
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

LA CALAVERA CATRINA EN LAS ARTES MEXICANAS: UN NEXO ENTRE EL DIBUJO Y LA POESÍA, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA REVOLUCIÓN

Sabina Sebasti (UFPEL)¹
e Marcio Caetano²

RESUMEN: El presente artículo se propone, a través de un análisis de la pintura mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* del artista Diego Rivera, indagar sobre los orígenes de la emblemática figura de la *Calavera Catrina*. Alegórico personaje, cuyos significados revelan nexos entre las artes literarias y visuales. Desde las llamadas calaveras literarias, poemas inspirados en los epitafios que se dedican y declaman para conmemorar el día de los difuntos; formas poéticas que, si bien se remontan a la época colonial, se transforman en expresiones populares de crítica social en el México pre-revolucionario, hacia finales del siglo XIX. Desde el sentido simbólico de los cráneos y esqueletos, imágenes introducidas por la cristiandad barroca e hispánica, luego resignificadas en México bajo las influencias de la tradición azteca. Este texto intenta desvelar en la *Calavera Catrina* la confluencia de las reminiscencias ancestrales de la cultura náhuatl, el alcance de la colonización europea y el espíritu de la lucha revolucionaria; desde las ilustraciones del grabador José Guadalupe Posada, sus repercusiones en el movimiento muralista mexicano y, finalmente, en la literatura feminista que emerge del legado pictórico de Frida Kahlo.

PALABRAS CLAVE: muralismo mexicano; calaveras literarias; crítica social.

A CALAVERA CATRINA NAS ARTES MEXICANAS: UM ELO ENTRE O DESENHO E A POESIA, ENTRE A TRADIÇÃO E A REVOLUÇÃO

RESUMO: O presente artigo se propõe, através de uma análise da pintura mural *Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central* do artista Diego Rivera, indagar sobre as origens da emblemática figura da *Calavera Catrina*. Personagem alegórico, cujos significados revelam elos entre as artes literárias e visuais. Desde as chamadas caveiras literárias, poemas inspirados nos epitáfios que se dedicam e declamam para comemorar o dia dos defuntos; formas poéticas que, embora remontam à época colonial, se transformam em expressões populares de crítica social no México pré-revolucionário, nos finais do

¹ sabinasebasti@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8819-6727>

² mrvcaetano@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4128-8229>

século XIX. Desde o sentido simbólico dos crâneos e esqueletos, imagens introduzidas pela cristandade barroca e hispânica, logo resinificadas no México baixo as influências da tradição asteca. Este texto tenta desvelar na *Calavera Catrina* a confluência das reminiscências ancestrais da cultura *náhuatl*, a abrangência da colonização europeia e o espírito da luta revolucionária; desde as ilustrações do gravador José Guadalupe Posada, suas repercussões no movimento muralista mexicano e, finalmente, na literatura feminista que emerge do legado pictórico de Frida Kahlo.

PALAVRAS-CHAVE: Muralismo mexicano; Caveiras literárias; Crítica social.

THE CALAVERA CATRINA IN MEXICAN ARTS: A LINK BETWEEN DRAWING AND POETRY, BETWEEN TRADITION AND REVOLUTION

ABSTRACT: This article aims, through an analysis of the mural painting *Dream of a Sunday Afternoon in the Alameda Central* by the artist Diego Rivera, to investigate the origins of the emblematic figure of the *Calavera Catrina*. Allegorical character, whose meanings reveal links between literary and visual arts. From the so-called literary skulls (*calaveras literarias*), poems inspired by the epitaphs dedicated and recited to commemorate the day of the dead; poetic forms that, although they date back to the colonial era, became popular expressions of social criticism in the pre-revolutionary Mexico, towards the end of the 19th century. From the symbolic meaning of the skulls and skeletons, images introduced by Baroque and Hispanic Christianity, redefined in Mexico under the influences of the Aztec tradition. This text tries to reveal in the *Calavera Catrina* the confluence of the ancestral reminiscences of the Nahuatl culture, the scope of European colonization and the spirit of the revolutionary struggle; from the illustrations by the engraver José Guadalupe Posada, its repercussions on the Mexican muralist movement and, finally, on the feminist literature that emerges from Frida Kahlo's pictorial legacy.

KEYWORDS: Mexican muralism; literary skulls; social criticism.

Recebido em 27 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

INTRODUCCIÓN

¡Ay, Catrina! ¡Catrina! ¡Qué bien te sienta la muerte! Tan elegante y vestida de blanco llevas sobre tu cabeza un vistoso sombrero decorado con flores y plumas, luciendo una curiosa estola en forma de serpiente que simboliza a una mítica deidad: el *Quetzalcóatl*. Y así te paseas, aderezada de leyendas, rodeada de historias, en una soleada tarde de domingo por el Parque de la Alameda, aquella plaza legendaria construida sobre los terrenos del antiguo mercado azteca en el centro de Ciudad de México.

Catrina, tu no eres apenas un pintoresco personaje en la emblemática pintura realizada por el artista mexicano Diego Rivera (Figura 1). Tu eres nada menos que la elegante Dama Catrina, la calavera o calaca – como acostumbra decir tus coterráneos – que todos los años escapa de la rigidez plana de la pintura y cobra vida en las calles de la ciudad, durante las festividades del día de los difuntos.



Figura 1: Detalle de la obra *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera, pintura mural, 15,6 x 4,7 m, 1947. Museo Mural Diego Rivera. Imagen de dominio público. Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Kid_-_Diego_Rivera.jpg>.

Es preciso detallar algunos de los personajes presentes en este fresco de quince metros de largo. El gran mural representa tres épocas de la historia de México, la conquista, la dictadura de Porfirio Díaz y la revolución de 1910. Diego Rivera se retrata a sí mismo a la edad de diez años, de la mano de la Calavera Catrina, y a su derecha, vestido de traje oscuro y con un bastón, el creador de esta legendaria figura cadavérica: el grabador mexicano José Guadalupe Posada, quien le ofrece su brazo. Asimismo, aparecen otros personajes como la propia Frida Kahlo que sostiene en su mano el símbolo del yin y yang. A su derecha los reconocidos escritores Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí. En la parte izquierda de la obra aparecen diversas personalidades significativas de la época de la conquista y en la zona derecha el artista alude a los movimientos del campesinado y su lucha popular. Giorgio Agamben afirma que “una obra de arte o de poesía que no contenga en sí una exigencia crítica está destinada al olvido” (2011: 12), frase que resume el espíritu de esta pintura, así como de todo el movimiento muralista mexicano en su conjunto, que poseía como foco la intención de transmitir al pueblo una visión crítica de su propia historia.

La Calavera Catrina nunca fue olvidada y ella habita en la poesía popular, resucita en los versos que año a año se escriben, se dedican y se renuevan como ofrendas de vida y de muerte – que para la mística mexicana prehispánica son lo mismo –, durante el transcurso de las populares y coloridas celebraciones del día de los difuntos. En la figura de la Calavera Catrina confluyen la crítica política y social junto con las reminiscencias del espíritu ancestral mesoamericano.

De algún modo, la cultura *náhuatl* – término que designa al idioma autóctono de los mexicanos – parece haber resignificado las influencias de la cristiandad cristalizadas en la simbología barroca del género *vanitas*. Influjos que si bien llegaron por la vía de la colonización y la conquista adquirieron nuevos sentidos y repercusiones en la región, popularizados a través del culto a los muertos.

LA CALAVERA EN LAS ARTES LITERARIAS, EN LAS VISUALES Y EN EL IMAGINARIO SOCIAL

Este alegórico personaje fantasmal encarna los nexos entre las artes literarias y visuales. Como todo muerto... también tiene su propia historia, por eso es preciso detallar las circunstancias que envuelven el nacimiento de esta figura esquelética, femenina, elegante y espectral. Si bien bautizada como Catrina por el pintor Diego Rivera, nació como la Calavera Garbancera de la pluma y el cincel del grabador, ilustrador y caricaturista mexicano José Guadalupe Posada, quien aparece retratado junto a ella, de su brazo, en la obra mural mencionada.

El término *catrín* designaba al hombre refinado, vestido a la moda europea, acompañado de mujer de igual porte, que se consolidaba como la imagen de la aristocracia mexicana hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Tiempos durante los cuales México sufrió la dictadura de Porfirio Díaz, que se extendió por treinta y cinco años, desde 1876 hasta 1911. Un régimen que fue marcado por la injusticia social, el desprecio a las instituciones, la represión y la imposición de los modelos de industrialización que caracterizaron a la modernidad en Europa. El paradigma de un supuesto progreso, que el porfiriato se esforzaba en imponer, contrastaba con la realidad mexicana y con su matriz de producción artesanal y agrícola; en definitiva, se alzaba en estos tiempos un régimen político que despreciaba las raíces culturales nativas incrementando las diferencias sociales.

Es precisamente durante esta época que Posada se dedicaba activamente a publicar sus ilustraciones en periódicos contestatarios al régimen. Sus diseños retrataban a varias personalidades de la época, así como a representantes de las clases trabajadoras, campesinos e indígenas, en forma de esqueletos y calaveras. La idea era, básicamente, ridiculizar a aquellos ciudadanos que pretendían aparentar lo que no eran, ya que la muerte, a la postre, alcanza a todos por igual. Sus ilustraciones implicaban una áspera crítica social a dicha aspiración, en boga na época, de sentirse pertenecientes a una supuesta elite occidentalizada, a través de la adopción de atuendos, hábitos y costumbres que ocultaban, con recelo y preconcepción, al propio linaje mestizo e indígena. Con el término garbancero se designaba a los cultivadores de garbanzos y por extensión, al campesinado y a la clase trabajadora. En la Calavera Garbancera, Posada representa con ironía a una dama vestida a la moda europea (Figura 2).



Figura 2: Grabado en metal de José Guadalupe Posada, 1873. Imagen de dominio público. Museo José Guadalupe Posada. Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/La_Catrina#/media/Archivo:Calavera_garbancera.png>.

El texto que acompañaba esta imagen consistía en una satírica descripción de ese mundo de frívolas apariencias y de prejuicios respecto a la propia condición de ser una campesina:

Hay hermosas garbanceras,
De corsé y alto tacón;
Pero han de ser calaveras,
Calaveras del montón
Gata que te pintas chapas
Con ladrillo bermellón:
La muerte dirá: “No Escapas,
Eres cráneo del montón.”

Hacia finales del siglo XIX se popularizaban en México las calaveras literarias, que consistían – y consisten, puesto que esta tradición se perpetúa en la actualidad – en versos que simulan epitafios, escritos y declamados en conmemoración al día de los muertos. Las calaveras son coplas, versos breves, cuyos orígenes se remontan a la época colonial, período durante el cual los esfuerzos evangelizadores de la conquista hispánica traían consigo expresiones alegóricas de la religiosidad ibérica. Tal como la Danza de la Muerte o Danza Macabra, un género artístico teatral difundido en Europa principalmente durante los siglos XV y XVI, cuyo tema era recordar a los fieles que los placeres y goces mundanos son efímeros y transitorios, puesto que todo acaba con la muerte. La sujeción a un destino inevitable contra el cual el individuo inerme no

puede luchar ni rebelarse había constituido la consigna tanto de la reforma como de la contrarreforma y, en consecuencia, el argumento que caracterizaba a las artes escénicas del período, representado en la imagen alegórica de un esqueleto o calavera. Tema que el filósofo Walter Benjamin analizó en su libro *Orígenes del drama barroco alemán*:

A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. (1984: 188)

En 1482 una bula papal autorizaba la disección de los cadáveres de los condenados para investigaciones científicas y artísticas. Este hecho provocó que, durante las décadas siguientes, la curiosidad por el estudio anatómico del cuerpo humano se diseminase con intensidad. El cráneo humano se convertía, en los albores de la época Moderna, en una imagen recurrente en los retratos pictóricos, inaugurando un género artístico que adquirió el nombre de *vanitas*. “Antes del cráneo - signo, antes del cráneo - objeto, está pues el cráneo - lugar, el que inquieta el pensamiento, y sin embargo lo sitúa, lo envuelve, lo toca y lo despliega” (Didi-Huberman 2008: 35). El cráneo mineral, cóncavo, vacío, se transformaba así en una enigmática alegoría del entendimiento humano, en el símbolo polisémico de su poder, de su arrogancia, de su supremacía y de su miseria.

Hacia finales del siglo XVIII, Joaquín Bolaños, un fraile franciscano radicado en México, publicaba *La portentosa vida de la Muerte*, un libro en el que reflejaba sus denodados intentos por catequizar y moralizar las poblaciones indígenas de los llamados Territorios del Norte, que “eran rebeldes a la monarquía universal de los españoles. Por tanto, la labor de estos frailes era la de la predicación y conversión en un medio hostil en el que se jugaban la vida” (Serna Arnaiz 2017: 118). Esta influyente autoridad eclesiástica de la época, enfrentaba su temor apocalíptico – el mismo que asolaba Europa a través de guerras, pobreza y epidemias como la peste negra – en el nuevo continente, cuya realidad parecía ofrecer los mismos peligros y desafíos. El autor, en su novela narrada a través del uso de un lenguaje bíblico, solemne, pero en momentos también trágico, cómico y grotesco, dotaba a la Muerte de cualidades humanas. La Muerte nace, vive y también muere. “Esta Emperatriz de los sepulcros [...] Esta hembra desde su nacimiento fue mal recibida de la naturaleza, pues siempre la miró como enemiga declarada de su especie; pero a pesar de una débil resistencia la Muerte la ha dominado y la domina” (Bolaños 1983: 12). La Muerte de Bolaños, encarnada como un personaje femenino y representada en sus ilustraciones por un

escuálido esqueleto vestido y ornamentado (Figura 3), se convirtió en una precursora ineludible de la Calavera Catrina.

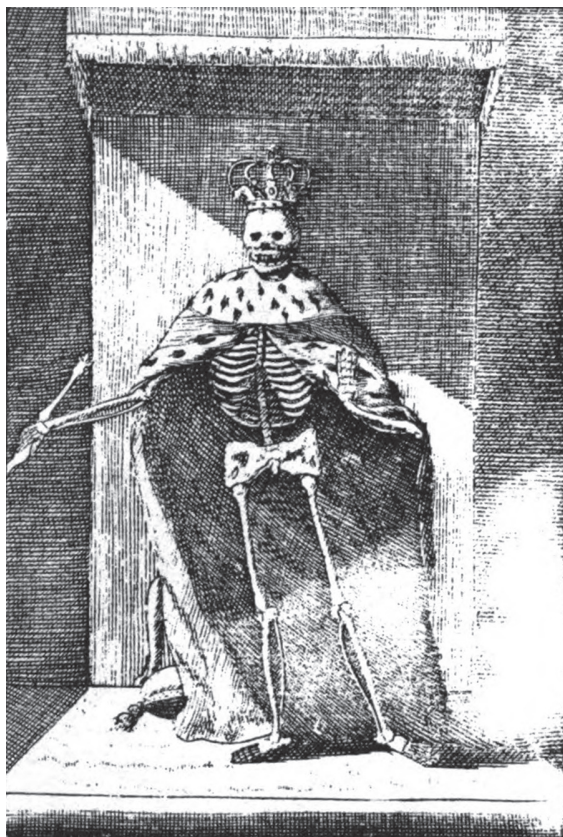


Figura 3: Uno de los dieciocho grabados, atribuidos a Francisco Agüera, que ilustran el libro de Joaquín Bolaños: La portentosa vida de la Muerte, 1792. Imagen de dominio público. Fuente: <https://books.google.com.br/books?id=oxMuAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summy_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

Pero la danza macabra y todas sus connotaciones trágicas habrían de ser profundamente resignificadas en México. La anciana calavera de la cristiandad hispánica, azotada por el pesimismo y agobiada por el peso del destino, la misma que caminaba pálida y agonizante por el viejo continente, iría a renacer en Teotihuacán, la ciudad de los dioses. Donde aprendería a emborracharse con el pulque, la bebida con la que Tezcatlipoca, el dios maldito, supo embriagar al casto Quetzalcóatl – el dios bienhechor, representado por una serpiente emplumada – para incitarlo a cometer excesos sexuales. Tezcatlipoca era la divinidad destructora, hacedora de desgracias, pero también quien les recordaba que la fatalidad era vivir y la gloria morir, “es el dios que vaga por el mundo con un espejo que humea la ciega fatalidad” (Villarreal Acosta 2012: 19). No existía entre los antiguos aztecas la idea de una recompensa o castigo en el más allá, no poseían la noción de un juicio final, de un cielo que recompensa a los buenos y un infierno que condena a los pecadores. El castigo era la propia vida y la muerte auguraba un paraíso de goces celestiales para todos por igual. No había honra mayor para los aztecas que morir en el fragor de la batalla o en el ritual del sa-

crificio: “El antiguo pueblo mexicano concebía la muerte como un fenómeno dinámico, para ellos era un tránsito a una nueva vida. De esta concepción nacía una actitud positiva, podemos decir, juguetona ante la muerte; ya que ésta no es una enemiga del hombre, sino que se la ve como una camarada, una compañera, una comadre” (García Gutiérrez 2000: 2).

En los territorios mexicas de la América precolombina, la muerte estaba demasiado viva y no se la pudo matar. Por ello “la calavera no tiene para el hombre del México prehispánico nada de angustioso ni horripilante. Era un signo, lleno de promesas, de la resurrección” (Westheim 2006: 105). Los aztecas sentían un temor angustiante por la vida, no por la muerte. Por eso, para ellos, huesos y calaveras eran prácticamente una decoración festiva, elementos que hacían parte de su folclore, que engalanaban sus moradas y adornaban sus atuendos: “La calavera no era un símbolo de angustia o de horror, sino el símbolo de la vida: morir significaba que la persona había estado viva; la vida no podía existir sin la muerte” (Villarreal Acosta 2012: 19).

Aún cuando luego fueran convertidos a la cristiandad, los pueblos mexicas sincretizaron sus antiguas creencias con las prácticas católicas. La muerte se volvió mestiza. Las festividades del día de Todos los Santos y Fieles Difuntos adquirieron significados y costumbres particulares en México, fruto de fusiones entre la tradición europea-hispánica y la náhuatl-prehispánica:

Para los antiguos mexicanos no existía el Juicio Final; por lo tanto, la Danza Macabra, que en Europa tenía fines edificantes, en México se transformó en carnaval. La secularización de la Danza Macabra transformó la actitud temerosa ante la muerte en un desenfadado, en un cinismo, por eso se juguetea con los esqueletos y las calaveras, por eso se hacen versos chuscos a la muerte, por eso en México es un carnaval el Día de Muertos. (García Gutiérrez 2000: 9)

En la actualidad, el primero y segundo día del mes de noviembre, fechas en las que se celebra el día de los muertos, se colocan altares con variados alimentos, generalmente dulces para los difuntitos y tabasco, licor y tequila para los muertos grandes, se adornan mesas y altares con calaveras de azúcar, se queman inciensos, se encienden veladoras, se colocan flores y se comparte el pan de muerto, en la entrada de la casa se desparraman pétalos de cempasúchil y copal encendido para marcar el camino a los finados que llegan de visita. Familiares, amigos y vecinos se reúnen, comen, beben y festejan, la ceremonia varía de pueblo a pueblo, pero lo que no ha dejado de ser una constante es el clima de alegría con que reciben a las almas de los ya que partieron.

LOS ESQUELETOS DE LA RESISTENCIA

Como detalla la historiadora Alba Villareal Acosta: “en apariencia, la muerte es sólo una; en México, esto no es así” (2012: 140). Tanto la época anterior a la conquista, el período colonial, como los procesos independentistas y luego la revolución mexicana a comienzos del siglo XX, arrojaron distintas visiones de la muerte.

Es posible ahora advertir como las calaveras de Posada – hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX – fueron una fusión de imágenes y concepciones precolombinas, coloniales y populares. En tiempos en que la muerte había perdido el honor que le otorgaban los antiguos dioses, solo restaba la sátira que anunciaba la ausencia de esta muerte honrosa, que señalaba la falta del pensamiento mágico ahora substituido por el racionalismo de una modernidad tecnócrata. Todo gesto de humor no deja de contener una agria porción de tragedia. En la época en que Posada publicaba sus grabados, el encantamiento de las antiguas mitologías había muerto. La cultura náhuatl ya había sufrido su primer embate con la prédica evangelizadora y las censuras impuestas por la rígida moral de la Santa Inquisición, que destruyó su historia y prescribió sus prácticas consideradas heréticas. Aunque agonizante, el significado épico de la muerte había sobrevivido a las imposiciones de la conquista, resignificándose en los austeros altares del culto cristiano a los santos. No obstante, hacia finales del siglo XIX, las creencias ancestrales y con ellas la muerte heroica, perecerían irremediamente frente al ataque del superfluo materialismo agnóstico del progreso industrial. Para entonces, había muerto la muerte...

La muerte había perdido su sentido trascendente, ya no era un camino hacia la gloria sino hacia la derrota, en un mundo donde “los pelotones de fusilamiento, el ahorcamiento de campesinos y revolucionarios, la quema de archivos, los allanamientos y la destrucción eran el reflejo de un nuevo progreso: el porfiriano” (Villareal Acosta 2012: 42). Posada supo ironizar las banalidades e iniquidades de esta realidad social en sus ilustraciones, convertía a los detractores del gobierno en héroes al mismo tiempo en que ridiculizaba a sus aliados y se burlaba de sus defensores. Y todos ellos, mártires y tiranos, eran representados en sus grabados por igual: como esqueletos, ya que, como recuerda la antigua tradición azteca, nadie escapa de convertirse en huesos. Después de todo, no hay nada más democrático que la muerte.

Calacas y esqueletos se volvieron emblemas de la resistencia. “Las calaveras son coplas hechas para ser leídas, recitadas, reflexionadas. Hablan de una muerte ficticia. Tienen una vigencia efímera. Buscan ridiculizar, llamar la atención sobre un vicio social. Las calaveras tienen una tonalidad humorística, chusca” (García Gutiérrez 2000: 40) Las calaveras literarias, con sus ingeniosos versos breves, se popularizaban como sarcasmos mordaces que atacaban las contradicciones del régimen y se convertían en los nuevos panfletos de la revolución:

Es la vida pasajera
Y todos pelan el diente,

Aquí está la calavera,
Del que ha sido presidente.
También la de Don Ramón
Y todos sus subalternos,
Son como buenos Gobiernos,
del montón.
No caven ya en el Panteón,
Es mucha la güesamenta;
Entre ellas también se cuenta
La de Landa y Escandón.
Que les prendan sus ciriales
A nombre de la Nación
Que al cabo que son iguales:
Calaveras del montón.

Anónimo, *Calaveras del montón*, (...) México, 1910 (Villareal Acosta 2012: 52).

LA CATRINA: DESDE LOS FANTASMAS DE LA ALFABETIZACIÓN A LA REVOLUCIÓN

¿Existía literatura en los antiguos pueblos mexicas que compartían una lengua, el náhuatl, donde no existía el verbo leer? La copiosa herencia cultural náhuatl se transmitía en la oralidad, de generación en generación, a través de poemas y cantos. Los nahuas “eran cantores, componían cantos; los daban a conocer, los retenían en su memoria; divinizaban con su corazón los cantos maravillosos que componían” (León-Portilla 2010: 66). Tenían escuelas y poseían libros, conocidos como códices, que contenían dibujos y mapas en los cuales se guiaban para elaborar sus relatos y transmitir sus conocimientos. Dichas narraciones eran verbalizadas en forma de versos y cantares.

“¿Cómo narraban los mexicas su pasado? ¿Qué clase de evidencia buscaban los castellanos cuando dudaban de la precisión de los recuerdos escritos de sus pares mesoamericanos y andinos? La escritura mexica era fundamentalmente picto-ideográfica, con unos pocos signos para indicar sonidos” (Mignolo 2016: 173). La expresión náhuatl *amoxitōa*, que fue traducida como *leer un libro* es una palabra compuesta por dos raíces: *amoxtlī*, un árbol del valle de México, en cuya corteza se inscribían sus formas de escritura, y *toa*, que quiere decir narrar, relatar. Por tanto, todo sugiere pensar que los códices servían para elaborar sus relatos y contar sobre su propia historia, lo que realizaban a través de cánticos y poemas que memorizaban. “A pesar de no contar con un alfabeto fonético, el pueblo mexica expresó su emoción en poemas dotados de métrica y con caracteres peculiares como el paralelismo de ideas, las aliteraciones y los ritornelos constantes” (Villareal Acosta 2012: 15). Los conquistadores españoles desdeñaron que la literatura pudiera florecer bajo otras formas, diferentes de la escritura alfabética, como los diseños y pictogramas: “La Conquista y la des-

trucción que vino aparejada con ella dieron muerte a ese doble sistema de historia. Proscrita la cultura náhuatl, porque se pensó ser obra del demonio, se quiso suprimir lo que constituía la conciencia misma de esa cultura: sus códices, sus cantares y poemas” (León-Portilla 2010: 66). La poesía y el diseño, por lo tanto, proliferaban en las antiguas tierras mexicanas, siendo estas las principales formas en que conservaban sus cosmogonías, historias y saberes.

En la época en que el artista Diego Rivera pinta la obra mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, la población de México era todavía, en su amplia mayoría, analfabeta. Aunque es justo considerar que no debería ser utilizado el término analfabetismo en sentido peyorativo, ya que las culturas mesoamericanas utilizaban otras formas de narrar su propia historia y concepciones del mundo, las cuales fueron subestimadas por los agentes de la colonización. Lo cierto es que, en la primera mitad del siglo XX, el impulso dado a obras de pintura mural se enmarcaba en un intento por enseñar al pueblo acerca de su propia historia y se valió, para ello, de un lenguaje que, después de todo, estaba inserido en las propias raíces de la cultura mexicana: el lenguaje visual del dibujo y la pintura.

La obra de Rivera se emplazaba dentro del movimiento muralista mexicano, del que hicieron parte también los artistas David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Una vanguardia estética impulsada inicialmente por José Vasconcelos, secretario de Educación Pública de México a partir de 1921. En aquel momento, la victoria política de Obregón, luego que la revolución mexicana pusiera fin a la dictadura oligárquica del porfiriato, supuso un nuevo régimen de reparto de tierras a los campesinos y un empeño por conquistar mayor justicia social. De allí que en las obras de grandes dimensiones se intentaba ilustrar al pueblo respecto a los cambios sociales que estaban aconteciendo, la lucha de clases y las ideologías que inspiraban estos nuevos escenarios políticos.

En el enorme fresco de Rivera, el pueblo era el vencedor de la mano de la ironía, o sea, de la mano de Catrina. A los muertos no se los puede matar y por eso son los testigos soberanos de la historia. Las calaveras, sea en el dibujo o en la poesía, constituyeron el nexo que unió a los ciudadanos, que les dio identidad nacional y que inspiró sus luchas. Las calaveras recordaban la fragilidad de la vida. Como cita un antiguo poema azteca, rescatado en el libro *Cantares Mexicanos*, recopilados en 1880 y posteriormente conservados en la Biblioteca Nacional de México:

¿Acaso de verdad se vive en la tierra?
No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.
Aunque sea jade se quiebra,
aunque sea oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarra,
no para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.
(León-Portilla 2010: 114)

Después de todo, si la vida era breve no existían opresiones eternas, si la muerte era inevitable, valía la pena arriesgarla en las guerras de la revolución. Los dioses, desde las profundas y mestizas raíces del imaginario social, volvían a convocar el espíritu del sacrificio y la batalla.

Sin embargo, pasada la revolución, calmada la lucha, la contemporaneidad iría a desvelar, sutilmente, una nueva muerte. Una muerte menos colectiva y más íntima. Una muerte también sugerida en la pintura *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera en el tímido personaje que aparece en un segundo plano, en la figura de Frida Kahlo que asoma discreta detrás de Rivera y Catrina. Una artista que surgiría de la penumbra de la revolución, del lado oscuro del patriarcado, de la sombra proyectada por el éxito de su marido; la pintora sufriente de la columna quebrada, que expondría sus huesos y su esqueleto aún en vida (Figura 4).



Figura 4: *Las apariencias engañan*, carbón y lápiz sobre papel, 30 x 30 cm aprox., 1934. Museo Frida Kahlo, Casa azul, Coyoacán. Imagen de dominio público. Fuente: <<https://artsandculture.google.com/asset/appearances-can-be-deceiving/NAFlvFjhd75DXQ?hl=es-419>>.

La calavera finalmente dejó su sombrero emplumado, sus adornos y su vestido de domingo y se metió en la piel de una mujer. Para ello, el esqueleto vigoroso y ancestral debió romper la virilidad de su osamenta. Ya no era ficción, era el reflejo de un género relegado y sufriente. La expresividad doliente de las pinturas de Frida Kahlo se convertiría en una voz que empujaba a la crítica social a dejar de abogar por la lu-

cha de clases o por el fin del capitalismo, en cuanto el lado femenino de la contienda y de la historia no fuese finalmente escuchado.

Si décadas atrás el eje de la crítica social transitaba entre la caricatura, el grabado y la poesía, ahora las reivindicaciones feministas lo harían entre la pintura, la crónica y la novela. Se tornaba necesario plasmar la vida de las mujeres mexicanas en sus cruas circunstancias y transformar sus peripecias cotidianas en activismo social.

La escritora y periodista mexicana Elena Poniatowska se dedicaría a escribir sobre las mujeres que amaron a Diego Rivera en su novela *Querido Diego, te abraza Quiela*, publicada en 1978, en la cual, por medio de cartas imaginadas, describe las desdichas de su primera mujer, la artista Angelina Beloff, y el fracaso de su matrimonio ante la apasionada relación de Diego y Frida. En 1990 la escritora mexicana Martha Zamora publicaría la novela *Frida: pincel de la angustia* reuniendo en más de cuatrocientas páginas, detalles de la vida de la pintora y sus obras. En 2002 se estrenaría el largometraje *Frida*, basado en el libro *Frida: Una biografía de Frida Kahlo* de la escritora norteamericana Hyden Herrera. Por nombrar solamente algunos de los variados despliegues literarios y escénicos del legado pictórico de Frida Kahlo.

¡Ay, Catrina! Ya has proyectado tus sombras al futuro e iluminado la historia. ¡Descansa en paz, Catrina! Nació de tus espaldas y se burló de ti una artista con los huesos rotos. ¡No le temas a la vida ni al ayer! Pues la muerte sigue siendo femenina, la pintura poesía y la inmortalidad mujer.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, G. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLAÑOS, J. *La portentosa vida de la muerte*. Tlahuapan: Premia, 1983.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

GARCÍA GUTIÉRREZ, R. *Las calaveras: función social, investigación hemerográfica*. 2000. 126 f. Disertación (Maestría en Letras Españolas), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2000.

LEÓN-PORTILLA, M. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

MIGNOLO, W. D. *El lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Popayán: Universidad del Cauca, 2016.

SERNA ARNAIZ, M. La portentosa vida de la Muerte, de fray Joaquín Bolaños: un texto moralista, apocalíptico y milenarista. *Revista de Indias*, Madrid, v. LXXVII, n. 269, p. 115-136, 2017.

VILLARREAL ACOSTA, A. R. *La representación de la muerte en la literatura mexicana: formas de su imaginario*. Tesis (Doctorado en Filología), Universidad Complutense de Madrid, 2012.

WESTHEIM, P. *Arte, religión y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.