



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

Sánchez Téllez, Ingrid

Animalidad y fisiología en la estética campesina de la Revolución mexicana*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,
vol. 18, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 68-79

Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.afrm>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074112004>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Animalidad y fisiología en la estética campesina de la Revolución mexicana*

Ingrid Sánchez Téllez**

[RESUMEN]

Este artículo estudia las representaciones literarias, fotográficas y musicales del campesino en la Revolución mexicana (1910 y 1917). Los objetivos son analizar las figuras de la animalidad en las representaciones campesinas. A su vez, problematizar la fisiología literaria como operación estética en algunas expresiones artísticas de la Revolución mexicana. La metodología utilizada es una aproximación crítico-hermenéutica de textos literarios, canciones populares y fotografías de la época para articular una relación entre texto, contexto y representación estética. Se trata, principalmente, de una metodología de crítica literaria instrumentada a objetos visuales y sonoros. Para ello, el primer apartado destaca los elementos centrales de la representación animal del campesino a lo largo del siglo XIX y el segundo analiza cómo en la cultura popular se configuraron las representaciones del campesino como animal. Los resultados sugieren que una de las formas que ofrece mayor rendimiento epistemológico para el análisis estético del campesinado es el estudio de la tropología de la animalidad. En conclusión, se estudia la representación animal del campesino como proceso estético en la construcción de la nación y en el proceso de la identidad nacional mexicana.

Palabras clave: animalidad, fisiología, campesino, estética campesina, Revolución mexicana.

doi 10.11144/javeriana.mavae18-1.afrm

Fecha de recepción: 15 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 3 de septiembre

Disponible en línea: 1 de enero de 2023

* Artículo de reflexión¹.

** Licenciada en Literatura y Creación Literaria por el Centro de Cultura Casa Lamm, magíster en Letras Modernas (especialidad en letras francesas y latinoamericanas) y doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. ORCID: 0000-0001-7299-9878
Correo electrónico: ingrid.sanchez.tellez@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Sánchez Téllez, Ingrid. 2023. "Animalidad y fisiología en la estética campesina de la Revolución mexicana". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (1): 68-79. <https://doi.10.11144/javeriana.mavae18-1.afrm>

Animalness and Physiology in the Peasant Aesthetics of the Mexican Revolution

Animalidade e fisiologia na estética camponesa da Revolução mexicana

[ABSTRACT]

This article examines the literary, photographic and musical representations of the peasant in the Mexican Revolution (1910 - 1917). It aims to analyze the animalness figures in the peasant representations. It also seeks to question the literary physiology as an aesthetic labor in some artistic expressions of the Mexican Revolution. The methodology is a critical-hermeneutic approach to literary texts, popular songs and pictures from that time in order to articulate a relationship between text, context and aesthetic representation. It is primarily a methodology of literary criticism tailored to visual and sound objects. To do so, the first section features the core elements of the animal representation of the peasant during the 19th century. The second section provides an analysis of how the popular culture shaped the representations of the peasant as an animal. The results suggest that a way to attain better epistemological outcomes when analyzing aesthetically the peasant people is to study the tropology of the animalness. In conclusion, this work examines the animal representation of the peasant as an aesthetic process in the construction of the nation as well as the process of the Mexican national identity.

Keywords: animalness, physiology, peasant, peasant aesthetics, Mexican Revolution.

Este artigo estuda as representações literárias, fotográficas e musicais do camponês na Revolução mexicana (1910 e 1917). Os objetivos são analisar as figuras da animalidade nas representações camponesas. Por sua vez, problematizar a fisiologia literária como operação estética em algumas expressões artísticas da Revolução mexicana. A metodologia utilizada é uma aproximação crítico-hermenêutica de textos literários, músicas populares e fotografias da época para articular uma relação entre texto, contexto e representação estética. Trata-se, principalmente, de uma metodologia de crítica literária instrumentada para objetos visuais e sonoros. Para isso, a primeira seção destaca os elementos centrais da representação animal do camponês ao longo do século XIX e a segunda analisa como na cultura popular se configuraram as representações do camponês como animal. Os resultados sugerem que uma das formas que oferece maior rendimento epistemológico para a análise estética do campesinato é o estudo da tropologia da animalidade. Em conclusão, estuda-se a representação animal do campesinato como processo estético na construção da nação e no processo da identidade nacional mexicana.

Palavras-chave: animalidade, fisiologia, camponês, estética camponesa, Revolução mexicana.

[RESUMO]

Introducción

> A lo largo del tiempo, el campesino revolucionario ha sido estudiado por sus producciones narrativas (la esencia épica o mítica) o por sus producciones políticas (la “masa” como figura revolucionaria). La Revolución mexicana significó un cambio político importante en el modo de vida del campesinado, ya que el país era principalmente rural. Los campesinos existían como sujetos productivos descritos y retratados como hombres viciosos, pobres y perezosos. A partir de los primeros levantamientos de Pascual Orozco en contra de la reelección del general Porfirio Díaz en 1910, surgió una nueva representación del campesino. La construcción de una nueva idea de *nación* permitió que la imagen del campesino como fuerza revolucionaria se convirtiera en un elemento importante para el desarrollo de la identidad nacional. Lo anterior implicó que la fuerza revolucionaria de la masa campesina se describiera a partir de características animales. De tal manera que resulta relevante estudiar las narrativas sobre lo rural y el campesino desde una perspectiva estética para responder ¿por qué la descripción de la hazaña revolucionaria en las narrativas literarias, musicales o fotográficas representan al campesino como parte de la barbarie animal? Por tal razón, el objetivo es plantear una fisiología estética de la lucha revolucionaria mexicana que se traduce en las formas de representación del campesino como parte de un cuerpo animal. En particular, propongo una lectura estética corporal del campesino a partir de la existencia de un individuo colectivo que se despersonaliza. La hipótesis de este postulado sugiere que en la novela de la revolución el campesino forma parte de un cuerpo animal, de tal modo que se produce una estética fisiológica, una sensibilidad corporal.

La representación de la naturaleza humana: del estereotipo del mono a la figura del indígena

A partir de la primera modernidad, la estética occidental fue elaborando paulatinamente un lenguaje iconográfico en el que el animal servía para representar la otredad. Una vez agotada la maravilla medieval, los preceptistas del humanismo europeo comenzaron a utilizar la tropología del reino animal para tipificar a los pueblos no occidentales: asiáticos, africanos y americanos comenzaron a ser representados por medio de figuras animales. En América, estas formas de representación estarán tan difundidas que la América imaginada es, a su vez, una América animal.

A principios del siglo XVI, en América, en el libro VI escrito en latín por Pedro Mártir de Anglería, encontramos un ejemplo de la representación del indígena como animal. Aunque Anglería nunca conoció América, su posición en la corte de los Reyes Católicos le permitió crear una obra plagada de relatos que comienzan con

el viaje de Cristóbal Colón y terminan con la conquista de Hernán Cortés. Las historias indígenas estaban plagadas de elementos míticos que representaban la unión entre el animal y el humano a partir de la formación de una cola. Para Anglería, la existencia de un eslabón mitad humano-mitad mono era síntoma de la mente poco letrada de los indígenas (Rojas 2015, 93). Más tarde, en el siglo XVII, Alonso de Ovalle escribió la *Histórica Relación del Reyno de Chile* (1646, 95) e incluyó una ilustración de un hombre con cola, habitante del sur chileno. En este grabado, el hombre mono aparece como emblema de una tradición estética en la que el indígena es resultado de la especulación y la subyugación europea. Como este ejemplo, la historia contada por los conquistadores está plagada de iconografía indígena en que los humanos son animales, bestias. Las descripciones relatadas en las múltiples *Historias de Indias y de Conquistas* reproducen un discurso de dominación a través de la imagen de un indio animal, peligroso, dispuesto al ataque. ¿De qué manera la representación del hombre como animal reproduce, más que un imaginario, un contexto específico, una forma de existir en el mundo y de ocupar sitios en las relaciones sociales?

Si algo puede aprenderse de la visión europea del siglo XIX (Honoré de Balzac o Émile Zola en la literatura y Honoré Daumier en la litografía) es que, al ojo naturalista, los animales no son tan interesantes como los rasgos bestiales del humano. Los parecidos entre el animal y el humano concluyeron en una profunda observación de los novelistas franceses por dilucidar las pasiones humanas. Así, los humanos con apariencia de animales o especies vegetales fueron catalogados, diseccionados y clasificados según sus humores y pasiones.²

El arte de la descripción fisiológica en el siglo XIX popularizó el conocimiento de que los comportamientos humanos poseían características bestiales. Con un lenguaje absolutamente taxidérmico, las capas sociales se describieron según la clasificación entre animales más o menos racionales, más o menos bestiales, más o menos cambiantes.³ Las descripciones fisiológicas de especies “salvajes” de humanos, con rostros transformados por el alcohol y el vicio, produjeron un efecto estético de monstruosidad en las que se activaba un imaginario del crimen vinculado a los bajos fondos.⁴ Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la litografía de 1862 *Physiologie du buveur: Les quatre âges*, de Honoré Daumier, expuesta en el National Gallery of Art en Washington.

En la litografía de Daumier, se observa a cuatro hombres bebiendo alrededor de una mesa y una jarra. El título *Les quatre âges* permite interpretar que la imagen de Daumier se refiere a un mismo hombre en cuatro etapas diferentes de su vida. Por un lado, es una descripción fisiológica del proceso degenerativo de un hombre que ha bebido durante largos años alcohol. La degeneración del personaje construye una alegoría visual de los efectos del alcohol sobre el cuerpo del trabajador como de los rasgos animales que adquiere el rostro y el cuerpo con el pasar del tiempo: la figura humana esbelta de la derecha hasta la forma semihumana envejecida y diminuta de la izquierda. La degeneración física culminará en la imagen de un pequeño hombre, casi un duende, de rasgos envejecidos que ocupa apenas el rincón izquierdo de la imagen. Por otro lado, la imagen de los cuatro bebedores está ligada a la difusión de las ideas sobre la herencia, las patologías y la degeneración social a partir del consumo del alcohol y el contacto con espacios “inmundos”. El imaginario del alcoholismo y la degeneración de las clases bajas, ampliamente difundido en el siglo XIX por los teóricos degenerativos franceses como Prosper Lucas, Bénédicte Morel, entre otros, mostraron que las patologías en el cuerpo degenerado afectaban a las clases marginales. De tal manera que en el análisis fisiológico los naturalistas evocaban las modificaciones corporales como parte de un devenir monstruoso: una historia teratológica (Percheron 2019, 266). Tanto la literatura de la época como la pintura ofrecen una imagen del hombre degenerado a partir de la adquisición de rasgos bestiales.

Por consiguiente, el archivo visual europeo y las teorías higienistas francesas son de suma importancia para una arqueología de la representación campesina, ya que, como ha sido ampliamente documentado, las élites latinoamericanas obtuvieron un proceso de afrancesamiento como signo de refinamiento cultural (Escobar y Maya 2019). La ciudad letrada era para finales del siglo XIX y principios del siglo XX una literatura hispanoamericana con profundo espíritu francés (Rama 1998). Por esta razón, no existen motivos para pensar que los presupuestos fisiológicos decimonónicos franceses no pudiesen traducirse al contexto específico de América; los naturalismos hispanoamericanos como los de Federico Gamboa, Luis G. Inclán, Rafael Delgado, entre otros, lo comprueban. En México, de 1910 a 1913, la neurosis y el alcoholismo se entendieron como patologías de la civilización, los psiquiatras estaban llenos de “degenerados” (Ríos 2007, 62). Los marcos referenciales de los habitantes de bajo estrato social que poseían rasgos más parecidos a los animales que al humano eran, prácticamente, los mismos de los siglos anteriores. De tal modo que pudiera encontrarse un paralelismo estético entre la imagen decimonónica de la litografía de Daumier y la fotografía *Mecapaleros* del fotógrafo revolucionario mexicano Ismael Casasola tomada en 1920 que pertenece al Archivo Casasola.⁵

La fotografía de Ismael Casasola retrata una imagen de composición similar a la de Daumier: tres hombres bebiendo pulque. No resulta extraño que dos imágenes, aparentemente dispares en tiempo y espacio, puedan compararse. Al igual que en Francia durante el siglo XIX, en México, las fotografías realistas se produjeron con un afán documental. La fotografía de guerra se instauró como un género fotográfico que más tarde en el siglo XX se convertiría en fotoperiodismo.⁶ Así, la necesidad de Ismael Casasola por retratar escenas cotidianas de la Revolución mexicana se convirtió en un “proyecto de archivo” (Gautreau 2007, 114) en el que participaron algunos periódicos como *El Universal Ilustrado*, *Excélsior*, *Hoy* (Escorza 2017, 4).

La fotografía de Casasola no es, como en el primer caso, alegórica o simbólica, sino realista en tanto expone un tema eminentemente fotográfico: una historia gráfica de la Revolución mexicana a partir del retrato de la pobreza. En la imagen, los campesinos o mecapaleros visten ropas raídas, un atuendo tradicional que se componía de un pantalón y una camisa de manta. La composición de la fotografía, similar a la de Daumier, evidencia un ángulo de visión en el que el hombre de la izquierda, aunque no pertenece al cuadro central, forma parte de la composición de la imagen. De modo que esta se configura a partir de un personaje central y otros dos personajes a cada lado. La elección de incorporar a un “personaje” externo al cuadro central se refiere a una preferencia temática en que se evidencia una transformación iconográfica del campesino bebedor; es decir, el campesino de la izquierda (recargado sobre la pared y de estatura más baja en comparación con los otros dos) está casi inconsciente por el abuso del pulque. Similar a la litografía de Daumier, la imagen puede leerse de derecha a izquierda, en etapas degenerativas tanto de alcohol como de pobreza. El hombre de la derecha, más erguido y de mayor estatura, viste pantalones que, aunque raídos, no son de manta, lo que supone una condición económica y, por tanto, físicamente más alta en comparación con los otros dos. Este contraste se vuelve más notorio al observar al hombre del centro (quien no posee sandalias) y al hombre de la izquierda metamorfoseado en un viejo enano que ha perdido la conciencia. El campesino se representa como un hombre vicioso, envejecido, empobrecido, reducido a condiciones animales: un sujeto marginal. Desde los relatos de la Conquista hasta los archivos de la Revolución mexicana, el campesino es un ser monstruoso, animal. Quizá, por su cercanía con las pasiones y los instintos, el campesino se ha retratado como un sujeto sin iniciativa, apolítico. Así, la comparación del reino humano con el reino vegetal o animal fue utilizada, primeramente, para describir al indígena y, más tarde, para explicitar la violencia contenida en las revueltas indígenas campesinas. Pasamos así, en la cosmovisión europea, del indígena primigenio articulado como buen salvaje por la Ilustración francesa, al campesino insurrecto como aparición de una masa ingobernable; sin embargo, será necesario volver a significar estos relatos de una manera crítica sin los supuestos de “superioridad” europea, en un enclave poscolonial.

La representación americana del revolucionario: del campesino al animal

Sobre los corridos, la literatura y la fotografía surgida en la Revolución mexicana, De Navascués (2011), Marco (2019), Tannenbaum (1929) y San Miguel (2010) han identificado la creación del mito revolucionario a partir de la configuración del campesino como un héroe que instó la lucha contra los Gobiernos de Porfirio Díaz y, posteriormente, de Plutarco Elías Calles. Tal como postuló Marco (2019), “la codificación arquetípica de lo popular confirió un poderoso aliento mítico a la novela revolucionaria” (269). Lo anterior implicó que los ideales épicos y revolucionarios quedaran supeditados a la imagen “popular” de la mexicanidad y el folclore. La imagen del campesino quedó registrada en las formaciones artísticas y estéticas de la época.

En las representaciones pictóricas, el campesino con hoces, machetes y palos inunda las calles de la Ciudad de México. La asimetría de sus ropas, sus rostros o la monstruosidad de la masa no parece importar. La impresión de la gran horda campesina alrededor de los héroes revolucionarios instaura una mitología fundada por los múltiples murales creados entre 1921 y 1933⁷ (Clark d’Lugo 1997; Rodríguez 2018), en los que la figura del campesino vencedor y revolucionario celebra la victoria. En algunos de los murales, como el *Mural revolución*, de Rufino Tamayo, pintado en 1938 en el Museo Nacional de las Culturas o el mural *Del porfirismo a la Revolución*, de David Alfaro Siqueiros, elaborado entre 1957 y 1966, los campesinos fueron retratados sin diferenciaciones regionales: lo mismo daba un campesino del norte que uno del centro del país. Por primera vez, el campesino era uno solo. Una sola fuerza revolucionaria.

Contrario a la épica del muralismo mexicano en que el campesino forma parte de la clase revolucionaria, algunas novelas de la Revolución fueron más cautas con respecto a las representaciones del mundo campesino hasta el punto de que podría sostenerse que la literatura posee un grado, quizá, más alto de realismo. El principio de verosimilitud de la novela revolucionaria contrasta con la épica muralista que tenía el fin de educar a las masas (Rodríguez 2018, 192-193). Las novelas, que describen la rebelión maderista de 1910 hasta el final del Gobierno de Venustiano Carranza en 1920, así como producen un desarrollo mítico del revolucionario, también evidencian la formación de ejércitos improvisados, saqueos, guerrillas e intervención norteamericana. El campesino no siempre sabe a dónde se dirige ni contra quién lucha; el hambre y su precaria condición son el motor de su revuelta. Los espontáneos movimientos campesinos triunfaron por la fuerza. La disposición del campesino por aceptar los efectos de la guerra estuvo basada en la confianza en los líderes revolucionarios quienes, fácilmente, cambiaban de bando político.

Las hazañas de la unión campesina y de los líderes revolucionarios que los encabezaron fueron representadas a partir de elementos ficcionales. Los personajes adquirían características animales para evidenciar su valor, honor u hombría. Los elementos bestiales con que caracterizaban el carácter heroico del campesino contrastaron con los elementos romanos y la tez blanca de la representación indígena durante el Porfiriato; José Guadalupe Posadas, el grabador más importante del periodo revolucionario mexicano, fue uno de los primeros en introducir al indígena blanco.

Posadas, que más tarde sería declarado por Diego Rivera y Jean Charlot el padre del arte moderno, ejerciendo una inmensa influencia sobre ellos y sobre el muralismo, será el gran maestro que va a dibujar, en esa colección (Biblioteca del Niño Mexicano), a indios blancos, fuertes, heroicos, cristianos y vestidos con los típicos trajes del Imperio romano. En la colección, van a estar presentes Moctezuma, Cuauhtémoc, Hernán Cortés, Bartolomé de las Casas y otros personajes prominentes de la historia mexicana (Rodríguez 2018, 189).

El grabado sirvió como un soporte para articular múltiples tiempos históricos y personajes de varias épocas. Lo relevante de este sistema de representaciones consistía en construir una narrativa que justificase la continuidad de la nación mexicana desde el siglo XVI al siglo XX. Una operación estética que también está presente en el muralismo: obreros y campesinos, indígenas y profesionistas, héroes de la independencia y mártires de la conquista unidos en un mismo espacio iconográfico.

Por tanto, el grabado mexicano, incluido el de Posadas, quien es su máximo expositor, fue uno de los instrumentos más potentes de la cultura popular para diseminar una representación novedosa del campesino. Análogamente, la novela de la Revolución también contribuyó a estas nuevas representaciones del campesino como estaba ocurriendo en las artes plásticas.

En *Se llevaron el cañón para Bachimba*, novela de Rafael Federico Muñoz sobre la vida de un niño que sigue el camino de los revolucionarios, los personajes son descritos a partir de metáforas animales y vegetales. Por un lado, la animalización constituye una escena fundamental de la travesía de los campesinos por las regiones del norte de México y las batallas que deberán enfrentar contra los federales y otros grupos guerrilleros. Pero, al mismo tiempo, la animalización representa la furia con la que el ejército de campesinos penetra las casas de los pueblos a los que llegan. Por otro lado, la descripción humano-vegetal es retratada como simple “apariencia de vida”, es decir, habita una situación limítrofe entre la ruptura y la preservación de las tradiciones.

En un análisis inicial crítico de la novela, la metáfora vegetal se observa en el primer y segundo capítulo. El niño, Álvaro Abasolo, compara la existencia de Aniceto, el mozo que habita la casa, con el árbol plantado por el bisabuelo: “Teníamos un mozo de servicio que se llamaba Aniceto. [...] Desde que mis recuerdos comenzaban, ya él estaba ahí, en la casa. Llegué a imaginar alguna vez que también había sido plantado por mi bisabuelo” (Muñoz 2007, 54).

La figura del árbol posee una doble significación: la ruptura con la tradición familiar y el proceso de transformación. La primera significación, la ruptura con la tradición familiar, evidencia que el árbol es la representación de la genealogía y la construcción de una casa familiar. El árbol se encuentra a la mitad de la casa centenaria, en el patio central para ostentar el triunfo de la independencia y la victoria de la batalla del bisabuelo. La segunda significación, el proceso de transformación del personaje principal, Álvaro Abasolo, se genera a partir de la transmisión de la sabiduría campesina. Aniceto, convertido en árbol, le transmite a Álvaro la leyenda de su pueblo. La leyenda de un jorobado que encuentra un árbol donde tres brujas cantan. El jorobado completa el verso de las brujas y, en agradecimiento, ellas le retiran la joroba.

Narrativamente, la leyenda de las brujas cobrará importancia al final de la novela, justo cuando Álvaro se ha convertido en adulto y asume su propia libertad, su madurez y su proceso de transformación. La leyenda funciona como un espejo. Álvaro es el jorobado que ha perdido la joroba porque ha encontrado la variación del verso de las brujas: “¡Lunes y martes y miércoles, tres! ¡Jueves y viernes y sábado, seis!” (Olmos 2007, 242).

En la variación del verso, Álvaro descubre la victoria en la derrota, la afirmación en la pérdida. Las últimas palabras de Álvaro lo comprueban: “Vencido, solitario, extraviado, no me he rendido ni me rendiré” (Muñoz 2007, 242).

En ese sentido, el árbol posee dos niveles interpretativos: uno interno y otro externo. Una historia de la herencia y una historia personal. Por un lado, explicita la genealogía bélica de los Abasolo: el bisabuelo (guerra de Independencia, primer jefe militar de la República en la provincia) y el abuelo (batalla de Sacramento contra los norteamericanos). Por otro lado, descubre el proceso de transformación, propio del *Bildungsroman*, del personaje a partir de la ruptura con la tradición familiar. La muerte de Aniceto es la ruptura con la estructura familiar,

con la carga que se le ha impuesto a Álvaro: cuidar de la casa. Álvaro no sigue el camino de la victoria del abuelo y el bisabuelo, tampoco es un disidente como su padre. El personaje traza su propio recorrido para, finalmente, deshacerse de la joroba, la carga impuesta y regresar a su hogar para descubrir su origen campesino.

Aquí es notable el vínculo entre literatura y campesino a partir de la imagen del árbol. El árbol es, como se sostuvo, representación del hogar familiar, también, en un segundo nivel, naturaleza muerta, fin de la transmisión. ¿Qué es lo que deja de transmitir? La condición de servidumbre. El antropomorfismo vegetal representa la sabiduría familiar y la existencia del trabajador como inmanencia del hogar, sin posibilidad de devenir humano. Aniceto muere y su muerte simboliza el fin de una forma de vida en que la servidumbre se transmitía de generación en generación. Su muerte posibilita la transformación de Álvaro tanto como la agencia del campesino en la Revolución.

A diferencia de la servidumbre figurada como árbol, la descripción del campesino revolucionario, capaz de deshacerse de sus ataduras, será a partir de comparaciones animales. El método fisiológico nos obliga a establecer dos categorías en la representación estética del campesino revolucionario: el campesino que lidera la revolución y el que ejecuta la revolución. Si bien ambos serán descritos a partir de rasgos animales, la diferencia entre uno y otro radica en que el primero (el líder revolucionario) ofrece una imagen más completa del animal al cual se asemeja, mientras que el segundo (el campesino revolucionario) es solo una pieza en el inmenso espectáculo de la fiereza animal. Lo relevante es que se sigue elaborando un imaginario animalizado, tal como se había representado en las *Crónicas de la Conquista*.

Las novelas y los corridos de la Revolución mexicana describen a un campesino sin conciencia política que transita con facilidad de un bando a otro persiguiendo líderes revolucionarios, figuras viriles que luchan por la justicia y la repartición igualitaria de la tierra. El campesino, más allá de dilucidar las costumbres de la época (Millán 1996), no ha dejado de ser un sujeto marginal utilizado para los fines del Gobierno en turno. En ese sentido, la imagen del revolucionario cobra significado ante el campesino analfabeta: devela a un hombre de campo, cuya virilidad reside en el trabajo manual y en la victoria o la derrota de sus batallas. La imagen exaltada del líder revolucionario produce un efecto de igualdad entre la guerra y los intereses del campesino. La representación del líder campesino ofrece una serie de elementos: la relación con el campo, el valor del trabajo manual y la simbiosis del mundo humano con el reino animal.

Quizá el ejemplo más significativo de la unión entre el hombre y el animal sea el apodo que se le otorgó al líder revolucionario Francisco Villa. Conocido entonces como el Centauro del Norte (Gómez 1970, 29), la figura heroica de Villa ha producido no solo leyendas, sino un sinnúmero de representaciones artísticas. Que Villa haya sido asociado a la figura del centauro tiene dos posibles lecturas: la iconografía del guerrillero montando a caballo y la creación del mito en torno al temperamento bestial del líder revolucionario.

La primera lectura, la iconografía del guerrillero y el caballo, tiene su historia en el afecto que, se sabía, Villa le tuvo a su yegua. Este amor fue tan sabido que originó el famoso corrido del *Siete leguas*⁸ escrito por Graciela Olmos, mejor conocida como la Bandida.⁹ Asimismo, una de las imágenes más icónicas de Villa montando su caballo fue publicada en el periódico francés *Le Miroir* en 1914, y así contribuyó a la visión y creación de un mito revolucionario mexicano en los países europeos (Gautreau 2011, 188).

La segunda lectura, la creación del mito en torno a la bestialidad del líder revolucionario, quizá, pueda explicarse a partir de la tradición pictórica del centauro contenida en los bestiarios. El centauro se refiere a una hibridez propia de la naturaleza mitológica y, a la vez, monstruosa (*Liber monstorum* citado en Ibáñez 2017, 110). Con una índole principalmente salvaje, los centauros guardan más parecido conductual a los animales mientras mantienen un parecido físico con los humanos. De manera que los detalles anatómicos del centauro manifiestan la misma estructura

bélica del líder campesino revolucionario: un hombre cuya energía abdominal, fiereza en la batalla e indiferencia aseguró su permanencia en la historia bélica mexicana. ¿Por qué recurrir a un lenguaje animal para construir la valía del campesino revolucionario? La imagen de Villa como un bandido y militar sanguinario contribuyó a la creación de una “leyenda negra del revolucionario” (Katz 1998, 21) en que sobresalieron los rasgos más bestiales del guerrillero.

Finalmente, tras una vida de cabalgatas y saqueos, de victorias y cambios de mando, el Centauro del Norte fue asesinado el 20 de julio de 1923. La noticia del asesinato se divulgó por todas las regiones del país y dio origen, especialmente, a un importante corrido en el que la figura centaurina se había transformado en un “duranguense león”. El corrido exalta así las virtudes de la valentía y el liderazgo de Villa:

¡Ora sí, gringos collones
recobren ya su valor...!
¡Ya murió Francisco Villa,
que de ustedes fue el terror...!
Los que amasaron dinero
a costillas del “pelado”:
le llamaron bandolero
mal patriota y depravado.
¡Pobre Pancho Villa,
fue muy triste su destino!
¡Morir en una emboscada,
a la orilla del camino...!
Anoche me amanecí
con una gran pesadilla,
¡que anda diciendo la gente
que murió mi jefe Villa...!
Víctima de una traición
cobardemente fraguada,
murió el duranguense león;
de una descarga cerrada. (Gómez 1970, 31)

La exaltación de la lucha campesina (Herr 2007), la esencia épica de sus batallas y la afirmación nacionalista de sus combates (Castro 1960), visto desde sus líderes revolucionarios, solo pueden revelar que el líder, para convertirse en héroe, debe ser sacrificado. Así, no basta con que Pancho Villa cumpla con los dos valores del guerrillero (el honor y el ímpetu de valor), sino que debe sacrificarse por la Revolución. De manera que el líder revolucionario abandona la silla del caballo, la imagen centaurina que encarna simbólicamente la lucha terrenal, para convertirse en un león: naturaleza divina de la figura de Cristo sacrificial.

La animalidad se instituye en el centro y el corazón de la historia revolucionaria: “todos” los hombres sacrificados para la Revolución. En ese sentido, el león es también la personificación del liderazgo. Casi a modo de sinécdoque, la figura animal del guerrillero representa la fuerza de la masa campesina. El tono elogioso de los corridos no hace más que exaltar las virtudes del líder campesino que se revela para exigir la igualdad de la tierra e instaurar valores como la valentía y la lucha frontal, para simbolizar la lucha de todos.

Por su parte, el campesino revolucionario, aquel que ejecuta y no ordena la revolución, solo puede aspirar a ser una parte del cuerpo; quizá, una pezuña o una vértebra de algún animal. Un ejemplo significativo de esta representación la encontramos, nuevamente, en la novela de Rafael Francisco Muñoz *Se llevaron el cañón para Bachimba*. El personaje principal, Álvaro

Abasolo, describe la subida de los Colorados al cerro mientras intentan ponerse en posición para la batalla contra los federales. La descripción se realizará casi a modo de plano secuencia para mostrar la grandeza de un monstruo natural formado por los dos bandos de guerrilleros:

Subimos a una colina que se alargaba en la misma dirección en que trotaban nuestros caballos; éramos como un espinazo de trescientas vértebras. El pasto, seco y alto, que se erizaba en las laderas, era como el pelo del monstruo que enarcaba su lomo sobre el nivel de la tierra. Desde la cresta dominamos el campo con la mirada; muy lejos, al grado que parecían troncos de árbol caídos en tierra, vimos los trenes del enemigo, detenidos. (Muñoz 2007, 160)

En el ejemplo anterior, el desplazamiento de la imagen comienza en el lomo del animal y se extiende hasta las extremidades donde los Colorados encontrarán al enemigo. La descripción animal produce la imagen visual de una bestia en movimiento. La bestia está formada a partir de dos componentes estéticos: el fisiológico o corporal y el artístico o iconográfico. Cada uno participa, en cierto modo, de la existencia del otro. El fisiológico o corporal consiste en la descripción del guerrillero como parte de la espina dorsal de la bestia: "éramos como su espinazo, un espinazo de trescientas vértebras". El campesino revolucionario no es un hombre sino un hueso, una minúscula parte que conforma y dota de movimiento al animal. Por su parte, el artístico o iconográfico produce un efecto visual de textura (el pelaje), altitud (la cima de la montaña) y amplitud (el campo de batalla) que completa, definitivamente, la imagen del monstruo que despierta en la guerra. La descripción a modo de plano secuencia de la imagen concede a la bestia retratada cierta apariencia de vida, ya que explicita una relación sinécdoica con los movimientos de los personajes. La estética corporal generada a partir de la descripción de la imagen evidencia que el campesino no es la suma de individuos, sino un individuo colectivo que forma, en su totalidad, al héroe revolucionario: el campesinado. Dicho de otro modo, el campesino (como individuo colectivo) forma parte de un cuerpo que no es humano sino bestial. Un animal que lucha. No se sabe con exactitud qué tipo de animal es el que goza con la batalla del campesino, pero se sabe, ya Antonio Negri lo sabía, que los movimientos campesinos son monstruosos porque atacan la condición "eugenésica" del poder sobre la tierra:

Desde la guerra campesina alemana del siglo XV hasta las guerras de liberación anticolonial del siglo XX (en América latina, en África, en Asia [...]) el ataque a la propiedad (pretendidamente natural) de la tierra fue considerado monstruoso por los que detentan el poder. [...] Si la naturaleza es, desde tiempos inmemoriales, propiedad del poder, la marca eugenésica de la autoridad [...], aquí estamos ante la denuncia del carácter "monstruoso" de la reapropiación de la tierra y ante la definición de la revuelta contra aquellas condiciones inmemoriales de reproducción de la vida, como si se tratara de un atentado contra una condición metafísica necesaria. (Negri 2007, 108)

Siguiendo el comentario estético-político de Antonio Negri, la Revolución mexicana transformó el lugar eugenésico del poder político: la legitimación naturalista. La democracia surgida tras la Revolución fue la puesta en crisis del poder eugenésico y, no obstante, solidificó una nueva representación de la eugenesia: el líder revolucionario.

A diferencia de la imagen del campesino común, revolucionario, la imagen animal del héroe no produce igualdad sino exclusión. La virilidad del centauro o el león tiene una función eugenésica: lo bello y lo bueno como legitimación para el mando. Solo el hombre viril, bueno, energético, es apto para gobernar. En suma, mientras el líder revolucionario sea representado eugenésicamente (como centauro o como león) el campesino se incluirá como figura monstruosa, pero excluido, paradójicamente, de sus capacidades de autogestión política. Por consiguiente, serán los líderes revolucionarios, como Zapata o Villa, los encargados de la domesticación de la bestia, la masa campesina sin cabeza, sin rumbo. En este interregno, las mujeres campesinas también desempeñaron un papel revolucionario mayor.¹⁰

[NOTAS]

1. Agradezco los comentarios y las sugerencias de los pares ciegos, quienes ayudaron a robustecer y afinar los supuestos y las implicaciones de este trabajo.
2. El libro más representativo de este catálogo humano-animal fue *Scènes de la vie privée et publique des animaux* publicado en 1840. El estudio de los humores fue escrito, años más tarde, por Honoré de Balzac y las ilustraciones fueron realizadas por Jean Ignace Isidore Gérard, mejor conocido como J. J. Grandville. Las ilustraciones de Grandville están basadas en la fisionomía y los trabajos de Johann Caspar Lavater, *Essai sur la physiognomie* (1775-1778), Georges Cuvier y su colaboración en el *Dictionnaire des sciences naturelles* (1816-1845) y de Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique, II. Monstruosités humaines* (1822).
3. Un ejemplo literario del proceso descriptivo hombre-animal se encuentra en la novela *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue. Al describir la taberna, el novelista delinea a los personajes que ahí habitan nombrándolos “ogros” por el proceso de degeneración que sus crímenes han efectuado sobre ellos. Los personajes dejarán de pertenecer al reino humano para adquirir características bestiales propias de su degeneración: “Un tapis-franc, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage. Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s’appelle un ogre, ou une femme de même dégradation, qui s’appelle une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne ; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent” (Sue 1843, 9).
4. Se le conoce como “los bajos fondos” al establecimiento de un imaginario según una geografía específica: los arrabales parisinos. La concepción de “bajos fondos” visibiliza la división social por el uso del “argot”. Al respecto, Dominique Kalifa (2018) escribió: “Los bajos fondos que se afirman entonces en el lenguaje son los hijos naturales de estas inquietudes multiformes. Señalan lugares reales, productos de un cambio social veloz y brutal, pero hablan también de la necesidad de consolidar los contornos del mundo real por la puesta en escena de su reverso. Son síntoma, antídoto y espectáculo al mismo tiempo” (90). En la literatura, la concepción de los “bajos fondos” se inició desde el siglo XVIII con los libertinos franceses. Posteriormente, el novelista Eugène Sue, en el siglo XIX, escribió la novela *Les mystères de Paris* en la que incluyó el uso del argot como dialecto del crimen, un lenguaje que solo los habitantes de los más indignos sitios hablaban.
5. Más de cuatrocientas mil imágenes integran el Archivo Casasola. Las imágenes están catalogadas de acuerdo con los temas retratados (la Revolución mexicana, las artes y oficios, la paz porfiriana, entre otros.). Asimismo, Escorza (2006, 126) señala que más de 460 fotógrafos participaron en la creación del acervo. Algunas de las fotografías más emblemáticas de este archivo han servido para construir el imaginario de la Revolución mexicana.
6. Sobre el surgimiento y desarrollo del fotoperiodismo mexicano, Mraz (1999) resalta la influencia de Nacho López y la doble perspectiva de una misma imagen fotográfica.
7. Acevedo (1984) señala dos grandes etapas del muralismo mexicano: la primera entre 1921 y 1926, y la segunda entre 1926 y 1933.
8. Siete Leguas se le llamó a la yegua preferida de Pancho Villa. La Siete Leguas pasó por numerosos dueños, desde el presidente de la república Adolfo de la Huerta, el general Lázaro Cárdenas, el militar Enrique Estada hasta el general rebelde Juan Álvarez. En 1970, murió inspirando así el corrido de Graciela Olmos (1970, 56).
9. Graciela Olmos (1895-1962) fue compositora de numerosos corridos de la Revolución mexicana. Se casó con el general Trinidad Rodríguez, de la división de Francisco Villa (Gómez 1970, 52). Su imponente figura de mujer soldadera y traficante ha producido diversas manifestaciones artísticas como la novela histórica de Magdalena González Gámez *La Bandida: La meretriz más poderosa en la historia de México*, publicada por Grijalbo en 2012, y una telenovela, *La Bandida*, producida en 2019 por Teleset, Sony Pictures Television y Televisión Azteca.
10. Existe numerosa bibliografía sobre el papel de las mujeres en la Revolución mexicana. No obstante, el propósito de este artículo se concentra en dilucidar la representación del campesino revolucionario como un animal.

[REFERENCIAS]

- Acevedo, Esther. 1984. *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Castro Leal, Antonio. 1960. Introducción a *La novela de la Revolución mexicana*, de Antonio Castro Leal, 17-30. Ciudad de México: Aguilar.
- Clark d'Lugo, Carol. 1997. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. Austin: Texas University Press.
- De Anglería, Pedro Mártir. 1986. *Décadas del Nuevo Mundo*. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos.
- De Navascués y Martín, Javier. 2011. "Masa y caudillos en la novela de la Revolución mexicana". *Revista de Filología*, n.º 29: 179-193. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/13587/RF_29_%282011%29_10.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Escobar Villegas, Juan Camilo y Maya Salazar, Adolfo León. 2019. "Algunas lecturas francesas de las independencias hispanoamericanas". *Co-herencia* 16, n.º 31: 101-149. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.16.31.4>
- Escorza Rodríguez, Daniel. 2006. "Los Casasola y su archivo fotográfico en la bibliografía reciente". *Historias* 64: 125-132.
- Escorza Rodríguez, Daniel. 2017. "Las imágenes urbanas de Ismael Casasola, 1937-1940: Configuración de una mirada". *Con-temporánea: Toda la historia en el presente* 4, n.º 7: 1-19.
- Gautreau, Marion. 2007. "La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola: Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución mexicana". *Cuicuilco* 14, n.º 41: 113-142. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:10385>
- Gautreau, Marion. 2011. "Visión de la Revolución mexicana en la prensa ilustrada europea". *Archivos de Filmoteca* 68: 181-189.
- Gómez Maganda, Alejandro, comp. 1970. *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*. México: Instituto Mexicano de Cultura.
- Grandville, J. J. 1840. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. París: J. Hetzel et Paulin.
- Herr, Robert. 2007. "'El machete sirve para cortar la caña': Obras literarias y revolucionarias en 'El Machete' (1924-1929)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33, n.º 66: 133-152. <https://doi.org/10.2307/2548583>
- Ibáñez Chacón, Álvaro. 2017. "Sirenas vs. centauros: Pervivencia medieval de un mito perdido". *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica* 28: 105-121. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/6706/5826>
- Kalifa, Dominique. 2018. *Los bajos fondos: Historia de un imaginario*. Ciudad de México: Instituto Mora.
- Katz, Friedrich. 1998. *Pancho Villa*. Ciudad de México: Era.
- Marco González, Ana. 2019. "La novela de la Revolución mexicana y el cancionero popular: Confluencias". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48: 265-284. <https://doi.org/10.5209/alhi.66795>
- Millán Chivite, Alberto. 1996. *El costumbrismo mexicano en las novelas de la revolución*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mraz, John. 1999. *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Muñoz, Rafael Federico. 2007. *Se llevaron el cañón para Bachimba*. México: Era.
- Negri, Antonio. 2007. "El monstruo político: Vida desnuda y potencia". En *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 93-139. Buenos Aires: Paidós.
- Olmos, Graciela. 1970. "Corrido". En *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*, compilado por Alejandro Gómez Maganda. México: Instituto Mexicano de Cultura.
- Percheron, Bénédicte. 2019. "Devenir monstre: Notions et enjeux de la métamorphose pathologique dans les sciences du vivant et la littérature". En *Les métamorphoses, entre fiction et notion: Littérature et sciences (xvie-xxie siècles)*, coordinado por Juliette Azoulai, Azélie Fayolle y Gisèle Seginger, 65-279. París: Savoirs en texte.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ríos Molina, Carlos Andrés. 2007. "La locura durante la Revolución mexicana: Los primeros años del Manicomio General La Castañeda, 1910-1920". Tesis de doctorado. El Colegio de México.
- Rodriguez, Rafael Antonio. 2018. "El muralismo y las representaciones de lo mexicano en la historia de México y en la Revolución mexicana". *Escrita da Historia* 5, n.º 9: 183-202. <https://escritadahistoria.com/index.php/reh/article/view/139/139>
- Rojas Mix, Miguel. 2015. *América imaginaria*. Santiago: Pehuén.
- San Miguel, Pedro. 2010. "Mito e historia en la épica campesina: John Womack y la Revolución mexicana". *Secuencia*, n.º 76: 135-156. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i76.1106>
- Sue, Eugène. 1843. *Les mystères de Paris* (4 vol.). C. Gosselin.
- Tannenbaum, Frank. 1929. *The Mexican Agrarian revolution*. Washington: The Brooking Institution.