado a las maestras rurales* (El Nacional, 1958, 9 de marzo, s.p.), por lo cual optó por el último nombre. Los títulos de los murales del Auditorio 15 de mayo, anotados por Ocharán y López Moreno tienen una ligera variación respecto a los que yo consigno basándome en un texto de la artista (Reyes, 1962, 31 de octubre).

¹⁷⁸ López Moreno & Ocharán, 1990, p. 77, señalaron que este mural medía 12 metros cuadrados, pero en el curriculum vitae (s.f.) de la pintora, la medida registrada es 2.50 x 1.30 metros cuadrados, razón por la que optó por la veracidad de ésta última.

¹⁷⁹ Castillo Nájera, 1987, p.34.

¹⁸⁰ Beca. 1953, 7 de junio, s.p.

sus medios el costo de la pintura y los materiales así como trabajar sin mayor remuneración que la de su sueldo de maestra de dibujo. No obstante, su propuesta no fue aceptada.¹⁸¹

También hay noticia de los murales que Reyes quiso pintar para decorar los espacios que habían quedado libres en el Auditorio del SNTE. Ella pretendía utilizar el muro bajo del fondo del salón y el del escenario. Asimismo, prefiguró dos tiras bajo los murales de las paredes laterales. El plan fue presentado al profesor Alberto Larios Gaytán, Secretario General del Comité Ejecutivo Nacional del sindicato, de acuerdo al oficio del 11 de octubre de 1962, pero no se autorizó su ejecución. Por el contrario, la maestra se quejó de que el recién nombrado secretario hizo todo lo posible por obstaculizar la conclusión de los murales cuando la artista se negó a pintar los rostros de los dirigentes del sindicato en lugar de los retratos que ella había proyectado para *Constructores de la cultura nacional*. Como represalia, el profesor Larios mandó cortar la luz y el agua del recinto y hasta ideó una forma para asustar a los pintores simulando la existencia de fantasmas en el lugar.¹⁸²

En el edificio de la Delegación de Coyoacán, donde se localiza *El primer encuentro*, Reyes proyectó dos más. Uno de ellos trataba el tema del virreinato. El otro ilustraba la lucha de los coyoacas contra los españoles. Se ignora la razón por la que no fue posible llevarlos a cabo.¹⁸³

Por último, la artista elaboró los bocetos para un mural sobre la historia del periodismo con la intención de plasmarlos en el Club de Periodistas. (Filomeno Mata número 8, Centro Histórico de la Ciudad de México). El proyecto ya había sido aceptado por el presidente de la asociación, Antonio Sáenz de Miera. Aparentemente, los plazos se fueron alargando y al final la obra no se concretó.¹⁸⁴

La incursión de Aurora Reyes en el muralismo está marcada por dos factores: la llegada al poder de Lázaro Cárdenas y la participación de la pintora en la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). Ambos acontecimientos son decisivos para su formación política y artística.

El gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) otorgó un nuevo impulso al arte mural en México al declararse abiertamente a favor de los intereses populares, apoyar a los obreros, respaldar la “educación socialista” impulsada por Narciso Bassols desde la SEP durante los sexenios anteriores, oponerse a los monopolios internacionales –como el del petróleo– y so-

¹⁸¹ Ni Ripley, 1958, 18 de junio, p. 6. Nota de El Universal Gráfico, 18 de junio de 1958, p. 6.

¹⁸² Alegría, 1979, julio, p. 40.

¹⁸³ Camargo, 1979, 13 de abril, p. 6C.

¹⁸⁴ Aguilar Urbán, 2008, p. 135.

lidarizarse en contra del fascismo español. Los pintores de la llamada “primera generación del muralismo” (1921-1930) habían decorado edificios públicos como la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo o el Palacio Nacional.¹⁸⁵ Durante el gobierno de Cárdenas, los artistas –que podrían considerarse como la segunda generación– constituyeron verdaderas brigadas en los mercados, en las escuelas, en los sindicatos, en las fábricas, en los talleres, reavivando el movimiento y convirtiéndolo en un proyecto de lucha popular, reflejo de la intensa lucha obrera y campesina que internacionalmente se dio a finales de los veinte y principio de los treinta.¹⁸⁶

Por otro lado, la pertenencia de Reyes a la LEAR, le permitió participar en el concurso convocado por esta asociación para ganar un muro en el Centro Escolar Revolución. Fue así como en el año 1936 pintó su primer mural, *Atentado a las maestras rurales*, en el Centro Escolar Revolución. El tema de la obra proviene del conflicto que se había generado entre bandos contrarios por la reforma, a finales de 1934, del artículo 3º de la constitución. Una parte del nuevo texto decía: “La educación que imparta el Estado será socialista, y además de excluir toda doctrina religiosa combatirá el fanatismo y los prejuicios.”¹⁸⁷ La nueva redacción del artículo removió sentimientos provenientes de la lucha cristera y desató una guerra –sobre todo en el campo– de los enemigos de la enseñanza laica y socialista en contra de los maestros oficiales que cumplían con el mandato de la Constitución. El gobierno, coherente con su actitud, apoyó la producción de murales que tomaran como tema la educación socialista. Tal es el caso de *Atentado a las maestras rurales* de Reyes.

En el momento de producción de su primer mural, Reyes era una joven pintora desconocida, que realizaba un fresco de 8 m² dentro de un conjunto mayor al lado de otros cinco pintores. No obstante, su obra causó una buena impresión dentro del círculo artístico porque trataba en una forma muy emotiva el tema de la maestra rural, golpeada y vilipendiada, motivo de gran carga simbólica dentro del repertorio visual del muralismo.¹⁸⁸ Por otro lado, el Centro Escolar Revolución se consolidaba como un símbolo claro de un gran proyecto educativo que involucraba las luchas de las izquierdas de esos años.

¹⁸⁵ Rodríguez, 1970, p. 227.

¹⁸⁶ Híjar, 1999, septiembre – 2000, agosto, p. 12.

¹⁸⁷ Arce Gurza, 1999, p.184.

¹⁸⁸ Montañés, 1937, 13 de marzo. Para ahondar en la retórica de la “maestra rural” puede verse el ensayo de González Mello, 2002, pp. 275-309.

La siguiente fase de la muralista se llevó a cabo de 1961 a 1962, una época tardía si se considera que para entonces el movimiento había cedido su lugar a los nuevos caminos del arte en México. En los años cincuentas había crecido la corriente opositora al arte de contenido sociopolítico. A pesar de esta situación, Aurora Reyes pinta sus cuatro murales del Auditorio 15 de mayo en el SNTE. En ellos plasma su versión del nacimiento y evolución de la cultura mexicana, la participación del maestro en la historia de México y una visión utópica de la modernidad del país.

Desde finales de los años cincuenta, Reyes se había convertido en una acérrima defensora del arte realista de contenido social. Con frecuencia hacía declaraciones sobre la intrascendencia, a su modo de ver, de la pintura abstracta y consideró a los “pintores sin causa” como “uno de los muchos males de la época”.

Sus convicciones sobre este tema eran definitivas como también lo fueron la ruptura y el advenimiento de las nuevas posturas estéticas. Por esta razón, se vio implicada en el remolino de críticas que sufrieron los llamados “epígonos”.

Sin embargo, la pintora se mantuvo coherente con su postura. Es comprensible que, en estas circunstancias, los murales del Auditorio 15 de mayo, su obra más extensa (334.4 m²), hayan sido poco difundidos y no le hayan acarreado ningún tipo de consagración.

Su último mural, *El primer encuentro*, es un reconocimiento al barrio de Coyoacán, donde ella vivió durante muchos años. Data de 1978 y toca un tema histórico recurrente en el muralismo: el enfrentamiento de las culturas de los conquistadores y los indígenas mexicanos.

Reyes reafirma, de este modo, su deseo de difundir los valores de la nacionalidad a través del arte y de educar a través de la representación de la historia. En 1958 declaró que la pintura mural es la pintura mexicana por excelencia porque ha heredado una tradición prehispánica y porque “además de su finalidad estética, tiene la educativa”. Su compromiso con el destino de su país se manifestaba en su convicción de transmitir mensajes a través de los murales para tocar la conciencia de los mexicanos y del mundo en un momento histórico trascendente del hombre moderno. Así lo complementó: “(La pintura mural) ...constituye el mensaje de México a la humanidad presente que se debate en la angustia de una era que agoniza y otra que nace aún cubierta de sangre, pero con la firme decisión de hacer de su futuro una vida de paz, belleza y libertad.”¹⁸⁹

¹⁸⁹ Río, 1958, 19 de octubre, s.p.

Atentado a las maestras rurales

Atentado a las maestras rurales (1936) es un fresco de 2 x 4 m que muestra, en primer plano, a un campesino que con la mano derecha arrastra a una maestra del pelo mientras que con la mano izquierda sostiene unos billetes. Al levantar el brazo cubre parcialmente su cara y en el jaloneo violento pasa sobre un libro cuyas hojas se abren desordenadamente. Al mismo tiempo, otro personaje, que lleva un escapulario en el cuello, golpea a la mujer en la cara con la culata de un rifle. El sombrero que éste porta alcanza a cubrirle todo el rostro. Además, la maestra atacada intenta sin éxito cubrirse para defenderse. A la derecha, dos niños y una niña observan la escena. El primer niño se esconde tras la columna; el segundo, detrás de la niña. Sólo ésta última, con un vestido blanco que la hace resaltar dentro del grupo, parece asomarse con más valentía para mirar de frente el hecho.

Atentado a las maestras rurales utiliza una iconografía común desde los inicios del muralismo como los libros que son símbolo del conocimiento, los billetes para hablar de la riqueza de la burguesía, los objetos religiosos como el escapulario. La presencia de maestros en diferentes escenas, de sus alumnos y de campesinos forma parte asimismo de las figuras más socorridas de este movimiento. Rivera pintó en la SEP algunas escenas de la educación en el medio rural. En *Los frutos* (1928, tercer piso de la SEP), yuxtapone las imágenes de la recolección de manzanas con el estudio de los pupilos, vinculando de esta manera las actividades del campo con las de la escuela. Algo similar hizo en 1927 el pintor de origen otomí Máximo Pacheco en los murales casi totalmente destruidos de la Escuela Domingo Faustino Sarmiento de la ciudad de México.¹⁹⁰ Sus frescos entrelazaban el acto de educar con las labores agrícolas, aludiendo sin duda al modelo de la “escuela activa” donde se buscaba terminar con los límites entre la escuela y el pueblo.¹⁹¹ En *La*



Fig. 55. Detalle del mural *Atentado a las maestras rurales* (1936). Centro Escolar Revolución. (Foto: David Herrera Piña).

¹⁹⁰ Pavliukóva, 1998, enero-abril, pp.22-28.

¹⁹¹ La teorización y la implantación de la “escuela activa” fue llevada a cabo por Moisés Sáenz desde la Subsecretaría de Educación (1925-1931) pero ya Vasconcelos en los años anteriores se había preocupado en investigar sobre este modelo educativo. Arce Gurza, 1999, p. 153.

maestra rural (1923, primer piso de la SEP), Rivera pinta una profesora de actitud serena impartiendo su clase a un grupo de niños. Las miradas atentas y felices de éstos remiten a una concepción idílica del acto de educar, siempre en el contexto del campesino. Ramón Alva Guadarrama, en su fresco “Escena escolar al aire libre” (Escuela Maestra Juana Palacios, 1932) expone más explícitamente la idea de la educación como un acto sagrado, al mostrar a una maestra rural frente a una mesa-altar con objetos simbólicos como el libro abierto o conocimiento adquirido, el libro cerrado o mundo nuevo por conocer y el globo terráqueo como la tierra donde se aplicarán esos conocimientos, según la interesante interpretación de Adrián Soto Villasana.¹⁹² La maestra rural unía en un solo icono un nuevo culto: el de la escuela, el del campesino y el de la figura maternal de la patria.¹⁹³

En *Atentado a las maestras rurales*, Aurora Reyes muestra, en un solo golpe de vista, otra de las caras de la educación en el México de esos años. A pesar de que sólo hay cuatro años de diferencia con el mural de Alva Guadarrama, el asunto se mira desde una perspectiva totalmente distinta. El mural, desde su concreción plástica, resume el aspecto conflictivo de uno de los temas más delicados para los gobiernos posrevolucionarios. Reyes eligió representar la lucha que se había venido librando en los años inmediatamente anteriores y que ponía a la maestra rural no sólo como heroína, sino como mártir de una nueva religión. No en vano el primer título, mucho más expresivo, fue *La maestra asesinada*.

El Centro Escolar Revolución, edificio que alberga el fresco de Aurora Reyes, se construyó de 1933 a 1934. En esta época, la educación sigue siendo vista –igual que en tiempos de Vasconcelos– como la nueva religión que salvará al país de sus dificultades, pero la manera de concebirla ha variado notablemente. Ya no se trata del humanismo ateneísta, ni del enfoque de progreso económico, ni de la escuela como parte de la vida. En este momento histórico se pretende que a través de la educación se prepare a los estudiantes para alcanzar un concepto de “justicia social” que sólo se llevaría a efecto a través de la educación “socialista”. Los artistas acogieron esta idea y la llevaron a los muros. La LEAR, particularmente, en su lucha en contra del fascismo, apoyó íntegramente esta postura.

Visitar el Centro Escolar Revolución es encontrarse con la imagen de esos días en que los ideales para formar una nueva sociedad estaban fincados en el cambio de las conciencias a través de la educación. Sobre las ruinas de un régimen autoritario se construyó

¹⁹² Soto Villasana, 1998, mayo-agosto, pp. 44-52.

¹⁹³ González Mello, 2002b, pp. 289 – 291.

un “templo del saber”. Así lo consigna la leyenda inscrita en la base de la escultura que se encuentra delante de la entrada principal: “Educar es redimir”.

El inmueble (Niños Héroes y Chapultepec, estación Balderas del metro en la Ciudad de México) tiene una importancia histórica peculiar. A finales del siglo XVII se había edificado en el mismo predio el Recogimiento San Miguel de Belem para Mujeres Pobres de Cualquier Calidad con la intención de proteger a las mujeres, lograr su superación y salvarlas a través de una vida ascética. Esta institución fue la más importante de su tipo en la Nueva España y llegó a albergar más de 250 mujeres de diferentes edades. La labor educativa del Recogimiento superó con el tiempo sus objetivos religiosos por lo que a mediados del siglo XVIII cambió su nombre por el de Colegio de Belem.

Al entrar en vigor las Leyes de Reforma, el lugar fue expropiado por el gobierno de Juárez y dejó de funcionar como institución educativa. Las alumnas fueron trasladadas a otros colegios y en 1862 el edificio fue cedido al Ayuntamiento de la Ciudad de México para saldar una deuda del Gobierno Federal. Entonces se convirtió en la Cárcel de Belem y al dedicarse a un fin para el que no estaba prevista, se convirtió en un lugar inhóspito para los reclusos.

En 1933, al calor del espíritu reformista en materia educativa, empezaron los trabajos de demolición de la cárcel para erigir en ese mismo predio nuevamente una escuela.

La construcción fue realizada por el arquitecto Antonio Muñoz, el mismo creador del mercado Abelardo Rodríguez. Es enorme, funcional, con paredes macizas de concreto gris, grandes patios, biblioteca escolar, biblioteca pública y alberca.¹⁹⁴ Pertenece al grupo de escuelas que en esos años se edificaron con el afán de poner en práctica la educación socialista y como en otras también se invitó a los artistas a participar en la decoración de sus muros.

El vestíbulo que une las dos alas destinadas a las bibliotecas está decorado con once frescos de seis pintores: Raúl Anguiano, Everardo Ramírez, Gonzalo de la Paz Pérez, Antonio Gutiérrez, Ignacio Gómez Jaramillo y Aurora Reyes. Los espacios para las bibliotecas –oficinas y bodega en la actualidad– cuentan con los vitrales multicolores de Fermín Revueltas. La escuela aún se encuentra en servicio, pero el patrimonio artístico, al, igual que el de muchas otras escuelas primarias que en otro momento fueran del principal interés para la SEP, han quedado a merced del deterioro natural o provocado.

Aunque velados por el polvo de la contaminación, pueden vislumbrarse los colores

¹⁹⁴ González Gamio, 2007.

originales de los frescos. Abundan los rojos y los ocre –de temperatura cálida– en contraste con el blanco, el azul celeste y el gris. La similitud de color y el tema de las escenas plasmadas dan unidad a las obras de diferentes autores. Algunos pintan episodios triunfales: niños estudiando sobre los símbolos enterrados del fascismo y de la iglesia; un maestro enseñando a sus alumnos cómo romper la cadena de las dos cruces, la católica y la gamada; maestros obreros con rifles o pistolas en una mano y con libros en la otra. Otros tocan el tema de la injusticia y de la opresión del movimiento en pro de una educación laica: maestros muertos o maltratados ante grupos de niños; soldados martirizando al pueblo.

A pesar de inscribirse dentro de los mismos cánones, el mural de Aurora Reyes destaca dentro del conjunto. La armonía de la composición se basa en la forma interna del mural.¹⁹⁵ Existe un eje vertical marcado por la columna tras la cual se esconden los niños. Este eje es simétrico y divide la obra en dos partes. Al lado derecho, en segundo plano, los niños que observan la escena están inmovilizados por el miedo. En primer plano, sobre el eje horizontal que marca el piso, y abarcando toda la superficie del mural, están las figuras principales, cuya presentación está llena de movimiento. Es una combinación de líneas principalmente curvas que contrastan con las rectas verticales del segundo plano. Tales líneas son los cuerpos de la maestra golpeada y de los hombres agresores cuyos movimientos hacia direcciones opuestas crean una gran tensión. El contraste entre lo curvo y lo recto, lo vertical y lo horizontal, el movimiento y la inmovilidad dan a la obra un gran equilibrio. Antonio Rodríguez, además, encuentra un símbolo oculto en la composición: “El hacendado y su lacayo, al atacar brutalmente a una maestra rural, forman con sus cuerpos unidos una cruz gamada.”¹⁹⁶

A estas características habrá que agregar el empleo del lenguaje retórico de Aurora. En *Atentado a las maestras rurales*, hace uso de la figura de la “borradura” que se basa en la supresión intencional de una parte o de la totalidad de un elemento iconográfico. De los seis personajes representados, cinco de ellos –los dos campesinos, la maestra y los dos niños– ocultan parte de su cuerpo. Los agresores actúan de manera cobarde, sin mostrar sus rostros, la maestra se cubre por el terror y los niños se esconden por miedo a la violencia y a lo que está fuera de su control. Es así como la pintora denuncia lo vergonzoso de la acción.

Además, en su mensaje no sólo reprueba los abusos ejercidos sobre los maestros que

¹⁹⁵ Utilizo el término “forma interna” para aludir al “esqueleto estructural” de la obra en contraposición de la “forma externa” que se refiere al aspecto exterior de las cosas representadas. Rudolf Arnheim (1999) distingue entre “shape” y “form”, pp. 57 – 183.

¹⁹⁶ Rodríguez, 1970, p. 231.

acataron la consigna constitucional del laicismo sino que exalta el sacrificio de la maestra rural, figura maternal relacionada con la patria misma, hiperbolizando el daño ejercido por los enemigos de la nación. También subraya el hecho de que gran parte de los educadores anónimos que participaron en la lucha fueron mujeres esforzadas.

El tema de la educación visto de esta manera abandona el enfoque triunfante de otros murales del conjunto y enfrenta al espectador a las dificultades históricas que provocaron en la sociedad los intentos gubernamentales por erradicar la educación religiosa de las escuelas.

Fig. 56. Viñeta para ilustrar el poema “Es una ola” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).







Fig. 57. *Atentado a las maestras rurales* (1936). Mural al fresco. Centro Escolar Revolución. (Foto: David Herrera Piña).



Los murales del Auditorio 15 de mayo

El 15 de julio de 1960, en un oficio dirigido al ingeniero Alfonso Lozano Bernal, Secretario General del Comité Ejecutivo Nacional, Reyes propuso el proyecto de su obra más extensa en el Auditorio 15 de mayo del SNTE, Sección IX (Belisario Domínguez 32, Centro Histórico de la Ciudad de México). El documento proponía iniciar el trabajo en febrero de 1961.¹⁹⁷ El secretario aceptó el plan de la maestra y la obra se inició en la fecha señalada. Se trata de un conjunto de cuatro murales realizados en una superficie de 334.40 m² ¹⁹⁸ donde empleó la técnica del temple clásico.

Curiosamente, en el muro de la galería se registra como período de realización el comprendido entre los años 1959 a 1961. La leyenda acredita, asimismo, a Antonio Pujol como director técnico y a Josefina Quezada, Jesús Niño C. y Salvador Rodríguez, como ayudantes. Respecto a estos datos cabe hacer dos aclaraciones.

La primera se refiere a la falta de coincidencia de las fechas ratificada en otro de los murales donde aparece una placa con la fecha de 1962 acompañando una inscripción con una arenga dirigida a los maestros: “Acuérdate, compañero, de los maestros asesinados por los ... (ilegible) IGNORANCIA Y FANATISMO son armas solapadas de la REACCIÓN. ¡Destrúyela.” Esta placa en cemento tallado, como es evidente, marca el año real de terminación. Es posible que, por razones oficiales, la pintora haya decidido registrar la primera fecha en vista de que el comité que le había encargado el trabajo terminaba su gestión en noviembre de 1961.

La segunda aclaración se refiere al papel que desempeñó Antonio Pujol (1914-1995) en su función de “director técnico”. El pintor fue uno de los que participó en la decoración del mercado Abelardo Rodríguez en 1934 donde realizó tres frescos en el acceso principal, en el tablero de la escalera y en las bóvedas del Teatro Cívico Álvaro Obregón, hoy Teatro del Pueblo. Además, desarrolló su técnica cuando fue ayudante de Siqueiros en el Sindicato de Electricistas (1939) y cuando decoró los muros de una escuela primaria en Cuetztlá, Gro. (1940). Ese mismo año, después de secundar el asalto a la casa de Trotsky, se exilió en Mon-

¹⁹⁷ Oficio de Aurora Reyes al Ing. Alfonso Lozano Bernal, Secretario General del Comité Ejecutivo Nacional del SNTE, 1960, 15 de julio.

¹⁹⁸ Aurora eniendo de fondo a su propio camino”ra Reyes, que es un no cumplir con la historia de la cultura Reyes, 1962, 31 de octubre. López Moreno & Ocharán, 1990, p. 79 registran 362 m2.

Página anterior: Fig. 58. Detalle del mural *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

tevideo.¹⁹⁹ En su juventud fue amigo de Aurora Reyes, probablemente por las actividades de ambos en la LEAR. Cuando Pujol regresó del Uruguay, a mediados de 1959, reanudaron su vieja amistad. Era justamente la época en la que Aurora preparaba los trabajos del auditorio por lo que el pintor la asesoró en los bocetos.²⁰⁰

Cabe añadir que, además de los ayudantes mencionados en la placa, en documentos del archivo de Aurora Reyes aparecen otros nombres de asistentes ocasionales: Marco Antonio Borreguá, Alejandro Rojas y Bernardino Zamudio. Por otro lado, la obra fue restaurada y modificada por la maestra en 1979.²⁰¹

Debieron de ser muchos los incidentes que, como en cualquier trabajo largo, ocurrirían dentro del recinto. Roberto López Moreno refiere la narración de Aurora sobre el accidente que ésta sufrió un día que cayó de un andamio muy alto. Afortunadamente, otro armazón intermedio de tablonos detuvo su caída hasta el piso y ella no sufrió un daño mayor que la contusión.²⁰²

En la actualidad, este patrimonio cultural ha sufrido daños cuantiosos que van desde agrietamientos causados por los terremotos o superficies descascaradas hasta deterioros provocados por la negligencia e ignorancia de quienes han tenido a su cargo el inmueble. Posiblemente por fallas estructurales del edificio, se colocaron algunas columnas que dificultan la visibilidad y la fotografía. Las características del lugar lo han hecho propicio para servir a otros fines, además de los propios, pues ha sido utilizado para fiestas del sindicato o para hospedar solidariamente a contingentes de otras agrupaciones gremiales, como fue el caso de los trabajadores de limpia de Tabasco, quienes en su lucha de finales de los noventa, montaron ahí su albergue y utilizaron las paredes de la galería –donde se encuentra el mural *Espacio, objetivo futuro*– para hacer anotaciones o colocar clavos para colgar ropa. *La Jornada* publicó, en la primera plana del jueves 26 de diciembre de 1996, una foto del campamento para denunciar los daños irreversibles que, a esas alturas del movimiento, estaban sufriendo los ayunantes de Tabasco; un fragmento del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* aparecía como fondo, aunque el diario no lo identificaba y ni siquiera lo mencionaba. Roberto López Moreno reaccionó ante este episodio escribiendo

¹⁹⁹ Cruz Porchini, 1999-2000, septiembre – agosto, p. 47.

²⁰⁰ Carta vía correo electrónico de Rafael Pujol Canapé, hijo de Antonio Pujol. 1 de junio de 2007. El Lic. Rafael Pujol considera que el apelativo “director técnico” no es suficiente para la labor que desempeñó su padre, tanto en estos murales como en el realizado por Aurora en Coyoacán. A él le parecería más justo que se le llamara “coautor”.

²⁰¹ Conversación telefónica con Ernesto Godoy Lagunes, nieto de Aurora Reyes. 16 de mayo de 2007.

²⁰² Aguilar Urbán, 2008, p. 134.

una carta a la directora del diario. En ella denunciaba el “inculto olvido” de la obra de una pintora abanderada de las causas sociales. Y reclamaba: “las secciones culturales de nuestros diarios, muchas veces tan pródigas con personajes de la época, aunque fueren de muy segundo término, no han sabido cumplir en tantos años con la figura de Aurora Reyes, que es un no cumplir con la historia de la cultura de México”.²⁰³

Si en *Atentado a las maestras rurales* Aurora Reyes aisló un suceso para definir su postura ante él, en este conjunto nos da material suficiente para captar su interpretación de la historia mexicana en un intento de reconfigurar el pasado y contribuir al imaginario de identidades forjado en todos estos años. La historia presentada contiene los elementos necesarios para construir una trama de alcances míticos donde se presenta el origen de una nación que sobrevive a los estragos de sus crisis y se perfila hacia un futuro promisorio. Los cuatro murales se complementan en este sentido, siempre vinculados a un proceso evolutivo, donde la educación y los maestros juegan un papel trascendental.

Esta visión coincide con premisas existentes sobre el papel de la escuela en el progreso de la patria. Desde los cuadros estatales se daba continuidad, por lo menos en el discurso político, a una mística de la educación que se había forjado a partir del paso de Vasconcelos por la SEP. Desde entonces, la sublimación del concepto de “cultura” se había convertido en una bandera de los gobiernos revolucionarios y neutralizaba las diferencias ideológicas de las distintas facciones. A decir de Jorge Cuesta, en ese momento la escuela asumió “la función platónica de dar nacimiento a un Estado perfecto, fundado en la sabiduría y la virtud, nutrido por la ciencia y por la filosofía”.²⁰⁴

Por otro lado, 1960 era para el país una fecha emblemática porque en ese año se cumplían varios aniversarios patrióticos: los ciento cincuenta años del inicio de la lucha por la independencia, los cien años del triunfo de la Reforma y los cincuenta años del estallido de la revolución.²⁰⁵ Las fechas y el ambiente nacionalista que de ellas se derivaba hacían propicio el tratamiento de la historia en los muros, no como una representación aislada de sucesos sino como una interpretación global del surgimiento y consolidación de la patria.

Sin embargo, dentro del muralismo, había llegado la época del desencanto y la lucha de las nuevas posturas en contra del arte consagrado. El mismo Orozco, desde 1945 ya

²⁰³ López Moreno, 1996, p. 3.

²⁰⁴ Citado por González Mello, 2002b, p. 283.

²⁰⁵ Vázquez, 2000, p. 249

había expresado su crítica al movimiento señalando los puntos oscuros en los postulados del *Manifiesto* de 1923, así como la imposibilidad de socializar el arte mientras no cambiara radicalmente la estructura de la sociedad.²⁰⁶ Siqueiros, por su parte, realizaba una obra tardía –que él consideraba y defendía como la “tercera etapa” del muralismo– en Bellas Artes, en el Instituto Politécnico Nacional, en el Hospital de la Raza, en Ciudad Universitaria y en el alcázar del Castillo de Chapultepec. Rivera, en tanto, proclamaba en 1955, la vigencia de la “escuela mexicana”, aunque reconocía que no había alcanzado “un realismo completo en forma y contenido” debido al retraso industrial del país²⁰⁷ y difundía la idea de la conjura proveniente del imperialismo yanqui en contra de la pintura mexicana²⁰⁸. José Luis Cuevas atacaba al muralismo en su manifiesto “La cortina del nopal” publicado en 1958 y la misma Aurora Reyes hizo un pronunciamiento en el año 1959, denunciando “la existencia de un plan perfectamente organizado para invadirnos, desde las galerías extranjeras que funcionan en nuestra ciudad, con la pintura abstracta ...con la complicidad de pintores mexicanos bien pagados y resentidos porque no han podido con el paquete de mantenerse dentro de la corriente de nuestra escuela pictórica nacional, con personalidad y méritos propios”²⁰⁹ Dentro de este contexto, la pintora realizó los murales *Trayectoria de la cultura en México*, *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria*, *Espacio, objetivo futuro* y *Constructores de la cultura nacional*.

Un antecedente de estos murales es, sin duda, la obra monumental de Rivera en Palacio Nacional (1929-1930). En ella el artista presenta su interpretación del devenir de la patria desde la etapa prehispánica hasta la revolución y también proyecta su futuro “predecible”, a decir del pintor, manifestando confianza en el advenimiento del nuevo orden social. La utopía de Rivera se basa en el cambio de las estructuras socio-económicas:

Puede, ... debido al impulso progresista libertador del proletariado en medio de la revolución agraria democrática-burguesa intentar expresar la historia de todo un pueblo, el mío, desde su pasado remoto hasta su futuro predecible gracias a las enseñanzas de Marx, de Lenin y de Stalin y a la revolución proletaria, la cual sabrá destruir la vieja sociedad capitalista para construir una nueva luz del socialismo, para llegar al comunismo.²¹⁰

²⁰⁶ Orozco, 2002, pp. 65 – 71.

²⁰⁷ Rivera, 1999, pp. 576-582.

²⁰⁸ Manrique, 1978, p. 2850.

²⁰⁹ González Porcel, 1959, 4 de junio, p. 10.

²¹⁰ Rivera, 1999, p. 581.

La visión de Aurora Reyes, revelada en su obra del Auditorio 15 de mayo, también subraya la importancia de las luchas sociales y congrega a sus actores principales, pero proclama a la educación como el verdadero y definitivo agente de cambio. Este punto de vista se acerca más al humanismo de Sierra y de los miembros del Ateneo de la Juventud que al pragmatismo de Rivera.

Así se entiende su propuesta en los dos murales de estructuración gemela que se encuentran a la derecha y a la izquierda del foro, desde la perspectiva del espectador. (*Trayectoria de la cultura en México* y *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria*). Ambos se apoyan en la arquitectura del inmueble para dividir las obras en tres partes que corresponden a los arcos del edificio. La separación tripartita conviene al ordenamiento en secuencia temporal para seccionar en etapas el complejo devenir de la historia patria partiendo de lo antiguo –en el sector próximo al foro– y desarrollándose hacia lo moderno en sendos muros que desembocan en el área del segundo piso, de cara al foro, donde se localiza *Espacio, objetivo futuro* que, junto con *Constructores de la cultura nacional*, ubicado como cenefa en el balcón de la galería, complementa el discurso de la pintora.

Trayectoria de la cultura en México

La obra que se sitúa a la derecha del foro se denomina *Trayectoria de la cultura en México*. En su estructura narrativa divide la historia de México en tres períodos: prehispánico, colonial y moderno. Un águila abarca con sus alas abiertas los tres arcos y cobija una serie de escenas y de personajes. Las alas del ave del escudo nacional cumplen la doble función de proteger y albergar la mexicanidad. Es una *matria* más que una *patria*. El águila exhibe una mirada torva porque “observa la conquista de sus pueblos, que se derrumban bajo el peso de la fuerza brutal”,²¹¹ y su estampa severa imprime un carácter de bravura y de grandeza al ser mexicano. En el repertorio de personajes de Reyes, esta imagen se relaciona con la fiera

Coatlicue, madre también, cuya estatura simbólica fue reconocida por la artista en su poesía. La imagen del águila forma dos ejes simétricos que se entrecruzan y crean estabilidad, reforzando la función protectora de la patria.

En una entrevista concedida a la periodista Consuelo Pacheco Pantoja, Reyes describió detalladamente los elementos de este mural:



Fig. 59. Detalle del mural *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

En el primer arco se ven los elementos culturales prehispánicos: la arquitectura, representada por la casa de los tres dinteles de Chichén-Itzá y el observatorio astronómico llamado “El Caracol”; la Tlacuila, representando a la pintura; el Quetzalcóatl, a la escultura; la danza, por una figura de bailarina de Tlatilco; la cerámica por unos ejemplares de vasijas que sirven de útiles de trabajo a la Tlacuila y el Xochipilli (dios de la primavera, las artes y la alegría), todo iluminado por la luz de Coyolxauqui (la luna labrada en jade). En primer término está un flechador que tiene algo de

²¹¹ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 48

Ilhuicamina y de Cuauhtémoc, lanzando una flecha que atraviesa todas las épocas de México hacia el futuro dejando una huella luminosa a su paso. Antes de comenzar el arco está representado el dios del nacimiento por una figura de códice que significa a un caracol; éste arroja unas mazorcas que se desgranán en el espacio y cuyos maíces van a formar las estrellas que se unen en constelaciones y la vida del ser humano sobre la tierra.²¹²

A la anterior reseña debe agregarse la inclusión de dos ideogramas más provenientes de los códices: uno denominado “el principio” que antecede al dios del nacimiento y está representado por una matriz con un óvulo unido al signo de lluvia; y otro, en la parte más alta del arco, un óvalo de donde surgen cuatro botones de flor que simbolizan los cuatro puntos cardinales.

La iconografía de esta parte muestra el grado de veneración de la artista hacia el mundo cultural prehispánico y, por tanto, hacia la raíz indígena del ser mexicano. El hispanismo y el indigenismo fueron posturas contrapuestas en la concepción de la historia patria desde el siglo XIX. Justo Sierra había pugnado por una posición conciliadora aceptando el pasado en forma total, procurando no satanizar a ninguna de las partes. El *Manifiesto* de 1923 había declarado que la tradición indígena de México era “la mejor de todas”.²¹³ Vasconcelos, desde la Secretaría de Educación Pública había favorecido la tendencia hispanizante, pero Manuel Gamio, como subsecretario puso en marcha la segunda visión, que se radicalizó con los conflictos con la iglesia católica y llegó a su apogeo con Cárdenas. Reyes, en este mural, plantea claramente su indigenismo, que va aparejado con información antropológica vasta, lo que demuestra el avance en los estudios en esta disciplina. (En 1964 se fundaría el Museo Nacional de Antropología y el del Virreinato, símbolos –respectivamente– del reconocimiento de la trascendencia de la historia prehispánica y la colonial). Por otro lado, es visible la valoración que se da a cada una de las bellas artes y también al arte popular como elementos integradores de la cultura.

Este primer arco, con el esplendor de la cultura del México antiguo bajo la discreta iluminación lunar, remite a un pasado que deja de ser histórico para volverse mítico. Es el principio fundacional de la mexicanidad. Reyes explicita abundantemente el simbolismo didáctico de cada uno de los elementos iconográficos pero la retórica del mural excede esas

²¹² Pacheco Pantoja, 1975, noviembre, p. 30.

²¹³ Tibol, 1969, p. 90.

explicaciones. Hay dos elementos metafóricos que hablan de la proyección hacia el futuro: El primero proviene de la mitología náhuatl, es el ideograma llamado “el principio” que a su vez genera al “dios del nacimiento”; éste lanza mazorcas que se desgranán transformándose en estrellas; el segundo conjuga dos personajes históricos, Moctezuma Ilhuicamina y Cuauhtémoc, en uno solo. El flechador, que, según Reyes, “es el representante de la raza que envía, hacia el futuro, su mensaje de luz y de belleza,”²¹⁴ dispara la flecha-ráfaga-cometa que es lanzada desde el pasado remoto y atraviesa los tiempos hasta llegar a la modernidad, donde –en el tercer arco– se identifica con el pincel. Con este punto de partida, Reyes reconoce el origen divino del “hombre de maíz” y la heroicidad de personajes más que históricos, legendarios. Los granos de maíz y la flecha marcan una dirección de movimiento de derecha a izquierda y establecen puntualmente el carácter narrativo del mural creando la temporalidad, recurso válido para hablar de la historia. Además, hace uso de la metáfora, figura altamente expresiva. Se basa en la unión de dos entidades independientes que tienen en común uno o varios elementos análogos. El valor de la metáfora proviene de su capacidad para dar un nuevo sentido a un objeto al fusionarlo con otro. En este caso particular, el maíz –que en el *Popol Vuh* es la masa que formará al hombre– se presenta en granos que luego vemos como estrellas, después como constelaciones. Los dorados granos-estrellas en esta metáfora explican en un solo golpe de vista el origen del mexicano y su proyección hacia el universo.

Por otro lado, la flecha dirigida hacia el futuro, flecha-pincel después, hermana el arte con la historia. La función de la pintura debe estar ligada íntegramente a las causas de la sociedad; es arma incisiva, es agudeza que alcanza el punto exacto.

Reyes aprovecha las cualidades metafóricas de los nombres en náhuatl para mostrar en su sentido literal al personaje “Ilhuicamina” cuyo significado es “flechador del cielo”, pero lo funde con Cuauhtémoc porque el último emperador azteca es el símbolo de la bravura y del honor en todas las versiones de la historia patria, es el “joven abuelo” –según la designación de López Velarde–, el “único héroe a la altura del arte”,²¹⁵ cuyo mito fue alimentado desde el siglo XIX.

Con gran entusiasmo, Aurora continúa su explicación aludiendo a los componentes iconográficos del segundo arco:

²¹⁴ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 48.

²¹⁵ López Velarde, 1979, p. 156.

En el segundo arco se ve la destrucción de la cultura prehispánica por la conquista. Arden los códices que constituyen la historia de lo indígena. Al fondo están las aportaciones religiosas de la Colonia representadas por la iglesia y el monasterio. La iglesia de Tonanzintla (lugar de Tonantzin, madre de los dioses) en donde la mano indígena en esclavitud, burlando la vigilancia de los misioneros logra plasmar en el decorado interior el Tlalocan (paraíso indígena), y Acolman, (*sic*) convento en que se fusionan los elementos arquitecturales de otros países con lo mexicano. Al frente se ven los elementos de la conquista, también ya en destrucción: armaduras, lanzas, cañones, etcétera, y ruinas de templos bajo los cuales surge el Teocalli (templo indígena), en cuya parte inferior, correspondiendo al corazón del águila, hay un niño indígena dormido, que es el germen nutricio de todo ser mexicano. Un cielo de tormenta ensombrece esta etapa de nuestra historia.²¹⁶

En su visión de la Conquista, Reyes sigue destacando el trabajo indígena por encima de la aportación española a la cultura. Como ella misma lo señala, la alegoría del origen del mexicano es un niño indígena, que coloca en la base del teocalli. No obstante, su reconocimiento de la arquitectura colonial habla de la revaloración de la cultura española que se dio en los primeros años del siglo XX, impulsada también por el Ateneo de la Juventud,²¹⁷ pero subraya la tragedia de la destrucción de códices y templos donde se fundamentaba la cultura azteca. La autora localiza en esta etapa de la historia el nacimiento de la nación en concordancia con las ideas de los ateneístas. El mestizaje es la base de la nación y se encuentra plenamente representado por el arte colonial de esencia española, pero intervenido por la mano indígena. El cielo de tormenta emparentado a la catástrofe de la conquista se presenta como un arranque romántico propio de las mentalidades independentistas de la segunda mitad del siglo XIX. Esta



Fig. 60. Detalle del mural *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

²¹⁶ Pacheco Pantoja, 1975, noviembre, p. 30. El sic que aparece en la cita se anota porque en realidad la edificación representada es el convento de Actopan, en Hidalgo, de acuerdo a la misma Aurora Reyes (1962, 31 de octubre, p. 48). Es posible que la confusión con el otro convento agustiniano sea una errata de la publicación donde apareció la entrevista.

²¹⁷ Ramírez, 1990, p. 71.

época de crisis se relaciona también en el terreno iconológico con la función destructora y purificadora del fuego. El incendio presentado destruye pero, al mismo tiempo, hace que resurja el *teocalli* y procrea al niño indígena, presentado en embrión, a la altura del corazón del águila. El niño se muestra suspendido en la ráfaga de luz, encapsulado entre lenguas de fuego. Sobre él, Reyes afirma que es: “...el símbolo de nuestra simiente y nuestra sangre, niño que habrá de despertar un día impulsado por la potencia de su origen.”²¹⁸

Para terminar con su descripción la pintora entrevistada hace referencia al contenido del tercer arco:

Uniendo el segundo y tercer arcos hay una cruz de maíz coronada de cempasúchiles (ceremonia indígena prehispánica que persiste en nuestros días entre los indígenas durante la cosecha del

maíz) como símbolo de la madurez del hombre mexicano (formado de maíz). Dividiendo el arco diagonalmente hay un brazo y una mano que sostiene un pincel cuya punta ilumina la flecha lanzada por el pasado y la impulsa fuera de los límites de la patria hacia lo universal. El cielo correspondiente a este arco es el que puede verse a través de los grandes telescopios modernos, con los conocimientos cósmicos que la ciencia ha puesto a nuestro alcance.²¹⁹

La imagen de mayor simbolismo para la concreción de la mexicanidad es la cruz de maíz, icono que expresa plenamente el sincretismo religioso que preserva la tradición indígena en la religión impuesta. Aurora describe esta

figura como “símbolo de la madurez mexicana”. La modernidad aparece representada precisamente por las instituciones educativas: La Universidad, el Politécnico, la Normal de



Fig. 61. Detalle del mural *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

²¹⁸ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 48.

²¹⁹ Pacheco Pantoja, 1975, noviembre, p. 30.

Maestros, el Palacio de Bellas Artes y la Escuela de Agricultura, así como torres de petróleo —como referencia a la gran proeza de la expropiación petrolera cardenista— y fábricas que aluden a la industrialización como parte del progreso. Es necesario aclarar que en una época de su vida Reyes convivió con los estridentistas y se sintió atraída por su propuesta estética, como lo demuestra el lienzo *Estudio en azules* (1946), también llamado *Paisaje eléctrico*. Sin embargo, no hay evidencia en sus murales de una fascinación por la máquina como se manifestó en otros muralistas.²²⁰

En *Trayectoria de la cultura en México* su idea de la modernidad incluye la industrialización, pero está fundamentada en la educación, en la ciencia y en el arte. Los gobiernos posrevolucionarios de estos años parecían haber abierto las puertas a su desarrollo. En el primer arco está presente el observatorio astronómico maya como reconocimiento a los adelantos científicos logrados en la cultura prehispánica y, en el tercer arco, este saber se refrenda —ya en la época moderna —con el fruto de las nuevas investigaciones sobre el universo, con las imágenes del cielo visto por los telescopios: “sin duda, el cielo más bello conocido”, apunta Reyes. Y también señala que la mano del artista que atraviesa diagonalmente este arco es un homenaje mínimo a Diego Rivera (fallecido en 1957, época reciente a la realización del mural), por considerar que este pintor “puso su pie en la última huella aborigen, inmovilizada tanto tiempo por la conquista y dio un paso gigantesco hacia el siglo XX, comprendiendo que sólo puede avanzarse hacia una meta universal con pasos propios”.²²¹

En su visión, repite el concepto de los ateneístas, expresado por la pluma de su tío Alfonso Reyes: México ha madurado cuando ha descubierto su misión, se ha mirado a sí mismo y ha encontrado “el oro escondido de los aztecas”.²²² El discurso de Aurora muestra certidumbre en el rumbo de la patria gracias a los grandes ideales que se vuelven alcanzables cuando están basados en la educación de un pueblo. Es necesario subrayar este hecho porque, lejos del pragmatismo de Rivera o de la visión de la “modernidad” a través de las máquinas de otros muralistas, en este mural Reyes se inclina hacia el humanismo de los ateneístas. Con esta postura, confirma lo que había declarado en 1954 a Elena Poniatowska: “Mi religión es el hombre... no tengo teorías ni doctrinas personales y no creo en las ajenas.”²²³

²²⁰ Sobre el maquinismo como una de las figuraciones privilegiadas del muralismo, puede consultarse a Reyes Palma, 2002, pp. 17-38.

²²¹ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 49.

²²² Alfonso Reyes, 1956, p. 50.

²²³ Poniatowska, 1954, 24 de agosto p. 5.

Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria

El mural que parte de la izquierda del foro lleva el nombre de *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria*. Aquí la maestra sindicalista recorre nuevamente, con gran pasión, la historia de México en sus diferentes etapas, subrayando la participación de los educadores desde la época prehispánica hasta la moderna. Muestra, además, el panteón heroico que la revolución había redefinido en pro del sentimiento de mexicanidad.

Para cubrir los tres arcos que abarca el mural, la pintora utiliza un recurso similar al del águila de *Trayectoria* ...Se trata de una serpiente emplumada que atraviesa toda la superficie, dando cabida –en la ondulación de su cuerpo– a los episodios nacionales. La imagen es una hibridación de un personaje ya de por sí híbrido (serpiente y ave) con un ser humano, pues la cabeza del reptil es presentada con un rostro de aspecto bondadoso enmarcado en casco. Además, el personaje tiene brazos y manos; en una de ellas sostiene granos de maíz de diversos colores; y en la otra, como un Prometeo indígena, el fuego. El recurso, en este caso, produce un efecto distinto al del águila. Las líneas onduladas y dispares de la serpiente provocan caos, en congruencia con el mensaje ideológico del mural: el complicado inventario de confrontaciones entre grupos opuestos en el país queda claramente expresado. Este efecto se incrementa con la presencia del fuego como fondo que emerge en varios puntos del mural. Por otro lado, el barroquismo de la serpiente, con tantas plumas y tanto movimiento, se desborda prácticamente de la obra.

Quetzalcóatl es un símbolo bienhechor, es fuerza creadora; pero lo más significativo es que, dentro de los dioses prehispánicos, la pintora eligió a este personaje mítico para presentarlo como el primer educador de la nación. Quetzalcóatl no es sólo el dios artífice de la humanidad que con la ayuda de una hormiga descubrió el maíz y se lo entregó a los hombres; es también el sacerdote que enseñó la agricultura, la orfebrería y tantas otras artes a los toltecas. Reyes explica que en tiempos prehispánicos se daba a los grandes maestros un tratamiento de dignidad llamándolos también “Quetzalcóatl”, de ahí que haya puesto al personaje rostro y manos indígenas. Aclara, además que el maíz que lleva en una mano representa el alimento material, mientras que la luz de la otra extremidad significa el alimento espiritual otorgado a su pueblo.²²⁴ Escribe Carlos Fuentes, como si se refiriera al mural:

²²⁴ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 49

“Quetzalcóatl se convirtió en el héroe moral de la antigüedad mesoamericana, de la misma manera que Prometeo fue el héroe del tiempo antiguo de la civilización mediterránea, su libertador que trajo al mundo *la luz de la educación*. Una luz tan poderosa que se convirtió en la base de la legitimidad para cualquier Estado que aspirase a suceder a los toltecas, heredando su legado cultural.”²²⁵

Detrás de la cabeza de la Serpiente Emplumada, Aurora coloca la figura de la *Piedra de Sol* y un disco con la estampa de un conejo, representación de la luna tomada del *Códice Borgia* y, en medio de estas dos imágenes, una estrella, sin duda Tlahuizcalpantecutli, “el señor de la casa del alba”, personificación de Venus. Todos estos astros tienen una relación con Quetzalcóatl en los mitos donde el dios tuvo una participación capital.

La cabeza de Quetzalcóatl se yergue creando un eje vertical que coincide con el inicio del primer arco. A la derecha, en el espacio contiguo al foro, la pintora hace una representación de los diferentes oficios y carreras que ofrecía la educación indígena. En el ángulo superior, junto al conejo lunar, se encuentra el astrónomo que explica a sus alumnos el fenómeno de un cometa, en una imagen extraída del *Códice Mendocino* donde la noche y las estrellas son presentadas como un medio círculo con ojos, de los cuales surge un dragón azul, como se muestra al cometa en el *Códice Vaticano A*. El conocimiento de las estrellas y de las artes fue considerada por los nahuas como sinónimo de sabiduría. Los toltecas la habían alcanzado gracias a Quetzalcóatl. Dice el *Códice Matritense*:

Los toltecas eran sabios;
la toltecáyotl, el conjunto de las artes,
su sabiduría,
todo procedía de Quetzalcóatl ...
conocían experimentalmente las estrellas,



Fig. 62. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

²²⁵ Fuentes, 2004. Las cursivas son mías.

le dieron sus nombres.
 Conocían su influjo,
 Sabían bien cómo marcha el cielo,
 cómo da vueltas...²²⁶

No es casual, entonces, que Aurora haya puesto a Quetzalcóatl como eje de su mural y que haya incluido diversos elementos, relacionados con el dios, subrayando el grado de avance que tuvo la cultura prehispánica.

Más abajo, aparecen el médico curando a un enfermo, los legisladores y el encargado de la organización social que visitaba las casas para ayudar a resolver los problemas de las familias. Tienen un lugar también, más arriba, los guerreros: caballero águila y caballero tigre.

Los oficios se ilustran con las imágenes de una mujer y una niña dedicadas a fabricar textiles, un artesano plumario, jóvenes tocando instrumentos musicales, cantando y danzando. Las diferentes representaciones de éstos se basan en láminas del *Códice Florentino*²²⁷. Por último, Reyes incluye a los agricultores, que llevan en las manos cañas de maíz o productos salidos del maíz y se dirigen a un árbol robusto con mazorcas frondosas, que simboliza, según señala, “el tronco económico bajo el que se ha refugiado nuestro pueblo”²²⁸.

Sin embargo, el significado de esta planta va más allá; su sacralización es evidente porque la pintora coloca ojos en dos de los tallos en señal de personificación. Pero, además, la planta de maíz hecha árbol nos recuerda al de Tamoanchan, lugar mítico donde Quetzalcóatl llevó los huesos preciosos que había robado del Mictlan, la región de los muertos. En Tamoanchan, Cihuacóatl los hizo polvo y el dios sangró su miembro sobre ellos para que nacieran los *macehuals*. (los merecidos por la penitencia) y se repoblara la tierra y diera inicio el quinto sol. También hasta Tamoanchan el dios llevó los granos de maíz. Los dioses comieron y después Quetzalcóatl puso los granos en los labios de los hombres.²²⁹



Fig. 63. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

²²⁶ León Portilla, 1978a, p. 652.

²²⁷ Castillo Farreras, 1978. León Portilla, 1978c.

²²⁸ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 51.

²²⁹ León Portilla, 1978a.

Del lado izquierdo de la cabeza de Quetzalcóatl, en el espacio que resta del primer arco, la pintora concentra episodios de la época colonial. Los educadores de este período son los frailes. Reyes muestra las dos caras de la conquista espiritual. Por un lado, está el cura benefactor representado en la compasiva figura Vasco de Quiroga; y, por el otro, un miembro del clero hunde una espada por la boca de un nativo arrodillado que porta un escapulario en el cuello. Esta imagen es de gran dramatismo y transmite la violencia de la imposición religiosa que significó la pérdida de los fundamentos culturales prehispánicos. La idea se refuerza cuando, sobre una edificación compuesta de una pirámide y una fortaleza española –que señalan su convivencia durante la conquista– se encuentra, en la parte más alta del arco, un grupo de soldados españoles. Uno de ellos apunta con su espada hacia la luz que se levanta de la mano de Quetzalcóatl, con la intención de destruir completamente la cultura indígena, sin lograrlo. La espada se convierte en un instrumento simbólico de dominación, de procedencia europea, que iglesia y Estado (soldado y sacerdote) utilizan para el mismo fin avasallador.

Del período colonial, Aurora Reyes quiso subrayar nuevamente la participación del indígena en el arte colonial mexicano sobre el cual imprimió su estilo y cosmovisión; por eso, presenta a dos indios representantes de los constructores de templos: el tameme o cargador y el escultor-pintor de imágenes religiosas. Al lado de esta escena crece una vid, como muestra de los cultivos introducidos por los españoles.

El segundo arco ilustra las luchas de un siglo: 1810-1910. Es importante observar cuáles son los héroes que fueron incluidos por reunir los atributos de maestros y luchadores sociales desde el punto de vista de la pintora. En la etapa de la guerra de independencia están Hidalgo, Morelos, el Pípila, Josefa Ortiz de Domínguez y Leona Vicario. La figura de Hidalgo se presenta con los brazos en alto uniendo el primer y segundo arco. Con la mano derecha sostiene un libro abierto que lleva inscritos algunos puntos del ideario político del libertador: “1810. Tierra a los naturales. Muerte a los esclavistas. Cese a los tributos. Independencia.” Hidalgo es presentado con su fisonomía tradicional como el “venerable anciano”, con rostro aguerrido en actitud mesiánica, arengando al pueblo. Una multitud de campesinos eleva sus brazos hacia él en un gesto que podría significar súplica y adoración.



Fig. 64. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

A la izquierda del Padre de la Patria se encuentra Morelos, quien en la mano derecha lleva un sable y, en la izquierda, una planta en germinación que ofrece a los campesinos, “adelantándose a nuestra revolución agraria”.²³⁰ Es posible que con ésta simbolice el carácter campesino de las luchas revolucionarias desde la guerra de independencia y encumbre los intereses rurales que dieron bandera a la Revolución Mexicana. Reyes refuerza la importancia de Morelos, cuyo culto había crecido con la revolución. Llamado el “Napoleón americano” había sido considerado por algunos historiadores como un mejor representante de los oprimidos y explotados por ser “mestizo, con algo quizá de sangre negra”²³¹, y no criollo, como Hidalgo.

Dentro del mismo arco, en la curva superior, Reyes incluye un motivo de la guerra de intervención norteamericana en la figura del joven cadete Juan Escutia envuelto en la bandera. Debajo de él aparece el Gral. Juan Álvarez, ferviente defensor de la independencia quien enarbolaba la bandera del “Doliente de Hidalgo”, estandarte diseñado por los seguidores del libertador, en señal de luto, después de su muerte. Al centro sobresale la figura de Juárez, quien lleva en el pecho una banda donde se lee su célebre frase: “Entre

los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz”. Levanta la mano derecha en actitud de impartir justicia; en la mano izquierda lleva un libro de leyes. Uno de sus pies aplasta las cabezas de Maximiliano y de un obispo quienes han perdido su corona imperial y su mitra, respectivamente. Cabezas, corona y mitra se encuentran sobre la capa del emperador junto con la pata de palo de Santa Anna. A la izquierda de Juárez aparece el Gral. Ignacio Zaragoza, triunfador de la batalla del 5 de mayo.



Fig. 65. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

entre los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz”. Levanta la mano derecha en actitud de impartir justicia; en la mano izquierda lleva un libro de leyes. Uno de sus pies aplasta las cabezas de Maximiliano y de un obispo quienes han perdido su corona imperial y su mitra, respectivamente. Cabezas, corona y mitra se encuentran sobre la capa del emperador junto con la pata de palo de Santa Anna. A la izquierda de Juárez aparece el Gral. Ignacio Zaragoza, triunfador de la batalla del 5 de mayo.

²³⁰ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 52.

²³¹ Vázquez, 2000, p. 217.

Debajo de Juárez, coloca a Ricardo Flores Magón y a la maestra Juana Belén Gutiérrez de Mendoza como precursores de la Revolución Mexicana. La figura de Flores Magón ha sido muy reconocida y estudiada. No así la de Juana Belén, periodista y escritora que junto con Otilio Montaño, representado más abajo, participó en la redacción del “Plan de Ayala”. La artista conoció a Juana Belén cuando ésta se encontraba al final de su vida; Reyes quedó impactada por la personalidad y la lucha de esta mujer que militó primero en el Partido Liberal Mexicano, después en el Antirreleccionista y, por último, en el regimiento zapatista “Victoria”, donde fue nombrada coronela.

Es importante recordar que el mural fue modificado en 1979 y que, tal y como se conserva en la actualidad, contiene algunas diferencias con el original. A partir de una fotografía, podemos observar que en la primera versión, Juana Belén aparecía en un pequeño hueco junto a Otilio Montaño; en el lugar que ahora ocupa la luchadora antiporfirista se encontraba el retrato de Gabriel Leyva Solano, maestro rural, precursor de la revolución, cuyo rostro ya había sido utilizado por la pintora como fondo en el lienzo *Testamento* (1956). La presencia del maestro, que había muerto en la lucha por sus ideales, era muy significativa en el contexto del mural y no es explicable el motivo por el cual Reyes lo eliminó.

Por último, dentro del mismo arco, la pintora se refiere al período revolucionario, al cual define por medio de las luchas obreras y campesinas. Asimismo, subraya la participación de la mujer utilizando, en la parte alta, dos personajes femeninos. En la unión del tercer arco se encuentra Lucrecia Toriz, quien apoyó la huelga de Río Blanco. En medio de Juárez y Zaragoza, sobresale la gran figura de una soldadera. La perspectiva de ésta logra dar la impresión de que su torso se sale del mural hacia el espectador.

En el siguiente plano inferior, Reyes resume la epopeya revolucionaria en dos caudillos: Zapata y Villa. Los presenta a caballo en imágenes paralelas. Los dos héroes levantan triunfalmente un fusil con la mano izquierda, mientras que con la derecha sostienen la rienda de los corceles: blanco el de Zapata, negro el de Villa. Los caballos saltan por encima de la cola de la Serpiente Emplumada, como brincando un obstáculo en alguna exhibición ecuestre. Son una reminiscencia de otras imágenes que hacen referencia a la lucha armada en terreno campestre, donde el caballo se impregna de un valor simbólico y confiere virilidad al jinete y un fuerte vínculo del héroe con la naturaleza.²³²



Fig. 66. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

²³² Salazar Torres, 2003a, pp. 73-74.

Es claro que Aurora, quien había incursionado en el muralismo durante el período del general Cárdenas y que no ocultó su admiración hacia el presidente, participó también de los valores propagados por el régimen. En ese sexenio habían vuelto al primer plano los problemas del indio y de la tierra y, por tanto, Zapata había sido elevado al pedestal de los héroes.²³³ Alguna vez, la pintora declaró: “Yo jamás podré cambiar mi amor por Zapata, amor irracional, como se dice ahora, que golpea profundamente el corazón”.²³⁴ Y le dedicó su poema “Teogonía campesina”, donde lo llamó “hombre de tierra” y “árbol estremecido en la tormenta”, contribuyendo a enriquecer el mito. En cambio, el culto al Centauro del Norte fue más tardío y sólo fue reivindicado por la Cámara de Diputados a fines de los sesenta.²³⁵ No obstante, Aurora Reyes ya lo considera en este mural, igual que en su poesía, uno de los agentes de la “Madre Revolución”.

Debajo de la Serpiente Emplumada y de los caballos se encuentra una escena que habla de los escombros de la dictadura porfirista. Reyes la describe de esta manera:



Fig. 67. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

armado y uniformado a la usanza de Columbus, cayendo hacia atrás y cubriéndose el rostro ante el inminente encuentro con el Centauro del Norte. En el rincón, ya junto al balcón de la galería, uniendo este arco con el tercero, un cura que huye ladinamente ante la situación, buscando un refugio apropiado²³⁶

...se destaca, quebrado, el busto del dictador, cuya cabeza yace por el suelo y cuyo busto cubierto de medallas sirve de apoyo a un ave rapaz. En seguida, el traidor Victoriano Huerta, recostado en el piso, con los síntomas de su embriaguez consuetudinaria, sosteniendo una botella de licor en una mano y acariciando los dólares —precio de la traición a su pueblo— con la otra. Más allá, un soldado yanqui,

²³³ Vázquez, 2000, p. 178.

²³⁴ Castillo Nájera, 1987, p. 24.

²³⁵ Rodríguez Luévano, 2003, p. 74.

²³⁶ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 52.

El tercer arco, que podría plantearse como la etapa de México hacia la modernidad, utiliza la puerta de entrada a la galería para sostener la última parte de la serpiente emplumada y conectarla con una puerta simulada de la SEP, como continuación de la sabiduría que legó Quetzalcóatl. Enseguida aparece una representación de los maestros sacrificados durante el conflicto religioso. La escena nos remite al primer mural de Aurora, *Atentado a las maestras rurales*. Reaparece la imagen de la maestra rural, que yace en el piso oprimiendo fuertemente la constitución entre sus brazos, al tiempo que un hombre con escapulario está a punto de dejar caer sobre ella un machete. El acto es impedido por un profesor progresista mientras un niño muestra al agresor un libro abierto, como si fuera un escudo para defenderse o un amuleto en contra del mal. Del enfrentamiento terrible sale el país renovado: una trinidad revolucionaria, formada por un obrero, un campesino y una maestra, muestra a las figuras relevantes de esta sociedad. Reyes se adhiere a la práctica de utilizar alegorías católicas para abonar imágenes a la nueva “religión de la patria” y legitimar el nuevo orden impuesto por la revolución. Asimismo, resulta altamente significativo que a diferencia de las “trinidades revolucionarias” que otros muralistas presentaron con la integración de un obrero, un soldado y un campesino, en este conjunto la maestra sustituya al soldado, y se considere a la educación como una verdadera arma para luchar contra los males de la patria. Para representar a la maestra utilizó como modelo a la dirigente social Eva Cantú y en el lugar del campesino puso al líder agrario zapatista Rubén Jaramillo Méndez quien, por cierto, fue asesinado junto con su familia el 23 de mayo de 1962, durante el gobierno de López Mateos, antes de que la pintora terminara los murales. El obrero fue representado con el rostro de uno de los líderes del movimiento ferrocarrilero: Román Guerra Montemayor.²³⁷



Fig. 68. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

²³⁷ Alegría, 1979, julio, p. 40.

Y es justamente la maestra quien señala a la juventud y a la niñez el camino hacia un futuro de paz. Es muy importante notar que la pintora sigue explotando la carga simbólica



Fig. 69. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

que dentro del muralismo había adquirido el icono de la maestra rural, que por su condición femenina se identifica también con la madre y con la patria misma. Así, podría interpretarse que la maestra golpeada y arrastrada en la secuencia del mural —pues las dos llevan el vestido rojo— es la misma que se levanta airosa y ocupa el lugar central de la trinidad revolucionaria. Es decir, que la patria vapuleada por sus agresores, se alza redimida después de la lucha para enseguida guiar a sus hijos hacia el destino correcto. Su brazo y la mano con el índice extendido constituyen, además, un paralelismo con el brazo y el pincel en *Trayectoria* ...Aquí, el punto señalado es un globo terráqueo sobre el cual se posa una paloma blanca que lleva una rosa del mismo color en el pico. Los niños se dirigen hacia esa meta gozosa y son presentados subiendo los escalones de la galería del auditorio, lo que simboliza que se encaminan hacia un objetivo más alto. En esta parte, el mural también fue modificado en la restauración, pues donde la pintora había colocado una pareja de adultos, puso a sus nietos Héctor y Ernesto Godoy Lagunes. Éste último lleva una paleta y un pincel bajo

el brazo izquierdo así como una paloma blanca en la mano derecha.

Con la representación de este grupo de personas que toma el rumbo señalado por la maestra, Aurora Reyes se une al conjunto de imágenes que en esta época funcionaron como sacralizadoras de la escuela. También fueron parte de la retórica estatal en fotografías y grabados, a decir de Renato González Mello, para mostrar un diálogo posible entre el pueblo y el gobierno y así dar paso a una nueva cohesión de la sociedad. Significaba la existencia de una relación moderna entre las multitudes y el poder. El mayor de estos vínculos era el de la escuela oficial, en vista de que desde esa trinchera el Estado luchaba en contra de las fuerzas reaccionarias.²³⁸

²³⁸ González Mello, 2002b, pp. 288-290.

En *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria*, expresa una mística de la educación considerándola el motor que llevará al país al progreso y a la paz. Las torres de petróleo, las de alta tensión para el uso de la energía eléctrica y algunos edificios modernos provistos por el sindicato a sus agremiados –el del SNTE, la Editorial del Magisterio, la tienda del SNTE, el Sanatorio, el Centro Deportivo, las clínicas, la casa de descanso–, ubicados como fondo, son el ambiente propicio para hablar del triunfal advenimiento de esta nueva época.

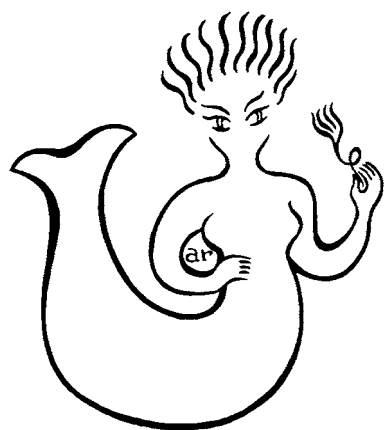


Fig. 70. Viñeta para ilustrar el poema “Canción del agua niña” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

Fig. 71. *Espacio, objetivo futuro.* (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).



Fig. 72. *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).



Fig. 73. *Constructores de la cultura nacional*.
Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del
SNTE. (Foto: David Herrera Piña).



Fig. 74. *Presencia del maestro en los
movimientos históricos de la patria* (1962).
Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del
SNTE. (Foto: David Herrera Piña).



Fig. 75. *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).



Fig. 76. *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).



Espacio, objetivo futuro

El 12 de abril de 1961, un acontecimiento captó la atención de todo el mundo. El soviético Yuri Gagarin, seleccionado entre tres astronautas, obtuvo la oportunidad de emprender la hazaña de dar una vuelta a la Tierra y ser el primer hombre en cruzar la atmósfera y viajar por el espacio. En la decisión para ser elegido fue un factor de influencia que el joven de 27 años procedía de una familia rural y su padre era carpintero. El hecho simbolizaba la ascensión de la clase trabajadora a las más insospechadas alturas gracias a los beneficios de un régimen político que se lo permitía. Cuando Aurora Reyes pintó el mural *Espacio, objetivo futuro*, ubicado en el fondo de la galería del Auditorio 15 de mayo, no ocultó su asombro ante lo que llamó “la aventura más extraordinaria” del ser humano, que es la conquista del espacio “donde no hay arriba ni abajo, ni izquierda ni derecha”.²³⁹ Por eso colocó al héroe del momento sobre la superficie azul, en el extremo izquierdo, en medio de la Tierra y la Luna que son señaladas por las puntas de un compás. Este instrumento sirve para unir a la Tierra con su satélite y simboliza el paso del hombre hacia el espacio. El paisaje espacial es habitado por satélites artificiales y por un cohete interplanetario. Al fondo se ven algunos planetas y la Vía Láctea continuando el cielo estrellado de *Trayectoria...*, es decir, los conocimientos astronómicos del México antiguo encuentran su eco en las aportaciones de la modernidad a la misma ciencia. El ascenso del hombre a las alturas parece pertenecer al mexicano.

Este mural está dividido en dos partes simétricas cuyo eje está marcado por la cúpula del Observatorio Astronómico de Tonantzintla. La ventana del observatorio coincide con la de la caseta de luz y sonido del auditorio. A la derecha de la cúpula, aparece una gran imagen

²³⁹ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 53.



Fig. 77. *Espacio, objetivo futuro*. (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

del Sol, basada en las fotografías captadas por los telescopios. La esfera incandescente, con sus manchas y sus explosiones atómicas, en el centro del mural y en la parte más alta del edificio simboliza la misma luz del conocimiento que Quetzalcóatl había entregado a los mexicanos y que la pintora representó en *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria*.

En el extremo derecho del muro, aparece el retrato de Albert Einstein, “el sabio más grande del siglo XX”. La pintora lo presenta, sin embargo, con un toque compasivo. El rostro del científico es el núcleo de un átomo dentro del cual se encuentra prisionero, simbolizando “la angustia de un hombre cuyos estudios e investigaciones hechos con el fin de beneficiar a la humanidad, son utilizados para la destrucción”.²⁴⁰ Además, lleva en su frente marcada una esvástica, que representa la persecución del fascismo ejercida sobre la raza judía, a la cual pertenecía el célebre personaje.

Un gran compás de cuatro puntas une al Sol con el átomo para evidenciar la teoría de la relatividad.

Por último, al fondo del mural, en el extremo derecho, se percibe una serie de átomos en ráfaga, desprendidos del Sol; éstos se encienden al chocar con la atmósfera terrestre. La pintora las presenta como notas musicales en un extraño pentagrama del cual surge la célula, la planta, la flor, un pájaro, un mamífero y el embrión de un ser humano. Esta ráfaga de átomos se une a las líneas de los cables conductores de electricidad del mural *Presencia del maestro* ...y con ello se hace la conexión con el conjunto. Los niños que ascienden por la escalera de la galería se dirigen hacia ese mundo nuevo, grande, asombroso, que representa el espacio y el misterio del principio de la vida. Los tres murales forman, entonces, una unidad temática y simbólica.

²⁴⁰ Aurora Reyes, 1962, 31 de octubre, p. 53.



Fig. 78. *Constructores de la cultura nacional*. Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

Constructores de la cultura nacional

El mural que se encuentra en el balcón de la galería se titula *Constructores de la cultura nacional*. En él Aurora Reyes ejerce uno de los géneros que más practicó como pintora: el retrato. Expone una cuidadosa selección de personajes que a su modo de ver merecen la dignidad de ser considerados maestros, a causa de la aportación que hicieron a la cultura, a las artes y a la educación en el país. En el centro, marcando el eje vertical que divide simétricamente al mural, coloca a Nezahualcōyōtl, el rey poeta del México antiguo. Con este lugar privilegiado conferido al texcocano, refrenda su valoración del mundo prehispánico en nuestra historia. El tamaño de su figura es de mayor proporción que la de los otros personajes. Es presentado con los brazos abiertos, el rostro complacido, la mirada hacia lo alto y la cabeza ligeramente levantada hacia atrás. Lo flanquean, a la izquierda, doña Eulalia Guzmán; y a la derecha, Sor Juana Inés de la Cruz.

La presencia de Eulalia Guzmán casi en el centro del mural constituye una legitimación implícita de las polémicas investigaciones que años antes llevaron a la arqueóloga, en 1949, a declarar el hallazgo de los supuestos restos de Cuauhtémoc, en Ichcateopan, Gro. Tal suceso había sido posible gracias a la revelación de ciertos documentos antiguos que una familia del lugar afirmaba poseer. En ellos se manifestaba que el último tlatoani de los aztecas había sido enterrado bajo el atrio de la iglesia de la comunidad. Este hecho causó revuelo entre quienes rendían culto al “joven abuelo”, por lo que el secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal, solicitó al Instituto Nacional de Antropología que investigara el asunto. Para tal efecto, se formaron dos comisiones; una, en 1949, que emitió un informe desfavorable; y otra, en 1951, integrada por intelectuales muy prestigiosos como Pablo Mar-



tínez del Río, Alfonso Caso y Manuel Gamio, quienes expresaron también un dictamen adverso. Los documentos en cuestión se declararon apócrifos y se concluyó que los restos de Ichcateopan contenían huesos de al menos cinco esqueletos de personas de diferente sexo y edad. El descontento de los partidarios del indigenismo llegó al extremo de pedir, a través de algunos periódicos, que se fusilara por la espalda a los traidores miembros de la comisión.²⁴¹ Hubo muchos que, a pesar de la seriedad del análisis, no aceptaron su veredicto. Uno de ellos fue Diego Rivera, quien en marzo de 1957 externó su apoyo a la arqueóloga, nombrando con sarcasmo a la “gran comisión” y calificando a sus respetables representantes como “pseudo-sabios burócratas”.²⁴² Aurora Reyes secundó esta opinión. Es más, le confesó a Carmen de la Fuente que ella había estado con doña Eulalia en Ichcateopan y que el lugar de los pergaminos que indicaban la ubicación de los restos del héroe había sido revelado a través de un sueño.²⁴³

Los demás personajes retratados en el mural pertenecen a los terrenos de la política, de la literatura y de las bellas artes. Al igual que en el resto del conjunto, la artista abarca las diferentes etapas históricas de México. No ignora la época colonial, pues, aparte de la importancia de Sor Juana, reconoce la de Juan Ruiz de Alarcón, ambos literatos criollos. Es preciso aclarar que en el mural original, el lugar del ilustre dramaturgo era ocupado por Fray Bartolomé de las Casas, siendo ésta una de las sustituciones que hizo la pintora en 1979.

También aparecen personajes liberales del siglo XIX, iniciando en el extremo izquierdo con Valentín Gómez Farías quien, como vicepresidente, promovió en 1833 una reforma

²⁴¹ Vázquez, 1978, p. 2727.

²⁴² Rivera, 1999, p. 663.

²⁴³ La escritora no supo definir quién tuvo ese sueño, si Aurora o doña Eulalia, pero comentó que la pintora creía mucho en el esoterismo. Aguilar Urbán, 2008, p. 128.

educativa que suprimía la Real y Pontificia Universidad, considerada retrógrada, y creaba la Dirección General de Instrucción Pública para conferir el control de la educación al Estado.²⁴⁴ En el extremo opuesto coloca al Gral. Lázaro Cárdenas, “Tata de nuestros campesinos”, de quien Aurora declaró era el último representante auténtico de la Revolución Mexicana: “ahora sí se acabó, ya no hay más, ni uno solo que se salve”.²⁴⁵

“Los tres grandes” también se encuentran próximos a Nezahualcóyotl, junto con José Guadalupe Posada a quien la pintora representó con el traje de catrín y el rostro de calavera. La admiración que tuvo por Orozco, Rivera y Siqueiros fue expresada, en ese orden, en la plática que sostuvo con Renato Leduc y que registró la escritora Oralba Castillo Nájera.

De Orozco dijo: “Creo que en este siglo ha sido el genio por excelencia, superior a Picasso en lo dramático”. Y, sin mencionar expresamente a Posada, reconoció a los dibujantes de periódicos y revistas de fines del porfirismo como formadores del ilustre pintor. De Diego Rivera destacó el “carácter mágico y eterno” que le dio a la his-



Fig. 79. Detalle del mural *Constructores de la cultura nacional*. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

toria mexicana y lo consideró como el creador de la Escuela Mexicana de Pintura. “Diego, además de su sensibilidad como artista, tenía una inteligencia extraordinaria y aunque los puntos de vista de ambos sobre la política eran diferentes, no dejó de reconocer el valor artístico de Clemente”. A Siqueiros lo llamó “el pintor del futuro” por haber descubierto el uso artístico de nuevos materiales como los acrílicos y las vinelitas y por estudiar el punto de vista del transeúnte que pasa frente al mural. “Un magnífico pintor y nunca abandonó su ideología, siempre en ascenso, como en los enormes murales del Poliforum.”²⁴⁶

²⁴⁴ Vázquez, 2000, p.31.

²⁴⁵ Castillo Nájera, 1987, p. 25.

²⁴⁶ Castillo Nájera, 1987, p. 25 - 27.

Dentro de las personalidades que dieron impulso a la educación del país, Aurora Reyes pintó a Gabino Barreda y a José Vasconcelos –en el lado izquierdo del mural– y a Justo Sierra, Narciso Bassols y Jaime Torres Bodet, en el derecho. El Secretario de Educación Pública en tiempos de Obregón aparece con el rostro dividido en dos. “He pintado a Vasconcelos con sus dos caras: una, la del ‘Maestro de la Juventud’ y otra, la del traidor de sus principios”, señaló en una entrevista.²⁴⁷ Sin duda, la pintora quiso marcar el cambio de actitud que se achacó al pensador, sobre todo cuando dejó de ser parte de la familia revolucionaria al lanzar su candidatura en contra de Pascual Ortiz Rubio.²⁴⁸

Cada uno de estos personajes puede ser recordado por su intervención en el ideario educativo nacional. Gabino Barreda fue llamado por el presidente Juárez para reorganizar la educación; como director de la Escuela Nacional Preparatoria, desde su inicio en 1868 hasta diez años después, instauró el positivismo adaptándolo al medio mexicano y a los ideales liberales y contribuyó a la formación de toda una pléyade de intelectuales de sólida cultura que brillarían en la escena nacional.²⁴⁹ Justo Sierra fue uno de los más connotados educadores mexicanos y el principal impulsor del “santo amor a la patria”. Narciso Bassols, secretario de Educación Pública en los períodos de Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, fue el promotor de la “escuela socialista” y se distinguió por la rectitud y coherencia en sus ideas, atributo éste que lo llevó a renunciar a puestos importantes si éstos contravenían sus convicciones.²⁵⁰ Fue durante su administración cuando se construyó el Centro Escolar Revolución. Jaime Torres Bodet dirigió la gestión educativa del país durante el período de Ávila Camacho y, años después, dentro del gabinete del presidente López Mateos. Es posible que Aurora haya querido remarcar una de sus principales acciones: al tomar posesión en el primer período, convocó a un Congreso de Unificación Magisterial que se llevó a cabo del 24 al 30 de diciembre de 1943, del que surgió el SNTE, agrupación que fue reconocida por decreto presidencial el 15 de marzo de 1944.²⁵¹

En el grupo de los literatos del siglo XIX, la pintora incluye a los liberales José Joaquín Fernández de Lizardi, Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano quienes además intervinieron en la vida pública de la naciente república para propugnar por reformas en

²⁴⁷ García Jiménez, 1962, 13 de septiembre, p. 28.

²⁴⁸ Sheridan, 1999, citado por González Mello, (2002b), pp. 283-284.

²⁴⁹ Vázquez, 2000, pp. 56 y siguientes.

²⁵⁰ Moreno Rivera, s.f.

²⁵¹ Solana, 1982, p. 321.

materia educativa. Fernández de Lizardi, el pensador Mexicano, a través de su palabra directa, jugó un papel muy importante en la transición del Virreinato de la Nueva España al México independiente. Fue el primero en pedir la separación de la iglesia y el Estado y defender la libertad de cultos y creyó en una educación racional, universal y obligatoria.²⁵² Ramírez estuvo a favor de la instrucción de la mujer considerando que no es sólo madre sino también preceptora. Asimismo, se pronunció a favor de la educación del indígena para integrarlo a la vida nacional y arrancarlo del dominio de la Iglesia.²⁵³ Por su parte, Altamirano, además de su labor literaria, fungió como diputado en el Congreso de la Unión y abogó por la primaria gratuita, laica y obligatoria.

La figura de Alfonso Reyes es también motivo de homenaje y se presenta al lado izquierdo de los maestros muralistas. Otros poetas aparecen del lado derecho de Juan Ruiz de Alarcón. Son Ramón López Velarde y Manuel José Othón.



Fig. 80. Detalle del mural *Constructores de la cultura nacional*. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña).

Cantar de Silvestre Revueltas. (México: Ediciones Revista Musical Mexicana, 1952), pero este trabajo le acarreó un conflicto con la familia del músico. En 1979, Rosaura Revueltas declaró su enojo hacia la artista por la manera insultante en que había dibujado a Silvestre, “recostado en suelo junto a un perro”. Reyes hacía alusión de ese modo al conocido alcoholismo del músico, pero según su respuesta a Rosaura, lo había hecho “con gran ternura”²⁵⁴

²⁵² Alba-Koch, s. f.

²⁵³ Vázquez, 2000, p. 61

²⁵⁴ Camargo, s.f.

La Cachorra incluyó también en el mural a su gran amiga y compañera de lucha Concha Michel, quien fue defensora del derecho al voto de las mujeres y denunció la falta de apoyo a las causas femeninas en el Partido Comunista Mexicano, razón por la cual fue expulsada de éste. Michel contribuyó al reconocimiento de la cultura popular mexicana viajando por el mundo como cantadora de corridos revolucionarios y emprendiendo una gran investigación sobre música indígena, de la cual recopiló más de cinco mil canciones.²⁵⁵

Los murales del Auditorio 15 de mayo del SNTE constituyen la obra más ambiciosa de Aurora Reyes, no sólo por su extensión sino también por su propósito. En ellos plasmó su visión de la historia de México tratada como un proceso evolutivo desde la época antigua hasta la moderna. Asimismo, expresó una mística de la educación considerándola el mejor medio para apropiarse de la cultura y convirtiendo el camino del conocimiento en el motor para alcanzar los bienes más apreciados en la consecución del México moderno.

Fig. 81. Sin título (s.f.). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).



²⁵⁵ Cervantes, 2004.

El primer encuentro

En el año 1977, Aurora Reyes encontró otra oportunidad para expresar en los muros su visión de la historia. En esta ocasión, el Lic. Leopoldo Sánchez Duarte, delegado en Coyoacán, el barrio de la Ciudad de México donde ella fijó su residencia durante muchos años, le abrió las puertas para que la artista pintara el último mural de su producción en la Sala de Cabildos del edificio administrativo. Tenía 69 años y conservaba intactas sus convicciones en la vigencia del realismo revolucionario. La crisis del muralismo que había generado polémicas y denuncias a finales de la década de los cincuentas y principios de los sesentas no había menguado en su ánimo la necesidad de expresarse a través del arte monumental.

No obstante, ésta era una etapa muy diferente en la vida de la pintora ya jubilada y lejos de las luchas en las que había participado en años anteriores. Justamente en el año de su jubilación, en 1964, había iniciado el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz. Después vendrían los acontecimientos de 1968 que sin duda marcarían un gran cambio en la forma de concebir la educación en México y significarían, en gran medida, un desencanto para quienes, como Aurora, habían creído en la utopía revolucionaria. Por eso, era natural que en su postrer trabajo no se reflejara la misma euforia y convicciones que habían inspirado los murales del Auditorio 15 de mayo. Fue así como, en la concepción de su mural, la artista se mantuvo ajena a los acontecimientos recientes y regresó al tema histórico remoto tomando como base la importancia del barrio coyoacanense en diferentes etapas de la vida del país.

Coyoacán es uno de los lugares que tuvo presencia en la cultura mesoamericana desde el período preclásico. Su geografía privilegiada permitió que se poblara aun después de la erupción del volcán Xitle. Una de las tribus nahuatlacas, la de los tepanecas, ocupó entonces la zona. Más tarde, después de la derrota de los mexicanos por los españoles, al quedar la gran Tenochtitlan destruida y llena de cadáveres, Cortés se aprestó a establecerse en Coyoacán y designar al lugar como la primera capital de la Nueva España a la vez que fundaba ahí, en 1521, el segundo ayuntamiento. El conquistador se trasladaría al centro a finales de 1523, una vez efectuadas las necesarias acciones de reconstrucción en la metrópoli tenochca. Sin duda alguna, esos dos años dan a Coyoacán una participación histórica singular en un momento trascendente del surgimiento de México como nación.

Aurora Reyes aprovechó estos factores para la temática de su tardío mural que fue pintado en el llamado Palacio de Cortés, edificio construido en 1755 por los descendientes del conquistador. El inmueble fue utilizado como sede administrativa del Marquesado del

Valle de Oaxaca. En 1529, el emperador Carlos V había otorgado el título nobiliario a Cortés, por lo que éste designó a Coyoacán como cabecera de su territorio.²⁵⁶ Aurora ligó su obra a un momento simbólico que tenía que ver con el inicio de la nueva cultura, al mismo tiempo que utilizaba la imagen de Cortés y mostraba el papel de Coyoacán como sitio histórico clave.

El mural, elaborado al temple clásico, se llama *El primer encuentro*; mide 5 x 5 m y fue concluido en 1978. Según una inscripción en el cuadrante superior izquierdo, los ayudantes fueron Antonio Pujol y Tatiana Popoca. En su concepción plástica difiere mucho de los anteriores. Lo primero que llama la atención es la paleta que utilizó la pintora, donde predominan los amarillos, los rojos y los blancos. Esta condición da la obra una gran luminosidad general muy distinta a la de sus murales anteriores. Los contrastes con colores más fríos o más oscuros aparecen tenuemente en el primer plano y en el horizonte. La escena medular, en la parte inferior derecha, es una figuración de la llegada de los españoles a Coyoacán, recreando el célebre episodio de Hernán Cortés con Moctezuma.

El primer asentamiento de los españoles en Coyoacán ocurrió cuando Cortés, planeando la estrategia para la toma de Tenochtitlan, dividió su ejército en tres capitanías que fueron asignadas a sus tres más cercanos colaboradores: Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olid y Gonzalo de Sandoval. De ellos, fue Olid quien se ocupó de Coyoacán.²⁵⁷ El lugar albergó desde ese momento uno de los cuarteles de los conquistadores, desde donde se dirigieron diversos ataques. Después de la rendición de los indígenas, luego del sitio de la urbe azteca, Coyoacán fue ocupado por los españoles para festejar su triunfo.

En seguida, Coyoacán fue erigida como primera capital de la Nueva España. Como puede apreciarse, la llegada de los españoles a Coyoacán no corresponde a la escena plasmada en el mural, pero sí emula otro momento crucial: el del enfrentamiento de dos civilizaciones en las figuras de Moctezuma y de Hernán Cortés, hecho que sucedió el 8 de noviembre de 1519 y que fue narrado tanto por Cortés, en la segunda de sus *Cartas de relación*, como por Bernal Díaz del Castillo en uno de los capítulos más expresivos de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

La vívida descripción de los cronistas confiere a este episodio una importancia primordial en la memoria de nuestra cultura. Por eso fue tratada en numerosas imágenes, tanto en los códices novohispanos como en la pintura colonial; los criollos gustaban de

²⁵⁶ Everaert Dubernard, 1992, p. 35 y 55.

²⁵⁷ Heliodoro Valle, s.f.



Fig. 82. Boceto del mural *El primer encuentro* (1977). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

hacer encargos de obras con esa temática porque deseaban reconocerse como parte de una historia heroica. Dentro de la plástica nacionalista, el encuentro fue representado con el fin de captar el histórico momento del nacimiento de la nacionalidad.

La versión de Aurora Reyes agrega otros personajes y condiciones importantes de tomar en cuenta por formar parte de la historia de Coyoacán. Para facilitar la visualización de El primer encuentro, será útil trazar una línea imaginaria vertical que divida simétricamente el mural en dos mitades. La línea pasa por el cuerpo de uno de los acompañantes del soberano coyoaca. El personaje está vestido de blanco y porta un cesto con frutas americanas de gran colorido: una piña, un mamey abierto que deja ver el hueso ovalado, una rebanada de sandía, una guanábana, capulines, una jícama, una tuna, una pitaya. Las frutas corresponden plenamente al repertorio de imágenes que construyeron el nacionalismo desde el siglo XIX. La línea en la parte superior cruza el cuerpo de

Cuauhtémoc quien, en su representación literal de “Águila que descende”, se encuentra suspendido en el aire con una lanza que apunta al grupo de conquistadores.

La división es muy clara y fue marcada expresamente por Aurora Reyes al colocar en la parte izquierda superior el emblema prehispánico de Coyoacán inspirado en el glifo indígena. Del lado superior derecho, en cambio, la pintora situó el escudo de armas que Felipe II otorgó a Coyoacán en 1561, demostrando así la importancia de este lugar para la corte española. Es clara, pues, la intención de mostrar la fusión de las dos culturas y es notorio también el contraste que la pintora quiso subrayar entre los dos mundos presentados. El de la izquierda está marcado por la algarabía, el trabajo y la religiosidad y, en general parece un cosmos cerrado donde todo funciona de acuerdo a sus propias leyes, donde nadie puede sospechar que el soporte que lo sostiene está a punto de derrumbarse. En cambio, los sentimientos que afloran en el lado derecho, provenientes de la cultura invasora, marcan una situación conflictiva indicada claramente en la actitud desafiante de Cuauhtémoc, en la intención de su lanza y en los malévolos rostros de Cortés y de sus soldados.

La justificación del tema “Coyoacán” se encuentra del lado izquierdo de la obra, aunque el horizonte y parte de las imágenes en el tercer y primer plano ocupan ambas mitades. Al fondo están las montañas y un volcán, sin duda el llamado Xitle, cuyo nacimiento dio fin

al centro ceremonial de Cuicuilco y origen a la zona del Pedregal, en el período preclásico de Mesoamérica.

Más abajo aparece una congregación de hombres, mujeres y niños indígenas, todos ataviados con vistosos ropajes, en una festividad llamada Xócotl-Huetzin, antecedente del todavía popular “palo encebado”, y que fue descrita por Fray Diego Durán, en su *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. Esta ceremonia festejaba la recolección de los frutos a mediados de agosto y se componía de sacrificios sangrientos y de una competencia deportiva que “consistía en demostrar la habilidad física para trepar a lo alto de un poste de madera alisado y recubierto de una substancia grasosa, que en la parte superior soportaba, a manera de trofeo o premio, una figura en forma de ave hecha con semilla de *alegría o amaranto*”²⁵⁸. En la fiesta no faltan los músicos con sus instrumentos tradicionales para resaltar el ambiente de alegría.

De acuerdo a una interpretación de Leticia Ocharán, se sacrificaban esclavos niños (el primer día) y adultos (el segundo día). Esta tradición, según la crítica, explicaría el culto popular a los “muertitos” el día 1 de noviembre y a los “muertos”, el día 2 de noviembre²⁵⁹, aunque en realidad las fechas de las festividades católicas no coinciden con la temporada de Xocotl-Huetzin.

Detrás de los espectadores se muestra una lucha entre guerreros indígenas pertenecientes a distintas comunidades, ante la presencia de sus gobernantes. Es probable que esta parte aluda a la condición de los tepanecas coyoacas como tributarios de los nahuas desde tiempos de Izcóatl (1426), factor que debió haberlos obligado a participar en estos combates sagrados para conseguir víctimas de sacrificio a Huitzilopchtli. La manera en que Reyes presenta este detalle no es dramática, más bien parece una estampa estática de danza folklórica y no refiere, desde luego, la posibilidad de inconformidad o rebeldía ante la opresión del imperio azteca.

Siguiendo con la descripción de la mitad derecha del mural, en segundo plano se presenta a los artistas coyoacas que en un monolito de El Pedregal esculpieron la Piedra de Sol. Con este elemento la pintora enaltece el origen de la obra monumental que resume la cosmogonía de los aztecas, al mismo tiempo que reconoce la fama de los talladores de esta zona, de cuyas manos salieron también la escultura de la Coatlicue y la Piedra de Tizoc.²⁶⁰

²⁵⁸ Everaert Dubernard, 1992, p. 22

²⁵⁹ Ocharán, 1980, p. 10.

²⁶⁰ Everaert Dubernard, 1992, p. 25.

Junto a los escultores, un grupo de coyotes merodea el lugar. Ésta es una concesión que se hace la pintora para ilustrar nuevamente el significado del topónimo.

Al frente, en primer plano, en el extremo inferior izquierdo, está otra escultura magnífica de la Serpiente Emplumada, con incrustaciones de piedras preciosas. En primer plano también, pero del lado derecho, justo debajo de los personajes principales, aparece la tierra abierta dejando ver, en el subsuelo, restos humanos que aluden al hallazgo del “Hombre del Pedregal” por Manuel Gamio, en 1917, cuando se iniciaron las investigaciones sobre la existencia del hombre prehistórico en México.

Aunque también relacionada con la justificación del tema “Coyoacán”, merece mención aparte la representación del agua que se encuentra en el fondo central del mural. Se trata de una imagen muy socorrida en la iconografía de Aurora y sobresale por su posición y por la diferencia estilística en relación al resto de las figuras. El agua nace justamente al pie de una escena que narra el asesinato del soberano coyoaca Tzutzuma a manos de los mexicas a causa de que éste no había permitido el paso del agua del manantial Acuecuécatl para beneficiar a los pobladores de la gran Tenochtitlan.²⁶¹ El gobernante argumentaba que si dejaba el paso libre al agua ésta acabaría por anegar la ciudad. Su predicción era correcta pero no se salvó de que Ahuízotl, el gobernante tenochca, ordenara su muerte. Poco después Ahuízotl también moriría ahogado en las inundaciones.²⁶²

En esta parte, la pintora olvida la reproducción precisa y, en un arranque de auténtica libertad y de gran delicadeza, dibuja el brote de agua cristalina fluyendo en forma de concha, creando una corriente de movimiento circular donde se bañan algunas mujeres, en una parte; y donde nadan otros personajes, en otra. El uso del espiral es típico del trazo de Aurora, parece su rúbrica, y la imagen del agua –como uno de los cuatro elementos– es un componente reiterado en gran parte de su obra, tanto plástica como poética. En un extremo, en medio del líquido, se encuentra un nopal. Fue un gran acierto que para la representación del lago del Valle de México, que en esa época se extendía hasta Coyoacán, y para la inclusión del mítico nopal donde se posó el águila, Aurora usara este procedimiento menos literal. El nopal que aparece en ese lago alude a uno de los símbolos patrios, que en este caso no se presenta con el águila devorando a la serpiente, probablemente porque la gran ave del escudo nacional está presente en la figura de Cuauhtémoc que sobrevuela el lago.

La transmisión de la historia con afán educativo desde los muros con frecuencia revistió

²⁶¹ Rosalynn Carter y la señora de López Portillo visitarán el Salón de Cabildos, 1979, 15 de febrero, s.p.

²⁶² Everaert Dubernard, 1992, p. 25

un carácter novelesco que le dio el toque emotivo necesario para que el espectador se identificara afectiva e irracionalmente con la nación. Al respecto, escribe Tomás Pérez Vejo:

La apropiación de la historia en el proceso de construcción nacional sólo tiene sentido si la historia pierde su carácter erudito y se convierte en un elemento ritual con el cual identificarse. La historia como drama romántico en el que la heroína, la nación, nace de humildes orígenes, florece en el esplendor de su juventud, es humillada, abandonada por todos, pero, finalmente, no olvidemos que estamos ante un folletín y los folletines acaban siempre bien, triunfantes.²⁶³

Para el mismo teórico, una comunidad necesita saber cuándo y dónde nació su país, cuál fue su época dorada, su decadencia y su resurrección. De esta manera se alcanza el punto culminante en el proceso de construcción nacional.

En *El primer encuentro*, esta condición se cumple cuando en la escena principal se presenta el suceso como un conflicto entre héroes y villanos. No es un encuentro sino un enfrentamiento y una invasión. Porque la armonía y la magnificencia del mundo indígena será trastocada por los conquistadores. Reyes pinta al soberano de Coyoacán como un indígena común con una pequeña comitiva que ofrece sencillos regalos a Cortés porque el verdadero héroe del episodio es el valiente Cuauhtémoc que amenaza desde el cielo a sus enemigos. Cuauhtémoc es un gallardo hombre de piel cobriza y atractiva musculatura que lleva fuego en los pies. Esta representación alude, por un lado al famoso tormento al que el último emperador azteca fue sometido en Coyoacán. Aunque es sabido que para la acción se utilizó aceite caliente, la iconografía en los libros de texto prefirió las llamaradas, más sugestivas y más simbólicas, que permanecen en la memoria colectiva. En el mural, las flamas también proceden de la fiera imagen del Sol, Huitzilopochtli, que con un rostro enfurecido, confiere su poder al joven monarca.

Del lado contrario están los villanos. El principal es Cortés. Diego Rivera alguna vez defendió con argumentos “científicos” la representación que hizo del conquistador en el mural de Palacio Nacional. En esta obra Cortés fue mostrado como un ser insignificante, bajo de estatura, feo y deforme. Según el pintor, ésa era la verdadera estampa del hombre que derrotó al imperio azteca y no otras hermosas que se habían difundido de él. Para sustentar su tesis, dijo haberse fundamentado en una investigación etnológica-etnográfica basada en la osamenta y realizada por especialistas en la materia, además de una indagación documental llevada a cabo durante varios años por la historiadora Eulalia Guzmán.

²⁶³ Pérez Vejo, 2001, p. 407.



Después de mencionar varios ejemplos históricos, Rivera concluía: “los bellos héroes ...han tenido siempre la mala suerte de ser vencidos por viles y horrendos contrincantes, contra todos los deseos de poetas y literatos”.²⁶⁴ Tal parece que Aurora Reyes coincide en estas apreciaciones, pues presenta al capitán español con pobres atributos físicos y con una expresión de ruindad en su rostro. Lo acompañan sus colaboradores, igualmente alevosos. Entre ellos, los que más le ayudaron en su arrojada empresa: Bernal Díaz del Castillo, Cristóbal de Olid, Pedro de Alvarado y el fraile Bartolomé de Olmedo.²⁶⁵

En este punto cabe señalar que Reyes subraya la importancia del enfrentamiento Cortés-Cuauhtémoc en la concepción de la historia nacional. Éste se inició en el siglo XIX desde las luchas entre liberales y conservadores y prolongó una larga disputa: los conservadores interpretaban la historia mexicana como heredera de la tradición española y consideraban positivamente la conquista y la Colonia; los liberales rechazaban esa herencia y acuñaban a sus propios héroes. Aunque, en 1894, Justo Sierra había intentado cancelar la polémica centrando el nacimiento del país en la figura de Hidalgo, la Revolución Mexicana y, en especial los problemas entre la iglesia y el Estado, resucitaron la separación de las dos interpretaciones de la historia. Resurgieron los textos de intransigencia conservadora donde se visualizaba un *Méjico* que nada tenía que ver con las culturas indígenas, mientras los libros oficiales se radicalizaban para defender a Cuauhtémoc y para atacar a Cortés y a Iturbide. En los años treinta, con la educación socialista, los libros de texto llegaron a un indigenismo extremo.

En los años cuarentas, la preocupación por la unidad nacional reinició el camino hacia la conciliación, pero justamente a finales de esta década dos acontecimientos “hicieron las veces de catarsis”.²⁶⁶

En 1946 fueron encontrados los restos de Cortés que desde 1794 habían sido trasladados al Hospital de Jesús. Después del hallazgo, fueron depositados en el lugar que ahora ocupan, en el presbiterio de la iglesia²⁶⁷. Este acontecimiento volvió a poner la atención en la figura del conquistador y los hispanistas publicaron entusiastas artículos y pidieron al gobierno, sin obtener respuesta, una estatua del “fundador de la nacionalidad”.²⁶⁸ Casualmente, tres años después, el 26 de septiembre de 1949, la arqueóloga Eulalia Guzmán hizo el sonado anuncio del descubrimiento de los restos de Cuauhtémoc en el pueblo de

Página anterior: Fig. 83. *El primer encuentro* (1978). Mural al temple. Salón de Cabildos de la Delegación Coyoacán. (Foto: David Herrera Piña).

²⁶⁴ Rivera, 1999, pp. 662-666.

²⁶⁵ Rosalynn inaugura hoy un mural del Aurora Reyes, en Coyoacán, 1979, 15 de febrero, s. p.

²⁶⁶ Vázquez, 2000, p. 291.

²⁶⁷ Gurría Lacroix. 1974, p. 1021.

²⁶⁸ Vázquez, 1974, p. 2726.

Ichcateopan desencadenando, como se sabe, las investigaciones que fallaron en contra de la veracidad del informe de la científica.

Sin embargo, el mito de Cuauhtémoc siguió alimentándose a partir de algunos textos sobre el personaje. El antecedente de todos ellos fue el que escribió Luis González Obregón a propósito de la develación de una escultura del último rey mexica en Brasil en el año de 1922. A éste siguieron los trabajos de Héctor Pérez Martínez (*Cuauhtémoc: Vida y muerte de una cultura*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1948) y de Salvador Toscano (*Cuauhtémoc*, México, FCE, 1953). Así, a pesar de que la polémica se asentó, el héroe siguió cobrando una altura superior en el imaginario mexicano.

Aurora Reyes, a finales de los setentas, erige un monumento pictórico a Cuauhtémoc refrendando el papel heroico del último tlatoani. Otros pintores habían contribuido también a este proceso. Juan O’Gorman, en sus murales de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria (1949-1952), representó a Cuauhtémoc con la figura del águila. En uno de ellos, el águila desciende; en el otro, se eleva. Así se plasma la derrota y resurrección del emblemático personaje, expresando, según la interpretación de Citlali Salazar Torres, “la muerte y el renacimiento no de la cultura mexica, no del pasado prehispánico, sino de la nación entera”.²⁶⁹ El mismo pintor realizó en Taxco, Guerrero, un mural en mosaico que tituló: *A nuestro rey y señor Cuauhtémoc* (1955-1956). El título, que diviniza al personaje, coincide con la apreciación de Reyes, quien llamó al tlatoani: “el padre nuestro, Cuauhtémoc”.²⁷⁰ En el mural *El primer encuentro*, de alguna manera, su visión coincide con la de O’Gorman. En la complicada historia de lucha y de tragedia del pueblo mexicano, se levanta Cuauhtémoc como símbolo de la gloria nunca destruida de la patria y el héroe invencible adquiere una altura divina. De ahí su descenso alado desde el Sol.

Un lugar especial ocupan las mujeres acompañantes de Cortés. Doña Marina²⁷¹ señala con el índice de su mano derecha al soberano de Coyoacán. Reyes la pinta en su papel de traidora, señalando el botín que se presenta a la vista. Es una mujer altiva y bien formada integrada totalmente a la cultura invasora; tanto, que con la mano izquierda sostiene a un perro español que, además, lleva un agresivo collar de picos metálicos. La otra figura femenina es una mujer española. Representa a Catalina Xuárez Marcyda, primera esposa de Cortés. Doña Catalina, que había permanecido en Cuba cuando su marido emprendió su

²⁶⁹ Salazar Torres, 2003b, p. 82.

²⁷⁰ Oralba Castillo Nájera, 1987, p. 24.

²⁷¹ La modelo que posó para la figura de doña Marina fue Natalia Moguel. Aguilar Urbán, 2008, p. 135.

expedición a México, se embarcó para reunirse con él, sin avisarle, cuando recibió las noticias de la gran hazaña de la conquista de Tenochtitlan. La dama llegó en agosto de 1522, cuando los españoles estaban asentados en Coyoacán y murió en noviembre del mismo año, estrangulada por el propio Cortés, según algunas versiones no comprobadas del incidente.²⁷² En el mural, la presencia de este personaje no es protagónica porque su cuerpo se oculta parcialmente detrás de la Malinche; además, su rostro adusto dirige la mirada hacia el piso en un sentido contrario a la escena principal. Aurora reúne de esta manera a las dos mujeres que en esta época ocuparon la vida de Cortés, por lo menos en forma oficial.

Es así como *El primer encuentro* narra el punto de la historia donde la nación, ese ente esplendoroso y magno de la época prehispánica, está a punto de ser arrebatada de su grandeza por el arribo de una cultura invasora que se vale de la traición para lograr sus fines. El héroe alado emplea todos sus poderes para combatir a un villano despreciable. El espectador sabe que esos empeños no prosperarán y que el orden imperante será arrasado por el mal. En el drama romántico descrito por Pérez Vejo, Aurora Reyes ha regresado a la parte donde la época dorada de la nación está a punto de ser destruida; recurre a la visión hispanofóbica de la historia y en este mural ha dejado a un lado el pasaje del México progresista que pintó en el Auditorio 15 de mayo a finales de los cincuentas cuando vislumbraba un futuro promisorio y estaba persuadida de que de las luchas sociales de los maestros, las grandes instituciones educativas y los avances científicos darían la paz al país.

El sentimiento del fracaso de los ideales revolucionarios era más evidente después del movimiento estudiantil del 68. Los nuevos programas que el gobierno había instaurado para resucitar el espíritu cívico y la confianza en las estructuras oficiales no habían tenido ninguna resonancia en el espíritu de la pintora. A pesar de la derrota, Cuauhtémoc sobrevive como héroe divinizado que seguirá marcando la intachable gloria de la patria.

Con sus murales, Reyes reafirma su convicción de educar a través del arte. Su espíritu cívico, su amor a la grandeza de la cultura prehispánica, su mística de la educación, su apología de la lucha de la maestra rural, su culto a los héroes patrios y a los constructores de la cultura nacional aparecen como constantes en una obra que debe analizarse como otro punto de vista, singular en su estilo, dentro del muralismo mexicano. Esta producción no debe omitirse en el estudio de las imágenes que reconstruyen el pasado de nuestro país y que aún nos plantean tantas preguntas por resolver.

²⁷² López Medellín. (s.f.)



APÉNDICES

APÉNDICE I

Cronología de la obra poética de Aurora Reyes

Año	Obra
1948	“Hombre de México”. [Hojas murales]. México: Universidad Nacional Autónoma de México
1951	<i>Astro en camino</i> . México: Secretaría de Educación Pública.
1952	<i>Nueve estancias en el desierto</i> . México: Editorial del Magisterio.
1953	<i>Humanos paisajes</i> . México: Ediciones Amigos del Café París
1958	<i>Madre nuestra la Tierra</i> . México: Ediciones Amigos del Café París.
1960	<i>Humanos paisajes</i> . México: Editorial del Magisterio.
1969	<i>La máscara desnuda</i> . México: Talleres Gráficos del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación.
1974	<i>Palabras al desierto</i> . En <i>3 poetas mexicanos</i> [Coautoría con Sergio Armando Gómez y Roberto López Moreno]. México: Federación Editorial Mexicana
1981	<i>Espiral en retorno</i> . México: Editorial de la Delegación del D.F. en Coyoacán.

APÉNDICE II

Libros ilustrados por Aurora Reyes

Año	Obra	No. de ilustraciones
---	<i>Mi patria</i> . Libro segundo de lectura. México: Pluma y lápiz de México.	55
---	Basurto, Carmen G. <i>Mi patria</i> . Libro tercero de lectura. México: Pluma y lápiz de México.	54
---	Huerta, Delfina. <i>Mi patria</i> . Libro quinto de lectura. México: Pluma y lápiz de México.	46
---	<i>Mi patria</i> . Libro sexto de lectura. México: Pluma y lápiz de México.	30
1936	Meldiu, Lázara. <i>Revolución</i> . (Folleto de poemas) (Carátula).	1
1937	Meldiu, Lázara. <i>Flechas</i> . (Poemas).	11
1937	Gamboa Berzunza, Fernando. <i>Despierta</i> . Libro cuarto de lectura. México: Pluma y lápiz de México.	44
1938	Mendoza Santa Ana, César. <i>Despierta</i> . Libro sexto de lectura. México: Pluma y lápiz de México.	30
1938	Álvarez Barret, Luis. <i>Cartilla cívica para trabajadores</i> . Traducida a la lengua maya por el Profr. Santiago Pacheco Cruz. Mexico: Pluma y Lápiz de Mexico	38

Fig. 84. Página anterior: Viñeta para ilustrar el poema “Hombre de México” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño).

Año	Obra	No. de ilustraciones
1938	Velázquez Andrade. <i>México nuevo</i> . Libro primero de lectura. México: Pluma y lápiz de México.	---
1938	Velázquez Andrade. <i>México nuevo</i> . Libro segundo de lectura. México: Pluma y lápiz de México	56
1938	Velázquez Andrade. México nuevo. <i>Libro tercero de lectura</i> . México: Pluma y lápiz de México.	28
1938	Velázquez Andrade. México nuevo. <i>Libro quinto de lectura</i> . México: Pluma y lápiz de México.	20
1944	Mondragón, Magdalena. <i>Norte bárbaro</i> . La Paz: [s. e.]. (Carátula)	1
1944	Mondragón, Magdalena. <i>Yo, como pobre</i> . México: Ariel. (Contraportada)	1
1946	Bonfil, Ramón G., Profr. <i>Cartilla para campesinos</i> . México: Pluma y lápiz de México	25
1946	Magaña, Sergio. <i>El ángel roto</i> . México: Arte de América	7
1946	Orozco, Gilberto. <i>Tradiciones y leyendas del istmo de Tehuantepec</i> . México: Revista musical mexicana	---
1947	Bermejillo, Luis. <i>El timbre</i> . Cuadros de infancia. México: Arte de América	21
1947	Castañeda, Daniel. Barquitos de papel y otros poemas. Ilustraciones de Abelardo Ávila, Adolfo Best Maugard y Aurora Reyes. México: Arte de América	---
1950	Muñoz Cota, José, <i>Sobre las montañas de los aromas: (Cantar de los cantares)</i> . México: Ángel Chaperó	---
1951	Perera Mena, Alfredo, <i>Canto a Campeche</i> , México, Imp. Periodística y Comercial	---
1952	Río, Alfonso del, <i>Cantar de Silvestre Revueltas</i> . México: Ediciones Revista Musical Mexicana	35
1953	Reyes, Aurora. <i>Humanos paisajes</i> . México: Ediciones Amigos del Café París	40
1953	Sevilla Mascareñas, Mario. <i>Afirmación de Stalin</i> . México: Ediciones Amigos del Café París	---
1960	San Martín, Xavier. <i>El grito de todos los tiempos</i> . México: Escuela Nacional de Artes Gráficas	5
1966	Michel, Concha. <i>Dios Nuestra Señora</i> , México: [s. e.]	
1974	Reyes, Aurora; López Moreno, Roberto & Gómez, Sergio Armando. <i>3 poetas mexicanos</i> . México: Federación Editorial Mexicana (retratos)	3
1981	Reyes, Aurora. <i>Espiral en retorno</i> . México: Editorial de la Delegación del D. F. en Coyoacán, 1981 (carátula e interior)	2

APÉNDICE III

Cronología de la obra plástica de Aurora Reyes

Año	Título(s)	Descripción
1930*	<i>Retrato de Kroupskaia</i>	Óleo sobre tela
1935	<i>Punto de vista</i>	Óleo sobre yute
1935*	<i>Escena revolucionaria / Escenas de la Revolución</i>	Óleo sobre tela
1936*	<i>Niño enfermo / Hijo de trabajador del petróleo / El niño y el gato</i>	Óleo sobre tela
1936	<i>Atentado a las maestras rurales</i>	Mural al fresco. 8 m ² . Centro Escolar Revolución
1937*	<i>Mujer de la guerra</i>	Óleo sobre tela
1937*	<i>Retrato de Chabela / Una acapulqueña</i>	Óleo sobre tela. 60x40 cm
1938*	<i>Niños y la estrella / Mis hijos</i>	Óleo sobre yute. 60x40 cm
1945	<i>Retrato de Magdalena Mondragón</i>	Óleo sobre tela
1945	<i>Retrato de la Peque</i>	Óleo sobre yute. 70x50 cm
1946	<i>Estudio en azules / Paisaje eléctrico</i>	Óleo sobre tela. 70x50 cm
1946	<i>Retrato de Frida / Retrato de Frida frente al espejo</i>	Óleo sobre tela
1946*	<i>Argumento / Argumento dramático</i>	Óleo sobre tela
1947	<i>Muchacho frente al mar</i>	Óleo sobre tela. 91x116 cm
1949*	<i>Concha, Aurora y Frida</i>	Óleo sobre tela
1949	<i>Dama de fin de siglo</i>	Óleo sobre tela
1953	<i>Mercado de Tehuantepec / Mercado de Juchitán / Guánaba</i>	Óleo sobre tela. 123x88 cm
1953	<i>Niña mareña</i>	Óleo sobre tela. 75x65 cm
1953	<i>El primer paisaje</i>	Óleo sobre yute
1953	<i>Memoria</i>	Óleo sobre yute
1955	<i>La novia de oro</i>	Óleo sobre tela. 130x100 cm
1956	<i>Testamento</i>	Óleo sobre tela. 130x100 cm
1957*	<i>Retrato de Cecilia / La hija del caracol</i>	Óleo sobre tela. 156x105 cm
1962	<i>Trayectoria de la cultura en México.</i> <i>Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria.</i> <i>Espacio, objetivo futuro. Constructores de la cultura nacional.</i>	Murales al temple. 334.40 m ² . Auditorio 15 de mayo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE).
1977	<i>La máscara desnuda</i>	Óleo sobre papel amate. 82x75 cm
1977	<i>Retrato del poeta Roberto López Moreno</i>	Óleo sobre tela. 90x70 cm
1978	<i>El primer encuentro</i>	Mural al temple, 25 m ² . Salón de Cabildos de la Delegación Coyoacán.

* Obras que no registran la fecha sobre el lienzo. Se escribe una fecha aproximada de acuerdo a publicaciones en las que se menciona el cuadro.

REFERENCIAS

- Aguilar, M. (2005, 2 de julio). Aurora Reyes: primera muralista mexicana. *ALMARGEN*. Recuperado el 10 de julio de 2005 de <http://www.almargen.com.mx/notas.php?IDNOTA=811&IDSECCION=Literatura&IDREPORTERO=MargaritaAguilar>
- Aguilar Urbán, M. (2008). *Aurora Reyes: El muralismo como proyecto educativo*. [Tesis de Maestría en Arte]. México: Instituto Cultural Helénico.
- (2008, diciembre). Los murales de Aurora Reyes: Una revisión general. *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*. México, UNAM, Institutos de Investigaciones Estéticas, (13), pp. 31-44.
- Aguirre, M. (2007, primavera). Infinito y reflexión en los orígenes del romanticismo. Universidad de Chile: Revista de la Academia (12), pp. 11-34. Recuperado el 4 de octubre de 2009 de http://www.academia.cl/biblio/revista_academia/12/11%20-%2034.pdf
- Alba-Koch, B. de, (s.f.). José Joaquín Fernández de Lizardi: *haciendo patria con la pluma*. Recuperado el 11 de septiembre de 2007 de <http://www.itesm.mx/va/deptos/ci/articulos/lizardi.html>
- Alegoría, J. A. (1979, julio). Juana Armanda Alegoría conversa con Aurora Reyes, la primera muralista mexicana. *El Heraldo de México*, p.40. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Amor, I. (1987). *Una mujer en el arte mexicano*. Recopilación de Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, México, UNAM.
- Arce Gurza, F. (1999). En busca de una educación revolucionaria: 1924-1934. En *Ensayos sobre historia de la educación en México*. México: El Colegio de México, pp. 145-187.
- Bachelard, G. (1993a). *El agua y los sueños*. (2ª. Reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- (1993b). *El aire y los sueños*. (6ª. Reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- (1996). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. (2ª. Reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bambi (1953, 24 de febrero). Los problemas de México. De poetisa a pintora, *Excelsior*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Beca, (1953, 7 de junio), *Excelsior*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Benítez, B. (1946, 8 de noviembre). De artes y de letras. *Prensa Gráfica*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Camargo, A. (1979, 13 de abril). Aurora Reyes aclara las agresiones de Rosaura: Soy admiradora de los Revueltas; el dibujo que hice de Silvestre recostado en el piso no es insultante. *Excelsior*, pp. 1C y 6C. Carpeta I. Archivo FEBA.
- CAP (1951, 13 de mayo). Aurora Reyes. *La Palabra*, p. 4. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Cardona, P. (1980, 6 de marzo). Izquierdismo y machismo regularon el ambiente de la plástica en el sexenio de Cárdenas: Aurora Reyes. *unomásuno*, p. 18
- (1985, 29 de diciembre). Aurora Reyes, feminista y pionera del PCM, pasó su infancia entre tarántulas y animales del desierto. *unomásuno*, p. 20.
- (1985, 30 de diciembre). Aurora Reyes ingresó a la Academia de San Carlos por una golpiza que dio a una prefecta de la Prepa. *unomásuno*, p. 20.
- Castillo Farreras, V. M. (1978). El testimonio de los códices del período posclásico. En *Historia de México*, t.3. México: Salvat, pp. 499-522.
- Castillo Nájera, O. (1987). *Renato Leduc y sus amigos*. México: Domés.
- Cervantes, E. (2004). Cantadora de corridos revolucionarios: Concha Michel. Recuperado el 2 de noviembre de 2006 de <http://www.cimacnoticias.com/noticias/03abr/s03042904.html>
- Cinema Cuba*. (1960, enero). [Nota sin título]. 1241, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Comisarenco Mirkin, D. (2005 /2006). Aurora Reyes's Ataque a la Maestra Rural. The First Mural Created by a Mexican Female Artist. *Woman's Art Journal*, (26), 2, pp. 19-25. Recuperado el 24 de abril de 2009 de <http://womansartjournal.org/26-2.php>
- Conferencia de la poetisa Aurora Reyes (1955, junio 13), *Excelsior*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Crean fideicomiso para rescatar la obra de Aurora Reyes. (s.f.). Recuperado el 5 de julio de 2005 de <http://www.cimac.org.mx/noticias/99042604.html>
- Crónica ilustrada* (1957). [Nota sin título], pp. 10-11. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Cruz Porchini, D. (1999- 2000, septiembre- agosto). Los murales de Antonio Pujol. Una interpretación. *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*. México, UNAM, Institutos de Investigaciones Estéticas, (5-6), pp. 39-47.
- Deceso de Jorge Godoy. (1949, 24 de noviembre). *La prensa*, s.p. Carpeta I, Archivo FEBA.
- Domínguez Michael, Ch. (1983, 6 de febrero). Grandes muros, estrechas celdas. *Nexos*, 62, 49-52.
- El Nacional*. (1958, 5 de marzo). [Nota sin título]. Caracas, Página de arte, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- El periodista Jorge de Godoy falleció. (1949, 24 de noviembre). *El Universal*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- El periodista Jorge de Godoy murió abandonado. (1949, 23 de noviembre). *Últimas noticias*. s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Everaert Dubernard, L. (1992). *Coyoacán a vuelapluma*, México, Banco del Atlántico.
- Excelsior*. (1955, 17 de junio). [Nota sin título]. s.p. Carpeta I- Archivo FEBA.
- Fernández Márquez, P. (s.f.). Los murales del Auditorio 15 de mayo, S.N.T.E. Suplemento de *El Nacional*, p. 14. Carpeta I, archivo FEBA.
- Fuentes, C. (2004). *El espejo enterrado*. Recuperado el 10 de agosto de 2006 de <http://www.elnavegante.com.mx/rev04/carlosfuentes04.html>
- Galindo Arce, M. (1953, 14 de marzo). Aurora Reyes. Poetisa y pintora que se forjó a sí misma. *Impacto*, 190, 40-42.
- García Jiménez, J. (1962, 13 de septiembre). Aurora en los andamios. *La prensa*, p. 28. Carpeta I. Archivo FEBA.
- González Calzada, M. (1956, 3 de marzo). La novia de oro. *Hoy*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- (1980). *Café Paris. Tragicomedia en dieciséis años*, México: Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco.
- González Gamio, A. (2007, 4 de noviembre). La Revolución. *La jornada*. Recuperado el 5 de diciembre de 2007 de <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/04/index.php?section=opinion&article=028a1cap>

- (1999, 18 de julio). Mujer de excepción. *La jornada*. Recuperado el 8 de octubre de 2005 de <http://www.jornada.unam.mx/1999/jul99/990718/gonzalez.html>
- González Mello, R. (2002a). Diego Rivera entre la transparencia y el secreto. En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002, pp. 39-64.
- (2002b). El régimen visual y el fin de la Revolución. En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, pp. 275-309.
- González Porcel, L. (1959, 4 de junio). A la primera mexicana que pintó un mural le niegan oportunidad. *Últimas noticias de Excelsior*, p.10.
- Gurría Lacroix, J. (1978). Hernán Cortés. En *Historia de México*, t. 5, México: Salvat, pp. 1011-1022.
- Habla Aurora Reyes: la poetisa que obtuvo “la violeta de oro”. (1954, 17 de junio). *El Sol de San Luis*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Heliodoro Valle, R. (s.f.). *Semblanza de Cristóbal de Olid*. Recuperado el 25 de enero de 2007 de http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/fondo2000/vol2/35/htm/sec_4.html
- Hernández, C. (2000). Cronología de Jorge de Godoy Reyes. Recuperado el 6 de abril de 2009 de <http://av.celarg.org.vc/JorgeGodoy/PortalJorgeGodoy.htm>
- Híjar, A. (1999, septiembre-2000, agosto). Tesis para los treinta. *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*, (5-6). México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 11-15.
- La poesía es tan indefinible como la vida y la muerte. (1953, 1 de marzo). *DF*, p. 2. Carpeta I, Archivo FEBA.
- León Portilla, M. (1974). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. (4ª. ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1978a). Quetzalcóatl. En *Historia de México*, t.3. México: Salvat, pp. 635-654.
- (1978b). La educación de los mexicanos. En *Historia de México*, t.4. México: Salvat, pp. 881-892.
- (1978c). Textos históricos y literarios en lenguas indígenas. En *Historia de México*, t.3. México, Salvat, pp.589-607.
- López Medellín, X. (s.f.). Hernán Cortés y su oscura relación con Catalina Xuárez. Recuperado el 25 de julio de 2005 de <http://www.motecuhzoma.de/xuarez.html>
- López Moreno, R. (1994). “Nota introductoria”. En Reyes, A. *Material de lectura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 3-6.
- (1996, 10 de abril). En la Morada de Paz. *Mira*, pp. 45-49.
- (1996, 8 de mayo). Aurora Reyes, tapiada. *Tiempo libre*, p. 49.
- (1996, 30 de diciembre). Saluda que se publicara un fragmento de un mural de Aurora Reyes. *La Jornada*, p. 3.
- López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990). *La sangre dividida. Aurora Reyes*, México, Gobierno del Estado de Chihuahua, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa Cultural de las Fronteras.
- López Velarde, R. (1979). *Poesías completas*, México, Promexa Editores.
- Macías, E. (2002, mayo-diciembre). Mujeres en la poesía mexicana. *Revista Panameña de Cultura Maga*, núms. 49-50, pp. 40-42.
- (1999, septiembre-2000, agosto). Recuperado el 3 de julio de 2009 de http://www.utp.ac.pa/secciones/pdf/49_50.pdf
- Maldonado Tapia, M. (1951, junio). Llegó la poetisa Aurora Reyes. Hoy recibirá en el Cinema Curto el premio de los Juegos Florales, s.p.i.
- Manrique, J. A. (1978) “El arte contemporáneo”. En *Historia de México*, t. 12, México, Salvat, pp. 2827-2872.
- (2000). *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA.
- Márquez Rodiles, I. (1950, 23 de noviembre). Retrato informal de Aurora Reyes. *Todo*, 898, p. 34.
- Marrufo Huchim, K. (2007, marzo) Aurora Reyes o la mirada del regreso al origen. *Camino blanco. Arte y cultura. (IV)*, 9, pp. 23 y 24. Recuperado el 25 de mayo de 2009 de <http://www.caminoblancu.yucatan.gob.mx/images/Camino%20Blanco%20n.9.pdf>
- Mondragón, M. (1949, 13 de enero). Escándalo. *Presente, Semanario a la mexicana*, II (28), s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Montañés, D. (1937, 13 de marzo). Los maestros sacrificados. *El Nacional*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Mora, O. (1982, 6 de junio). Nací con el signo de la Revolución. *El Nacional*, 6 de junio de 1982, p. 3. Carpeta I, Archivo FEBA.
- Moreno Rivera, E. (s.f.). Narciso Bassols, intelectual y revolucionario mexicano. Recuperado el 26 de agosto de 2007 de <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/bassols-n.htm>
- Muñoz Cota, J. (1954, octubre). Aurora Reyes. [Documento inédito]. Carpeta II, archivo FEBA.
- Ni Ripley. (1958, 18 de junio). *El Universal Gráfico*, p. 6. Carpeta I, archivo FEBA.
- Ocharán, L. (1980, 14 de febrero). La pintura de Aurora Reyes. *El Nacional*, p. 10. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Orozco, J. C. (2002). *Autobiografía*, México, Planeta / Joaquín Mortiz.
- Pacheco Pantoja, C. (1975, noviembre). Aurora Reyes: Mujer, poetisa, maestra y pintora. *Mujeres. Expresión femenina*, 300, 23-30.
- Pavliuková, L. I. (1998, enero-abril). Murales de Máximo Pacheco en la Escuela Primaria Domingo Faustino Sarmiento: Sobreviviendo al olvido. *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, (1), pp. 22-28.
- Pérez, E. (1939, mayo). La pintura de Aurora Reyes. *El mundo*, s.p.
- Pérez-Espino, J. (2004, 5 de diciembre). Aurora Reyes: Mística de la creación. *ALMARGEN*. Recuperado el 12 de enero de 2005 de <http://www.almargen.com.mx/notas.php?IDNOTA=713&IDSECCION=Literatura&IDREPORTERO=JoséPérez-Espino>
- Pérez Vejo, T. (2001). La invención de una nación: La imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855). En Suárez de la Torre, L. B. & Castro, M. (Coord.) *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. México: UNAM, pp. 395-408.
- Poniatowska, E. (1954, 24 de agosto). ¿México necesita una revolución? Habla Aurora Reyes. *Novedades*, pp. 1 y 5.
- Quintanilla, L. (1980). *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)*. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Ramírez, F. (1988). *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*, México, UNAM.
- Revue, E. (2002). La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas. En Bitrán & Miranda (Eds.). *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: Conaculta, pp. 174-181. Recuperado el 2 de julio de 2009 de www.fororevue.unam.mx/pdfs/entorno/7.pdf
- Reyes, Alfonso. (1956). México en una nuez.. En *Obras completas*. Tomo IX, México, Fondo de Cultura Económica, p. 50.
- (1958). *Parentalia. Primer libro de recuerdos*. México: Tezontle.
- (1960). *Crónica de Monterrey. Albores. Segundo libro de recuerdos*. México: El Cerro de la Silla.
- Reyes, Aurora. (1935). Reflexiones sobre los obstáculos para aplicar la nueva educación en las escuelas particulares. [Texto inédito]. Carpeta II. Archivo FEBA.
- (1939). La mujer y la cultura. [Conferencia inédita]. Carpeta II. Archivo FEBA.

- (1950). Astro en camino. Suplemento de *El Nacional*, p. 9. Carpeta I. Archivo FEBA.
- (1950, 1 de diciembre). Astro en camino. *La República*, pp. 18-19. Carpeta I. Archivo FEBA.
- (1951). *Astro en camino*. México, Secretaría de Educación Pública.
- (1952). *Nueve estancias en el desierto*. México: Editorial del Magisterio.
- (1953). *Humanos paisajes*, México, Ediciones Amigos del Café París.
- (1955, 16 de octubre). Entrevista al maestro Reyes. *Diorama de la cultura*, Suplemento dominical de *Excelsior*, p. 1.
- (1958). *Madre nuestra la Tierra*. México: Ediciones del Café París.
- (1962, 31 de octubre). Exposición temática de los murales de Aurora Reyes en el Auditorio del SNTE. *Rumbos nuevos*, 7, 47-53.
- (1963, 8 de agosto). México en sus cantares. Significación de Concha Michel en el arte de México. [Conferencia inédita]. Carpeta II. Archivo FEBA.
- (1974). *Palabras al desierto*. En Reyes, A.; Gómez, S.A & López Moreno, R. *3 poetas mexicanos*. México: Federación Editorial Mexicana, pp. 7-61.
- (1981). *Espiral en retorno*. México, Editorial de la Delegación del D.F. en Coyoacán.
- (1994). *Material de lectura*. (Selección y nota introductoria de Roberto López Moreno). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (s.f.). Disertación en defensa del voto de la mujer. [Texto inédito]. Carpeta II. Archivo FEBA.
- Reyes Palma, F. (2002). Otras modernidades, otros modernismos. En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002, pp. 17-38.
- Río, M. del (1958, 19 de octubre). Diez pintoras opinan sobre su obra. *Excelsior*, Suplemento dominical, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Rivera, D. (1999). *Obras. Textos polémicos (1950-1957)*, México, El Colegio Nacional.
- Rod, G. (1945, 25 de noviembre). Jorge de Godoy murió decepcionado. El atildado escritor no hizo fortuna, sólo amigos. *Últimas noticias*, s.p. Carpeta I, Archivo FEBA.
- Rodríguez, A. (1952, 8 de agosto). Aurora Reyes es gran pintora. *El Nacional*, s. p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- (1953, 17 de febrero). Aurora Reyes, pintora de *Humanos paisajes*. *El Nacional*, pp. 1 y 3
- (1953, 22 de julio). Las mujeres mexicanas conquistan posiciones en el arte universal. *El Nacional*, pp. 1 y 3.
- (1970). *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, London, Thames and Hudson.
- Rodríguez, J. A. (2003). El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica. En *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen. 1910-1955*. (pp. 42-49). México: Museo Nacional de Arte, Banamex, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rodríguez Luévano, Á. (2003). *Francisco Villa*, de Leopoldo Méndez. En *Los pinceles de la historia. Arqueología del régimen 1910-1955*. México: MUNAL, CONACULTA, UNAM, IIE, BANAMEX, pp. 74-76.
- Rosalynn Carter y la señora de López Portillo visitarán el Salón de Cabildos (1979, 15 de febrero). *El Universal*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Rosalynn inaugura hoy un mural de Aurora Reyes, en Coyoacán. (1979, 15 de febrero). *onomasuno*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Ross, S. R. (1972). *¿Ha muerto la Revolución Mexicana?*, México, Secretaría de Educación Pública.
- Rostand, A. (1950, 2 de diciembre). Una hija de la Revolución. Aurora Reyes. Primer premio en los Juegos Florales de la Revolución. *Nosotros*, pp. 36-37. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Salazar Mallén, R. (1946, 8 de agosto). Aurora Reyes. *Jueves de Excelsior*. s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- (1949). Cachorra. *Últimas noticias*, s. p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- (1949, 24 de noviembre). Godoy. *Últimas noticias*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Salazar Torres, C. (2003a). Proyecto para estatua ecuestre de Madero, de Oliverio Martínez. En *Los pinceles de la historia. Arqueología del régimen 1910-1955*, México: MUNAL, CONACULTA, UNAM, IIE, BANAMEX, pp. 73-74.
- (2003b). *A nuestro rey y señor Cuauhtémoc*, de Juan O’Gorman. En *Los pinceles de la historia. Arqueología del régimen 1910-1955*, México: MUNAL, CONACULTA, UNAM, IIE, BANAMEX, pp. 80-82.
- Sierra Partida, A. (1958, 25 de mayo). Café y letras, s.p.i. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Solana, F. (1982). *Historia de la educación pública en México*. México: Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica.
- Solís Arenazas, J. (2002, 12 de enero-12 de febrero). Aurora Reyes. La presencia de la muerte. *Escáner cultural*, 4, (37), Recuperado el 21 de julio de 2009 de <http://www.escaner.cl/escaner37/poesis.html>
- Suárez, O. (1972). *Inventario del muralismo mexicano*. México: UNAM, 1972.
- Tesis*. (1939, marzo). México: STERM. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Tíbol, R. (1969). *David Alfaro Siqueiros*, México, Empresas Editoriales.
- (1986). El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo. *El nacionalismo y el arte mexicano: IX Coloquio de Historia del arte*. México: Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.237-255.
- Trotsky, L. (1939, abril). La muerte de Krupskaja. *New International*. Recuperado el 3 de noviembre de 2009 de <http://www.ccip.org.ar/escritos/Libro6/html/T10V151.htm>
- Trujillo Muñoz, G. (2004). “Aurora Reyes. Homenaje a una ciudad cincuentenaria.” En *Mensajeros de Heliconia*, (pp. 229-245). Recuperado el 6 de abril de 2009 de <http://books.google.com.mx/books?id=sBFP6x0HHYC>
- Una brillante exposición se inauguró (1949, enero 6). *El Nacional*, s.p. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Vázquez, J. Z. (1978). “La educación pública”. En *Historia de México*, t.12, México, Salvat, pp. 2717-2740.
- (2000) Nacionalismo y educación en México. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Vázquez, J.Z. et. al., (1999) Ensayos sobre historia de la educación en México, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1999 [1981].
- Vergara, G. (2005, diciembre). Miradas que se cruzan construcción de la identidad en las poetisas mexicanas del siglo XX. Estudios sobre las culturas contemporáneas XI (22), pp. 291-304. Recuperado el 3 de julio de 2009 de <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/316/31602206.pdf>
- (2007). Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX. México: Universidad Iberoamericana.
- Vila. (1946, 8 de septiembre). Remolino. Revista de revistas, 2-3.
- Visitaron Coyoacán las Señoras Carter y LP. (1979, 16 de febrero). *La prensa*, pp. 2 y 26. Carpeta I. Archivo FEBA.
- Y ahora hablemos (1950, 30 de diciembre). *Hoy*, 723, p. 65.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Viñeta para ilustrar el poema “La hora del silencio” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 12
- Fig. 2. Aurora Reyes. (Foto personal). Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP. p. 14
- Fig. 3. Viñeta para ilustrar el poema “Hombre de México” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 17
- Fig. 4. Viñeta para ilustrar el poema “Estudios en otoño” de *Humanos Paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 18
- Fig. 5. *Escena revolucionaria* (1935). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 22
- Fig. 6. Ingeniero y Capitán León Reyes. Reprografía: *Mujeres. Expresión femenina*, México, núm. 300, noviembre de 1975, p. 30. p. 24
- Fig. 7. Luisa Flores, madre de Aurora Reyes. Reprografía: *Mujeres. Expresión femenina*, México, núm. 300, noviembre de 1975, p. 30. p. 24
- Fig. 8. Tarjeta postal enviada por Aurora a Alfonso Reyes, 1958. Cortesía del Archivo de la Capilla Alfonsina. p. 26
- Fig. 9. Aurora Reyes con sus dos hijos, Héctor (izquierda) y Jorge (derecha). Reprografía: *Mujeres. Expresión femenina*, México, núm. 300, noviembre de 1975, p. 33. p. 30
- Fig. 10. El escritor Jorge de Godoy, esposo de Aurora Reyes. Reprografía: *Mujeres. Expresión femenina*, México, núm. 300, p. 30 p. 31
- Fig. 11. Aurora Reyes, José Muñoz Cota y personaje no identificado. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno. p. 33
- Fig. 12. Juan de la Cabada, Ermilo Abreu Gómez y Aurora Reyes. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno. p. 34
- Fig. 13. Bola de Nieve, Aurora Reyes, Rubén Bernaldo, Nicolás Guillén y la actriz Rebeca Iturbide. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno. p. 37
- Fig. 14. *Silvestre Revueltas* (1952). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 39
- Fig. 15. Aurora Reyes y Estela Ruiz. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno. p. 40
- Fig. 16. Aurora Reyes mostrando un boceto del mural *Trayectoria de la cultura en México*. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno. p. 41
- Fig. 17. Portada del libro de Aurora Reyes, *Humanos paisajes*, México, Ediciones Amigos del Café París, 1953. (Reprografía). p. 44
- Fig. 18. De pie, de izquierda a derecha: Aurora Reyes, Carlos Prieto, Emmanuel Carballo, Enrique Lizalde, Gastón Melo, Juan de la Cabada y Sergio Pitó. Sentados, en el mismo orden: José Emilio Pacheco, Rubén Amaya Sarmiento, Leticia Tarragó, Eduardo Lizalde, Carlos Monsiváis, Deva Garro y Jesús Guerrero Galván. Reprografía: Batis, H. (1984), pp. 120-121. p. 48.
- Fig. 19. Toma de posesión de Aurora Reyes como presidenta de la Peña Literaria del Club de Periodistas. De izquierda a derecha: Josefina Vicens, Othón Vilella, personaje no identificado, Juan R. Campuzano, Ma. Del Pilar Marroquín (la Pilucho), presidente saliente José Luis Parra, Miguel Civeide Taboada, Aurora Reyes, Ing. Juan Luna Cárdenas, personaje no identificado y Teodoro Arriaga. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno. p. 49
- Fig. 20. De izquierda a derecha: Antonio Sáenz de Miera (Presidente del Club de Periodistas), Aurora Reyes y Othón Vilella Larraalde (periodista). Foto: Cortesía de Roberto López Moreno. p. 49
- Fig. 21. Fachada de la galería de arte “Viva México”, propiedad de Jorge Godoy Reyes, en Caracas, Venezuela. Foto: Cortesía de Roberto López Moreno. p. 50
- Fig. 22. Viñeta para ilustrar el poema “Estancias en el desierto” Reprografía: Reyes, A. (1953), p. 49. p. 54
- Fig. 23. Boceto de Zapata (s.f.) Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 59
- Fig. 24. Viñeta para ilustrar la sección “Camino de la danza”. Reprografía Reyes, A. (1953), pp. 50-51. p. 64
- Fig. 25. Viñeta para ilustrar el poema “Canción del agua niña”. Reprografía Reyes, A. (1953), p. 55. p. 65
- Fig. 26. *Coallicue* (s.f.). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 71
- Fig. 27. *La máscara desnuda* (1977). Óleo sobre papel amate. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990), p. 87. p. 74
- Fig. 28. Viñeta para ilustrar el poema “La palabra inmóvil” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 77
- Fig. 29. Viñeta para ilustrar el poema “Estudios en otoño”. Reprografía: Reyes, A. (1953), p. 77. p. 78
- Fig. 30. *Niña mareña* (1953). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 114
- Fig. 31. *Concha, Aurora y Frida* (1949). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 115
- Fig. 32. *Niño enfermo* (1936). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 116
- Fig. 33. *Mujer de la guerra* (1937). Óleo sobre tela. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990), p. 101. p. 117
- Fig. 34. *Retrato de Kroupskaia* (1930). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP). p. 118
- Fig. 35. *Niños y la estrella* (1938). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 118
- Fig. 36. *Retrato de Chabela* (1937). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 119
- Fig. 37. *Retrato de Magdalena Mondragón* (1945). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP). p. 120
- Fig. 38. *Retrato de Frida frente al espejo* (1946). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP). p. 121
- Fig. 39. *Retrato de la Peque* (1945). Óleo sobre yute. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 121

Se agradece la valiosa participación de la fotógrafa Andrea Martínez en las fotos de Eugenia Gudiño

- Fig. 40. *Testamento*. Retrato del Gral. Gabriel Leyva. (1956). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP). p. 121
- Fig. 41. *Muchacho frente al mar* (1947). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 122
- Fig. 42. *Dama de fin de siglo* (1949). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP). p. 122
- Fig. 43. *Mercado de Juchitán* (1953). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP). p. 123
- Fig. 44. *El primer paisaje* (1953). Óleo sobre tela. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990). (Portada). p. 123
- Fig. 45. Boceto de *La hija del caracol* (1957). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 124
- Fig. 46. *La hija del caracol* (1957). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 124
- Fig. 47. *La novia de oro* (1955). Óleo sobre tela. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990). p. 85. p. 125
- Fig. 48. *Memoria* (1953). Óleo sobre yute. Reprografía: López Moreno, R. & Ocharán, L. (1990), p. 110. p. 126
- Fig. 49. *Argumento dramático* (1946). Óleo sobre tela. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 126
- Fig. 50. Retrato del poeta Roberto López Moreno (1977). Óleo sobre tela. Colección Roberto López Moreno. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 127
- Fig. 51. *Sin título*. (s.f.). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 128
- Fig. 52. *Estudio en azules* (1946). Óleo sobre tela. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP). p. 128
- Fig. 53. *Boceto de mujer* (s.f.). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 129
- Fig. 54. *Punto de vista* (1935). Óleo sobre yute. (Foto: Archivo FEBA. Cortesía del CENIDIAP). p. 130
- Fig. 55. Detalle del mural *Atentado a las maestras rurales* (1936). Centro Escolar Revolución. (Foto: David Herrera Piña). p. 135
- Fig. 56. Viñeta para ilustrar el poema “Es una ola” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 139
- Fig. 57. *Atentado a las maestras rurales* (1936). Mural al fresco. Centro Escolar Revolución. (Foto: David Herrera Piña). pp. 140-141
- Fig. 58. Detalle del mural *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 142
- Fig. 59. Detalle del mural *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 148
- Fig. 60. Detalle del mural *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 151
- Fig. 61. Detalle del mural *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 152
- Fig. 62. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 155
- Fig. 63. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 156
- Fig. 64. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 157
- Fig. 65. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: p. 158
- Fig. 66. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 159
- Fig. 67. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 160
- Fig. 68. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 161
- Fig. 69. Detalle del mural *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 162
- Fig. 70. Viñeta para ilustrar el poema “Canción del agua niña” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 163
- Fig. 71. *Espacio, objetivo futuro*. (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). pp. 164-165
- Fig. 72. *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). pp. 164-165
- Fig. 73. *Constructores de la cultura nacional. Mural al temple*. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). pp. 164-165
- Fig. 74. *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). pp. 164-165
- Fig. 75. *Trayectoria de la cultura en México* (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 166
- Fig. 76. *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria* (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 167
- Fig. 77. *Espacio, objetivo futuro*. (1962). Mural al temple. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). pp. 168-169
- Fig. 78. *Constructores de la cultura nacional. Mural al temple*. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). pp. 170-171
- Fig. 79. Detalle del mural *Constructores de la cultura nacional*. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 172
- Fig. 80. Detalle del mural *Constructores de la cultura nacional*. Auditorio 15 de mayo del SNTE. (Foto: David Herrera Piña). p. 174
- Fig. 81. Sin título (s.f.). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 175
- Fig. 82. Boceto del mural *El primer encuentro* (1977). Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 176
- Fig. 83. *El primer encuentro* (1978). Mural al temple. Salón de Cabildos de la Delegación Coyoacán. (Foto: David Herrera Piña). p. 182
- Fig. 84. Viñeta para ilustrar el poema “Hombre de México” de *Humanos paisajes* (1953). Dibujo a tinta. Colección Héctor Godoy Lagunes. (Foto: Eugenia Gudiño). p. 186

AURORA REYES
Alma de montaña

se terminó de imprimir en septiembre de 2010
en los talleres XXXXXXXX XXXXXXXX
de la ciudad de XXXXXXXX
con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Producción gráfica y cuidado de la impresión:
Luis Carlos Salcido
graficoch@prodigy.net.mx

Corrección ortográfica: Isabel Mena Acosta

(614) 425 0533 • (614) 196 1021
Chihuahua, Chihuahua, México.

Impreso en México • Printed in Mexico





CHIHUAHUA
Gobierno del Estado
Secretaría de Educación y Cultura



**Instituto
Chihuahuense
de la Cultura**



*Todo por
Chihuahua*

