

**LA POÉTICA DEL *PATHOS* EN LA
ICONOGRAFÍA
DE LA PINTURA MEJICANA DEL SIGLO
XX.**

**Doctorando.
Rebeca Medina Prado.**

Departamento de Escultura

Programa de Doctorado: Procesos de Expresión artística. Bienio: 1992-1993

Director de Tesis: Dra. Pilar palomar Mateos (Dpto de Pintura)

Tutora: Dra. Estela Ocampo Signier

Universidad de Barcelona 2006

INDICE

Introducción

1.	Justificación del tema	pag. 11
2.	Delimitación del tema	pag. 12
3.	Estado de la cuestión	pag. 12
4.	Objetivo	pag. 12
5.	Metodología	pag. 13
5.1	Estética	pag. 13
5.2	Histórico, social	pag. 13
5.2.1	El contexto histórico, plástico, ideológico y político en que se creó la obra pictórica	
5.2.2	Las influencias precolombinas, folclóricas y populares	
5.2.3	El nacionalismo y las señas de identidad	
5.2.4	Las causas de los cambios estéticos	
5.3	Información sobre pintores. Viajes, visitas a Museos y Bibliotecas	pag. 14
5.3.1	Bibliografía sobre arte y artistas	pag. 14
5.3.2	Sociedad y política	pag. 14
5.3.3	Museos	pag. 15
5.3.4	Museos de Méjico D.F. y otras ciudades de Méjico y España	
	Influencias en los artistas estudiados	pag. 17
6.	Organización del trabajo	pag. 18
7.	Fuentes bibliográficas básicas	pag. 19

7.1	ESTETICA	pag. 19
7.1.1	Semiología	pag. 19
7.1.2	Sociología del Arte	pag. 20
7.1.3	Historia, Literatura y Arte de Méjico	pag. 20
7.1.4	Pintores y Pintura Mejicana	pag. 20
7.2	Obras plásticas: visión directa	pag. 21
8.	Hipótesis directa y causas sociales	pag. 21
8.1	Causas político-sociales	pag. 22

CAPÍTULO 1

1.0	APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DEL <i>PATHOS</i>	pag. 25
1.1.	La noción de <i>pathos</i> como herramienta de análisis	
1.2.	Teorías existentes	pag. 25
1.2.1.	La teoría del símbolo. Hegel y Cassirer	pag. 26
1.2.2.	El método iconológico. Aby Warburg	pag. 30
1.2.3.	Influencias en la obra de Warburg	pag. 31
1.2.4.	Otras aportaciones a la teoría del símbolo	pag. 34
1.2.5.	Semiótica	pag. 39
1.3.	El <i>pathos</i> y su presencia en el siglo XX	pag. 43
1.3.1.	Definición del <i>pathos</i>	pag. 43
1.3.2.	Metamorfosis del espíritu	pag. 47
1.3.3.	Fuentes del <i>pathos</i>	pag. 52

CAPITULO 2

2.0	NUEVOS ICONOS MEJICANOS	pag. 57
2.1.	Antecedentes: Históricos, Estéticos y Plásticos. Ideología	
2.1.1	La herencia hispánica	pag. 58
2.1.2.	Estética y plástica	pag. 67
2.1.3.	Escuela Novohispana. Rasgos iconográficos y Formales. El retrato como género de élite	pag. 71
2.1.4.	José Agustín Arrieta	pag. 75
2.1.5.	El icono de la China Poblana. Origen y leyenda	p. 76
2.1.6	Iconología	pag. 79
2.1.7	Bodegones y Naturalezas muertas	pag. 81
2.1.8	El paisaje. José María Velasco	pag. 84

2.1.9	Otros pintores paisajistas:Dr.Atl,(Gerardo Murillo) Desiderio Xochitiotzin y Francisco Gotilla	pag. 86
2.2	Estética Indigenista	pag. 88
2.2.1.	Indigenismo: orígenes literarios y plásticos	pag. 88
2.2.2.	Fuentes literarias	pag. 88
2.2.3.	Plástica precolombina. Los códices	pag. 98
2.2.4.	Plástica del siglo XIX	pag. 102
2.2.5.	Repercusiones pictóricas en el siglo XX	pag. 104
2.3.	Polémica entre nacionalistas y eurocentristas	pag. 110

CAPÍTULO 3

3.0	RASGOS, LENGUAJES Y REIVINDICACIONES	pag. 149
3.1.	Reafirmación de la identidad propia:	pag. 149
3.1.1.	Rasgos culturales, populares, étnicos y míticos José Agustín Arrieta	pag.149
3.2.	Lenguajes pictóricos hasta los años cincuenta	pag.156
3.2.1	El Simbolismo y Julio Ruelas, Decadentismo	pag.157
3.2.2.	Realismo social	pag.158
3.2.3.	Estridentismo	pag.159
3.2.4.	Expresionismo. Rasgos europeos en el muralismo Mejicano	pag.160
3.2.5.	Surrealismo	pag. 163
3.3	Ruptura. Nuevos Lenguajes	pag. 165
3.3.1	Abstracción	pag. 167
3.3.2	Otros lenguajes	pag. 169
3.4	Reivindicaciones en el siglo XX	pag. 172

3.4.1	Nacional-indigenista	pag. 172
3.4.2	Marxistas, Precolombinas	pag. 176
3.4.3	Erótico-sexuales en Méjico, Erotismo	pag. 179
3.4.4	Feminismo y el mito de la iconografía feminista, homosexuales	pag, 180

CAPÍTULO 4

4.0	EL ICONO DE LA MUERTE	pag. 227
4.1.	El icono de la muerte en el arte mejicano	pag. 228
4.1.1.	Fuentes históricas, literarias y plásticas	pag. 228
4.2.	Estética de la muerte	pag. 230
4.2.1.	Las Calaveras. Guadalupe Posada (1852-1913) p.	231
4.2.2.	Manuel Manilla. El grabador olvidado	pag. 231
4.2.3.	La estela de Posada y sus consecuencias plásticas en el siglo XX. Medios gráficos e Iconografía	pag. 232
4.2.4.	Estética lúdica de la muerte. Estética del divertissement y assouvissement	pag. 237
4.2.5.	Máscaras y Carnavales. Antecedentes	pag. 240
4.3	El icono de la muerte en la pintura del siglo XX	pag. 242
4.3.1	La estela de Posada y sus consecuencias Diego Rivera, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Rafael Coronel, Francisco Toledo, Nahum, B. Zenil	pag. 242

CAPÍTULO 5

5.0	INFLUENCIAS POLÍTICAS: PORFIRISMO	pag. 281
------------	--	----------

5.1. Antecedentes	pag.281
5.2. Revolución mejicana	pag.285
5.3. Primeras manifestaciones artísticas	pag.294
5.4 Muralismo	pag. 298

CAPÍTULO 6

6.0 EL <i>PATHOS</i> EN LA PINTURA MURAL	pag. 309
6.1. Muralismo Novohispano. Antecedentes	pag. 309
6.1.1. Fuentes	pag. 311
6.1.2. El grabado europeo	pag. 312
6.2. El mural en el siglo XX (1920-1950)	pag. 314
6.2.1. Mecenazgo	pag. 314
6.3. Nuevos iconos	pag. 315
6.3.1. Plástica e ideología	pag. 315
6.3.2. Sindicato de Pintores y Escultores	pag. 320
6.3.3. Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios	p. 321
6.4. El <i>pathos</i> en los nuevos iconos	pag. 323
6.5. Análisis del <i>pathos</i>	pag. 323
6.6. Otras expresiones murales	pag. 326

CAPÍTULO 7

7.0 EL MITO.	pag.343
7.1. Diego Rivera	pag. 343
7.1.1 Naturaleza del mito	pag. 345
7.1.2 Símbolos de la imaginación	pag. 346
7.1.3 Intuición totémica	pag.347

7.1.4	La presencia de los dioses. Análisis del mito en los murales del Palacio de Gobierno del D.F.	pag.348
7.2	David Alfaro Siqueiros	pag. 353
7.3	José Clemente Orozco. Iconoclasta	pag. 355
7.4	Decadencia del muralismo	pag. 360

CAPÍTULO 8

8.0	LA OTRA MIRADA	
8.1.	Rufino Tamayo (1899-1991)	pag.373
8.2.	María Izquierdo (1902-1955)	pag.379
8.3.	Frida Kahlo (1905-1954)	pag.382
	8.3.1. Fuentes	pag.383
	8.3.2. El mito Frida Kahlo	pag.386

CAPÍTULO 9

9.0	LOS AÑOS CINCUENTA Y SESENTA	pag.393
	Ruptura y nuevos lenguajes	pag.393
9.1.	Neofiguración	pag.393
9.2.	Neoromanticismo	pag.394
	9.2.1. Juan Soriano	pag.395
	9.2.2. La Ruptura. José Luis Cuevas	pag.496
	9.2.3. Francisco Toledo	pag.499
9.3.	Fenómeno Iconoclasta	pag.401
	9.3.1. Rodolfo Nieto	pag.401
9.4	Abstracción	pag.402
	9.4.1. Lilia Carrillo, Antonio Peláez	pag.402

CAPÍTULO 10

10.0 LA REIVINDICACIÓN SOCIAL DE LOS AÑOS SETENTA pag. 417

La Utopía del arte público. Resurgimiento del arte de mensaje

10.1. Corriente conceptualista. Los Grupos pag. 417

CAPÍTULO 11

11.0 DESDE LOS AÑOS OCHENTA pag. 425

Catastrofismo y Posmodernidad pag. 425

11.1 Efecto rebote. *Kitsch* pag. 425

11.2 El mito de la Iconografía feminista pag. 437

11.3 Neomejicanistas. Autoafirmación pag. 441

11.3.1. Fenómeno fronterizo pag. 442

11.3.2. Neonacionalistas pag. 444

CONCLUSIONES Y TESIS pag. 469

BIBLIOGRAFÍA: publicaciones en libros, artículos y periódicos pag. 475

AGRADECIMIENTOS pag. 487

RESUMEN INGLÉS-ESPAÑOL pag.489

INTRODUCCIÓN

1. *Justificación del tema*

La obra pictórica del s. XX es motivo de atención tanto por parte del gran público como de los especialistas que visitan los Museos y Galerías observando minuciosamente las obras para intentar desvelar sus formas, sus colores y sus texturas, los lenguajes empleados por el artista, el mensaje transmitido -si tiene-, o la estética predominante.

El arte pictórico está al alcance de un mayor número de personas en todo el mundo de una forma progresiva, gracias a la difusión que hacen los *mass-media* del mismo, que por ello se transforma en un verdadero espectáculo. La pintura mejicana no está al margen de este fenómeno. Hay un tipo de pintura que llama la atención del observador por su iconografía, muy original y extraída del propio sustrato cultural mejicano. Esta iconografía es el producto de un proceso de recuperación de elementos populares y folklóricos, producto de la herencia hispánica y del pasado precolombino, que confiere a la misma un sentido particular que la vincula totalmente a la historia de Méjico, referencia principal de la pintura de ese país en el siglo XX.

A modo de ejemplo, la parte más brutal de la Conquista, plagada de injusticias y corrupción, tuvo su portavoz en Fray Bartolomé de las Casas, quien denunció esta situación anómala ante la Corona de España, y con ello dio origen a la *leyenda negra*. Con el paso de los siglos, estos hechos acentuaron un resentimiento hacia lo español, que generó una tendencia de exaltación de lo propio de Méjico como signo de autoafirmación. Esta tendencia dio como resultado una pintura con un fuerte *pathos*, como muestra la obra de Frida Kahlo.

Este carácter particular fundamenta una investigación sobre la poética del *pathos* en la pintura mejicana del s. XX. En ella se analizan tanto los iconos como los signos y símbolos vinculados al contexto cultural, y las reivindicaciones de tipo popular, étnico, mítico, nacionalista, sexual o ideológico que se realizaron a través de la pintura.

2. Delimitación del tema

Al aproximarnos a la obra pictórica del siglo XX, delimitaremos la investigación al significado de los signos y símbolos vinculados al folklore, la revolución y la muerte, con el fin de conocer los motivos que acentuaron la estética nacionalista que dio origen a la pintura mural y de caballete entre los años 1922 y 1950. Así como los factores que motivaron la ruptura con esta estética y el nuevo sendero de la pintura mejicana a partir de los años cincuenta y sesenta hasta nuestros días.

3. Estado de la cuestión

Hasta ahora no se ha localizado un estudio orientado hacia el análisis del *pathos* en la pintura mejicana, por lo que es un terreno con muchas posibilidades de investigación de los iconos, signos y símbolos y su significado.

4. Objetivos

Uno de los objetivos de la investigación es principalmente conocer los factores endógenos y exógenos que han podido condicionar la iconografía pictórica mejicana y su poética. Entendiendo por factores exógenos el contexto social e histórico, los contactos de los artistas con las vanguardias o algunos movimientos innovadores y los antecedentes artísticos, literarios, plásticos o ideológicos que pudieron influir en el lenguaje pictórico para enfatizar las reivindicaciones de todo tipo expresadas en la obra plástica. En cuanto a los factores endógenos está la propia biografía del artista. Esta hipótesis nos llevaría al punto final; la emergencia de una pintura cuyo carácter específico es la poética del *pathos*.

5. Metodología

La metodología propuesta para investigar la poética del *pathos* es de tipo estético con una metodología de tipo iconológico.

5.1. Estética.

A partir de presupuestos estéticos se plantea la investigación del contenido y el significado del *pathos* en iconos, signos y símbolos presentes en la pintura, a través de la consulta en la bibliografía de los iconólogos mas destacados. El fin es el conocimiento de los diferentes puntos de vista para la interpretación de los signos y los símbolos pictóricos y su interpretación a través de la iconología y la semiótica, las teorías sobre la percepción y la receptividad en la obra de arte, y los autores que han establecido un puente entre la iconología y el psicoanálisis.

5.2. Histórico-social.

Dado que la pintura se considera la forma de expresión de una época, se investigarán los siguientes temas para dilucidar los puntos de contacto.

- 5.2.1 El contexto histórico, literario, plástico, ideológico y político en que se creó la obra pictórica
- 5.2.2 Las influencias precolombinas, folklóricas y populares
- 5.2.3 El nacionalismo y las señas de identidad.
- 5.2.4 Las causas de los cambios estéticos y los lenguajes.

Esta información será básica para aplicar la metodología iconológica e investigar el significado tanto de la poética del *pathos* como las influencias que pudieron originarla tras la Independencia de España en 1810.

5.3. Información sobre pintores. Viajes, visitas a Museos y bibliotecas.

5.3.1. Bibliografía sobre arte y artistas.

En diferentes ocasiones y con el fin de recopilar información de tipo bibliográfico y pictórico he visitado museos y bibliotecas en diferentes lugares de Méjico y en la capital, el D.F. El Museo Rufino Tamayo ha sido uno de ellos, para acceder directamente a la obra del artista así como su biblioteca. En el CENIDIAP (Centro Nacional de las Artes Plásticas) he obtenido de los archivos fotocopias de la mayor parte de de los siglos XIX y XX e información en libros, revistas, periódicos, folletos o catálogos de exposiciones de pintura. En la Hemeroteca Nacional de la misma ciudad, fotocopias de artículos de periódicos sobre los pintores mas importantes tales como Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros de la época que aquí citamos.

En España he accedido a la biblioteca del Centro Reina Sofía a partir de un listado bibliográfico, fotocopias de libros y de catálogos de pintores mejicanos.

5. 3. 2. Sociedad y política.

La bibliografía estudiada sobre este tema se vincula al contexto social y político de principios del siglo XX durante el proceso revolucionario de 1910, y la influencia que tuvo en la creación pictórica. Con el fin de analizar el fenómeno estético que surge con una carga nacionalista como factor desencadenante de la plástica pictórica así como el papel que desempeñaron las ideologías entre ellas la marxista-leninista de algunos pintores. Investigar los mensajes en la pintura mural profundizando en su intención, estudiando específicamente la obra de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco para establecer los puntos de coincidencia y divergencia. Continuando por este camino de análisis de los acontecimientos que han tenido una especial repercusión en la sociedad mejicana y en la creación pictórica de los últimos treinta años.

5.3.3. Museos

La investigación de las pinturas que se mencionan en este estudio se ha llevado a cabo visitando museos en Méjico y España, ampliándose en galerías de arte, exposiciones permanentes, retrospectivas y colecciones particulares.

5.3.4. Museos de Méjico D.F y de otras ciudades de Méjico y España.

Méjico D.F.

- a. **Museo Rufino Tamayo.** Obra del artista e información de su biblioteca.
- b. **Museo de Arte Moderno.** Obra de Angel Zárraga, Roberto Montenegro, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiro, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledezma, Diego Rivera, María Izquierdo así como la exposición individual de Rodolfo Nieto.
- c. **Palacio de Bellas Artes.** Murales de Rufino Ramayo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, y pintura de Dalia Monroy en una de las salas de exposición.
- d. **Escuela Nacional Preparatoria.** Murales de Jean Charlot y José Clemente Orozco.
- e. **Hotel del Prado (vestíbulo).** Mural de Diego Rivera *Una tarde de domingo en la Alameda Central.*
- f. **Cafetería Sanborns del Paseo de la Reforma.** Mural de Rufino Tamayo, con el tema de las sandías.
- g. **Museo José Luis Cuevas.** Esculturas, pintura y obra gráfica de José Luis Cuevas.
- h. **Museo de Arte Contemporáneo (Fundación Televisa).** Exposición sobre la obra de artistas mejicanos contemporáneos.
- i. **Museo Carrillo Gil.** Obra de José Clemente Orozco y Lilia Carrillo además de

una exposición sobre las últimas tendencias artísticas en Méjico.

- j. **Castillo de Chapultepec.** Murales de David Alfaro Siqueiros.
- k. **Universidad Autónoma de México.** Murales-esculturas de David Alfaro Siqueiros.
- l. **Sindicato de los Electricistas.** Murales de David Alfaro Siqueiros.
- m. **Teatro de los Insurgentes.** Murales de Diego Rivera.
- n. **Poliforum Siqueiros.** Pinturas exteriores e interiores del artista. Mural *La marcha de la humanidad.*
- ñ. **Centro Médico.** Murales de Diego Rivera.
- o. **Museo Frida Kahlo en Coyoacán.** Pinturas de la artista.

Zacatecas

- a. **Convento de Guadalupe.** Colección de máscaras de Pedro y Rafael Coronel.
- b. **Museo de Pintura Coronel**
- c. **Museo de la Ciudad.** Obra de Francisco Gortia

Aguascalientes

- a. **Museo José Guadalupe Posada.** Obra gráfica del artista.

Puebla

- a. **Colección particular.** Pinturas de José Agustín Arrieta propiedad de la familia Ochoa.

Madrid

- a. **Museo de Arte Reina Sofía.** Exposición retrospectiva de Diego Rivera, Juan

Soriano y Vicente Rojo.

- b. **Museo de Arte Reina Sofía.** Colección Gelman. Obra de Francisco Toledo, Frida Kahlo y Diego Rivera.
- c. **Fundación La Caixa.** Exposición de Frida Kahlo.

Barcelona

- a. **Palau Robert.** Exposición de José Luis Cuevas.
- b. **Galería Joan Prats.** Exposición de José Luis Cuevas.
- c. **Fundación Banco Exterior de España.** Exposición *Pintado en Méjico*, obra de José Luis Cuevas y Francisco Toledo.
- d. **ARCO.** Germán Venegas.
- e. **Galería Joan Prats.** Ray Smith.

5.4. Influencias sobre los artistas estudiados

La mayor parte de los artistas mejicanos estudió y trabajó en alguna época de su vida en Europa, o en Norteamérica. José Clemente Orozco y Rufino Tamayo vivieron y trabajaron durante muchos años en Nueva York. Diego Rivera pasó quince largos años en Europa participando del ambiente de las vanguardias en París y residió un año en Italia, donde se familiarizó con los frescos del *cuattrocento* y *cinquecento*. También residieron largas temporadas en Europa, particularmente en Italia y París el Dr. Atl, (Gerardo Murillo), Francisco Goitia, Roberto Montenegro, Angel Zárraga, Juan Soriano, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Rodolfo Nieto o Lilia Carrillo. En cambio María Izquierdo es una de las pocas artistas que no salió de Méjico, y Frida Kahlo, aún saliendo de su país, realiza una obra enraizada en lo mejicano.

También se investigará si la obra pictórica de los artistas contemporáneos como Nahum B. Zenil, Alfredo Castañeda, Dulce María Nuñez, Rocío Maldonado, Germán Venegas, Marisa Lara, Felipe Eiremberg, Dalia Monroy o Ray Smith muestra un lenguaje

con influencias de otros países. La pintura de Julio Galán es la de un artista que vive entre dos mundos: Méjico y Nueva York, por lo que en el análisis de su obra se profundizará sobre este tema.

6. Organización del trabajo

El proyecto de trabajo se plantea en términos generales en tres partes: En la primera parte se fundamenta la parte teórica y estética del símbolo y la metodología iconológica que se aplicará en la investigación de la poética del pathos.

En la segunda parte se analizarán los iconos, signos y símbolos vinculados a los antecedentes históricos, sociales, estéticos literarios, plásticos e ideológicos que pudieran haber influido en la creación pictórica de los nuevos iconos mejicanos o tendencias tales como el indigenismo que han configurado una estética con repercusiones pictóricas en el siglo XX. Esto nos acerca a los rasgos culturales, lenguajes y reivindicaciones pictóricas cuya consecuencia inmediata ha sido la pintura mural y su iconografía revolucionaria en la que se investigan sus antecedentes plásticos, influencias políticas e ideológicas, mitos precolombinos como parte del pathos. Para concluir con los motivos que originaron la decadencia del muralismo y de la Escuela Mejicana de Pintura, la polémica entre nacionalistas y eurocentristas así como la aparición de nuevos lenguajes a partir de los años cincuenta y sesenta.

Finalmente en la tercera parte se dedicará especial atención al icono de la muerte, que en la obra gráfica de José Guadalupe Posada adquiere especial originalidad por su estética y su influencia en las pinturas de algunos artistas mejicanos del siglo XX. En la década de los setenta se contempla el interesante fenómeno de los Grupos, un movimiento conceptualista que se extiende más allá de la pintura durante los últimos treinta años..

7.0 Fuentes bibliográficas básicas

7.1. Estética

La bibliografía consultada es sobre la teoría del símbolo de Hegel y Cassirer y su influencia en la formulación del método iconológico de Aby Warburg, así como las aportaciones hechas por sus discípulos Erwin Panofski, Fritz Saxl, Jan Bialostocki, Meyer Schapiro, así como Ernst Gombrich.

7.1.1 Semiología

Se ha extraído de esta corriente el concepto del arte como lenguaje o acto de comunicación y la posibilidad de estudiar e interpretar los signos no lingüísticos por procedimientos extrapolados de la lingüística para aproximarse a la obra de arte. Se han consultado las aportaciones a esta tendencia efectuadas durante los años sesenta, setenta y ochenta por Ch. S. Pierce, Charles Morris, Jan Mukaroský y Umberto Eco. La investigación teórica respecto a la obra de arte tiene actualmente muy en cuenta el papel que juega el espectador al contemplar la obra pictórica buscando en ella una explicación. Las teorías de la percepción y la receptividad, además del psicoanálisis unido a la iconología para explicar el significado de la obra de arte son básicos en la bibliografía de Ernst Gombrich, Sarah Kofman, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Jean-François Lyotard, entre otros autores consultados.

7.1.2 Sociología del arte

La bibliografía consultada sobre sociología del arte para hacer la aproximación en algunas pinturas nos remitió a los autores siguientes: Arnold Hauser, Frederick Antal, Pierre Francastel, Enrico Castelnuovo, Gyorgy Lukács o Trosky.

Los libros que se enumeran a continuación han sido de gran ayuda para la aproximación de la pintura desde la poética del *pathos*. Se destaca entre ellos el libro *Teorías del Arte* de Estela Ocampo y Martí Peran, que ha sido la causa y motivo de esta investigación. El contenido de dicha obra remite a otras fuentes como *Metáforas del*

símbolo de Mario Trevi, *Caos y orden* de José Miguel G. Cortés, *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas* de Valeriano Bozal, *Idea y forma en la pintura* de Vicens Furió o *La interpretación de la obra de arte* de Javier Seguí, Joaquín Planell y Pedro Burgaleta.

7.1.3 Historia, literatura y arte de Méjico

Se ha consultado bibliografía de tipo histórico y literario para explicar algunos datos importantes que ayudan a comprender la pintura creada durante el siglo XX, desde la consideración de que el destino de cada país se refleja en unos hechos que configuran su historia, que en Méjico en especial ha sido fuente de inspiración para los pintores.

El conocimiento de la historia mejicana es básico para interpretar el significado de la iconografía en la pintura que nos ocupa y se han consultado autores clásicos como Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortes o El Códice Ramírez, y estudiosos contemporáneos de la literatura precolombina de Méjico -es decir, los *libros pintados* o códices mejicanos-, como Miguel León-Portilla, Ángel María Garibay y María Stein, para conocer mejor el pensamiento indígena. También se han consultado las obras literarias precolombinas el ***Chilam Balam*** de Chumayel y el ***Popol-Vuh*** . De Octavio Paz ***Sombras de obras, El signo y el garabato, el Laberinto de la soledad.*** y ***El laberinto de la hispanidad*** de Xavier Rubert de Ventós. Y de Historia del Arte las de Teresa del Conde, Raquel Tibol, Rafael Carrillo Azpeitia, Edward Lucie-Smith y Erika Bornay que toma como ejemplo a Frida Kahlo en su libro ***La cabellera femenina.***

7.1.4 Pintores y pintura mejicana

Se han consultado autores como Alma Reed que ha escrito sobre José Clemente Orozco, Jauda Ramis sobre Frida Kahlo, Efraín Castro Morales sobre la retrospectiva del pintor José Agustín Arrieta, además de catálogos y folletos de otros autores sobre diversas exposiciones de pintura mejicana centradas en Diego Rivera, Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Rodolfo Nieto, Rodolfo Morales, Dalia Monroy, Julio Galán, Dulce María Nuñez, Rocío Maldonado, Francisco Corzas y Juan Soriano. Así como el catálogo

de los pintores que expusieron su obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey usando como soporte el papel *amate* de origen precolombino.

7.2 Obras plásticas, visión directa

Se accedió en museos y exposiciones de Méjico y España a la visión directa de las pinturas ***Las dos Fridas*** y ***La columna rota*** de Frida Kahlo, ***El fumador, Amigos de los pájaros y Homenaje a la raza india*** de Rufino Tamayo, las acuarelas, grabados y pinturas de José Luis Cuevas, grabados de José Guadalupe Posada, las pinturas de Rafael Coronel, pinturas de la exposición de Rodolfo Nieto, pinturas y grabados de Francisco Toledo, pinturas de la exposición de Juan Soriano, entre ellas ***Apolo y las musas***, las pinturas de Ray Smith en la exposición de la sala Joan Prats en 1999; los murales ***Una tarde de domingo en la Alameda central***, los del Palacio Nacional, los del Palacio de Cortés en Cuernavaca, los del Teatro de los Insurgentes y varias pinturas como ***Retrato de Lupe Marín*** de Diego Rivera. Los murales ***Hernán Cortés y la Malinche, Festín de políticos, Trinidad y Cabaret mejicano*** de José Clemente Orozco, los del Polyforum de David Alfaro Siqueiros, los de la Secretaría de Educación de Jean Charlot. Pinturas tales como ***Terrible siniestro*** de Gabriel Fernandez Ledezma y ***La billetera de Antonio Ruiz*** (El Corcito).

8. Hipótesis directa y causas sociales

La pintura mural y de caballete perteneciente a la primera mitad del siglo XX destaca por su iconografía, que es el motivo del análisis de la poética del *pathos* en ésta tesis. A este primer análisis sigue el de la pintura de los últimos treinta años que surgió en la década de los años 50 y que provocó un cambio radical respecto al movimiento anterior conocido como la Escuela Mejicana de Pintura, con el fin de establecer los nexos y las diferencias. .

La hipótesis de trabajo parte de la influencia de acontecimientos de tipo político y social especialmente dramáticos, entre ellos la Revolución de 1910. Y su influencia en la

pintura investigando iconos, signos y símbolos presentes valorando su significado, así como el origen y la función de la estética nacionalista en la pintura. También es motivo de estudio la intervención del Estado en la difusión de esta pintura, así como las condiciones en las que se creó y los motivos que la mantuvieron durante treinta años, su decadencia en los años cincuenta, y las influencias políticas o sociales que transformaron la estética y pintura nacionalista en una pintura con un lenguaje abstracto. Finalmente se analizarán tanto el tipo de estética como los lenguajes de los últimos treinta años del siglo XX y la iconografía pictórica de las postrimerías del siglo.

Otro de los objetivos es valorar el significado de los signos/símbolos en la pintura mejicana contemporánea y sus vínculos con la estética nacionalista, ya que parecen tener algún vínculo con la estética nacionalista, ya que en ciertas pinturas algunos signos/símbolos recuerdan épocas del pasado. Para lo cual profundizaremos en el sentido que tiene este fenómeno, valorando su estética y que animó la poética del *pathos* al final del siglo XX así como sus posibles vínculos con el drama de la realidad social mejicana.

8.1. Causas político-sociales

El análisis de las causas político-sociales vinculadas a la Independencia de Méjico respecto a España en el siglo XIX, con los desequilibrios sociales y sus repercusiones claras en la antigua colonia, el despertar de un nacionalismo que ensalzaba lo propio como signo de búsqueda de la propia identidad. Así como el hecho histórico de la Revolución de 1910 que condicionó la creación pictórica del siglo XX en Méjico. La influencia de la ideología marxista en la creatividad pictórica y la emergencia de los nuevos iconos mejicanos vinculados a su poética del *pathos*. O el contexto social de las últimas décadas en Méjico y su influencia en la creatividad con una traducción iconográfica en la pintura. El estudio del *pathos* concluye con el análisis de los signos/símbolos en algunas pinturas de los últimos treinta años del siglo XX investigando en ellos si provienen de la realidad social y cultural del Méjico contemporáneo o de

contemporaneidades ajenas a la tradición de dicho país.

CAPÍTULO 1

1.0 APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DEL PATHOS

1.1 La noción de pathos como herramienta de análisis

En este trabajo se investiga la poética del pathos, siempre vinculada a emociones estéticas, psicológicas y plásticas, a través de los iconos, signos, colores, graffiti, líneas o manchas de la pintura mejicana del siglo XX, interpretando la obra pictórica por medio del análisis de sus formas a partir de los elementos que la estructuran.

El estudio del *pathos* ha atraído la atención de muchos investigadores que no se han conformado con admirar sólo la plástica de las formas o la emoción que despiertan, sino que han ido más allá, profundizando en su significado, y siguiendo sus métodos se recurre a una serie de teorías e hipótesis con el fin de analizar con rigor metodológico la poética del *pathos* en la iconografía mejicana del siglo XX.

A partir de la base filosófica que sustenta la teoría del símbolo, el método iconológico es la herramienta que introduce la noción del *pathos*, aportación hecha por los filósofos Hegel y Cassirer, y que es el hilo conductor del análisis en este estudio, unas veces de manera directa, y otras a través de la influencia ejercida sobre sus discípulos, fructificando dicha influencia en la creación de la disciplina iconológica.

1.2. Teorías existentes

1.2.1. La Teoría del Símbolo. Hegel y Cassirer

Las reflexiones de Georg W.F. Hegel en su libro(..) *La forma del arte simbólico* ¹

Las reflexiones sobre la naturaleza del símbolo y el área de su aplicación, indican que el signo se circunscribe al arte oriental preclásico antes de llegar al área del

¹ Hegel, Georg. W.F., Estética. La forma del arte simbólico, Buenos Aires, Siglo XX, 1983

símbolo propiamente dicho. Este autor distingue varios estadios previos según los distintos grados de elaboración de la idea, que sitúa cronológicamente en el arte simbólico, el clásico y finalmente el romántico. El área de influencia del signo ha sido ampliado por otros autores primero a otras épocas y posteriormente a todo el arte. La iconología se basa precisamente en esta última consideración. Para Hegel el símbolo es el principio del arte, un signo peculiar en el que existe una conexión entre el significado y la forma artística, sustituyendo o representando otro objeto y que funciona de diferentes maneras. La función del símbolo puede ser arbitraria o indiferente, como ocurre con los colores de las banderas respecto a las naciones que representan, ejemplo donde no existe relación alguna entre el color y su significado, o como ocurre con los sonidos de las palabras y su significado. Según Hegel, (...)“...No podemos tomar con respecto al arte el símbolo en sentido de esta indiferencia entre significado y signo, porque el arte en general consiste en la relación, la afinidad y la concreta interpretación de significado y forma. ...”.² (...)En ocasiones el signo contiene la presencia real y sensible del significado en su propia existencia. La imagen del león, por ejemplo, lleva su propio significado en su presencia; el de combate. O la imagen del zorro por ejemplo es la representación de la astucia. En estas imágenes la función del símbolo no es indiferente, al llevar en su propia exterioridad el contenido de la representación que hace aparecer. Para Hegel un signo es símbolo cuando guarda una relación la forma con su significado, no de manera estricta, tampoco arbitraria. La forma simbólica en ocasiones puede tener varios significados, como en la representación de Jesucristo, que puede significar a su vez amor, espiritualidad o sacrificio, por lo que el símbolo alcanza su verdadera función en el arte dentro de un margen de indeterminación. Este punto de vista es importante, ya que justifica la posibilidad de juegos entre las formas y los contenidos con la posibilidad de proyectar nuevos significados a una obra ya existente, lo que es fundamental en el arte. Hegel concluye que para que un signo funcione como símbolo debe tener un carácter de

² Idem, Opus. Cit. p. 129

ambigüedad, abstracción, universalidad, y convencionalidad dentro de un grupo determinado para el que tiene validez y es conocido. Por lo tanto, al hacer el análisis de un color o icono debe observarse si vale por sí mismo o si representa otro concepto abstracto que nos conduzca al significado de la obra de arte. Respecto al área de aplicación de la función simbólica, Hegel la circunscribe al arte oriental, (preclásico), ya que considera que el contenido del arte clásico es exclusivamente de carácter artístico. Otros autores, entre ellos Friedrich von Schlegel, consideran que la mitología en el arte clásico expresa pensamientos generales y abstractos sobre la naturaleza de las cosas, pudiendo interpretarse simbólicamente por ello. Hegel no está de acuerdo con la teoría que propone Schlegel donde tanto la mitología como el arte se captan simbólicamente y en cada representación artística hay una alegoría. Para Hegel lo importante “(...) es establecer la relación artística entre significado y su forma en cuanto esa relación es simbólica a diferencia de otros modos de representación en especial el clásico y el romántico... lo simbólico cesa abruptamente allá donde en lugar de las representaciones indeterminadas, generales o, abstractas, la libre individualidad constituye la forma y el contenido de la manifestación. (...)”.³ Por consiguiente, el arte simbólico para este autor es una manifestación donde la forma y el significado adquieren los caracteres del símbolo, carácter que se pierde con el advenimiento del arte clásico griego donde la forma no tiene otro significado que el que expresa, al ser particular, individual y variable.

Ernest Cassirer

Otra gran figura vinculada a la teoría del símbolo en iconología es la del filósofo Ernst Cassirer, quien considera que el hombre no vive en un universo físico, sino simbólico. Para este filósofo los símbolos cambian constantemente a lo largo de la historia, pero la actividad simbólica, la constituyente del mundo humano a través de la cultura siempre permanece la misma. Para Cassirer el mito, la religión, el arte, el lenguaje y la ciencia no son sino variaciones del mismo tema “(...) *El lenguaje, el mito, el*

³ Este punto de vista de Hegel establece las mayores diferencias con reflexiones posteriores hechas por diferentes autores sobre el área de actuación del símbolo en el arte.

arte y la religión forman diversos hilos que tejen la red simbólica. No pudiendo enfrentarse a la realidad sino a través de estos sistemas simbólicos. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede conocer nada sino es a través de la interposición de este medio artificial. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico. (...).⁴

El área de actuación del símbolo establece diferencias conceptuales entre Hegel y Cassirer. Mientras Hegel lo circunscribe a un estadio de la cultura concreto, el período preclásico, mientras que Cassirer considera que el hombre es creador de símbolos en todas las épocas y en todas las circunstancias por definición. La aportación de Cassirer a la teoría del símbolo es que todas las actividades humanas expresan el mismo fondo siempre que pertenezcan al mismo contexto cultural. Para este autor, no hay una aproximación objetiva e incontaminada de las cosas al depender nuestra visión y comprensión de nuestros parámetros culturales; es decir del universo de símbolos que manejamos. *"(...) En el arte abandonamos nuestras necesidades prácticas e inmediatas para proporcionar a nuestro mundo una nueva forma... el artista disuelve la materia áspera de las cosas en el crisol de la imaginación y el resultado del proceso es el descubrimiento de un mundo nuevo de formas poéticas, musicales o plásticas. (...)*".⁵ En esta cita de Cassirer se expone que la profundidad conceptual científica está al mismo nivel que la hondura visual. La primera, descubierta por la ciencia, nos ayuda a comprender las razones de las cosas, mientras que la segunda revelada por el arte, nos ayuda a ver sus formas. Desde este punto de vista el arte no se aprecia con la uniformidad de las leyes, sino con la multiformidad y diversidad de las intuiciones. Nos enseña a visualizar y no sólo a conceptualizar o utilizar las cosas, nos proporciona una imagen más rica, más vívida y coloreada de la realidad, y una visión más profunda en su estructura formal. Para Cassirer, el arte está al mismo nivel que otras actividades humanas, entre ellas el lenguaje o el mito, por lo que se debe

⁴ El pensamiento de Ernst Cassirer se recoge en *Philosophie der symbolischen Formen* (Filosofía de las formas simbólicas). Vol I, *Die Sprache*, 1923 (El lenguaje); Vol II, *Das mythische Denken*, 1925 (El pensamiento mítico) y Vol III, *Phänomenologie der Erkenntnis*, 1929 (Fenomenología del conocimiento). Citado por Estela Ocampo y Martí Perán en *Teorías del arte*. Barcelona, Ed. Icaria. 1991, p. 128

⁵ Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. Méjico. Ed, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp, 48-49

contemplar como **una forma simbólica**, una actividad libre de la expresión humana. Estos principios que fundamentan la teoría del símbolo convierten la iconología en la metodología de investigación con más posibilidades dentro de la interpretación de la obra pictórica: “(...) tanto el recurso al símbolo como a la función estética tienen como objetivo diferenciar la variedad de las formas simbólicas y sus funciones de acuerdo a un criterio doble; la estructura psíquica de cada una de las actividades simbólicas y la naturaleza peculiar de sus métodos expresivos(...)”.⁶ Los principios postulados por Cassirer y que son el fundamento de la Teoría del Símbolo aparecen como los más adecuados para investigar en este trabajo el pathos en la iconografía pictórica mejicana del siglo XX. La aproximación a través de esta metodología a las formas que se materializan en el lienzo es el punto de partida de nuestro estudio sobre la naturaleza de cada una de sus estructuras simbólicas.

La **Filosofía de las formas simbólicas** de Ernst Cassirer fue desarrollada posteriormente por otros investigadores, entre ellos Fritz Sazl,⁷ y Erwin Panofski,⁸ con la intención de buscar el sentido de las estructuras formales sobre las que se despliega el espíritu del tiempo. En la obra de Cassirer se puede comprobar el giro lingüístico que experimentó la filosofía, que al parecer constituye el gran horizonte del pensamiento del siglo XX, con un sentido vertebrador de la parte más profunda de las obras artísticas.

1.2.2. El método iconológico. Abby Warburg

Las teorías expuestas antes sobre el signo/símbolo conforman el fundamento filosófico de la iconología, una disciplina que supera la dicotomía *forma- contenido* al romper con las explicaciones formalistas puras para investigar el tema o el contenido de la obra de arte. La clasificación y descripción de las imágenes o iconos son parte de esta

⁶ Sobre este punto aporta más información Mitchel, W.T., *Iconology; Image and Ideology*, Chicago University Press, 1986.

⁷ Saxl, Fritz, *The History of Warburg's Library*, en E.H. Gombrich: *Abby Warburg, an Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986, pp. 325 - 338.

⁸ Panofski, Erwin. *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Ed. Alianza, 1972.

metodología, que sirve de herramienta de análisis para comprender de forma directa o indirecta el significado de la pintura.

Esta disciplina fue iniciada a principios del siglo XX por unos autores de tradición hegeliana que pretendían establecer los lazos entre el arte y la cultura en términos del (...) "espíritu de la época" o *Zeitgeist*.⁹ (...) Estos autores se distancian de los formalistas, estilistas e iconógrafos iniciando una nueva investigación dentro de los parámetros históricos en los que se había producido la obra de arte.

La figura más destacada de esta nueva disciplina es Aby Warburg (1886 - 1929), quien aplica el método iconológico al investigar la obra de arte con el propósito de superar el formalismo primario y el positivismo que amenazaba con convertir el arte en anécdota, inscribiéndolo de esta manera dentro del propio contexto cultural, ideológico e icónico lo cual daría su verdadero sentido. Esto explica el interés del autor en investigar los documentos que usa como instrumentos de investigación. Sin embargo quien estableció el método de trabajo fue Erwin Panofski.¹⁰ El cual introdujo *La filosofía de las formas simbólicas* de Ernst Cassirer para distinguir tres niveles en la obra de arte: el inmediato o de reconocimiento de los motivos, el nivel iconográfico donde las configuraciones formales aparecen dotadas de un contenido secundario convencional, y finalmente el nivel estrictamente iconológico donde los significados quedan relacionados con las ideas y contenidos espirituales de cada contexto histórico que en ocasiones trasciende.

⁹ Warburg criticó a los estudiosos de la Escuela de Viena que se guiaban por dos conceptos: espíritu del tiempo o *Zeitgeist* y la visión del mundo o *Weltanschauung* correspondientes a los estilos de aquella época. Para profundiar en la obra de Abby Warburg se puede consultar: Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, Paidhon Press, 1988

¹⁰ Volumen I de *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporaneas*, Colección dirigida por Valeriano Bozal . Madrid , Ed, La Balsa de Medusa 80, 1996, p, 146

1.2.3 Influencias en la obra de Warburg

Aunque Aby Warburg fue el primero que se interesó por las imágenes en general (y no sólo en las de las grandes obras maestras) al investigar los vínculos que pudieran existir entre la forma y el contenido, en su obra se pueden detectar las influencias de varios filósofos con los que estuvo en contacto y a los que aquí hacemos referencia por la importancia que tienen en el pensamiento de Warburg al perfilar la disciplina que llamó iconología.¹¹

KARL LAMPRECH

Este filósofo de tradición hegeliana con influencias de Buckardt dominaba la disciplina histórica de Alemania a finales del siglo XIX. Su pensamiento sobre arte, que como la expresión más fiel de una época, le hizo tomar ejemplos no sólo del gran arte, sino de las formas marginales que expresaban con igual intensidad o a veces mejor los mismos contenidos.¹² A partir de su teoría investigó los rasgos esenciales de una época para entender su poética, su sistema de gobierno y sus métodos de producción, ya que según el autor, la mentalidad que subyace es la misma.

AUGUST SCHMARROW. Es otro de los filósofos que más influyó en los años de formación de Warburg. August Schmarsow¹³ se dedicó a los estudios psicológicos de la percepción del espacio y las tendencias hacia la empatía en la apreciación artística, especialmente la expresión y el gesto. Precisamente estos dos conceptos son los que inclinaron a Warburg a alejarse del ideal griego de serenidad y belleza estática, dedicando sus energías al estudio del gesto y del movimiento. Investigó la relación en la

¹¹ Para ampliar datos sobre el origen de la iconología consultar Heckscher, Williams, S. "The Genesis of Iconology". *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Berlin, 1967

¹² Lamprech, citado en la obra de Estela Ocampo, Martí Perán, Barcelona. Ed. Icaria, 1991

¹³ Para Ernst Gombrich, el interés de Warburg por el gesto y el movimiento y la relación que hizo entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta provienen de las teorías de Schmarsow.

obra de arte entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta de la que hablaba Schmarsow, con el *pathos* y el apasionado movimiento, relación que se transformó en la base del sistema de su pensamiento. Bajo la dirección de Schmarsow delimitó sus estudios al papel que tuvo la antigüedad clásica en la formación de la cultura occidental, su verdadera significación y su pervivencia a lo largo del tiempo. De los artículos de Warburg se deduce el método de trabajo que siguió, al partir de la reconstrucción del medio original donde se había producido la obra de arte. Los documentos que usa para comprender la mentalidad de la época equivalen a conocer el significado. Cualquier detalle de un icono es válido, pudiendo dar pistas para llegar al significado. A esta investigación Warburg la llamó Iconología. En cuanto al estilo elegido como opción en la obra de arte, lo considera un síntoma de la mentalidad de época.

FRIEDRICH TEODOR VISCHER

Para la comprensión de la cultura y el arte es importante el proceso de simbolización, del que se ocupa Warburg bajo la influencia de las ideas del filósofo hegeliano Friedrich Teodor Vischer, que amplía el ámbito de actuación del símbolo, aunque coincide con Hegel en el carácter de inadecuación del símbolo.

TOMAS CARLYLE

El concepto de simbolización de Carlyle es el siguiente: *"(...) no es nuestra facultad lógica y mesurativa sino nuestra facultad imaginativa la que reina entre nosotros.. es en y a través de los símbolos que el hombre consciente o inconscientemente vive, trabaja y alcanza su ser (...)"*¹⁴ Warburg, en sus investigaciones de los signos a través de la historia de la cultura, estudió la tradición iconológica en la cultura de la edad media a través de la pervivencia de los signos, que es lo que más interesa a Carlyle; la presencia de los antiguos dioses con su simbolismo griego ordinario. Esta idea de Carlyle sobre la importancia de la

¹⁴ Carlyle escribió el Sartus Resartus, que Warburg guardó como un tesoro (Libro III, Cap,III Cit Ernst Gombrich, Aby Warburg: An intellectual Biography, Londres, Ed, Phadon Press, 1986, p, 75

función simbólica en la elaboración del arte y la cultura, unida a la pervivencia de los símbolos lleva a elaborar a Warburg su trabajo (...) *Mnemosyne*¹⁵ (...) el cual quedó inconcluso a causa de su muerte. En este trabajo mediante imágenes trataba de buscar el origen de los símbolos y el papel que jugó el pathos antiguo en el arte y la civilización postmedieval..

La lucha permanente entre las tendencias irracionales y primitivas y las racionales y civilizadas presentes en la historia de la humanidad y la historia del arte, conforman este último trabajo, en el que propone la teoría sobre la coincidencia de varias tendencias en una época, cosa que explicaría que los artistas en ocasiones vayan en contra del espíritu de su tiempo.

1.2.4 Otras aportaciones a la teoría del símbolo

Jan Bialostocki

Jan Bialostocki fue un autor que estudió la pervivencia de las formas iconográficas a través del tiempo en la representación de temas nuevos influenciado por las teorías de Cassirer. Bialostocki investigó en algunos iconos la pervivencia de las fórmulas iconográficas, sobre todo las más adecuadas para transmitir significados, que denominó temas de encuadre. En estos estudios aplicó la teoría de Cassirer basándose en la función simbólica de las imágenes para la estructuración de la cultura en la cual, (...) *“las imágenes que inventa el espíritu son los símbolos de nuestro pensamiento”*.¹⁶ (...)

¹⁵ Warburg buscó dicho origen mediante imágenes de algunos símbolos y su pervivencia en Mnemosine. .

¹⁶ Citado por Estela Ocampo y Martí Perán en *Teorías del Arte*. Barcelona, Ed, Icaria, 1991, p, 139; Bialostocki, Jan. “Los Temas de encuadre y las imágenes arquetipo” ; *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Ed, Barral, 1973, p, 113

Erwin Panofski

A la muerte de Aby Warburg, su obra quedó dispersa e inconclusa. Erwin Panofski destacó entre los colaboradores de Warburg, y ordenó dicha obra con la ayuda del resto de colaboradores del Instituto Warburg, continuando a su vez la vía de investigación abierta.

Este autor formuló el método iconológico, convirtiéndolo en la disciplina idónea de interpretación del significado de la obra de arte. Estas teorías le llevaron a la publicación de numerosos trabajos; libros y artículos en los que expone la concordancia entre los diferentes órdenes de la cultura, establece relaciones entre las teorías estéticas y las representaciones sensibles que conectan el pensamiento con la imagen, el relativismo cultural o los diferentes puntos de vista desde los cuales es posible hacer la interpretación de la obra de arte junto con el propio bagaje cultural en la interpretación de obras de arte ajenas a la propia cultura. El campo preferente de la investigación de Panofski fue el (...) *significado de la imagen*,¹⁷ (...) que reconstruye la arqueología integral de la misma, para llevarnos directamente a la historia de una determinada época.

Para este autor, la esencia del arte consiste en dar forma a la idea, pero para que exista como tal es necesario que se materialice en una representación sensible, concluyendo que la forma es la determinación de un contenido que refleja la mutua dependencia. Algunas corrientes tanto teóricas como metodológicas dan preferencia sólo a una de las partes: por ejemplo, la iconología se interesa por los temas y los significados de las imágenes o iconos para saber la función que desempeñan en el contexto cultural de su época. Panofsky en esta investigación sobre la poesía del pathos en la pintura mejicana del siglo XX, nos sirve por su rigor metodológico al hacer la interpretación de cada icono, signo o símbolo dentro del propio contexto cultural.

¹⁷ Panofski, E.. *El significado en las artes visuales*. Madrid. Ed. Alianza, 1979 (1955) pp, 52-55

Sobre todo al hacer la interpretación de formas e ideas altamente simbólicas que no son consideradas percepciones universales, sino construcciones particulares al ser producto de cada cultura en función de su visión del mundo o de la cosmovisión que expresan otros órdenes de la cultura. La forma y contenido aunque términos distintos para Panofsky guardan entre sí vínculos estrechos, de hecho de esta interrelación entre la forma y el contenido dependen algunas características de la obra de arte. La flexibilidad en esta relación hace que una misma forma puede tener distintos significados. De esta flexibilidad que Panofsky ha estudiado depende la naturaleza de la obra de arte, al añadirle complejidad y cualquier intento para evitarla o reducirla solo a forma o contenido nos podría conducir a interpretaciones incompletas.

Se puede concluir que la forma es la determinación de un contenido que refleja la mutua dependencia. Algunas corrientes tanto teóricas como metodológicas dan preferencia solo a una de las partes: la iconología se interesa por los temas y los significados de las imágenes o iconos para saber que función desempeñan en el contexto cultural de su época y es esta versión la que aplicaremos en esta investigación.

Heinrich Wölfflin y E.H.Gombrich

En algunas obras pictóricas mejicanas tales como los murales de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, se hará la interpretación desde un enfoque marxista que destaca el contenido social e ideológico de estas manifestaciones artísticas, y su planteamiento se basará en la desigual importancia que se concede a estos dos planos dentro de la obra de arte.

El enfoque de los formalistas defiende la autonomía de las formas artísticas, tanto desde su configuración como desde la producción y evolución a lo largo del tiempo, hasta el punto que para esta disciplina, el significado y las circunstancias son ignorados. En cambio la iconología indaga los contenidos y la función que desempeñan en el contexto cultural de la época. Dentro de estas teorías existen diferentes grados de

matices que van desde las posiciones extremas a otras mixtas. Estas últimas nos acercan al formalista Wölfflin, cuyos estudios de las formas y de su percepción no fueron obstáculo para que su atención se fijara en las relaciones que existen entre el arte y las circunstancias históricas. Por su parte Gombrich fue un iconólogo cuyo interés se centró en el estudio de las formas y de su percepción. Gombrich se valió del psicoanálisis como herramienta de aproximación dejando ver la otra vertiente del simbolismo.¹⁸ Desde su punto de vista, una obra de arte puede contener un motivo con varios significados, que se investigan aplicando el psicoanálisis para estudiar las ideas vertidas y aceptadas convencionalmente en los iconos, y estudiando la historia personal de las formas simbólicas del artista para conocer no sólo la intencionalidad con que se ha realizado la obra, sino la receptividad que ha tenido en el espectador, por lo que el psicoanálisis es una herramienta valiosa que establece un puente en iconología al interpretar las formas simbólicas.

1.2.5 SEMIOTICA

Tanto la forma como el contenido son dos términos de la estética tradicional, lo mismo que las discusiones sobre el supuesto dominio de uno de estos aspectos sobre el otro. Desde hace más de treinta años esta dicotomía se ha planteado de otra manera por la semiótica, la teoría moderna de los signos. Su origen se atribuye tanto a F. de Saussure como a Ch. S. Peirce, y posteriormente a estos autores, la semiótica se ha desarrollado en diferentes direcciones. Aquí se mencionan algunas de estas teorías sólo como referencia en cuanto al signo y su significado en la obra de arte.

Según una definición general de semiótica, un signo es la unión de significado y

¹⁸ Gombrich, Ernst. Freud y la Psicología del arte. Barcelona Ed, Barral, 1971, pp, 9- 47

significante. La parte material corresponde al significante y el carácter conceptual al significado. Si la obra de arte se considera un lenguaje de signos, el acceso a su conocimiento puede hacerse mediante la semiótica, donde el signo se considera como la fusión del significante y el significado. El arte de los signos es la vía de comunicación pero para darse, debe existir entre el emisor y el receptor un fondo común; el **código**. Esta condición es necesaria aunque no suficiente para que la comunicación sea artística, por lo que el código establecido se puede modificar. Tal como señala Vicens Furió,(..) “*si se acepta el arte como lenguaje deben señalarse las diferencias existentes entre el lenguaje artístico y el lenguaje común, siendo la principal de ellas la desviación de las normas y de las características del lenguaje cotidiano*”.¹⁹ (...) La modificación del código estándar del uso al que se le destina y de la comunicación habitual, crea una realidad cuya forma y pluralidad de sentidos enriquece el lenguaje, nuestra experiencia y las posibilidades de comunicación humana.

Autores importantes.

Xavier Rubert de Ventós

El filósofo Xavier Rubert de Ventós escribe en su libro **Teoría de la sensibilidad** al referirse al signo artístico: “(..)su comprensión no podrá nacer entonces más que de un estudio del modo de aludir a su significado, y en ningún caso de un abstracto estudio de estas formas o palabras desde sí mismas. (...)”.²⁰ El modo de aludir a su significado, según Rubert de Ventós, indica que el signo de ninguna manera puede interpretarse aisladamente, es decir, no se puede tomar en cuenta sólo el significante o el significado, sino el tipo de relación que se establece entre ambos, lo que pone al descubierto la compleja relación de ambigüedad, flexibilidad y sugestión, de extrema dificultad para

¹⁹ Furió, Vicens. Introducción a la Historia del Arte. Aspectos teóricos y metodológicos. Barcelona, Ed, Barcanova. 1990, pp, 3-59

²⁰ Rubert de Ventós, Xavier. Teoría de la sensibilidad, Barcelona. Ed, Península, 1979 (1968), pp, 378-379

quien la ejecuta y para quien la interpreta, lo cual enriquece las posibilidades significativas del signo. Por lo tanto el valor y la esencia de la obra de arte dependen de la manera y el modo en que la forma alude al significado, de la naturaleza de la obra de arte y de la indisolubilidad que existe entre el significante y el significado.

Jan Mukarovsky

Jan Mukarovsky autor vinculado al Círculo de Praga investiga en el campo de la semiótica estudiando lo específico-artístico. Propone una alternativa a la estética psicologista que toma en cuenta la validez autónoma del arte con una explicación de la función social con el fin de desvelar la perspectiva histórica y el valor comunicativo que puede desempeñar. Esta síntesis la realiza a través de la semiótica que considera la obra de arte en tanto que signo, su especificidad y validez propia por el significante, y su valor documental y comunicativo por el significado. Las teorías de Mukarovsky son fundamentales para contemplar la historicidad de la interpretación de la obra de arte por parte del espectador. Los objetos estéticos se constituyen como tales cada vez de nuevo..(...) *“se establece un fundamento para el desarrollo de una estética de la recepción, disciplina atenta a descubrir el valor estético en la relación entre autor y público.”*(...) ²¹ El arte como hecho semiológico sienta las bases de su proyecto estético hasta hacer aparecer con absoluta nitidez aquel doble sentido en la obra de arte. Contra lo que supone la estética psicologista, las obras de arte no se pueden identificar ni por el estado de ánimo del autor ni por los efectos que producen en el espectador, debido a que la obra aparece ante todo como realidad física, como significante. Este autor tampoco reduce el arte a obra-cosa, ya que sufre cambios con el paso del tiempo, considerando que la obra cosa funciona únicamente como signo exterior al que le corresponde en la conciencia colectiva, una significación determinada caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la conciencia evocados por la obra-cosa en los miembros de una

²¹ Ocampo, Estela, Peran Martí. *Teorías del Arte*. Barcelona, Ed, Icaria. 1991, p,226. Puede verse Makarovsky J. El arte como hecho semiológico, en *Escritos de Estética, Semiótica del arte*. Barcelona, Ed, Gustavo Gilli, 1977, p, 36

colectividad determinada. En la propuesta de Mukarovsky se admite que la significación en el arte y la realidad evocada por el signo artístico es indefinida dada la validez de la autonomía de la obra, por lo que sólo en el contexto de los fenómenos sociales sobre los que el artista se pronuncia tiene validez, porque el arte puede considerarse como un hecho semiológico, al actuar el signo en primer lugar como símbolo para el artista. En segundo lugar como significación de la conciencia colectiva. El signo artístico para Mukarovsky tiene una doble función estética y simbólica que exige un análisis formal, y otra práctica y teórica que exige un análisis sociológico.

Charles Peirce y Ferdinand Saussure

Con Charles Pierre y Ferdinand Saussure se estructura la teoría moderna de los signos con la intención de identificar el lenguaje del arte. Esta postura resulta problemática aún tomando en cuenta los enunciados de Saussure sobre el signo, en tanto resultado de la unión entre significado y significante de manera arbitraria, La ambigüedad que favorece el uso de la lingüística no se reproduce en el caso del símbolo, cuyo carácter es mantener un vínculo natural entre significado y significante.

Charles Peirce otorgó una triple caracterización al signo dando lugar a tres ramas de la semiótica. Peirce añade también al signo un tercer elemento: *el interpretante* que se suma al objeto y al signo revelando la función semántica de los signos. Las bases de la semiótica de Peirce para el estudio de la obra de arte contemplan la descripción de la función de los signos de acuerdo con su relación con el objeto. Los iconos mantienen con el objeto una relación de semejanza, los índices una relación de hecho, y los símbolos no denotan una cosa particular sino sólo clases de cosas, ya que en sí mismos son una generalidad. Con Saussure y Peirce se estructura la teoría moderna de los signos con la intención de identificar el arte con el lenguaje. Esta postura resulta problemática aún tomando en cuenta los enunciados de Saussure sobre el signo, en tanto resultado de la unión entre significado y significante de manera arbitraria. La ambigüedad que favorece el uso de la lingüística no se reproduce en el caso del símbolo, cuyo carácter es mantener un vínculo natural entre significado y

significante. En el arte predomina la dimensión comunicativa y en el lenguaje, básicamente la simbólica. Para Saussure, la obra de arte no puede ser equivalente al lenguaje verbal sino que es un signo en sí misma y no un vehículo al constatar que no hay un código fuerte que apoye al signo artístico cargado de ambigüedad y capaz de desarrollar su propia semántica. La ambigüedad del signo tiene un carácter más significativo que comunicativo, ya que impide el tránsito fácil del significante al significado, que lo convierte en vehículo y objeto de posible comunicación artística. Esto devuelve al significante su propio significado y rasgo típico de signo estético, por lo que se cuestiona si el arte se puede considerar como un lenguaje que emplea el artista. Sin duda, el problema fundamental para equipar lenguaje y arte es que el signo artístico es un instrumento connotativo (segundo lenguaje o de apreciaciones subjetivas del artista) y no denotativo (primer lenguaje de tipo objetivo) que viola las convenciones y los códigos. Esto permite llegar a la conclusión de que arte y lenguaje no son equivalentes al no hacer referencia a algo preexistente de manera exclusiva en la obra de arte, sino ante todo se habla de y en su propia presencia. La obra de arte es principalmente un signo en sí misma y no un vehículo de signos prefijado, ya que no se dedica a expresar de múltiples lecturas. Las objeciones mencionadas hacen dudar de la posibilidad y la eficacia de la semiótica entendida en términos de asimilación entre arte y lenguaje.

Umberto Eco

Este autor define el signo como cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto del significante de cualquier cosa al hacer la interpretación de la obra de arte,²² o sea, cualquier cosa usada para comunicar algo, por ser la semiótica la disciplina que estudia todo lo que se usa para mentir. El mismo Umberto Eco ha puesto de manifiesto la dificultad de codificar los signos icónicos y considera que existen signos potentes como los fonemas lingüísticos que son diferentes a los (...) *códigos icónicos que son códigos débiles*, (...) ²³ usando el término *continuum* para referirse a los mensajes visuales el

²² Eco, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona. Ed, Lumen, 1978. pp, 91- 94

²³ Idem, Opus, Cit, pp, 81-84

significado de un signo se convierte en una entidad abstracta fruto de una convención cultural.

Ferdinand Sausurre considera la pintura en conjunto como un signo, al ser la asociación de significante y significado, con la posibilidad de descomponer la misma en unidades para discernir su significado. Eco advierte que el rasgo más característico del lenguaje artístico es la *asemiosis* o *semiosis limitada*, al no existir una relación unívoca entre la obra y sus contenidos si no se precisa una acentuación del componente interpretativo. En su obra **Lector en familia** (1979) retoma uno de los componentes del signo en Pierce, al subrayar el *protagonismo del espectador como activador de sentido ante la obra de arte*. Este es quien contempla la obra en todas sus disponibilidades de lectura y esto debe considerarse no como simple riqueza de matices del contenido de la misma, sino como estructuración polisémica de un proceso abierto. La interpretación de la obra de arte para Eco (...) *está vinculada a un fondo cultural organizado, determinado incluso para el propio creador, porque para la invención radical es necesario que lo no dicho todavía venga etiquetado por lo ya dicho.*(...)²⁴ Eco pone de manifiesto el punto de contacto que existe entre semiótica e iconología. La iconología cataloga el sistema semántico en continuo movimiento y transformación que se realiza en la obra de arte, pero que se constituye fuera de ella, y que Eco llama *enciclopedia*. Estas teorías extraídas del pensamiento de los investigadores que han profundizado en semiótica indican que no existe un concepto único de carácter potencialmente intersubjetivo, lo que confirma la dificultad que existe en semiología de aplicar ciertas categorías lingüísticas al arte.

Charles Morris

Este autor realizó el primer proyecto en semiótica del arte. Las particularidades de la obra de arte como signo centraron su atención sin establecer las relaciones

²⁴ Eco Umberto. Tratado de Semiótica General . Barcelona, Ed, Lumen, 1981, p, 348

convencionales entre sus signos y los posibles objetos de los mismos. Para este autor, el signo actúa como transmisor de algo *designata* y como referencia de algo *denotata*, acentuando el primero para que la relación signo/significación alcance pleno sentido. La significación no tiene ninguna referencia sino en la propia exhibición, transmitiendo algo no por convencionalidad, sino a través de las propiedades del signo. Para Morris, (...) *un signo icónico tiene significación mientras muestra que posee en sí mismo las propiedades de lo designado.*(...):²⁵

Las teorías anteriormente expuestas dan una idea del interés que ha despertado el estudio del significado de la obra de arte, y aunque el objetivo de estas disciplinas es precisamente dicho estudio del significado de las obras de las artes visuales, los mismos autores reconocen la dificultad de definir o delimitar este concepto.

Ernst Gombrich

Ernst Gombrich²⁶ nos confirma los objetivos y límites de la Iconología en un apartado especial que dedica a la indefinición del significado, donde menciona las múltiples significaciones que pueden hacerse sobre una misma obra de arte, como de hecho ha ocurrido a lo largo de la Historia. La interpretación del propósito o significado que tuvo en su contexto original no es tarea fácil ni reporta resultados precisos y matemáticos. El mismo Gombrich apunta respecto al significado intencional del artista que es un dato a tomar en cuenta en la interpretación de la obra de arte. Esta opinión sobre la *indefinición del significado* es cada vez más tomada en cuenta, por lo que adquiere consistencia para rehabilitar y justificar la vieja idea de que (...) *una obra significa lo que su autor pretendió que significase y es esta intención la que el intérprete debe hacer todo lo posible por averiguar.* ²⁷ (...)

²⁵ Morris, Ch, Fundamentos de la Teoría de los signos. Barcelona. Ed. Paidós, 1985, pp87-94

²⁶ Gombrich, Ernst H. Introducción: objetivos y límites de la Iconología., en **Imágenes simbólicas Ed. Paidós, 1987**

²⁷ Bartes, R. **Elementos de Semiología**, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1971, pp, 45-48

Por tanto, se seleccionan ideas del pensamiento contemporáneo de las teorías expuestas sobre la investigación del significado de la obra de arte, que en nuestro caso seguirán un rigor iconológico para el estudio del significado de la poética del *pathos* en la iconografía pictórica mejicana del siglo XX, profundizando en el contexto socio-cultural, posible origen de los signos/símbolos presentes en la misma.

Antes de iniciar el estudio propiamente del análisis de la obra pictórica se establecen los parámetros conceptuales en la definición del *pathos*.

1.3 El pathos y su presencia en el arte del siglo XX

1.3.1. Definición del *pathos*. Metamorfosis del espíritu

Antes de iniciar el análisis de la pintura mural y de caballete de la Escuela Mexicana de Pintura y establecer los contrapuntos con la pintura de las décadas posteriores se deben establecer los parámetros conceptuales en la definición del *pathos*.

El término *pathos* fue rescatado de la antigüedad clásica por el iniciador de la disciplina iconológica, Aby Warburg, quien lo aplicó al estudio de todo lo que se halla de gestual y violento en la pintura prerrenacentista al plantear que la antigüedad es la gran proveedora de material para la configuración de lenguajes, que se traducen en la creación de nuevos iconos. Para Warburg cada época del arte tiene su renacimiento en esta antigüedad, de la cual recupera la expresión de los sentimientos violentos, que se manifiestan en épocas posteriores como un acto de remoción de la memoria colectiva en la cual quedarían atrapados los sentimientos orgiásticos visibles como formas en la expresión del movimiento, que es la emoción trasladada al lenguaje gestual. La antigüedad clásica griega da ejemplo de ello en la ruptura y reversión de los significados. Warburg emplea el neologismo *pathosformel* al respecto, un término usado antes en la

*Springer's aesthetic pathos.*²⁸

El filósofo del siglo XIX Anton Springer introduce el término estética del *pathos* cuando estudió la relación del artista con la sociedad en la que convive y su papel en el arte durante la Revolución Francesa. Su estudio se centró no sólo en las joyas usadas en las bodas populares, sino en el trueque que se realizó de la imagen tradicional de San Nicolás por la imagen de la Libertad o la de algún eminente Jacobino en aquella época demostrando la invención de un nuevo simbolismo que sustituye el tradicional de la cultura popular. Springer investigó la interpenetración del arte y de la vida social en el *high art*, estudiando la función del artista en la sociedad revolucionaria, donde es paradigmática la imagen que se hace del héroe trágico o el líder político. Los ideales de libertad, igualdad y fraternidad proclamados por la Revolución Francesa no son suficientes sin la acción como moneda de cambio, trasladando y estructurando en la acción durante las sucesivas fases de la revolución la esencia de la retórica y la pasión. El drama de Mirabeau, los Girondins, Danton, Robespierre y Napoleón ocupan el primer plano al ser transformados en iconos populares. Tanto los discursos como las acciones son los cauces donde se integran las urgencias de los instintos revolucionarios de los pueblos, que al desbordarse trazan el camino regresivo hacia las pasiones, provocando un fenómeno de equilibrio, que se corresponde con la estética del *pathos* de la que habló Springer. Según este autor, la corresponsalia coyuntural que se conjuga en los poderes mentales del artista produce la energía necesaria para la realización de un trabajo sustentado en los hechos mencionados, los cuales se convierten en un símbolo elaborado por el artista al haber conseguido penetrar en la vida social. Para Springer la obra de arte en sí misma es un documento original. Springer y Warburg investigaron la función de estas imágenes o iconos en su medio original.

Warburg aplicó el término *pathosformel* a la investigación de los motivos de la antigüedad clásica, planteándolos como punto de partida de un vocabulario visual.

²⁸ Podro, Michel. *The critical Historians of Art. From Springer to Warburg*. New Haven and London, Yale University Press, 1989, pp, 167, 168. "Having sprung from the dull instincts of the people, the Revolution made ...

Pathosformel es la vía de representación del gesto o de la escena con un contenido y sentido de urgencia controlada a través del ritual, que en ocasiones se puede falsear o degradar por la facilidad de su uso. También introduce la expresión *antikyesisierende Energiesymbol* con un sentido más complejo que el anterior, incorporando el gesto y la expresión a los sentimientos primitivos sometidos a control, lo que confiere al símbolo actitudes complejas y una energía que proviene de la urgencia de las *actitudes conflictivas* del subconsciente, desde donde se ejecuta un pensamiento articulado. Este término encaja con la teoría freudiana de la empatía, en la que Freud considera la fuerza de la figura simbólica como la *condensación* de una situación que se reconoce como propia. Este nuevo sentido del símbolo, como imagen de una situación en la cual nos enfrentamos con nosotros mismos en un gesto, nos introduce en una situación que refuerza el sentido del arte como conducta visual.

Las teorías de Cassirer a que antes nos hemos referido, consideran el símbolo como forma de acceso al mundo que se abre como experiencia a través de las funciones espirituales humanas, que el autor denominó *formas simbólicas*, actuando como receptáculos de contenido espiritual significativo al unirse al signo sensible, que determinan finalmente el trabajo del artista.

Las *metáforas volátiles*, o expresiones sublimadas vinculadas al gesto y a la expresión, son el punto de partida para hacer el análisis de la poética del *pathos* de la iconografía pictórica mejicana del siglo XX., con el soporte de la hipótesis de la proyección vivencial del artista frente al hecho artístico que se manifiesta en las formas simbólicas de algunas pinturas mejicanas del siglo XIX. Esta nueva ruta por la que transitan en solitario algunos artistas coincide en la percepción del símbolo como fuente de emoción delirante. Un ejemplo de esto es el grabado ***La Calavera Catrina*** de José Guadalupe Posada a finales del siglo XIX, que prefigura la pintura del siglo XX en cuanto a que la poética del *pathos* conforma el centro de la creación artística. En los murales ***Una tarde de domingo en la Alameda Central*** de Diego Rivera y ***La Victoria*** de José Clemente Orozco la presencia del icono de la muerte acerca al espectador a estas

formas simbólicas. **Figs. 1, 2, y 83.**

Nietzsche estudiando la antigüedad observó que el mundo griego estaba dominado por el conflicto entre lo dionisiaco y lo apolíneo, no como elementos enemigos disociables, sino unidos gracias al milagro de la voluntad helenística en la que no hay belleza sin movimiento ni *pathos* sin medida, coexistiendo lo Apolíneo-Dionisiaco en potencia y lo Dionisiaco-Apolíneo *in actu*.

Goethe explicó la importancia que la antigüedad da a la naturaleza como parte fundamental de dicha época como la “sustitución de la noción de idealidad comúnmente unida al arte clásico con la nueva concepción de naturalidad”, estableciendo la diferencia entre la *naturaleza vulgar*, como llamó a la naturaleza en estado bruto, y la *naturaleza noble*, con una nueva visión que se alejaba de la doctrina académica del ideal bello. La antítesis tradicional entre naturalismo e idealismo se resuelve con el desdoblamiento del naturalismo, oponiendo lo natural a lo real, dando respuesta a los cuestionamientos que se hacían sobre el concepto clásico de belleza y el ideal en la obra de arte a principios del siglo XX. Así surgieron planteamientos tales como si es válido representar el ideal en el arte a través de los objetos tal cual son, según proponía Winckelmann, o si por el contrario hay que transfigurarlos, ante el problema fundamental de cómo había que representar la realidad. Frente a la realidad, los artistas respondieron con una obra que expresaba los cambios experimentados por la sociedad, entendiendo además la urgencia de adaptar el arte al *espíritu del tiempo*, para dar sentido a las metamorfosis del espíritu.

La pintura mejicana de principios del siglo XX manifestó los primeros síntomas de esta inquietud frente a la nueva realidad. En los lienzos el objeto se aleja cada vez más de las propiedades físicas sujetas al ideal clásico, para integrar en su lugar la fealdad como estética del arte. Las comparaciones que se establecen con la realidad prosaica en algunos casos llegan a niveles de clara ironía, o de ridiculización del mundo real y de sus formas externas. La antítesis entre naturalismo e idealismo es un elemento que se toma en cuenta al hacer el análisis de la poética del *pathos* en los nuevos iconos

mejicanos, además del nuevo concepto estético de belleza que surge en la obra mural de la Secretaría de Educación Pública de Méjico D.F. realizada en la segunda década del siglo XX. En la cual los frescos de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco fueron el detonante que conmocionó a la sociedad mejicana, acostumbrada a un arte próximo a los cánones de belleza trazados por el ideal clásico. Los nuevos pintores al adoptar el naturalismo como lenguaje expresivo pictórico crean una nueva poética, que provocó una reacción de rechazo. A esta pintura se le tacha con el término (...) *feísmo* y *pintura de pulquería*²⁹ (...) y a ella se le dedica parte de esta tesis por el impacto que tuvo en la sociedad de la época. **Figs. 61, 102.**

1.3.2. Metamorfosis del espíritu

Las conexiones de la nueva poética con el contexto mejicano se vinculan con la tensión social que precede a la primera Guerra Mundial y que en Méjico estalló en forma de revuelta en 1910; la cual dejó una herencia dramática de muerte y miseria. Algunos pintores durante esta época se instalaron en Europa, estableciendo nexos artísticos con el ambiente de las vanguardias. Entre estos pintores estuvieron Adolfo Best Maugard, Alfredo Ramos Martínez, Francisco Goytia, Diego Rivera, Dr. Atl (Gerardo Murillo), Roberto Montenegro y David Alfaro Siqueiros, los cuales regresaron a Méjico al iniciarse el proyecto de reconstrucción nacional del país, que dedicó una atención especial a la educación y a las artes en los años veinte. Época en que José Vasconcelos tomó posesión de su cargo como Secretario de Educación, convocando a dichos pintores para poner en marcha un proyecto para decorar los principales edificios públicos. Esta etapa de gran creatividad fue patrocinada por el Gobierno para dar forma ideológica a la Revolución triunfante a través del arte. Al inicio el espíritu estuvo impregnado de principios estéticos y filosóficos que pusieron el acento en la recuperación de las tradiciones, haciendo una introspección en la que se exaltó y revalorizó lo autóctono.

²⁹ Pintura de caballete y pintura de pulquería. El Demócrata, Méjico, 20 de Julio de 1923

Esta etapa de gran creatividad fue patrocinada por el Gobierno de Méjico que actuó como mecenas, invitando a participar a los pintores José Clemente Orozco y Jean Charlot. Los frutos de la nueva empresa pronto se empezaron a apreciar al surgir una pintura que despertó curiosidad y desconcierto al presentar una iconografía que negaba Europa y enaltecía la nueva realidad mejicana. En los muros se exaltaron las costumbres populares y se recuperó el pasado precolombino, los artistas trabajaron en plena libertad creando lenguajes y signos/ símbolos cuyo significado es motivo de análisis en las pinturas de Diego Rivera, José Clemente y David Alfaro Siqueiros. Esta nueva iconografía fue el centro de una polémica en la que se cuestionaron formas y contenidos.

Los pintores fueron protagonistas no sólo por la obra pictórica acompañándola de explicaciones, sino que algunos destacaron por la actitud de arrogancia y desafío, como en el caso de Diego Rivera. Lo cual provocó reacción de malestar de ciertos sectores de la sociedad desbordando el terreno artístico para convertirse en un tema político, acentuando la incomprensión hacia la obra mural que rompía la estética tradicional y académica e incorporaba los nuevos iconos y una poética que unía a la utopía el sarcasmo. Los nuevos iconos representaban a los hombres y mujeres de Méjico en sus luchas revolucionarias, sindicales e ideológicas, integrando en los mismos las raíces de origen popular y precolombino glorificando al indio mejicano.

Los detractores de esta pintura la calificaron peyorativamente como *pintura de pulquería*, haciendo referencia a la pintura popular. Las pulquerías de la época tenían pintados murales con fondos paisajísticos, textos y refranes populares que el pueblo aprendía de memoria. En estos centros lúdicos los parroquianos intercambiaban opiniones a la vez que bebían el pulque, la bebida precolombina en un ambiente similar al de las tabernas españolas.

Los murales de José Clemente Orozco tienen especial frescura por el lenguaje expresionista lleno de excesos y deformaciones que crea una iconografía cuya intención

desmitificadora roza la caricatura trufada de ironía. En cambio, en los de Diego Rivera la glorificación al pasado precolombino incorporó los mitos del origen como símbolo reivindicativo. El espacio conceptual de Diego Rivera se volvió utopía al amalgamar mitos, dioses y ritos, introduciendo al espectador en un mundo mágico que volvía al útero incontaminado de la madre. Este pintor al recrear el pasado precolombino investigó los documentos que los monjes franciscanos realizaron por encargo durante la Conquista, llendo aún más allá de la utopía al vincular en su pintura lo étnico a la ideología marxista. En cambio José Clemente Orozco hizo una creación dramática y desencantada de la realidad, que acentuaba al hacer una crítica mordaz al pasado precolombino y al presente, gracias a una libertad de creación no coartada por ninguna consigna de partido. En la nueva propuesta pictórica contrapuso dos formas de ver la realidad mejicana .En 1924, casi al finalizar los trabajos, un grupo de estudiantes protestó por las nuevas propuestas pictóricas cuya consecuencia fue la inmediata suspensión de los trabajos, y el inicio de una polémica que concluyó con la destrucción de las pinturas por parte de grupos incontrolados que se ensañaron con las pinturas de Diego Rivera,^{30y31} David Alfaro Siqueiros, y José Clemente Orozco.³²

La personalidad y el protagonismo de Diego Rivera atrajo a los medios de información desde el principio, así como a los magnates del vecino país del norte que se transformaron en sus más fervientes admiradores. El Embajador de Norteamérica en Méjico, Dwigth D. Morrow, actuó en nombre de su gobierno para patrocinar en 1929 la más hermosa serie de murales pintados en Méjico en el Palacio de Cortés de Cuernavaca. Después de terminar los murales, a Rivera le llegaron ofertas para pintar los muros de la Bolsa de San Francisco, el Instituto de las Artes de Detroit y el polémico mural del Centro Rockefeller de Nueva York. Esta última obra culminó con una triste

³⁰ "Dañados algunos frescos pintados por Diego Rivera en la Secretaría de Educación". Méjico, El Universal y El Excelsior. 26 de Junio de 1924

³¹ Charlot, Jean. Opus,Cit, p, 38

³² "El mes siguiente el vandalismo se ensaña con las obras de Orozco y Siqueiros en la E.N.P". Méjico, El Universal y El Excelsior, 20 de Julio de 1924

historia, que se inició en 1932 con el encargo del magnate norteamericano Rockefeller para decorar el Edificio de la R.C.A (*Radio Corporation of America*) en el Rockefeller Center de Nueva York. Rivera entregó a la esposa de John D. Rockefeller Jr. el proyecto inicial del mural ***El hombre en la encrucijada*** que no tenía la ***cabeza de Lenin*** pero el pintor la incorporó en el momento de la realización. Este hecho que explica sus convicciones ideológicas de tipo marxista, y que en la época consideraba el *liderazgo revolucionario y radical, igualitario de la clase obrera y preludio de la inminente revolución mundial y esperanza de la salvación del mundo*. La Sra. Rockefeller (Abby Aldrich) no tomó en cuenta el incidente, ya que la nuera del magnate e intermediaria en la contratación del mural en ese momento estaba dedicada a sentar las bases de la política artística y administrativa del nuevo Museo de Arte Moderno (M.O.M.A.). A ella no le molestó en absoluto el contenido del mural, ya que según fuentes cercanas, entre ellas el director Barr. Jr, su interés estaba centrado en el arte moderno, no en la política. Su actitud fue la de proteger el encargo de Rivera frente a la junta de arquitectos del comité de planificación artística y de los ejecutivos de la corporación. Pero al pintar el icono de *Lenin* Rivera sobrepasó el límite. Los Rockefeller y los grupos de apoyo económico del proyecto no quisieron intervenir en la polémica al peligrar la totalidad de su empresa, y la Junta pidió a Rivera que eliminara el motivo del conflicto, pero éste se obstinó, concluyendo su oportunidad cuando llegaron los obreros con ordenes de destruir totalmente el mural a la vez que se cancelaba el contrato en 1933. La *cabeza de Lenin* funcionó como un factor ideológico, un elemento de gran tensión que explotó como una bomba de relojería en el corazón del capitalismo al tocar la fibra sensible de los poderosos intereses económicos, hecho que culminó con la liquidación de la pintura y del pintor. Este hecho que forma parte de los anales de la pintura del siglo XX, cuestiona la libertad de creación en el arte en el país que se alza como líder de la democracia y de los derechos humanos.

En el mismo año Rivera pintó para la *New Workers School of New York*, fundada por el Secretario del Partido Comunista en U.S.A., opuesto a la política de Stalin y al

brazo armado revolucionario internacional del gobierno soviético, un conjunto de murales muestran la Historia de Norteamérica a partir de la colonización europea, el aspecto progresivo del desarrollo de la unidad del proletariado y la victoria del nuevo orden social. En estos murales el tema ideológico-histórico describe la lucha del proletariado durante tres siglos, los líderes internacionales del marxismo, así como sus oponentes representados por los movimientos belicistas, el nacional-socialismo con Hitler, y el fascismo con Mussolini, al frente de ellos. Rivera, posteriormente defendió como artista el proyecto del Centro Rockefeller y al regresar a Méjico solicitó al Gobierno Mejicano una pared del Palacio de Bellas Artes de Méjico donde pintó en 1934 ***El hombre controlador del universo***, versión similar a la destruida en el Rockefeller Center.³³Fig. 3

1.3.3 Fuentes del *pathos*

El lenguaje empleado en la pintura del siglo XX se acentúa cada vez más a través de la plástica del color, el gesto o el *dripping* para expresar la poética del *pathos*. El conflicto interior es el resultado de la lucha o colisiones que se generan en el espíritu, como rasgo identificativo frente al esfuerzo por integrarse a la vorágine del medio. El drama interior, como norma de expresión artística en el arte, es la desintegración interior que se sublima en el lienzo proyectando las vivencias interiores hechas materia. La sofisticación del lenguaje de los signos/símbolos vinculados a la contemporaneidad se une a los elementos compositivos del espacio pictórico, compuesto en el arte de este tiempo por formas fragmentadas y deformadas, colores ácidos y violentos y texturas gruesas. Esta evolución hacia mundos más acordes con la poética del *pathos* y el *espíritu del tiempo* es lo que se investiga en la iconografía pictórica mejicana así como sus vínculos con el contexto social.

³³ Verner de Larrea, Irene. Diego Rivera's Mural at the Rockefeller Center. Méjico, Ed, Edicupes, S.A. de C.V. Julio de 1990

ILUSTRACIONES

(Capítulo 1)



Fig 1.-
Título: "La calavera Catrina" (1890)
Autor: José Guadalupe Posada.
Técnica: Zincografía s/papel. (15 x 11 cm)
Colección: A.V.Arroyo.



Fig 2.-
Título: "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" (detalle parte central), 1947-1948.
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Fresco sobre paneles transportables, (4,8 x 1,5 m).
Lugar: Museo Mural Diego Rivera. México D.F.
Destinado en origen al Hotel del Prado, pintado en la Alameda Central y llevado a su emplazamiento.
El Hotel fué dañado en el terremoto de 1985 y fue derribado.
El mural fué transportado al Hotel Presidente de Chapultepec. México D.F.



Fig 3.-
Título: "El hombre controlador del universo". Detalle central, (1934).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Fresco, (4,85 x 11,45 m).
Lugar: 2ª Planta Palacio de Bellas Artes, México, D.F.

CAPÍTULO 2

2.0 NUEVOS ICONOS MEJICANOS

“(...) indescifrable a primera vista, como piedra sagrada cubierta de incisiones y signos, la máscara del viejo es la historia de unas facciones amorfas, que un día emergieron confusas, extraídas al vilo por una mirada absorta. Por virtud de esa mirada las facciones se hicieron rostro y, más tarde, máscara, significación, historia (...)”

Octavio Paz ³⁴

2.1 Antecedentes Históricos, estéticos y plásticos. Ideología

En el contexto cultural contemporáneo mejicano encontramos elementos de tipo histórico, estético y plástico que son fundamentales para entender la ideología indigenista que surge a principios del siglo XX así como sus repercusiones estéticas en la pintura. Estos son motivos para argumentar que la nueva iconografía pictórica ha surgido de los vínculos entre los signos y las referencias al contexto cultural; un contexto que nos llevaría a la herencia ancestral que se modificó en el siglo XVI por la intervención de la Conquista española. Este hecho violento provocó el mestizaje tanto racial como cultural enriqueciendo el contexto social y con la constante evolución de las formas llegaron a configurar una nueva estética. Los fenómenos sociales provocados por la Conquista, la colonización e Independencia de Méjico en 1810, así como la Revolución de 1910 son el punto de partida de nuevas etapas con repercusiones en la pintura, un arte que se vio involucrado en un proceso evolutivo que culminó en el siglo XX con la creación de nuevos iconos pictóricos. En esta investigación estos iconos son el centro de atención así como los signos vinculados a un posible contenido simbólico de tipo histórico, plástico y estético de Méjico.

³⁴ Paz, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Madrid. Ed, Cuadernos Americanos. 1990, p,10

2.1.1. La herencia hispánica

El Imperio Azteca se transformó en el Virreinato de la Nueva España a partir de la Conquista en el siglo XVI. Esta brutal colisión entre dos cosmovisiones tan dispares -la occidental y la de los nativos americanos- introdujo conceptos nuevos en el ámbito religioso y socio-político. La fusión de ambas culturas dio como resultado el mestizaje cultural que se vio reflejado en las formas dando origen a un proceso de culturalización, que duró varios siglos y que se rompió con la Independencia en el siglo XIX. Esto provocó la pérdida de referencias con el reino de España y a partir de entonces aparecieron los primeros síntomas de un fenómeno en el que investigamos las formas de expresión propia que darán luz a lo mejicano.³⁵

La ostentación del criollo exaltando su pasado europeo se transformó en una investigación y valoración de la doble herencia cultural recibida en la que se captan dos visiones diferentes de ver el mundo. Por un lado la herencia occidental –hispánica-, con sus valores de tipo ético, estético y político recogidos del mundo griego y romano en el siglo XVI, aportaría al mundo americano el concepto de *modernidad* en el momento de la reciente unidad de las Españas que los Reyes Católicos establecieron, dejando atrás el disperso poder medieval de fueros, privilegios y jurisdicciones. Como señala G. Parker en la obra ***Spain***, el ideal de los burgueses de los siglos XVI y XVII era volver a los tiempos de mayor autonomía, no de mayor participación en los asuntos generales, y mantener un régimen tradicional de participación donde el derecho medieval llamado *dominium regale et politicum*, se enfrentase al absorbente y único *dominium regale*. Esta sociedad civil se alió a un *Estado Nacional* con el único fin de eliminar otras estructuras intermedias-gremiales y específicamente clericales, tal como se advierte tanto desde el liberalismo como desde el marxismo. Los mejicanos recibieron como herencia política de los conquistadores españoles el Estado Nacional Absoluto de los Reyes Católicos en

³⁵ Idem, *Opus ,Cit*, p, 10

que predominaba la rápida unificación espiritual y la expansión nacional siguiendo el modelo de la Reconquista. El límite del poder Real era el derecho divino al orden natural sancionado por el Papa (Bonifacio VII), y la libertad individual que se sigue de aquel orden es la razón (Sto. Tomás de Aquino) que apela a una naturaleza o razón mítica. Según Ortega y Gasset, el recaudador, el terrateniente y el prestamista eran la misma persona: el Rey.

Según Ortega y Gasset la evolución temprana de la monarquía española quedó encallada en formas arcaizantes, mas la unidad obró como una inyección de artificial plenitud, aún sin ser síntoma de vital poderío. Al contrario, la unidad se hizo pronto porque España era débil, y porque faltaba un fuerte pluralismo sustentado por grandes personalidades de estilo feudal. Según Angel Ganivet, la invasión de los visigodos en España se vio sobrepasada al ser incapaces de dominar a un pueblo más culto, resignándose a conservar las apariencias del poder, lo que motivó que la iglesia se hiciera con los principales resortes de la política y del poder fundando un Estado Eclesiástico.³⁶ Esta fachada de unidad política y espiritual anuló las fuerzas vivas que debían darle fuerza y contenido. Así, los judíos fueron expulsados por los Reyes Católicos en 1492, las ciudades y comuneros vencidos por Carlos V en Villalar en 1521, los moros y disidentes juzgados por Felipe II en 1559, los portugueses y catalanes enfrentados a Felipe IV en 1640.

La eficacia de los Reyes Católicos eliminando los particularismos es todavía la ilusión del nacionalismo español y de todos los nacionalismos. Al mutar las funciones de las fuerzas vivas, los nobles cortesanos se convirtieron en funcionarios que administraban España, los aventureros se transformaron en soldados y los disidentes religiosos fueron convertidos o expulsados. En Alcalá de Henares (1509) los aprendices gremiales se transformaron en universitarios (Cisneros) y la lengua peninsular del

³⁶ Rubert de Ventos, Xavier, **El laberinto de la hispanidad**. Barcelona, Ed, Planeta, 1987. p, 91

imperio fue a partir de entonces el castellano. Sólo por unos años -como por un milagro-, un hombre como Hernán Cortés consiguió que el voluntarismo e iniciativa individual no se vieran aplastados por el poder establecido, sino potenciados gracias al crecimiento nacional y administrativo.

Este espíritu individualista y emprendedor que comenzaba a difuminarse obtuvo su mayor victoria con la toma de Tenochtitlan (Méjico) en 1521. Pero pronto el centralismo y legalismo de España llegaron a América, tanto para proteger a los indios de los desmanes de los conquistadores como para establecer un laberinto de cargos que burocratizaron toda iniciativa y, generaron una compleja red de funcionarios, vigilantes de funcionarios, sobornos, venta de cargos, corrupción bajo el amparo de nuevas leyes que generaron más leyes y más especialistas en la administración que en la producción, en el monopolio que en la competencia.

No es la primera vez que el crecimiento y madurez prematura de un estado pasa una triste factura al organizar la forma del imperio sin los supuestos económicos, jurídicos y técnicos adecuados. El propio Carlos V emprendió la tarea de proyectar espacialmente e interiorizar espiritualmente esta super-estructura estatal, continuada por su hijo Felipe II, quien se empeñó en consolidar la españolidad con la unidad de sangre y convicciones por medio de la Inquisición. Se podría resumir este comportamiento en su famosa frase; antes perdería mis reinos, que ser señor de herejes. Felipe II se empeñó en unificar las almas y las tierras en vez de unificar el mercado para que suscitara la necesaria concurrencia y emulación de las competencias técnicas y comerciales, mercantiles y financieras, que por el contrario quedaron bajo sospecha. La ética del trabajo y la iniciativa personal se vio inhibida ante la ética guerrera del hidalgo degradada ante la ética conservadora del militar y el funcionario. El imperio español se organizó a partir del nacionalismo esencialista, cuyas dos variantes prefiguraron ya Carlos V y Felipe II, y que se resume en una frase de este último, (...) *antes roja que rota*(..),³⁷ cuando

³⁷ Idem. *Opus, Cit*, p, 116

Carlos V trató de contener a los protestantes, para asegurarse la unidad del Imperio. Las consecuencias directas se tradujeron en impuestos y levadas requeridos para sustentar económicamente esta política ideológicamente expansionista en Europa y América. Convencidos de que la fuerza está en la cantidad y la extensión, los administradores del reino de España se comportaron como nobles arruinados. No redujeron gastos en los peores momentos, sino que se hipotecaron con préstamos a interés de usura, abundando los alardes inmotivados de poder que sólo eran gestos en busca de una dote providencial. La persecución de vanas glorias exteriores se saldó, con la práctica conversión de España en un país-hospital de inválidos, semillero por tanto de mendigos y enfermos cuyo desproporcionado número causó una crisis demográfica. En lugar de impulsar una estructura comercial y económica que aprovechara el desarrollo interior del Imperio, el ingente flujo de riqueza fue directamente a la banca de los Fugger, Welser, Shatz y a las empresas europeas. En consecuencia, en hispanoamérica en general y en la Nueva España (Méjico) en particular, el Estado salió con ventaja respecto a la sociedad civil. Como apunta Octavio Paz respecto a Méjico, (...) *“tuvimos un Estado y una Iglesia antes que una nación.”*(...).³⁸

Sin embargo, desde el punto de vista cultural, la situación fue completamente inversa. El éxito correspondió aquí a una cultura más clásica y tradicional como es la española, que por ello es capaz de convertir y convertirse, de traducir y traducirse a otra realidad. Provincial y lineal, la cultura gótica es insensible a todo lo ajeno o anterior a ella, que tiende a tomar naturaleza hasta que aprende a consumirlo como folklore. Su llegada a Norteamérica no podía sino acentuar esta tendencia. En cambio la cultura española es más reticente y maleable, más permeable e integradora, de aquí que el encuentro con el mundo cultural Amerindio más desarrollado no podía sino confirmar esta actitud. Según Chandler, los españoles tienen algo de mecánico movido por un principio automático, un cierto formalismo o viscosidad en su pensamiento que nunca

³⁸ Paz, Octavio. **Repercusiones de la política exterior española en Nueva España.**Méjico.Ed, F.C.E. 1989

queda perfectamente resuelto de imágenes sensibles o categorías tradicionales. Eso mismo les hace asimilar otras formas sin limitarse a extraerles su núcleo o concepto.

En el siglo XVI, el espíritu renacentista se manifestó en personajes tales como Motolinía, Sahagún y el judío sevillano Bartolomeu de Casaus, hijo y heredero de indios y haciendas en la isla La Española, y además hijo de un amigo y compañero de Cristóbal Colón. Este judío converso que la historia conoce como Fray Bartolomé de las Casas ingresó en la orden franciscana que viajó a Chiapas (Méjico), y sorprendentemente se convirtió en el defensor incondicional y apasionado de unos indios que ya no eran de su propiedad.

Estos espíritus abiertos a la tolerancia y al relativismo cultural que los manuales asocian a la Ilustración, llevaron el relativismo cultural al extremo de defender -como hizo Bartolomé de Las Casas- los sacrificios humanos y el canibalismo, manifestando que:

(...).“La manera más alta de adorar a Dios es ofrecerle sacrificios... pero la naturaleza nos enseña también que es justo ofrecer a Dios, del que nos reconocemos deudores por tantas razones, las cosas excelentes, a causa de la Excelencia de su Majestad. Según el juicio humano y según la verdad, nada hay en la naturaleza más grande ni más precioso que la vida del hombre o el hombre mismo. Es por ello que la naturaleza misma enseña a aquellos que viven dirigidos por la sola luz natural, que a despecho de toda ley positiva que vaya en sentido contrario ellos deben sacrificar víctimas humanas al verdadero Dios, o los falsos Dioses que ellos creen que son verdaderos, de manera que ofreciéndole una cosa supremamente preciosa le pueden manifestar su gratitud por los múltiples favores recibidos.”³⁹(...)

El relativismo y el sentido de adaptación cultural llegó a su máxima expresión con los franciscanos y jesuitas entre las tribus de hurones o casamares. Después de que los citados nativos desollaron y comieron parte del cuerpo del misionero Brebeuf S.I. mientras estaba vivo, su compañero el padre Pablo Lejeune, testigo de la tortura practicada por los indígenas, escribió a su general(...) “No os dejeis escandalizar por estos

³⁹ Rubert de Ventos, Xavier. El laberinto de la hispanidad. Barcelona. Ed, Planeta. 1987, p, 25

actos de barbarie. Antes de que la fe fuera recibida en Alemania, España o Inglaterra, nuestras naciones no eran más civilizadas que éstas. No les falta inteligencia a estos salvajes, sino educación e instrucción”.⁴⁰ (...) El relativismo cultural y educativo impregnó también la obra de Francisco de Vitoria, dominico y gran teólogo del siglo XVI que contaba entre sus discípulos con los confesores de los Reyes de España: (...)“El que nos parezcan tan idiotas y romos proviene de su mala y bárbara educación, pues también entre nosotros muchos hombres de campo bien poco se diferencian de los brutos animales”.⁴¹ (...)

La defensa de la independencia política y de la diversidad cultural surgió no contra, sino en el seno de una actitud evangelizadora que el propio Bartolomé de Las Casas contrapuso, constatando que la irrupción de la técnica y estrategia europeas no acabaron de disgregar aquella civilización por causa de los factores exógenos. Hegel intentó explicar este fenómeno antes que Claude Lévy-Strauss, que se manifestó con un espíritu inherente al espíritu evangelizador.

La seducción que los pueblos precolombinos ejercieron sobre la mentalidad renacentista de los españoles llegó a extremos como el de Gonzalo Guerrero, que prefería llevar el pelo largo, pendientes en las orejas y tatuajes en la cara, antes que luchar contra los mayas y morir en Chetumal. Fue el primer español que rechazó la invitación de Hernán Cortés para incorporarse a la Conquista. Bernal Díaz del Castillo cuenta en sus relatos que al querer rescatarlo contestó: (...)“¿Qué dirán los españoles viéndome así? Y ved además qué bellos son mis niños”.⁴² (...)Lo más notable y sorprendente de todo es que la propia monarquía española, que tan a menudo rechazaba y prohibía la publicación de libros que cantan sus justos títulos como el *Democrates alter*, se dejó seducir por los conversos o iluminados, que aconsejaron crear protectorados a término (6 a 18 años), después de los cuales deberían retirarse o simplemente crear un estado

⁴⁰ Idem, Opus, Cit, p, 25

⁴¹ Idem, Opus, Cit, pp, 25,26

⁴² Idem, Opus, Cit, p, 31

ideal independiente; *un reino de Dios sobre la tierra*. Mucho debió insistir para cambiar la opinión de su señor, Sepúlveda, el consejero de Carlos V, respecto a las almas que iba a perder el cielo, convencido por los argumentos de Bartolomé de las Casas sobre la cesión del Perú a los Incas, cuya estrategia final era liberar a los indios del poder diabólico español al que estaban sometidos devolviéndoles su libertad, restableciendo sus reyes y señores naturales. A pesar de la oposición a sus propuestas, su fracaso y sus fracasos no resultaron baldíos e influyeron desde el principio en una división del territorio respetuosa con su idiosincracia y sus encomiendas, exigiendo que se ajustaran a las tribus y clanes tradicionales. Además, Carlos V extendió una cédula en la que se prohibieron los traslados masivos de poblaciones indígenas, además de limitar drásticamente el traslado individual de los nativos, (...) *“que no han de salir de su temple natural, de tal manera que, los que son nacidos i criados en tierras calientes no han de ir ni ser llevados a tierras frías, ni los de tierra fría a caliente ...por lo que no han de ser sacados obligatoriamente, para ningun efecto de sus términos y asientos naturales”*.⁴³

La manifiesta exquizez de la Corona española, que desde el principio fue consciente en su lucha contra la esclavización, expoliación o explotación de los nativos por parte de la sociedad civil, hizo que en 1498 los Reyes Católicos rechazaran la oferta de Colón cuando les escribió que: de aquí pueden mandarse, en nombre de la Santísima Trinidad, tantos esclavos como puedan utilizar. Los indígenas que envió el Almirante fueron automáticamente liberados por decreto del 29 de Junio de 1500 y devueltos a América acompañados por los frailes franciscanos. Cuando la incipiente revolución industrial mostró las ventajas económicas de la máquina sobre el hombre, los reyes siguieron optando por tener súbditos libres y no sólo mano de obra barata. Resultó todo un símbolo y un anticipo que el mismísimo Almirante regresara a España con grilletes en los pies, por osar repartir a los naturales en la Española o que uno de los

⁴³ Idem, Opus , Cit, p, 32

hombres de Pizarro muriera decapitado y otro languideciera en prisión los últimos veinte años de su vida.

Desde 1510 se le reconoció al dominico Montesinos el derecho de negar la confesión a quien diera malos tratos a los indios. Se desarrolló una legislación y administración que en muchos casos fue más allá, incluso en contra de los intereses de la Corona y en favor de los intereses de los naturales. Con razón se señala, que España fue **el único poder colonial** que sintió un grave problema de conciencia y planteó los problemas conceptuales, jurídicos y teológicos que presentaba la Conquista. Caso único, señalan L. Hanke e I. Aguirre, (...) *“de una gran potencia colonial que consagrará gran parte del esfuerzo intelectual de sus hombres, no a resolver el problema de cómo explotar con más eficiencia a los nativos, sino cómo defenderlos de sus propios súbditos en las tierras conquistadas”*. (...) ⁴⁴ Y ello, hasta el límite de llegar Carlos V a suspender la Conquista (decreto del 16 de abril de 1550) y prohibir nuevas expediciones mientras no se resolviera la cuestión teórico-moral de su legitimidad.

La propia historia de las encomiendas, oscura y brutal, en este sentido es ejemplar. La Corona declaró ilegal la esclavitud y los conquistadores se vieron obligados a encontrar justificaciones para ejercer esta forma de explotación. Se inspiraron en la *comenda* medieval, según la cual la Corona encomendaría los indios a los españoles con la autorización de exigirles la prestación gratuita de servicios personales, a cambio de que los titulares del privilegio se comprometieran a su evangelización.

Lo que empezó por autorizaciones de ocho meses a tres años pronto se convirtió en permisos para repartirse a los nativos de por vida y con derecho a sucesión por una vida más. ⁴⁵ Estos permisos se abolieron por las leyes de 1523 con tres excepciones: la encomienda de Hernán Cortés y la de las dos hijas de Moctezuma. Hernán Cortés, escandalizado por los excesos de Cuba, propuso a Carlos V sustituirlas en Méjico siguiendo la tradición azteca, por la concesión gratuita de tributos, recibiendo el emperador los impuestos directamente de los indios y cediéndolos a los

⁴⁴ Idem, Opus, Cit, pp, 32 y 33

⁴⁵ Idem, Opus, Cit, p, 33

encomenderos para que se encargaran de su mantenimiento y educación, una fórmula para evitar que los indios dependieran de los encomenderos y que las encomiendas se convirtieran en verdaderos señoríos feudales. Este sistema tributario que tenían los clanes y tribus aztecas propuesto por Hernán Cortés se abrió camino en la corte de Carlos V, pero no entre los encomenderos españoles cuyo afán principal era beneficiarse directamente con la explotación del trabajo indígena, por lo que lucharon casi dos siglos para evitarlo.

En este momento, Cortés no sólo conquistó Méjico sino que se inspiró y adaptó al país. Poco antes, el dominico Montesinos acusó a los españoles de (...) *estar en pecado mortal por la crueldad y tiranía que usais con estas inocentes gentes(...)* (sermón de Pascua de 1511), ⁴⁶ para concluir en la Junta de Burgos rebatiendo los argumentos de Hernando de Mesa sobre la natural inferioridad e indolencia de los indígenas. El primer paso de la Junta fue el reconocimiento a la libertad de los nativos y la recomendación de su protección a la Corona, no haciéndose efectiva jurídicamente dicha recomendación hasta que Carlos V, siguiendo el consejo de Cortés, promulgó en Valladolid la Ordenanza X de 1528 organizando la encomienda a la manera azteca, que consistía en la simple cesión de impuestos a los titulares, prohibiendo los servicios personales y controlando la tasación de dichos tributos, (...) *para lo cual se informarán de lo que antiguamente solían pagar a sus caciques (...) y habrán de dejarles con qué poder pasar, dotar, alimentar a sus hijos, reparo y reserva para curarse sus enfermedades de modo que paguen menos que en su infidelidad. (...)*⁴⁷ Pero la Corona no sólo se limitó a prohibir y controlar el trabajo esclavo sino a eliminar progresivamente la mera posibilidad, sustituyendo los funcionarios coloniales que pactaban con los encomenderos. También protegió los núcleos de economía de subsistencia del indígena como alternativa al trabajo asalariado en la hacienda o la mina (Cédulas reales de 22-II-1549 y 25-XII-1551), *“regulando las condiciones de trabajo de aquellos que de voluntad y pagándoles el justo precio, puedan ir a labrar y a trabajar en las minas de oro, plata o azogue.”*

⁴⁶ Idem. Opus, Cit, p, 32

⁴⁷ Cédulas Reales del 22-II- 1549y 25-XII-1551

2.1.2. Estética y plástica

España aportó al Virreinato de la Nueva España (Méjico) una nueva estética iconográfica en la pintura y el grabado, cuyo uso y aplicación formó parte de la tarea evangelizadora de los frailes la vez que sirvió como vehículo integrador de los estilos europeos en el arte religioso de los conventos y en los eventos novohispanos del siglo XVI. Esta labor continuó en el siglo XVII con la introducción del estilo Barroco europeo, como recogieron las crónicas de los eventos sobresalientes, como fue la bienvenida al nuevo Virrey Marqués de la Laguna, relatando cómo el arco erigido en su honor destacó por la originalidad de su diseño al tomar como modelos una serie de emperadores aztecas. La glorificación de tipo formal del pasado indígena es una seña de la voluntad de integrar elementos de la grandeza precolombina en el arte. Durante los primeros años de la Conquista para hacer frente a las necesidades planteadas por una creciente demanda de imágenes de culto y objetos suntuarios, se importaban estos bienes de Europa, pero pronto los nativos mostraron una singular destreza y habilidad, supliendo la escasez de imágenes por efímeros mosaicos de plumas y flores siguiendo la tradición indígena.

En 1557 se promulgaron las ordenanzas de pintores y doradores que se agruparon legalmente en gremio para proteger los intereses de su oficio. Desde entonces los talleres suministraron pinturas tanto para uso eclesiástico como civil. Realizaban los encargos artistas europeos que con el tiempo crearon Escuela, continuando la labor sus discípulos novohispanos, que se formaron según las preferencias y los gustos del Virreinato.

2.1.3 Escuela Novohispana. Rasgos iconográficos y formales. El retrato como género de élite

Poco a poco fueron asentando las bases de una Escuela de pintura que sin prescindir de los modelos europeos encontró soluciones y expresiones propias y peculiares. Las cuatro categorías mencionadas por las ordenanzas son imagineros,

doradores, fresquistas y sargueros. La nueva técnica del óleo recién aparecida en Europa alcanzó en el mundo novohispano el mismo éxito por su facilidad de aplicación, así como por la brillantez de los colores y lo lustroso de su aspecto final. La Escuela de Pintura Novohispana tiene como prototipos la dulzura de Murillo y el tenebrismo de Zurbarán, ambos de la Escuela Sevillana con influencias dibujísticas provenientes de los grabados de Rubens.

Durante ciento cincuenta años la continuidad de la tradición europea fue posible merced a la transmisión de los conocimientos del gremio de padres a hijos o de maestros a discípulos. En el siglo XVII (1650-1715), se acentuó el sentimiento de autoafirmación mejicano debido al resentimiento de los criollos respecto a la metrópoli que los mantenía al margen de los altos cargos administrativos. Este motivo de resentimiento propició una estética en contra de lo peninsular que se expresa en la revalorización de lo propio, actitud constatable en el gran reconocimiento que se hizo a la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz y que se extendió a todas las artes. *“La virgen poeta es también virgen guerrera,”* afirma Octavio Paz.

Rasgos iconográficos y recursos formales

En pintura, la iconografía del retrato se adaptó a los nuevos usos que produjeron tipos hasta entonces desconocidos en Europa tales como las monjas coronadas de flores y algunas vistas de lugares de América. Las novedades encontraron su lugar en las fachadas de los edificios y en los retablos. Durante el siglo XVIII esta especificidad creó la pintura de castas, que recogía la variedad de las mezclas raciales del Nuevo Mundo. La ostentación de la riqueza se demuestra en el oro que cubre las pinturas en forma de veladura en los altares Barrocos y las paredes de las iglesias del Virreinato de la Nueva España (Méjico). Los artistas se acercaban cada vez más a su entorno según esquemas de representación europea en un intento de seriedad científica, a través de la pintura expresaron la contradicción de la vida en el Nuevo Mundo.

El desarrollo de las artes fue diferente según la especialidad. Mientras la pintura

y la escultura se atenían a formas manieristas, la arquitectura mostraba modificaciones al aplicar motivos ornamentales del viejo mundo con un carácter más libre, variado y sin respeto. Estos cambios que afectaron más a la ornamentación que a la estructura y al espacio, son el carácter que marca la diferencia con el Barroco europeo. En cuanto a la iconografía pictórica, alcanzó su apogeo en el icono de **La Virgen de Guadalupe**. Esta representación estilística del siglo XVI se enriqueció con el transcurso de los siglos con episodios narrativos que proclamaban la superioridad de la tierra americana al tener el privilegio de su aparición. La adopción criolla del Guadalupanismo junto al naciente aprecio de modelos de la cultura prehispánica son signos evidentes del deseo de tener una identidad propia.

El estilo Barroco se impuso como la forma de expresión idónea en el arte religioso y civil frente a lo vasto y desconocido del Nuevo Mundo, transformándose en el sello de distinción entre la gente de razón. El Barroco fue el carácter distintivo al ser producto del periódico renacer de las formas renacentistas y manieristas.

Este estilo fundamentado en el clasicismo se vio rebasado por la naturaleza al llegar al Nuevo Mundo, satisfaciendo el Barroco las necesidades del espíritu de esta tierra con la que se identifica plenamente tomando carta de naturaleza. Se adaptó a la idiosincracia de la Nueva España y en sus mejores momentos superó las contradicciones de la existencia. La exuberancia Barroca se identifica con la sensibilidad novohispana cuando expresó la naturaleza, en el campo religioso al inundar con temas profanos se recurrió a la cultura y las costumbres indígenas, y se despertó la conciencia criolla.

Este fenómeno se acentuó en el naturalismo de Juan Correa, un pintor mulato del alto Barroco Mejicano del siglo XVII, cuya obra representa el Niño Dios rodeado de un grupo de angelitos multirraciales. En la pintura de Villalpando con influencias del sevillano Valdés Leal y de Murillo se desarrolló su propia versión de estilo nacional a pesar de su marcado eurocentrismo. Tal temperamento muestra algunas libertades como la distorsión anatómica y la preferencia por ciertas fórmulas para representar a los ángeles con un toque primitivo que se aprecia sobre todo en la pintura de Juan Correa, lo

cual explica la influencia en estas obras de Zurbarán, de los grabados de Rubens y de los grabados manieristas, usados como primera fuente por ambos artistas.

De forma similar a lo que ocurrió en Europa a finales del siglo XVII, donde los pintores dirigieron sus ojos a la pintura de Tiziano, Rafael y Correggio, en Méjico se volvió a los fundadores de la Escuela Novohispana. Se desarrolló una tradición común con sentido criollo merced al ambiente intelectual, no siendo obstáculo para que floreciera una corriente que buscaba la aproximación a sus contemporáneos europeos, principalmente a los que habían elaborado un barroco internacional tardío, una mezcla clásica y barroca. Esta corriente fue representada por la ingenua mano de Nicolás Rodríguez Juárez y la más compleja de su hermano Juan, que crearon una pintura de inspiración europea manifiesta con sutiles distinciones.

Las características de la Escuela Novohispana son ingenuidad, pigmentos locales, ocasionales rasgos manieristas y una observación psicológica idealista que se presenta sobre todo en el retrato del XVI y del XVII en plena época de los Austrias, cuya sobriedad llegó a prohibir los adornos y suprimir las gorgueras.

En el siglo XVIII la pintura de Miguel Cabrera representó esta corriente, que incrementó su idealismo preparando el camino hacia el Neoclacisismo auspiciado por la Academia de San Carlos en el siglo XIX. Sin embargo, el estilo Barroco se impuso como el estilo-bandera de la Hispanidad frente al clasicismo Borbónico que siempre fue rechazado. El retablo y la portada dejaron de ser marco de la pintura para convertirse en un fin en sí mismo, manifestando un desarrollo libre flexible e independiente de los apremios teológicos. Este fenómeno en particular se percibe en las iglesias rurales y urbanas del norte de Méjico, donde predomina una mezcla ecléctica de estilos. Una de sus variantes regionales usó el estuco como derivación de las yeserías poblanas del siglo XVII, cuyas superficies coloreadas dan paso a la aplicación de azulejos en cúpulas y fachadas.

El retrato como género de elite

La prosperidad económica novohispana del siglo XVIII se reflejó en los temas seculares, en especial el **retrato**, que plasmó la bonanza y el lujo que disfrutaba la sociedad criolla, hasta el punto de llegar a anular la individualidad de los modelos. El XVIII fue por excelencia el siglo del retrato. A diferencia de la centuria anterior, adquirió importancia social no sólo por motivos de ostentación, sentimentales o históricos –en pocos casos-, sino también como símbolo de estatus. Los niños, los jóvenes, las señoras, las matronas, los caballeros –uniformados o no, con título nobiliario o sin él-, toda la sociedad novohispana parece haber posado para algún pintor ilustre o desconocido, hay artistas que firman sus obras y otros que no. Excelentes, buenos, mediocres o decididamente malos, testimoniaron la vida dieciochesca, su prosperidad, sus costumbres y quizá, como de ninguna otra forma, la idiosincracia de una sociedad vigorosa y con personalidad definida que, siendo fiel a sus orígenes, ya había echado en aquel momento raíces profundas y consolidado su posición social, ya fuera criolla, mestiza o indígena, como demuestran los retratos de indios caciques. **Fig. 4**

Estos retratos son el registro de una sociedad cuyo recuerdo queda vivo en la historia y el arte de Méjico. La mayor parte de los retratados contribuyeron al desarrollo del país como fundadores y pobladores de ciudades, descubridores de las vetas de oro y plata, agricultores, ganaderos o como constructores de casas, palacios, hospitales, hospicios, iglesias, conventos, obras pías, acueductos y fuentes. Su legado fue la riqueza del Virreinato, además de haber sido, firmantes del Acta de Independencia o activistas en la lucha algunos de ellos o sus descendientes, como Leona Vicario. **Fig.10**

El oficio de retratista seguía ocupando un modesto lugar. Salvo rarisimas excepciones, como en el caso de Miguel de Herrera, los pintores novohispanos se dedicaron a otros géneros de la pintura. Algunos de ellos otorgaron un lugar primordial al ambiente y los objetos, como la habitación que se aprecia en el cuadro de La Niña Josefa de Aldaso y Fagoaga, a la que Fray Miguel de Herrera dio la misma importancia que al personaje central. En algunos retratos, la persona tiene como fondo una ventana

que le sirve para relacionarse con el exterior. En otros, el artista no dudó en dar gran importancia a las alfombras, tan difíciles de conseguir que cuando faltaban se pintaban en el suelo. Sin embargo, el personaje es lo más destacado, y en los retratos de ostentación prevalecen los cortinajes, acompañados a veces por sillas, sillones y sobre todo mesas, que eran representadas a menudo en los retratos de personajes reales, no así en los de plebeyos. **Fig. 5**

La indumentaria es de primordial importancia en el retrato. Los artistas se complacían pintando suntuosos lienzos, brocados, sedas bordadas con pagodas, personajes chinos con aves y peonías que demuestran la influencia de Oriente en la vida cotidiana novohispana, debido en gran medida al comercio con China por medio del galeón de Manila. Las sedas importadas de dicho país adornaban el vestido de Catalina de San Juan, mejor conocida como la China Poblana. En lugar del guardainfante usado en el XVII para ahuecar el lujoso vestido, las señoras llevaban paniers, y siguiendo la moda francesa impuesta por los Borbones, abandonaron la austeridad de los siglos anteriores. Los pequeños sombreros, los lazos, las cintas y los encajes favorecían con su ligereza el rostro femenino. A su vez, los caballeros no dudaron en emplear las blondas, los puntos de Bruselas y los puntos de Inglaterra en cuellos y puños, casacas, chupas y calzas, principalmente de color rojo, lo mismo que lujosos brocados de Lyon. Las medias eran blancas, que en algunos casos se rellenaban con algodón para dar forma a la pantorrilla, y los chapines negros a veces con hebilla. Casi siempre los señores posaban con los uniformes de sus regimientos. **Figs. 6, 7 y 10**

En los retratos de señoras, los abanicos eran muy importantes, no sólo porque acentuaban su femineidad, sino porque daban una cierta seguridad a las manos, a menudo difíciles de colocar. En algunos casos llevaban dos, porque tal como relata la crónica, *“pues ninguna señora tenía pocos abanicos y se consideraba desdoro no estrenar uno nuevo si había que acudir a alguna ceremonia o posar para un retrato.”* Los zapatos debían ser pequeñísimos y *“bordados de oro, plata o de sedas, cuidando de no llevarlos dos veces a una función”*. El roquismo de la época se confirma en detalles tan nimios como los dos, tres y

hasta cuatro relojes que cuelgan de la cintura o el pecho de las señoras retratadas, aunque son objetos decorativos, pues jamás marcan la misma hora. De acuerdo con las costumbres de la época, el sentido del tiempo no era demasiado importante en la vida de las mujeres. Los collares de perlas de varios hilos se enrollan no sólo en los largos cabellos sino también en los brazos, además de convertirse en pendientes con forma de calabaza. Los diamantes eran cortados en facetas para darles mayor brillo, como los que lucen en pendientes y prendedores. **Fig 8**

Los“chiqueadores”, hierbas curativas que se ocultaban tras una rueda de terciopelo o círculo de carey adherido a las sienes, eran igualmente imprescindibles en los retratos femeninos y que las mujeres indígenas los usaban para quitar las jaquecas. Esta moda de la sociedad novohispana se inspiró también en las mouches francesas, lunares pintados que a menudo ocultaban imperfecciones o las funestas picadas de viruela, que formaban verdaderas constelaciones en la cara. **Fig. 9** Según otra interesante teoría, en la Nueva España los chiqueadores eran empleados para ahuyentar el mal, y los lunares corresponden a una especie de código femenino para comunicar estados de ánimo.

En los retratos de hombres, las pelucas son una presencia ineludible, puesto que estos no podían aparecer en la corte descubiertos, y menos aún, posar para un retrato. También las damas usaban peluca para posar, o bien llevaban el cabello crepé adornado con flores o alhajas. Los jóvenes llevaban el pelo natural, recogido y atado en la nuca con una cinta. Los niños son retratados con diminutos atuendos de adulto, incluso hábitos de clérigo y casacas, aunque también hay ropones con encajes y grandes lazos, las niñas llevan réplicas en miniatura del rebozo y las alhajas de su madre. **Fig. 7, 8 y 10**

En lo religioso el Barroco⁴⁸ mostró esa misma suntuosidad en los retratos de las monjas coronadas de flores. **Fig.11** Si en lo secular el retrato expresa el costumbrismo y

⁴⁸ Martínez del Río de Redo, Marita. **Magnificencia Barroca**. *Revista. Artes de Méjico* . **El Retrato Novohispano**, No 25. Julio-Agosto 1994. Méjico. Ed. Museo Franz Mayer, p, 57

lo racial, en la pintura de biombos se registra la imagen variada de la sociedad Novohispana del siglo XVIII.

La Guadalupana lleva en su estandarte el icono del Arcángel San Miguel, dos leones que se transforman en la insignia del movimiento criollo independentista en el siglo XIX. **Fig. 11**

Todo lo expuesto lleva a la conclusión de que durante el Virreinato Novohispano el Barroco fue la expresión artística que traduce de manera sensible un mundo desgarrado por la Iglesia, desquiciado por el Estado, descualificado por la economía dineraria y descentrado por los descubrimientos geográficos. El poeta novohispano Pedro Calderón de la Barca⁴⁹ no lo pudo resumir mejor en el siguiente verso:

*Ver en un día...
sombra y luz como planeta
pena y dicha como imperio
gente y brutos como selva
paz y quietud como mar
triunfo y ruina como guerra
vida y muerte como dueño
de sentidos y potencias.*

El Barroco asumió dimensiones de ensueño acentuando su carácter estilístico en el transcurso de los siglos con la aplicación de diseños europeos, árabes y orientales, lo que permitió un sincretismo de las tradiciones hispanoárabes, indígenas y orientales.

El Virreinato de la Nueva España, bajo el reinado de **Carlos III** se incorporó a la Ilustración a través de la Academia de Bellas Artes de San Carlos⁵⁰ en el siglo XVIII. La independencia de Méjico del Reino Español en 1810 no es más que una fecha anecdótica si se compara con la convulsión social que desencadenó y, que no hizo más que agudizar la crisis de identidad cultural. El estallido del movimiento insurgente en diferentes sitios de Méjico se inició en 1808, poco a poco la tierra se tiñó con sangre y aparecieron cadáveres tanto de realistas como de insurgentes que se amontonaron

⁴⁹ Calderón de la Barca, Pedro. **El Pequeño Espasa**. Madrid, Ed, Bilbao Vizcaya, 1998. P, 220

⁵⁰ Franco, Calvo Enrique. **Índice Temático y Onomástico. Academia de San Carlos**. Méjico, Ed, Attame. 1994, p, 90

hasta el *Te Deum* triunfal en mayo de 1822, en que fue proclamado Emperador el Insurgente Agustín de Iturbide. Ante este desastre los artistas no podían quedar insensibles.

2.1.4 José Agustín Arrieta

José Agustín Arrieta (1803-1874), nos descubre en su pintura una iconografía de extracción popular que reflejaba el contexto social de la época. Las composiciones de sus cuadros toman como objeto estético la cotidianidad; personajes populares, utensilios y costumbres del medio existencial. En su pintura va más allá de las simples formas para penetrar el terreno de los símbolos, los iconos pictóricos configuran el microcosmos social de la ciudad donde vivió y trabajó, la Puebla de los Ángeles. Algunos escritores consideraron ya en esa época su pintura estrechamente ligada a su biografía:

*"(...)Comenzó a llevar a sus lienzos los lugares que la pobreza lo obligaba a frecuentar, mercados, cantinas, pulquerías, y lo que era peor, sus parroquianos: apuestos catrines, tinterillos estafalarios, desaliñados borrachines, zarrapastrosos soldados, alegres agualojeras, hermosas chinas poblanas, míseros chinacos, harapientos limosneros y hasta locos desastrados. Como es de suponer, nunca vendió un cuadro que la rica sociedad difícilmente podría colgar en sus suntuosas residencias (...)"*⁵¹

El bodegón fue el género en el que alcanzó una personalidad propia al disponer los objetos-iconos más representativos en los que se refleja la variedad y el mestizaje cultural de la época como un signo de autenticidad social. La poca documentación que existe sobre su biografía y la de otros pintores poblanos del siglo XIX, sin embargo se ha suplido por las pinturas y los comentarios hechos por los escritores de la época confirman la existencia de una Escuela de Pintura Poblana. Las investigaciones del historiador poblano Efraín Castro Morales sobre los pintores más importantes de aquella época,, entre los que destacan Lorenzo Zendejas, José María Fernández, José María Calderón, José María Medina, Francisco Morales Van de Eiden y Manuel Serrano confirman que las *naturalezas muertas* de José Agustín Arrieta destacaban por su

⁵¹ Castro Morales, Efraín. **José Agustín Arrieta, su tiempo, vida y obra. Homenaje Nacional**. Méjico, Ed. del Equilibris ta, S.A. de C.V. y Turner Libros, S.A. 1994, p, 103

singular personalidad hasta el punto, que algunos bodegones de los artistas mencionados le fueron atribuidos sin más reparos.

2.1.5 El icono de la china poblana en la obra de Arrieta.

En la pintura de Arrieta los iconos populares proceden del contexto social arrancándolos directamente de las entrañas mismas del pueblo; pordioseros, locos, soldados, criadas y horteras, vendedoras de frutas, mandaderos y mulatos. Es interesante señalar que durante el periodo que va de 1830-1860, hay un gran interés en el ambiente cultural poblano por estos personajes no sólo en pintura, grabados o litografías sino también en la literatura. Este temprano interés se refleja en algunos personajes de las obras de teatro de José Agustín de Castro; las chinas poblanas.⁵²

El origen y leyenda de las Chinas poblanas.

En un estudio reciente de tipo etnográfico-crítico sobre la monja Catarina de San Juan y la China Poblana de León Nicolás,⁵³ describe el ambiente mítico que se creó a su alrededor y los vínculos que se establecieron con el traje folklórico de Puebla. De acuerdo con el mito o la leyenda, una princesa de oriente llegó a Acapulco en la Nao de China en calidad de esclava, siendo rescatada por un caballero español que vivía en Puebla con su esposa y cuyo oficio era el comercio, lo que le llevaba con frecuencia a ese puerto para hacer transacciones de ese tipo. El matrimonio español adoptó a la princesa como hija, bautizándola con el nombre de Catarina, causando gran impacto en la sociedad tanto por su traje como por su exótica belleza. La seda de sus trajes con bordados de lentejuelas fue motivo de admiración entre la población femenina, influyendo en la moda popular de la época. Según costumbre entre las familias de abolengo, la China profesó de monja en un convento con el nombre de Catarina de San Juan. De manera que las chinas poblanas son personajes femeninos populares del siglo

⁵² Idem, Opus, p, 98

⁵³ León, Nicolás. **Catarina de San Juan y la China Poblana.** *Estudio etnográfico- crítico.* Méjico, Ed, Altiplano 1971

XIX , pertenecieron a una clase social que con el tiempo se convirtió en un símbolo al tomar los colores de la bandera de Méjico. El escritor Manuel Payno describe así:

“(…) la china no recibe una educación más esmerada que los varones. Se la enseña a coser o guisar al estilo del país, a leer y de memoria, el catecismo del Padre Ripalda; pero cuando tiene quince años y conoce todo el valor de sus atractivos, no piensa más que ostentar ese traje nacional tan elegante, tan peculiar de Méjico, tan lleno de gracia y sal. El cutis de la china es rosado, suave y delicado como una nutria; sus ojos aceitunados, ardientes y expresivos; su cabello negro y delgado, su cintura flexible, sus pies pequeños, sus formas todas redondas, esbeltas y torneadas. Este cuerpo tan seductor lo viste con una enagua interior con encajes y bordados de lana que se llaman puntas enchiladas, sobre esa enagua va otra de castor o de seda recamada de listones o lentejuelas, la camisa fina bordada de seda o chaquira y deja ver parte de un cuello que no siempre cubre con un rebozo llevado con mucho donaire. No hay festividad pública donde la china no esté con su linda carita llena de atractivo, no hay calle por donde no se la vea airosa y galana arrojar la enagua de una acera a la otra, como suele decirse. La china, en fin, es un tesoro de hermosura, y un conjunto incomparable donde sin embargo, así como en el lépero predominan las buenas cualidades, y las malas se desarrollan por causa de su descuidada educación (...)”⁵⁴

La trascendencia de este fenómeno se reflejó en las esculturas fabricadas por las señoritas Abrego y también por Justa Mora de Prado, que se expusieron en la Academia de Bellas Artes de Puebla en 1850, ganando un premio. En sus investigaciones Efraín Castro Morales menciona que Arrieta no fue el único pintor pero sí el mejor y más original al usar un tema que estaba en el ambiente intelectual de mediados del siglo XIX: la búsqueda de un icono nacional en el ámbito de los personajes populares, y aunque en su pintura destacan todos sus iconos. El interés de este estudio se circunscribe al de la **china poblana** y su entorno, compuesto de capas, chisteras, uniformes de militares y harapientos mendigos, sombrillas y encajes que sirven de adorno a los sobrios y elegantes trajes femeninos de la aristocracia y burguesía,

⁵⁴ Castro Morales, Efraín. **José Agustín Arrieta, su tiempo, vida y obra. Homenaje Nacional.** Méjico, Ed del Equilibrista, S.A. de C-V. Y Turner Libros, S.A. 1994, p, 103

contrapunto de los vestidos de vivos colores de las populares chinas poblanas. El pintor, con gran sensibilidad, las toma como objeto estético al mismo tiempo que incorpora un simbolismo que los conocedores de la obra de Arrieta nos desvelan en sus escritos.

Manuel Payno⁵⁵, comentarista y admirador de la pintura de Arrieta escribió en esa época:

"(...) una china linda, socarrona, maliciosa, que le sirve un vaso de jugo de piña; el mocetón sediento se acerca a la agualojera, oprime su desnudo brazo como venía desfallecido, y va a beber ansioso, sin separar los ojos de la servidora, que con los ojos bajos, al contener la risa, no parece darse por entendida de la doble sed de su marchante. (...)"

Otro comentario de Manuel Payno:

"(...) con rebozo en la frente, su castor flotante, su canasto de frutas y verduras lleva de la mano a su pequeño; es abordada por un soldado de alta chaca, vestido de brin mugroso, su piel tostada por el alcohol. La china resiste, mientras el niño tira de la falda de la madre. En el otro la china es sorprendida por su amante, que desenvaina un puñal y acomete al soldado, que se retira atemorizado. (...) La china convenenciera y provocativa sirviendo un plato sabrosísimo de mole."

Guillermo Prieto es otro escritor que en un comentario sobre la pintura de Arrieta describe el contexto social poblano, (...)“una escena de pulquería, donde varios hombres desastrosos leen algunos periódicos, mientras una china ríe compartiendo la mesa”.⁵⁶ (...) **Fig12** Estos escritos revelan el interés que muestra el pintor por los personajes populares y el ambiente social en que se movían. Las pinturas como *La China poblana*, *La sirvienta*, *La pensativa*, *La borracha*, *Agualojera*, *Un matrimonio feliz*, *Claco de risa*, *la China y dos locos* o *La vendedora de frutas y vieja*; *El mestizo*, *El costeño*, *Mandadero*, *La sorpresa*, *los mercados*, *la cocina poblana* o *interior de pulquería* adquieren el carácter de documentos que informan de la sociedad poblana del siglo XIX con su personaje estrella,

⁵⁵ Payno, Manuel. Escritor mejicano (Méjico 1810 - San Angel 1894) Escribió novelas románticas como **El fistol del diablo y los bandidos de Río Frío**

⁵⁶ Prieto, Guillermo. Político y escritor mejicano (Méjico 1817- Tacubaya 1897) Ministro de Hacienda. De tendencia ronántica escribió *Musa callejera* y el *Romancero nacional*

la *china poblana*, que entre otras razones se distingue por el origen de su vestimenta y el simbolismo que encierra. El escritor Joaquín García Icazbalceta hace una semblanza del personaje al mencionar que también aparece en la ciudad de Méjico.⁵⁷

En este trabajo nos interesa profundizar en el significado de este icono popular, desde su estética y los vínculos que establece con el contexto social poblano como símbolo de identidad.

2.1.6 Iconología

Desde el punto de vista iconológico la china poblana funciona como signo/símbolo dentro de la sociedad clasista de carácter sobrio, emprendedor y aristócrata del siglo XIX. La fuerza simbólica que adquiere el icono que representa una mujer que pertenecía a la clase social popular, moviéndose con total desparpajo, rompiendo las formas establecidas y al mismo tiempo el significado del traje tricolor que vestía, la transforma en un signo de reafirmación de la propia identidad a partir de un personaje auténtico cuyo carácter reside en la libertad con que se movía dentro de esa cotidianidad en la que desempeñaba su trabajo, donde al mismo tiempo mostraba con descaro su feminidad a través de su gracia y su belleza. Este personaje femenino conformó la punta de iceberg de una nueva clase social que se puede interpretar desde la contemporaneidad con un cierto sentido reivindicativo de lo activo- femenino, puesto que la participación social de la china no quedaba limitada a la exhibición del vistoso traje tricolor como si se tratara de una muñeca, sino que ese traje era su uniforme de trabajo con el que participaba activamente. En este icono de Arrieta se capta la espontaneidad de las mujeres de las clases populares en las pulquerías, cocineras en los palacetes

⁵⁷ Moyssen, Xavier. Una introducción a la obra de Arrieta. Méjico, INBA. Museo Nal. de Bellas Artes, 1994, p.24 (...)"El historiador Joaquín García Icazbalceta relata que: La China de Méjico era un tipo especial que alcancé, y que ha desaparecido por completo, o al menos el traje y modales que la distinguían. La pintura que hace de ella Payno en su viaje a Veracruz, aunque poetizada, es bastante exacta en cuanto externo; mas no era (...)

poblanos en donde se preparaban los platos culinarios que le han dado fama a la ciudad, lo que además es un homenaje del pintor a la mujer de origen popular. La china toma fuerza con un particular sentido simbólico. Ya que representaba a la mujer trabajadora que también era acosada sexualmente en presencia de su hijo en la Plaza por el militar o el civil. La china poblana era la amiga que dialogaba con sus amigos los locos o que sentada junto al intelectual en la pulquería se informaba junto a los otros tertulianos de las últimas noticias y también porque no... la bebedora de pulque. **Fig. 13**

En la pintura de Arrieta este icono es el símbolo de la mujer activa de las clases populares dentro del microcosmos social poblano del siglo XIX., que por el pintor fue elevado a la categoría de objeto estético. Al mismo tiempo que integra en el icono el simbolismo de la bandera de Méjico: el verde del rebozo, blanca la blusa y roja la falda. Este elemento simbólico se acentúa en los bordados de lentejuelas de la falda con las formas del águila imperial precolombina; signo/símbolo de la fundación de Tenochtitlan, y que en la pintura de Arrieta enfatiza el anhelo de reafirmación de la mejicanidad. La **China Poblana** prefigura la futura estética y plástica nacionalista mejicana del siglo XX, que a partir de los años veinte se revitalizó en la pintura mural y de caballete como La Escuela Mejicana de Pintura que nos descubre en los autoiconos de Frida Kahlo esta inquietud por reafirmar la propia identidad. Esto nos confirmaría el carácter simbólico del traje.

El análisis del icono de **La china poblana** de Arrieta nos aproxima a su función como objeto estético vinculado al símbolo, con el que establece una simbiosis. Los bordados de lentejuelas del águila en la falda establecen el contrapunto con el rebozo de seda o la bandeja en la que la china presenta el plato popular, el mole poblano. El tricolor colorido y la medalla de la Guadalupeana que cuelga de su cuello junto a los pendientes de oro son signos del criollismo existente. El pavo de la bandeja lleva hasta el límite el simbolismo con la guarnición tricolor de los colores de la bandera; rojos los rábanos, blancas las rodajas de la cebolla y verdes las hojas de la lechuga. El mole, como signo/símbolo, expresa el mestizaje real de las especies precolombinas con las españolas; los chiles, el chocolate, el tomate y el pavo o guajolote de origen precolombino se funden con el ajonjolí y las almendras hispanas. **Fig. 14**

2. 1. 7 Bodegones y Naturalezas muertas.

El análisis del mestizaje como rasgo característico de la pintura de Arrieta, adquiere un significado particular en las alacenas, bodegones, cuadros de comedor o naturalezas muertas y las mesas revueltas. Manuel Romero de Terreros escribió sobre el género del bodegón, de gran difusión durante el siglo XIX: (...)“*la notable veracidad con que representó las viandas nacionales con sus correspondientes trastos y adornos con un posible defecto, que resulta de acumular en una sola tela objetos disímolos, y no bien estéticos, cosa que a veces hace poner en duda su buen gusto como pintor*”.⁵⁸ (...) El punto de vista de Romero de Terreros confirma que en su época no se llegó a entender del todo su pintura. Precisamente esa disimilitud de los objetos le proporciona su riqueza y su significado simbólico. Manuel Toussaint⁵⁹ calificó estas pinturas de *rebosante ingenuidad*, confirmándose así que este autor olvidó que la sensibilidad del pintor se volcó en los objetos populares para transformarlos en receptáculos de contenido simbólico, reflejando a través de ellos el ambiente cultural y social de la época.

En los bodegones se identifican dos grandes grupos de objetos estéticos: los orgánicos como plantas, frutas, flores, animales o alimentos, y los inorgánicos como cerámicas, vidrio, porcelanas o los cazos de cobre martillado, soperas y jarras de latón, almirez, candeleros de bronce, cafeteras, latas de conservas, y cubiertos. Arrieta pintó con gran delicadeza los objetos de porcelana y cerámica, y dentro de la variedad se identifican varios tipos: holandeses, ingleses, franceses, poblanos y alguna cerámica de Jalisco. Arrieta integró también objetos artesanales de la región poblana-tlaxcalteca de origen indígena, muchos de ellos idénticos a los que se producen actualmente, en éstos acentuó la plasticidad de las texturas de los canastos, de las cestas tejidas de carrizo y de mimbre o de los tenates de palma de la mixteca poblana. En sus cuadros aparecen barriles de madera con aros de hierro, utensilios de madera como los molinillos para batir el chocolate, cucharas y coladores.

⁵⁸ Idem, *Opus, Cit*, p, 98

⁵⁹ Idem, *Opus, Cit*, p, 99

El mestizaje de las formas se expresa en los objetos de diferente origen dando un lugar especial a la propia talavera poblana y la cerámica del barrio de **La Luz**, la antigua loza amarilla o colorada fabricada desde el siglo XVII con su vidriado de color café o negro,. La iconografía de los bodegones está compuesta de ollas, cazuelas y jarros con asa, además de los sahumeros y candelabros vidriados en negro que se usan para las ofrendas de la fiesta de muertos, las grandes ollas de barro rojo y poroso destinadas a enfriar el agua, junto a un botellón que recuerda las cerámicas de Tonalá (Jalisco).

Esta representación iconográfica ha dado como resultado una obra pictórica de gran riqueza y variedad, en la que cada objeto funciona como un signo que vehicula su propio simbolismo. La simbiosis cultural fusiona a través de la pintura lo europeo con lo indígena. En cada bodegón se ha proyectado la cultura viva que no es excluyente sino integradora. En primer lugar la talavera poblana como objeto estético entra en armonía con objetos de otras regiones de Méjico y europeas: Limoges, Holanda e Inglaterra. En segundo lugar, se destacan algunos objetos como parte de las tradiciones populares y festivas, como por ejemplo, el pan típico de la fiesta del día de los muertos, el dulce de calabaza, los candelabros y las viandas tales como los “espinazos”, los cuales ponen en evidencia su significado simbólico. En otros bodegones el objeto estético es la popular bebida precolombina, el pulque, o el también precolombino chocolate en su jarro con el clásico molinillo de madera para hacer espuma al estilo de Méjico al lado de la cafetera traída de Europa. También aparecen en estos bodegones alimentos de ultramar como las sardinas portuguesas, las aceitunas y el jamón español que entablan un cordial diálogo con los frutos de la tierra; papayas, capulines, granadillas, mameyes, chirimoyas, piñas, sandías, cañas, cacahuets, plátanos, mangos y un largo etc. Todos estos alimentos, objetos artesanales o de extracción europea tienen una intención simbólica estableciendo vínculos con lo ancestral expresando al mismo tiempo el mestizaje real.

Fig. 15

La plástica pictórica que hemos descrito es la expresión del mestizaje en las costumbres a través de las formas traduciendo su significado simbólico en la

exuberancia de los frutos de la tierra o de la artesanía popular. En los bodegones contrastan los objetos estéticos para expresar la realidad social del Méjico posindependentista, y el hecho pictórico es un testimonio de esta simbiosis y, un símbolo de reafirmación de la propia identidad.

Por otra parte la pintura de Arrieta nos describe la complejidad social en cada icono, que cumple su función como parte del juego integrador; donde el champan francés esta dispuesto junto al vino, el aguardiente o el pulque. La talavera poblana elaborada en los talleres artesanales de la ciudad, adquiere personalidad propia al integrar motivos orientales de las porcelanas asiáticas que llegaban a Puebla de Oriente, en la Nao de la China- vía Acapulco- con los motivos de las cerámicas españolas que desembarcaban en Veracruz procedentes de Talavera de la Reina. El mestizaje en la pintura de Arrieta integra objetos aparentemente disímbolos, como frutos de la tierra, la talavera o el vidrio poblano junto al cristal francés, la porcelana europea y los platillos populares. **Figs.16, 17 y 18**

Todo lo anteriormente expuesto conduce a la conclusión de que los bodegones de Arrieta, al mismo tiempo que obras de arte, funcionan como documentos que muestran la complejidad del mundo posindependentista poblano del siglo XIX. En su pintura estableció contrapuntos sutiles que acentuaron la diversidad existente y la intención integradora, dos fuerzas opuestas en las que se capta la crisis existencial de Méjico. La consecuencia de esto es la generación de signos procedentes del contexto cultural que hicieron que el mejicano, se identificara cada vez consigo mismo frente al hecho independentista. El simbolismo de cada objeto estético en su pintura se convierte en un documento social que recoge lo más entrañable y significativo.

Este simbolismo de los bodegones es el que ha trascendido en la pintura del siglo XX, sentando las bases que han dado origen a una estética nacionalista que se constata por ejemplo en los bodegones de Diego Rivera, Rufino Tamayo, Frida Kahlo, Silvia Ordoñez, Olga Costa o María Izquierdo. En estas pinturas se perciben los mismos signos populares impregnados de un simbolismo vinculante al fenómeno de reafirmación de la propia identidad. Este caracter se extendió a otros géneros como por ejemplo; el paisajismo mejicano, que es otra forma de identificación con el propio entorno.

2.1.8. EL PAISAJE. JOSÉ MARÍA VELASCO:

A finales del siglo XIX los pintores se van alejando cada vez más de las copias importadas de Europa las cuales se usaban como prototipos académicos, tomando su lugar el paisaje monumental del altiplano mejicano, con sus volcanes Popocatepetl⁶⁰ e Ixtacihuatl⁶¹ cubiertos por las nieves eternas. Estos dos iconos se convirtieron en los nuevos objetos del arte y en signo identificativo de Méjico. La iconografía volcánica del altiplano como símbolo representa el centralismo político del país que se enraiza en la Historia. Este paisaje ha sido la escena de los hechos más sangrientos de dicho país: las batallas precolombinas, las de la Conquista al grito de ¡Viva Santiago *matamoros!*, las de la Independencia de España en el siglo XIX, o las de Benito Juárez para liberar Méjico del Imperio de Maximiliano y la invasión francesa. En el siglo XX, la sangrienta Revolución tiñó de rojo este paisaje, con la participación de los generales de todos los bandos pretendiendo aniquilar al enemigo. En aquellos tiempos, además, las Adelitas seguían a sus Juanes, con lo que las víctimas no sólo eran los contendientes. Estos revolucionarios que galopaban entre las veredas de las montañas entrando a las haciendas, pueblos y ciudades al grito de *¡Tierra y Libertad!*, atravesaban el paisaje convirtiéndolo en un símbolo sagrado para el mejicano al representar el verdadero corazón de Méjico.

En la época precolombina, la ecológica Tenochtitlán capital del Imperio Azteca, flotaba sobre lagos y lagunas que con el paso del tiempo se han convertido en una gran plataforma de asfalto que se hunde por el peso de la ciudad entre la contaminación y la corrupción. Esta metrópoli que al iniciarse el siglo XX no llegaba a los cien mil habitantes. se ha convertido en la ciudad más poblada y contaminada del planeta, con una superpoblación de veinticinco millones de habitantes. Desde esta bomba de relojería se establece el control económico, político, jurídico, educativo y social del país. El paisaje que enmarca Méjico.D.F. es cada vez más amenazante por la presencia de fumarolas emitidas por el fuego de las entrañas de las formaciones geológicas que lo componen. El

⁶⁰ Popocatepetl. Pico volcánico del altiplano a unos 70 Kms de la ciudad de Méjico. Altitud 5,452 m.Está cubierto de nieves perpetuas..

⁶¹ Ixtacihuatl. Pico volcánico que colinda con el Popo.

Popocatepetl está en plena actividad y se ha convertido en una amenaza más para la ciudad de Puebla y los pueblos y ciudades que lo circundan.

José María Velasco.

En la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, el pintor José María Velasco (1840-1912) plasmó el paisaje del altiplano aún no contaminado, arrancando a la naturaleza su pureza para convertirla en objeto de arte y con su obra se convirtió en el precursor del paisajismo mejicano. En su pintura transcribió el paisaje del altiplano con la iconografía de los volcanes, un paisaje que ahora se contempla con nostalgia por el hecho de algo que se ha perdido para siempre. Este paisaje/símbolo es parte de la Historia de Méjico.

José María Velasco en su pintura ***La Hacienda de Chimalpa*** (1893) exalta la monumentalidad del altiplano mejicano destacando las formaciones geológicas Ixtacihuatl y Popocatepetl cubiertas por las nieves eternas. La monumentalidad es la característica esta pintura que capta la inmensidad de la tierra con los surcos alineados en paralelo, que apenas dejan ver a lo lejos la Hacienda de Chimalpa. El pintor la ilumina con la luz de un amanecer que entona el ángelus saturado de tonalidades azules y transparentes que delatan la calidad del aire que la rodea. Dentro de esta grandiosidad aparece la hacienda, un elemento que era la parte esencial de la economía de Méjico en el siglo XIX y que la revolución transformó en ruinas. Las inmensas extensiones de tierra cultivadas por los campesinos indígenas con amor ritual y cánticos, ahora son cosa del pasado. **Fig. 19**

La plástica pictórica de Velasco nos acerca a la transparencia del aire que habla de silencio, ritos de cultivo y cosechas campesinas. Los detalles del dibujo de los cactus nos acercan a ese entorno tan particular que el pintor matiza a través de los cálidos tonos de la tierra, lista para recibir la semilla. Incluso las nubes blancas son el preludio de la pureza del agua que tarde o temprano descargarán en forma de lluvia sobre la sedienta tierra como signo de la bendición de Dios. La hacienda y los volcanes unidos

formaban un maridaje que tiene una lectura doble; la mitológica y la política, ambas vinculadas a la demagogia revolucionaria.

2.1.9. Otros pintores paisajistas: Dr'Atl (Gerardo Murillo), Desiderio Xochitiotzin y Francisco Goitia.

El género paisajístico fue continuado en el siglo XX por pintores como el Dr. Atl (Gerardo Murillo), Desiderio Xochitiotzin o Francisco Goitia, entre otros. Dr. Atl fue el seudónimo de Gerardo Murillo (Guadalajara 1875 – Méjico D.F. 1964), quien estudió en la Academia de San Carlos y en París, inventó los atl-colors (resinas y pigmentos al agua), pintó paisajes y volcanes de Méjico.. Viajó a Europa sobresaliendo entre su producción los paisajes con temas de Santa Mónica, Zacatecas. La pintura del Dr. Atl, **Nubes sobre el Valle de Mexico**, (1933), muestra un paisaje del altiplano todavía encantador en los años cuarenta, aunque se muestran evidentes síntomas de calvicie en las montañas donde destacan las rocas. El tratamiento plástico que hizo del color y la extensa variedad de matices, acentúa la luz y las sombras, insinuando apenas las siluetas del Popo e Ixta. A las dotes pictóricas de Atl se une su afán místico y científico, el interés por la vulcanología le llevó a construir su casa en 1943 en las cercanías del volcán Parícutín (Michoacan) para registrar con mayor exactitud todas las erupciones del recién nacido. La influencia de este pintor en los paisajes de volcanes en la obra de otros pintores como por ejemplo Desiderio Xochitiotzin es notable. **Fig. 20**

El paisaje también fue recreado como una forma de expresar la propia subjetividad frente a los hechos revolucionarios por pintores como Diego Rivera. **Paisaje Zapatista** (1915) se inspiró en las batallas más sangrientas que asolaban Méjico, creando una iconografía en la que expresa los intensos sentimientos hacia su patria en un lenguaje cubista. **Fig. 21**

Francisco Goitia fue un pintor que participó con Pancho Villa en la Revolución como dibujante. En la pintura **Paisaje de Zacatecas** (1914) describe el hecho real acaecido durante esa época, que refleja el drama que significó para el artista presenciar

el fusilamiento por la espalda de un general apresado tras librar una valerosa resistencia, y después colgado desnudo de un árbol. En la pintura abre los ojos del espectador para que observe a qué extremos de crueldad puede llegar el ser humano. Al recrear Goitia el hecho real de forma pictórica, lo eleva a la categoría de objeto estético convirtiéndolo en un documento testimonial de aquella época brutal presenciada de cerca por el pintor.

En otra de sus pinturas, *El basurero* (1926), Goitia representa el paisaje como pretexto para expresar el drama social de la soledad del hombre. En esta composición el icono de un pordiosero completamente solo y sentado en medio de un basurero, desposeído de bienes materiales, tiene como único patrimonio un garrote en una mano que le sirve de bastón. El lenguaje usado por Goitia para significar la miseria física sepulta el icono en la basura, que contrasta con el halo de luz que lo envuelve. El drama aparente de la miseria material exterior encierra una poética del *pathos* que nos descubre la riqueza que proyecta desde su interior. El mismo Francisco Goitia describió a su icono-hombre como el ser más feliz que hubiera conocido⁶² **Figs. 22 y 23**

2.2 Estética Indigenista.

2.2.1 Indigenismo: Orígenes literarios y plásticos

El proceso reivindicativo de la identidad cultural iniciado en el siglo XIX adquirió una dinámica nueva en el siglo XX, al coincidir la *inteligencia mejicana* con los movimientos intelectuales del resto de Latinoamérica en una tendencia cuyo fin era el conocimiento del pasado clásico. Los intelectuales al profundizar en el tema se identificaron cada vez más con las propias raíces, que en el caso americano son precolombinas, propiciando el ambiente favorable para la realización de ensayos e investigaciones, tertulias y congresos cuya finalidad sería el fomento de la creación histórica, literaria y plástica.

⁶² Edward Lucie-Smith. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, Ed. Destino. 1994, p. 29

Al mismo tiempo se convirtió en el punto de encuentro de escritores, historiadores, etnólogos, antropólogos, artistas, filósofos y políticos que tuvieron como tema coincidente el indigenismo ⁶³ que con el tiempo se transformó en el movimiento reivindicativo de los derechos agrarios indígenas. Al grito de *¡la devolución de la tierra! ¡ya!* Nació el mito de Emiliano Zapata en el México revolucionario de 1910 con el lema **Tierra y Libertad**. El indigenismo demandaba la legitimación de la tierra al hundir sus raíces en la historia y la literatura precolombina, borrando los límites entre lo literario y lo real. A través de la reconstrucción realizada por los frailes franciscanos en el siglo XVI de las costumbres e historias en su intento por conocer el pensamiento indígena, llegaron a dominar las lenguas de los pueblos indígenas de la misma manera que los indígenas dominaron el castellano. A partir de estas fuentes la *inteligencia latinoamericana* creó sus obras literarias, históricas y plásticas en el siglo XX.

2.2.2 Fuentes Literarias

“(…)Así, pues, yo soy el sol, yo soy la luna, para el linaje humano. Así será porque mi vista alcanza muy lejos. De esta manera hablaba Vucub-Caquix. Pero en realidad, Vucub-Caquix no era el sol; solamente se vanagloriaba de sus plumas y riquezas. Pero su vista alcanzaba solamente el horizonte y no se extendía sobre todo el mundo. Aún no se le veía la cara al sol, ni a la luna, ni a las estrellas, y aún no había amanecido. Por esta razón Vucub-Caquix se envejecía como si él fuera el sol y la luna, porque aún no se había manifestado ni se ostentaba la claridad del sol y de la luna. Su única ambición era engrandecerse y dominar. Y fue entonces cuando ocurrió el diluvio a causa de los muñecos de palo(…)”

El Popol-Vuh. Las antiguas historias del Quiché ⁶⁴

Diego Rivera viajó a Italia durante su prolongada estancia en Europa quedó impresionado por el arte mural de Paolo Uccello, Lorenzetti, Rafael y Miguel Angel, que consideraba *un arte para las masas*. Rivera conceptuó los murales renacentistas como *libros visuales* para analfabetos, con una

⁶³ Indigenismo. Estudio de los pueblos indios iberoamericanos. Doctrina y partido que propugna reivindicaciones políticas y económicas para indios y mestizos en las repúblicas iberoamericanas

⁶⁴ Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché. Notas de Adrian Recinos. México, Ed, F.C.E,1952, p, 33,

función similar a las de las fachadas de las catedrales medievales. Cuando Rivera regresó a Méjico estaba decidido a crear un arte para las masas con sus propios murales. Su intención era realizar un proselitismo entre sus observadores para revitalizar el interés y el respeto por los indios mejicanos. El artista tuvo ocasión de examinar algunos manuscritos mejicanos precolombinos y de la primera etapa colonial española en Méjico pertenecientes a colecciones italianas mientras permaneció en ese país, examen que continuó a su regreso a Méjico y cuyos resultados fue incorporando en su obra mural.

El interés de Rivera por las civilizaciones precolombinas fue personal, además de artístico y político. El artista fue una de las primeras personas en reunir una colección compuesta por sesenta mil piezas de arte precolombino maya y azteca, llegando a estar a punto de arruinarse por adquirir un ídolo de gran valor. Rivera diseñó y construyó el *Anahuacalli*, una pirámide-tumba-museo de cuatro pisos para albergar dicha colección.

Rivera no sólo se inspiró en esta colección para su creación pictórica, sino que recurrió a menudo a los libros ilustrados con miniaturas que examinó en colecciones europeas y las fuentes literarias rescatadas del olvido por los frailes franciscanos españoles que viajaron a hispanoamérica en el s. XVI.

Muchos pueblos precolombinos crearon manuscritos pictográficos, pero sólo algunos de estos códices sobrevivieron a la Conquista: la mayor parte acabó en colecciones europeas. Ninguno de los códices que pueden considerarse como indiscutiblemente anteriores a la Conquista es de origen azteca. Poco después de su llegada, los españoles encargaron a pintores indígenas que hicieran copias de las crónicas aztecas y que ilustraran manuscritos representando otros aspectos de la cultura indígena. Una de las obras más ambiciosas en el empleo de ilustraciones de artistas nativos es el *Codex Florentino*, recopilado por el fraile franciscano Bernardino de Sahagún a mediados del s. XVI. De ahí que los libros visuales de Rivera estén íntimamente vinculados con las fuentes literarias.⁶⁵ Un ejemplo es el mural **Cultura Totonaca** (1950) del Palacio Nacional en Méjico D.F., que muestra una figura vistiendo

⁶⁵ Sahagún, Bernardino. Fray. Historia General de las cosas de la Nueva España. Méjico, 1997, Ed, Porrúa. S.A. Libro X,113, p,611'

una manta azteca del *Codex Mendoza*. La referencia a las fuentes y a las culturas que las generaron es necesaria para situar el estudio de la pintura mejicana del s. XX. **Fig. 24**

Los últimos días del sitio de Tenochtitlan

*Y todo esto pasó con nosotros
Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos.
Con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados.
En los caminos yacen dardos rotos,
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas
enrojecidos tienen los muros.
Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos,
es como si bebiéramos agua de salitre.
Golpéabamos en tanto los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo,
pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad.
Hemos comido palos de colorín
hemos masticado grama salitrosa,
piedras de adobe, lagartijas,
ratones, tierra en polvo, gusanos...
Comimos la carne apenas,
sobre el fuego estaba puesta.
Cuando estaba cocida la carne,
de allí la arrebataban,
en el fuego mismo, la comían.
Se nos puso precio.
Precio del joven, del sacerdote,
del niño y de la doncella.
Basta: de un pobre el precio
solo dos puñados de maíz,
solo diez tortas de mosco,
solo era nuestro precio,
veinte tortas de grama de salitrosa.
Oro, jade, mantas ricas,
plumajes de quetzal,
todo eso que es precioso,
en nada fue estimado...
(Anónimo de Tlatelolco, 1528)*

Como se perdió el pueblo mexicatli

*El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco
por agua se fueron ya los mejicanos;
semejan mujeres, la huida es general.
A donde vamos ¡Oh amigos! Luego ¿fue verdad?*

*Ya abandonan la ciudad de Méjico:
el humo se está levantando,
la niebla se esta extendiendo...
Con llanto se saludan el Huitznahuácatl Motelhuitzin,*

*el Tlailotlácatl Tlacotzin, el Talcatecutli Oquihzin
Llorad, amigos míos
tened entendido con estos hechos,
hemos perdido la nación mexicana.
¡El agua se ha acedado, se acedó la comida!*

*Esto es lo que ha hecho el dador de la vida en Tlatelolco.
Sin recato son llevados Motelhuitzin y Tlacotzin.
Con cantos se animaban unos a otros en Acachinanco,
ah, cuando fueron a ser puestos a prueba allá en
Coyoacan(...)*⁶⁶

⁶⁶ AAVV, Semantics, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. León-Portilla Miguel, Garibay K, Angel Maria, Beltrán Alberto. Méjico, Universidad Autónoma de Méjico. 1984, pp. 166-167

La capital de los Mayas-Quiches (Guatemala, llamada Utatlán o Gumarcaah) sufrió el mismo destino, pereciendo junto a las llamas sus reyes, y sus habitantes fueron reducidos a la esclavitud. No corrieron mejor suerte los documentos pertenecientes a su cultura que fueron destruidos por los primeros misioneros cristianos, para obligarlos a abandonar sus viejas creencias religiosas.⁶⁷ El enfrentamiento entre dos teocracias diferentes pero muy semejantes en la proliferación de lo sagrado hace surgir una serie de interferencias y choques, que crean una dinámica especial en el aspecto espiritual y político de la Conquista. España tropieza con una sociedad inmersa en la magia religiosa, que pasa a ser un asunto de Estado con tintes represivos de características europeizantes de tipo eclesiástico y jurídico. Ocupados al fortificar las prisiones para hechiceros indígenas. Los conquistadores implantan un reglamento a los nuevos territorios, urgía alejar a sus moradores de las prácticas idolátricas. La España que va a América después de afrontar la expulsión de judíos y árabes por razones de fe, exigirá lo mismo a los pueblos de las culturas autóctonas más allá del Atlántico.⁶⁸ Pero no solamente los misioneros españoles fueron los únicos que quemaron la herencia de incalculable valor de los pueblos indígenas. El cuarto rey azteca **Itzcoatl** (1428 - 1478) mucho antes que llegaran los teutlis, decidió quemar parte de los antiguos códices para dar a su pueblo *“una nueva versión de la historia azteca. Los señores principales acordaron y mandaron quemar todos los códices para que no viniesen a manos del vulgo y fuesen menospreciados,”* relata Fray Bernardino de Sahagún.⁶⁹ Sin embargo esos mismos misioneros y conquistadores dieron signos de su fascinación por los habitantes y la cultura de los nuevos territorios. Una vez pasado el ardor de la persecución

⁶⁷ Duvois, Pierre. **La destrucción de las religiones andinas.**(durante la Conquista y la Colonia) Méjico Universidad Autónoma de Méjico, 1977.p, 421

⁶⁸ Estella, Monclús Antonio. **El pensamiento español y la idea de América. *Cuadernos Americanos**, Num 2, Marzo-Abril, Méjico, 1987. P,150

⁶⁹ Sahagún, Bernardino. Fray. **Historia General de las cosas de la Nueva España.** Méjico, 1997, Ed. Porrúa. S.A. Libro X, 113. P, 600

religiosa, ellos mismos se dan a la fructosa labor de recoger la tradición indígena, las noticias de sus artes y costumbres que se han conservado felizmente en las obras de Fray Bernardino de Sahagún, Fray Bartolomé de las Casas, Torquemada o, Motolinía. Su mérito ha sido el de haber salvado la herencia cultural de los pueblos vencidos comprendiendo que la conversión de los indios al cristianismo sólo podía lograrse si los misioneros conocían con precisión la cultura y el pensamiento autóctono. Tanto Hernán Cortés en sus cartas de Relación como Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la Nueva España* escriben con admiración de Tenochtitlan, refiriéndose entre otras cosas a las casas donde guardan los *muchos libros de papel cogidos a dobleces como a la manera de los paños de Castilla*, en los que hacían registro de los mitos, historias, versos del canto divino, la astrología, interpretación de los sueños y de las tradiciones. La existencia de una literatura indígena precolombina permaneció ignorada hasta el siglo XIX. Si bien Bernal Díaz del Castillo relata que: (...)“*los mexicas tenían unos librillos de papel de corteza del árbol que llaman amate, y en ellos hechas sus señales del tiempo e de cosas pasadas*”. (...)”⁷⁰ Los cronistas del periodo colonial habían incluido en sus obras algunas muestras de la poesía, oraciones y admoniciones de los indios, pero su verdadero pensamiento no fue conocido hasta que los modernos investigadores descubrieron los cantos y las leyendas que aún se conservan en diferentes países de Latinoamérica. Entre aquellos pueblos se distinguen por su calidad las narraciones de los Mayas de Yucatán en Méjico y de Guatemala, así como los Quichés y Cakchiqueles de Guatemala. Los mayas poseían un sistema de escritura por medio de signos que usaban para guardar los datos de su comercio, sus noticias cronológicas, geográficas e históricas. Algunos libros escritos en su sistema gráfico original se conservan en bibliotecas europeas. La literatura de los Mayas de Yucatan se compendia en los libros de ***Chilam Balam de Chumayel***, particularmente expresivo es el libro de los antiguos dioses que

⁷⁰ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia de la Conquista de la Nueva España*. Méjico, 1980, Ed. Porrúa, S.A, p, 330.

hace referencia a la historia de esa tierra. En varios libros del *Chilam Balam* al lado de los textos mitológicos y parcialmente históricos se encuentran algunas composiciones de carácter lírico, entre ellas las profecías, que en algunos casos parecen evocaciones de las palabras de los antiguos profetas hebreos. El siguiente poema atribuido a Kayom o profeta del antiguo Maní se escribió años antes de la llegada de los conquistadores.

*En el 13-Ahua
en las postrimerías de Katúm,
será arrollado Itza
y caerá por tierra Tancah, ¡Oh padre!
En señal del Dios de lo alto,
llegará el árbol sagrado,
manifestandose a todos,
para que sea orientado el mundo, ¡oh padre!
Hará tiempo que la conjuración
se haya disipado;
hará tiempo de que haya desaparecido lo oculto,
cuando vengan trayendo la señal futura
los hombres del sol, ¡oh padre!
a un grito de distancia.⁷¹*

El hondo sentido estético y la finura de los mayas se capta en la expresión literaria del **mito** que guarda semejanza con el **texto nahuatl** (azteca) de las edades o los soles cosmogónicos.

La descripción de la creación en el **Popol Vuh**, considerado el libro nacional de los **Quichés** es en su ruda y extraña elocuencia y poética originalidad, una de las más raras reliquias del pensamiento aborígen.

*(...) En el 11-Ahau Katun
fue cuando salieron quienes tenían gran poder
a vendar los ojos de los trece dioses.
Era el momento en que acaba de despertar la tierra.
No sabían lo que iba a pasar
Los trece dioses fueron escogidos
por los nueve dioses.
Llovió fuego, llovió ceniza,
cayeron árboles y piedras.
Se golpearon los árboles
y las piedras unas contra otras (...)⁷²*

⁷¹ León Portillo, Miguel. *Literaturas de Mesoamérica*, Méjico D.F., Ed. Cien de Méjico, SEP, 1984, p. 133

⁷² Idem, Opus cit., p. 80

El Popol Vuh fue escrito pocos años después de la Conquista en lengua quiché con el auxilio del alfabeto castellano redactado por uno o varios indios quichés. Se habla en él de la visita al Quiché del Obispo D. Francisco Marroquín para bendecir la ciudad de Chichicastenango en 1539. El nombre del autor se desconoce, solamente se tiene noticia de lo que dice el manuscrito: que existía antiguamente un libro, el **Popol Vuh** que se refería al origen del mundo y de la raza aborígen, de sus reyes y, como ese libro ya no existía se escribía esta narración ya dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo.

(...) Poco faltaba para que el sol, la luna y las estrellas aparecieran sobre los creadores y formadores. De Paxil, de Cayalá vinieron las mazorcas amarillas, y las mazorcas blancas... Y así encontraron la comida y ésta fué la que entró en la carne del hombre creado, del hombre formado; esta fué su sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz en la formación del hombre por obra de los Progenitores. Y de esta manera se llenaron de alegría porque habían descubierto una hermosa tierra, llena de deleites, abundante en mazorcas amarillas y blancas, abundante también en pataxte y cacao, y en innumerables zapotes, anonas, jocotes, nances, matasanos y miel ...Y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne, de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados(...)

Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché.

Los *mexicas* (Imperio Azteca) fue un pueblo prehispánico donde florecieron aisladas de influjos culturas también milenarias, el mensaje de su pensamiento y de su fantasía encontró los medios que lo difundieron en su ámbito propio, preservándolo y convirtiéndolo en legado. La existencia entre estos pueblos de escribanos dedicados a hacer el registro de sus mitos, historias y tradiciones y de libros impresionó a los primeros frailes misioneros más aún que a los conquistadores, como muestran las crónicas y las relaciones. Motolinía (Fray Toribio de Benavente) que llegó en 1524 señala: (...) *“mucho notaron estos naturales indios entre las cuentas de sus años, el año en que vinieron y entraron en esta tierra los españoles”*. (...) ⁷³ Así mismo los indios notaron y

⁷³ Idem. *Opus, cit*, p, 116

señalaron para tener cuenta el año que vinieron los doce frailes juntos, o sea en 1524.

En la cultura azteca existían centros educativos llamados *calmecatl* y *los telpuccalli* para niños y jóvenes donde se aprendían de memoria las largas crónicas, himnos a los dioses, poemas, mitos y leyendas., así como versos del canto llamados cantos divinos que eran escritos por medio de caracteres, así como la astrología, las interpretaciones de los sueños y la cuenta de los años. Por este doble procedimiento de transmisión y memorización, los sacerdotes y sabios preservaban y difundían el legado religioso y literario. Los poemas nahuatl *xochicuicatl*, cantos floridos o diálogos de la flor, en Texcoco, Huejotzinco y, Ayapanco. Los *icnocuicatl* poemas de honda reflexión sobre la muerte, los *yaocuicatl* cantos guerreros, los *xopancuicatl* cantos de primavera, los cantares antiguos de los otomíes se decían en convites y casamientos. También existen composiciones en lengua zapoteca, mixteca y tarasca.

Los rasgos estilísticos y la simbología de algunos poemas de la lengua nahuatl (Azteca) reiteran desde el principio de forma paralela una idea o sentimiento, unas veces en dos frases donde se contraponen ideas en forma antitética, otras son la expresión de pensamientos que complementan el sentido o, apuntan por medio de metáforas destinadas hacia un mismo sentimiento o intuición. Por ejemplo:

¿Quién podrá sitiar a Tenochtitlan?

¿Quién podrá conmover los cimientos del cielo?

Otra forma de paralelismo destinado a ser completado es el siguiente verso.

Desde donde se posan las águilas,

Desde donde se yerguen los tigres...

antítesis se encuentra en la afirmación de no temer a la muerte en la guerra.

Ésta es nuestra gloria,

éste es tu mandato.

La literatura precolombina fue revalorada al iniciarse el siglo XX a raíz de la publicación del ensayo *Ariel* en 1900 por el periodista uruguayo José Enrique Rodó⁷⁴, que tuvo gran eco entre la *inteligencia* de Latinoamérica. En este ensayo se contrastan dos formas de sociedad a través de dos personajes; *Caliban y Ariel*. *Caliban* representa el materialismo y el utilitarismo que corresponde al pensamiento de *Norteamérica*, mientras que *Ariel* se identifica con una élite capaz de sacrificar importantes ventajas materiales a intereses espirituales. Para el autor, ese altruísmo es parte de la herencia filosófica de la antigua Grecia, pero el *Arielismo* va más allá al ser interpretado por la *inteligencia* Latinoamericana como la búsqueda de las propias esencias nacionales, a las que se atribuyeron cada vez más raíces precolombinas.

El Indigenismo surge como un fenómeno artístico que tuvo sus primeras manifestaciones en *Perú y Guatemala* al integrarse en la literatura. Los siete ensayos de Carlos Mariátegui escritos en 1928 se basan fundamentalmente en la Conquista Española y su relación con los indígenas. El mundo eminentemente agrario precolombino se ve perturbado poco a poco al pasar las propiedades indígenas a la Corona y a los particulares. Esta estampa hegemónica acarreó otros tantos riesgos, ya que el indio queda a merced del viejo feudalismo al cambiar de manera violenta una economía rural indígena que brotaba libremente del suelo, para injertar un sistema económico de corte feudal por parte del colonizador que no garantizaba la progresiva evolución, ya que al indio le corresponderá tomar la condición de siervo en la *Hacienda* del gran terrateniente o de esclavo en la extracción minera virreinal.(...) “Los conquistadores destruyeron una formidable máquina productiva, se disputaron y se repartieron en pingüe botín de guerra; las tierras y los hombres a la vez que la aristocracia colonial conservó intactos sus derechos feudales sobre la tierra y por consiguiente, sobre el indio.”⁷⁵ (:...) Lo más trágico ha sido que la independencia de España no contribuyó a mejorar las condiciones del indio según preconizaba Simón Bolívar en 1825, quien en el Congreso Peruano

⁷⁴ Rodó, José Enrique. *Ariel, Liberalismo Jacobinismo*. Ensayos: Ruben Darío, Bolívar, Montalvo. Méjico, Ed Porrúa, S.A. 1991, pp, 1-59

⁷⁵ Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos sobre la realidad del Peruana* Barcelona Ed, Crítica, 1973, pp. 280.

declaró: (...) *“el Ejercito Libertador había devuelto a los hijos de Manco Capac la libertad que les quitó Pizarro.”*⁷⁶ (...) Ni el indio encabezó la revuelta Independentista, ni la posterior legislación aportó postulados igualitarios. Al contrario, la ideología liberal y los juristas de la época dan continuidad a la explotación, de modo que la abolición de la servidumbre y la distribución de tierras fueron simples sentencias teóricas redactadas al calor de la causa libertadora: *“(…)si la refriega Republicana hubiese sido un movimiento de las masas indígenas habría necesariamente tenido una fisonomía agrarista, lejos de eso, los nuevos decretos republicanos se elaboran sin el indio y contra el indio, con neta impunidad (...).*⁷⁷

Mientras el Virreinato era un régimen medieval y extranjero, la República es formalmente un régimen liberal y autóctono al que le correspondía elevar la condición del indio, pero contrariando este deber, la República lo pauperiza. Para los indios significa la ascensión de una nueva clase dominante que se ha apropiado sistemáticamente de sus tierras. Sin olvidar que desde el punto del animismo indígena este despojo guarda matices insospechados, porque el indio mantiene un vínculo con *la Madre y gran protectora de tipo simbólico, la tierra es sagrada y fuente de existencia, no fuente de lucro.* En esta dinámica laboral sin trasiego mercantil, el trabajo es para el indio un acto religioso celebrado con canciones y rituales de fertilización para la siembra y cosecha. Privado de su heredad cae en el abandono, queda huérfano, que traducido en lengua quechua equivale a ser un huakcho. Lo anteriormente expuesto podría explicar el descontento del indio desprovisto de sus tierras que en Méjico se encarna en la figura revolucionaria de Emiliano Zapata, alzando la bandera de la reivindicación agraria. No es de extrañar que el indio marginado, desprestigiado y despojado de sus pertenencias se sienta impelido a abandonar su altísima atalaya, e inicie el fenómeno de las migraciones. Riadas humanas tocan el dintel urbano impulsadas por una situación insostenible que refuerza el flujo y, se vuelve imparable inercia. Contingentes agrarios de toda Latinoamérica desbordan el Río Grande o Bravo en la frontera de Méjico a partir de la década de los años cincuenta creando el icono patético

⁷⁶ Idem. Cit, Opus, p, 281

⁷⁷ Idem, Cit, Opus, p, 282

del *espalda mojada*. Las capitales de Latinoamérica reciben esta imparable afluencia, y particularmente la ciudad de Méjico, que crece desproporcionadamente hasta convertirse en la megalópolis actual con cerca de 25 millones de habitantes. La emigración no sólo supone el traslado físico en el espacio sino que implica trasplantar el *ethos* distintivo y diferenciador del indio, que en general en toda América despierta menosprecio. El emigrante indio, hoy plebe urbana, toma posesión de la urbe y carta de ciudadanía al darle un nuevo rostro de vigorosa impronta. Los hombres de maíz en las grandes urbes nos recuerdan la recreación que hace Miguel Angel Asturias (1949)⁷⁸ del mito maya, en el que contrapone la cultura orgánica tradicional con el desarrollo capitalista moderno. Estos nuevos núcleos urbanos son la encrucijada donde los escritores, historiadores y pintores se dan la mano con una fuente común que es el indigenismo, recreando una nueva poética no sólo literaria e histórica, sino *plástica*. Las expresiones literarias en la novela, el ensayo periodístico y la poesía se impregnan de un aire de frescura al recuperar los mitos y las leyendas ancestrales que se han ido transmitiendo a través de los siglos, y que en la actualidad están más vivas que nunca al ser recreadas por plumas de la talla de José María Arguedas, Miguel Angel Asturias, Gabriel García Marquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz...

2.2.3. Plástica precolombina. Los Códices

La escritura de los códices y el sistema educativo fueron heredados de las culturas antiguas mejicanas, en particular las *artes plásticas* y los métodos de enseñanza son de origen *culhuacanos*, heredados a su vez de los *toltecas*. Esta última cultura floreció en el siglo IX y al igual que los mayas de Yucatán y los mixtecas de Oaxaca poseían diversas formas de escritura, glifos e inscripciones en estelas, cuyos códices manifiestan la influencia de estas tres culturas.

Los toltecas (Tula) procedentes de la cultura mixteca (Oaxaca) fueron los que enseñaron el arte de la escritura a los texcocanos. Las referencias de los textos nahuatl

⁷⁸ Asturias, Miguel Angel. (Guatemala 1889- Madrid 1974). Poesía: *Sien de Alondra*. Prosa: *Leyendas de Guatemala, El Señor Presidente, Los hombres de maíz, El Papa verde, Los ojos enterrados, Week-end en Guatemala y Mulata de tal*

a Quetzalcoatl, afirman que había instaurado centros de educación superior, donde se enseñaba la doctrina del libro divino o teomoxtili. Gracias a los testimonios de toltecas, mixtecas y mayas de los siglos IX a XI d.C. se sabe que la escritura de los códices, las inscripciones en las piedras y los centros de educación se remontan a un período anterior al azteca. La respuesta sobre el origen de la escritura es inmediata para los mayas quienes habían recibido el calendario en la etapa clásica, que comprende desde los inicios de la era cristiana hasta el siglo IX d.C. Así como la evidencia de inscripciones en escritura ideográfica y en parte fonética en las incontables estelas lo demuestran.

En cambio la región central de Méjico donde había florecido la cultura teotihuacana entre el siglo I y VIII d.C. en Teotihuacan la ciudad de los dioses antes que la de Tula y en donde han encontrado los arqueólogos vestigios de escritura, diversos glifos ideográficos y medios para representar la cuenta de los días o tonalpohualli. Otros investigadores han encontrado la cuenta de los años o xihpohualli que servía de base al calendario y para la redacción de los anales. Los *teotihuacanos* preservaron mitos y creencias heredados de los de Tula, que son patrimonio común de los pueblos de lengua nahuatl entre ellos los mexicas, texcocanos, tlaxcaltecas y otros más. Parece posible afirmar que la transmisión de una tradición cultural y el descubrimiento de diversas formas de escritura existía desde los tiempos de las culturas clásicas precolombinas, principalmente entre los teotihuacanos y los centros mayas de Palenque Copán, Tikal, Uaxactúm.

Sin embargo, según los descubrimientos de los arqueólogos el origen de la escritura es aún más remoto. En las costas del Golfo de Méjico, floreció la cultura *Olmeca (Veracruz y Tabasco)*, que según los estudiosos se remonta al segundo milenio antes de Cristo. El país del hule o de los olmecas fue un pueblo enigmático que se extendió por otras partes de Mesoamérica y contiene las más antiguas inscripciones que han sido descubiertas en Méjico, *la estela de los tres zapotes*. La inscripción hallada en una figurilla de jade y los glifos todavía más antiguos se encuentran en *Montealbán (Oaxaca)* en las estelas de *los Danzantes*. Estos testimonios dan una idea de la antigüedad de la invención de la escritura, anterior en varios siglos a la era cristiana, 600 a.C. en los *Danzantes* de Montealban. También a través de los textos mexicas se

confirma la conciencia de los orígenes culturales en un verso que señala las costas del Golfo de Méjico, donde se hace referencia a los grupos de sabios custodios de las tradiciones que hubo y a los *libros de pinturas*.

*En un cierto tiempo
que ya nadie puede contar,
del que ya nadie ahora puede acordarse...
quienes aquí vinieron a sembrar
a los abuelos, a las abuelas...
por el agua en sus barcas vinieron en muchos grupos,
y allá arribaron a la orilla del agua,
a la costa Norte,
y allí donde fueron quedando sus barcas,
se llama Panutla..
Enseguida siguieron la orilla del agua,
iban buscando los montes,
algunos los montes blancos,
y los montes que humean..
Sus sacerdotes los guiaban,
y les iba mostrando el camino su dios.
Después vinieron, allí llegaron
al lugar que se llama Tamoanchan,
que quiere decir nosotros buscamos nuestra casa...
Y allí en Tamoanchan
estaban los sabedores de cosas,
los llamados poseedores de códices,
los dueños de la tinta negra y roja⁷⁹*

Por libros de pinturas se entienden los trabajos pictóricos con comentarios en lenguas nativas, dibujados por Mayas, Aztecas y Mixtecas y en menor número por Tarascos y Otomíes (todas estas culturas asentadas en el Méjico precolombino). Los cuales fueron hechos sobre tiras de piel raspada de venado o sobre papel amatl hecho con la corteza del amate. Según el mito azteca el Dios Quetzalcoatl fue el inventor de la escritura según el maya los jeroglíficos fueron inventados por el Señor del Ojo del Sol Kinich Ahau, sin embargo ninguno de los mitos menciona cuando y como fue inventado

⁷⁹ Stern, María. Las extraordinarias historias de los Códices mejicanos. Méjico, Ed, Joaquin Mortiz. S.A. 1972, pp, 11,12,13

el papel que usaban. Los análisis químicos del más antiguo códice maya, el Dresdensis, demuestran que fue hecho a partir de la corteza del *Ficus Cotinifolia* que crece en abundancia en Yucatán.

¿Fueron Mayas o Aztecas los inventores del papel? Los responsables del invento tal vez hayan pertenecido a una cultura más antigua asentada en el Golfo de Méjico. Tanto los mayas como los aztecas se servían de él, su primer destino fue la confección de las túnicas usadas por los mayas, para cambiar después hacia la manufactura de libros. Entre los Aztecas el amatl se usó al principio para adornar a sus dioses y sacerdotes. Cuando conquistaban un pueblo los aztecas exigían como tributo a los vencidos, entre otros bienes, el papel que era destinado a fines rituales. Entonces los tributos se apuntaban sobre papel creando la necesidad de tener este en cantidades mayores. Vivían en un verdadero mundo de papel, se usaba como ornamento, ritual, magia, registro de tributos y para la manufactura de los *libros pintados* que en esta cultura eran de gran valor. Junto a la rueda de oro y los collares de metal y piedras preciosas que Moctezuma ofreció a Hernán Cortés figuraban dos libros de los que usaban los aztecas. El primer sorprendido en Europa por estos libros fue fray Pedro Mártir de Anglería hasta el punto de dar a conocer de inmediato la noticia al mundo. En la carta que dirige al Papa Adriano escribe que, (...) *“donde quiera que se abra el libro siempre presenta dos lados escritos, y aparecen dos páginas en cada doblez a menos que usted lo extienda todo, y añade que: Las hojas de estos libros sobre los que ellos escriben son de la tela de los árboles, de la materia que se desarrolla debajo de la corteza superficial “(...)”*⁸⁰

En cuanto a la iconografía de los *códices mayas* hace referencia a sus dioses mientras que en la de *aztecas* y *mixtecas*, a sus Reyes. Los códices mixtecas se caracterizan por el variado colorido del rojo, azul, púrpura, negro y gris, que contrasta con la sobriedad del dibujo negro de los mayas. El códice nahuatl Boturini se caracteriza por la ausencia del color resaltando el dibujo delicado, por lo que se piensa en varias escuelas: la de *Texcoco*, la de *Méjico-Tenochtitlan* y la de *Tlatelolco*.

⁸⁰ Leon Portilla, Miguel. Literaturas de Mesoamérica. Ed. S.E.P. Cultuta, 1984. Méjico, p, 19

Las diferencias entre ellas, según los estudios hechos por Robertson se basan en el sentido histórico y racional más europeo que caracteriza a la de *Texcoco* y, que la distingue de la escuela de *Méjico-Tenochtitlan* más enmarañada por los mitos religiosos que la sacan de la historia. La escuela de *Tlatelolco* también está en el marco de influencia europeo debido a la presencia de los frailes españoles que impartían clases de latín, lógica, y filosofía en ese convento.⁸¹ Los códices mixtecos precolombinos son un hecho extraordinario en cuanto a la antigüedad que relatan, desde el *año V Pedernal* (692 d.C.) hasta finales del siglo XVI. El conocimiento del pasado precolombino estuvo estrechamente vinculado a la biografía de investigadores y capitanes que ocultos bajo los hábitos de frailes, viajeros y, etnógrafos fueron víctimas de epidemias, robos, falsas denuncias, infortunios de toda clase o, conjuros de brujos. En su afán por salvar los códices del olvido y la destrucción lo arriesgaron todo. Amados por unos, odiados por otros, nombres despreciados por sus contemporáneos, cristianos fervientes, tienen en común la atracción que sintieron por el mundo enmarañado y confuso del indio mejicano... Entre ellos están Fray Diego de Landa, Fray Bernardino de Sahagún, Motolinía, Fray Diego Durán, Fray Bartolomé de las Casas, el Abate Charles Etienne Brasseur Bourbourg, Lorenzo Boturini Benaduci, John Selden, el Visconde Kinsborough, Ernst Förstemann. Algunos han tenido que esperar tres o cuatro siglos para que se les hiciera justicia.⁸² **Figs. 25, 26, 27**

2.2.4. Plástica del siglo XIX

Las primeras manifestaciones plásticas con clara referencia indigenista ya aparecen en la época Colonial como antes se mencionó, pero con un sentido simbólico de recuperación del pasado precolombino hasta mediados del siglo XIX. La obra escultórica *El Tlahuicole* (1851) del artista catalán afincado en Méjico Manuel Vilar, tiene

⁸¹ Idem, Opus, Cit., pp, 14,15

⁸² Idem, Opus, Cit, p,19

una fuerte influencia helenística y neoclásica que pone de manifiesto el estilo de moda en Europa⁸³ En la pintura *El descubrimiento del pulque* (1861) de José Obregón, también se revela una iconografía en la que el artista hace su propia versión de la historia precolombina con un estilo acorde a los cánones europeos que marca la época.⁸⁴ Con la pintura de gran formato de Saturnino Herrán,⁸⁵ se inicia una corriente precolombina y nacionalista donde los iconos están en dotados de fuerza y dignidad heroicas. Este pintor hace un estudio de la diosa precolombina Coatlicue para el friso *Nuestros Dioses*, (1904-1918) que pintó con un estilo según la tradición establecida desde mucho antes en el arte español. Los iconos en esta pintura son los descendientes directos de Velazquez en *El Aguador* y los *Mendigos filósofos* de José de Rivera, aunque con un sentido más decorativo que la de sus antecesores. En esta pintura se celebra al indio mejicano a la manera del buen salvaje como prototipo del nacionalismo mejicano, que se había intensificado por las presiones de la Revolución ya en curso avanzado. Los indios que pinta Saturnino Herrán deben poco al arte precolombino y mucho a los aspectos más académicos del Simbolismo. **Figs. 28, 29 y 30**

⁸³ Vilar, Manuel. (1812-1859). Nació en Cataluña y se afincó en Méjico. Precursor del nacionalismo, sus iconos escultóricos recrean indios con temas precolombinos pero ajustados a los cánones helenísticos y neoclásicos

⁸⁴ Obregón, José. (1832-1920) Pintor mejicano con signos manifiestos de su inquietud por temas históricos y precolombinos

⁸⁵ Herrán, Saturnino. (1887-1918) Pintor nacido en Aguascalientes. Inició los nacionalismos. Intérpretó al Méjico popular, al legendario, colonial y prehispánico, así como al criollo

2.2.5 Repercusiones plásticas en el siglo XX.

La pintura mejicana del siglo XX es consecuencia de diversos acontecimientos políticos y sociales que marcaron profundamente la sensibilidad de los artistas, lo que al final ha dado lugar no a una, sino a varias estéticas. Al iniciarse el siglo XX, las convulsiones revolucionarias son el factor condicionante para la emergencia de una estética nacionalista, la cual se vio reflejada tanto en la pintura mural como en la de caballete a partir de los años veinte, conocida como **La escuela mejicana de Pintura..** Al mismo tiempo que se conformó como un movimiento pictórico que defendió a ultranza los valores nacionales.

El ambiente socio-político en 1910 estalló en una revolución de consecuencias devastadoras, que dejó al país bajo las ruinas y la miseria. Y que el naciente poder revolucionario fue incapaz de planificar a pesar de existir una serie de programas, los cuales resultaron inútiles debido a la bancarrota en que se encontraba Méjico. Lo único que se concretó fue la prohibición de exportar antigüedades mejicanas,⁸⁶ se reeditó la obra del doctor Mora sobre las Revoluciones en Méjico y la reorganización de algunas bibliotecas y colecciones de archivos.⁸⁷ Este pseudorenacimiento orientado al pasado, (un periodo nacional bien preciso, la época colonial y el siglo XIX) no estableció ninguna estructura para que participara el público, sino mas bien se buscó el apoyo de algunos establecimientos de prestigio, entre ellos museos o archivos encerrados en sí mismos. Al principio hubo una apertura al crearse en distintos Estados de la República Museos de Artes Decorativas con la artesanía de la época colonial, para la supervivencia de la economía local, que era la fabricación de talavera Poblana que tanta fama dio en los siglos anteriores a la ciudad. En 1917 se abrió uno en la ciudad de Guadalajara y otro en Puebla para preservar y mejorar la técnica de fabricación de la talavera Poblana

⁸⁶ "Creación de la Dirección General de Bellas Artes". * Boletín de Educación, Méjico, 1, 2 de Noviembre de 1915. Pp, 161-162

⁸⁷ Idem, Opus, Cit. pp, 165-184

También se proyecta transformar el convento de Guadalupe de Zacatecas en museo, poco tiempo antes cerrado al culto.⁸⁸ A pesar del esfuerzo, la política artística y Cultural del Presidente de Méjico en esa época, General Venustiano Carranza carecía de un verdadero proyecto nacional, y no contaba con los medios financieros necesarios para que continuara su funcionamiento. En 1918 se suprime la Escuela Nacional de Bellas Artes como consecuencia de la penuria existente, el mismo año en que se recibe la obra escultórica *L'appel aux armes* de Rodin, que ocupa la atención de maestros y alumnos. De hecho existe una enorme distancia entre las ambiciosas intenciones nacionalistas presentes en los textos oficiales y la cruda realidad.

En la siguiente década (años veinte), se concretan una serie de proyectos gracias a la habilidad de José Vasconcelos, nuevo Secretario de Educación, cuyo pensamiento coherente va directamente a la acción al vincular las actividades estéticas, la psicología y la moral, pero también es alógico por el impulso lírico que da a sus programas, que no obedecen a un plan dialéctico sino orientado a la afinidad estética, cuyos fundamentos son Zarathustra de Nietzsche y las Enéadas⁸⁹. Para José Vasconcelos la estética fue una mística que busca la adhesión mediante la emoción más que con el razonamiento; suscitar una fe, un credo, una actitud esencialmente religiosa. El contenido de la propia obra de José Vasconcelos; el monismo estético, explica que los hombres de su generación fueron educados con la idea de que ya no era posible construir nuevos sistemas de filosofía, por lo que se opone intentando establecer un sistema basado en Pitágoras. Este ensayo del filósofo centró los problemas de los pensadores contemporáneos de volver a reivindicar la libertad del espíritu, sin desconocer las conclusiones legítimas de la ciencia experimental y de la crítica histórica. En los textos de Vasconcelos encontramos que: (...). *la ciencia se muestra impotente para definir los primeros aún principios y menos los ideales definitivos, quedando libre el terreno para*

⁸⁸ Fell, Claude. **José Vasconcelos. Los Años del Águila (1912-1925)** Méjico. Universidad Nacional Autónoma de Méjico. 1989. p, 386

⁸⁹ Boletín de la Universidad. Méjico, 1 de Noviembre de 1917.. pp, 134-140

*actividades consideradas entonces sospechosas y estériles: “la especulación, el arte, la religión, que para el autor están vinculadas(...).”*⁹⁰ El problema de superar la sabiduría antigua con ciertas conquistas definitivas del método científico, imponía dar el primer paso superando el positivismo. Una filosofía primitiva y provinciana con pretensiones de universalismo porque significaba el poderío de una raza de comerciantes, antimística antiheroica y antireligiosa. Kant, también decepcionado por la metafísica racionalista quiso fundamentar la vida del espíritu en la razón práctica y en el imperativo categórico de la noción moral innata de la conciencia. La hora de las filosofías estéticas fundadas no en la razón pura, ni en la razón práctica sino en el misterio del juicio estético había llegado. El monismo estético había de ser el principio unificador de las actividades mentales, (intelectuales, morales y estéticas) y su autor sueña con una Estética fundamental que sería un eco de la Ethica de Spinoza.

Este pensamiento estético tuvo gran influencia en la reconstrucción pos-revolucionaria partiendo de la reinención del pasado al crear nuevos mitos cuyo fin era recuperar el espíritu de Méjico. El intento de renacimiento cultural vinculado a la exaltación nacional reforzó la imagen de la revolución triunfante que había dejado al país en la bancarrota, añadiendo a esto el desorden de los asuntos internos que eran el verdadero motivo que impedía volver los ojos al extranjero como ocurría en la época de Porfirio Díaz. En este momento aún no se tenía conciencia de la riqueza del patrimonio ni de su potencial cultural. El mérito de Vasconcelos residió en poner a punto un programa educativo en 1920, a través del cual dió coherencia a las hasta entonces veleidades imprecisas, creaciones efímeras y oportunistas, política elitista y, vuelta hacia el pasado. El nuevo programa controló algunas instituciones heredadas del siglo XIX y debería llevar a buen fin entre otros proyectos el desarrollo del Teatro Nacional y la Educación artística del pueblo. Las artes populares experimentan una gran renovación entre 1920 y 1924, al vigilar y estimular la formación de músicos, pintores, escultores así como de

⁹⁰ Idem, Opus, Cit, p, 387

arqueólogos, etnólogos e inspectores de monumentos nacionales. Esta nueva propuesta en la estética provocó un cambio considerable en la educación escolar, promoviendo una autentica invasión hacia las escuelas de pintores y músicos, los cuales insuflaron vida directa a la conciencia del niño con la finalidad de que la inspiración del artista despertara la de la niñez y la juventud. La metodología que se aplica es la comunicación directa desde la intuición a las conciencias infantiles. Las Escuelas al Aire Libre se transforman en Talleres Libres poniendo fin al Academicismo. Los alumnos de ahí en adelante se ven confrontados con la vida misma y las costumbres de la gente, lo que desarrolla un apego a lo auténticamente nacional con la condición de expresar su amor al arte y, el deseo de ser sinceros.

En Coyoacán se estableció la primera Escuela al Aire Libre⁹¹ recibiendo a niños de las escuelas primarias. Alfredo Martínez Ramos, su director, hace un esfuerzo por incorporar a los niños indígenas. En 1926 escribe su experiencia: *“mientras más pura es la raza mayor fuerza tiene su producción, es en ella donde se marca más originalidad y pureza. He podido observar que a medida que se cruza va perdiendo estas cualidades que son a mi entender la principal condición que tiene .”*⁹² Estas declaraciones constituyeron el barómetro que midió las buenas intenciones y el entusiasmo que despertó en todos los escolares la integración en los talleres.. Por su parte, José Vasconcelos se dirigió en sus ensayos a la creatividad de las razas mestizas a las que dedica su libro *La raza Cósmica*, donde planteó dos conceptos que se complementan: uno abierto al mundo exterior a lo universal, al cosmos; y otro, dirigido a lo nacional, reivindicando el autoconocimiento haciendo un viaje interior para la reafirmar la propia identidad. **Figs, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37 .**

Estas propuestas estéticas son conocidas por los pintores, entre ellos Diego Rivera, quien a su regreso a Méjico declara que; *la base de todo arte es el sentimiento*

⁹¹ “La nueva orientación de la Academia Nacional de Bellas Artes”. Méjico, **Boletín de la Universidad* III, 6, 1917, pp, 93-96

⁹² Historia del Arte Mejicano. Méjico Ed, S.E.P. / I.N.B.A., Salvat, Num 97, 1982, p, 125

popular. En la visita que hace a una exposición de Bellas Artes descubre el frescor de la inspiración popular en la producción infantil, y aprovecha la ocasión para hacer una crítica a la pintura decorativa que según su criterio sólo muestra la superficie, al mismo tiempo que defiende la obra cubista de Picasso expresando que: “*olvidando la superficie de los objetos ha comprendido que la vida de ellos no reside en el sentido decorativo que tienen, sino en su asombrosa constitución interna que es la sustancia misma que da vida, palpación formidable*”⁹³

La integración de los signos populares en la plástica pictórica encontró un estímulo en las tesis de José Vasconcelos, admirador ferviente del escritor uruguayo José Rodó, autor del ensayo *Ariel*. Vasconcelos emula a Goethe al postular que la fase estética es la fase superior de la humanidad, con la creación de una *estética bárbara* que superara la decadencia y afirmara el vigor del Nuevo Mundo. Lo importante continuaba, *es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo hablar wagnerianamente por dioses crepusculares como la Coatlicue*.⁹⁴ La locura vasconceliana tuvo su primer éxito en la pintura mural al crear conciencia de los valores patrios, así como la apertura de una etapa de gran vitalidad en la cultura mejicana en la que participaron los pintores, que por primera vez incidían en la propia idiosincracia a través de la introspección al volver la mirada hacia las raíces propias. Los dioses y mitos del pasado precolombino eran por primera vez, recreados en una iconografía de contenido histórico-social. Estas nuevas propuestas plásticas incorporaron tanto las antiguas técnicas procolombinas como las más innovadoras contemporáneas al introducir productos de tipo industrial. Así se entrelazaron formas y contenidos en el complejo mundo del arte con el de sus creadores, construyendo un espacio que se movía entre el mito y la ideología marxista. Este nuevo fenómeno que surgía se percibió en la pintura mural de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, o en la pintura de Frida Kahlo al final de su vida. En cambio José Clemente

⁹³ Fell, Claude. **José Vasconcelos Los Años del Águila. (1921-1925)**. Méjico, Ed, Universidad Autónoma de Méjico, 1989. p, 392

⁹⁴ Del Conde, Teresa. **Historia del Arte Mejicano del Siglo XX**. Méjico, Ed, Attame, 1994, p,18

Orozco se expresó siempre de manera más personal de acuerdo con su propia concepción del mundo y de la historia, la cual fue siempre escéptica, y que se acentuó por el lenguaje expresionista que empleó; tan punzante en su ironía y sarcasmo.

2.3 Polémica entre nacionalistas y eurocentristas.

El derecho a la existencia de un arte nacional que surge de una estética se concreta en una iconografía pictórica que refleja las raíces populares y folklóricas. La intención de reafirmar la propia identidad provocó una polémica en 1923 en la que toman parte los artistas, críticos y filósofos, fuera atacando o defendiendo las formas y los contenidos de la pintura mural. Los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria pintados por Jean Charlot, Fermin Revueltas y Fernando Leal acrecientan las dudas. La crítica la consideró una coartada demagógica tras la que se oculta la impotencia de los pintores modernos para superar ciertas dificultades técnicas. Entonces se denuncia que tras ese primitivismo artificial se disimula un arcaísmo congelado y vacío. *“La polémica se centra en el propósito y significado de los signos populares y folklóricos de difícil definición por su tornasolada diversidad”.*⁹⁵ Los murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y, José Clemente Orozco despiertan pasiones. La propuesta de una nueva estética en la que se experimenta y valora la introspección con fines nacionalistas e ideológicos no convence. La asimilación de la propia idiosincracia y realidad crea expectación y desconcierto en quien la contempla. Los signos/símbolos encriptados en una iconografía desde la que se proclama con vehemencia su contenido nacional-socialista chocan. En algún mural se refleja la acción desarrollada por el Ministro Vasconcelos en el terreno de la educación a través del icono de la maestra rural, así como las grandes ideas movilizadoras expresadas en sus numerosos discursos en los que exalta de forma especial el trabajo

⁹⁵ “Renacimiento y Nacionalismo”, **El Demócrata**, 16 de Julio de 1923

manual. El ministro José Vasconcelos expresa en una entrevista que concedió en 1923 a un periodista que: “*arte mural en Méjico y el lienzo una de las primeras observaciones que hizo a los muralistas fue que se debería liquidar el arte de salón para restablecer el grande, continuando que el verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión y que la religión moderna, el fetiche es el Estado socialista organizado para el bien común*”.⁹⁶ La pintura, según Vasconcelos, debe incitar al espectador a la acción más que a la contemplación. Sin embargo se resigna al ver la orientación marxista de algunos muralistas, no sin reticencias al ver que el código iconográfico había girado hacia ciertos temas como la exaltación del hombre mejicano, con mucha frecuencia en sus actividades productivas o sus luchas sindicales.

La polémica contradictoria en la que unos denuncian el materialismo dialéctico mientras otros exaltan su espiritualidad, coincide en que los criterios estéticos de la crítica debían evolucionar, abandonando los tradicionales referidos a lo bonito o lo real. Sin embargo en el fondo de la polémica se cuestionan tres tendencias pictóricas de hacer arte. La *folklórica y decorativa* a la que pertenecían Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Fernandez Ledesma, la *nacionalista-marxista* del grupo Rivera-Orozco-Charlot-Siqueiros, sus ayudantes y discípulos y por último la *neoacademicista o posimpresionista* representada por Alfredo Ramos Martinez, director de la Academia de Bellas Artes. El impresionismo introducido por Gerardo Murillo (Dr. Atl) y Alfredo Ramos Martinez en realidad liquidó el academicismo que dominaba la pintura al final del siglo XIX y principios del siglo XX, evolucionando hacia un *posimpresionismo* que tuvo que compartir el terreno con el *Art Nouveau*, cuyo representante y responsable máximo es Roberto Montenegro. Tanto David Alfaro Siqueiros como Jean Charlot fustigan con desprecio esta corriente a la que califican de plástico-literaria. En resumen, la apertura de las Escuelas al Aire Libre de Sta. Anita y Coyoacán introductoras de las dos tendencias (posimpresionismo y Art Nouveau) salvaron a la expresión plástica mejicana

⁹⁶ Fell, Claude. **José Vasconcelos. Los años del Águila.** Méjico, Ed. Universidad Nacional Autónoma de Méjico. 1989, pp, 363, 364

de sufrir una embolia irreversible, habiendo alejado la decadencia y haberla orientado a la producción pictórica de temas nacionales; paisajes, tipos sociales o costumbres, etc.. Ya que la expresión pictórica estaba enajenada por un respeto fetichista hacia las modas extranjeras, confinando al arte mejicano a un papel puramente transcriptorio o decorativo, superficial, sin profundizar en las estructuras íntimas de los objetos, de la sociedad y del hombre mismo.

Así la polémica entre eurocentristas y nacionalistas se redujo al enfrentamiento entre Alfredo Ramos Martínez y Diego Rivera y sus particulares puntos de vista. Ante las propuestas de Rivera de cerrar la Academia de Bellas Artes, Alfredo Ramos Martínez responde que el arte de Rivera no ha sido ni será genuinamente nacional porque está impregnado de múltiples prejuicios, de múltiples visiones de las que nunca podrá desprenderse.⁹⁷ En 1924, cuando arrecian los ataques contra el muralismo, surge la acusación de ser un movimiento que trata de imponer un imperialismo estético. Nemesio García Naranjo, Jefe de Educación Pública en esos momentos bajo la dictadura de Victoriano Huerta señala que: (...)“*periódicamente el buen gusto es monopolizado por una capilla a veces literaria como en la época de la Revista Moderna, otras filosófica como en el caso del positivismo, a veces plástica. Dando la impresión, que las costumbres del Porfiriato se perpetuaban al substituir una filosofía de Estado por un arte de Estado proclamando genio a Diego Rivera*”.⁹⁸ (...) No dejando otro recurso al pueblo que aceptarlo. El artículo es interesante en cuanto aborda la instauración no solamente de un arte sino de una cultura de Estado, cuando hubiese sido deseable que el triunfo de la Revolución lograra la abolición de los cenáculos oficiales. El arte mejicano sucumbía a un nuevo academicismo tanto más poderoso, cuanto que estaba sostenido por el poder central, ahondando el abismo entre los pintores que no sentían las palpitations de la vida nacional. Los eurocentristas por su parte al defender el concepto de universalidad toman en cuenta los condicionamientos del entorno en una época determinada, los cuales conducen a una visión naturalista del mundo. Un mundo que evoluciona una vez agotada una vía e inicia otra hacia su propia

⁹⁷ Idem. *Opus, Cit*, p,400

⁹⁸ Idem. *Opus, Cit*, p, 392

interioridad. El componente de universalidad presente en el eurocentrismo acepta la evolución como un concepto que los nacionalistas niegan al repetir continuamente temas y formas que giran en círculo concéntrico. Por su parte los eurocentristas también toman en cuenta la concepción de la historia eliminando cualquier idea de novedad absoluta, entendiendo que cada momento se vincula al pasado, es decir, que en el presente hay pasado. Sin embargo al cuestionarse las novedades radicales, que de darse interrumpirían la fluidez y la continuidad del devenir cambiando su sentido conceptual como tal. No tratan de considerar este flujo como una cadena eslabonada directa causa-efecto, sino de una sucesión en teoría inagotable de posibilidades con distintos discursos de ser. Una sucesión de auténticas novedades que comunican con el discurso histórico dentro de una variedad, que al mismo tiempo proclama la unidad de una cultura. Al evadir el determinismo nos encontramos con el sentido creador de la acción humana, la capacidad de la existencia que demuestra que el ser humano puede hacerse a sí mismo. La innovación se introduce más, como una capacidad humana impuesta por las condiciones históricas que a través de ellas inicia la acción transformadora. De manera que si se nace en el siglo XX no hay posibilidad real de vivir una existencia como la de alguien que nació en el siglo XVIII, abriendo la posibilidad de lo que será el futuro⁹⁹ En el mundo occidental no son iguales Sto. Tomás de Aquino y Renato Descartes, como tampoco Giotto, Picasso, Miquel Barceló o Julio Galán, pues los parámetros histórico-sociales en los que se han movido y creado sus obras son completamente diferentes. Pero dentro de la concepción eurocentrista forman parte de esa universalidad y evolución formando parte de un todo. El rasgo definitorio e individualizante demuestra que la cultura es la noción de dinamismo ontológico de la vida humana que reconoce la capacidad de transformación de su ser. Esta capacidad abarca al género humano y a la cultura por antonomasia que es universal. La razón de ser del eurocentrismo es la visión integradora que da sobre la historia universal en contrapunto a la postura nacional-indige

⁹⁹ Renacimiento y Nacionalismo. Méjico. * El Democrata, 1923

nista, la cual considera el eurocentrismo como una imposición hegemónica cultural. Pero no es posible dar la batalla si no es con los principios que provienen de esa misma cultura que se empeñan en satanizar o concebir como ajena o intrusa. Ya el hecho de calificar de culturas a las antiguas civilizaciones adjetivadas además como americanas delata aquella imposibilidad. Si son culturas y americanas es que se les concibe al modo europeo u occidental, dando la razón al hecho que de otro modo sería injustificado y extravagante, al extender el concepto de arte pongamos por caso a las pinturas rupestres, fetiches africanos o esculturas precolombinas y en general a las expresiones plásticas de los llamados pueblos primitivos. La justificación histórica de esta generalización se halla en el universalismo con que se ha postulado la cultura occidental. (...)” *Admitir estas y otras obras semejantes en el universo artístico fue difícil y es un fenómeno tardío, porque semejante apertura sólo se pudo dar ya iniciado el tránsito hacia el subjetivismo en la historia del arte occidental. O de otra manera, cuando los artistas euroamericanos pudieron discernir en aquellas obras llamadas primitivas, que son muestra de su propio anhelo de independizarse de la tradición figurativa naturalista, encontrando en ellas suficiente motivo de inspiración y modelos dignos de emular.*(...) ¹⁰⁰

Así en la década de los cincuenta un grupo de pintores y grabadores mejicanos que hicieron efectivo el cambio al abrirse hacia una concepción estética más universal, incorporando en sus obras una nueva estética que se alejó del nacionalismo. Lo cual dio como resultado una nueva forma conceptual de hacer arte y el inicio de una etapa de sorprendente vitalidad.

¹⁰⁰ O’Gorman, Edmundo. Tiempo y Arte. * Memoria de papel. Año 1, Num 2. Octubre de 1991. Méjico. pp, 75-79

ILUSTRACIONES

(Capítulo 2)



Fig 4.-
Título: Ana María Pérez Cano.
Autor: Miguel Cabrera. (siglo XVIII)
Técnica: Oleo/lienzo. (107 x 85 cm)
Lugar: Museo Nacional de Historia, INAH.
Su escudo de armas la muestra como descendiente de Moctezuma.



Fig 5.-
Título: María Magdalena de Villaurrutia y López Osorio, marquesa del Apartado.
Autor: Miguel de Herrera. (siglo XVIII).
Técnica: Oleo/lienzo (93 x 77 cm).
Colección: Concepción Obregón Zaldivar de Valadez.



Fig 6.-
Título: Miguel Velazquez de Lorea.
Autor: José de Paez. (siglo XVIII).
Técnica: Oleo/tela. (106 x 85 cm).
Lugar: Museo Nacional del Virreinato.



Fig 7.-
Título: Francisco de Fagoaga.
Autor: Anónimo. (siglo XVIII).(1736).
Técnica: Oleo/tela. (209 x 126 cms).
Fundador de una de las dinastías mas ricas del Virreinato.



Fig 8.-
Título: Juana Leandra Gómez Parada.
Autor: Anónimo. (siglo XVIII).
Técnica: Oleo/tela. (189 x 99 cm).
Colección: Particular.



Fig. 9.-
Título: María Francisca Esquivel Serruto..
Autor: Anónimo. (siglo XVIII).
Técnica: Oleo/tela. (76 x 57).
Colección: Juan Manuel Gomez Morin y Sra.



Fig 10.-
Título: La familia de Leona de Vicario.
Autor: Domingo Ortiz. (siglo XVIII).
Técnica: Oleo/tela. (200 x 191 cm).
Colección: Convento Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, Valladolid, España.
Leona Vicario , heroína de la Independencia de México a los 5 años.



Fig 14.-
Título: "La china poblana"
Autor: José Agustín Arrieta. (S.XIX).
Técnica: Oleo/tela. (90,5 x 71).
Colección: Particular (Cortesía Fomento cultural Banamex, A.C.).



Fig 15.-
Título: Cuadro de Comedor. (Jarra de Talavera poblana, tomate con frijoles y pimientos y botella de vino).
Autor: José Agustín Arrieta. (S.XIX).
Técnica: Oleo/tela. (38 x 48 cms).
Colección: Particular.



Fig 16.-

Título: Cuadro de comedor. (Juego de té de porcelana policromada, molino de café, florero blanco de alabastro y plato de loza con tamales, jarra con chocolate y molinillo).

Autor: José Agustín Arrieta. (S.XIX)

Técnica: Oleo/tela. (64,5 x 88cms).

Colección: Particular.



Fig 17.-

Título: Cuadro de comedor. (Pan de muerto, frutero de cristal prensado, cubierta de platano, chirimoya, naranjos, cañas, jicama, manzana, bombonera verde de cristal, incensario de barro negro, flores de zempaxuchitl, dulce de calabaza, manzanas con almendra y pasas, figuritas de porcelana china, candelero).

Autor: José Agustín Arrieta (1855).

Técnica: Oleo/tela. (70 x 95 cm).

Colección: Particular.



Fig 18.-

Título: Cuadro de comedor. (Cántaro de barro, cazo de cobre, licorera roja de cristal esmerilado, licorera de cristal cortado con vino blanco, botella con pulque, botellas de vino tinto, tomate con frijoles, calabacitas, ajos, nabos, rábanos, tomates rojos y verdes, huevos y chichicuilote (ave)).

Autor: José Agustín Arrieta.

Técnica: Oleo/tela. (65 x 92,5).

Colección: Sucesión Fernando Gamboa.



Fig 19.-
Título: Hacienda de Chimalpa. (1893).
Autor: José María Velasco.
Técnica: Oleo/tela. (104 x 159 cms).
Lugar: Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



Fig 20.-
Título: Nubes sobre el valle de México.
Autor: Gerardo Murillo. "Dr. Atl". (1933).
Técnica: Atl colores/plancha de cemento. (127 x 176 cm).
Lugar: Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



Fig 21.-
Título: "Paisaje Zapatista". (1915).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Oleo/lienzo. (144 x 123 cm).
Lugar: Museo Nacional de Arte. INUBA. México D.F.



Fig 22.-
Título: "Paisaje de Zacatecas". (1914).
Autor: Francisco Goitia.
Técnica: Oleo/lienzo. (58 x 96 cm).
Lugar: Museo Nacional de Arte. México D.F.



Fig 23.-
Título: "Hombre sentado en el basurero". (1926-1927).
Autor: Francisco Goitia.
Técnica: Oleo/lienzo. (53 x 57 cms).
Lugar: Museo Nacional de Arte. México D.F.



Fig 24.-
Título: Cultura Totonaca. (1950).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Fresco (4,92 x 5,27 cms).
Lugar: Ciudad de México. Palacio Nacional.



Fig 25.-
Título: "El amor divino".
Autor: Códices Maya. Anónimo (Dresde).
Técnica: Pintura/amatl (papel de la corteza de los arboles).



Fig 26.-
Título: "Llegan los aztecas".
Autor: Codice azteca. Anónimo (Boturini).
Técnica: Pintura/amatl (papel de la corteza de los arboles).

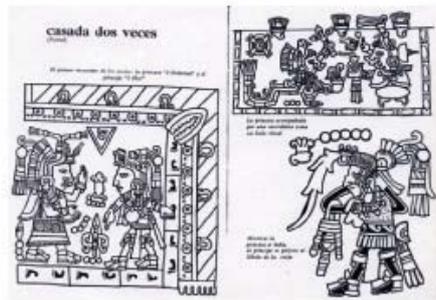


Fig 27.-
Título: "Casada dos veces"
Autor: Codice azteca. Anónimo (Nutel).
Técnica: Pintura/amatl. (papel de corteza de arbol).



Fig 28.-
Título: "El Tlahuicole".
Autor: Manuel Vilar. (1851).
Técnica: Alabastro.



Fig 29.-
Título: "El descubrimiento del pulque" (1861).
Autor: José Obregón.
Técnica: Oleo/lienzo.

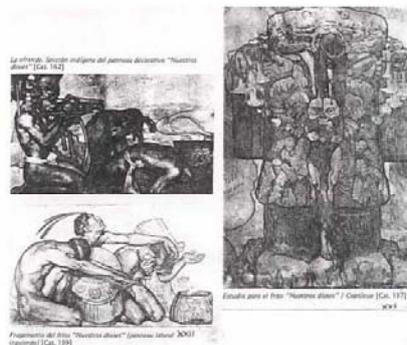


Fig 30.-
Título: "Nuestros dioses". (1904-1918) (3 paneles).
Autor: Saturnino Herrán.
Técnica: Oleo/lienzo.

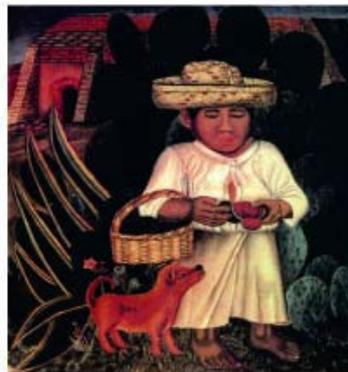


Fig 31.-
Título: "Tunero". (1928).
Autor: Fernando Castillo.
Técnica: Oleo/tela.
Lugar: Centro Popular San Antonio.



Fig 32.-
Título: "Guajolote". (1927).
Autor: Alfonso Gonzalez.
Técnica: Grabado/linoleo.

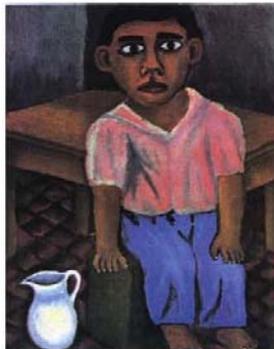


Fig 33.-
Título: "Niño con jarro". (1926).
Autor: Lorenza Vazquez.
Técnica: Oleo/tela.
Lugar: Centro Popular de Pintura San Antonio Abad.



Fig 34.-
Título: "La billetera". (1938).
Autor: Antonio Ruiz (El Corcito).
Técnica: Oleo/tela. (54 x 60 cm).



Fig 35.-
Título: Alumnos Tarahumaras de la casa del estudiante indígena fundada en 1925 con el objeto de formar promotores culturales indígenas.



Fig 36.-
Título: "Paisaje". (1931).
Autor: Fermín Gómez.
Técnica: Grabado. Litografía realizada en la casa del estudiante indígena.
Publicado en Pulgarcito, n° 28, Mayo 1931.

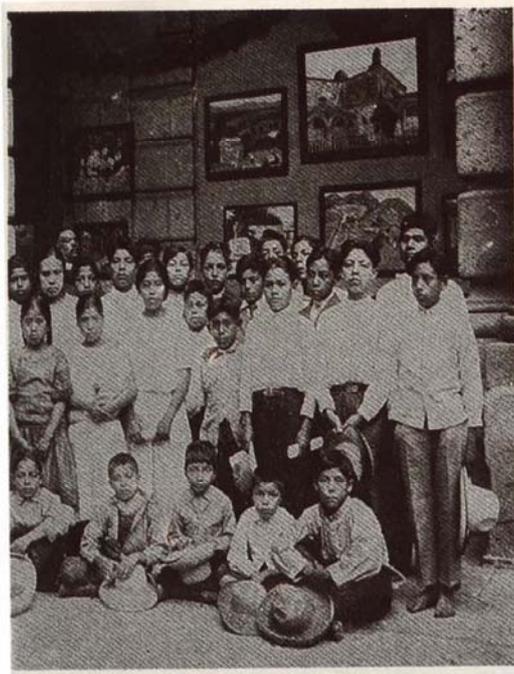


Fig 37.-
Exposición en el palacio de Minería con obras de las EPAL, aquí con sus autores de las escuelas de Tlalpan y Xochimilco.

CAPITULO 3

3.0 Rasgos, Lenguajes, Reivindicaciones.

3.1 Reafirmación de la identidad propia:

3.1.1 Rasgos culturales, populares, étnicos y míticos

José Agustín Arrieta..

Los rasgos culturales de tipo popular, étnico y lingüístico conforman una red compleja en la pintura mejicana que se revela en una iconografía pictórica sui géneris a partir del siglo XIX y que culmina en el XX. A partir de estos rasgos se investiga en la pintura sus vínculos con la cultura popular y su trascendencia simbólica. En el capítulo anterior se ha hecho mención de ciertos signos que reflejan la realidad cultural, por ejemplo objetos pertenecientes a la artesanía popular, porcelanas de origen europeo, vinos y ultramarinos venidos de España etc. Así también algunos tipos populares, étnicos y míticos que en la época posindependentista fueron objetos estéticos en las creaciones pictóricas. Desde el punto de vista estético estos iconos se considerarían como signos culturales heredados y cuyo contenido simbólico destaca como una forma de reafirmación de la propia identidad. A través de la pintura el pueblo va tomando conciencia y revalorizando lo propio a través de estos signos, a la vez la pintura adquiere una función al revelar la crisis existencial por la pérdida de referencias con la metrópoli (España). La iconografía pictórica posindependentista viene a sentar las bases de una nueva concepción de hacer pintura, la cual evoluciona hacia una estética nacionalista en el siglo XX al recuperar el pasado precolombino.

Rasgos populares, étnicos y míticos.

Los cambios sociales en la nueva sociedad posindependiente son radicales. A la pérdida de referencias con la metrópoli, se suma la guerra que se convierte en una epidemia de la época, una de las más difíciles y dramáticas para el pueblo mejicano. Los artistas no son ajenos al drama en su obra reflejan en una iconografía lo cotidiano. El artista de esta cotidianidad extrae los signos / símbolos configurando nuevos códigos en los que prima el sentido de reconocimiento propio. Y en la pintura se descubre el nuevo

espíritu que reconoce el mestizaje real de lo cotidiano como símbolo. En el siglo XIX esta pintura tuvo poca resonancia a nivel nacional e internacional, pero en ciertos sectores de la aristocracia y la alta burguesía se empezó a apreciar y se compró para adornar los comedores de las casas señoriales.

Los intelectuales de la época por su parte hacen referencia a ella en sus comentarios descubriendo su raíz popular. Mientras los pintores escudriñaban las entrañas culturales proyectando en el lienzo de forma simbólica esa cotidianidad de la sociedad urbana del siglo XIX, formada por criollos, mestizos, indios y mulatos. Esto configura la nueva estética que fue evolucionando hasta concretarse en una pintura con personalidad propia en el siglo XX, transformándose en el movimiento pictórico conocido a nivel internacional como la ***Escuela Mejicana de Pintura***.

José Agustín Arrieta

Para entender este fenómeno iniciamos este estudio con el análisis de la pintura de **José Agustín Arrieta**. (Puebla de los Ángeles, **1803-1874**) En su pintura se puede captar una sensibilidad especial para expresar esa realidad a la que nos hemos referido y en la que analizamos el simbolismo vinculado al sentido de reafirmación de la propia identidad. En sus composiciones pictóricas selecciona los productos de la tierra, los objetos destinados al uso cotidiano tanto de origen europeo como mejicano, los tipos populares y los mitos populares. Estos elementos le sirven para expresarse estéticamente poniendo en evidencia el mestizaje cultural real de esta sociedad haciendo una síntesis del microcosmos de la ciudad de Puebla de los Ángeles¹⁰¹. Los géneros pictóricos en los que destaca su pintura son los cuadros de comedor, bodegones, paisajes de la ciudad donde la gente vive esa cotidianidad, los interiores de las cocinas poblanas, las pulquerías y las agualojas en las que transcurre el día a día de la sociedad posindependentista.

¹⁰¹ Palou, Pedro A. **La fundación de Puebla y su evolución histórica. Ensayos**. Gobierno del Estado de Puebla, 1986. Puebla. pp, 7,17

Tanto escritores como novelistas de la época dan noticia del contexto social poblano. El político y novelista Manuel Payno de paso por la ciudad de Puebla para ir al puerto de Veracruz en el invierno de 1843, escribe su 10ª carta acerca del pintor Arrieta al que llama por error Sebastián, (...)“*hombre apreciableísimo por su modestia y buen trato personal, es admirable para pegar en los lienzos, esos grotescos raros que vemos en las calles*”(…) ¹⁰² En esta carta hace elogio de dos de sus cuadros; **El limosnero** y una **Poblana**, agregando que en las iglesias y conventos de monjas había otros cuadros que atestiguaban (...) “*que tanto Arrieta como el pintor Ordoñez tienen numerosos discípulos e imitadores, y que todavía por muchos años no se extinguirá en esta ciudad el gusto por la pintura*”(…).

Después de los graves acontecimientos políticos y militares acaecidos en Méjico que terminaron con la invasión norteamericana, a su paso por la ciudad en 1849 el político liberal y escritor Guillermo Prieto¹⁰³ describe en su interesante libro **Ocho días en Puebla** la visita que hizo al pintor José Agustín Arrieta a su estudio(...) “*se asciende a su aposento por una especie de cerbatana con escalones, los caballetes, los cuadros y el conjunto, os avisan sin más prólogo que estais exabrupto en el estudio del artista. Él mismo comentó sus pinturas desbordándose en entusiastas y calurosos elogios frente a sus cuadros de costumbres*”(…), describiendo el ambiente en el que se desenvolvía; José Agustín Arrieta trabajaba de conserje en el Congreso de los Diputados con un salario con el que subsistía, la conversación del artista versaba sobre sus obras, sus estudios y sus ilusiones. El escritor añade que estuvo embebido con la vida de aquel hombre que quiere levantarse, que necesita brillar y que no ve a su alrededor ni en su porvenir más que obscuridad y miseria, (...)“*y se indigna uno contra la fortuna que tiene al que sabe crear, de portero miserable de una oficina*”(…). En efecto, la guía de forasteros de la ciudad de Puebla del año 1852 de Juan N. Valle confirma la información de Guillermo Prieto. Arrieta tenía el cargo de conserje primero, no el de portero y vivía en el Palacio del Congreso. Un cargo que estaba dentro de la estructura administrativa de la Secretaría del Congreso

¹⁰² Payno, Manuel. **Político y escritor mejicano**, (Méjico 1810, San Angel 1894). Escribió novelas románticas como **Fistol del diablo y los bandidos de Río Frio**. El pequeño Espasa, 1988, Ed, Espasa alpe, Madrid, p, 977

¹⁰³ Prieto Guillermo. **Político y escritor mejicano**. (Méjico 1818- Tacubaya 1897). Ministro de Hacienda, escritor de tendencia romántica, escribió: **La musa callejera y el Romancero Nacional**.

formada por tres oficiales mayores, un archivero, dos conserjes y un mozo de aseo, pero el único que vivía en el mismo edificio era Arrieta.

Las alacenas pintadas por José Agustín Arrieta a partir de 1843 reproducen todo género de objetos de bronce, frutas, flores, hortalizas, legumbres, peces y aves. Este período ha sido investigado minuciosamente por los historiadores poblanos José Luis Bello y Gustavo Ariza,¹⁰⁴ Bello y Zetina J.L.¹⁰⁵ Cabrera Francisco,¹⁰⁶ Cordero y Torres Enrique,¹⁰⁷ Calderón de la Barca Francisca¹⁰⁸, y Efraín Castro Morales,¹⁰⁹. A los que nos remitimos para comprobar que la ciudad de Puebla de los Ángeles fue la fuente de su inspiración. Volviéndose a través de su pintura el biógrafo plástico de la tierra que entendió, porque estudió en ella sus mejores esencias hasta fecundarla con una obra imperecedera. Ya en su época temprana, algunas de sus pinturas (1837-1839) fueron llevadas por Peter Joseph Lang a Worms (Alemania). Tres de ellas permanecieron en Heidelberg hasta 1978, año en que se estableció una relación Poblana-Alemana.

En las alacenas o cuadros de comedor se nota el cuidado con que manejó la técnica y la disposición de los objetos cotidianos, así como el énfasis en la variedad de la artesanía popular. Los tenates¹¹⁰ de la región Poblano-Tlaxcalteca que pinta de forma realista, contrastan con los procedentes de otras regiones. En los bodegones el componente subjetivo de su simbolismo esta vinculado al entorno cultural, al seguir los trazos o las texturas de los objetos artesanales nos conducen a su origen, cuyo resultado es un sincretismo armónico entre lo artesanal de procedencia indígena con lo mestizo y lo europeo. Las porcelanas y el fino cristal junto permanecen en sus bodegones junto a los frutos de la tierra; las papayas, chirimoyas, mameyes, tejocotes, sandías, tunas o chumbos, los platanos de diferentes variedades, piñas, cañas, jícamas, capulines o aguacates. **Figs. 15, 16** Hortalizas y verduras genuinamente mejicanas así como las flores de calabaza, los jitomates y tomates, el silantro y la gran variedad de chiles entre

^{104,105, 106, 107,108,109} Castro, Morales Efraín. **Homenaje Nacional a José Agustín Arrieta.(1803-1874)**. Méjico. Museo Nacional de Arte, Méjico, 1994

¹¹⁰ Tenates. Nombre que se da en Méjico a los cestos sin asas.

los que destacan los poblanos o huauchinangos. El pintor a partir de estos signos hace su propia creación iconográfica.

El escritor y político Guillermo Prieto comentaba sobre la profundidad del arte y el pensamiento de José Agustín Arrieta lo siguiente: “(...) en que está reproducida en la clase media la lucha de costumbres, el pichel de Sajonia y el jarro de pico agudo, el plato poblano de pajarito y la azucarera parisiense (...)”.¹¹¹

Figs 17 y 18

Sin duda alguna el valor de sus pinturas de comedor reside en el mestizaje de sus objetos estéticos, al unir y encarar en sabia y audaz combinación elementos de procedencia europea y mejicana que en ese momento, especialmente en la coquinaria tradicional representaban la autentica lucha de costumbres. Dentro del género del bodegón existen lo que tradicionalmente se han llamado mesas revueltas, en las que además de las flores predomina lo suntuario.

En cuanto a lo popular, lo mítico y lo étnico, las pinturas **La China Poblana, el Limosnero, el mestizo o el Costeño** son un ejemplo de la fuente de donde proceden, que no es más que el contexto social de la época. En particular el icono de **la China Poblana** que deriva del mito popular y cuyo traje folklórico de las poblanas, a raíz de la independencia se transforma en símbolo, al incorporar en la falda el signo del águila imperial azteca. Tanto el traje de China poblana como el de Charro están vinculados a la mejicanidad. Esta integración de los personajes populares y étnicos en su pintura son una referencia estética y plástica en la pintura del siglo XX. Como se puede observar en las pinturas de Diego Rivera, Frida Kahlo, Francisco Goitia o Julio Galán que establecen vínculos estéticos con las de Arrieta, aunque con lenguajes muy personales. Los tipos étnicos en Rivera o, los trajes folklóricos en la pintura de Frida Kahlo y Julio Galán no hacen más que confirmar esta observación. **Fig 14**

¹¹¹ Castro Morales, Efraín. José Agustín Arrieta. Su tiempo, vida y obra. Homenaje Nacional. I.N.B.A. Méjico, 1994, p, 95

Manuel Payno en 1843 al ver una de las pinturas de Arrieta escribió que: *"(...) un mendigo con sus harapos, su cuerpo sucio, sus barbas canas y amarillentas por el humo del cigarro, es una de sus mejores obras, cuando hace poco tiempo se expuso en el Gran Teatro de Santa-Ana (...)"*.¹¹² Sin embargo la exposición de los bodegones en la Academia de San Carlos de la ciudad de Méjico del mismo pintor no fue acogida con el mismo entusiasmo. La revista *La Libertad* del 15 de febrero de 1878 recoge la crítica de uno de sus bodegones: *"(...) Se mira de una manera palpable lo que es la pintura sin escuela. Los objetos que se manifiestan en dicho cuadro están pintados con mucha verdad, pero es una verdad sin arte, sin el ornamento de la escuela que le imparte la armonía y esa unidad que tiene en sí misma la naturaleza pero que está oculta a los ojos del lírico que solo pinta por inspiración... bueno hubiera sido que Arrieta hubiera suprimido el gato en esa composición, porque no podía haber indiferencia en él a la vista del pollo desplumado que tiene enfrente a no ser que aquel hubiese acabado de comer opíparamente; pero el espectador no lo sabe... El artista no sólo debe saber poner el color sobre la tela, porque esto solo pertenece al mecanismo. El artista debe ser lógico, y saber el porqué de lo que pinta, esto pertenece a la filosofía... si faltan estas dos circunstancias una obra saldrá disparatada, y causará risa a la posteridad (...)"*.¹¹³ Esta crítica refleja la estricta mentalidad academicista empeñada en buscar la verdad en el arte.

Arrieta, muestra una sensibilidad especial por la belleza arquitectónica de la ciudad de Puebla proclamada Patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1988. El Centro Histórico con su catedral y la espaciosa plaza con la fuente de San Miguel, en torno a portales que sostienen los edificios del entorno, los tianguis al aire libre y algunos tipos populares. Se asoma al interior de las casas señoriales con sus famosas cocinas poblanas que han dado un carácter particular a la ciudad, no sólo por la brillantez de los azulejos poblanos que tapizan sus paredes, sino por lo exquisito que se cocina en ellas;

¹¹² Idem, Opus, Cit, p, 96

¹¹³ Gutierrez S, Felipe. La exposición de San Carlos *La Libertad* 15 de Febrero de 1878

el mole poblano, los chiles en nogada y la variedad de dulces, entre ellos los camotes. En los cuales se desbordó la imaginación y fantasía barroca de las monjas clarisas autoras del invento, al convertirlos en filigranas de azúcar. También pintó las agualojas de la época o lugares donde se vendía el agua fresca de frutas particularmente de piña y las populares pulquerías que fueron un centro de reunión de las clases populares. Estas pulquerías fueron también inmortalizadas por Diego Rivera en el siglo XX en la pintura ***Las ilusiones***. Y Frida Kahlo cuando fue maestra de la Escuela de Pintura La Esmeralda junto a sus alumnos decoró la de su barrio en Coyoacán. **Figs. 12 y 38**

Los tipos étnicos que cautivaron a Arrieta en las pinturas ***El mestizo y El costeño*** son una muestra de que con frecuencia utilizó como iconos los tipos más representativos de la compleja sociedad poblana del XIX. En particular fija su atención en la multiplicidad de los trajes que indican el estatus social. Así los Chinacos vestían pantalón abierto dejando ver la calzonera en la parte baja, la chaqueta corta y el sombrero de alas anchas se complementaba con un pañuelo anudado en la cabeza. El mismo Maximiliano de Habsburg, Emperador de Méjico, llegó a vestir éste traje e impuso la moda de cerrar el pantalón transformándolo en un traje más elegante. Los personajes de Arrieta en su pintura se pasean por las calles, plazas o en el interior de los patios con las ropas maltratadas, rotas, sucias... Los soldados que Arrieta pinta con uniformes son una multitud variopinta y multicolor. Las aristócratas y burguesas cubren sus rostros con sombrillas de encaje de los ardientes rayos del sol, mientras los burgueses pasean con ropa oscura y con sombrero de copa, o bombín. Los indios con sus frazadas y cotones oscuros, y las populares chinas poblanas van con sus hijos a los tianguis y son acosadas sexualmente por el militar. Indias vendedoras, limosneros, locos y, la bebedora de pulque. Todos estos personajes son parte de la realidad social poblana y tomaron vida a través de los pinceles de Arrieta al transformarlos en objetos estéticos. En el simbolismo de los rasgos culturales en su pintura hizo visible ¡El Méjico del siglo XIX!

La ruta abierta por Arrieta fue continuada en el siglo XX por la Escuela Mexicana de Pintura que incorporó el indigenismo; los mitos del origen a la época contemporánea.

Integrando en la pintura finalmente el *icono indígena* como objeto estético, una utopía que se apodera de los murales de el siglo XX.

3.2. Lenguajes Pictóricos. Asimilación de diferentes estilos

Los lenguajes pictóricos que dan sentido y expresión a la creatividad pictórica funcionan al mismo tiempo como un medio de comunicación, aspecto captado por las altas esferas políticas de Méjico en el siglo XIX. En 1874 el Magistrado de la Suprema Corte de Justicia y escritor Manuel Olaguibel exhortó de la siguiente forma a los artistas: (...) *“Artistas trabajad porque vuestro campo es muy extenso; para el género histórico contais con héroes sublimes, para la pintura interior contamos con tipos interesantes y, para el paisaje con una naturaleza virgen”*¹¹⁴ Manuel Olaguibel aún no se refería al arte prehispánico, pues la apreciación de éste en aquella época no era importante, pugnando en realidad por un nacionalismo de corte Neoclásico entonces de moda. Sentido de manera conservadora, muy apegado a la Academia de Bellas Artes de San Carlos aunque sin pertenecer a la cultura europea. Ida Rodríguez Pamprolini añade: (...) *“que el país no sólo intenta manejar elementos europeos, (que fueron el fundamento del arte colonial) si bien quedaron confinados casi exclusivamente al arte religioso, excepto la arquitectura que al apropiarse de ellos universaliza los valores mejicanos”*.¹¹⁵ (...)

Los lenguajes empleados en la pintura mejicana guardan estrechos vínculos con los europeos influyendo decisivamente, aunque cada vez más se investigue en la propia realidad reflejando la idiosincracia.

3.2.1. Simbolismo y Decadentismo

El Decadentismo y el Simbolismo europeos son los lenguajes que expresan la nueva subjetividad y que se presentaron como una alternativa al Impresionismo, Neo y pos-impresionismo considerados como el arte de los colores, las pinceladas y los sonidos, etc. El Simbolismo y su trasfondo literario expresaban el idealismo como un lenguaje que llamó la atención de algunos artistas mejicanos, haciendo lo propio y

¹¹⁴ Del Conde, Teresa. Historia Mínima del Arte Mejicano del Siglo XX. Méjico. Ed, Attame, 1994. pp, 12,

¹¹⁵ Idem, Opus, Cit, p, 81

adaptándolo a su forma particular. Este lenguaje cuyo pensamiento radical subjetivo se sumó al espíritu de decadencia, esoterismo y misticismo, estableció relaciones estrechas con los paraísos artificiales, las sociedades secretas o la alegría críptica. Los temas sobre ensoñaciones, fantasías, erotismo, religiosidad o muerte, conforman esta corriente amplia y heterogénea de lenguajes con denominaciones comunes básicos, que tienen entre sus principales ingredientes, la figuración y el decorativismo, el gusto por lo lujoso y lo raro.

El simbolismo y Julio Ruelas .

En Méjico la obra del pintor y grabador Julio Ruelas (1870-1907) es un ejemplo de la influencia que tuvo este lenguaje y la adaptación que hizo de él en su particular visión iconográfica de la muerte. Julio Ruelas estuvo en contacto con las corrientes simbolistas europeas en su larga estancia por ese continente, estudió en la Academia de Karlsruhe en Alemania residiendo durante muchos años en París. El origen de su pintura fue también motivo de una polémica ya que para unos es poco original debido a la influencia que tuvo del simbolista erótico belga Felicien Rops.¹¹⁶ Según sus detractores copió algunas ideas y parafraseó otras con aire de decadencia europea, que encajaba poco con la dura realidad del entorno mejicano, que poco después iba a hacerse más dura con el estallido de la Revolución. Otros aspectos del Simbolismo que atrajeron a Ruelas encajan perfectamente con el contexto mejicano. Por ejemplo la preocupación por la muerte y, el uso emblemático de las calaveras y esqueletos como elementos más armónicos a la cultura popular. Ruelas fue ilustrador de la Revista Moderna que publicaba traducciones al español de Novalis, Edgar Allan Poe y Baudelaire, la poesía de Ruben Darío, estudios sobre arquitectura, esoterismo y ciencias ocultas o bien ensayos sobre los Prerrafaelitas, William Turner o los pintores de la avant-garde francesa. Se incluían además narraciones de corte fantástico decadente a las que los modernistas eran tan proclives con un propósito más elitista, al estar destinadas exclusivamente a los

¹¹⁶ Idem, Opus, Cit, 1994. p, 13, 14

artistas e intelectuales.

El muralista José Clemente Orozco recuerda en su autobiografía escrita en 1945, la controversia que se planteó entre los exquisitos afrancesados propulsores del movimiento simbolista y, los más jóvenes que asimilaban la Modernidad vinculándola al Nacionalismo. Esta controversia pública entre el Dr. Atl y los amigos de Julio Ruelas era uno de tantos choques entre los románticos *Simbolistas* y *los Modernos*. De un lado los defensores de Julio Ruelas el pintor de cadáveres, sátiros ahogados, fantasmas, de amantes suicidas. Del otro la pintura del Dr. Atl con el arcoiris de los Impresionistas y las audacias de la Escuela de París. La trayectoria de Ruelas fue casi paralela a la de José Guadalupe Posada, autor de más de veinte mil zincografías y grabados impresos en hojas volantes. Ruelas por el contrario como grabador sólo hizo nueve grabados magistrales con la técnica del aguafuerte, cuyas pruebas de autor se imprimieron en el taller de Joseph Marie Cazin en París. Tanto Posada como Ruelas hicieron una interpretación similar del mundo que les tocó vivir, una visión apocalíptica y devastadora que se contraponía a la imagen progresista y racional que Porfirio Díaz y su régimen trataron de establecer. **Fig. 39**

3.2.2 Realismo Social.

El Realismo social se identificó en parte con el movimiento mural que impone la estética nacionalista para interpretar la nueva realidad mejicana. Para los ortodoxos el realismo social se vinculaba a una dialéctica condicionada por el juicio del artista, que se fundamenta en la teoría leninista del reflejo que anticipaba la imagen de una sociedad ideal comunista. Ciertamente en México este lenguaje llegó a adquirir tal protagonismo al bloquear la posibilidad de creatividad independiente en los grupos que no estaban de acuerdo y, que desde 1929 se oponen a través de la *Revista Los Contemporáneos* en un intento inútil.

3.2.3. Estridentismo.

Si bien en la década de los años veinte diversas formas de expresión pictórica surgieron, una de ellas fue el Estridentismo con un lenguaje próximo al Futurismo italiano con presupuestos Dadá y rasgos provenientes de las corrientes alemanas ***El Puente y el jinete azul.***¹¹⁷ A pesar de tener una actitud modernizante su duración fue corta, ya en 1926 se había atenuado y oficializado.

La estética estridentista mejicana destaca los tópicos de la ciudad, la industria y las vías de comunicación pero por desgracia ni la literatura ni la plástica estridentista tuvieron la influencia, ni la trascendencia suficiente en su actitud irreverente en la búsqueda de la modernidad. Su lenguaje compite con el entorno en el que se generó sin trascender lo anecdótico. Desde sus inicios en 1921 sus raíces se entrelazaron a la poesía de la que fue cabeza visible Manuel Maples Arce. Esta corriente se dió a conocer a través de manifiestos publicados en la hoja **Actual** en los Estados de Veracruz, Puebla, Zacatecas y Aguascalientes. Entre 1922 y 1925 tuvo más eco al participar los poetas Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha, Miguel Aguillón Guzmán y el escritor Arqueles Vela, los cuales influyeron en la creación pictórica. El 12 de abril de 1924 en la sede del movimiento, **El Café de Nadie** se hizo la primera exposición. Esta fecha ha sido recordada no hace mucho tiempo en la ciudad de Méjico con una retrospectiva pictórica del grupo Estridentista compuesto en esa época, por Fermin Revueltas, Leopoldo Mendez, Jean Charlot, Diego Rivera y Xavier Gonzalez. Aunque los más representativos fueron Germán Cueto y Ramón Alva de la Canal. Las repercusiones internacionales del grupo Estridentista se deben a sus vínculos con los exponentes del Futurismo europeo, y que en 1996 a través de una exposición internacional se dió a conocer en Madrid, España. A pesar de la vitalidad del movimiento en su época no tuvo la influencia suficiente como para trascender a las generaciones posteriores de pintores mejicanos. **Fig. 109**

¹¹⁷ Idem. *Opus, Cit*, 1994, p, 32

3.2.4. Expresionismo

Para algunos pintores y grabadores mejicanos el Expresionismo es un lenguaje propio. El cual ha servido para configurar la obra gráfica de José Guadalupe Posada en el XIX y el XX, la pintura de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y más recientemente la de Alberto Castro Leñero, Irma Palacios y Germán Venegas entre los contemporáneos. Este lenguaje surge como una reacción en contra del ideal tradicional de la concordancia formal proclamando la ruptura total con el sentido artístico del siglo XIX. En las obras enmarcadas dentro de este estilo, no se pretende simplemente emular sus características formales que son manifestación interiorizada de una realidad herida que se expone a la inseguridad y cuestionabilidad de las resonancias críticas.

Al revisar los lenguajes en la pintura mural mejicana se ve que son el resultado de un cambio en la conciencia social que a su vez expresa un cambio estético, el que no es ajeno al que se había iniciado durante la revolución artística europea en el siglo XIX. Los muralistas fueron más bien tímidos al hacer uso de las formas precolombinas y populares. Rivera, el gran conocedor de los estilos modernos y admirador del arte precolombino, nos revela en sus formas una visión más cercana a la Academia y a Europa que al mundo indígena. David Alfaro Siqueiros tiene un lenguaje más cercano al Barroco y al Futurismo italiano, que al arte popular mejicano y precolombino que tanto pregonó en su manifiesto de 1922. José Clemente Orozco en cambio destaca por su afinidad con el **expresionismo** europeo de manera notable, poniendo en evidencia en su obra al igual que Alfaro Siqueiros, que el patetismo junto a las gesticulaciones los alejan del arte terrible precolombino mesoamericano, el único pintor que llevó hasta las últimas consecuencias plásticas lo precolombino es Rufino Tamayo.

Rasgos europeos en el muralismo mejicano

El muralismo mejicano tiene muchas deudas con la pintura moderna europea como apunta Octavio Paz. Diego Rivera pasó veinte años en Europa durante los cuales participó de las vanguardias en París, junto a Modigliani, Picasso, Juan Gris, Lothe o Severini. Rivera en esa época participa en protestas, contiendas e incidentes. Su gran

habilidad y maestría la demuestra al regresar a Méjico y pintar su obra mural en la que recrea con talento la lección de los fresquistas del Quattrocento italiano y de Gauguin. Tiene afinidades en lo popular con Ensor; con Leger en los vinculos máquina-cuerpo femenino que expresan un erotismo entrelazado .

Por su parte David Alfaro Siqueiros muestra las afinidades que tiene su pintura con el Futurismo italiano, lo delata esa obsesión por pintar el movimiento que comparte con Boccioni. En cuanto a las afinidades que se suponen de Daumier y Toulouse Lautrec con José Clemente Orozco así como las coincidencias con el expresionismo alemán o los artistas que provienen del fauvismo como Roualt son polémicas, porque en su juventud nunca estuvo en Europa como los anteriores. Ensor así como Kokoschka para algunos críticos, también están presentes. El arte mural pertenece sin duda alguna a la corriente expresionista, que se extiende también a la pintura de caballete y al grabado. Si nos detenemos por un momento en la obra de José Guadalupe Posada grabador del siglo XIX nos sorprende descubrir en él a un extraordinario expresionista, Rufino Tamayo y, José Luis Cuevas también hacen uso de este lenguaje, lo mismo que Germán Venegas y Francisco Toledo.

La pintura mural como punto de partida del arte moderno en Méjico se extendió en un movimiento por toda América que abarcó desde el norte hasta el sur. El estilo expresionista mejicano presenta características únicas que ponen en evidencia que su relación con el expresionismo europeo tiene un parentesco polémico. A pesar de ello las afinidades o coincidencias con los grandes movimientos europeos, son el fauvismo y el expresionismo (el primero francés y mediterráneo, el segundo alemán, flamenco y nórdico), y ambos aparecen en 1905 muchos años antes que el muralismo mejicano. Con seguridad los pintores mejicanos no solo conocían estas corrientes sino que las asimilaron y adaptaron a su propia idiosincracia con talento. Las fuentes comunes del fauvismo y del expresionismo fueron Van Gogh y Gauguin, estos pintores junto con Cezanne, tal como decía Nolde, fueron los primeros rompehielos del arte moderno. Rivera recoge la lección de Gauguin aunque también la de Rousseau. De manera que

los mejicanos bebieron en las mismas fuentes que los expresionistas y los fauves.¹¹⁸

Muchas son las coincidencias más que influencias o confluencias, sobre todo el concepto atormentado de la historia en la pintura de Orozco. En Alfaro Siqueiros, el mejor pintor está en su obra de caballete. Este pintor que despliega masas compactas y volúmenes sólidos en sus obras murales, nos sorprende con las enormes calabazas y frutos humildes, revelando a un Siqueiros extraordinario que se inspira en un tema tradicional y nada ideológico en el que no aparecen ni las gesticulaciones ni la grandilocuencia de toda su obra.

José Clemente Orozco sin embargo pertenece a la familia de Otto Dix, Grosz y Kokoschka. La relación que establece Orozco en su pintura entre el fauvismo y el expresionismo es contradictoria, mientras el fauvismo es un arte dinámico, amable, dinámico y sensual, ebrio de sensaciones y ávidamente erótico, el expresionismo es brutal, irónico y patético. El fauvismo es orgiástico, en tanto el expresionismo es crítico. Para el primero la realidad es una fuente de maravillas, mientras que para el segundo de horrores. El fauvismo es una exclamación de asombro y aplauso ante la vida, que se vuelve un grito de desdicha y una acusación moral en el expresionismo.

El muralismo mejicano está más cerca del **expresionismo** que del fauvismo, salvo la excepción en la obra de Rivera en donde el color nunca es ácido, ni la línea se tuerce ni se retuerce, como en las obras de José Clemente Orozco y Siqueiros, (donde la tortura muestra concordancia). En Diego Rivera por el contrario se manifiesta su amor a la naturaleza y a la forma femenina, en su obra todo se conjuga: las plantas, las flores húmedas, hasta las mujeres tienen algo de plantas mostrando una pintura animista, no materialista.

El mundo de Siqueiros y Orozco es el de la deformación y como el expresionismo nórdico tiene un sentido no solo estético sino moral. La imagen pictórica es intensa, brutal y desgarrada con una visión del horror del mundo, una condena y un

¹¹⁸ Paz, Octavio. **Sombras de obras. Re-visiones: Orozco, Rivera, Siqueiros**. Barcelona, Ed. Seix Barral. 1996, pp, 168-169

juicio; es un arte crítico, de negación y de sarcasmo. La pintura europea y la mejicana son dos visiones subjetivas de la realidad, mientras para los europeos es un problema de sensibilidad, en los mejicanos no es emocional ni psicológico sino ideológico en Rivera y Siqueiros, en tanto que en Orozco es moral

Los muralistas mejicanos creyeron en la razón usando una dialéctica con la excepción de Orozco. Si el expresionismo europeo fue pesimista, el muralismo mejicano es optimista, salvo la excepción nuevamente de Orozco. El expresionismo en Europa fue contra la sociedad y el Estado, paradójicamente el muralismo mejicano fue el arte de un Estado nacionalista y sus obras más significativas fueron pintadas en los muros de los edificios gubernamentales. Más allá de las coincidencias formales saltan las divergencias entre ambos movimientos. Dos caminos que se entrecruzan pero que van a sitios opuestos.

3.2.5 Surrealismo.

El Surrealismo es un lenguaje que en Méjico toma carta de oficialidad cuando su líder André Bretón en el manifiesto de Patzcuaro (Méjico) define que: *Méjico es el país surrealista por excelencia*. André Bretón llega a Méjico en 1938 con la esperanza de asociarse con Trosky y Rivera para continuar con la idea de vincular el Surrealismo con la Revolución.

El concepto surrealista que André Bretón tenía del país no es nada excepcional, teniendo en cuenta las aptitudes paranormales o, fantasiosas de los artistas y artesanos mejicanos que son parte de una tradición milenaria. Una capacidad innata para iluminar aspectos escondidos o no tan evidentes de la realidad cotidiana, una constante relacionada con la perpetua vida de la muerte, las creencias religiosas y el politeísmo del pueblo que ha desarrollado estas creencias en sincronía con el santoral católico, y la rica variedad de atributos del complicado panteón precolombino. Después de un estudio visual de la iconografía pictórica se podría afirmar que el lenguaje surrealista más que aportar descubrió las características afines en las obras mejicanas.

En 1940 se organizó en Méjico la Exposición Internacional del Surrealismo con la participación de la pintora Frida Kahlo, realizada en la Galería de Arte Mejicano de Inés

Amor. Exponiendo su pintura al lado de gran número de celebridades entre las que sobresalen: Alberto Giacometti, Ives Tanguy, Man Ray, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Paul Klee, André Masson, Henry Moore, René Magritte, Raoul Ubac, Paul Delvaux, Hans Arp, Matta Echaurren, Meret Oppenheim, Manuel Álvarez Bravo, Kurt Seligman, Salvador Dalí, Humprey Jennings, Denisse Bellon, Hans Bellmer, Diego Rivera, Antonio Ruiz...**Fig. 40** Entre las pintoras participantes destacan Remedios Varo y Leonora Carrington que antes de emigrar a Méjico ya formaban parte del grupo Surrealista con el que habían anteriormente expuesto en París. Las obras de la Exposición Internacional eran producto de un eclecticismo pero defraudó.

La pintura de Remedios Varo¹¹⁹ expresa un interés por lo sobrenatural y la alquimia, sus fuentes fueron los dibujos tradicionales de las cartas del tarot, la obra del Greco y el Bosco. La obra de esta pintora se aceptó de inmediato en el mundo del arte mejicano, aunque su biógrafa Janet A. Kaplan señala que el propio Méjico tuvo que ver poco en su creación artística. Las transformaciones de recuerdos se acodan en su pintura convirtiéndose en palimpsestos, huellas de recursos visuales que son extraídos del pasado. Remedios Varo cuando se afincó en Méjico no evitó intencionalmente el compromiso con el arte mejicano, sin embargo la obra que hizo ahí registró la liberación de las ideas reprimidas que habían estado fermentado durante los años anteriores. Estaba tan llena de imágenes extraídas de experiencias previas, que parece como si tuviera poco espacio para la cultura mejicana y, dada la brevedad de su carrera madura, poco tiempo tuvo para asimilarla como fuente importante para la obra que era capaz de producir. En el M.N.W.A. de Washington, el único museo del mundo dedicado al arte femenino se expuso una antológica de la pintora surrealista española en el 2000 y que falleció en 1963 en Méjico. **Fig 41**

Leonora Carrington entró en contacto con el Surrealismo durante el tiempo que estuvo ligada sentimentalmente al pintor Marx Ernst. A Méjico llegó en compañía de su marido, el diplomático mejicano Raimundo Leduc, permaneciendo desde 1942 hasta

¹¹⁹ Del Conde, Teresa. **Remedios Varo**. *Historia del Arte Mejicano del Siglo XX*. Méjico. Ed, Attame, 1994. pp, 11,12

1985, año en el que se traslada a vivir a Norteamérica. Durante su estancia en Méjico, Leonora Carrington y Mercedes Varo se hicieron amigas íntimas, siendo ambas consideradas como parte integrante de la vida artística mejicana. Carrington con un interés especial por lo sobrenatural, en su obra aparecen influencias de doctrinas de tipo gnóstico, alusiones a la adivinación y pronosticación unidas a la antigua mitología céltica. El libro de Robert Graves, *La Diosa Blanca* (1949) le impactó por los mitos y las leyendas mejicanas sin embargo éstas están completamente ausentes de su obra, salvo una excepción: el mural encargado para el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de Méjico dedicado a Chiapas. Sobre todo le interesó el ritual mágico realizado por los indios chamulas. El patrocinador el millonario británico Edward Jamens al ver el resultado final comentó que “*es mucho más irlandés que amerindio*”¹²⁰ En cuanto a Frida Kahlo que en muchos aspectos fue el prototipo de Bretón al compararla a “*una bomba atada a un listón*”.¹²¹ Antonin Artaud había ya admirado en la obra de María Izquierdo este lenguaje, que en muchos artistas mejicanos contemporáneos es una forma propia de expresión. Como ocurre en la pintura de Nahum B. Zenil, Alfredo Castañeda, Julio Galán o Rocio Maldonado por citar algunos ejemplos que expresan una realidad de raíces surrealistas mejicanas. **Figs. 42, 43, 44, y 45**

3.3. Ruptura, Nuevos Lenguajes.

En el arte los cambios no son súbitos y en Méjico surgieron expresiones plásticas con una nueva concepción que se inició en la década de los cuarenta de manera paralela a los acontecimientos de impacto mundial. En este cambio fue decisiva la influencia de revistas tales como *El hijo Pródigo* (1943-1946) que potenció la creatividad y despertó el interés por formas de expresión, consecuencias que establecieron los fundamentos del nuevo lenguaje.

¹²⁰ Carrington Leonora, Idem. *Opus, Cit*, p,14

¹²¹ Para más información consultar: Kahlo Frida by Whitney Chadwick. Women artists and the Surrealist movement. New York. Ed, Thames and Hudson, 1991

La heterogeneidad de la revista fomentó todo tipo de arte; teatro, pintura, poesía, artes plásticas, a lo que se agregó que algunas galerías privadas empezaron a funcionar como centros de reunión, en las que se discutía de estética. Estos actos hicieron partícipes tanto a jóvenes artistas mejicanos como a los extranjeros, particularmente los exiliados españoles. En la década de los cincuenta la galería **Prisse** fue uno de estos centros de reunión, por cierto, duramente atacada por David Alfaro Siqueiros y los miembros de la Escuela mejicana, la consideraron centro de indeseables donde se cultivaba el arte abstracto, para subrayar el tono de intolerancia que existía frente al nacimiento de expresiones diferentes.

Los artistas empezaron a investigar por su cuenta configurando sus propios lenguajes. Vlady se interesó por incorporar técnicas y materiales tradicionales estudiando a los grandes maestros. Alberto Gironella partió de las grandes Escuelas de Pintura a partir del Barroco Español, rehaciendo iconografías antiguas desde una perspectiva moderna. José Luis Cuevas, se avoca a la semirrealidad que permite liberar los terrores de la existencia, sin por ello colindar con el mundo onírico. Esta pluralidad de lenguajes, el cosmopolitismo, así como el enfrentamiento entre figurativos y abstractos dió vitalidad al grupo, creando un clima de libertad que propició que cada artista optara con las mismas oportunidades al lenguaje en el que se expresara mejor. La Galería Prisse finalmente cerró en 1954 acusada por David Alfaro Siqueiros de ser una agencia de la **C.I.A.**, la verdad era que se carecía de los fondos necesarios para mantenerla. La ambición de los artistas en aquella época era la de ponerse al día, con el convencimiento de que un arte sin fronteras era deseable y necesario para la renovación del arte mejicano, buscando en este intento una identidad artística diferenciadora de la tradición europea y norteamericana. **Fig 46**

Si nos detuviéramos en el análisis de los lenguajes de los años cincuenta tendríamos que aceptar que son de transición. La Neofiguración que surgió incorporó las lecciones de la pintura de vanguardia entre otras el cubismo. El expresionismo y la abstracción lírica dentro de un proceso evolutivo intentan llegar a expresar los procesos

de percepción visual de un modo distinto. Hubo proposiciones minoritarias que encontraron un lenguaje que evolucionó sin eclecticismos dentro de un sistema formal determinado. En el primer caso se encuentra la pintura de **Enrique Echeverría** que inicia un recorrido por la pintura europea moderna y la aplica a diversos procesos. **Fig. 47** Pero no será hasta la década de los **sesenta** cuando se consolidó un lenguaje más radical desde el punto de vista plástico. Alberto Gironella dentro de su lenguaje personal, necesitaba saber como estaba hecha la pintura contemporánea y como se llegaba a ella. Empezó por Cezanne lo que explica lo más fascinante de su obra; sus ensamblados son construcciones de madera en forma de nichos en los que coloca objetos aparentemente disímbolos que sin embargo guardan entre sí una lógica perfecta. **Figs. 48 y 49** Otros pintores convirtieron en campos de experimentación los lienzos, en los que aparecen signos *iconoclastas*, formas rotas y deformadas.

Entre los pintores que hacen una síntesis histórica están José Luis Cuevas y Lilia Carrillo. El primero con una iconografía que es el espejo del mundo marginal en el que se reflejan sus propios terrores. Tanto en sus grabados como en sus pinturas aparecen las metamorfosis continuas de su yo, extrayendo sus iconos del mundo fantástico con la intención de captar su radiografía anímica en la que se refleja, la respuesta de su generación a la pintura de Diego Rivera. En la obra de José Luis Cuevas destaca el sobrio colorido, los negros y los grises muestran a su manera un México distinto, que no es el de los frutos, flores ni dulces mejicanos de Rivera. En su obra se refleja la urbe de la que rescata a prostitutas, así como el ambiente denso de los prostíbulos. **Fig 50**

3.3.1 Abstracción.

La influencia de Norteamérica en los lenguajes pictóricos del área de su influencia no sorprende, la abstracción en México fue consecuencia de una decisión política. A raíz del discurso del senador Joseph McCarthy en el año cuarenta y siete en el Congreso de Norteamérica se desató la *caza de brujas*. A falta de pruebas los comités del senador McCarthy que se basaban en insidias y rumores para sustentar acusaciones,

desencadenaron la histeria anticomunista desde Hollywood hasta la Casa Blanca, sentenciando a la desaparición por su filiación marxista al movimiento mural mejicano y a la Escuela Mejicana de Pintura. Según los entendidos, perturbaban el conformismo de la burguesía norteamericana que se sintió amenazada en sus intereses por un arte que preconizaba la Revolución. Frérot apunta que cuando Norteamérica empezó a reclamar la hegemonía mundial quiso neutralizar no solo a los gobiernos, sino también de algún modo las veleidades nacionalistas predominantes en la cultura y particularmente en el arte. Shifra Goldman analizó en profundidad el papel de ciertas instituciones estadounidenses como U.S.I.S. (United States Information Service) y la C.I.A. así como el papel que desempeñaron por su injerencia, en los programas culturales tanto en Norteamérica como en otros países extranjeros. Su intervención concretamente en Méjico fue en la Organización de Exposiciones que el Salón Esso convocó en el Museo de Arte Moderno de la capital en 1965, haciendo triunfar el Abstraccionismo... El Salón Esso de Méjico se vió envuelto en una polémica tanto política como artística por las acusaciones que se relacionaban con la atribución de irregularidades en la selección de los jueces, los cuales rechazaron casi todo lo que oliera a **realismo**, siendo los premiados dos pintores abstractos: **Lilia Carrillo** y **Fernando García Ponce**. El premio se cuestionó debido a que uno de los galardonados era el hermano de uno de los jueces; el crítico Juan García Ponce. Lo que denunciaban los adversarios del Abstraccionismo era de alguna manera, lo que ellos habían fomentado durante treinta años. Veintitrés años después de aquella polémica, el Museo de Arte Alvar y Carmen Carrillo Gil poseedora de una gran colección de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros organizó una muestra-homenaje con los artistas exponentes del grupo de la **Ruptura**.¹²²

Figs. 51 y 52

Lilia Carrillo¹²³ es la pintora precursora de la Abstracción Lírica que a diferencia de otros pintores que experimentaban con timidez, su pintura audaz manifiesta su decisión por el lenguaje abstracto a la manera de escritura automática.

¹²² Del Conde, Teresa. *Wolfgang Paalen. Abstracción Libre. Panorama actual.* *Historia del Arte mejicano. Num,113, Méjico,Ed, S.E.P/Salvat, 1982,p, 48

¹²³ Idem, Opus, Cit. p, 48 Lilia Carrillo. Abstracción Libre. Panorama Actual. p, 48

Reminiscencias mitológicas formas relativas de ciudades al paisaje o simples manchas y caligrafías envueltas en remolinos y nubes expresan distintos estados de ánimo. Los magentas, amarillos, rosados y grises parecen expresar la violencia, la suavidad o, la melancolía. El arranque abstraccionista en Méjico paradójicamente no viene dado a través del Expresionismo Abstracto, sino en mayor medida es más afín a la vertiente europea, particularmente la francesa. La obra pictórica de Jean Paul Riopelle, Jean Fautrie, Nicolas de Staël, Georges Mathieu y, la de Wols esta más próxima al Informalismo Mejicano que al norteamericano de Jackson Pollock, Mark Tobey, Mark Rothko o Willem de Kooning. amarillos, rosados y grises parecen expresar la violencia, la suavidad o, la melancolía. Las únicas coincidencias que pudieran existir son de tipo musical, o sea, la fascinación que ejerció el Rock y el Jazz en las generaciones de jóvenes pintores mejicanos. La explicación a la explosión del Informalismo Matérico Catalán en Méjico en los años sesenta, se debe a la mayor afinidad que hubo con la pintura de Josep Guinovart o Antoni Tàpies que con otras cómo la del italiano Alberto Burri. A pesar que este último ofrece perspectivas estéticas más interesantes que dejan que hable la materia por sí misma. Los agujeros, los remiendos, el material gris de los sacos de yute expresan la desolación y la tristeza de sus propias experiencias.

3.3.2 Otros Lenguajes.

Al ser un hecho la **Ruptura**, las galerías pictóricas en la década de los cincuenta activaron su función y se convirtieron en el foro de las nuevas tendencias, que fueron impulsadas desde el propio mercado del arte. En esa época la presencia de Mathias Goeritz de origen alemán, marcó un nuevo rumbo a la escultura monumental que al mismo tiempo que la cuestionó, hizo un proyecto para un Museo Experimental. El aislamiento en que se encontraba este arte fragmentado por el escaso contacto que había con el público, Goeritz lo expone en un manifiesto así como su idea sobre la Arquitectura Emocional. En este ataca la adhesión incondicional que hay al funcionalismo y al pragmatismo y su consecuencia inmediata, en la proliferación de formas masificadas e indiferentes. Goeritz propone la idea de arte total, que se hizo

realidad en el Museo Experimental el año 1953. Este Museo funcionó como un foro abierto que dio cabida no solo a las artes tradicionales sino que fue el inicio de los *happenings* en los años cincuenta en Méjico. En la experimentación integra la simultaneidad dentro del espectáculo para que el público también participe. El Museo-taller experimental vivió la obra de artistas nacionales e internacionales entre los que se pueden mencionar a: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, José Luis Cuevas, los escultores Germán Cueto, Henry Moore, la compañía de danza de Merce Cunningham y el cineasta Luis Buñuel que se hizo cargo de la coreografía del bailarín Walter Nicks. La idea de *obra abierta* que se fraguó se hizo realidad en esta década. Sin embargo este sueño quedó truncado al ser vendido y transformado en un cabaret de escandalosa reputación sin dejar huella de su pasado como lugar integrador de las artes. Afortunadamente como es de sabios rectificar después de cincuenta años se ha recuperado como Museo.

La obra de Mathías Goeritz integró escultura y pintura. **La serpiente** es una de sus esculturas, cuya estructura está basada en la curva de la temperatura, su lenguaje pertenece al minimal y fué hecha antes que las de Tony Smith. Actualmente está expuesta en el Museo de Arte Moderno. **Fig. 53**

Como pintor, Mathías Goeritz había formado parte del grupo de la Escuela de Altamira en Santander, España y su entusiasmo por la escultura no le hizo olvidar su pasión pictórica. En 1958 expusó en Méjico los **Clouages**, obras hechas a base de clavos, latas y otros materiales. Los clavos con sus agresivas puntas, latas oxidadas y pintadas en dramáticos colores son el marco de diseño abstracto que crea un paralelismo con las palabras de algunos textos del nuevo testamento que aparecen con el título de **Mensajes**. **Fig 54**

La *década de los setenta* dió paso al arte de mensaje que en Méjico surgió al ponerse en marcha la corriente conceptualista alimentada con presupuestos semióticos, uno de sus principales propulsores fué Felipe Eirenberg que además de artista se considera neólogo.¹²⁴ Muchos artistas encuentran en esta corriente un cauce en que maduran algunas ideas generadas en el movimiento estudiantil de 1968, que culminó el 2

¹²⁴ Neólogo, persona que introduce vocablos o giros nuevos

de Octubre con la masacre de Tlaltelolco, cerrando este macabro círculo el jueves de Corpus de 1972. En este movimiento conceptual de los años setenta coincidieron con personalidades disonantes como Gabriel Macotella, Ricardo Rocha, Carlos Aguirre o Arnulfo Aquino. Ninguno de ellos conocía al artista alemán Joseph Beuys -excepto Eirenberg- al que en Méjico se le ha rendido verdadero culto sobre todo después de su muerte en 1986.

En la década de los *setenta* se conjugaron fenómenos del ámbito universal en el arte con la filosofía, la acción simultánea de los *mass-media*, la fotografía, la propaganda, los *grafitti* y el *happening*. Los quince **Grupos** de trabajo colectivo que se formaron tuvieron como antecedente la enseñanza del arte vivo propulsado desde la U.N.A.M. por Alberto Híjar, profesor de estética marxista con la finalidad de fomentar la conciencia cívica y de alertar frente al autoritarismo exagerado y la censura. Pero al finalizar la década los quince **Grupos**¹²⁵ desaparecieron como movimiento al igual que su espíritu.

Durante esta década predomina la fase conceptual con una intención efímera, lo que da como resultado en la siguiente década, la necesidad de dar prioridad a la *objetivización del concepto* expresando la necesidad de estar físicamente en la obra en lugar de significarse a través de enunciados. El mérito de este movimiento consistió en funcionar como cantera de todas las tendencias en las décadas posteriores, entre ellas la abstracción que lejos de desaparecer tuvo en Miguel Castro Leñero e Irma Palacios sus representantes más idóneos, al igual que los *Realismos e Hiperrealismos* con sus diferentes vertientes que van desde la introspección llena de símbolos de Arturo Rivera, hasta el ilusionismo posmoderno de Rafael Cauduro. Este fenómeno que ha continuado en las últimas décadas plantea la reflexión sobre la recuperación de la pintura como gran género cargado de signos y símbolos. El hermano de Miguel, Francisco Castro Leñero sin prescindir del icono figurativo ni de la intención de enfatizar los valores

¹²⁵ Del Campo, David. **Los Grupos**. **Memoria de pa el*. Año 1, 2 de Octubre de 1991. Méjico, pp, 70-73

formales, ha cultivado símbolos y alegorías como recursos pertenecientes al Expresionismo abstracto, admitiendo en su composición materiales extrapictóricos. **Fig 55.**

La influencia de fenómenos naturales como el terremoto de 1985 conmocionó la capital, el D. F., e hizo madurar en algunos pintores una iconografía catastrofista, recordando la condición posmoderna (Lyotard) que pregona el fin de la historia concebida como progreso, engendrando composiciones apocalípticas concebidas como esculto-pinturas en la obra de Germán Venegas. En un momento en que los mass-media difunden comportamientos culturales desde Nueva York, Méjico, París, Berlín o Barcelona, el arte adquiere carácter internacional integrando en un fenómeno de globalización los lenguajes pictóricos. En las dos últimas décadas del siglo XX el carácter ecléctico se ha acentuado al mismo tiempo que en algunas obras se mira con nostalgia el pasado acentuando el carácter kitsch.

3. 4 Reivindicaciones en el siglo XX .

Nacional-Indigenistas, Marxistas y precolombinas.

Sexuales. (FEMINISTAS, HOMOSEXUALES, LESBIANAS).

3.4.1 Nacional- Indigenistas.

El ideal de Vasconcelos era hacer el sincretismo de las tradiciones clásicas con las virtudes indígenas con el fin de socializar el arte. Este ideal se hace realidad en parte en la pintura mural al proyectar una cosmografía del Méjico moderno con una fuerza que proviene del pueblo. En los murales se describe la vida en las fiestas populares, en el trabajo o las luchas en pro de mejoras sociales y sobre todo la reivindicación nacional e indigenista de raíz precolombina que se vinculó a la ideología marxista dentro de un contexto revolucionario.

Folclore.

Uno de los pintores que mejor expresó el folclore en la pintura mural y en la de caballete fue Diego Rivera. Las formas se ven sobrepasadas por el colorido vivo y

brillante destacando en los retratos los trajes folclóricos que envuelven a las mujeres más brillantes de la época. Entre ellas su ex-mujer Lupe Marín (1938) **Fig. 56** y su hija Ruth (1949) **Fig. 57** Rivera las transforma en dos diosas modernas al traspasar el mundo precolombino, la magia y la estética nacionalista. En los retratos de Frida Kahlo la aureola de tehuana la envuelve como un símbolo de emancipación femenina. Las sofisticadas Dolores Olmedo y Matilda Palau se transforman por los pinceles de Diego Rivera; en tehuana la primera, mientras la segunda es sepultada entre la exuberancia de los bordados de flores, águilas y banderitas tricolores del traje chiapaneco, y la belleza de las joyas mejicanas. La intelectualidad de estos personajes femeninos fue sacrificada en aras del folclore, pasando a formar parte de su singular galería pictórica de acción democratizadora que las iguala a *La vendedora de pinole* (1936), **Fig 58** *La molendera* (1924) **Fig 59** o *La Vendedora de Flores* (1949).**Fig 60**

Los puntos de coincidencia o divergencia que puedan establecerse entre la pintura mejicana de esta época, la soviética y la europea se hacen a través del análisis de estas manifestaciones. Mientras que los artistas rusos entre 1917 y 1923 se vuelven con determinación y entusiasmo hacia el arte ruso primitivo y las expresiones plásticas más avanzadas, particularmente el cubismo que rechaza el tratamiento del tema impuesto desde el Renacimiento¹²⁶ En Europa el *primitivismo*, se vincula a las culturas que se consideraban extranjeras y exóticas. Los puntos de coincidencia que pudieran existir entre la pintura rusa y la mejicana están que tanto en Rusia como en Méjico se volvió a las fuentes antiguas con un sentimiento de continuidad y consumación de su destino.

En 1922 David Alfaro Siqueiros en su manifiesto de Barcelona hace hincapié entre otras cosas que el artista americano debe impregnarse de las tendencias innovadoras europeas; impresionismo, futurismo y, de la estética de Cezanne, pero también volver hacia el arte primitivo en general y acercarse a los pintores y escultores

¹²⁶ Lucy-Smith Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, Ed, Destino. 1994. p. 23

mayas, aztecas, toltecas, incas, etc, pero siempre evitando caer en lamentables reconstrucciones arqueológicas conocidas como indianismo, americanismo o primitivismo con el fin de construir un arte americano universal.

La mayor parte de los artistas con excepción de José Clemente Orozco reivindicaban con entusiasmo y vehemencia la legitimidad estética precolombina. Diego Rivera entre otros rechazó la vana dicotomía estética preconizando un *sincretismo* cultural capaz de engendrar un arte mejicano contemporáneo. Este pintor en compañía del Ministro de Educación José Vasconcelos en sus giras por la provincia en noviembre de 1920 descubrió de cerca la realidad cultural. Conoce el pensamiento de Vasconcelos sobre (...)“*la necesidad de que Méjico entre en el tercer período de la humanidad. En el que no sólo las naciones sino los individuos regiran sus actos, ya no por el móvil de la codicia y el odio sino por la ley de la belleza y del amor, que es innata en todos los corazones*”.¹²⁷

Esta recuperación vehemente del pasado es un paso que derivó hacia el *nacionalismo* que si bien no era un fenómeno nuevo, adquirió matices especiales a la luz de la revolución mejicana. Este fenómeno se podría interpretar como una reacción que surgió frente al futuro desconcertante, el presente decepcionante y el rechazo al pasado español por su significado (la Conquista y la Colonia). Por lo que refugiarse en el *origen* es *una salida digna* para los nacionalistas ya que desde el origen se rescataba, se establecía de nuevo, se revelaba o se inventaba el presente.¹²⁸ La ineptitud discursiva de la razón para fundamentar los valores universales fue el motivo de volver al origen, el cual no es sometido a debate, ni admite componendas ni revocaciones.¹²⁹ El origen no tiene enmienda, pero a partir de él se enmienda cuanto se opone, es la señal distintiva que indica la pertenencia compartida a determinado parentesco nacional, ideológico, lingüístico o racial, un agravio fundacional común o, la no pertenencia a determinada

¹²⁷ Del Conde , Teresa. *Historia Mínima del Arte Mejicano del siglo XX*. Méjico, Ed Attame, 1994. pp, 22-23

¹²⁸ Mi meta es el origen escribió Karl Kraus, ofreciéndose éste como asidero a partir del cual se podrá otra vez con firmeza valorar, discriminar y decidir.

¹²⁹ Sabater Fernando . *El Mito Nacionalista* Madrid, Ed. Alianza Cien, 1996,pp. 8 - 9

iglesia. Lo universal no sirve como origen porque cualquiera lo alcanza y no funciona como factor discriminador. Por eso los derechos humanos son la negación del origen, cuya función discriminadora legítima a unos para excluir a otros como requisito frente a los que no lo poseen. En cambio la sangre, la raza o el linaje, son factores que justifican el origen.¹³⁰ Los ensayos que se han hecho sobre el nacionalismo lo vinculan al marxismo en una relación de amor-odio y, en contra de lo que sostienen los nacionalistas, no es el sentimiento de amor al propio país y la tradición lo que los guía, sino la manipulación ideológica de ese sentimiento que es usado por una élite como pretexto para legitimarlo.

En Méjico, los signos / símbolos de la estética nacional indigenista son la clave de la pintura en los murales de Diego Rivera, cuya influencia se manifiesta en la obra de otros pintores formando Escuela. En la pintura de Frida Kahlo, María Izquierdo o Rufino Tamayo se pueden comprobar signos/símbolos de este tipo, cuya función es la reafirmación nacional. Signos tales como: banderitas tricolores, Charros o Chinas Poblanas, tehuanas, sandías tricolores, dulces artesanales o, dioses precolombinos forma parte de una simbología que perdura hasta el final del siglo XX en la pintura de Julio Galán o Rodolfo Morales lo que da una idea de la profunda huella que ha dejado esta estética en las generaciones posteriores.

Contemporaneidad.

Dentro del contexto contemporáneo estas formas simbólicas hacen guiños nostálgicos al pasado, introduciendo además una fuerte carga de ironía, consecuencia del discurso revolucionario teórico de siempre, desfasado y vacío. Los lienzos pictóricos sacan a la luz ambientes y formas ajustadas al contexto, mientras que otros vuelven la mirada hacia el pasado con un aire de nostalgia, travesura y amargura que roza el

¹³⁰ Gellner Ernst. Encuentros con el Nacionalismo , Madrid, Ed. Alianza , 1995 , p, 212

kitsch. Precisamente es el pasado el que nos ha enseñado a ver las artes, tradiciones y civilizaciones de otros pueblos, desde Africa hasta América pasando por Oceanía con una nueva mirada, los artistas modernos de occidente han hecho suyos los estilos y las visiones de las tradiciones no occidentales, ya que sin esta visión los muralistas mejicanos no hubieran podido comprender como lo hicieron. ¹³¹

3.4.2. Reivindicaciones Marxistas y Precolombinas

Octavio Paz señala que tanto Diego Rivera como David Alfaro Siqueiros hicieron una reivindicación del marxismo en su pintura para reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional el vacío filosófico de la Revolución Mexicana. La ausencia de precursores ideológicos y la escasez de vínculos con una ideología universal constituyen los rasgos característicos de la Revolución Mexicana y la raíz de muchos conflictos y confusiones. *“Si el espectador se detiene ante la obra mural de Rivera descubre que este pintor no es un materialista dialéctico sino un materialista a secas; un adorador de la materia como sustancia a secas. Rivera reverencia y pinta sobre todo materia”* ¹³² Si bien la ideología marxista lo acercó a León Trosky cuando este huyó de la U.R.S.S. perseguido de muerte por Stalin para refugiarse en Méjico. Trosky como Rivera coincidieron con André Bretón en tertulias y viajes, ya que éste tenía la intención de ligar el Surrealismo al marxismo y a la revolución. Trosky amaba el arte y la poesía de vanguardia pero no podía entender la atracción de Bretón por la tradición ocultista. El grupo que apoyó abiertamente la Revolución rusa, una rama del futurismo pre-revolucionario encabezado por Mayakowsky que fundó la L.E.F. tampoco le parecía a Trosky, (...) *“El futurismo es contrario al misticismo, a la deificación pasiva de la naturaleza y es favorable a la técnica, la organización científica, la máquina, la planificación “(..)La conexión entre esta rebeldía estética, y la rebeldía social, y moral estética.* ¹³³ Pero el origen de la rebeldía futurista es

¹³¹ Paz, Octavio. **Sombras de Obras. Arte y Literatura.** Barcelona, Ed, Seix Barral. 1996. p. 165,

¹³² Paz, Octavio. **El laberinto de la soledad.** Madrid, Ed. Fondo de Cultura Económica. 1990. pp.166-167

¹³³ Paz, Octavio. **Los hijos del Limo.** Barcelona, Ed. Seix Barral. S.A. 1990. pp, 148,149,150,151

individualista. El hecho que los futuristas mezclen el pasado no tiene nada de revolucionario, sino de nihilismo bohemio. Para Trosky, el arte y las tentativas de deducir un estilo artístico a partir de la naturaleza del proletariado, de su colectivismo,, su dinamismo, su ateísmo, etc...era idealismo puro y solo podía dar como resultado unas producciones filosóficas ingeniosas, alegorías arbitrarias y....diletantismo provinciano.

Los murales del Claustro de Fiestas de la Secretaría de Educación Pública de Diego Rivera cuyo título es: ***El corrido de la Revolución Agraria y El corrido de la Revolución Proletaria*** (1928) desarrollan un ciclo narrativo con un carácter compositivo y conceptual en que se plasma una nueva iconografía extraída del marxismo. En el Arsenal de Armas Frida Kahlo, Tina Modotti y David Alfaro Siqueiros son los protagonistas de la acción de repartir las armas, fungiendo como un símbolo de la lucha ideológica y revolucionaria marxista que salvará a la patria. La originalidad reside en su plástica y estética vinculada al mismo tiempo a la revolución y al género musical sarcástico y sentimental conocido como **corrido**, cuya característica es la de exaltar los acontecimiento populares. Con fragmentos de una balada popular se despliegan en el mural como guirnaldas enlazando los paneles murales a la manera de exvoto religioso; El gran texto que se despliega en el mural reza: *"Así será la revolución proletaria, son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laud"*...**Fig. 61**

La representación plástica de los corridos implica una radical innovación artística

En el mural ***Retrato de la Burguesía*** (detalle del dictador)(1939-1940) en el Sindicato de los Electricistas de México, David Alfaro Siqueiros confirma el espíritu de libertad creativa que existía para expresar la propia ideología, a la vez muestra las innovaciones técnicas hechas por este pintor al introducir la piroxilina sobre cemento y celotex. En cuanto a la estética y la plástica que siguió, el icono que simboliza la **paranoia** de la época; y que representa al dictador son un manifiesto de su postura ideológica. La cual se acentúa con los juegos de la perspectiva que Siqueiros manejó con maestría haciendo de este icono *sui géneris* colocado sobre un pedestal desde

donde ejerce su poder. La concepción del dictador como una figura hierática y mecanizada con cabeza de loro, y colocado sobre un armazón en forma de peana que le sirve a su vez de columna, no hacen mas que acentuar el discurso pictórico.. La llave de tuercas que lleva en una mano es el signo / símbolo de la clase obrera alemana durante la República de Weimer del III Reich, que al loro le sirve de microfono. Y desde el cual transmite su delirante mensaje a las masas liliputenses que se ven al fondo dominándolas. Alfaro Siqueiros como en casi todas sus obras juega con la perspectiva espacial que acentúa la monumentalidad del icono en su discurso, en contraste con las microscópicas masas. En este mural proyectó toda la sensibilidad de que era capaz frente al drama de la guerra y las ideologías fascistas y nazis que dominaban parte de Europa y Japón que culminaron con la Segunda Guerra Mundial. El significado del mural estremece aunque Siqueiros usó elementos compositivos que provienen de la caricatura. La paranoia del *dictador*, *profetiza una poética del pathos con un significado desgarrador para el nazismo y fascismo.* **Fig 62**

Precolombinas.

En cuanto a las reivindicaciones precolombinas hechas por Diego Rivera en los murales en los que hace una glorificación del indio y del pasado precolombino del cual rescata los mitos del origen. Para reconstruir este pasado investiga la historia, la arqueología, los códices, las esculturas precolombinas, la cerámica, con tal pasión que llegó a reunir sesenta mil piezas junto a elementos arquitectónicos aztecas y mayas que son patrimonio del actual Museo Anahuacalli. Consultó los libros de miniaturas de algunas colecciones europeas publicadas por Lord Kinsborough en el s. XIX, los códices entre ellos el Florentino hecho por encargo de Fray Bernardino de Sahagun a mediados del S. XVI, el Mixtec Codex Utall y los códices Borgia.

Diego Rivera vivió fascinado por la escultura precolombina que fue una fuente de inspiración. Las deidades aztecas; Xochipilli (El príncipe de las flores) o la Coatlicue, diosa de la tierra a la que tomó como pretexto para pintar los murales de Méjico y de Norteamérica. Los dioses y los mitos precolombinos los concibió e integró en un proyecto

global de tipo plástico-estético. Toda su pasión por el arte precolombino se podría interpretar como un signo de legitimación y reafirmación del origen, en el que glorifica al indio mejicano.¹³⁴ Este trompe-l'oeil que fascina al espectador le impide ver la verdadera realidad social y la condición de marginalidad, miseria e injusticia en la que viven los indígenas.

3.4.3 Reivindicaciones erótico-sexuales en Méjico.

Las reivindicaciones pictóricas con referencias erótico-sexuales están de palpitable actualidad incluyen la heterosexualidad y la homosexualidad del orgullo gay y lésbico. La pintura proyecta signos / símbolos haciendo alusión directa o indirecta a la sexualidad, de forma cada vez más frecuente lo que se vuelve un indicador del interés que despierta el tema. Las encuestas en Norteamérica revelan el potencial económico de la comunidad gay que se considera un estamento importante de la sociedad capitalista por excelencia. Despertando la conciencia de sus derechos en las altas esferas políticas de Washington con la intención de hacerlos factibles. La ciudad de San Francisco (California) alberga a una comunidad gay importante por su alto nivel social como económico que lejos de hipocresías y en voz alta y sin máscaras pregona su homosexualidad. El movimiento reivindicativo ha ido calando en la sensibilidad social y los pintores no son ajenos. Algunos lo han tomado como tema en la creación pictórica para reivindicar en su obra la homosexualidad.

Erotismo.

El erotismo en la pintura mejicana se ha expresado a través de signos / símbolos vinculados a la sexualidad y de estos hacemos un análisis el cual se inicia con la pintura

¹³⁴ Brown, Ann Bety. **Homenaje a Diego Rivera. El pasado idealizado; la utilización de la iconología precolombina por Diego Rivera. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. pp. 149, 165**

Las ilusiones (1944) de Diego Rivera La escena pictórica capta el momento en que el autoicono Rivera descarga el pulque (la bebida precolombina) frente a la pulquería pintada de azul, cuya puerta entreabierta es una invitación para entrar. Encima de la puerta hay un letrero con el título: **Las ilusiones**. El burro pintado en blanco lleva sobre los hombros la pesada carga alcohólica en unas enormes vejigas pintadas también de blanco cuyas formas se confunden con la exuberancia de los senos. Estas vejigas que descansan sobre los lomos del burro lo transforman en un ser alado que recuerda al mitológico Pegaso por el tratamiento plástico al ser pintado de *color blanco*. Este icono funciona como un signo que vincula la bebida precolombina con quien la bebe. El segundo icono es el propio Diego Rivera que con sus pequeñas manos rodea y acaricia las eróticas formas de los senos-vejigas en el momento de descargar, fijando su mirada en el espectador. El cuadro es interesante por el significado de las sinuosas formas de senos-alas cuyo simbolismo erótico sexual establece vínculos con la bebida precolombina. Al poner alas a quien la bebe. El pintor nos introduce en el mundo onírico y surrealista que se extiende al cine en una de las escenas de *Amarcord* de Federico Fellini. **Las Ilusiones** de Rivera incorporan en su poética el pathos al mundo irreal e ilusorio del erotismo y la sexualidad. Las dos enormes vejigas con formas erótico-sexuales al transformarse en receptáculos de placer, descubren en esta iconografía una obsesión por lo erótico-mostruoso. **Fig. 38**

3.4.4 Feminismo y el Mito de la iconografía feminista.

En el Capítulo 11 se hace un estudio que continúa con las reivindicaciones sexuales en la contemporaneidad en donde existe una sinfonía de voces y sonidos de tonalidades diferentes entre las feministas. En 1971 la ciudad de Londres fue testigo de una manifestación en la que las mujeres se desprendieron de las prendas íntimas tradicionales, para tirarlas a la basura como símbolo de liberación y celebrar el día internacional de la mujer. Sin duda ha sido la mayor manifestación feminista que se ha hecho, desde el tiempo en que las sufragistas consiguieron el derecho al voto a

principios de siglo. Pero en esta última ocasión las reivindicaciones al Ministro, exigían igualdad educativa, laboral y salarial, así como la gratuidad en las guarderías infantiles, liberalización de los anticonceptivos y del aborto. Diez años antes, los grupos de Liberación de la Mujer en Norteamérica se habían sumado a la lucha de los derechos civiles y la igualdad racial.

Precisamente el movimiento feminista ha encontrado en **Frida Kahlo** un paladín representativo a nivel internacional no solo por su biografía, sino porque en su pintura se expresa plásticamente la profundidad del complejo mundo femenino. En la pintura de Kahlo los símbolos freudianos y la filosofía que parece poseer a los surrealistas se transforman en un surrealismo ingenuo que ella creó para sí misma... la variante surrealista de Kahlo se caracteriza por dominar el ingenio y el humor.¹³⁵ En sus autoiconos se expresan plásticamente tanto sus inquietudes emocionales como físicas. Kahlo hace un ejercicio de autoconocimiento a través de composiciones personales que rompen los tabús que afectan al cuerpo y a la sexualidad femenina.

Diego Rivera en los años cincuenta comentó sobre la pintura de Frida Kahlo (...)“que es la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y tranquilamente feroz aquellos hechos generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer”.(...) ¹³⁶ En su pintura se descubre una sensibilidad especial para expresar su propia realidad; su dolor. Su angustia, sus desesperación, sus frustraciones, pero también queda de manifiesto toda su fuerza interior. Una pintura que causó admiración entre los pintores de su época, entre ellos Picasso, cuando la expuso en la galería surrealista Renou & Colle de París en 1939.

Uno de sus cuadros **Frame** entró en el museo del Louvre. **Fig 63**, aunque Frida Kahlo ya era conocida por haber expuesto en la galería de Julien Levy de Nueva York con un éxito conómico rotundo

¹³⁵ Chadwick Whitey. Frida Kahlo. Womens artist's and de Surrealist movement, Nueva York, Thames and Hudson Print, 1992, p. 80

¹³⁶ Kettenman, Andrea. Frida Kahlo. Köln, Ed. Benedidick Taschen, 1992., p. 41

Homosexuales.

Dentro de la posmodernidad la reivindicación homosexual toca las puertas de lo celestial en la original pintura ***El Arcangel San Miguel*** de Carlos Arriola, en la que la fuerte estructuración en el erotismo se exhibe en un icono celestial que sin pudor muestra su ambigüedad sexual de la cintura para abajo. Los dos lenguajes pictóricos usados por el pintor contrastan., uno renacentista que recuerda a los arcángeles del período Novohispano del siglo XVI y XVII, protegido por una armadura y con la espada en alto defiende la albura del estandarte que lleva como signo de su condición guerrera. De la cintura para abajo muestra en la desnudez de su cuerpo el erotismo de su sexo femenino. A un lado del Arcangel hay pequeños desnudos femeninos contemporáneos en posturas y secuencias eróticas tipo play-boy. Estas conejitas desnudas están pintadas con un lenguaje próximo al de los *mass-media*; revistas eróticas, cine porno o cartel publicitario hecho en offset, más propio del espectáculo porno. El tratamiento plástico que se hace de los iconos en esta pintura establecen un contraste violento entre los lenguajes pictóricos y un doble juego ; plástico y estético que expresa la confrontación entre dos mundos. Por un lado al recuperar las formas del pasado novohispano establece un puente estético que nos precipita en el espacio contemporáneo que como referencia tiene el espectáculo porno de los mass-media.

En la pintura descubrimos la contaminación de las técnicas del pasado por los mass-media. Aunque el tamaño del Arcangel en comparación con los pequeños iconos de la conejitas establecen un índice, lo más interesante es el mestizaje de las formas y de los contenidos, mostrando la ironía como el carácter propio de la posmodernidad. Con este carácter se proyecta una nueva concepción pictórica que muestra el choque frontal de dos formas de vida, dos técnicas y dos lenguajes. La espiritualidad, representada por ***El Arcangel San Miguel*** y símbolo de la albura dentro del ideal clásico de las formas renacentistas, se quiebra frente al violento erotismo sexual contemporáneo donde reina el espectáculo porno. Esta pintura encierra un fuerte contenido de la poética del *pathos* revelando el juego lúdico de coincidencias místicas y profanas dentro de un ambiente contemporáneo. **Fig. 69**

Nahum B. Zenil (1988) en la pintura **Maja** exhibe el juego erótico que se establece entre su autoicóno y su doble. La referencia es la **Maja desnuda** de Goya, un símbolo de sensualidad y erotismo que el pintor proyecta hacia sí mismo, substituyendo su propia cabeza por la de la Maja desnuda, que se transforma en un signo ambiguo reivindicativo de su propia homosexualidad. Nahum B. Zenil al tomar como modelo **La Maja desnuda** de Goya no sólo rinde homenaje de admiración al pintor, sino que el significado erótico de la pintura es motivo para expresar con libertad una opción sexual. Ya que en la época de Goya **La Maja desnuda** tuvo que permanecer oculta a la vista de los profanos durante mucho tiempo, debido al clima represivo ejercido por la Santa Inquisición.

En la **Maja** de Nahum B. Zenil se acentúa el erotismo sexual con la ambigüedad; la propia cabeza y brazo moreno sirven de contraste al cuerpo blanquísimo de la **Maja** de Goya, tumbada en actitud displicente frente al espectador. Lo cual establece un contraste con el otro autoicóno que está sentado delante de una silla delante y que con descaro mete la mano en su propia brageta. La interpretación que podría hacerse de esta pintura nos introduce en un doble juego de tipo ambisexual. Por un lado al apoderarse del icóno goyesco representándose como tal lo toma como signo y contrapunto del otro icóno vestido de hombre que se masturba frente al espectador. El cuerpo desnudo de la **Maja** de un color blanco cadavérico conecta perfectamente también con la estética del *assouvissement* de Posada. En la pintura los iconos funcionan como signos / símbolos de un erotismo y una sexualidad ligados al placer y a la muerte, este doble juego muestra en estos signos la propia realidad simbólica de una manera insinuante. **Fig 70**

En otra de las pinturas de Nahum B. Zenil; **Doña Soledad** nos enfrenta con su doble autoicóno de una transformación de la **Madonna barbuda** traída a la contemporaneidad. Sobre sus rodillas con su propio retoño-autoicóno. En esta pintura toma como referencia las grandes obras pictóricas del pasado europeo, recordándonos a **La Barbuda** del Españoleto de los Duques de Lerma. En la pintura de Nahum B. Zenil **Doña Soledad Fig 71** es tratada plásticamente bajo una estética contemporánea posmoderna y de raíces mejicanas en la que se incorporan algunos signos tales como

las densas texturas tan propias de los encalados de los interiores de las casas mejicanas y los tonos **rosas mejicanos**. Estos signos se complementan con la silla típica en la que están sentados y vestidos con ropas contemporáneas. El color *rosa* en Méjico es un símbolo que se identifica con un **grupo de mujeres** compuesto por artistas, intelectuales, escritoras y que lleva por nombre **rosa** mejicano.

Esta aproximación a las pinturas de Nahum B. Zenil deja ver la complejidad de su mundo creativo y la intención de reivindicación sutil que hace de la homosexualidad a través de signos que incorpora como parte de una simbología muy personal que expresa su propia realidad.

ILUSTRACIONES
(Capítulo 3)



Fig 47.-
Título: "Ofrenda". N° 2. (1967-1968).
Autor: Enrique Echeverría.
Técnica: Oleo/tela. (200 x 150 cm).
Colección: Museo de Arte Moderno de México. Ciudad de México.

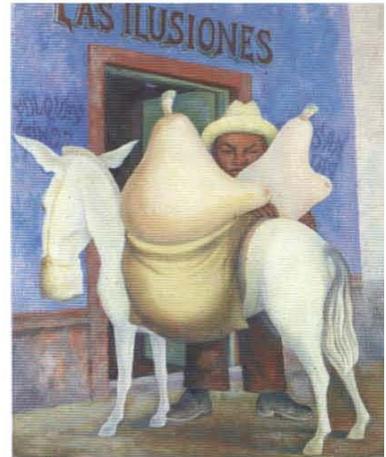


Fig 38.-
Título: “Las ilusiones”. (1944).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Oleo/lienzo. (75 x 59 cm).
Colección: Museo de Arte de Sao Paolo.

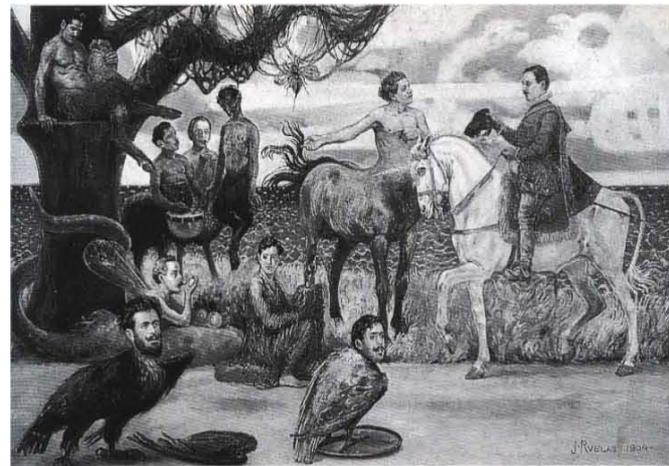


Fig 39.-
Título: “La iniciación de Don Jesús Luján”. (1904).
Autor: Julio Ruelas.
Técnica: Oleo/lienzo. (30 x 50.5).
Colección: Privada. La Revista Moderna. (1904).



Fig 40.-
Título: El sueño de la Malinche. (1939).
Autor: Antonio Ruiz.
Técnica: Oleo/madera. (29,5 x 40 cms).
Colección: Mariana Pérez.
Foto: Galería de Arte Mexicano. Ciudad de México.



Fig 41.-
Título: "El encuentro". (1962).
Autor: Remedios Varo.
Técnica: Oleo/lienzo. (64 x 44,5).
Foto: Christie's. New York.



Fig 42.-
Título: "Reflexiones sobre el Oráculo". (1959).
Autor: Leonora Carrington.
Técnica: Oleo/tela. (40 x 90 cm).
Colección: Museo de Arte Moderno.
Ciudad de México.

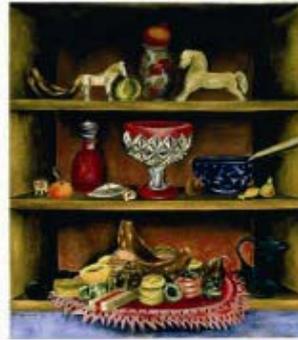


Fig 43.-
Título: Alacena con dulces cubiertos. (1946).
Autor: María Izquierdo.
Técnica: Oleo/tela.
Colección: César Montemayor Zambrano.
Monterrey, México.



Fig 44.-
Título: Altar de muertos. (1943).
Autor: María Izquierdo.
Técnica: Oleo/masonite.
Colección: Josefina Garza de Oretiz. Cortesía de la galería de Arte Actual Mexicano Monterrey, México.



Fig 45.-
Título: Retrato de María Izquierdo. (1928).



Fig 46.-

Título: "La piel de los amantes chinos". (1967).

Autor: Vlady.

Técnica: Oleo/tela. (50 diámetro; 115 x 190; 169 x 100 cm).

Colección: Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.



Fig 48.-
Título: "La reina Mariana". (1977).
Autor: Alberto Gironella.
Técnica: Oleo/tela. (60 x 73 cms).



Fig 49.-
Título: "La reina Riqui". (1974).
Autor: Alberto Gironella.
Técnica: Oleo/tela. (120 x 120 cms).



Fig 50.-
Título: "La rue de mauvais garçons". (1972).
Autor: Jose Luis Cuevas.
Técnica: Litografía y collage. (47,5 x 65 cm).
Colección: Museo de Arte Moderno de México. Ciudad de México.



Fig 51.-
Título: "Introspección". (1966).
Autor: Lilia Carrillo.
Técnica: Oleo/tela. (120 x 120 cm).
Colección: Museo de Arte Moderno de México. Ciudad de México.

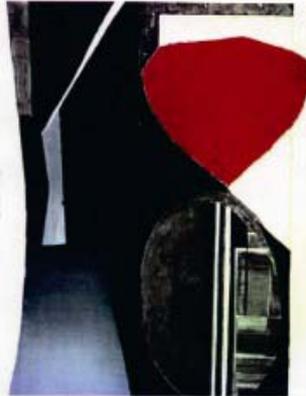


Fig 52.-
Título: "Presencia III". (1973).
Autor: Fernando García Ponce.
Técnica: Acrílico/tela. (190 x 200 cm).
Colección: Museo de Arte Moderno de México. Ciudad de México.



Fig 53.-
Título: "Serpiente". (1952).
Autor: Mathias Goeritz.
Técnica: Estructura basada en la curva de la temperatura.
Lugar: Jardín. Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.



Fig 54.-
Título: "Mensaje". (Clouage). (1960-1970).
Autor: Mathias Goeritz.
Técnica: Clavos, latón y otros materiales.
Lugar: Museo Goeritz.



Fig 55.-
Título: Sin título.
Autor: Francisco Castro Leñero.
Técnica: Oleo/tela. (100 x 80 cm).



Fig 56.-
Título: "Retrato de Lupe Marín". (1938).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Óleo/lienzo. (171,3 x 122,3 cm).
Colección: Museo de Arte Moderno. MAM-INBA. Ciudad de México.



Fig 57.-
Título: "Retrato de Ruth Rivera". (1949).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Oleo/lienzo. (199 x 100,5 cm).
Colección: Rafael Coronel, Cuernavaca. México.

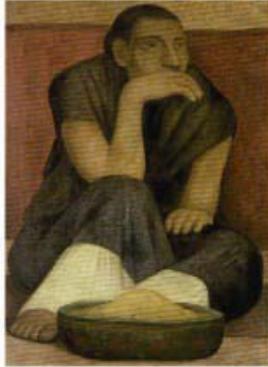


Fig 58.-
Título: "La vendedora de pinole". (1936).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Acuarela/lienzo. (81,4 x 60,7 cm).
Colección: Museo Nacional de Arte. MUNAL-INBA. Ciudad de México.



Fig 59.-
Título: "La molendera". (1924).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Encáustica/lienzo. (106,7 x 121,9 cm).
Colección: Museo de Arte Moderno MAM-INBA. Ciudad de México.



Fig 60.-
Título: "La vendedora de flores". (1949).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Oleo/lienzo. (180 x 150 cms).
Colección: Museo Español de Arte Contemporaneo. Madrid.

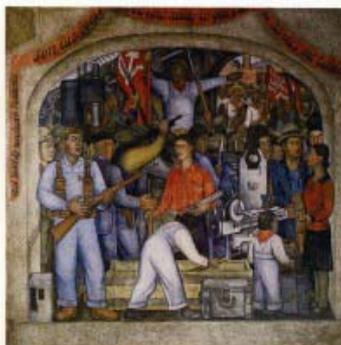


Fig 61.-
Título: "Repartiendo armas". (1928).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Fresco. (2,56 x 3,58 m).
Colección: Secretaría de Educación Pública. Patio de Fiestas. 3er Piso. Ciudad de México.



Fig 62.-
Título: "Retrato de la burguesía". (1939-1940).
Autor: David Alfaro Siqueiros, Antonio Puyol, Luis Arenal.
Técnica: Piroxilina/tablero.
Colección: Vestíbulo Sindicato de Electricistas. Ciudad de México.

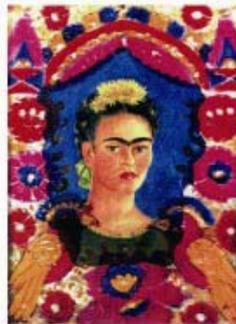


Fig 63.-
Título: "The frame". (1938).
Autor: Frida Kahlo.
Técnica: Oleo/papel de aluminio y cristal. (29 x 22 cms).
Colección: Musée National d'Art Moderne. Centro George Pompidou. Paris.

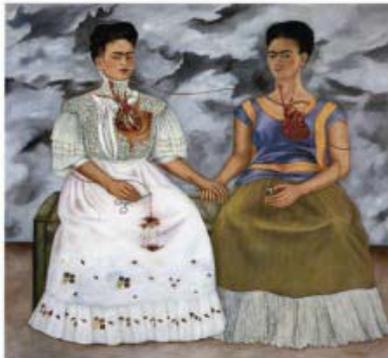


Fig 64.-
Título: "Las dos Fridas". (1939).
Autor: Frida Kahlo.
Técnica: Oleo/lienzo. (173,5 x 173 cms).
Colección: Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.



Fig 65.-
Título: "Moises o Nucleo Solar". (1945).
Autor: Frida Kahlo.
Técnica: Oleo/fibra dura. (40 x 50 cms).
Colección: Dolores Olmedo.



Fig 66.-
Título: "Arbol de la esperanza mantente firme". (1946).
Autor: Frida Kalho.
Técnica: Oleo/fibra dura. (55,9 x 40,6 cms).
Colección: Daniel Filipacchi. Paris.



Fig 67.-
Título: "El marxismo dará salud a los enfermos". (1954).
Autor: Frida Kahlo.
Técnica: Oleo/fibra dura. (76 x 61 cms).
Lugar: Museo Frida Kahlo. Coyoacan. Ciudad de México.

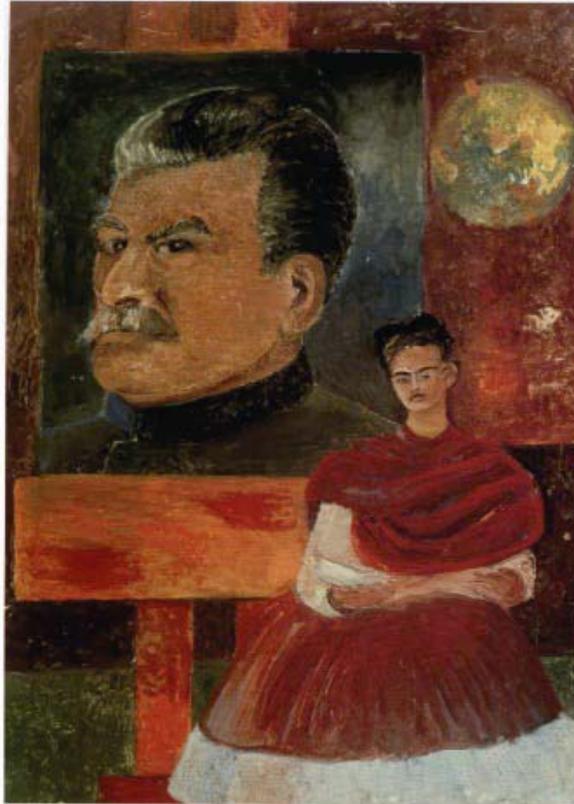


Fig 68.-
Título: "Autoretrato de Frida y Stalin". (1954).
Autor: Frida Kahlo.
Técnica: Oleo/fibra dura. (59 x 39 cms).
Lugar: Museo Frida Kahlo Coyoacan. Ciudad de México.



Fig 69.-
Título: "El Arcangel San Miguel". (1989).
Autor: Carlos Arriola.
Técnica: Oleo/lienzo.



Fig 70.-
Título: "La maja". (1981).
Autor: Nahum B. Zenil.
Técnica: Mixta/papel. (48,5 x 64 cms).
Lugar: Museo de Arte Moderno. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México.



Fig 71.-
Título: "Dña Soledad". (1981).
Autor: Nahum B. Zenil.
Técnica: Mixta/papel. (64 x 48,5 cms).
Colección: Del Artista. Ciudad de México.

CAPÍTULO 4

4.0. El icono de la muerte

4.1 El icono de la muerte en el arte mejicano

4.1.1 Fuentes históricas, literarias y plásticas

Netzahualcóyotl, el sabio señor de Tezcoco y poeta según varios códices, antiguas crónicas y poemas en lengua nahuatl es recordado en un breve canto en los libros de pinturas.

*Dentro de ti vive,
dentro de ti forja un libro de pinturas,
inventa, el Dador de la vida,
¡Príncipe Chichimeca, Netzahualcoyotl!*

El Rey poeta es el autor del siguiente verso que hace referencia a la muerte.

*Yo Netzahualcóyotl lo pregunto,
¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
No para siempre en la tierra:
solo un poco aquí,
Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar.
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.*

Netzahuatlcoyotl. S. XV.¹³⁸

La concepción del mundo precolombino sobre la muerte entroncaba con lo religioso en el rito sacro que vinculaba la vida de los hombres y doncellas como un bien digno de ofrendar a los dioses. Esta ofrenda tomaba forma en el momento en que las víctimas eran regaladas con los mejores manjares, bañadas en aguas perfumadas, engalanadas con las más valiosas joyas y finalmente drogadas antes de ser inmoladas a los dioses. En la cultura precolombina, el rito ceremonial del juego de la pelota concluía en el sacrificio mortal por ser el símbolo de la lucha entre Tezcatlipoca y Quetzalcoatl; los dioses que describe la leyenda de los cinco soles "(...) *Es la muerte inicio de vida, nacimiento de ritos y leyendas tradiciones y costumbres (...)*"¹³⁹

¹³⁸ Leon- Portilla, Miguel. **Literaturas de Mesoamérica**. Méjico. Ed, S.E.P. Méjico. 1984, p, 145

¹³⁹ León- Portilla, Miguel. Trece poetas del mundo azteca. U:N.A.M. Instituto de Investigaciones Históricas. Méjico, 1967, p, 49

Las ofrendas acompañaban al difunto, como lo demuestran los restos arqueológicos encontrados entre las ruinas de las pirámides de Cuicuilco, Tlatilco, Tlapacoya, Teotihuacan, Monte Albán, Palenque o en el cenote de Chichen Itza.

Según el mito, cada hombre iba a lugares diferentes al morir de acuerdo con el tipo de muerte sufrida y de su actividad en la vida. Si la muerte era *natural* su lugar estaba en Mictlan, (lugar de los muertos) morada de Mictlantecuhtli donde pasaban una serie de pruebas antes de alcanzar el descanso definitivo, lo cual ocurría a los cuatro años. Los niños iban a un lugar especial, la casa de Tonacatecuhtli en la que vivían junto al árbol de nuestra carne donde estaban chupando las flores de nuestro sustento. Los ahogados por la acción de algún rayo o de algún fenómeno relacionado con el agua iban al Tlalocan (Tlaloc, Dios de la lluvia) y en el momento de ser enterrados les colocaban una rama seca que al llegar al Tlalocan reverdecía. Finalmente, los guerreros muertos en combate o en la piedra de los sacrificios acompañaban al sol, de donde regresaban a la tierra transformados en colibríes transcurridos cuatro años.

En la actualidad, la celebración del día de los muertos en Méjico es la continuación de esta tradición milenaria con algunas variaciones, pero con el espíritu intacto. En el pueblo indígena de Mixquic se celebra una ceremonia precedida por la de la Diosa Miquixtle -cuyos vestigios de cráneos humanos simbolizan la muerte- al lado de la iglesia del pueblo, engalanada para recibir a los niños difuntos a las doce horas del 31 de Octubre. En los hogares se prepara la ofrenda con la fotografía del difunto junto a flores blancas, vasos con agua, platos con sal, comida, dulces y juguetes. La ofrenda continúa al día siguiente para los difuntos adultos, que son recibidos a las doce horas con flores de cempazuchil, la flor de los muertos en Méjico, y con velas encendidas colocadas en candelabros negros. La ofrenda se completa con frutos, pan de muerto, cigarros, papel picado, tequila, pulque, y comidas como el mole, el dulce de calabaza y las calaveras de azúcar. Por la noche se hace un velatorio en los cementerios, con los panteones adornados con flores de cempazuchil, una ceremonia que resplandece a la luz de las velas y que dura hasta las ocho de la noche del día siguiente, dos de

Noviembre. Este antiguo ritual tiene la misión de iluminar el regreso de los difuntos al lugar que les corresponde en el mundo de los muertos.¹⁴⁰

Por otro lado España aportó al mundo precolombino una filosofía de la muerte que transmitió la religión católica en el siglo XVI, cuyo objetivo es la salvación de las almas, rescatarlas del infierno poblado de demonios que acechan siempre para impedir el gozo celestial y eterno en la otra vida. La muerte es el momento de ajustar las cuentas con Dios. Después vendrán las pompas fúnebres, el ceremonial de duelo como un homenaje y reconocimiento al difunto que en España alcanza su máxima solemnidad en el funeral regio, la ceremonia del *Pudridero*, única en el mundo occidental. Esta tradición iniciada en la época de Felipe II, ha llegado a nuestros días con un sentido simbólico al dejar reposar los restos regios durante *veinticinco años* antes de ser inhumados definitivamente en el panteón real del Escorial. Este rito fúnebre contemporáneo de antigua tradición regia contrasta con los funerales en los que se da prioridad a los costes y al espacio. La vida hecha muerte se reduce a su mínima expresión en las cenizas, que en el mejor de los casos se esparcen a los cuatro vientos.

El sentido occidental cristiano de la muerte vinculado al terror del infierno trasciende al arte en la pintura alemana del Renacimiento. Una muestra es la iconografía pictórica del cuadro de Hans Baldung Grien, alumno de Durero, ***Las edades de la vida o la mujer y la muerte*** (Kunsthistorische Museum de Viena) el cual es una alegoría de la vanidad pintada entre 1509 y 1511. Las escenas macabras en las que insistieron Hans Baldung¹⁴¹ y otros artistas alemanes descubre la idea de lo demoníaco en el arte germánico a principios del s. XVI. Este estilo coincidió con la pintura española de Juan de Valdés Leal en el s. XVII, que ilustra en macabro jeroglífico las ***Vanitas*** con un lenguaje barroco. **Fig 72**

El icono de la muerte en la pintura europea sirve de contrapunto para analizar las formas y su significado en la obra gráfica de José Guadalupe Posada. En el siglo XVI el

¹⁴⁰ Vanegas Cedeño, Claudia. **Celebración del día de los muertos en Méjico**. Méjico. * **Folleto**. 1968.

¹⁴¹ Bornay, Erika. **La cabellera femenina**. Madrid. Ed, Ensayos de Arte Cátedra. 1994. p, 130

Imperio Azteca al transformarse en la Nueva España, recibió el sentido demoníaco de la muerte de la religión católica que los evangelizadores difundían por esas tierras, hipótesis que se corrobora en la iconografía pictórica de los murales pintados en las iglesias y conventos de la época los *momentos mori Postrimerías del hombre*, con la escena de *la Danza de la Muerte*, es una referencia constante. **Fig. 73**

La escena terrorífica de la calavera que avanza con su amenazante guadaña en la mano sobre su víctima mientras es observada por un fraile en actitud sumisa pertenece al Claustro de Malinalco y deriva de un grabado de Pigouchet (1494). La escena enmarcada en una cenefa cardina que simboliza la Resurrección, y en su significado en que se confunden la mística con el terror. Este concepto europeo sobre la muerte se mezcló con el precolombino mutando la trascendencia del drama.

4.2 Estética de la muerte,

4.2.1 Las Calaveras. José Guadalupe Posada. (1852-1913).

Durante el siglo XIX la muerte se perpetuó como parte de la cotidianeidad debido a las guerras sucesivas que padeció Méjico, por el dramatismo de estos hechos históricos se transformó por completo el sentido de la muerte revelandose plásticamente en la gráfica de José Guadalupe Posada.

Ante el hecho insuperable de la muerte se afinó la sensibilidad de los poetas, y este tema se desarrolló en versos conocidos como **Las Calaveras**, que son juegos de palabras que encierran una gran ironía. En un principio estaban destinadas a los políticos, pero poco a poco se extendieron a los personajes populares y a todas las clases sociales, dando origen a una estética lúdica que se concretó en la obra gráfica de José Guadalupe Posada.¹⁴² Tanto los grabadores como los litógrafos de la época emplearon *las calaveras* con una iconografía satírica que alcanzó popularidad al

¹⁴² De Guerlero, I.E. Elena. **Historia del Arte Mejicano**. Méjico. Ed, S.E.:P./ I.N.B.A. Salvat, 1982. p, 12

ser difundidas en periódicos, revistas o en las populares hojas sueltas multicolores. Esta obra caló hondamente en un pueblo acostumbrado a que le explicaran los hechos a través de imágenes. En 1872 el litógrafo Santiago Hernández inició este género llegando su apogeo con la obra gráfica de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada.

Antonio Vanegas Arroyo fue el editor que amplió este género incluyendo a los personajes populares y a través de los versos se informaba al público de las novedades y los sucesos notables de la época. Vanegas Arroyo inició esta labor en su imprenta de la capital mejicana en 1880 no escapándosele ninguna noticia. Cualquier acontecimiento era un buen motivo, el género se extendió a los *corridos* de origen musical que están enraizados en la cultura popular, y que son baladas que pierden su semejanza con el romance español. Los corridos estaban destinados a los acontecimientos dramáticos como los descarrilamientos ferroviarios. Vanegas Arroyo difundió estos géneros por medio de hojas multicolores, convirtiéndolos en un acontecimiento que se extendió a todos los rincones del país al ser recitados o contados por los vendedores. Manuel Manilla inició el género a través de los grabados sin embargo con el buril de José Guadalupe Posada alcanzó todo su esplendor..

*Le lloramos al hueso, dicen los políticos.
Está más dientona que un agente de tránsito.
Está más pelona que una rana calva.
Es la igualadora dicen*¹⁴³

4.2.2. Manuel Manilla, el grabador olvidado.

La obra gráfica de este artista, antecesor de Posada en la imprenta de Vanegas Arroyo, fue descubierta gracias a Jean Charlot,¹⁴⁴ pintor de murales en los años veinte e investigador de los antecedentes populares, y que en la obra de Manila encontró el antecedente plástico de la estética lúdica de la muerte, apreciando a partir de su gráfica que el género de las calaveras sufrió una evolución evidente. En sus primeras obras su

¹⁴³ Carrillo Azpeitia, Rafael. *Historia del Arte Mejicano*. Méjico, Ed. S.E.P/ I.N.B. A. Salvat. 1982. P, 58

¹⁴⁴ Tibol, Raquel. *Gráficas y Neográficas en Méjico*. Méjico, Ed, S.E.P. 1987, p, 22

inspiración provenía de la fiesta brava, de la que era un gran aficionado, posteriormente integró otros temas, su obra fue poco conocida en su época pero su gráfica no pasó desapercibida para la sensibilidad del pintor Jean Charlot, que publicó un artículo en 1926 en la revista *American Folksway*. A este pintor y muralista se debe haber visto con ojos de esteta muchos fenómenos artísticos que habían pasado inadvertidos hasta entonces. En la iconografía de Manilla descubrió una ingenuidad voluntaria y la sabiduría humilde de un gran artista, además de un buen artesano que sin saberlo hacía una labor social. Su trabajo, al igual que el de José Guadalupe Posada pasó por la imprenta de Vanegas Arroyo.¹⁴⁵ **Fig. 74**

4.2.3. La estela de Posada y sus consecuencias plásticas en el siglo XX. Medios gráficos e iconografía.

El barrio de San Marcos de la ciudad de Aguascalientes vio nacer a este artista, ahí es donde germinó su creatividad, creció y condicionó una obra. En su niñez debió conocer la superstición, la angustia, el terror ante los hechos sobrenaturales en donde siempre la imaginación del pueblo encuentra al diablo.... el clásico diablo medieval de pezuñas hendidas y rostro de macho cabrío, con la misión de hacer desdichada a la humanidad aún en los momentos dichosos: “(...) *En la cumbre del roñoso mezquite del corral cantan las lechuzas en las noches de luna llena: aúllan los perros y hay presagios de misterio en el ambiente. La voz del narrador se quiebra y medrosa se extingue en el silencio de la noche (...)*”.¹⁴⁶ Esas raíces se encuentran por doquier en la obra de Posada. El terror a las sombras, la persistencia al recuerdo infantil eternamente ejemplificado, el estertor agonizante, la fe ciega desbocada. Las panteras que mueren con las tripas regadas en el arroyo entre un mar de sangre tibia y viscosa. La feria alucinada con sus montañas de oro y plata, donde hay lujuria y se bebe de verdad y como remate.... .. el diablo y la muerte en espantoso contubernio danzando frenéticamente. Esta descripción muestra el ambiente cultural en el que vivía Posada.

¹⁴⁵ Vanegas Arroyo, Blas. *Homenaje a Manuel Manilla*. Puebla, Folleto exp. Casa de la Cultura. Puebla, 1978

¹⁴⁶ Díaz de León, Francisco. *Gahona y Posada grabadores mejicanos*. Ed. F.C.E. Méjico, 1968. P,29

De Aguascalientes salió en diligencia para instalarse en León en 1870 y durante su estancia en esa ciudad sufrió una enorme transformación el país: cuando salió de León para instalarse en la ciudad de Méjico en 1889 lo hizo ya en el flamante ferrocarril. Después de perder casi todo a consecuencia de una inundación en León (Guanajuato) se trasladó a la ciudad de Méjico en donde su obra no fue conocida ni apreciada por los doctos profesores de la Academia de San Carlos, que por ironía del destino pasaban diariamente por la puerta de su modestísimo taller sin saber que aquel artesano, sabía arrancar a las entrañas del alma del pueblo y que llegaría un día a ser reconocido como el iniciador de una nueva época artística de Méjico

Se había relacionado con Irineo Paz,¹⁴⁷ destacada figura política durante el régimen porfirista, hombre de acción y de palabra que escribió en varios periódicos y participó activamente en las luchas contra Santa-Anna luchando tanto con las armas como con la pluma, conspiró y estuvo frecuentemente preso. Irineo Paz, siendo culto, llegó a ostentar también el grado de General del Ejército Republicano, de lo que jamás hizo alarde. En 1875 fundó en la capital mejicana un periódico, *La patria ilustrada*, que publicó con varias interrupciones hasta su desaparición en 1913. **Fig. 75**

Posada empezó a publicar en la *Revista Méjico* en 1887, dirigida por Arturo Paz en los talleres de Irineo Paz; uno de los grandes románticos jacobinos de Méjico, en el n° 6 del Callejón de Sta. Clara y que como es natural su autoridad y prestigio gravitaban sobre Posada, sobre todo en los primeros años en que ellos le prestaron su colaboración.

La invasión francesa a Méjico no redujo, sino acrecentó la influencia romántica. Al terminar la sangrienta aventura muchos expedicionarios franceses se quedaron en el país, buen número de los cuales ingresaron en diversas instituciones de enseñanza. El

¹⁴⁷ Paz, Irineo. Escritor mejicano (Guadalajara 1836, Méjico 1924) Fundó el periódico “ **La Patria**” escribió novelas y leyendas históricas

conocimiento del francés como idioma culto permitió a aquellas generaciones de mexicanos informarse de los acelerados cambios que se operaban en el mundo. Literatura, música, arquitectura, modas, llegaban por la ruta de París. El español de nuestros abuelos se llenó de voces francesas. *Byron a través de Espronceda era la seducción de aquellas generaciones.*

Posada no pudo o no quiso sustraerse a esta influencia. Durante más de la mitad de su vida sus ilustraciones de Aguascalientes, León y Méjico lo confirman. El grabado que hizo sobre un poema de Schiller, **La campana**, es una copia de R. Seitz que se editó en Barcelona en 1883, y que fue reeditada en la imprenta de Irineo Paz. También hizo grabados de los originales de Fortuny, entre ellos **La Vicaría**. En esta época de su vida, la más fecunda, fue solicitado para colaborar en los periódicos: *Gil Blas*, **Fig. 76** *El Popular*, *El Argos o el Fandango* dan testimonio del buen éxito de su trabajo y de la demanda cada día más cuantiosa. Su obra caudalosa no ha sido superada y puede decirse que originó el grabado mejicano. El total dominio de su oficio al servicio de su genio le permitió alcanzar un lenguaje directo y vital, que se desbordó en numerosos periódicos de la capital y de provincia, lo que da una idea de su agotador esfuerzo.

Medios Gráficos. Iconografía

En su gráfica Posada¹⁴⁸ captó los rápidos cambios que sufrió Méjico al entrar en un momento crucial después de la intervención francesa y los deseos notorios de expansión económica y territorial por parte de los Estados Unidos de América.

Según James Morton Callagan, los más importantes pioneros norteamericanos con experiencia en el ferrocarril del oeste americano se interesaron por su construcción en Méjico. Los anticuados y peligrosos transportes con animales fueron sustituidos por el ferrocarril, no sin oposición tanto física como por prejuicios personales que había en el momento de la presentación de los proyectos. Gracias a las ferrovías se ligaban

¹⁴⁸ Posada Guadalupe, José. Méjico, Fondo Editorial de la Plástica Mejicana, 1963. p. 34

extensas regiones y ciudades de la frontera del norte con la capital del país plasmando minuciosamente esta evolución. Posada fue testigo de los rápidos cambios. **Fig. 77**

Las ciudades se modernizaron con plantas generadoras de energía eléctrica para acelerar el laboreo de las minas, que pronto tuvieron excedentes para mover fábricas y talleres, iluminar calles, oficinas y residencias así como para el transporte por tranvía de miles de personas. En ese mundo de cambio constante, Posada fue su evangelista, el amanuense gráfico que tradujo plásticamente lo que quería decir al pueblo iletrado. **Fig 78**

Méjico capital hacía muchos años que había dejado de ser la antigua ciudad lacustre en el momento en que llegó el grabador. A espaldas del taller de Posada quedaba el viejo barrio de San Pedro y San Pablo, enfrente la Merced y más delante San Antonio Abad. Fuera de los templos, edificios de gobierno y centros de enseñanza, el resto eran vecindades pobladas de todo género de seres. Unos, honrados trabajadores, empleados y comerciantes, pero también existían eminentes ejemplares de la picaresca mejicana representados en los jugadores de mano diestra, sagaces psicólogos prestos a limpiar los bolsillos de los cándidos. Moraban en los albergues tropas de músicos de cuerda indispensables en la animación de todo jolgorio o función religiosa. Pululaban tinterillos (chupatintas) duchos en toda clase de artimañas jurídicas. Los escribientes formaban una legión no por mal pagada y peor vestida, menos animosa y presta a todo divertimento. Medraba una clase especial, la estanquillera, unas veces guapa, a menudo vieja y fea, pero en todo caso remisa a caer en la triste condición de sirvienta y siempre dispuesta a remediar las angustias de los covachuelistas o de las amas de casa en continua penuria. En los corrales y los mesones del rumbo se alojaban recuas de mulas y caravanas de carromatos, cada vez más escasos conforme se extendían los ferrocarriles. Distinguidos habitantes de la barriada eran los cajistas de conocimientos enciclopédicos sobre política, modas, teatro, abrevados en los copiosos originales que tenían que componer letra por letra.

En aquellas viviendas el trausente podía mirar de soslayo el piso pintado de

rojo congo. En un ángulo de la habitación podía verse la cama con sus limpias colchas, un ropero de pino, algunas sillas, una pobre mesa y las ropas colgadas de una cuerda. En las paredes, numerosas imágenes de santos y retratos de próceres. Encima del brasero estaban colgados los trastos de barro vidriado de Guadalajara, Cuautitlán, Texcoco y grandes vasos de vidrio poblano formando figuras en la pared. En cada vecindad reinaba la portera, representante del dueño del inmueble cuyas rentas cobraba, que era la verdadera dueña y árbitro de las pobres habitaciones y de los locales, asiento de estanquillos, figones, pulquerías, tortillerías, jarcierías, etc, y todas las mil formas en que aquellos pintorescos seres se las ingeniaban para comerciar y sobrevivir de milagro como la lotería. En este ambiente José Guadalupe Posada encontró su inspiración, una sociedad dividida tajantemente en dos campos, donde el rico era más rico que en la provincia y el pobre con mayores carencias y mayores vicios pero más numeroso, y por eso más fuerte. El artista se enfrentó a este medio, se hundió en sus aguas, las bebió y las fundió en su sangre, en su carne y en sus huesos.

El mejicano está acostumbrado a expresarse a través de las formas. Posada es su evangelista, el amanuense gráfico que tradujo plásticamente lo que quería decir al pueblo. Para poder comunicarse con el pueblo iletrado a partir de los escritos de periodistas, poetas, moralistas, historiadores, militares revolucionarios que auscultaban los credos y problemas del pueblo, se crearon palabras y modismos que hicieron de esa literatura algo ameno y chispeante. Las modas europeas guiaron al grabador en sus primeras producciones, pesando sobre él las técnicas para expresarse; litografía, xilografías, aguafuerte, tipografía e imprenta. La obra de Posada evolucionó hacia la más absoluta y original simplicidad expresiva. Como auténtico creador le bastaba cualquier lugar para trabajar. En cuanto a la iconografía podemos comprobar que a través de un lenguaje figurativo narra lo cotidiano con ironía. **Fig. 79 y 80**

En 1872 el poeta Ruben M. Campos, que conoció a Posada, describía el taller situado en la puerta de una cochera como una jaula de vidrios rotos y cartones pegados en los huecos sin cristales donde, *"(...) recibía los encargos más variados sin ningún dibujo*

previo, y sin más que una ojeada para calcular la reducción o aumento del modelo o, la reproducción de un modelo imaginario sirviéndose de una simple indicación escrita (...).¹⁴⁹

Escribía también de él que, “Las ilustraciones de las hojas sueltas que se vendían como pan caliente hace unos cuarenta años, eran debidas al lápiz de un dibujante que ha tenido el arte popular mejicano: José Guadalupe Posada”. Las **Calaveras** de Posada ilustran el apogeo de la forma vinculada a lo popular. La originalidad y maestría de esta gráfica conectó con el pueblo al proporcionarle diversión dentro de la dramática actualidad. El horror cotidiano de la muerte y la miseria fue desmitificada en las esqueléticas formas, conocidas como calaveras, transformando el verso en un juego lúdico.

4.2.4. Estética lúdica de la muerte. Estética del divertissement.

*Esta sí es la calavera
de los buenos artesanos
que les da la enhorabuena
a toditos sus hermanos
Y los pillos grabadores
que demoran al marchante,
sí se acercan a Dolores
ya les echaré yo el guante.*

La estética de la muerte abarca un amplio abanico de modas y conceptos que van desde la consideración de la vida como intrusión de la muerte, al inicio de una nueva vida o el momento dramático del punto final. Estas interpretaciones toman forma con diversos matices conceptuales en el arte gráfico, pictórico, escultórico, fotográfico o cinematográfico. Los lenguajes artísticos varían desde el figurativo al abstracto con carácter de categorías que pertenecen a presencias visibles, invisibles o psicológicas del artista.

Uno de estos conceptos considera la vida como el derrumbamiento de los

¹⁴⁹ Campos, M. Rubén. Escritor mejicano (Guanajuato 1876- Méjico 1945) autor de la novela **Claudio Oronoz** . El Pequeño Espasa, Banco de Bilbao- Vizcaya. p, 240 50

valores de la dialéctica vida-muerte donde la vida es el límite de la muerte. El final irremediable pertenece más a la muerte que a sí mismo, frente a la incapacidad de establecer un equilibrio por medio de renacimientos o retornos posibles. Este raciocinio próximo a la consideración del absurdo de la vida convierte a la muerte en una necrosis, que se pone en marcha en el nacimiento mismo transformando la vida en la máscara de la muerte.¹⁵⁰

Este concepto de fusión indisoluble del binomio vida / muerte tiene su expresión en el arte gráfico de José Guadalupe Posada, que convierte el drama de la realidad social mejicana en el siglo XIX, de la que fue un testigo excepcional, en una fiesta lúdica. De la misma realidad social extrajo los signos populares que originaron una nueva estética, resultado del mestizaje cultural de raíces precolombinas e ironía hispana. Las calaveras hechas verso alcanzan su verdadero significado al tomar forma en la gráfica de Posada. En ella recreó la cultura de raíz popular a partir de la herencia ancestral que se adivina en los árboles de la vida, los mariachis con cabeza de calavera y las calaveras de azúcar que se regalan en la fiesta del Día de los Muertos a familiares y amigos. Estas formas de expresión popular que forman parte de la cultura del pueblo se encuentran en ferias, tianguis y mercados, sacando a flote todo ese juego lúdico que da fe de la presencia constante e indisoluble del concepto vida / muerte. En estas formas se descubre esta concepción estética de la muerte que se funde en lo lúdico, para desdramatizar y exorcizar el más allá vinculado a los sentimientos de terror y pánico. Este concepto lúdico en la gráfica de José Guadalupe Posada se expresa con fuerza y ha sido valorado por los artistas del siglo XX. **Fig. 81 y 82**

La originalidad de Posada está en transformar lo trascendental y solemne que se vincula al horror a lo desconocido, en fiesta lúdica. El abrazo con la muerte se funde en la fiesta con un sentido diferente al tradicional, dando lugar a la estética del

¹⁵⁰ Giomar, Michel. *Principes d'une Esthétique de la Mort*. Paris, Ed. José Corti. 1967. p. 148

divertissement.¹⁵¹ La presencia de la muerte en esta categoría no es directa sino excluyente, dentro de un contexto colectivo gregario, y se traduce creativamente como una estética de rechazo a la muerte. El *divertissement* es la barrera que se opone a la intrusión de la muerte en el individuo, cuyos orígenes mágicos y colectivos en el arte toman el icono lúdico de la muerte en este caso particular como arma de conjuración. Tanto Manuel Manilla como José Guadalupe Posada inician en el arte la estética del *divertissement*, que posteriormente sufre una revisión por parte de los críticos y los artistas.

Estética del *divertissement*.

La estética del *divertissement* tiene su complemento en el funeral, considerado como un rito ceremonial anexo que guarda en sí un carácter exorcista, y que desde el punto de vista del arte puede considerarse como una creación colectiva destinada al individuo. La función simbólica de este equivale a un arma defensiva contra la idea de la muerte y estéticamente es una *matización* colectiva del *divertissement*. En el ritual existe una conjunción metafísica de orden social e individual que se agrega *como otra forma más de divertissement*, velando al rechazar el inconsciente la destrucción. La esencia del funeral existe en su carácter desmitificador y de rechazo a la muerte, que en ocasiones le traiciona ante la presencia de numerosos fenómenos cargados de significaciones antagónicas muy profundas. Los funerales por ejemplo que se hacen en muchos pueblos mejicanos pertenecen a esta matización del *divertissement* dado que en ellos se entrelaza fuertemente el dolor con lo lúdico. La música y los cantos populares (danzón, corrido, rancheras o boleros) tienen una doble función: la primera es la de acompañar al muerto hasta su última morada, y la segunda, la de exorcizar la muerte a través del festín lúdico en el que el aguardiente se integra al *divertissement* con una actitud *agnóstica*.

Al hacer el análisis de la estética lúdica de la muerte en diferentes pinturas del

¹⁵¹ Idem. *Opus*, Cit. p,18

siglo XX a través de sus iconos En ***Sueño de una tarde de domingo de la Alameda Central*** de Diego Rivera **Fig 2** y en ***La Victoria*** de José Clemente Orozco, **Fig 83** la estética del *divertissement* incorpora a las jubilosas calaveras que festejan la entrada triunfal de ***La Victoria***, estas son iconos posadescos con un fuerte contenido lúdico e irónico del *divertissement*.

En cambio en las pinturas de Rufino Tamayo, Pedro Coronel, Francisco Toledo y Nahum B. Zenil el simbolismo de la muerte tiene matizaciones. En la pintura de Rufino Tamayo la muerte se convierte en metáfora, en tanto que en la de Pedro Coronel es un manifiesto iconoclasta. En la obra de Francisco Toledo se muestra como una fábula que forma parte de lo cotidiano y en la pintura de Nahum. B. Zenil la presencia de la muerte se expresa a través de la máscara. Pero dentro de este amplio abanico conceptual sobre el simbolismo de la muerte existe un punto de coincidencia que es la estética del *divertissement*.

4.2.5. Máscaras y Carnavales. Antecedentes

La presencia de la máscara de la muerte en épocas y culturas diferentes, hace que este elemento forme parte del ritual del enterramiento. Se han descubierto máscaras en las tumbas mayas de Palenque, en las mixtecas-zapotecas, toltecas y aztecas, por citar algunos ejemplos que pertenecen a las culturas precolombinas de la región mejicana.

Las danzas macabras y los carnavales son también parte de la estética del *divertissement* al establecer un vínculo entre la muerte y la danza macabra de origen medieval cuaresmal. La danza se transforma en espectáculo colectivo digno de ser visto en Vergès (Gerona) por su contenido y significado que nos remite a su función de revulsivo y remedio no exento de ostentación más que de mensaje moral.

Los carnavales, según la liturgia cristiana, son un preámbulo festivo a la época de reflexión interior, la cuaresma, que somete el cuerpo a la abstinencia y ayuno.

Durante el preámbulo cuaresmal se convierten en protagonistas las máscaras, la música y las danzas desenfrenadas en un ritual en que la máscara cumple con una función de turbar la pureza de lo trágico alejando el temor a la idea de la muerte. En Venecia, las espectaculares máscaras barrocas adquieren todo el esplendor y solemnidad que acentúa el lujo y brillo de las sedas y brocados. En Huejotzingo (Puebla), Méjico, los trajes de vivos colores y las máscaras de origen español con enormes bigotes y barbas exhiben la tradición heredada en el siglo XVI. En cuanto a la música y las danzas desenfrenadas, son universalmente famosos los carnavales de Rio de Janeiro en Brasil.

Esta evolución de lo macabro hacia lo lúdico demuestra un vínculo equívoco por lo erótico, no para disimular su seducción, sino para provecho y realce de su atractivo. El trayecto histórico de lo macabro hacia lo erótico es una constante en el arte del Renacimiento, que confirma esta tendencia contradictoria violentada por la muerte que se vuelve con avidez hacia el *divertissement* Pascaliano para alejarse de las preocupaciones mayores de nuestro destino. Este nuevo camino en el arte responde a la estética del *assouvissement* (satisfacción) que denuncia Malraux, en el que se da primacía a la sensación a costa de los valores. Numerosas manifestaciones artísticas de este tipo son acusadas de ser anti-arte al establecer lazos estrechos con el arte del *divertissement* vinculado a la satisfacción llamado *assouvissement*.¹⁵² Ambas tendencias priman la *sensación* con resultados de efecto inmediato que hacen olvidar los valores más profundos en la definición clásica de la idea de la muerte.

La mezcla de ironía y festín presente en la obra gráfica de Posada es la respuesta a la impotencia del ser humano frente a la muerte (trascendental), que en un acto de sublimación va a su encuentro con tal fuerza vital que se vuelve forma lúdica. El análisis de esta foma lúdica revela una serie de síntomas sociales que destacan lo festivo como arma, frente a la injusticia social y la crueldad de la época de la que Posada fue testigo y cronista gráfico. En su obra se expresa la poética del Pathos en el binomio

¹⁵² Para esta estética consultar: Malraux A. Les voix du silence. Paris, Ed, C.N.R.F., i956, p, 523

vida/muerte transfigurado en un símbolo que linda con el esperpento. La orgía de festines y placeres es la sublimación del drama social y del terror a la muerte de un pasado reciente de guerras y revueltas de liberación y sus secuelas de hambre, miseria y peste. En estas circunstancias la realidad pierde todo su significado y el arte toma su lugar al sublimar las mortecinas formas lúdicas en un ejercicio de reto y de burla. El artista construye el epitafio perfecto para esa sociedad trufada de injusticia social, estupidez y desigualdad, las calaveras surgen del subconsciente colectivo como un símbolo al participar del son que tocan los esqueletos en forma de mariachis o tipos populares. Expresando así en los huesos de la valedora, una osamenta vital, la única reina que hace justicia al igualar a todas las clases sociales. Su baile es frenético, delirante e irreverente... prometedor. La elegancia burguesa de la Calavera Catrina, símbolo de la aristocracia afrancesada mejicana tiene el mismo destino que el de las clases populares. Los huesos de Chinas Poblanas y Charros son también símbolos nacionales y populares que participan del son que tocan los esqueletos en forma de mariachis con vihuelas, mandolinas, guitarras y guitarrones. La gráfica de Posada adquiere un sentido utópico de la realidad social a través del icono de la muerte. Ningún artista mejicano ha sabido captar a través de las formas el espíritu de esta sociedad compleja en su multiplicidad

4.3 El icono de la muerte en la pintura del siglo XX.

4.3.1. La estela de Posada y sus consecuencias plásticas en la pintura del siglo XX. Diego Rivera, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Pedro Coronel, Francisco Toledo, Nahum, B. Zenil

El análisis de la estética lúdica de la muerte en la pintura mejicana del siglo XX la iniciamos con el mural de Diego Rivera *Una tarde de domingo en la Alameda Central* un ejemplo en el que se incorpora el icono de la *Calavera Catrina* de Posada como un homenaje a su creador. La estética del divertissement que impregna la obra tiene como

fondo la Alameda, el único parque que existe en el centro del D.F. En esta narración pictórica histórica se integran Conquistadores, Jefes militares y Jefes de Estado con los personajes que influyeron en la formación de la conciencia social del Méjico independiente.

La compacta iconografía pictórica se despliega en un formato apaisado y rectangular que deja ver al fondo la fuente y el kiosco donde tocan los músicos el domingo. Los signos de tipo lúdico como los globos de vivos colores junto a los vendedores de dulces contrastan con los de tipo ideológico representados por una bandera roja y dos tricolores. Entre la multitud representada pueden observarse personajes históricos como Hernán Cortés, virreyes como Luis Velasco, los emperadores Agustín de Iturbide y Maximiliano y Carlota. También hay personajes influyentes como Juan de Zumárraga, primer obispo de Méjico, la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, primera defensora mejicana de los derechos de la mujer, los Presidentes Benito Juárez, Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, Plutarco Elías Calles y Alvaro Obregón, intelectuales como José Vasconcelos, valedor del muralismo, la primera esposa mejicana de Rivera, Lupe Marín con sus hijas, Dña. Carmen Rubio, esposa de Porfirio Díaz, junto a la Tía Vicenta, familia de Rivera y simpatizante de Díaz, Frida Kahlo, **La Catrina** del brazo de su autor, José Guadalupe Posada y el propio Diego Rivera. Además de estas personalidades, el proletariado queda representado por **la Lupe**, conocida prostituta que da la espalda al espectador, el chico de los periódicos, el peón con su familia en el momento de ser expulsados de la Alameda y los vendedores de frutas y gorditas de maíz. La Alameda Central como referencia se explica por ser un parque construido en un estilo europeo por órdenes del Emperador Maximiliano de Habsburgo en el siglo XIX. En este escenario Rivera funde los héroes con los villanos, destacando el complejo mestizaje cultural y étnico como rasgo principal de la sociedad mejicana, burgueses e intelectuales porfiristas al lado de las clases populares conforman un grupo compacto, la Historia de Méjico. **Fig.**

2

Sin embargo el carácter plástico agorafóbico que es propio de los murales de

Rivera deja un sitio de honor para la *Calavera Catrina* del brazo de su autor José Guadalupe Posada. El autoicono de Diego Rivera niño le da la mano a la *Catrina* y detrás está el icono de Frida Kahlo vestida con el traje folklórico de tehuana y en una de sus manos el símbolo del ying-yang ; la vida y la muerte o del principio y el fin.

Durante el siglo XX, la obra gráfica de Posada ha atraído la atención no solo de los pintores mejicanos sino que a nivel internacional la estética del *divertissement* ha sido motivo de recreación pictórica. En España el Equipo Crónica en la pintura ***El Panfleto*** (1973) introduce la iconografía de Posada en la cual se hace una crítica al poder en la época de la República de Weimar en Alemania. Al lado de los carteles del triunfalismo del partido nazi que potencian el trabajo del proletariado, la gráfica de George Groz expresa el ambiente tenso que prevalecía en la llamada *década de oro*.

El prólogo de la Segunda Guerra Mundial es el pretexto para introducir como contrapunto el toque lúdico de la muerte a través de la gráfica calaveresca de José Guadalupe Posada. Este *collage* de lenguajes que hace el Equipo Crónica produce una obra ecléctica en la que destaca la obra gráfica de diferentes artistas. La gráfica de George Groz y la de Posada contraponen dos lenguajes expresionistas. La visión pesimista y dramática de George Groz queda equilibrada por la lúdica de José Guadalupe Posada. Detrás de cada icono de la gráfica de George Groz se insinúa la locura, los rostros-máscaras evocan la angustia de la muerte. En cambio la gráfica de Posada tiene un sentido profundo de la celebración que exorciza el terror. ***El Panfleto*** integra la muerte como estética el *divertissement* con sus placeres sin fin, un preludio a la muerte lleno de vitalidad y también con un significado subliminal de expresar la necesidad de democracia. Las calaveras posadescas a la usanza mejicana en la pintura alegran con sus mariachis a todas las clases sociales en una danza sin fin, símbolo del *morir de veras* al romper y exorcizar el drama de la época en la República de Weimar. La sociedad alemana en la gráfica de George Groz nos desvela el mundo de prostitutas y militares, burgueses y el clero, judíos demacrados y niños pidiendo limosna, proletarios con la mujer embarazada y su numerosa prole. En los iconos se resume la *poética del*

pathos desgarrador que muestra el contraste abismal entre el lujo y la miseria de aquella época. **Fig. 84**

En la obra de Posada *la democrática igualadora* nivela utópicamente la sociedad del General Porfirio Díaz Presidente de Méjico y su aristocrática corte de militares, políticos, la afrancesada burguesía hacendaria y los banqueros con las populares **clases de lucha**. Aquella sociedad mejicana de finales del XIX y de principios del XX quedó inmortalizada gráficamente por el buril de este modesto artista grabador. El drama se convierte en una nueva vida de placeres donde participan los iconos de todas las clases sociales; las aristocráticas *Catrin*as, junto a las populares, *de la molera, la petatera, el zapatero, la tortillera, la atolera, la tamalera, la molotera, los patinadores, periodistas ...* El buril de Posada en su gráfica expresó la feria de las vanidades a partir del juego literario que usa sinónimos que potencian su sarcasmo. *La pelona, la pepenadora, la huesuda, la catrina, la tilinga, la igualadora, la tismada, la copetona, la mocha, la flaca, la calaca, la calavera, la igualadora*. Las calaveras literarias que dan origen al nuevo lenguaje popular y lúdico de Posada, expresan su particular visión del mundo y del drama del siglo XIX en las mortecinas formas...

En la pintura de Diego Rivera, **La fiesta de Huejotzingo** (1936) está presente la sátira del folklore y la política mejicana, en la que hace un parangón con el carnaval de Huejotzingo (Puebla), cuya fama se debe a los originales atuendos y máscaras. En la pintura las máscaras son los iconos principales de la composición haciendo referencias al del famoso carnaval. La función de estas máscaras es la de turbar la pureza, su simbolismo alude a los diferentes estamentos políticos o sociales. En esta pintura las máscaras están distribuidas en diferentes planos; el cacique con la máscara de perro *bull-dog* y su bastón de mando sostiene en una de sus manos un pollo pelado, detrás dos máscaras de asno sonríen una de las cuales escribe sobre un libro, mientras la otra sostiene una bolsa de dinero. A su lado otra máscara de cerdo aplaude con los platillos. Al frente dos danzantes con máscaras del carnaval de Huetotzingo exhiben sus tocados de mariposas, y uno de ellos en la espalda tiene los iconos del jarabe tapatío, signo que

revela una inquietud nacionalista. En primera línea la máscara de una calavera con la inscripción en la frente de *eternidad*, sonríe al espectador envuelta en una capucha de fraile franciscano, otra máscara vestida de Papa ondea una bandera negra con una calavera blanca como logotipo. En el espacio superior de la pintura el icono de una elegante y bella burguesa rubia y de ojos claros, con un sombrero y una pluma muestra sus largos dedos terminados en afiladas uñas rojas con los brazos en jarras, funciona como contrapunto de la bandera roja a su espalda. En la pintura se crea un ambiente lúdico carnavalesco con las máscaras que cubren los verdaderos rostros aunque en sí mismas llevan su propio significado de corrupción y robo, fanatismo e ignorancia. Rivera hace en esta pintura una crítica despiadada de la realidad social del México de 1936 a través de la estética del *divertissement*. Los signos que incorpora al pintar las banderas que ondean son un índice del choque ideológico entre el marxismo representado por una bandera roja detrás de la burguesa y la bandera negra del clero con el logotipo de una calavera. **Fig. 85**

En la pintura *El estudio del pintor* (1954), también de Rivera, la composición espacial introduce iconos que representan objetos populares y precolombinos, entre los que destacan las figuras pirotécnicas usadas en las fiestas populares. Los Judas son figuras populares que se quemaban el Sábado Santo como traca final y multicolor del final de la Semana Santa. Estos iconos populares de profundo arraigo popular los descontextualiza de la fiesta al representarlos colgados de las paredes del espacio cerrado de su propio estudio, iluminadas con la luz que penetra por el enorme ventanal. La inmovilidad se transmite a otros iconos mediante unas pequeñas cerámicas precolombinas que están dentro del estudio y de las que Rivera fue coleccionista. Entre todos los iconos una mujer, tal vez la modelo, descansa en una tumbona de playa con una expresión de profunda depresión. Uno de sus pies roza con una de las figuras pirotécnicas que lleva la máscara de la muerte. La atmósfera del estudio es angustiante y agorafóbica por la acumulación, sólo rota por la presencia de dos minúsculos y frágiles iconos blancos, dos figuras hechas de papel, una en forma de paloma y otra con forma

de avión que cuelgan del techo. En la pintura lo lúdico está representado con ambigüedad creando un ambiente tenso por estar fuera de su contexto. La estaticidad de estas formas pirotécnicas toma un nuevo significado; la de un polvorín a punto de explotar. Esta sensación se acentúa por el cartel que lleva una de ellas entre sus manos; *please don't smoke, se suplica no fumar*. El ambiente pirotécnico que envuelve al avión y la paloma puede estallar en cualquier momento. Cada uno de estos iconos funciona como signo/símbolo. Su análisis iconológico nos lleva a un significado en que la guerra y la paz están vinculadas a la omnipresente muerte. La singularidad de esta pintura reside en la composición pictórica que integra como objetos estéticos símbolos que extrae de las fiestas populares y de la cultura precolombina. En el cuadro los dos enormes iconos pirotécnicos crean una gran tensión, al contraponer sus fuerzas a través de los signos. El bonete blanco en la cabeza de uno de ellos representa al clero, mientras que el chivo rojo con cuernos retorcidos lleva en las manos el cartel de ***please...*** A la vez tiene un significado internacional al usar estos objetos estéticos para pronunciarse sobre el drama de la guerra en esa época. Aunque los fuegos artificiales sean un signo de fiesta en este caso la estética del *divertissement* tiene un significado que se dirige más a la expresión de tristeza y depresión de la modelo por el ambiente que se crea. **Fig 86**

José Clemente Orozco en la pintura ***La Victoria*** (1944) rinde homenaje a Posada a través de una composición en la que destacan las sonrientes calaveras y su forma particular de manejar la ironía. Esta obra rompe los esquemas tradicionales de triunfalismo romántico del significado de la victoria como final en las guerras. Orozco usa un lenguaje expresionista que roza el esperpento.

“(...) en esta pintura un repelente icono representa a los vencedores; un icono clónico de la obesa y celulítica Venus de la Dordogne coronada de laurel. La monstra emerge de un lago de sangre con las alas extendidas y con el brazo en alto hace el saludo nazi, mientras que con el otro ondea una bandera triunfal que chorrea sangre. A un lado un séquito de jubilosas y sonrientes calaveras con el brazo también en alto la aclaman y la festejan de forma delirante, cuando hace su entrada triunfal (...)”

La Victoria, desborda la estética del *divertissement*, su contenido encierra la poética del

pathos con un carácter tragi-grotesco y satírico, ironizando la entrada triunfal de La Victoria.

. **Frida Kahlo** en *El Sueño o la cama* (1940) integra la estética del *divertissement* con la blanca y sonriente figura pirotécnica en forma de esqueleto, que en posición horizontal sonríe con un florido ramo de novia entre dos almohadas blancas encima del baldaquín de la cama en donde descansa el autoicono de Frida Kahlo, aparentemente dormido y cubierto por una manta. De la piecera sobresalen unas hojas de hiedra verde como signos de que reposa desde hace tiempo, la hiedra es un símbolo precolombino que significa renacimiento. El fuego pirotécnico tiene la forma de un esqueleto vestido de novia y listo para ser usado en el festín lúdico, este signo introduce la estética del *divertissement* posadiano del que Frida Kahlo hace gala al funcionar como su doble. Este sentido del humor es una característica en su pintura, una forma de elegante ironía que se concentra en la figura pirotécnica. **Fig. 87**

La segunda pintura de Frida Kahlo es *Sin esperanza* (1945) en la que incorpora una calavera de azúcar de tradición popular vinculada a la fiesta del día de los muertos. Esta pintura narra a la manera de ex-voto el momento en que se ve sometida a una sobre alimentación para recuperarse por circunstancias de su enfermedad. Kahlo se autoretrata sobre su propia cama, que flota en el espacio pictórico con el sol y la luna apareciendo en el fondo. La sobre alimentación es tal, que hay que usar una escalera para suministrarle los alimentos a través de un embudo. Por ahí pasan gran variedad de peces, un guajolote o pavo, chorizos, puercos, y otros, destacando entre ellos una *calavera de azúcar*, que lleva el nombre de **Frida** en la frente. Este icono popular funciona como signo en la pintura de Kahlo con un contenido estético del *asouissement* de Posada, al romper el dramatismo de su enfermedad al mismo tiempo que exorciza la muerte. La calavera de azúcar con un sentido lúdico vinculado a la fiesta y a la vida, deriva el drama de la enfermedad hacia el placer de la vida. Los iconos del sol y de la luna son signos/símbolos de vida y muerte o del principio y el fin; la luna se aleja mientras que el sol se aproxima indicando que su estado de salud mejora. La colcha que

la envuelve tiene dibujados en la superficie los glóbulos rojos y blancos que indican el estado de su salud para justificar la sobrealimentación. **Fig. 88**

Pensando en la muerte (1943) es uno de los autoiconos de Frida Kahlo en el que aparece la pintora vestida de tehuana con una calavera pintada en la frente sobre las espesas y negras cejas en forma de pájaro de mal agüero. El autoicono de Kahlo está inmerso en un espacio exuberante y pleno de vegetación, como signo de vitalidad y símbolo del renacimiento que sigue a la muerte de acuerdo con la mitología prehispánica, frente al símbolo de la muerte del icono de Kahlo que sirve de contrapunto. La concepción estética de la muerte en esta pintura tiene estrechos vínculos con la estética del *divertissement* de Posada; o sea, la muerte - vital. **Fig. 89**

Rufino Tamayo también en su pintura alude constantemente a la muerte. Su pintura se organiza sobre un armazón en el que casi siempre aparece un hueso como forma de expresar su inquietud ante la muerte. El signo-hueso semisepultado entre la densidad de las texturas y la calidez del color pictórico en la obra de Tamayo, funciona como un símbolo de sensualidad y erotismo que se vincula a la muerte. Su obra ***Mujer en rosa*** destaca por la calidez de las texturas de los rosas y magentas que se funden en un icono semi-borroso que sólo podemos adivinar a través de la mirada en la línea insinuante de las curvas, estableciendo un juego erótico - simbólico que deja una huella en el contorno de las nalgas dibujadas por la línea. Este erotismo tiene como contrapunto el hueso que surge de las texturas pictóricas en diagonal y que proyecta su propia sombra gris ceniza. Las transparencias de las manchas rojas que descienden se hacen cada vez más densas y su color se oscurece como la sangre. El *hueso es el signo de la muerte* pero en la pintura de Tamayo se vuelve una *transforma* que funciona como fuente de vida al tomar la forma fálica. Por sí sola, la pintura de Tamayo es rica en proposiciones que constantemente nos sorprenden y transportan al mundo trascendental y delicado de la sensualidad y del erotismo, descubriendo en ella la poética del *pathos* de la estética del *asouissement* **Fig. 89(bis)**

Roberto Montenegro usa el mosaico de vidrio en ***La Muerte en las artesanías***

(1963) como materia prima para construir este mural, cuyo tema explica elocuentemente el título. A partir del icono de una calavera inicia un juego lúdico de expresividad festiva que experimenta transformaciones al ser sometido a un proceso de multiplicación y deformación, de manera similar a lo que ocurre con un objeto frente a los espejos deformantes. El mural nos introduce en un espacio lúdico que refleja diferentes mundos de la misma realidad dentro de la estética exorcista de la muerte vinculada al *divertissement*.

Pedro Coronel en *Advenimiento de ella* s/f* hace una abstracción del icono de la muerte creando *deformas* y *transformas*** , entre las que destacan los huesos pintados a la derecha del cuadro en forma de trama que sirve de soporte a otros más pequeños y transversales que forman parte de un esqueleto. En la calavera destacan dos cuencos que indican el sitio de los ojos, pintados uno en rojo y el otro en azul. El esqueleto hace un saludo con la mano izquierda, que tiene forma de las espinas de un pez. Los signos que destacan en forma de esqueletos son símbolos de la muerte que se contradicen al establecer un contrapunto con la vitalidad del colorido de los rojos y magentas cálidos, los azules y verdes chillones. El estallido del color de los huesos es un signo vital que expresa en las formas el grito de erotismo y de la estética del *assouvissement*.

Antonio Rodríguez Luna en la pintura *La intriga* (1963) expresa la subjetividad de su mundo fantasioso en una iconografía, que hace de la geometrización y del claro - oscuro una creación. El ambiente caravaggiesco que recrea enfatiza los rostros-máscaras dentro de la penumbra pictórica. En el centro el icono de la **Calavera Catrina** con su deslumbrante dentadura establece una cierta complicidad con los demás iconos dentro de la estética *del divertissement*.

Los pintores **Francisco Toledo** y **Nahum B. Zenil** usan el icono de la muerte en sus composiciones con resultados diferentes. El primero extrae su iconografía y su

+ * s/f sin fecha

+ ** *deformas* y *transformas* son abstracciones del icono de la muerte.

contenido de las fábulas ancestrales de la cultura juchiteca (Oaxaca) a la que pertenece. En **La viajera** s/f, de Francisco Toledo, el icono cadavérico se sitúa dentro del contexto de un mundo calcinado por el fuego en el que crea un ambiente en el que los colores ocre y sepia que usa transmiten la sensación de tierra inerte, quemada y seca. En esta obra el icono de la muerte está situado en la intemporalidad que hace realidad en el espacio pictórico. El mortecino esqueleto recorre encorvado el trayecto dentro de un entorno que recuerda los altos hornos de una siderúrgica. La muerte casi extenuada se apoya con una de sus huesudas manos en un bastón, mientras en su alforja lleva una preciosa carga; un personaje fabuloso. En la luz y los colores cálidos del esqueleto queda aprisionada la poética del *pathos* de la narrativa de la fábula, que pertenece a la cultura juchiteca del pintor. **Fig. 90**

La muerte está presente en la pintura de Nahum B. Zenil en las máscaras que frecuentemente representa. **Retrato de Boda** (1988) es una pintura donde incorpora una máscara precolombina de la muerte que cubre el rostro del icono femenino vestido de novia el día de su boda. El novio que la acompaña es el autoicono del propio artista, cuyo rostro está rasgado dejando ver sólo parte de él. Nahum B. Zenil incorpora en esta pintura la máscara de la muerte como objeto estético. Curiosamente esta máscara de origen precolombino lleva una cruz como marca sobre el entrecejo que le da un toque ambiguo, ya que en el ritual católico se vincula al miércoles de ceniza, cuyo significado se resume en una frase: *polvo eres y en polvo te convertirás*. Es interesante el uso que hace de esta máscara ceremonial que porta la novia en la boda. El otro icono es el autorretrato del artista cuyo rostro rasgado junto a la novia, expresa con dramatismo su atormentada problemática personal. En la pintura de Zenil frecuentemente encontramos su autoicono de manera similar a la pintura de Frida Kahlo, de la que es gran admirador y en **Retrato de Boda** la mutilación que hace del rostro de su autorretrato refleja el *pathos* biográfico. La máscara de la novia es una forma intermedia que asegura el paso del símbolo en la interpretación de lo mágico a lo normal, al que se suma el totem que cuelga del cuello del icono de la propia novia-muerte, simbolizado por el retrato de la

madre del artista. En la pintura se establece un juego del desdoblamiento de la personalidad a expensas de su portador, que expresa así su propia subjetividad en la máscara sonriente, al mismo tiempo que levanta un muro de protección que lo blindada de su propia muerte. **Fig. 91**

Este recorrido iconográfico e iconológico por algunas obras pictóricas del siglo XX demuestra que el icono de la muerte es un motivo que está presente en la plástica pictórica y que es fuente de inspiración. También es un signo cuyo significado simbólico tiene vínculos con el contexto social, y es una forma natural de expresión lúdica que pertenece a la idiosincrasia mejicana.

ILUSTRACIONES

(Capítulo 4)



Fig 72.-
Título: "La mujer y la muerte". (Siglo XVI).
Autor: Hans Baldung.
Técnica: Oleo/tela.



Fig 73.-
Título: "La danza de la muerte", (Siglo XVI).
Autor: Anónimo. Cópia del grabado de Pigouchet. (1494).
Técnica: Temple a base de pigmentos de origen vegetal y mineral.
Colección: Claustro de Malinalco, México.



Fig 74.-
Título: "La Torre Eifel". (1885).
Autor: Manuel Manilla.
Técnica: Grabado.



Fig 75.-
Título: "La patria ilustrada". (1889).
Autor: José Guadalupe Posada.
Técnica: Grabado.



Fig 76.-
Título: "Gil Blas". (1896).
Autor: José Guadalupe Posada.
Técnica: Grabado.



Fig 77.-
Título: "Camino de ultra tumba". (1896).
Autor: José Guadalupe Posada.
Técnica: Grabado.

ZAPATA.



Fig 80.-
Título: "Emiliano Zapata". (1899).
Autor: José Guadalupe Posada.
Técnica: Grabado.



76. Posada.-Pareja de alegres "calaveras" que siguen amándose aún después de la vida. Grabado en relieve en plomo. 78 x 63 mm.

Fig 81.-
Título: "Pareja de alegres calaveras". (1898).
Autor: José Guadalupe Posada.
Técnica: Grabado en relieve en plomo. (78 x 63 mm)



EL JARABE EN ULTRATUMBA

75. Posada. No importa su nuevo estado. Por un día reviven los esqueletos la alegría de lo terreno: bailan, beben y se divierten de lo lindo. Este admirable trabajo de Posada es, sin duda, el que corona su obra. Grabado en relieve en plomo. 120 x 204 mm.

Fig 82.-

Título: "Jarabe de ultratumba". (1899).

Autor: José Guadalupe Posada.

Técnica: Grabado en relieve en plomo. (120 x 204 mm).



Fig 83.-
Título: "La Victoria". (1944).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Oleo/tela. (55 x 61 cm).
Colección: Carrillo Gil. Ciudad de México.



Fig 84.-
Título: "El Panfleto". (1973).
Autor: Equipo Crónica: Manuel Valdés y Rafael Solbes.
Técnica: Acrílico/lienzo.
Lugar: I.V.A.M. Centro Julio Gonzalez. Generalitat de Valencia.

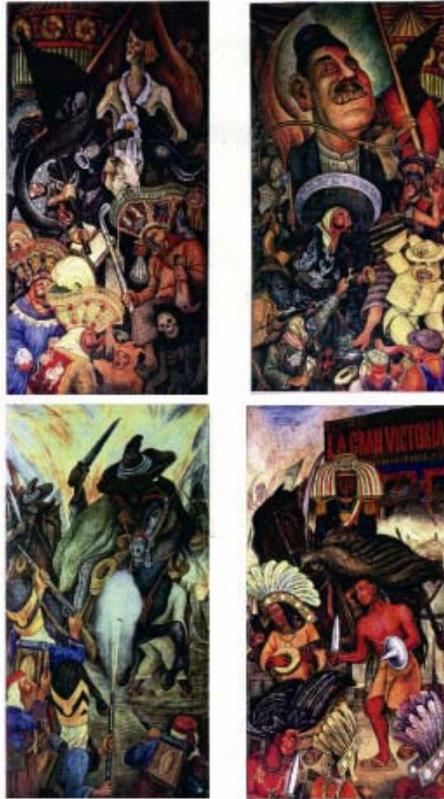


Fig 85.-
Título: "El Carnaval de la vida mexicana". (1936).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: 4 paneles transportables.
Lugar: Ciudad de México.



Fig 86.-
Título: "El estudio del pintor". (1954).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Oleo/lienzo. (178 x 150 cm).
Lugar: Ciudad de México. Secretaria de Hacienda y Crédito Público.



Fig 87.-
Título: "El sueño".
Autor: Frida Kahlo. (1940).
Técnica: Oleo/lienzo. (74 x 98 cm).
Colección: Selma Mesuhi. Nueva York.



Fig 88.-
Título: "Sin esperanza". (1945).
Autor: Frida Kahlo.
Técnica: Oleo/lienzo montado sobre fibra dura. (28 x 36 cm).
Colección: Dolores Olmedo. Ciudad de México.



Fig 89.-
Título: "Pensando en la muerte". (1943).
Autor: Frida Kahlo.
Técnica: Oleo/lienzo montado sobre fibra dura. (44,5 x 36,3 cm).
Colección: Privada.



Fig 90.-
Título: "La viajera". s/f.
Autor: Francisco Toledo.



Fig 91.-

Título: "Retrato de la boda". (1988).

Autor: Nahum. B. Zenil.

Técnica: Mixta sobre papel: tinta china, collage, y oleo sobre papel. (72 x 52 cm).



Fig 91 bis.-

Título: "Mujer en rosa". (s/f).

Autor: Rufino Tamayo.

Técnica: Oleo sobre tela. (92 x 66 cm).

CAPÍTULO 5

5.0 Influencias políticas: Porfirismo

5.1. Antecedentes

Los admirables preceptos de las Leyes de Indias en Méjico no fueron siempre respetados y la situación de los campesinos era desesperada al final del siglo XVIII. La actitud del cura José María Morelos, uno de los pocos dirigentes mejicanos que tuvo conciencia de la magnitud de este problema, revela hasta qué punto el malestar del campo influyó en la guerra de independencia de España en 1810.

Méjico en 1857 adoptó una carta constitucional liberal y los conservadores apelaron a las armas. El Presidente Benito Juárez respondió con las leyes de Reforma que acabaron no sólo con los fueros, sino con el poder material de la Iglesia así como con la propiedad comunal indígena que hasta aquel momento seguía vigente gracias a las Leyes de las Indias. Al ser derrotado el partido conservador, este acudió al extranjero y obtuvo el apoyo de Francia, las tropas de Napoleón III instalaron en la capital a Maximiliano de Habsburgo como segundo Emperador de Méjico. Esto planteó una nueva ambigüedad histórica al ser un liberal, que soñaba con crear un Imperio Latino que se opusiera al poderío yanqui, pero los reveses del Imperio Napoleónico en Europa, la presión norteamericana (curiosamente estaba Lincoln en el poder) y la encarnizada resistencia popular fue determinante para la victoria.

El triunfo de los liberales culminó con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo por orden de Benito Juárez, entonces se hizo efectiva la Reforma fundando un Méjico que negó su pasado indígena, la herencia española y el catolicismo. De manera que las leyes de Reforma hechas por los liberales tampoco resolvieron la situación al cometer el error de disolver la propiedad comunal indígena, frente a la

oposición de personalidades como Ponciano Arriaga.¹⁵³ Más tarde, las leyes de colonización, ocupación y enajenación de terrenos baldíos del régimen del General Porfirio Díaz (1876-1911) acabaron con los restos de la propiedad indígena, destruyendo los caracteres que hasta entonces había tenido el régimen de propiedad. Si se hace un balance económico, la situación a raíz de la Independencia de España era desastrosa, debido a las secuelas de la guerra, la expropiación de los bienes a los españoles y su expulsión del territorio que se sostenía gracias a la economía forjada por éstos, que en su mayoría se dedicaban al comercio.

El porfirismo fue una influencia política que tuvo gran repercusión en el arte pictórico de Méjico en la primera mitad del siglo XX, por lo que es necesaria una aproximación al contexto cultural de esta época para entender los factores que originaron esta creatividad.

El siguiente verso escrito por Ignacio Ramírez puede resumir la sensibilidad de la época.

*Madre naturaleza, ya no hay flores
por do mi paso vacilante avanza;
nacé sin esperanzas ni temores
vuelvo a tí sin temores ni esperanzas.*

Una nueva aristocracia Juarista-latifundista se instaló contra todas las previsiones de los más lúcidos liberales, pero no era la esperada burguesía activa y fuerte que todos, hasta Justo Sierra esperaban como la única esperanza para Méjico. Los liberales sumaron en su haber la desaparición de la propiedad comunal indígena al vender los bienes de la Iglesia, que había resistido tres siglos y medio precariamente los abusos y acometidas de encomenderos y hacendados. En estas circunstancias Mejjico acentuó cada vez más su carácter feudal, y con la derrota de los conservadores e imperialistas desapareció la base social que se oponía. La Reforma quebró la realidad mejicana al romper los lazos con el pasado, consumando la primera gran injusticia en contra de la propiedad comunal

¹⁵³ Arriaga, Ponciano. Jurisconsulto y político mejicano (San Luis Potosí 1811- 1863) Ministro de justicia en 1852, fue uno de los inspiradores de la Constitución de 1857

indígena. Después de Benito Juárez el poder sería para quién se atreviera, y Porfirio Díaz se atrevió.

Cuando el General Díaz ocupó la Presidencia por primera vez en 1876 heredó de Benito Juárez una situación económica desastrosa debido a las guerras sucesivas. La primera contienda fue la Guerra de la Independencia que alargó la larga carrera de pérdidas tanto humanas como económicas, continuando con la Guerra contra Norteamérica que terminó con la anexión de la mitad del territorio mejicano. Después fue la Guerra Juarista contra la invasión francesa. Porfirio Díaz recibió un país destruido al comenzar su primer mandato e hizo el intento de incorporarlo al mito de la modernidad. Estimuló el comercio, construyó los ferrocarriles, limpió las deudas la Hacienda Pública y creó las primeras industrias modernas abriendo las puertas al capitalismo.

La filosofía en boga que deslumbraba con sus propuestas; el Positivismo era la justificación del cambio, en su afán por homologar sus ideales con los de la burguesía europea, ideales de progreso ciencia, milagros industriales y libre comercio. El positivismo tenía razón de ser en la burguesía europea, pero no tenía ningún sentido en la mejicana, una clase de nuevos ricos que accedieron al poder durante el período posterior a la Guerra de la Reforma. Esta nueva burguesía heredó y sustituyó a la histórica aristocracia feudal colonial convirtiéndose en una burguesía de corte neofeudal-positivista. El ilustrado dictador y su régimen fueron un eco de la *belle époque*. Durante esta época los intelectuales mejicanos descubrieron a Comte y Renan, Spencer y Darwin, los poetas imitaron a los parnasianos y simbolistas franceses. La aristocracia mejicana era una clase urbana y civilizada, *la luz del régimen*.

Estos grandes señores, amantes del progreso y de la ciencia no eran industriales ni hombres de empresa, sino terratenientes enriquecidos en los negocios públicos del régimen por la compra de los bienes de la Iglesia o, de las propiedades comunales indígenas. La sombra del régimen se escondía en las inmensas haciendas de los nuevos ricos, en la vida de siervos que llevaban los campesinos, peor aún que durante el período colonial. El Porfirismo se ostentó como sucesor legítimo del Liberalismo con la Constitución de 1857 que siguió vigente en la teoría porque nada ni nadie pretendió

oponerse a las ideas de la Reforma. Muchos, incluyendo los antiguos liberales pensaron que el régimen de Díaz preparaba el tránsito del pasado feudal a la sociedad moderna. Pero la realidad era otra. El Porfirismo heredó el feudalismo colonial sin las Leyes de Indias y la propiedad de la tierra en manos de unos pocos fortaleció a la clase terrateniente. El progreso, la ciencia y la legalidad republicana no eran mas que una máscara volviendo al pasado, pero desprovisto de fecundidad. Todo esto nada pudo engendrar excepto la rebelión.

Porfirio Díaz suprimió la anarquía sacrificando la libertad, reconcilió a los mejicanos pero al mismo tiempo restauró los privilegios, organizó el país, pero prolongó el feudalismo anacrónico. El porfirismo se convirtió en el símbolo de una época ambigua por el esplendor y el brillo de la aristocracia hacendaria que fomentó la explotación sosteniendo las leyes de Reforma y expropiando las propiedades comunales indígenas. Bajo el régimen Porfirista el indio pasó a ser el esclavo de las haciendas o la mano de obra barata. Leopoldo Zea¹⁵⁴ ha hecho un análisis sobre las ideas del positivismo en este período. Menciona que el régimen de Díaz adoptó mas no engendró el positivismo, abriendo un abismo sutil que hizo imposible toda relación autentica con las ideas transformándose en falacia. Este período de inautenticidad histórica fue una simulación al apropiarse de un sistema que no le correspondía. La clase neofeudalista mejicana no era el equivalente de la burguesía europea, ni su tarea histórica y humana tenía relación alguna con su modelo. Spencer y Stuart Mill proponían el desarrollo de la gran industria, la democracia burguesa y el libre ejercicio de la actividad intelectual, pero este modelo no tenía nada que ver con Méjico. El cambio deseado por Porfirio Díaz se fundamentaba en la gran propiedad agrícola, el caciquismo y la ausencia de libertades democráticas, no pudiendo hacer suyo el ideal positivista sin negarlo o desfigurarlo. El Porfirismo se convirtió en una superposición histórica bastante más peligrosa que las anteriores al fundarse en el equívoco, entre los terratenientes y sus ideas políticas y filosóficas se levantaba un muro de mala fe. El desarraigo del

¹⁵⁴ Zea, Leopoldo. (Méjico 1912-) Es autor del Positivismo en Méjico. ***Esquema para una historia del pensamiento en Méjico y la filosofía americana como filosofía sin más.***

porfirismo provenía de no justificar las jerarquías sociales ante los desheredados, quienes la religión Católica por lo menos reservaba un sitio de elección en el más allá como opción. En tanto que el Liberalismo exaltaba la dignidad del hombre, el Positivismo no tenía nada que ofrecer a los pobres de Méjico. La justificación de la *mauvaise conscience* en la burguesía europea, en Méjico sería doble; al ser usufructuaria colonial y liberal, justificación que nunca se manifestó ni dió signos de existir. La dictadura de Porfirio Díaz consumó a su manera la obra de la Reforma al romper los últimos nexos con el pasado. Donde fueron destruídos los templos por la Conquista, la Colonia erigió otros. La Reforma (Liberalismo), al negar la tradición al menos nos ofrece en teoría una imagen universal del hombre, que en Méjico se volvió demagogia al no reconocer el estatus indígena. El Positivismo en cambio no dio nada, y al perderse la filiación histórica solo quedó la asfixia, la soledad y el vacío.

La historia del pueblo mejicano es la historia de la búsqueda de una forma que lo exprese; aspira a la comunión. La fecundidad del *Catolicismo Colonial* residía en que ante todo y sobre todo estaba la participación de todas las clases sociales, las cuales confluían a través de la religión y sus fiestas. Los liberales ofrecieron ideas, pero con las ideas no se comulga, al menos mientras no se encarnen y se hagan sangre y alimento. La comunión es ceremonia y festín.¹⁵⁵ Justo Sierra fue el primer liberal que comprendió el significado de la situación y fue consecuente con sus ideas al fundar la Universidad, donde en su discurso de inauguración expresó que el nuevo Instituto no tenía antecesores: (...) *"El claustro de la Real y Pontificia Universidad de Méjico no es el pasado"*. (...) Las palabras del ministro de Instrucción Pública porfirista desencadenaron la crítica al Positivismo por parte de un grupo de jóvenes, entre ellos José Vasconcelos. En 1884 se reeligió a Porfirio Díaz por segunda vez como presidente, resultado que fortaleció la delgada capa de hacendados y burgueses aristocratizantes, fomentando el descontento de cada vez más amplios sectores populares. En ese año se publicó por

¹⁵⁵ Paz, Octavio. *El Laberinto de la soledad*. Méjico, Ed. Fondo de Cultura Económica. 1990. pp, 176, 178, 180

primera vez en Méjico el Manifiesto del Partido Comunista redactado por Carlos Marx y Engels. Mientras esto ocurría, el saqueo a los campesinos fue enorme y brutal. Las poderosas compañías deslindadoras operaban en medio de una desenfrenada corrupción, arropadas por ministros y personajes cercanos al Gobierno. La usurpación de las tierras enriqueció no sólo a Porfirio Díaz, sino que se extendió a familiares, amigos, gobernadores, favoritos extranjeros y a su grupo financiero. La inexistencia de los derechos democráticos más elementales hacía que la lucha por las necesidades cotidianas más allá del círculo Porfirista fuera muy dura.

En 1891, el Club Obrero Antirreleccionista se propuso desenmascarar el mito de la supuesta popularidad del dictador. La respuesta del poder fue la clausura de los periódicos obreros que reflejaban las influencias del socialismo utópico de Fourier y de Owen. Se reprimía, perseguía y torturaba a los grupos progresistas, a la gente *non grata* al régimen, a los indígenas. Méjico se estremecía. En abril de 1910, El partido Antireleccionista designó como candidato a Francisco I. Madero, obligado a exiliarse en Norteamérica, y volvió a ser reelegido el General festejando con bombo y platillo el centenario de la independencia de Méjico. Francisco I. Madero volvió y emprendió la Revolución con su Plan de San Luis, exhortando al pueblo a levantarse en armas el 20 de Noviembre de 1910. El mismo día la esposa de Díaz, Dña. Carmen Romero Rubio inauguró oficialmente una exposición de pintura en la Academia de San Carlos con cuarenta cuadros de Diego Rivera. El éxito económico fue rotundo para el pintor, ya que Dña. Carmen le compró seis cuadros y el gobierno Porfirista siete.¹⁵⁶ La lucha revolucionaria había estallado dos días antes en la ciudad de Puebla con los hermanos Cerdán al frente. ¡Y cayó Porfirio Díaz !.

¹⁵⁶ Rivera, Diego Retrospectiva, Madrid. Ministerio de Cultura, 1987, p, 32

5.2 *Revolución Mejicana*

“(…) ¡ Viva Petronilo Flores !

... El grito se vino rebotando por los paredones de la barranca y subió hasta donde estábamos nosotros. Luego se deshizo.

Por un rato, el viento que soplabo desde abajo nos trajo el tumulto de voces amontonadas, haciendo un ruido igual al que hace el agua crecida cuando rueda sobre pedregales.

En seguida, saliendo de allá mismo, otro grito torció por el recodo de la barranca, volvió a rebotar en los paredones y llegó todavía con fuerza junto a nosotros:

¡VIVA MI GENERAL PETRONILO FLORES!

Nosotros nos miramos... (…)”

Juan Rulfo ¹⁵⁷

La Revolución mejicana es un fenómeno singular entre las revoluciones del siglo XX. Fue una revuelta nacionalista y agraria sin partido y sin programa, una explosión popular y espontánea en la que no hubo un líder sino varios. ¿Revolución o revuelta? Lo real es que funcionó como un parto con una hemorragia que duró varios años y que engendró entre otras cosas las manifestaciones artísticas más vitales de Méjico. La inspiración revolucionaria despertó el sentido de la exaltación hacia lo autóctono con sentido autoafirmativo y de estima. Este ejercicio de introspección fue tomando poco a poco forma y se hizo realidad en la pintura mural, a la vez que culminó el proceso iniciado por algunos artistas en el siglo anterior.¹⁵⁸

La Revolución dirigida contra la clase terrateniente alude al problema agrario en la mayoría de los programas y manifiestos, pero sólo el jefe de la Revolución del Sur, Emiliano Zapata, planeó con claridad, decisión y simplicidad el problema. Los hechos revolucionarios sin duda influyeron en la sensibilidad de los artistas para rescatar de ellos la figura del líder y transformarlo en uno de los iconos pictóricos con más carisma. Zapata representa la hermosa gallardía y plástica poesía de las imágenes populares que los artistas toman como modelo una y otra vez. Junto a otros líderes, entre ellos José María Morelos (Independencia) y Cuauhtemoc (Conquista), construyen una trilogía de

¹⁵⁷ Rulfo, Juan. *Relatos. Nos han dado la tierra*. Ed. Alianza, Madrid, 1994, pp, 7-8

¹⁵⁸ Paz, Octavio. *El Laberinto de la soledad*. Ed, Fondo de Cultura Económica. 1990, p, 166

héroes legendarios que son parte de una iconografía pictórica del s. XX con un lenguaje figurativo que une al realismo el mito. En el programa de Zapata se encuentran de forma escueta las formas precisas para hacer saltar la economía y la política que oprimían al campesino. Los artículos sexto y séptimo del Plan de Ayala contienen la transformación del régimen de propiedad agraria que liquidan el feudalismo y también el proyecto para instituir una legislación más ajustada a la realidad mejicana.

La Revolución según Ortega y Gasset *“es una tentativa por sostener la realidad a un proyecto racional. Concibiendo el espíritu revolucionario como una exigencia radical de la razón”*. Tal vez demasiado radical, ya que las revoluciones en general, a pesar de presentarse como una invitación para realizar ciertas ideas en un futuro más o menos próximo, se fundan en pretensiones tales como restablecer la justicia en un orden antiguo violado por los opresores. La Revolución tiende a restablecer la *edad mítica*. Con la Revolución Francesa se inició la creencia de la reconstrucción de las condiciones ideales del Contrato Social, pensando que eran suficientes para la realización de la concordia. El marxismo acude a la teoría del comunismo primitivo como antecedente del régimen que promete el eterno retorno, un supuesto implícito de casi toda teoría revolucionaria. Según Marx, todo radicalismo es un humanismo en el que el hombre es la raíz y la razón de la sociedad pretendiendo que el hombre libre de las trabas del antiguo régimen, pueda expresarse de verdad y cumplir su condición humana, para finalizar con el supuesto de que el hombre sólo será él mismo en la sociedad revolucionaria, una sociedad que funda sus esperanzas en la naturaleza misma del hombre al que no considera como un ente estático, sino al contrario, capaz de encontrar un ambiente abierto a una serie de posibilidades frustradas por un régimen que lo mutila. ¿Cómo saber que el hombre es una posibilidad de ser malograda por la injusticia? Aquí interviene la noción mítica, la *edad de oro* que se considera un lugar, un momento de la historia o un estado social que permite al hombre expresarse y realizarse, que prefigura y profetiza la nueva que el revolucionario se propone crear. Dentro de este mundo utópico se supone la existencia

de un pasado remoto, la *edad de oro* que es la que justifica y hace viable la acción revolucionaria.

La originalidad del Plan de Ayala consistía en que esa *edad de oro* no es una simple creación de la razón, ni una hipótesis. El movimiento agrario mejicano exige la restitución de las tierras a través de un requisito legal que son los Títulos correspondientes. El reparto de las tierras como premisa de dicho plan es para extender los beneficios de una situación tradicional a todos los campesinos y pueblos que no las poseen. El movimiento Zapatista tiende a rectificar la historia de Méjico y el sentido mismo de nación que ya no será el proyecto histórico del Liberalismo. Méjico se concibe no como un futuro sino como el regreso a los orígenes. El radicalismo de la Revolución mejicana contiene la originalidad de volver a las raíces como único fundamento de nuestras instituciones, haciendo del *calpulli* (la parcela elemental de tierra precolombina) el elemento básico de la organización económica y social. El Zapatismo no sólo rescata la parte válida de la tradición colonial, sino que afirma que toda construcción política fecunda en Méjico debería partir de la porción más antigua, estable y duradera de nuestra nación: el pasado indígena. El tradicionalismo de Zapata muestra la profunda conciencia histórica de este hombre aislado en su pueblo y en su raza, que le impidió acceder a las ideas que manejaban los periodistas de la época, pero que le dió fuerza y hondura para tocar la verdad más sencilla. La verdad de la Revolución era muy simple y consistía en la insurgencia de la realidad mejicana oprimida tanto por los esquemas del liberalismo como por los abusos de los positivistas porfiristas. El Zapatismo es el retorno a la más antigua y permanente de las tradiciones. En un sentido profundo niega la obra de la Reforma de los liberales -Benito Juárez- que quisieron desprenderse del pasado sin solución de continuidad. La Revolución es la reintegración o asimilación de la historia para hacer de ella algo vivo, un pasado que se hace presente.

La incapacidad de la *inteligencia* mejicana para canalizar las confusas aspiraciones populares se hizo patente de inmediato, en cuanto la Revolución dejó de ser un hecho instintivo y se convirtió en un régimen. El Zapatismo -Emiliano Zapata- y el

Villismo, -Pancho Villa-, el norte y el sur eran explosiones con escaso poder para integrar su verdad, más sentidas que calculadas en un plan orgánico. Triunfante el Carrancismo - Venustiano Carranza-, a este movimiento sólo le importó superar a sus dos enemigos por un lado y, por el otro, negar la espontaneidad popular, única fuente revolucionaria instaurando un *Cesarismo*.

Toda revolución desemboca en la adoración a los jefes. Venustiano Carranza fue el primer Cesar revolucionario que profetizó el culto a la personalidad o la idolatría política moderna. Este culto fue continuado por Alvaro Obregón, Elías Calles, etc, y sigue aún vigente hasta nuestros días. Cuando los revolucionarios, en un esfuerzo por dar coherencia a las demandas populares, rodearon a Venustiano Carranza se hizo patente la insuficiencia ideológica de la Revolución, dando como resultado la Constitución de 1917. Ante la imposibilidad de volver al mundo pre-Cortesiano y a la tradición Colonial, la Revolución no tuvo más remedio que incorporar nuevamente el Programa Liberal con ciertas modificaciones, consecuencia de la falta de ideas por parte de la propia *inteligencia*, porque las pocas que había eran inservibles aún antes de que la Historia las pusiera a prueba. El Programa Liberal y su división clásica de poderes -inexistente en Méjico-, su federalismo teórico y su ceguera ante la nueva realidad, abrió nuevamente la puerta a la mentira y a la falsedad. No es extraño que buena parte de las ideas políticas fueran sólo palabras destinadas a ocultar y a oprimir el verdadero ser.

Por otra parte, la influencia del Imperialismo abortó el desarrollo de una burguesía nativa, que sí hubiera hecho posible el esquema liberal restaurando la propiedad comunal, podría haber liquidado el feudalismo. En teoría todo esto debería llevar al poder a una clase burguesa que podría seguir los mismos pasos que la europea. Pero la marcha de Méjico es excéntrica. El Imperialismo impide ir hacia la normalidad histórica y, las clases dirigentes de Méjico no tienen más misión que la de colaborar como administradoras o asociadas con un poder extraño. La Independencia y la Revolución son ambiguas y esta situación entraña el peligro de la instauración de un Neoporfirismo en el que banqueros e intermediarios se apoderen del Estado. La función

de estos no sería diferente a la de los latifundistas porfiristas, solo que ahora el país estaría gobernado con la máscara de la Revolución, como en su día hizo Porfirio Díaz con la del Positivismo.

En la actualidad es difícil recurrir a una filosofía que cumpla la función del Positivismo en su época. Ya no hay ideas hechas en nuestro mundo, de manera que la reconquista del pasado es asimilarlo, y hacerlo vivo en el presente. La voluntad de retorno a los orígenes es fruto de la soledad y la desesperación, que parece presidir toda la Historia de Méjico. La Revolución es un movimiento desesperado y redentor: “(...) *La desesperación de ser salvado por un proyecto ajeno a su historia es un movimiento de introspección. Soledad, desesperación, redención, y comunión se vuelven sinónimos (...).*”¹⁵⁹ La Revolución no es la imposición de un grupo sino que se manifiesta encarnándose en figuras tan opuestas como Zapata, Carranza, Luis Cabrera, Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, Pancho Villa, Alvaro Obregón. Aún comparando a los protagonistas de la Reforma con los de la Revolución se advierte la claridad de ideas de los primeros y la confusión de los segundos. Sin embargo, la sequedad que envuelve a los liberales, respetables, pero finalmente héroes de oficina pública, contrasta con la brutalidad y zafiedad de algunos de los caudillos revolucionarios, transformados en mitos populares. Pancho Villa cabalga en canciones, corridos y estatuas en el norte, en tanto que Emiliano Zapata ha resucitado en Marcos en el sur. Se cuestiona el Neo-Zapatismo finisecular que estéticamente pertenece al *kitsch*. Madero se asoma a los balcones agitando la bandera nacional mientras Carranza y Obregón viajan en los trenes revolucionarios que mandó fabricar Porfirio Díaz y que actualmente se subastan al capital extranjero. Los trenes van y vienen por todo el país arrancando a los jóvenes de la casa paterna para ir a morir al D.F. o en las turbulentas aguas del Rio Bravo custodiadas por los Ranger de Texas.

Por la Revolución el pueblo se adentra en sí mismo para extraer su intimidad, su entraña y su filiación, es la palabra mágica de donde brota su fertilidad cultural y artística

¹⁵⁹ Paz, Octavio. *Opus*, cit, pp, 173, 180, 181

en contraste con la pobreza del s. XIX. De esta fertilidad depende la profundidad con que sus héroes, sus mitos y sus bandidos han marcado para siempre la sensibilidad y la imaginación de todos los mejicanos y particularmente de los artistas. La Revolución es el regreso a la madre y por eso también es fiesta: *la fiesta de las balas* para emplear la expresión de Martín Luis Guzmán.¹⁶⁰ Como en las fiestas populares, hay un exceso y un gasto, un llegar a los extremos, un estallido de alegría y desamparo, un grito de orfandad y de júbilo, de suicidio y de vida, todo mezclado. La Revolución es la otra cara de Méjico, ignorada por la Reforma, humillada por la Dictadura y violada por el P.R.I. No es la cara de la cortesía, el disimulo. La forma lograda a base de mutilaciones y mentiras es el rostro brutal y resplandeciente de la fiesta y de la muerte, del mitote y del balazo, de la feria y del amor que es raptó y tiroteo. La Revolución apenas tiene ideas, es el estallido de la realidad, una revuelta y una comunión, un trasegar de viejas sustancias dormidas, un salir al aire de muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo de ser. ¿Y con quién comulga Méjico en esa sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. Se atreve a ser. "*La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mejicano borracho de sí mismo, conoce al fin al otro mejicano en abrazo mortal*".¹⁶¹

Una de las primeras organizaciones obreras nacidas al calor de la nueva situación fue la Confederación Nacional de Tipógrafos. En las elecciones de 1911, Francisco I. Madero obtuvo el 98% de los votos y su llegada a la Presidencia fue recibida con gran entusiasmo por las masas populares. Pero la lucha apenas había comenzado.

El grupo terrateniente era muy fuerte y los campesinos seguían en situación miserable. La Revolución también se propuso, según se dijo, recuperar las riquezas nacionales. Los gobiernos consecutivos, en particular el de Lázaro Cárdenas, decretaron la nacionalización del petróleo (1939), los ferrocarriles, etc., enfrentándose al imperialismo. El Estado tuvo que suspender las expropiaciones, iniciándose un incipiente

¹⁶⁰ Guzmán, Martín Luis. **Novelista mejicano (Chihuahua 1887- Méjico D.F. 1977) En varias obras dedicadas a la Revolución mejicana mezcla la autobiografía con la ficción: *El águila y la serpiente, La sombra del caudillo, Memorias de Pancho Villa y Mina el mozo, de Navarra.***

¹⁶¹ Paz, Octavio. ***El laberinto de la soledad.*** Ed. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1990, p. 181

desarrollo económico plagado de errores e inmoralidades. Pese a todo, Méjico empezó a cambiar poco a poco surgiendo una nueva clase obrera y burguesa; ambas han vivido a la sombra del Estado. La tutela gubernamental de la clase obrera se inició como una alianza popular cuando los obreros apoyaron a Venustiano Carranza a cambio de una política social más avanzada. Por la misma razón sostuvieron a Obregón y Calles, en contrapartida el Estado protegía a las organizaciones sindicales. Pero la alianza se convirtió en sumisión, vasallaje y los grandes bloques obreros conformaron y conforman la base de sustentación del partido en el poder desde 1927 hasta la actualidad. Este proceso se acentuó y consumó curiosamente durante la presidencia de Lázaro Cárdenas contaminándose principalmente con el virus de la corrupción los mismos dirigentes sindicales al entregar a las organizaciones obreras a su suerte, al aceptar altos puestos públicos y otras prebendas en pago a su sumisión, frustrándose para siempre la formación de un partido obrero o un movimiento sindical autónomo y libre de toda injerencia oficial.

En los orígenes de la Revolución, el presidente Madero ofreció a Emiliano Zapata una hacienda en presencia de Venustiano Carranza y Emilio Vásquez Gómez como reconocimiento a sus servicios revolucionarios. Zapata le respondió: "*Señor Madero, yo no entré a la Revolución para ser hacendado, lo único que nosotros queremos es que nos devuelvan las tierras que nos han quitado*".¹⁶² Después vino el largo silencio, los asesinatos del presidente Francisco I. Madero, los líderes Emiliano Zapata y Pancho Villa. El poder pasó sucesivamente a los generales Venustiano Carranza y Alvaro Obregón en 1920, quien re-electo en 1928, también murió asesinado dos semanas después.

¹⁶² Tibol, Raquel, *Historia del Arte Mejicano*. Num 88. Méjico, Ed, S.E.P. / I.N.B.A.. Salvat., 1982. p, 157

5.3

Primeras manifestaciones artísticas

"(...) Nos han dado la tierra.

Nos dijeron:

- Del pueblo para acá es de ustedes.*
- ¿El Llano?*
- Sí, el LLano. Todo el Llano Grande.*

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos.

Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarina y las paraneras y la tierra buena.

No este duro pellejo de vaca que se llama LLano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas.

El delegado no venía a conversar con nosotros.

Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

No se vayan asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

- Es que el Llano, señor delegado.....

- Son miles y miles de yuntas.

- Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

- ¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego.

- En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.

-Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura.

No creemos que el arado se entierre en esa cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aún así es positiva que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

- Eso manifiestenlo por escrito. Y ahora váyanse. Es al Latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.

- Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano...No se puede contra lo que no se puede.

- Eso es lo que hemos dicho...Espérenos usted para explicarle.

- Mire, vamos a comenzar por donde íbamos....

Pero él no nos quiso oír. Así nos han dado la tierra.

Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí.

Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando. (...)"

Juan Rulfo.¹⁶³

El despertar del siglo XX fue violento y el rechazo a la dictadura Porfirista progresivamente más notable, explotó finalmente en una sangrienta revolución en 1910, que no solo marcó y alteró la conciencia del pueblo sino la de los artistas. Algunos

¹⁶³ Rulfo, Juan. Relatos. *El Llano en llamas*. Barcelona, Ed, Alianza, 1994. p, 11

participaron de forma directa en la lucha armada, sacando experiencias de las que se sirvieron para expresarlas en una plástica nueva en la pintura.

La primera forma artística que recogió la violencia revolucionaria fue la literatura, que se expresó en la novela documental. José Clemente Orozco ilustró la novela **Los de abajo** de Mariano Azuela, fechada en 1915, mostrando en ella su creatividad ante el tema de la revolución reflejado en la narrativa social. **Fig. 92** Este fenómeno literario se extendió por toda Latinoamérica, distinguiéndose una nueva iconografía literaria en donde los seres ignorados y olvidados hasta entonces, son los protagonistas que los escritores toman directamente de las entrañas de la tierra para sacarlos a la luz por primera vez. Los protagonistas de la nueva narrativa son los indígenas, gauchos, mulatos y negros. En la novela colombiana **La Vorágine** (1924) de José Eustasio Rivera se denuncian las condiciones de vida de los caucheros. **Don Segundo Sombra** (Argentina 1926) de Ricardo Güiraldes describe la vida de los gauchos argentinos. **Dña. Bárbara** (Venezuela, 1929) de Rómulo Gallegos es una novela autobiográfica vinculada a la psicología de los pobladores de los llanos. **Huasipungo** (Ecuador, 1933) de Jorge Icaza es una denuncia a la explotación del indio y del mestizo. **El Mundo es ancho y ajeno** (Perú, 1941) de Ciro Alegría es la novela que con más profundidad toca los problemas de los indígenas. Este fenómeno literario en Méjico tiene su homologación en la plástica pictórica, al ser el primer país donde se hizo una investigación de los iconos indígenas para elaborar una nueva estética pictórica. Este cambio implicó unos prolegómenos iniciados en plena efervescencia revolucionaria.

En 1911 los estudiantes del primer centro artístico de Méjico la Academia de San Carlos, hicieron valer el derecho de huelga instigados por el Dr. Atl, en demanda de cambios en las anquilosadas estructuras de la institución, pidiendo además la destitución de su director. La huelga terminó y Alfredo Ramos Martínez,¹⁶⁴ recién llegado de Europa

¹⁶⁴ Ramos Martínez, Alfredo. Pintor (Monterrey, Nueva Laón) Estudió en la Academia de San Carlos y en Europa. **Fundó las Escuelas de pintura al Aire Libre en Méjico.**

ocupó el cargo vacante a partir de 1913, iniciando un movimiento artístico conocido como Escuelas al Aire Libre.¹⁶⁵ Su función principal fue fomentar la creatividad en un amplio sector de la sociedad que se incorporaba por primera vez sin ceñirse a los cánones académicos. De esta manera se rompía la tradición elitista de la Academia ampliando la oferta a todos los estratos sociales con resultados inmediatos y satisfactorios.

Las Escuelas al Aire Libre estuvieron ligadas a los Talleres Libres de Expresión Artística al principio, como parte de un programa destinado a despertar la conciencia estética en todas las clases sociales, con particular dedicación a los niños, jóvenes, obreros y señoritas de la clase media, así como a los grupos y etnias indígenas. Este intento que conjugaba populismo e intuicionismo fue un invento de Mauricio Best Maugard, pintor y promotor artístico que se interesó profundamente por el arte popular y trató de implantar sistemas nuevos para la enseñanza artística a través de su método de dibujo encaminado hacia la implantación de un método racional. La misma Frida Kahlo admiró a Best Maugard y le rindió homenaje en una de sus pinturas. Las Escuelas al Aire Libre reafirmaron la orientación nacionalista hacia el paisaje mejicano, y los campesinos que participaron en ellas recuperaron los tipos populares e indígenas recreando pictóricamente su entorno natural. El resultado de todos estos factores fue una obra plástica creativa y vital que destaca por su naturalismo, intenso colorido y la ingenuidad iconográfica próxima a los retablos. Hubo una interrupción pero nuevamente se puso en marcha cuando José Vasconcelos (1921) fue Secretario de Educación. El movimiento de Las Escuelas al Aire Libre se conoció como Barbizón, sin que de hecho existiera ninguna relación con la Escuela Francesa. La decoración de las escuelas por los propios alumnos, tanto en el ambiente urbano como en el rural fue uno de los objetivos de este movimiento. Su declive como movimiento social empezó en 1932 con la instalación de la última escuela en Taxco (Guerrero) y su desaparición definitiva durante el mandato del general Lázaro Cárdenas.

¹⁶⁵ González Matute, Laura. *Escuelas de pintura al Aire Libre y Centros populares de pintura*. Méjico. Tesis de Licenciatura, U.N.A.M. Méjico, 1994, p. 93

La importancia de estos centros se vincula a la socialización de la enseñanza artística a través de la corriente anti-academicista, hecho que benefició y estimuló a los alumnos de las zonas sub-urbanas tales como Tlalpan, Xochimilco, San Antonio Abad, Coyoacan, Chimalistac y Churubusco. Los resultados alcanzados fueron sorprendentes tanto por la creatividad, como por la producción de una obra que fue testimonio de la época. Obras como **El Tunero** (pintura) de Fernando Castillo, del Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad, **El Guajolote** (grabado) de Alfonso Gonzalez, **Niño con jarro** (pintura) de Lorenza Vazquez, la obra gráfica de Gabriel Fernandez Ledezma (1927), las pinturas sobre tabla de Antonio Ruiz (El Corcito), **La Billetera** entre ellas, son algunos ejemplos.

El éxito alcanzado en la capital se extendió a los talleres instalados por todo el país. En La Parrilla (Durango) en el norte, o en la Casa del Estudiante indígena Tahumara en Chihuahua fundada en 1925, se hizo una exposición de grabados en 1931 de los que sobresale el **Paisaje** de Fermín Gomez. El fin de esta tarea fue la integración de las comunidades a través del arte con la intención de romper el aislamiento en el que se encontraban los campesinos, sin desatender la población que vivía en la ciudad. En 1927 se crearon los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana, dedicados a los obreros y artesanos, cuyo lema era *haciendo arte puro se hace patria*. En los programas se integraban en una acción común la pintura, el dibujo, el grabado, la música y la literatura a través del teatro. **Figs 31, 32, 33, 34, 35, y 36**

La obra pictórica de los artistas de las Escuelas al Aire Libre se dio a conocer en 1926 en una exposición itinerante por Europa con doscientos cuadros. La crítica mejicana fue vehemente tanto para rechazarla como para ensalzarla mientras en Europa las expectativas se desbordaron. Detrás de cada obra se descubrió un prototipo natural de los artistas de vanguardia más relevantes. La exposición recorrió Berlín y París causando profundo interés y sorpresa en el mundo artístico. Foujita y Dufy estaban encantados, aunque no se sabe si veían en el experimento la prefiguración de lo que Jean Dubuffet y Michel Sephor a través de su propia obra llamaron *Art Brut* o si se

contempló como un arte exótico.

5.4 Muralismo

Las Escuelas al Aire Libre fueron la cantera de donde salieron muchos de los pintores que trabajaron en el programa mural bajo la dirección de Diego Rivera, Orozco y Siqueiros. Al reinstaurarse la desaparecida Secretaría de Educación Pública en 1921 se hizo realidad gracias a José Vasconcelos el proyecto de salvación y regeneración cultural de Méjico a través del arte. La nueva etapa se inició bajo el patrocinio gubernamental y la personalidad de Vasconcelos, antes rector de la Universidad de Méjico y autor del lema de esa casa de estudios: *por mi raza hablará el espíritu*. La función del Ministro fue apoyar y dar soporte intelectual, estimular y fomentar los programas entre los cuales destacaba la pintura mural,¹⁶⁶ que convirtió en una empresa de alta calidad y profunda renovación.

Durante esa época algunos pintores se iniciaron en sus propios estilos y lenguajes aprovechando el muralismo como foro político-ideológico en coincidencia con un ambiente que fomentaba el nacionalismo. La actitud respetuosa de José Vasconcelos hacia todas las propuestas pictóricas favoreció un ambiente de completa libertad creativa, una de las más fértiles del mundo artístico mejicano no por ello exenta de polémicas y controversias que cuestionaron su alcance y contenido. Este movimiento con el tiempo trascendió las fronteras de Méjico adquiriendo gran prestigio por su originalidad y calidad pictórica. Los pintores impartieron charlas, declaraciones y conferencias sobre pintura. Diego Rivera explicaba las técnicas empleadas, y debatía sobre estética nacionalista e ideología marxista, mientras su obra de caballete se exponía en galerías y museos de Méjico y de Norteamérica donde se le admiraba cada vez más.

Por su parte David Alfaro Siqueiros trabajó en Los Angeles y Nueva York, donde

¹⁶⁶ Fell Claude. José Vasconcelos. **Los años del águila**. Méjico, Universidad Autónoma de Méjico. Instituto de investigaciones históricas, 1989. p. 429

en 1936 continuó sus ensayos con nuevos materiales sintéticos, herramientas e instrumentos de uso industrial. En el *Siqueiros Experimental Workshop of Modern Techniques in Art* profundizó en su concepción del espacio, el movimiento y de la perspectiva que correspondiera a sus inquietudes, entre las que destaca su interés por los fenómenos ópticos. Muchos pintores acudieron a su taller para conocer las nuevas técnicas, entre ellos Jackson Pollock. Otros pintores mejicanos como Rufino Tamayo, José Clemente Orozco y Jean Charlot se instalaron también en Nueva York. Y Frida Kahlo expuso su pintura en Nueva York.

María Izquierdo fue la excepción, esta pintora de *La Escuela Mejicana* permaneció y desarrolló su obra al margen internacional, despertando el interés y la admiración de personajes tales como el poeta y pintor francés Antonin Artaud cuando visitó Méjico. La Escuela Mejicana de Pintura en esa época impuso una estética de corte nacionalista que a largo plazo tuvo consecuencias negativas al repetir hasta el cansancio los valores patrios, revolucionarios y precolombinos con la intención de incorporar el arte a la ideología marxista, sin tomar en cuenta que el fin del arte es la investigación de nuevas formas plásticas dentro de una estética que evoluciona con los tiempos, y que la repetición sistemática provocó el anquilosamiento de las formas.

El éxito inicial del muralismo fue precisamente la consecuencia de la búsqueda de nuevas formas de expresión que rompían con la tradición pictórica mejicana establecida. Esta nueva concepción pictórica hizo reaccionar a la sociedad post-revolucionaria conservadora de la época opuesta a cualquier cambio, sobre todo si reflejaba la realidad mejicana a través de una iconografía pictórica que toma como modelo al pueblo. Los nuevos iconos eran campesinos y trabajadores, heroes anónimos que formaban parte de la masa revolucionaria, líderes marxistas, dioses y mitos precolombinos que llenaban miles de metros cuadrados en los muros en los edificios oficiales donde se cuestionaba a la burguesía mejicana y se recreaba la Historia de Méjico.

Los ingredientes del muralismo mejicano son la utopía y la filosofía marxista-leninista, un mensaje que causó gran impresión en su día en algunos estratos de la *inteligencia mejicana*, que lo cuestionaron de inmediato debido a su contenido marxista; que según los entendidos nada tenía que ver con la revolución autóctona y la idiosincracia de Méjico. De manera que la *inteligencia mejicana* estimó que los artistas estaban dirigidos por líderes políticos que trataban de intelectualizar la revolución a través del arte.

Los nuevos iconos fueron cuestionados por no encajar en los acostumbrados cánones de belleza clásica europea, y ser de procedencia autóctona y popular con un fuerte colorido que hirió algunas sensibilidades. La crítica le dio el calificativo de *pintura de pulquería* en referencia al arte pictórico de los expendios en los que se consumía la bebida espirituosa precolombina, decorados por artesanos con vivos colores y motivos populares, en estos centros de reunión las clases populares pasaban buenos y alegres ratos bebiendo pulque y comiendo gorditas de maíz, o divirtiéndose con cantos y bailes al son de las notas de algún guitarrón. Los críticos consideraron la pintura de pulquería como referencia para el naciente arte de los edificios públicos; casi todos señoriales palacios o conventos construídos en estilo clásico o barroco durante la época colonial. Esto desató una polémica calificando de *feísmo* el naturalismo de sus iconos, argumentando que la única intención de esta pintura era *epatar* a los burgueses.

Este ambiente polémico creado en torno a la pintura mural fue aprovechado por los líderes Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros para formar el Partido Comunista Mejicano y el Sindicato de Pintores y Escultores. El tandem Diego Rivera - David Alfaro Siqueiros no tardó en fracturarse, su relación degeneró en una total incompresión y feroz enemistad, que culminó con la expulsión de Diego Rivera del Partido Comunista Mejicano. El momento del cese de Rivera se transformó en esperpento, ya que el artista sacó una pistola que mantuvo entre sus manos durante unos minutos y que rompió repentinamente de un golpe seco para sorpresa de todos los espectadores: la pistola era de yeso. La insolencia y el super-ego de Rivera fueron sus mejores armas de promoción,

convirtiéndole en el centro de atención de los medios de comunicación, tertulias o cualquier reunión a la que asistía, una actitud que mantuvo hasta el final de sus días. Durante la inauguración del mural ***Una tarde de domingo en la Alameda Central*** (1947-1948) pintado en el Hotel del Prado causó una enorme conmoción debido al cartel escrito a un lado del mismo con el texto: *Dios no existe.*¹⁶⁷ No le importó enfrentarse en ningún momento a la opinión pública y al escándalo, por el contrario, hizo que todo el mundo se acercara por curiosidad a ver su obra mural. Al final de su vida hizo borrar el mencionado texto confesando públicamente que él sí creía en Dios. Este tipo de anécdotas acompañó al pintor tanto en su vida profesional como privada formando parte de su propio mito. **Fig. 2**

Es notoriamente reconocido que desde el punto de vista plástico - artístico, el liderazgo del movimiento mural correspondió a Diego Rivera, que impuso su criterio de forma férrea y si alguna obra no se apegaba a su línea tenía los días contados, como ocurrió con uno de los murales que Jean Charlot pintó en la Secretaría de Educación Pública. Bajo la dictadura estética dirigida por Rivera se implantó la nueva iconografía de tipo indigenista, el pintor investigó los temas precolombinos, el folclore y la vida popular haciendo una interpretación propia de tipo narrativo que profundizó en sus viajes misionales con el ministro José Vasconcelos por el interior del país.

Una de las pinturas más emblemáticas de Rivera sobre la revolución es ***El líder campesino Zapata*** (1931) que encierra en sí misma un particular magnetismo por su significado simbólico que pone de manifiesto lo antes expuesto. La versión analizada pertenece a *The Museum Modern Art, Abby Albrech Found of Nueva York*, pintada por el artista a partir del motivo del panel móvil que forma parte del mural ***La Revuelta del Palacio de Cortés en Cuernavaca*** (Méjico), concebido con su sentido particular de enfocar la Historia del Estado de Morelos. El mural original del Palacio de Cortés en

¹⁶⁷ Del Conde, Teresa. ***Historia del Arte Mejicano del siglo XX***. Méjico, Ed. Attame, p. 18

Cuernavaca muestra en su iconografía las condiciones de vida de los indígenas durante los tres siglos que siguieron al establecimiento del sistema colonial español en Méjico. Esta brutal escena describe la situación dramática de unos campesinos colgados de la horca tras haber sido ajusticiados por insubordinarse a los propietarios caciques dueños de las tierras. Mientras unos se lamentan, otros abandonan los poblados (abolición del ejido en el régimen de Porfirio Díaz). Entre ellos destaca un icono vestido de blanco; Emiliano Zapata, que en actitud serena y con la mirada reflexiva camina hacia adelante en compañía de algunos peones. En la mano derecha lleva la hoz, su herramienta de trabajo pero también signo emblemático de la simbología marxista. Sobre el pecho lleva una alforja mientras que con la otra mano sujeta firmemente el freno de un caballo blanco, que nos remite a los muros de la biblioteca Piccolomini pintados por Pinturricchio en Umbría (Italia).

El caballo es un signo vinculado a la herencia española, un símbolo de estatus, en Méjico la expresión gachupin de origen nahuatl significa caballero. Así como de liberación del hombre precolombino de la esclavitud, ya que los tlacuilos o cargadores precolombinos hacían las veces de bestias de carga. El único ojo del caballo blanco mira fijamente a la vez que interroga al espectador. El grupo avanza con el líder y su caballo a la cabeza. A la vista salta la blancura de los trajes de los peones y del animal, lo cual da un toque de transparencia e incorporeidad que recuerda a Jesús el Nazareno el Domingo de Ramos.

Los trajes blancos de labor de la época de la Colonia los llevaban tanto los peones como los campesinos de las haciendas en la época porfirista. *El líder campesino* de este mural nos transporta a otro mundo a partir de la leyenda del líder Zapata, nos aleja del meticuloso y elegante traje de charro que hemos visto mil veces en las fotografías de la época revolucionaria y que llevaba con orgullo. Este traje confeccionado tradicionalmente con finas pieles de gamuza y terminado con botonadura de oro y plata, se complementa con el sombrero de charro bordado con hilos de oro o plata, botas de piel y un pañuelo de seda rojo anudado al cuello por un pequeño lazo. Esta conocida

imagen de Zapata se desvanece ante el nuevo icono creado por Diego Rivera que en una acción iconoclasta contra la burguesía hacendaria que representaba el traje de charro, lo transformó en líder de los campesinos vestido con calzón blanco y huaraches, el héroe es uno más entre la masa de campesinos. La fantasía del pintor se desbordó al recrear el nuevo icono marxista de Zapata como un líder que lleva los símbolos de la hoz y el martillo. Los demás campesinos sólo son portadores de arcos, flechas y alabardas de la Conquista en el s. XVI. El hacendado muerto que yace detrás de Zapata entre las patas del caballo sí está vestido de charro y la espada que está a su lado podría interpretarse como un símbolo del cacicazgo según la versión riveresca. No hay referencia alguna a las carabinas treinta treinta que los rebeldes usaban... y una de cuyas balas perdidas seguramente terminó con la vida del líder de los campesinos en 1919. **Fig. 93**

David Alfaro Siqueiros también reveló inquietudes revolucionarias vinculadas al marxismo que se reflejaron en los murales que pintó en Los Angeles (California) en 1932. Tanto el fresco de Chouinard, **Mítin Obrero**, en donde representa a un grupo de hombres con los brazos cruzados y las cabezas inclinadas escuchando a un orador comunista. El **Mural** de *Plaza Art Center* representa la América Tropical oprimida y destrozada por los imperialistas. La iconografía pictórica reivindica cambios sociales al incorporar signos/símbolos de contenido ideológico marxista-stalinista. La aproximación plástica a ellos muestra un Siqueiros atento a la perspectiva espacial que introduce el dinamismo en su pintura, así como técnicas innovadoras a base de materiales de tipo industrial.

La obra mural **Castillo de Chapultepec** (1957-1960) vinculada al Porfirismo y a la Revolución es una verdadera lección sobre la maestría de este pintor. La versión de David Alfaro Siqueiros sobre este tema que lleva como título: “ **El dictador Porfirio Díaz y su corte** “ en la que muestra dos mundos; uno de ellos es aristocrático, la sociedad presidida por el general Porfirio Díaz y el de un militar a su lado en actitud vigilante. Estos iconos son el centro de su composición circular. Díaz, sentado y vestido con un

elegante chaqué y su cabeza cubierta con una chistera, se apoya con uno de sus botines negros sobre un libro en el que no hay nada escrito, a la manera de almohadón, un signo de la filosofía positivista en que basó su programa de gobierno. La composición del mural se sostiene en una línea curva que le imprime movimiento y fuerza centrífuga - centrípeta, que hace que la mirada se concentre en los iconos centrales. Los demás iconos cercanos a esta línea rodean a Díaz componiendo su corte para rendirle honores. En esta corte destaca la potente burguesía y aristocracia mejicana vestida elegantemente a la moda francesa, y compuesta por banqueros, políticos, y hacendados. Frente a Díaz, algunos iconos femeninos vestidos de la cabeza a los pies a la última moda de París bailan. Las curvas originadas por la disposición de los iconos alrededor de la figura de Díaz repercuten en forma de ondas por todo el espacio pictórico. **Fig. 95**

“La revolución contra la dictadura Porfirista” es una composición iconográfica en la que destacan los campesinos; revolucionarios y líderes armados, así como sus inseparables soldaderas. Los iconos de Emiliano Zapata con un sombrero rojo es un símbolo, así como Pancho Villa, Aquiles Serdán, Marx y Lenin, estas huestes revolucionarias contrastan con las fastuosas fiestas porfiristas del anterior mural; ambos dinamismos establecen un contrapunto por el efecto óptico que se genera en esta capilla pintada por Siqueiros. Este mural se interrumpió al ser acusado en aquel momento el pintor de supuestos delitos políticos relacionados con la huelga de los Maestros, motivo por el que fue encarcelado durante el mandato del Presidente López Mateos (1960-64). Más adelante recibió un indulto y fue restituido en su puesto gracias al siguiente presidente, Díaz Ordaz, y el artista finalmente pudo concluir el mural durante su mandato. **Fig. 94**

ILUSTRACIONES
(Capítulo 5)



Fig 92.-

Título: “El ahorcado”. (1915).

Autor: José Clemente Orozco.

Técnica: Ilustración para: “Los de abajo”.
De Mariano Azuela.

Título: “La batalla”. (1915).

Autor: José Clemente Orozco.

Técnica: Ilustración para: “Los de abajo”.
De Mariano Azuela.



Fig 93.-

Título: “El líder campesino Zapata”. (1931).

Autor: Diego Rivera.

Técnica: Fresco. (2,83 x 1, 88 m).

Colección: The Museum of Modern Art. Abby Aldrich Found. New York. Basado en la Revuelta del Palacio de Cortés de Cuernavaca.



Fig 94.-
Título: "La Revolución contra la dictadura porfiriana". (1957-1960).
Autor: David Alfaro Siqueiros.
Técnica: Piroxilina sobre masonite.
Lugar: Castillo de Chapultepec. México D.F.



Fig 95.-
Título: "El dictador Porfirio Diaz y su corte", (1957-1960).
Autor: David Alfaro Siqueiros.
Técnica: Piroxilina sobre masonite.
Lugar: Castillo de Chapultepec. México D.F.

CAPÍTULO 6

5.0 El pathos, en la pintura mural

Nuevos iconos

Una de las artes de antigua tradición mejicana es sin duda la pintura mural. Sus restos se aprecian, por ejemplo, en los frescos de Bonampak, Teotihuacan o Tajín. Este antiguo oficio vincula el pasado precolombino con el Virreinato de la Nueva España y éste a su vez con el Méjico contemporáneo. Cuando el Ministro de Educación José Vasconcelos en la década de los veinte del siglo XX vio terminada una obra mural comentó que se volvía a pintar en Méjico como en la época de la Colonia, al resurgir la grandilocuencia del Barroco Mejicano pero con un contenido revolucionario.

En este capítulo se describen las diferentes épocas en las que la pintura mural ha tenido algún protagonismo.

6.1 Muralismo Novohispano. Antecedentes

Los vestigios que aún se encuentran en las ruinas Mayas, Toltecas, Mixtecas Zapotecas o Aztecas son el antecedente de un largo proceso que concluye en el muralismo del siglo XX. Durante el siglo XVI la sociedad novohispana contó con los artesanos indígenas que influyeron en el estilo del nuevo arte mural aportado por España. La decoración en muros y techos de las iglesias, conventos y palacios con su efecto espectacular fue determinante como elemento evangelizador durante la Colonia, y tuvo desde el principio la presencia de la mano indígena. El fresco funcionó como un libro abierto a los catecúmenos, en el que el carácter eminentemente visual de su contenido se usó como un medio didáctico en la labor por dignificar los edificios religiosos y civiles. Aquí mencionamos tres ejemplos de la participación activa de la mano indígena en la obra mural novohispana del siglo XVI. El primero de los murales está en la capilla abierta de los Agustinos en Xoxoteco. El ciclo de las tentaciones es

único en el mundo dentro del arte escatológico europeo. No hay nada comparable a esta obra que describe la tortura demoníaca donde los condenados son sometidos a un proceso de corte, desangrado y ahumado similar al de los jamones. Este mural representa el pecado de la embriaguez y la gula, y su composición recuerda una ilustración del **Códice Florentino*** que trata de la borrachera de los niños. **Fig. 96**

En Itzmiquilpan, la psicomáquia o lucha de las virtudes contra los vicios esta representada por dos grutescos monumentales. El detalle del muro del evangelio muestra a un guerrero indígena con *ehuatl* de plumas rosadas, una indumentaria simbólica en la que el penacho es el atributo del dios Xipe y que subyuga a una figura fitomórfica femenina preñada, que es identificada como Chihuahateo. Este es el más extraordinario caso de sincretismo dado que la composición en general respeta el sabor veneciano del grabado que pudo haberlo inspirado. **Fig. 97**

Finalmente en Actopan el mural ***El Triunfo de la Fe y El Rechazo de la Idolatría*** del ciclo de las tentaciones en la capilla abierta de Actopan representa a un español y a un indígena converso adorando el disco radiante del *Dulce nombre de Jesús* y dando las espaldas a la pirámide solar. Estos tres ejemplos indican el sincretismo al que se llegó y en el que es notable la presencia de la mano de los pintores indígenas en los murales Novohispanos. **Fig. 98**

En el segundo tercio del siglo XVI se inició un ambicioso programa que duró hasta finales del siglo XVII donde alcanzó su apogeo. A partir de este programa se hizo la distribución de los murales por pueblos y villas en los que se construyeron los conventos, iglesias o catedrales. En la actualidad esta obra es víctima de cambios y alteraciones en el trazado urbano, que en las zonas rurales se conserva aún milagrosamente. Las más recientes investigaciones han dado a conocer el alcance de

* El *códice florentino* es un documento que fue pintado por indígenas durante la Colonia por orden de los frailes Franciscanos con la intención de substituir los códices destruidos y recuperar las tradiciones, costumbres e historias precolombinas que aún conocían los naturales.

este programa en el que destaca su sentido litúrgico -simbólico.

El fresco no solo se empleó como medio, sino también la pintura sobre papel tanto de origen europeo como indígena que aparece en documentos de carácter jurídico, genealógico o científico. Otro medio fue la pintura sobre piel de venado preparada a la manera prehispánica y también las pinturas sobre sarga y tabla. En el segundo tercio del XVII con el auge del Barroco se pintaron grandes retablos dorados y en los claustros monacales se sustituyeron los enormes frescos por lienzos pintados al óleo, cuya escala monumental les otorga la categoría de murales. En el XVII la yesería alcanzó una excelencia que perduró hasta el XVIII. En cambio, la pintura mural al temple se concentró en torno a los retablos en cenefas, para acentuar los detalles.

La función de la pintura mural a principios del siglo XVI fue la de suplir otros medios pictóricos y en el siglo XVII fue suplida a su vez por la yesería que perduró durante el siglo XVIII.

6.1.1. Fuentes.

En la pintura mural Novohispana se conjugan varios factores. Al principio se inspiró en la pintura frailesca española del siglo XV y principios del XVI. Después la idea de los colonizadores y de los religiosos evangelizadores de valerse de la mano artesanal indígena le confirió personalidad propia, al añadir diseños habituales de otras técnicas de embellecimiento para interiores en residencias señoriales, palacios y edificios religiosos. La pintura secular del siglo XVI tiene en los murales del interior de la Casa del Dean de la ciudad de Puebla de los Angeles su mejor expresión. Estos murales cuyo tema es *El triunfo de las virtudes* deriva de los textos de Petrarca. La cenefa del mural es una muestra excelente de sincretismo que muestra en detalle a la centauresa como un signo que representa a Eva y al mono, como el de la lujuria; conjugándose la categoría y el símbolo como parte del complejo sistema iconográfico, que descubre la verdad que no

se revela desnuda sino a través de un sentido alegórico.¹⁶⁸ **Fig. 99**

6.1.2. El grabado europeo

El grabado europeo jugó un papel decisivo en el desarrollo de la técnica lineal y bidimensional. La gran demanda de imágenes en Europa por parte de la población iletrada que no podía pagar las pinturas de los artistas, hacía que los decoradores recurrieran constantemente al grabado. Al principio, los grabadores se inspiraban en los manuscritos miniados y en la composición de los retablos que se difundían a través de los trashumantes. Desde la segunda mitad del siglo XVI los alemanes, holandeses y venecianos se revelaron como grandes maestros del grabado; xilografía y calcografía. Muchos emigraron a lugares donde la competencia era menor y establecieron talleres permanentes donde ilustraban naipes, libros o imágenes sueltas.

Aún siendo la producción menor en España, a este país llegó una considerable cantidad de grabadores extranjeros que en muchas ocasiones utilizaban planchas que ya habían sido usadas antes en los talleres de otros países de Europa, por lo que no debe sorprender que en la Nueva España, la técnica del grabado, precisa, detallada, orientada a espacios relativamente pequeños fuera la fuente para lograr pinturas, no sólo de reducida escala, sino para cubrir bóvedas completas, cenefas, composiciones de carácter arquitectónico, grutescos y ciclos historiados en edificaciones civiles y religiosas. En los conventos agustinos de Actopan e Ixmiquilpan la titular de la crónica de Ocampo fue identificada por Santiago Sebastián como la fuente de grutescos de amorcillos que cabalgan sobre hipógrifos.

Las columnas abalaustradas presentes en la misma página titular se reprodujeron en el cubo de la escalera de Actopan y el diseño de los felinos foliados

¹⁶⁸ De Guerlero, I.E. Elena. *Historia del arte mejicano*. Num 59, Méjico, Ed. S.E.P./Salvat, 1982. pp, 1-4

inspiró un grutesco muy al gusto agustino que se utilizó en los dos conventos

mencionados, en Acolman y en algun otro de la orden en Morelos. Erwin Walter Palm estudió las pinturas del cubo de la escalera de Metztitlán, descubriendo que están basadas en los grabados flamencos de Heeemskerck pertenecientes al triunfo de las virtudes. Santiago Sebastián relacionó las pinturas de **Los Filósofos de la Antigüedad** del cubo de la escalera de Atotonilco el Grande, con la titular de los **Comentarios de Aristóteles** de Juan Ginés de Sepúlveda (París 1536). Merecen nuestra atención las pinturas murales **Los centauros y los grifos** pintadas a manera de monumental cenefa de remate al guardapolvo en la iglesia agustina de Ixmiquilpan. La presencia de guerreros indígenas con indumentaria simbólica es un caso extraordinario de sincretismo. La concepción de estos grutescos es tardía si se compara a los del resto de la parte alta de la nave que definen su bóveda y los de la sección de la sacristía. Los primeros se ajustan fielmente al concepto europeo de composición con gran similitud aunque no son idénticos a los de los grabados de la **Biblia Malermi** publicada en Venecia en 1594. Andrés Mata, fundador y prior de los Agustinos hasta 1572, se basó en las mencionadas composiciones para la última fase de la decoración conventual, hecha con motivo de la Celebración del Capítulo General ese mismo año.

Se puede afirmar que en los registros inferiores de varios grabados que Fray Diego Valadés hizo para la **Rethorica Christiana** (Perusa,1579) aparecen escenas demoniacas vinculadas a los castigos de los pecados capitales. Éstos, o una fuente común, fueron empleados para las escenas correspondientes de los magnos programas del Juicio Final en las capillas abiertas de Actopan y Xoxoteco (Hidalgo). Las actividades evangélicas fueron sintetizadas también por Fray Diego Valadés en el detalle de Fray Pedro de Gante enseñando las artes mecánicas a los hijos de los caciques y principales que no tuvieran talento para las artes liberales, pintado en una esquina del atrio del convento de San José de los Naturales. En general se puede decir que los grabados europeos fueron la fuente principal de inspiración usada primero para pintar y después para grabar las sargas intercambiables con fines didácticos.

Los misioneros se valieron de estas para difundir la doctrina haciendo más

comprensible y clara la enseñanza, especialmente cuando la lengua exigía el complemento visual. El método de las sargas lo introdujo Fray Jacobo de Testera hacia 1529 pasando de los franciscanos a diferentes órdenes religiosas. Los temas se perpetuaron en los muros de las capillas abiertas o porterías donde se impartía la doctrina. La riqueza decorativa de la pintura mural fue digno marco a la temática religiosa en la que la fantasía compositiva de los artífices y grabadores europeos al diseñar no tuvo límite. El tratadista de la época Diego Sagredo mencionaba el hecho de que en las columnas no había que buscar orden ni medida al escapar a los cánones arquitectónicos puristas del Renacimiento. Este concepto se transmitió y se hizo realidad en el mural Novohispano que se derramó desde el techo hasta el piso y también en los exteriores. El acierto de los frailes al incorporar en los diseños renacentistas supervivencias medievales, elementos mudéjares y ciertas características indígenas integrados plenamente en la arquitectura Novohispana, dio potencia al carácter atemporal que justifica la tradición simbólica - litúrgica medieval.¹⁶⁹

6.2. El mural en el siglo XX (1920-1950)

6.2.1. Mecenazgo

La cabeza visible del mecenazgo gubernamental fue el Ministro de Educación José Vasconcelos, quien hizo posible el proyecto pictórico con un contenido social y nacional, con el propósito, según sus propias palabras, de: *“al reunir a todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos y creo que se han desafrancesado y ahora pintan bien o mal pero en grande”*. El entusiasmo que siempre demostró Vasconcelos, unido a su sentido de la estética, tenía como fin hacer llegar la educación a todas las capas sociales por medio del arte, continuando la vieja tradición del uso de imágenes para transmitir ideas con la

¹⁶⁹ Idem *Opus. Cit.*, p 9

intención de hacer una interpretación emotiva de la vida.(...) *“Esta filosofía del sentimiento y por lo mismo de la belleza es el sendero nuevo, el único que nos deja la historia y nos imponen los tiempos”*.(...) ¹⁷⁰

Durante el tiempo al frente de su ministerio (1920-1924) puso todo su empeño por dar forma a este proyecto, que tenía como base el intelecto como prolongación social y popular. Su actuación fue la de un mecenas oficial que se limitaba a dar el apoyo necesario para la consecución del proyecto mural, y convocar a los artistas que se encontraban en el extranjero. El proyecto se desarrolló respetando las propuestas plásticas y estéticas dentro de un clima de libertad de expresión, sin imponer credo ni ideología, con la única condición de recuperar el espíritu de Méjico. Diego Rivera hizo referencia a la labor desarrollada por el Ministro en el terreno de la educación popular en murales como **La maestra rural**, o sobre las grandes ideas movilizadoras que expresó en sus numerosos discursos (la exaltación del trabajo manual). La libertad era tal, que el mismo Diego Rivera llegó a criticar ferozmente al ministro y a la *inteligencia mejicana* en el mural **Los ilustrados**, en el que Vasconcelos aparece sentado sobre un elefante de marfil. Para la Historia de Méjico fué una gran suerte tener un personaje de su calidad intelectual a la cabeza del proyecto mural. Su opinión sobre los artistas era la siguiente: *“(...) El verdadero artista debe trabajar para el arte y la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche es el Estado Socialista, organizado para el bien común(...)”*¹⁷¹

6.3 Nuevos Iconos

6.3.1. Plástica e Ideología

Los primeros datos que aportó la obra mural fueron un nuevo código figurativo y plástico a través del cual se plantearon temas más acordes a la realidad social. Los nuevos iconos exaltan entre otras cosas las actividades productivas, las luchas

¹⁷⁰ Vasconcelos, José por Ortega, Méjico, *El Universal Ilustrado* 23 de Noviembre de 1923, pp. 35, 88, 89

¹⁷¹ Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del Águila*. Méjico. Ed, Universidad Autónoma de Méjico. Instituto de Investigaciones Históricas, 1989. p, 429

sindicales, la regeneración mediante la educación y la participación en el movimiento revolucionario. En 1921 este contenido ideológico dió unidad a una obra que se reflejó en el pensamiento de Diego Rivera: *pictórica intelectual*, Méjico, El Demócrata, 26 de Julio de 1923 “el pintor que no sienta afinidad con las aspiraciones de las masas no puede producir una obra durable ni válida”¹⁷²

José Clemente Orozco denunció los abusos e injusticias de que son objeto los trabajadores, proclamando el ideal socialista como el único medio de transformación en el mural **La trinchera** (1923) que pinta por encargo de Vasconcelos. La nueva estética interpreta la sensibilidad colectiva del pueblo a través del arte pictórico en el que se integra el ideal socialista para borrar el individualismo de la pintura burguesa. El arte monumental se glorificó por ser propiedad pública, mientras la pintura de caballete fue condenada por ser esencialmente aristocrática. La consigna era que el arte debe ser portador de los valores ideológicos para el pueblo y convertirse en un poder de educación y de lucha.¹⁷³ **Fig. 100**

Mientras el ministro se cuestionaba qué cosa era obra perdurable, Diego Rivera se dedicaba a explicar la parte técnica, el tratamiento de los colores y las superficies por pintar, ya que los comentaristas de arte consideraban que era el responsable de la nueva plástica. Las declaraciones del pintor causaron efecto frente a un público que tenía una idea sobre los artistas fluctuante entre la bohemia, la banalidad, la ociosidad y la irresponsabilidad. Rivera se acercó al público para hacerle entender que el arte (pintura, escultura o grabado) es un oficio técnico con estrechos vínculos con la albañilería, la orfebrería y la química, producto del conocimiento sobre leyes claras y concisas establecidas por la experiencia de muchos pueblos y épocas, no por inspiración súbita sino por un esfuerzo continuado. Se discutió el espacio mural desde todos los puntos de vista; técnico, plástico, social y semiológico. El espacio mural se convirtió en la

¹⁷² Hernández Araujo, Juan. **Movimiento actual de la pintura en Méjico**. *El Nacionalismo como orientación pictórica intelectual*. Méjico, El Demócrata, 26 de Julio de 1923

¹⁷³ Rivera Diego. **De pintura y de cosas que no lo son**. Méjico. La falange, 5 de agosto de 1923, p, 269

plataforma idónea para hacer todo tipo de reivindicaciones ideológicas, plásticas, estéticas, sociales, sindicales, revolucionarias, etc. Dentro de este contexto, la verdad de las formas políticas de las clases revolucionarias en el poder no estuvo en su génesis sino en su destino, provocando esta iconografía vivamente pintada un impacto que casi violenta los sentidos.

Rivera partía de una cultura aristocrática (Nietzsche), el Imperio Azteca, que se transformó en una cultura de súbditos basada en lo religioso (Colonia) para desembocar en una cultura estatal legitimada por su efectismo e incidencia. La pintura se inspiró en el paroxismo del lenguaje Barroco por la necesidad de amalgamar realidades dispares, y de comunicar con el gran público que mira el mural. En 1923 los resultados obtenidos en la pintura mural mejicana diferían de los de la rusa en la que predomina el Realismo, por la sencilla razón de que este lenguaje era en el que antaño se complacía el academicismo. Rivera afirmó: *“El nacionalismo pictórico preconizado por los muralistas mejicanos debe de escapar a ciertas trampas entre ellas la más peligrosa, la copia de la realidad”*. Los colegas de Diego Rivera fustigaron el nacionalismo decorativo, turístico y excéntrico. Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros entre otros señalaron que es un arte que se ocupa de los aspectos más superficiales y frívolos de la tradición. Esta crítica fue dirigida contra Adolfo Best Maugard, Fernando Ledesma y Roberto Montenegro, que a menudo sacan su inspiración de la cerámica popular y la alfarería, lo que por razones plásticas les reprochaban. Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros sostenían que trasplantar un motivo decorativo de este tipo al muro o a cualquier superficie diferente es matarlo y un enorme desatino plástico. Tanto para Charlot como para Siqueiros el verdadero signo distintivo de la pintura mural debía ser su naturaleza orgánica, es decir, el sentido de la proporción, el color o la composición y no ciertos elementos decorativos que corresponden al pintoresquismo superficial.

Uno de los más brillantes artistas dentro de esta línea tan criticada por Charlot y Siqueiros fue Roberto Montenegro. **La fiesta de la Sta. Cruz** es el mural que pintó en el cubo de la escalera principal del antiguo colegio de San Pedro y San Pablo (1923-1931),

hoy Escuela Secundaria N° 7. **Fig. 101** La obra se inició durante el período vasconcelista recogiendo en ella un tema popular de forma realista, que describe esta festividad tan arraigada entre el pueblo; las costumbres en las que Vasconcelos veía una fuente de inspiración primordial. En cambio, tanto Diego Rivera como sus compañeros se empeñaban en imponer teorías más acordes con las reivindicaciones e inquietudes del mundo del trabajo, tal y como lo pedía la vida política y sindical de la época. El simbolismo de los inicios se abandonó y se olvidaron de la alegoría sobre el origen del hombre y su relación con el cosmos, la naturaleza o los elementos. La finalidad era la creación de símbolos legibles para todos sin caer en el naturalismo, con nuevos iconos que tenían como fuente de inspiración a los campesinos y obreros dentro de una sociedad de clases regida por las relaciones de opresión, dominio y fuerza. Se inventó un nuevo lenguaje pictórico que transmitía un conocimiento a través de la mirada, dirigido a un público más vasto aún que el que frecuentaba los museos, evocando gestos y actividades que hasta entonces eran desconocidas en la pintura mejicana. Los temas no se limitaron al trabajo como una forma de tener una vida modesta pero cómoda y tiempo para imaginar cosas bellas (Vasconcelos), sino que se extendió a todas las actividades. Los nuevos iconos fueron el hombre generador de riqueza, el trabajador de la ciudad y del campo sometido a la humillación, la explotación, la arbitrariedad y la violencia; los rostros petrificados por la austeridad, congelados por la muerte, deformados por el sufrimiento, vueltos hacia la tierra, la mina, el chorro de metal fundido. El arte del retrato tan caro para Alfredo Rodríguez Ramos se extraviaba en el terreno de la caricatura. Del triunfalismo de **La Conquista Española** (Charlot, 1922) no quedan sino escenas de masacres donde los indios emplumados e inofensivos son descuartizados, molidos y lacerados por Conquistadores que se transforman en robots criminales. Entre 1921-1924 no se pueden observar signos del triunfalismo proletario y obrerista que era la imagen que marcaba el arte oficial soviético.

Diego Rivera pintó el mural **Repartiendo Armas** como parte del **Corrido de la revolución proletaria** (1928) en el Patio de las fiestas en la Secretaría de Educación

Pública después de volver de Rusia en 1928. Este mural representa la distribución de las armas mientras los campesinos y obreros mejicanos se unen para atacar el orden establecido bajo la dirección de soldados de raza blanca y rasgos eslavos que llevan como vestimenta unos monos con estrellas rojas. En el panel aparece la musa de Rivera, Frida Kahlo en el momento de repartir las armas. Detrás de ella ondea la bandera roja con la hoz y el martillo, mientras a un lado se asoma la cabeza de David Alfaro Siqueiros con un sombrero que tiene como insignia una estrella roja. Aparece al otro lado de Kahlo el icono de la fotógrafa Tina Modotti en acción de repartir las cartucheras con balas, y al fondo los campesinos despliegan una bandera que resalta el lema de Zapata: **Tierra y libertad**. Fig. 61

Los artistas mejicanos abandonaron la serenidad italiana en la pintura para evolucionar hacia un Expresionismo cada vez más violento. El mural de José Clemente Orozco de la Secretaría de Educación, **Festín de los políticos** (fragmento), revela este lenguaje expresionista que caracterizó su obra, y en la que incorporó la caricatura rompiendo así con la tradición clásica europea. En los muros del mismo edificio pintó el mural **Hernan Cortés y la Malinche**, recreando el hecho real e histórico del mestizaje mejicano. Dos iconos desnudos expresan la unión de dos mundos y dos culturas. La escena muestra el momento en el que solos y frente a su destino se enlazan las manos mirando hacia el futuro con gran dignidad. Fig. 102, 103

Los temas sociales concebidos pictóricamente por José Clemente Orozco resumen su propio pensamiento sobre la realidad social de la época. El mural **Trinidad** revela una sensibilidad especial sobre Méjico en tres iconos; **El obrero y el campesino** trabajando bajo la protección del soldado. Orozco hizo dos versiones. La primera no le satisfizo por lo que fue substituida por la definitiva, en la que un campesino apoya la cabeza entre sus manos en una actitud de total desesperanza. A su lado un obrero está con las manos cercenadas mientras que el soldado marcha hacia adelante dándoles la espalda con la cabeza envuelta entre los pliegues de una bandera que lo ciega. Las expresiones son hoscas y desesperadas, los cuerpos tensos, los miembros deformes.

Cuando Baudelaire escribió que *la revolución es amiga de la caricatura*, parece como si esta frase tuviera como destinatario a José Clemente Orozco, que la sostiene deliberadamente en sus frescos de la Secretaría de Educación. Su obra mural abarca desde el dramatismo más exacerbado de la Revolución hasta los límites del esperpento en los temas vinculados a la política o a lo precolombino. **Fig. 104**

Al estudiar el tema de la revolución se descubre que los movimientos de este tipo se generan y sustentan en sentimientos radicalizados en los que una buena dosis de fundamentalismo y mística entra en juego. Los muralistas consiguieron una visión transcendental de la lucha revolucionaria con estos elementos, de la que no se pueden excluir estos sentimientos ni las pasiones contradictorias, pues si se excluyeran ya no sería revolución, sino política real o maquiavelismo político. Desechando los sentimientos habría que atrincherarse en la simple lucha por el poder de facciones, sustituyendo la pasión ideológica por el frío y calculador pragmatismo.

6.3.2. Sindicato de Pintores y Escultores

La formación del Sindicato de Pintores y Escultores (1923) liderado por Rivera y Siqueiros es una de las consecuencias inmediatas de sus ideas en un contexto social efervescente, concretadas en la *Declaración social, política y estética*¹⁷⁴ que ampliaba y radicalizaba las posiciones previas de Rivera y, a la que se sumaron maestros y escritores. Esta Declaración se dirigía a las *razas humilladas* a través de los siglos, a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes, a los obreros y campesinos sometidos a la fuerza de los ricos y a los intelectuales que no halagaban a la burguesía. El Sindicato proclamó su adhesión y admiración respecto a la indiscutible capacidad del pueblo mejicano para crear belleza, considerando (según Rivera) que el arte del pueblo mejicano es la más sana expresión espiritual que existe en el mundo y su tradición el

¹⁷⁴ Rivera, Diego. *Manifiesto de los pintores mejicanos*. Méjico. *Mundo, 26 de Junio 1923. p, 434

mayor bien. En marzo de 1924 apareció el primer número del periódico *El Machete*, órgano oficial del Sindicato, un poco antes que Vasconcelos abandonara el puesto del Ministro definitivamente por la imposición de Plutarco Elías Calles como Presidente. A partir de entonces el muralismo entró en una dinámica que se convirtió en inercia al institucionalizarse de acuerdo con los programas y estatutos de los propios líderes. Esto tuvo consecuencias en la obra pictórica de las generaciones más jóvenes de la época, que se repetían en temas y modelos fomentando una retórica reiterativa de segunda y tercera mano. Se pregonó que la pintura mural era el vehículo de transmisión de los valores ideológicos dedicados al pueblo, un poder de educación y lucha.

6.3.3. Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

En 1934 se acentuó la discrepancia política entre Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros a raíz de un artículo de éste último, *El camino contrarrevolucionario de Rivera*, publicado en **New Masses**. Alfaro Siqueiros consideraba que el principal punto del manifiesto de 1923 era crear una pintura que provocara una praxis revolucionaria. Este manifiesto, José Clemente Orozco lo consideró veinte años más tarde "extraordinariamente importante en la medida en que comprometía el futuro mismo del movimiento mural y la orientación de la pintura mejicana oficial".¹⁷⁵

Orozco hizo una crítica al Sindicato por tener una intención poco pragmática y seria, al no ser una agrupación de obreros que se defendieran de un patrón explotador sino el instrumento ideológico al servicio de unas ideas, que venían gestándose apoyadas en las teorías marxistas - leninistas de las que sólo estaba informada una minoría; Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. El mismo Siqueiros en una conferencia de 1932 denunciaba el peligro que encierra una estética basada en los

¹⁷⁵ Henandez Araujo, Juan. *El movimiento actual de la pintura en Méjico*. El nacionalismo como orientación pictórica intelectual (IV) . Méjico. *El demócrata*, 2 de Agosto 1923

gustos del pueblo.¹⁷⁶

El deseo de renovación a principios de 1934 hizo más apremiante la fundación de la L.E.A.R. (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), en la que se agruparon los artistas que habían participado antes en el Sindicato. Algunos artistas que estaban en el exilio regresaron apoyados por Lázaro Cárdenas (1934-40) para incorporarse a la Liga. En 1935 Siqueiros pronunció un discurso sobre *Las Artes y su papel revolucionario en la cultura* al final del cual Rivera exigió la posibilidad de explicarse. Ambos pintores polemizaron durante una semana en el Sindicato de Panaderos al que acudieron no sólo intelectuales y artistas sino cientos de personas y los medios de comunicación. Al final los participantes concluyeron que: *la pintura mural mejicana había servido más como un instrumento ideológico y político a los intereses demagógicos del Gobierno, que a los intereses de los campesinos y obreros de Méjico*. Por ello se proscribió la obra de Rivera de las exposiciones por ser del tipo *Mexican Curious Painting*. Rivera se alejó de la L.E.A.R. para que se pusieran en práctica las conclusiones de la polémica y se fundara un taller gráfico, que pudiera crear arte para el pueblo independientemente de la política gubernamental.¹⁷⁷ Resulta evidente que no sólo Siqueiros se dio cuenta de que la idealización del mundo indígena implicaba presentar una visión falsa frente a las luchas políticas. De esta manera, el muralismo mejicano no fue capaz como planteaban los artistas, de llegar a una praxis efectivamente revolucionaria pese a su proyecto de rescate como intento de cohesión en busca de la identidad cultural.

La idea de Vasconcelos sobre la función del arte como objeto revelador de la belleza, organizador del espacio vital y garante de la armonía social, poco a poco se olvidó. La obra que estimuló el Ministro se contradecía con el ideal que perseguía, la

¹⁷⁶ Tibol, Raquel. *Siqueiros, introductor de realidades*. Méjico, Ed. U.N.A.M.. 1961, p, 230 . “ **Le prolétariat, pour sa part, est le réceptacle final de tous les mauvais goûts esthétiques de la classe qui le domine et l’exploite. Le prolétariat non seulement doit à la classe bourgeoise l’oppression économique dont il est victime, mais aussi l’abominable éducation esthétique qu’elle lui donne**”.

¹⁷⁷ Keith Romero, Delmari. *La obra mural de David Alfaro Siqueiros* Historia del Arte Mejicano. Méjico, 1982. Ed. S.E.P./Salvat. Num 100, p, 181.

socialización del arte como tema para convertirse en la dictadura estética de un grupo de nacionalistas y marxistas exacerbados. La confianza en la función simultánea de trabajar para embellecer el presente y crear para el futuro una especie de reserva de objetos estéticos explotables a largo plazo se desvanecía. El mensaje del Ministro en torno a la influencia de un país que no sólo tomaba en cuenta su potencial económico, agrícola e industrial como preconizaba el positivismo, sino en la importancia que tenía la producción artística al dar fe de la salud intelectual y moral de un país ya eran cosas del pasado.

6.4. *El pathos en los nuevos iconos*

La nueva iconografía pictórica explicó más lo deseado que lo real. En ella se denunciaban las relaciones conflictivas de la masa con quienes las explotaban interpellando al poder político, y captando a la vez la dignidad y la vitalidad del pueblo. La multitud en la obra mural de Rivera le da un carácter agorafóbico con un mensaje claro dirigido a las clases proletarias. En cambio, los iconos de los murales de Orozco muestran al pueblo vejado, engañado o lastimado, dejando ver a través de su sensibilidad ante todo el coste humano de la historia, el precio pagado por el hombre a nivel individual que se funde íntimamente con las laceraciones del tejido social, conformado como tema unitario. Para acentuar el drama a través de la innovación en los temas y la concepción espacial usa una paleta de color en la que predominan marrones, rojos, grises y negros, configurando una poética del *pathos* en que al simbolismo de las formas responde el de los colores. En el óleo **Zapata** (1930) se percibe el sentido dramático del heroe mítico a través de la composición hecha a base de diagonales, la pincelada muy libre y cargada de fuerza por el uso de colores violentos tales como rojos, negros, blancos y amarillos. **Fig. 105**

6.5. Análisis del pathos

El significado iconológico en la pintura mural de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros está condicionado por la ideología marxista que profesan ambos artistas.

Detrás de cada icono se descubre una poética del *pathos* vinculada al papel del proletariado y la clase burguesa en la sociedad revolucionaria. El tratamiento plástico que dan a cada uno de los iconos está supeditado al mensaje con la especificidad revolucionaria vinculada a la ideología marxista como la única salvación para los oprimidos. La poética del *pathos* está marcada por el trasfondo revolucionario de la lucha de clases que estos muralistas elevan a la categoría de objeto estético y convierten en arte.

La recreación que hace Diego Rivera sobre la Historia de Méjico toma como punto de partida la *edad de oro* precolombina. *El paraíso perdido* entra en una era de gran tensión y explotación haciendo añicos los mitos y ritos precolombinos ante la imposición hegemónica del Conquistador, motivo que inicia la verdadera lucha de clases. A partir de la Conquista y aún antes, el mensaje enviado al espectador traduce la luz de la ideología marxista que *in crescendo* alcanza su clímax en el transcurso de dos hechos; la Independencia de España y el *Porfirismo* con su desenlace sangriento; la revolución.

En los frescos de Diego Rivera el ideal de libertad se vincula a la ideología marxista. Un ejemplo de esto son los murales ***Revolución proletaria*** (1928) y ***Corrido de la Revolución***, que traspasan el horizonte de la realidad local para mostrar la visión optimista con que era juzgada la revolución soviética por los miembros de la *inteligencia* internacional y mejicana de la época. **Fig. 61**

Tanto el contenido como el significado del mural se alejan del contexto cultural mejicano al tomar prestada una experiencia revolucionaria extranjera de la Europa más septentrional olvidando la realidad local mejicana. Rivera incorpora al mural iconos eslavos como protagonistas destacados de las *acciones redentoras mejicanas*. Esta transferencia supone un cambio en el estilo de su obra. Las escenas proletarias son lineales, sus formas adquieren unos contornos más agudos e incisivos. La representación es realista en los detalles de los rifles, las bayonetas y los atuendos. El color es más brillante y menos orgánico, los rasgos de los personajes son delineados

fotográficamente. La tendencia global se dirige hacia un nuevo realismo orientado ideológicamente cuyo signo político se puede modificar, pero en el que los fenómenos científicos y tecnológicos así como la visión de la historia juegan un papel cada vez más importante. Este ejercicio intelectual es totalmente ajeno al género musical sensual y nostálgico con que lo tituló. *El Corrido* se enraiza en la más pura tradición popular y es un género con el que todos los mejicanos están familiarizados. Mas bien parece que la intención del mural es la de captar la atención del público masivo, acostumbrado desde siempre a recibir noticias de los acontecimientos por medio de poesías y canciones continuando así con una vieja tradición. Como lo hizo en su época el grabador Jose Guadalupe Posada.

El análisis del *pathos* en la iconografía pictórica mural sobre el tema revolucionario es el resumen del drama y el desamparo de las vivencias históricas del pueblo mejicano, que los pintores con un lenguaje plástico propio expresan de forma particular dando singularidad a su obra. El tema revolucionario desarrolla su propia poética del *pathos* en los murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. En los de José Clemente Orozco la poética del *pathos* está condicionada a su lenguaje expresionista lleno de matices que toca una amplia gama de sensibilidades en quien los contempla. Sus iconos destilan el *pathos* de la desolación de la Historia. En cambio, las formas en los murales de David Alfaro Siqueiros están impregnadas de la pasión que transmite y proyecta literalmente sobre el espectador. Las composiciones de Siqueiros son espectaculares por el tratamiento dinámico espacial que les imprime la perspectiva, acentuada por el doble lenguaje expresionista y barroco que emplea. Los iconos están unidos indisolublemente a la ideología marxista que el artista militó y que acentúa por las técnicas más innovadoras que aplicó en su realización. La poética del *pathos* en la pintura mural descubre la toma de conciencia por parte de los pintores de la nueva realidad social y, que por primera vez en Méjico fue elevada a la categoría estética con un alcance y significado más allá de los valores plásticos mismos.

6.6. **Otras expresiones murales**

Las ideas que nutrieron el manifiesto realizado por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros en 1923 fueron seguidas con fidelidad por la mayoría de los pintores que participaron en el movimiento. Sin embargo algunos artistas se desviaron de la estética oficial haciendo a un lado la ideología y realizaron una obra mural que ponía más el acento en los signos populares o en los motivos extraídos de la artesanía, tan duramente criticado por David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot o en la naciente urbe industrial que era la capital mejicana. Muchos de estos muralistas también vivieron y estudiaron en Europa pero al volver a Méjico simplemente desarrollaron su obra al margen de la estética oficial.

El Dr. Atl -Gerardo Murillo- (1875-1964) fue uno de los pintores más entusiastas e inquietos. Antes de partir hacia París fue maestro de la Academia de San Carlos e incitó a los alumnos de ese centro a la huelga, con el fin de cambiar las estructuras anquilosadas de la misma. Había intentado sin éxito que los muros de los edificios públicos fueran objeto de atención artística. Durante su estancia en París en 1911 escribió en el periódico Action d'Art en el que expuso sus ideas sobre el sentido social de la Revolución Mejjicana. Su obra mural es escasa y la que hizo desapareció, lo que no impide que se le mencione al ser un exponente importante del muralismo por la actitud de apoyo y promoción que mostró.

Roberto Montenegro (1885-1964) regresó a Méjico en 1920 de París invitado por el Ministro Vasconcelos para integrarse al proyecto mural. En 1925 realizó en el Centro Escolar Benito Juárez el mural **El cuento de Aladino** con un lenguaje simbolista y *art nouveau*, desarrollando el tema oriental del cuento que el pintor había ilustrado para la edición de las Lecturas Clásicas. Tanto Jean Charlot como David Alfaro Siqueiros criticaron desfavorablemente su obra al no seguir la pauta establecida por la corriente nacionalista. **Fig 106**

Angel Zárraga (1886-1946) regresó a Méjico en 1941 después de vivir durante 37 años en Europa, y recibió el encargo de pintar el mural **La fortuna, La abundancia,**

La miseria del bar del Club de los Banqueros de la ciudad de Méjico, que hizo con un lenguaje simbolista. Su extenso currículum le vincula a las vanguardias francesas, en especial con Picasso, Braque, Juan Gris y sobre todo Delaunay. Entre su obra mural destaca la obra que hizo en París; **Maison du Café** en la plaza de la Ópera (1932-34), o el **Viacrucis** de la Capilla de la Ciudad Universitaria de París (1937). En 1938 en la Sociedad de Minas de París y en la Compañía de Fosfatos de Constantina. El **Redentos** en la Capilla del Sanatorio de Guèbrient en Alta Saboya, **Las fábulas de Lafontaine** en Meudón, Francia. En la Capilla de Martel Joinville, Saboya. En 1940 los de la iglesia de Saint Ferdinand-des-Ternes. Ya en Méjico, al término del encargo del Club de Banqueros continuó con los del interior de la Catedral de Monterrey en 1942 con una iconografía simbólica de la santidad. Finalizó su carrera con la proyección de los murales de la Biblioteca Méjico que no llegó a concluir. **Fig. 107**

Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971) al regresar de París (1914 a 1921) sintetizó en una frase el ambiente que se respiraba en esa época: *“En el año veintiuno regresamos a Méjico, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y yo; y sin estar en contacto llegamos todos a la idea de intentar por primera vez un arte que no fuera tributario, que no fuera colonial, sino real y formalmente mejicano... si se es mejicano no hay porqué preocuparse de serlo, basta ser auténtico”*. En sus murales rompe la tradición de la iconografía ancestral de representar a la muerte con esqueletos y calaveras, para introducir en su lugar la figura femenina como símbolo del principio y del fin. En el Palacio de Miravalle de la ciudad de Méjico pintó el mural **La Piedad** (1945) en el que aplica una idea trabajada por él en otras obras; el del sentido dramático del sacrificio con un sentido espiritual y filosófico. **Fig. 108**

Ramón Alva de la Canal (1898). Para finalizar se hará mención al proyecto a lápiz para un mural no realizado cuyo destino era un centro deportivo en el que se expresa la concepción mural oficial de una forma distinta. Este ex-alumno de las *Escuelas al Aire Libre* de Sta. Anita y Chimalistac fue un destacado componente del grupo Estridentista. **Fig 109**

ILUSTRACIONES
(Capítulo 6)



Fig 96.-
Título: Muro Norte. "Ciclo de las tentaciones".
Autor: Anónimo. Ilustración Códice Florentino.
Técnica: Fresco.
Lugar: Capilla abierta de los Agustinos. Xoxoteco, México.



Fig 97.-
Título: "Psicomaquia". (S.XVI).
Autor: Anónimo.
Técnica: Fréscó.
Lugar: Itzmiqilpan, México.



Fig 98.-
Título: "Triunfo de la fé y el rechazo de la idolatría". (S.XVI).
Autor: Anónimo.
Técnica: Fréscó.
Lugar: Capilla abierta de Actopan. México



Fig 99.-
Título: "Los triunfos". (S.XVI).
Autor: Anónimo.
Técnica: Fréscó.
Lugar: Casa del Dean. Ciudad de Puebla. México



Fig 100.-
Título: "La trinchera". (1923).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Fréscó.
Lugar: Escuela Nacional Preparatoria. Ciudad de México.



Fig 101.-
Título: "La fiesta de Sta. Cruz". (1923-1931).
Autor: Roberto Montenegro.
Técnica: Fréscó.
Lugar: Cubo de la Escalera del antiguo colegio de San Pedro y San Pablo. Hoy Escuela Secundaria n° 7.



Fig 102.-
Título: "Festín de políticos". (1920-1922).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Fréscó.
Lugar: Escuela Nacional Preparatoria. México.D.F.



Fig 103.-
Título: "Hernán Cortés y la Malinche". (1920-1922).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Fréscó.
Lugar: Escuela Nacional Preparatoria. México. D.F.



Fig 104.-
Título: "Trinidad". (1920-1922).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Fréscó.
Lugar: Escuela Nacional Preparatoria.
México.D.F.



Fig 105.-
Título: "Zapata". (1930).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Oleo/lienzo.
Lugar: New School of Social Research of New York.

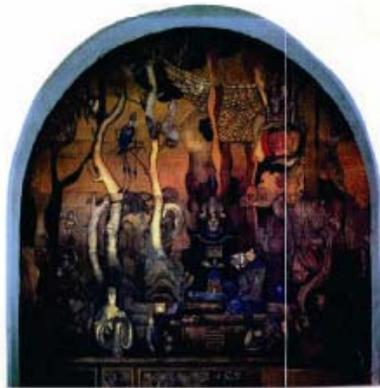


Fig 106.-
Título: "El cuento de Aladino". (1925).
Autor: Roberto Montenegro.
Lugar: Centro Escolar Benito Juarez. Ciudad de México.



Fig 107.-
Título: "La fortuna. La abundancia. La miseria". (1942).
Autor: Angel Zárraga.
Técnica: Fresco.
Lugar: Club de banqueros. Ciudad de México.



Fig 108.-

Título: "Holocausto", (1945).

Autor: Manuel Rodríguez Lozano.

Técnica: Fresco.

Lugar: Palacio de Miravalle (Hotel Jardín), Cubo de la escalera principal, Ciudad de México.



Fig 109.-

Título: Proyecto a lápiz de un mural, para un Centro deportivo que no se realizó.

Autor: Ramón Alva de la Canal.

CAPÍTULO 7.

7.0 EI MITO.

*“Dime cual es tu infinito y sabré el sentido de tu universo:
¿es el infinito del mar o del cielo, el infinito de la tierra profunda
o el de la hoguera?”*

G. Bachelard¹⁷⁸

7.1. Diego Rivera. (Guanajuato 1886 – Méjico 1957).

Al aproximarnos a la obra de Diego Rivera hasta ahora se ha hecho una lectura vinculada a la ideología marxista, pero el análisis de su amplia iconografía nos remite al espacio de los **mitos precolombinos** en los que Rivera revela su admiración por las antiguas culturas precolombinas al investigar no sólo las formas sino que recrea los mitos. Las fuentes preferidas fueron los documentos hechos por encargo español en el siglo XVI, coleccionó escultura y cerámica precolombina y no consultó el *Mixtec Codex Utall* o el *Grupo Borgia* de origen precolombino ni las hieráticas y rígidas imágenes de los murales precolombinos. Sino que se volcó por las imágenes creadas bajo la influencia europea después de la Conquista sobre todo detiene su atención en los dibujos y pinturas hechas por los indígenas, los relatos de las antiguas crónicas aztecas con textos anexos en castellano para su comprensión, hechos por los frailes franciscanos. La obra de Fray Bernardino de Sahagún, el Codex Florentino en particular y algunas esculturas precolombinas.¹⁷⁹ El libro XII sobre la Historia de la Conquista o las páginas del Codex Mendoza. De estas fuentes seleccionó los dioses y los mitos, los transformó en objetos

¹⁷⁸ V.V.A.A. Planel Joaquín. *La interpretación de la obra de arte*. Madrid, Ed. Complutense, 1996, p, 135

¹⁷⁹ Catlin Stanton, L. *Some sources and uses of Pre-Colombian Art in Cuernavaca Frescoes, Méjico*.

**Proceedings of the 35 th international Congress of Americanists*, 1962, pp, 439-449

estéticos para dar a su obra un significado. Los modelos que tomó son esculturas que representan a las deidades Xochipilli (1200 - 1521), Coatlicue (1427 - 1521), Chalchiutlicue (300 - 600) o Tonathiu. El Teocalli de la Guerra Sagrada (1200-1521) y la cabeza del Caballero Águila que perteneció a las culturas teotihuacana y azteca.

De forma similar a lo que ocurre en la mitología clásica Griega y Romana que incorporó a su Panteón, algunos dioses y héroes procedentes de los pueblos anteriores. Así también fueron tomados los dioses y mitos de los pueblos precedentes, en los Aztecas y los Mayas. Para los Aztecas (s. XII-XV) el concepto de la creación de los dioses, se fundamentó en el doble principio **masculino-femenino**, del que surgieron las demás divinidades y los hombres. El mito de Quetzalcoatl -la serpiente emplumada- perteneció a una cultura anterior, la Tolteca, y se vinculó directamente a la creación del hombre, según el mito, después de haber sido destruida la humanidad por un cataclismo, Quetzalcoatl bajó al mundo de los muertos y regó con su sangre los huesos de las antiguas generaciones devolviéndoles la vida. Este mito explica que el pueblo Azteca al tomar como suyo al dios Quetzalcoatl, se considerara en deuda permanente con él, ofreciéndole sacrificios humanos para mantener su vida. Tlaloc -dios de la lluvia- y la Coatlicue -diosa de la tierra- se consideraron deidades benéficas que protegían a los hombres y propiciaban su alimento. La Mitología Azteca es de difícil interpretación al representarse cada Dios con multitud de atributos, de los que dependía adoptara una u otra identidad. En ocasiones un mismo Dios se desdoblaba en cuatro divinidades distintas.¹⁸⁰ La intensa búsqueda que Rivera hizo en distintos documentos se reflejó en su obra mural con la incorporación del **mito**. Este elemento le dio a su obra el carácter utópico que impulsó el culto a lo indígena y a lo folklórico-arquelógico. Al hacer el análisis de la iconografía pictórica en los murales de Rivera no podemos sustraernos a las

¹⁸⁰ Nicholson, B. Henry. *La religión en el Méjico prehispánico*. Vol 10, Austin 1. Méjico, Ed. Era, 1978

aportaciones hecha por Ernst Cassirer sobre la estructura del pensamiento mítico y la capacidad funcional del símbolo. Que en particular en la obra de Rivera, la potencia iconológica revela una sensibilidad especial por lo sagrado.

7.1.1. Naturaleza del mito.

La misma estética que nació con Baumgarten como una disciplina sistemática independiente, acaba admitiendo la posibilidad de una lógica de lo imaginario en diálogo con la lógica del pensamiento abstracto. De forma análoga se puede anunciar una **lógica del mito** y de la **fantasía mítica** no fundamentada en una lógica determinación del objeto, sino como síntesis de lo diverso. El concepto tradicional en la lógica racional se basa, en la similitud o disimilitud del flujo de imágenes dado por su contenido de impresiones sensibles. Dispuestas según círculos de semejanza, en donde el pensamiento determina libremente las normas de composición y comparación, así como las semejanzas o des-semejanzas. De este modo el concepto se logra no tanto por ser un producto de la semejanza, sino por la condición previa de semejanza. Al no seguirse las pautas lógicas del pensar solo queda apelar a la analogía en general, con tal que se comparta alguna propiedad común.

Según Ernst Cassirer,¹⁸¹ la intuición objetiva y la sensación no se separan en el pensamiento mítico de los sentimientos y de los afectos subjetivos que interpretan modos singulares. Lo cual evidencia la estrecha analogía que se da entre la forma de *configurar lógicamente el mito y, las lógicas de lo imaginario* que logran expresar los contenidos de la realidad en el arte plástico. Aquí recurrimos a algunas referencias actuales en el análisis del pensamiento mítico, que nos parecen de la mayor importancia, para estar en disposición de confirmar nuestras intuiciones y aclarar mejor, el contexto desde el que han sido suscitadas. Según G. Bachelar, (...)“*el valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria. En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. La ley de la expresión poética consiste en rebasar el pensamiento*”(...)”¹⁸²

Para Joaquín Planell, los modelos de la profantasía artística humana son de naturaleza

¹⁸¹ V.V.A.A. Javier Seguí, Joaquín Planell, Pedro, M, Burgaleta. *La interpretación de la obra de arte*. Madrid, Ed.Complutense.1996. p, 149

¹⁸² Idem. *Opus. Cit.* p, 131

simbólica. Deduciéndose el profundo sentido que poseen como soportes potenciales en la creación artística y, su competencia para ser compartidos, participados y comunicados socialmente.

7.1.2. Símbolos e Imaginación.

Como símbolos primarios a los que nos remiten todos los demás, destaca El hombre perfecto del Origen, el hombre adánico y el hombre caído. El simbolismo de la falta y de la culpa pesa continuamente y es referencia constante en todo trabajo creador. Sin embargo se manifiesta con la máxima pobreza expresiva por lo que recurre al símbolo como traductor abierto de la mancha, la mácula o el borrón. La argumentación mítica se refiere al cambio y a los efectos de la caída del hombre original, y es la que fundamenta todo el resto de los argumentos en la creación artística, bien para justificarla o bien para tratar de explicarla o redimirla. La búsqueda de la pureza y de la perfección artística, expresan el anhelo de la remisión de la culpa personal y social por medio del acto creador.

En la frase de G. Bachelard, en su frase: *“Dime cual es tu infinito y sabré el sentido de tu universo: ¿es el infinito del mar o del cielo, el infinito de la tierra profunda o el de la hoguera?”*. se condensa el pensamiento de que la imaginación no es sólo y principalmente la capacidad para formar imágenes, sino más bien la capacidad de cambiar e incluso de deformar las imágenes que nos son dadas por la percepción.

La imaginación en el arte viene dada cuando se establecen relaciones sorprendentes entre las imágenes y, cuando las imágenes presentes nos obligan a suscitar imágenes ausentes. El valor de una imagen como se mencionó se mide por la extensión de su aureola. Dándonos las pautas predominantes de materializar la imaginación a través de la plasticidad. El fundamento del pensamiento mítico es universal, conviviendo estrechamente en campos diferenciados y complementarios en cosmovisión total en el lenguaje, el arte y la religión. Sirviendo el mito para explicar simbólicamente la realidad, pudiendo sin embargo quedar aparentemente enmascarado detrás de modelos filosóficos, científicos, ideológicos y artísticos en una determinada sociedad.

La explicación en la obra mural de Rivera es que en su origen el Mito se sirve del arte, como su principal medio para la representación de los atributos de proyección y significación, expresándolos bajo la forma de leyendas y relatos de índole sagrada o profana, en los que la plástica le presta un apoyo esencial. Para Planell, el Mito constituye toda una construcción de índole mental e imaginaria, que el hombre es capaz de prestarse desde una posición inmanente, tratando de explicarse los contenidos sagrados de la Creación del Mundo. El arte pertenece plenamente al ámbito donde se desarrolla el pensamiento mítico, dado que constituye el más importante tipo de índole trans-racional desde el que resulta posible profundizar los misterios de la existencia. No puede darse un arte original y originario (que participe del origen) sin mito. (...)”*Considerando que el Mito es como la materia prima del Arte*”¹⁸³ (...)

7.1.3. Intuición Totémica.

La intuición totémica no es un principio de articulación social sino un principio universal en la clasificación del mundo. Verificándose en ella que cada grupo humano pueda poseer un ámbito de pertenencia al cosmos previamente pactado. De modo que los fenómenos asociados poseen cada uno, un signo totémico propio mediante el cual pertenecen a un determinado género. Para la mentalidad primitiva tal determinación genérica se presenta como absolutamente real. La representación de este poder de atribución *mágica-simbólica* se traslada argumentalmente expresado en el mito, que describe al por menor los relatos reales históricos que encarna dicho poder sin cuestionarlos.

En el pensamiento mítico las correspondencias que ligan por connotación determinados signos, aportan verdadera sustancialidad mágica a lo que podríamos llamar *metáforas poéticas* de maravillosa profundidad. Como lógica contrapartida complementaria en esta modalidad de pensamiento, aparece el concepto y la realidad del llamado *tabú* que en sus múltiples formas no resulta ser más que, la determinación por negatividad de las mismas proyecciones, mágicamente unimetódicas sobre la

¹⁸³ Para más información consultar V.V.A.A. Planell Joaquín. **La interpretación de la obra de arte**. Madrid. Ed, Complutense. 1996, pp. 123, 124, 125,125

realidad. La infracción deliberada de los límites cósmicos en atribución, constituye una falta imperdonable merecedora de los más terribles castigos. El reparto del cosmos se produce en el espacio de la orientación, de manera que a cada determinación espacial de la región celeste le corresponde una orientación análoga del pensamiento y de la acción. No se puede dar en ninguna ceremonia, procesión o fiesta el menor cambio en cuanto al orden a seguir o la ubicación o posición relativa al rito. Todo se subordina a una estructura mito -sociológica de la imagen del cosmos. Las relaciones simbólicas se establecen mediante la asociación con diversas cualidades perceptivas como el color, tamaño, etc. Igualmente el espacio está jerarquizado según orientaciones gradualmente preferentes que nada deja al azar. En el mito, a una cosmología mágica corresponde una anatomía mágica. Como anuncia Cassirer, (...)“*constituye un rasgo natural del pensar humano el efectuar la contemplación y la ordenación del mundo de la intuición sensible tomando el propio cuerpo como punto de partida de la orientación*”(…) ¹⁸⁴ Por otro lado no es posible la idea de causa - efecto sin el esquema, monograma de la imaginación pura. Algunos esquemas se decantan en la conciencia colectiva, transformándose en poderosos símbolos de referencia de gran importancia e incidencia en los procesos creadores imaginarios y artísticos.

7.1.4. La presencia de los dioses.

Análisis del mito en los murales del Palacio de Gobierno del D. F.

Con una notable presencia, los dioses - iconos en la obra mural de Rivera funcionan como signos / símbolos del pasado precolombino, cuya significación trascendental y mágica se vincula al mito. El análisis del mito en los murales del Palacio de Gobierno de la ciudad de Méjico, cuyo tema central es la Historia de Méjico desde la caída de Teotihuacan 900 A.C. hasta el año 1935 del siglo XX, año en que toma el poder

¹⁸⁴ Idem. *Opus, Cit*, p, 149

presidencial el General Lázaro Cárdenas. La exhibición plástico - histórica es difícilmente igualada a lo largo de la historia del arte por la cabalgata de personajes, épocas y acontecimientos que se representan. Constando básicamente de dos partes. En la primera, se representa *de la civilización prehispánica a la Conquista*. En la segunda de la *Conquista al futuro*. Un trabajo que Rivera hizo en tres etapas, la inicial de 1929 - 1930 que continuó en 1935 y que finalmente concluyó durante el periodo de 1943 - 1951.

Lo que más destaca en este conjunto de murales es la descripción cronológica - mitológica que hace de la vida y de la religión de la antigüedad, desde una perspectiva social revolucionaria indisoluble a la historia. Así como la nueva conciencia que surge como pueblo con una capacidad de autogobierno. Una de las paredes está dedicada exclusivamente al mito del Dios creador **Quetzalcoatl** (serpiente emplumada) de la cultura Tolteca, una cultura anterior a la azteca. El icono de la deidad benéfica esta rodeado de su corte y devotos. A la derecha se narran las actividades creativas en el **imperio azteca** (danzas, ritos, ceremonial, talla de piedra, alfarería, pintura, agricultura). A la izquierda, un caballero águila con sus atributos está junto a otro que tiene un mazo en la mano dirigiendo una hilera de esclavos que llevan en hombros los bloques de piedra para la construcción de las pirámides. Más abajo un azteca plebeyo protesta junto a sus iguales. A la izquierda se representa la lucha entre opresores y oprimidos, la lucha de clases que existía desde la cultura precolombina, según la versión histórica de Rivera. La homologación de estas luchas en la época contemporánea narra en la pared opuesta la lucha del proletariado contra la burguesía. La parte central está dedicada a describir los hechos históricos desde la Conquista hasta 1935, haciendo un despliegue iconográfico de tipo agorafóbico, típico de la obra mural de Rivera en donde se exalta el **mito del águila**. El cual se representa no como el símbolo de la fundación de Tenochtitlan en la que el águila devora la serpiente, sino que en esta versión, el águila escogida por Rivera tiene en su pico el **símbolo azteca** de la **guerra florida**. La narración histórica reconstruye a través de este icono / signo sagrado con un sentido mítico - simbólico, un eslabón que vincula el Méjico pos-cortesiano a sus raíces miticas-

indígenas. El símbolo del mito del águila azteca lleva una leyenda que habla de la guerra sagrada, que a la vez funciona como un símbolo de la lucha de clases en el pasado, el presente y el futuro, estableciendo vínculos con la ideología marxista. Junto al mito del águila está pintada cayendo picado otra águila pequeña; un símbolo de la caída del último emperador azteca, Cuauhtemoc. **Fig. 110**

En diferentes pinturas murales Diego Rivera hace una evocación a los dioses precolombinos tales como: Calchiuhtlicue, Xochipilli, el poderoso y terrible icono de la diosa Coatlicue de la cultura azteca. Este signo / símbolo emblemático lo incorpora en los murales que pintó en Norteamérica para expresar la potencia de su industria. La simbología que envuelve al mito se concreta plásticamente en los murales del Instituto de Artes de Detroit en el icono de la diosa Coatlicue, madre del dios de la guerra Huitzilopochtli. La concepción de Rivera de la industria es la de un monstruo robotizado, potente y frío que invade casi todo el espacio pictórico, de manera que los obreros pintados se pierden en él. El icono conceptualmente creado por Rivera lo vuelve a recrear en el mural **Unidad panamericana** del City College de San Francisco, concibiéndolo ahora como una forma antropomórfica con enormes colmillos y una falda entrelazada de serpientes. Al pie del mito aparece su musa Frida Kahlo vestida de tehuana trabajando en una de sus pinturas de caballete.

En los murales del Palacio de Gobierno de Méjico, Rivera se mueve dentro de esta cosmología mágica de vivencias míticas en la que crea una poderosa iconografía de contenido simbólico que varía según su pertenencia al panteón precolombino. En su pintura se expresa la concepción circular de la Historia de Méjico, volviendo una y otra vez al origen con una doble intención; la primera de reafirmación, al mismo tiempo que como signo de legitimación del pueblo mejicano. Dentro del peculiar pensamiento riveresco, el mejicano se concibe como resultado de la violación / Conquista por parte de España, por lo que busca el útero materno como refugio, representado por el pasado mítico - precolombino. La otra parte, España, representa el padre aventurero, descastado, torturador, sediento de oro y violador. La única forma de legitimación viene

dada por ese pasado sagrado y mítico del mundo indígena que le devuelve la dignidad y la posibilidad de reconstruir la historia fundando un mundo nuevo a través del símbolo azteca de la **guerra florida**, que equivale en la época moderna a la ideología marxista y su contenido social de la lucha de clases.

En el espacio pictórico se muestra una sociedad que expresa lo sagrado, estableciendo una vía de comunicación del cielo a la tierra, hace posible los diferentes niveles cósmicos simbólicos de orden ontológico. El simbolismo del origen **bastardo** de la Conquista se desvanece y se transforma por el mito en un título de nobleza y legitimidad. Esta simbología también indica que el hombre no puede vivir sino en un mundo sagrado, porque un mundo así participa del **ser**, expresando en él la necesidad religiosa de una inextinguible sed ontológica. El hombre que vive el mito ante el caos que rodea su mundo habitado, corresponde a su terror ante la nada. La nada es el espacio profano, pero la presencia del mito lo sitúa allí donde hay la posibilidad de entrar en comunicación con los dioses. **Figs 111, 112**

El lenguaje pictórico que emplea Rivera en estos murales se aleja de cualquier distorsión expresionista al recrear la realidad mítica dentro del clasicismo que acentúa su contenido simbólico. La **poética del pathos** expresa un mundo de contradicciones que el artista construye bajo la utopía en la que se integra la complejidad del mestizaje cultural. Cada icono en los murales de Rivera ha sido literalmente arrancado de las profundidades del moribundo mito heredado. Estableciendo una lucha por renacer en la pintura desde el mundo de las tinieblas se hace visible de forma vital en las formas exuberantes y los colores. Esta concepción nos traslada al tiempo y al espacio del humanismo del Renacimiento.

La estructura del mural es equilibrada por los contrapuntos en pugna de los signos contradictorios que caracterizan a su obra, que en ocasiones hace imposible su lectura. La tesis y antítesis que presenta, son la subsecuente síntesis que a su vez presenta como la tésis del siguiente argumento. Lo cual entabla una lucha carnavalesca de disfraces de animales oponiéndose a las armaduras con que el artista llega a

enfrentar a dos adversarios. De esta lucha y de la fusión representada en la violación de una mujer indígena por un soldado español nace la nueva raza protagonista de la historia, cuyo punto central recoge el mito que supera con creces la narración, una narración...mítica. **Fig. 113**

El gran cineasta **Federico Fellini** comentaba con entusiasmo sobre los proyectos para hacer el Satiricón de Petronio o la Passionella de Jules Peifer. En la entrevista que se le hizo a la pregunta de porqué nunca había hecho una película histórica, Fellini respondió: *“No. ¿Cómo demonios íbamos a saber cómo pensaba o sentía la gente hace incluso 30 años ¿El pasado y el presente son planetas distintos... pero tanto el Satiricón como Orlando el rabioso o Passionella son invenciones, no obras históricas. Me gustaría intentarlo”*.¹⁸⁵

Wolfe Bertran,¹⁸⁶ especialista en la obra de Rivera escribe que:

“(...) por primera vez en la historia del arte la pintura mural mejicana hizo héroe del arte monumental a la masa. Es decir al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades; al pueblo. Rivera al introducir el factor tiempo en el espacio pictórico vertebró en una sola composición el pasado semi-mítico, el presente y el futuro científicamente previsible y real. Lo que le da a la pintura valor de primera categoría al ser un aporte al grupo de individuos aislados. Cuando entre la masa aparece el héroe este es parte de ella y su resultado es claro y directo (...)”.

Otro factor es la invención de una nueva clase social a la que hace justicia a través del arte, no como clase aristócrata de sangre sino intuitiva. Poggioli¹⁸⁷ considera que es una clase por generación espontánea mediante adhesiones singulares e independientes de un grupo de individuos aislados. En Méjico, el ideal de José Vasconcelos sobre la pintura y su destino público y popular, se hizo realidad con la pintura mural.

¹⁸⁵ Walter, Eugene. **Federico Fellini, La doce vita**. * *The transatlantic review*, 1964

¹⁸⁶ Wolfe, Bertran. **La fabulosa vida de Diego Rivera**. Méjico, Ed. Diana, 1972

¹⁸⁷ Poggioli, R. **Teoría del arte de vanguardia**. Madrid, Ed, Cátedra, 1979, p,103

7.2 David Alfaro Siqueiros. (1896-1974)

David Alfaro Siqueiros además de un gran pintor fue un hombre apasionado y comprometido con sus ideas y su militancia marxista, que en numerosas ocasiones lo volvió el protagonista de aventuras dignas de un guión cinematográfico. Su inquieta biografía no solo lo llevó a participar activamente en la Revolución Mexicana sino como brigadista internacional en la Guerra Civil Española. Recorrió América de norte a sur así como parte de Europa. Sus ideales marxistas le hicieron protagonista de *happenings que in extremis* culminaron en un intento fallido de asesinato contra Trosky.

Como artista en su pintura las masas y los colores tienen un movimiento vital. Masaccio y otros pintores de frescos que había estudiado en su estancia en Italia habían quedado atrás. Mirando hacia el futuro aplicó técnicas y materiales nuevos a los murales que pintó tanto en México como en Los Angeles, Argentina, Uruguay, Cuba o Chile. La inquietud que caracterizó su vida lo llevó a Nueva York y los Ángeles en 1936, para continuar sus ensayos con materiales sintéticos, herramientas e instrumentos de uso industrial en el *Siqueiros Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Techniques in Art*. Su opinión sobre el trabajo mural fue que: “(...) es evidente que la pintura mural, obra de grandes proporciones materiales, no puede ser realizada por un solo hombre, es decir, no puede ser una obra individual (...)”.¹⁸⁸ Podemos entender su compromiso con el marxismo y sus ideales al revisar los títulos de sus murales: *La nueva democracia, Mítin obrero, Víctima proletaria, Retrato de la burguesía, Muerte al invasor, Alegoría de la igualdad en Cuba, Cuauhtémoc contra el mito, Cuauhtémoc redivivo (Resurrección), La represión, El hombre, Amo y no esclavo de la técnica, El pueblo a la Universidad, El arte escénico en la vida social de México, La revolución en contra de la dictadura Porfirista* (mural comentado con anterioridad).

En el teatro Jorge Negrete pintó uno de los murales más expresivos de Siqueiros, *La represión* (1958) que aluden a los actos violatorios de la Constitución por parte del Gobierno. Murales que fueron cubiertos por orden gubernamental durante

¹⁸⁸ Romero Keith, Delmarí. **La obra mural de Siqueiros**. Historia del arte mejicano, Num 98. México, Ed, S.E.P./ I.N.B.A., Salvat. 1982, pp, 179-180

varios años. La concepción espacial de este mural a partir de líneas curvas, elípticas y espirales sirven para integrar la imponente iconografía cuyo tema es La represión. La imponente bota militar que pisa la constitución de 1917 y el icono de la muerte que se revela bajo los cascos de las actitudes amenazantes de los militares que con una pistola acosan el único rostro humano. El del manifestante que con la frente ensangrentada trata de parar la hemorragia con una de sus manos, mientras con la otra a duras penas sujeta el mástil de una bandera roja. Construyendo una poética del pathos a través de los iconos y los signos con una simbología desgarradora y de terror. El dramatismo de muerte escondida en una simple manifestación, revelando la prepotencia del poder político fortalecido por las armas frente al pueblo. Iconos de militares que en sus rostros - máscaras sólo revelan la muerte. Un mural reivindicativo del derecho del ciudadano a manifestarse llevando por toda arma una manta desplegada. Las máscaras - rostros bajo los cascos de los iconos - soldados que Siqueiros pintó conforman una estética de la muerte ajena a la de Posada. En ellas no hay resurrección festiva sino tortura, amenaza, exterminio y crueldad. El pathos de la muerte sin retorno ni esperanza se acentúa por el lenguaje expresionista, y la densa pincelada. **Fig 114**

En el año 1966 se proyectó en el edificio denominado **Polyforum Cultural Siqueiros** propiedad del Sr. Suárez, la decoración de la planta baja. El tema es **La marcha de la humanidad en la tierra hacia el cosmos: miseria y ciencia**. La decoración abarca toda la superficie a excepción del suelo. Casi toda la obra mural fue pre - fabricada y pre - elaborada en un taller especialmente equipado para este fin en Cuernavaca. El mismo Alfaro Siqueiros explicó(...) *“que una de las metas que se propusieron al empezar la obra de gran escala fue la de conseguir la integración plástica total de arquitectura y escultopintura”*(...).¹⁸⁹ Desde el punto de vista técnico empleó acrílicos sobre asbesto, cemento y lámina de acero. El interior está formado de 72 tableros de asbesto-cemento

¹⁸⁹ Lucie-Smith, Edward. *Historia del Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, Ed, Destino, 1994, pp 52, 62

reforzados con bastidores angulares de hierro. El techo es de fibra vidrio fundido en cuatro secciones. Las esculptopinturas fueron realizadas con láminas de acero troqueladas, moldeadas y soldadas. El exterior de forma dodecagonal fue revestido con láminas de asbesto - cemento y pintado con acrílicos. Esta fue la última obra que hizo Siqueiros en un edificio de extraña y complicada arquitectura, recubierto interior y exteriormente con pinturas hechas en las más variadas técnicas y materiales por un equipo comandado por el Maestro. La Marcha de la humanidad esta condicionado a la dialéctica del espíritu revolucionario que marca la culminación de su carrera. El pintor consecuente con sus ideas políticas, militante combativo defendió la ideología marxista que expresó con pasión dejando una extensa obra. Al investigar e innovar las técnicas murales establece los principios de una nueva forma de hacer muralismo exterior, al tomar el espacio circundante como parte de la obra junto con el espectador. La perspectiva poliangular que desarrolla aplica la geometría dinámica sujeta al movimiento del espectador dentro del espacio arquitectónico. Con el resultado: que los elementos formales adquieren una potencia visual que rompe con el estatismo al establecer vínculos profundos entre el espectador y la pintura transformándola en esculptopintura. Sus iconos desbordan la poética del pathos con una fuerza que transmite el simbolismo en la contundencia formal y espacial de las formas, del movimiento y del color. La inteligencia del pintor y su exquisita sensibilidad esta llena de humanidad que expresa con la pasión de sus convicciones. Contribuyendo con su obra a transformar el arte a través de la técnica con una intención profundamente social.¹⁹⁰ **Fig 115**

7.3 José Clemente Orozco. Iconoclasta.

La aproximación a la pintura de José Clemente Orozco (1883-1949) a través del lenguaje expresionista que emplea, nos acerca a la crónica tumultuosa de la vida popular tan preponderante en el mundo germánico. Este lenguaje que revela desde sus inicios

¹⁹⁰ Romeo Keith, Delmari. **La obra mural de Siqueiros.** **Historia del Arte Mejicano* Num. 98. Méjico, Ed. S.E.P./I.N.B.A., Salvat, 1982. pp, 166, 177

en sus dibujos pronto se vuelve monumental en los murales que hizo en la segunda década del siglo XX como una continuación de la enseñanza de José Guadalupe Posada. La iconografía que se inicia haciendo referencia a prostitutas, mendigos, politiqueros, generales revolucionarios, evoluciona para enraizarse en una poética del *pathos* que refleja el dramatismo de la realidad social mejicana. En su obra se reúne a un tiempo la violencia revolucionaria y la amargura intelectual, destacando en ella "(...) *su tendencia hacia la exaltación de lo grotesco, lo dramático, y aún lo siniestro corre parejo con una visión desencantada de la historia (...)*".¹⁹¹ La peculiaridad del arte de Orozco lo convierte en un iconoclasta conceptual e intelectual, un anarquista que se adelantó a la Post-modernidad. Dos murales de trazo expresionista e intención iconoclasta contra el mito son motivo de análisis.

El primero es ***El circo político (1936-1939)***, un encargo para decorar el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara (Jalisco)¹⁹² En el mural ese espíritu corrosivo de Orozco se acentúa con el uso de elementos que pertenecen a la caricatura que aplica a lo monumental. La crítica demoledora que hace de los aspectos negativos de la sociedad la expresa en tres iconos que representan estamentos que se estructuran bajo el amparo del Gobierno. Los dos iconos están frente al espectador manifestando actitudes más cercanas a las mafias de matones que actúan bajo protección para controlar a los grupos que se oponen a cualquier cambio que provenga de las ideas; ya sean estudiantes, obreros, periodistas, etc. La pila de libros a un lado de uno de ellos son el testimonio de su confiscación. La expresión amenazante y contenida de los dos iconos, en alerta por la expresión y la forma de sujetar los mazos indica que están listos para descargarlos, pero que en ese momento descansan sobre un fusil. Los iconos fueron pintados por José Clemente Orozco con trajes grises tipo overol, un

¹⁹¹ Del Guercio, Antonio. **José Clemente Orozco**. * *Pinacoteca de los Genios*. Buenos Aires. Ed, Atlántida S.A. p,3

¹⁹² Romero Keith, Dalmari. **La obra mural de Orozco**. Méjico, Ed. S.E.P./ I.N.B.A. Salvat. 1982, pp, 153, 165

paliacate rojo anudado cuidadosamente al cuello y unos elegantes sombreros blancos de sol y sombra de los años cuarenta cubriendo sus cabezas. Son la viva estampa de la mafia mejicana. La pose chulesca de uno de ellos con la mano puesta sobre la funda de la pistola a punto de desenfundar es un signo de su triste poder. Detrás de estos iconos hay un militar inmutable que sostiene un rifle con bayoneta en actitud de velar por ellos. Los tres iconos curiosamente tienen los ojos cerrados, esta ceguera es un signo que simboliza la subordinación a las órdenes del poder. La composición es simple en su compleja poética del *pathos* en la que la ironía se refleja en la deformación de los rostros que llegan a la caricatura, logrando un resultado impresionante con el lenguaje expresionista. La plasticidad del color se reduce al rojo carmesí del fondo que funge como signo inquietante próximo a la sangre, el rojo de los paliacates anudados a los cuellos y que resalta el gris anodino de los trajes. **Fig, 117**

El carnaval de las ideologías (1936-1939) es otro mural de Orozco donde el carácter iconoclasta conceptual es la clave de la pintura expuesta en la escalera del Palacio de Gobierno de Guadalajara (Jalisco). En este mural se expone la desconfianza frente a las ideologías que se proponen como salvadoras de la humanidad. El sentido de la parodia hacia otros muralistas predomina en el; espacio particularmente agorafóbico haciendo referencia a **Rivera**. Una avalancha de signos expresa las ideologías más relevantes del siglo XX que se catapultan en este mural. Las cruces gamadas y cristianas, los puños en alto se confunden con la hoz y el martillo, gorros frigios y banderas de todos los colores; rojas, tricolores, verdes, negras y, blancas vinculadas a algún icono militar o clerical exaltado bajo una gigantesca cruz. La singular ironía con que se describen los personajes se acentúa por el uso de bigotes o máscaras de simio que simultáneamente manejan en una mano una cruz roja y cristiana, la hoz y el martillo. Los oradores toman casi todos la forma icónica del payaso, detrás de cada signo se descubre una simbología, en cada rincón del lienzo se percibe la intención iconoclasta de Orozco. El enano del lado izquierdo del lienzo es el icono de **Karl Marx** con el brazo en alto. En este circo de iconos que hacen con la nariz malabarismos tratando de sostener

al mismo tiempo la hoz, la cruz gamada y el martillo, otros con una cruz gamada y una estrella roja agitan las prótesis de dos puños en alto, a su lado algún icono exhibe el hábito de la época de la Sagrada Inquisición. Toda la comparsa creada por Orozco es un resumen de las ideologías redentoras del siglo XX. La caricatura usada por el pintor de forma despiadada transforma estas ideologías en objeto de arte de manera iconoclasta haciéndolas pedazos de forma patética. **Fig. 116**

De manera que la *utopía* del mito en la obra de Rivera y el optimismo marxista de Siqueiros, Orozco lo transforma en *iconoclastia*. El enérgico optimismo de Alfaro Siqueiros, en Orozco se funde con el coste humano de la historia pagado por el hombre como un signo que une las laceraciones personales y del tejido social conformando el tema unitario. Lo general y lo particular son arrastrados por el huracán de la Historia entrando en conflicto bajo su mirada que es al mismo tiempo amarga y rabiosa.¹⁹³ En sus iconos emblemáticos el protagonismo del hombre como ser humano afronta en soledad su destino frente a la Historia. La obra gráfica de José Guadalupe Posada le sirve de archivo monumental para aportar su potencia discursiva, esa visión del hombre inserto en su contingencia histórica y en el antagonismo de las ideologías políticas. Los iconos son bufonescos y recogen determinados códigos de las corrientes plásticas imperantes en Europa, entre ellas el Expresionismo.

Para Orozco *el arte es el conocimiento al servicio de la emoción*. La crónica de su dibujo satírico e insolente se consume en la caricatura que proyecta en el espacio mural, destruyendo los mitos y las ideologías de los fanáticos. Tanto la iconografía como su poética del *pathos* es iconoclasta no haciendo reivindicación alguna de tipo precolombino, de hecho con su acostumbrado espíritu de contradicción, el mismo Orozco se apresuró a asegurar que se trataba de todo lo contrario. ***La adoración de Huitzilopochtli*** (1949) es un ejemplo de la concepción que Orozco refleja en esa época sobre lo precolombino. En la composición usó la caricatura para representar a

¹⁹³ Idem, *Opus Cit*, p, 2

unos indios esqueléticos y desnutridos en actitud servil en una ofrenda al Dios Huitzilopochtli. *Si nos apeamos estrictamente a los códices precolombinos lo que pinta Orozco en realidad es la diosa Coatlicue, madre del Dios Huitzilopochtli*, lo que confirma esa actitud iconoclasta e irreverente que hace añicos el mito precolombino llegando a los límites del esperpento. Esta actitud se opuso al concepto de glorificación de indios y dioses precolombinos en la obra de Rivera. En 1947 tras haber estudiado la pintura mural mejicana escribe su opinión sobre la misma.¹⁹⁴ **Fig. 118**

Las obras de Orozco y Rivera son dos formas y dos conceptos de creación totalmente opuestos. Durante su estancia en Nueva York (1925-1927) ***Las Cartas de José Clemente Orozco a Jean Charlot*** fueron un testimonio de las diferencias entre ambos pintores. En esa época Rivera fue el director de la revista *Mexican Folkways* editada por la norteamericana Frances Toor y la correspondencia de Orozco alude a Rivera. (...)“*Charlot, acabo de recibir el último número del periódico Mexican Folkways, con mucho disgusto veo que se publicó mi nombre como autor del dibujo que indebidamente reprodujo la Srta. Toor, si no firmo esas porquerías es porque no deseo aparecer como autor de ellas y creo que debe respetarse mi determinación. Además, en el mismo periódico hay cierto artículo (escrito por Rivera) que como todos los demás del mismo género, no es otra cosa que una sarta de insultos y de injurias encaminadas hacia determinados fines muy especiales y con alusiones demasiado transparentes. Por ambos motivos te ruego digas a la Srta. Toor, se sirva abstenerse en lo sucesivo de incluir mi nombre y mis obras en su periódico*”.¹⁹⁵

¹⁹⁴ (...) todos los pintores comienzan con temas derivados de la iconografía nacional, cristiana o de los francos, a menudo copiadas literalmente. A todas estas anticuadas imágenes religiosas se les han añadido símbolos liberales muy del siglo XIX. La libertad con su gorro frigio y las indispensables cadenas rotas, símbolos muy antiguos de tipo burgués enemigos del progreso que todavía desempeñan un papel predominante en los murales. En los que representan barrigudos currucatos con sombreros de copa o bien cerdos, chacales, dragones, y otros monstruos tan conocidos y familiares que resultan tan inofensivos como la serpiente emplumada (...)

¹⁹⁵ Orozco, José Clemente. ***Cartas a Jean Charlot***. Méjico. Ed. Era, 1960, pp, 137,138

“Mi querido Charlot: Tienes razón, eso del dibujo no tiene importancia, lo que realmente me apena es que mis amigos se vuelvan voluntariamente instrumentos de las intrigas de ese señor (alude a Rivera) ¿No te has fijado que ese artículo es vil plagio del que escribiste acerca de Posada? No hay que ser tan cándido, Charlot.” José Clemente Orozco después de pertenecer al grupo de muralistas que ensalzó la estética nacionalista renunció como el mismo escribió, (...) *“de una vez por todas a pintar huaraches y calzoncillos mugrosos y que deseo con toda el alma que las gentes que los usan los abandonen y se civilicen, pero no los glorifico, del mismo modo que no se glorifica el analfabetismo, el pulque o los montones de basura que adornan nuestras calles”.* (...) Para este pintor la verdadera obra de arte, del mismo modo que una nube o un árbol, no tiene que hacer absolutamente nada con la moralidad ni con la imoralidad, con la ignorancia, ni con el vicio, o la virtud. Una montaña que brota no es nada de eso, y así debe brotar la expresión plástica, musical o literaria, como cualquier cosa que nace al impulso de las fuerzas naturales y de acuerdo con sus leyes. Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar: *“(...) La única emoción que debe generar y transmitir debe ser, la que derive del fenómeno puramente plástico. Lo geométrico sometido a las leyes ineludibles de la mecánica, expresable por una ecuación, es un subterfugio para ocultar la impotencia, es literatura, política, filosofía todo lo que se quiera, pero no pintura (...).”*¹⁹⁶

7.4. Decadencia del muralismo.

Durante la apoteosis del muralismo se escribieron libros, biografías de los pintores a los que al mismo tiempo se les rindieron honores. Las galerías, sobre todo la de Ines Amor (Galería de Arte Mejicano) asumió la representatividad de los artistas, por su conducto se vendieron las obras de los pintores de la Escuela Mejicana a los museos de Norteamérica, entre ellos el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Los encargos y las exposiciones de pintura mejicana fueron consolidando su prestigio en

¹⁹⁶ Alma Reed. **José Clemente Orozco. Tres textos inéditos.** Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 31, 32

Norteamérica. En Méjico apareció el fenómeno del coleccionismo de modo más o menos consistente. Los políticos, empresarios y profesionistas adquirieron pintura de la Escuela Mejicana como una forma de prestigio y para mostrar su actitud nacionalista. Se conoció y reconoció no sólo en el círculo de los entendidos sino en amplios sectores de la población pero al final de la segunda Guerra Mundial se presentaron los primeros síntomas de decadencia, que se acentuaron por las desfavorables circunstancias políticas en Norteamérica, lo que hizo cada vez más *sospechosa* la pintura de la Escuela Mejicana *por su contenido ideológico*. La tensión política e ideológica de la post - guerra y su fenómeno psicótico y persecutorio contra el marxismo tomó forma en el Senado norteamericano en la figura de Joseph McCarthy con repercusiones en el ámbito de su influencia. La caza de brujas se extendió a la pintura mural y la Escuela Mejicana quedando proscrita. Por más que hubiera querido disfrazar su contenido crítico e ideológico contenía un claro tinte izquierdista.¹⁹⁷ El arte mejicano se volvió sospechoso de hacer propaganda política marxista-stalinista. Desde Norteamérica se inició la nueva política de hacer arte instando a los organismos oficiales entre ellos la O.E.A., (Organización de Estados Americanos) a que apoyaran una serie de eventos y exposiciones entre las que se encontró *La Década Emergente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York*. El mismo magnate Rockefeller apoyó la iniciativa para construir el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo en Brasil. Este cambio llegó a los museos con un programa de exposiciones de las Artes visuales de la O.E.A. que apoyó y promovió un arte exento de mensaje político.

Mientras, la actitud de los pintores mejicanos fue la de aferrarse obstinadamente ante la amenaza de McCarthy, continuando con las formas y contenidos establecidos, presionando dentro del propio país para intentar la proscripción de toda **forma artística** que fuera ajena a la **Escuela Mejicana**. Esto desencadenó una crisis irreversible cuyo origen fue la endogamia estética del grupo que la impuso y la fomentó. A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, durante el régimen del Presidente Miguel

¹⁹⁷ Manrique, Jorge Alberto. **La crisis del muralismo**. Historia del Arte Mejicano, Num 100, Méjico, Ed. S.E.P./ I.N.B.A. Ed, Salvat. 1982. pp, 195-200

Alemán (1946-1952) se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, una instancia oficial con fines precisos y definidos entre los que estuvo la autonomía en sus decisiones y los fondos relativamente generosos para la promoción del arte eran las principales atracciones. Este período marcó la culminación del ciclo de aceptación y reconocimiento de la cultura nacionalista fomentada de forma oficial y se abrió un nuevo capítulo en su evolución. *La Revista de Bellas Artes-Méjico* (1950) ensalzaba el Muralismo, pero su director Carlos Chávez invitó a Rufino Tamayo (contrario a la corriente nacionalista) a pintar los muros de Bellas Artes, además de incluirlo en las exposiciones itinerantes. Con Tamayo se inició la nueva etapa del muralismo que introdujo otra concepción estética en la que el fin fue la creación de nuevas formas que continuaran la tarea de seguir haciendo arte.¹⁹⁸

¹⁹⁸ José Clemente Orozco. El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos. Méjico, Ed., Siglo Veintiuno. 1971, p, 31

ILUSTRACIONES
(Capítulo 7)



Fig 110.-
Título: "México Prehispánico. El antiguo mundo indígena".
Ciclo "Epopéya del pueblo mexicano". (1929).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Fresco. (7,49 x 8,85 m).
Lugar: Pared Norte del Palacio Nacional. Ciudad de México.



Fig 111.-
Título: "La colonización o llegada de Hernán Cortés a Veracruz".
Ciclo "Epopéya del pueblo mexicano". (1951).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Fresco. (4,92 x 5,27 m).
Lugar: Pared Este del Palacio Nacional. Ciudad de México.



Fig 112.-
Título: "La gran ciudad de Tenochtitlán". (1945).
Ciclo: "Epopeya del pueblo mexicano".
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Fresco. (4,92 x 9,71 m).
Lugar: 3er panel, pared norte. Palacio Nacional. Ciudad de México.



Fig 113.-
Título: "Historia de México: de la Conquista a 1930".
Ciclo: "Epopeya del pueblo mexicano". (1929-1931).
Autor: Diego Rivera.
Técnica: Fresco. (8,59 x 12,87 m).
Lugar: Pared central oeste del Palacio Nacional. Ciudad de México.



Fig 114.-
Título: "La represión". (1958).
Autor: David Alfaro Siqueiros.
Técnica: Piroxilina/cemento.
Lugar: Teatro Jorge Negrete. Ciudad de México.



Fig 115.-
Título: "La marcha de la humanidad en la tierra hacia el cosmos: miseria y ciencia. (1966).
Autor: David Alfaro Siqueiros.
Técnica: Acrílico/cemento, asbesto y lámina de acero.
Lugar: Polyforum cultural Siqueiros. Ciudad de México.



Fig 116.-
Título: "El carnaval de las ideologías". (1936-1939).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Fresco.
Lugar: Muro derecho del Palacio del Gobierno de Guadalajara. Jalisco. México.



Fig 117.-
Título: "El circo político". Los líderes (1936-1939).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Fresco.
Lugar: Pared lateral del Palacio de Gobierno de Guadalajara. Jalisco. México.



Fig 118.-
Título: "La adoración de Huitzilopochtli". (1949).
Autor: José Clemente Orozco.
Técnica: Tempera sobre papel.
Colección: Carrillo Gil. Ciudad de México.

Capítulo 8

8,0 LA OTRA MIRADA.

Rufino Tamayo (1899- 1991)

María Izquierdo (1902-1955)

Frida Kahlo (1905-1954)

Durante la primera mitad del siglo XX la producción pictórica reflejaba los diferentes aspectos de la compleja subjetividad mejicana de la que también Rufino Tamayo, María Izquierdo y Frida Kahlo fueron *protagonistas*. Esta pintura incorporó en su proceso creativo la plástica de las formas que son parte de la tradición, aportando la otra mirada a la plástica mejicana; cuya característica es la de estar exenta del mensaje revolucionario. En los años cincuenta la estabilidad del régimen presidencialista del partido en el poder (PRI) permitió iniciar un debate sobre el futuro de las artes visuales. En este debate se cuestionó el muralismo dentro de un clima de libertad de expresión hasta cierto punto. Al ser México la patria del muralismo había algo real en contra de lo cual reaccionar sin provocar consecuencias.

(...)“Rotación, gravitación: me atrae y, simultáneamente, me mantiene a distancia como un sol... veo su pintura como un fruto incandescente e intocable. Pero hay otra palabra más exacta: fascinación”(...)

Octavio Paz ¹⁹⁹

8.1. Rufino Tamayo fue la personalidad más importante del debate al pertenecer a la misma generación y conocer a fondo el tema. Sin embargo no estaba

¹⁹⁹ Paz, Octavio. **El signo y el garabato**. Barcelona, Ed, Seix Barral, 1991. p,190

totalmente convencido del valor del muralismo oficial al haber expresado lo siguiente años tarde: (...)“A pesar de que la pintura de ese periodo revelaba algunas cualidades eminentes, la preocupación de los autores por realizar, sobre todo un arte que fuera mejicano los llevó a caer en lo pintoresco, y a ser indiferentes a los problemas realmente plásticos”.(...)”²⁰⁰ Este pintor se inició bajo la influencia de la Escuela Metafísica de Giorgio de Chirico y Carlo Carrá, sin embargo al ir a Nueva York cambió su estilo de forma notable. La nueva iconografía es el síntoma de su actitud crítica frente al objeto al que sometió a la inquisición de investigar sus propiedades plásticas. El análisis exhaustivo de los colores, líneas y volúmenes redujeron el objeto a sus elementos plásticos esenciales, que vistos por Tamayo no fueron una idea o una representación sino un campo de fuerzas magnéticas. El cuadro se transformó en un sistema de líneas y colores con significado independiente y no en un sistema de signos que se refirieran a ésta o aquella realidad. En su pintura no hay teatro ni drama sino que su *poética del pathos pertenece a la subjetividad del delirio*, contrapartida plástica de la imagen poética de la alegría trágica. No hay surrealismo al no haber ninguna traducción visual del poema verbal, su pintura se acerca más a Paul Klee que Max Ernst. El *pathos* en la pintura de Tamayo es *transfiguración*. De un sol hace un mamey, de una media luna una guitarra, de un campo salvaje el cuerpo de una mujer. Ya en la década de los años cuarenta la plástica del pintor buscó un lenguaje propio con sus violaciones, excepciones y desviaciones, logrando que cada obra fuera única. El tema lo usó como pretexto para transformarlo en un fenómeno visual, que dió libertad a la pintura a través de las formas que hablaban, alejándola de las intenciones y de las ideas. La *forma* es la emisora del significado dentro de una estética que fue la de ese tiempo de singularización. La diferencia estuvo en su oposición frente a las facilidades de la fantasía literaria no porque la pintura sea antiliteraria, sino porque afirmaba que el lenguaje de la pintura no era verbal sino plástico.

²⁰⁰ Weisthem, Paul. **Una investigación estética**. Méjico, Ed. Artes de Méjico. 1957

Las ideas y los mitos, las pasiones y las figuras imaginarias, las formas que vemos y las que soñamos son *realidades* que el pintor ha de encontrar dentro de la pintura, algo que debe brotar del cuadro y no introducir en el cuadro, en esto radicó su pureza pictórica. El muro o la tela son dos dimensiones cerradas al mundo verbal y abiertas a su propia realidad que lo llevó a una continua y lenta experimentación de colores, texturas y vibraciones. El peso y la densidad de las materias en las pastas con sus leyes y excepciones rigieron las relaciones entre la luz y la sombra, el tacto y el ojo, las líneas y las estructuras. En resumen era la pasión por la materia.

Tamayo confesó a Weinstein que la exploración del color “(...) *crece con la riqueza de las posibilidades a medida que usamos un menor número de colores. Es más valioso pictóricamente agotar las posibilidades de un color que usar una variedad ilimitada de ellos (...)*”.²⁰¹ Para Baudelaire el color era el acorde, es decir una relación antagónica y complementaria entre el color cálido y el frío. En cambio para Rufino Tamayo el acorde está dentro de un solo color, a partir del cual obtuvo una vibración luminosa con resonancias menos amplias pero más intensas. Su dibujo escultórico trascendió el vigor y la economía del trazo que por su esencialidad señaló los puntos de convergencia entre las líneas de fuerza que rigen la anatomía de la forma, que es el verdadero esqueleto de la pintura. Las formas de la pintura no estaban en el espacio sino que eran el espacio mismo. El cuadro no era una representación ni un conjunto de signos sino una constelación de fuerzas. En su pintura había reflexión y pasión en la distensión de las formas por la violencia de los contrastes, resolviendo ese dinamismo a través de una inmovilidad amenazante que se sumó a la rabia que trascendió en las pinceladas, el erotismo sangriento, las oposiciones y las alianzas insólitas. Todo esto nos recuerda el verso del poeta barroco Juan Ruiz de Alarcón, *feo hermosamente el rostro*. La frase define el lenguaje expresionista y la belleza de su *pathos* estaba en el carácter, la energía o la ruptura como síntesis. Barroquismo y expresionismo conjuntamente pasaron en la

²⁰¹ Paz Octavio. Tamayo: Geometría y Transfiguración. Méjico, Ed, Selección, 1980, p, 7

pintura de Tamayo la prueba del ascetismo, el primero pierde las curvas y la grandilocuencia el segundo. Al final quedó el silencio casi de mineral. Su obra fue una referencia constante a la muerte que no es el vértigo de la caída o las pompas y esplendores de la pudrición, sino la geometría y la blancura de los huesos, su dureza y el polvo finísimo en que se transformaba el *pathos*. Sin perder su identidad el artista proyectó su idiosincracia en el color sutil y saturado lleno de armonías sonoras, que lo identificaron como mejicano. Sus observaciones sobre el color son recogidas en el texto siguiente: *“Un país en el que la gente por lo general usa colores baratos, mezclados con tierra y cal, para pintar sus casas y objetos.”* Este concepto explicó las texturas de sus superficies ricamente trabajadas que dieron el aspecto artesanal a su pintura y, al uso que hizo constantemente de los motivos del folclore. El análisis de dos de sus pinturas confirman el vínculo que estableció con la propia cultura y al mismo tiempo se abrió a lo universal.

El pirulí (1949) es una pintura de la Colección de Mr. y Mrs. Stephen Simon de Nueva York, el icono que preside el cuadro está situado en una conjunción de líneas que se transfiguran en cables calcinados estructurando manos y hombros. La singular mano - cable del icono se lleva a la boca un caramelo - pirulí de color magenta que irradia luz en un ambiente caravaggiesco, en tonos verdes, azules y negros. El pirulí da luz suficiente para ver la amplia dentadura construida con una arquitectura de finas líneas. El rojo magenta produce un aspecto de fluído energético en la escena tenebrista pasando directamente al extraño icono - muerte a través del caramelo -pirulí, una golosina de las ferias y fiestas populares mejicanas. El icono esperpéntico de la muerte y el caramelo - pirulí son dos signos lúdicos, dos mundos que se tocan y se confunden en el preciso momento en que el icono de la muerte se lleva a la boca el pirulí. El momento de este inocente placer es ambiguo al rozar la muerte iluminada por el magenta, la vida - muerte o el placer. La trasfiguración plástica se manifiesta en la ingravidez y la desintegración casi radiactiva del pirulí como signo del placer y una transforma de la muerte. ¿O acaso el momento de placer magenta (pirulí) es el signo que provoca el milagro de la vida por la

radioactividad que emite?. En esta pintura la ambigüedad aleja el horror acercándonos al mundo lúdico de la muerte, el *divertissement* o el *assouvissement* de Posada. La poética del *pathos* expresa la *universalidad* del concepto de la muerte con un toque festivo que al mismo tiempo juega con la *particularidad* del pirulí, un signo que reafirma la autenticidad ya que lo ha extraído del folclore popular mejicano. **Fig 119**

Mujeres alcanzando la luna (1946) de la Colección *The Cleveland Museum of Art* es una pintura en la que se hizo una reflexión del ser humano (mujer) frente al cosmos. En la composición pictórica la perspectiva acentúa la posición de los iconos femeninos frente al infinito. El más próximo se apoya al borde de unas rocas en unos zapatos deformados por la perspectiva en su intento por alcanzar la luna. Se inicia un juego óptico del alargamiento del icono que casi logra su objetivo. Las formas en este intento por alcanzar lo sideral se hacen cada vez más microscópicas. Las musculosas piernas que salen de los zapatos se unen al tronco del cuerpo que cubierto por un vestido de color rojo se destaca en las sombras. Mientras la cabeza al aproximarse al infinito se vuelve microscópica. La silueta del otro icono femenino entre la luz lunar dibuja sus formas en un intento semejante hasta coincidir las cabezas en el espacio mágico en la noche llena de estrellas; estas explotan en el firmamento como los fuegos artificiales de las fiestas populares.

La actitud de los iconos en su intento por alcanzar la luna es casi ritual en medio del estallido lúdico, transfigurándose en siluetas ennegrecidas y casi calcinadas. El color rojo del vestido destaca en la penumbra caravaggiesca entre la explosión de las luces quedando los iconos atrapados en la magia y el rito. La fuerza del infinito que se manifiesta frente a las expectativas de ***Las mujeres alcanzando la luna*** es de alcance **universal** que Tamayo resolvió a través de las texturas y de la explosión de las luces como si se tratara de fuegos artificiales en referencia al folclore popular de Méjico. Esta pintura prefigura el mural para en el Museo de Bellas Artes de Dallas (Texas) cuyo título es ***El Hombre*** (1953). El cual él mismo lo explicó: “*como el espíritu del hombre que lucha por*

desprenderse de la amarga realidad de la tierra, se esfuerza por proyectarse al infinito".²⁰² La obra pictórica de Tamayo estuvo poblada de signos y símbolos disfrazados en un proceso de síntesis que a primera vista pasa inadvertido. Los mensajes escuetos fueron parte de su lenguaje y se repitieron una y otra vez. El uso que hizo de la mancha roja de arriba hacia abajo o a la inversa, los matices que variaron desde el rojo bermejo al magenta o con tinte sanguinolento, se volvieron una transformada del falo con un simbolismo sacro. La pintura funciona por analogías y como la poesía tiene la facultad de hacer variaciones o cambios en los que coexiste una parte con la otra, que deja patente -sea o no de manera voluntaria- el enlace de sus estructuras. Los signos que empleó tales como: los relojes, las sandías, los focos, los instrumentos musicales, el cableado de la luz eléctrica en ocasiones trascienden su condición ambigua, estableciendo relaciones extrañas que los convirtieron en símbolos.²⁰³ Estos aparecieron espontáneamente como traducción abreviada y lacónica de un mensaje más amplio y desconocido, que se descifró en el momento que se estableció el contacto mágico con la mirada del espectador, que completó sus propios procesos de aprehensión regidos por la lógica simbólica. En la pintura de Tamayo se confirma la hipótesis de Ernst Cassirer: *"(...) el hombre es por naturaleza creador de símbolos que proceden del entorno cultural al que pertenece, no hay una aproximación objetiva e incontaminada de las cosas. Tanto la visión como la comprensión de la pintura de Tamayo se ve condicionada por estos parámetros culturales a los que pertenece, en otras palabras, por el universo de símbolos que maneja. Contraponiéndose en su pintura la mística a la mundaneidad al desviarse hacia el mundo de las apariciones frívolas y chocarreras que las transfigura en naturalezas que despiden vida, y no la muerte de los mitos...*

²⁰² Fabela, Ramón. **Rufino Tamayo: 70 años de creación. Los murales de Tamayo en los Estados Unidos.** Méjico, Ed. I.N.B.A. Secretaría de Educación Pública, 1968. p, 77

²⁰³ Del Conde, Teresa. Consideraciones sobre la iconografía de Rufino Tamayo. **Rufino Tamayo : 70 años de creación.** Méjico, Ed. I.N.B.A. Secretaría de Educación, 1998. p, 49

*Tamayo trabaja el espacio de la mente en el estado del sueño (...)*²⁰⁴ Fig. 120

8.2. María Izquierdo (1902-1955)

La obra de esta pintora destacó entre el grupo de artistas que formaron parte de la Escuela Mexicana de Pintura. El análisis de la iconografía pictórica de su obra nos acerca a valorarla como una aportación que dio frescura, otra manera de mirar e interpretar su propia realidad. La otra mirada es lo que hace que se recupere la tradición popular, que no lleva el mensaje marxista con contenido político. María Izquierdo miró a Méjico en ocasiones desde la ingenuidad de sus fiestas y sus personajes populares dentro de un ambiente fuertemente politizado, creando una parcela independiente de la estética oficial. En la actualidad María Izquierdo es foco de atención de críticos e historiadores de arte al descubrir en ella a una gran maestra del color. El interés que manifestó a través de su pintura por la recuperación de las tradiciones siguiendo la trayectoria de los pintores del siglo XVIII recuperando las alacenas, el arte colonial mejicano y del arte ingenuo mejicano del siglo XIX y principio del XX o de los ex - votos. A pesar de que algunos la han tachado de primitiva, es precisamente esta característica la que define el encanto de su pintura, al acentuar diversos aspectos de la mejicanidad. María Izquierdo forma parte de esa corriente saludable y fresca que rompe la melodía monocorde en la que disonancia plástica es la pauta a seguir. La misma que recogió de las naturalezas muertas, alacenas o interiores que integraron los elementos de la cultura popular.²⁰⁵ Los signos que aparecen bajo la forma de dulces, juguetes populares, cerámica o calaveras de azúcar son iconos con raigambre mejicana, que los trató con una paleta de vivos colores y densas texturas sin brillo que los aproximan a la estética metafísica. Las robustas vírgenes como en **La Virgen con el niño** inspirada en los ex - votos primitivos, en otras pintó las escenas de circo reflejando recuerdos de una de las pocas diversiones de su infancia provinciana.

²⁰⁴ De Neuvillate, Ortiz Alfonso. **Rufino Tamayo**. Méjico. Ed, Galería Misrachi, 1977. p, 8

²⁰⁵ Lucy- Smith, Edward. **Arte Latinoamericano del siglo XX**. Barcelona, Ed, Destino, 1994, p, 107

En las alacenas recuperó la fórmula pictórica del XVIII teniendo como referencia la obra de Antonio Pérez de Aguilar activo de 1749 a 1769, expuesta en la Pinacoteca Virreinal de la Ciudad de Méjico y que seguramente Izquierdo visitó y admiró. Los comentarios de los críticos sobre las *alacenas* ponen particular énfasis en la sensación de confinamiento que se percibe, interpretándose como una metáfora de su propia vida.

La biografía de la pintora es el paradigma de la artista y de la mujer en la sociedad mejicana de la primera mitad del siglo XX. En 1928 después de separarse de su marido comenzó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes estableciendo una relación sentimental con el maestro Rufino Tamayo que daba clases en la institución. Por aquel entonces Diego Rivera fue el director de dicho centro y su primera exposición individual (**1929**) fue organizada por el propio Diego Rivera, que además le escribió el prólogo del catálogo. En esta primera etapa sus referencias son Gauguin y Matisse.

En 1936 cuando llegó a Méjico el poeta francés Antonin Artaud la pintura de María Izquierdo le fascinó. En 1945 tuvo lugar un incidente particularmente doloroso para la artista al ser privada del encargo de un gran mural ya convenido para el Palacio Nacional de Ciudad de Méjico. La causa fue que tanto Diego Rivera como David Alfaro Siqueiros la consideraron demasiado *inexperta* para llevarlo a cabo. En 1947 María Izquierdo expresó su opinión sobre su pintura: *“Yo trato de hacer mi obra el reflejo del verdadero Méjico, el que siento y amo. Evito los temas anecdóticos, folklóricos, y políticos porque no tienen fuerza expresiva ni poética, y pienso que en el mundo del arte una pintura es una ventana abierta a la imaginación humana”*²⁰⁶

El análisis de la pintura de María Izquierdo se inicia con dos de sus naturalezas muertas, la primera es: ***La Alacena con dulces cubiertos*** (1946) en cuya composición iconográfica se integra la artesanía en todas sus modalidades. El vidrio y la talavera de Puebla están presentes junto a la cerámica de otras regiones expresando de esta manera la diversidad de la compleja sociedad. La disposición que hace de los dulces artesanales en la parte inferior de la alacena sobre una servilleta de papel de seda

²⁰⁶ Idem, Opus, Cit, p, 108

picado destaca su interés. A la vez que se muestra inmovilidad y recogimiento en los iconos que los críticos han interpretado como parte de la intimidad cuidadosamente guardada y que sólo es violada por la mirada del espectador. **Fig. 43**

La segunda pintura **Altar de muertos** (1943) nos acerca al sentimiento popular expresado en la ofrenda como homenaje anual a los muertos. Este rito ceremonial de bienvenida es el símbolo que une lo terreno con el más allá. La costumbre tiene su origen en las profundidades de la cultura popular con un estrecho vínculo con lo precolombino. La composición iconográfica de la pintura esta formada por las flores amarillas de zempasuchil, el pan de muerto, el sahumerio para perfumar con incienso la casa, los candeleros, velas y dulces como parte de la ceremonia ritual que da la bienvenida y al mismo tiempo sirve de homenaje a los muertos. Se incluyen tambien frutos de la tierra entre los que destacan; cañas, jícamas, plátanos, camotes y limas. Y tambien hay una modesta rosquilla junto al dulce de calabaza. **Fig. 44**

La riqueza simbólica por un lado expresa la exuberancia, la sensualidad y lo lúdico en la sonriente calavera de azúcar que en la frente lleva el nombre de María y, el diablillo rojo muy parecido a los diablos de la isla de Mallorca, mientras que el contrapunto es el icono de la Virgen de los Dolores. Toda esta iconografía está enmarcada por la cortina que recuerda las pinturas barrocas del siglo XVIII. El resultado final es ingenuo y lleno de encanto. La ofrenda a los muertos resume vida por todas partes, vitalidad que se ve acentuada por la pureza de los colores, rojos, amarillos y azules. Las densas texturas le dan un aspecto artesanal que recuerda los productos en ferias y mercadillos populares a la vez que transmiten una gran sensualidad.

El simbolismo de cada icono es sacro y solemne, pero tambien lúdico y vital. Más cercano a la cultura popular y su función es más que pictórica subjetiva, con una poética del pathos profundamente lúdica por la intención desmitificadora de la calavera de azúcar.

A pesar de que algunos críticos juzgaron a esta pintora poco sociable y gris, sin embargo su obra pictórica está por encima de estas valoraciones. Ha dejado una herencia pictórica que muestra su gran sensibilidad que supo captar los matices que quedaron ocultos a otros pintores. Profetizó un arte que se apartaría de los temas

precolombinos para comenzar a mirar hacia la rica cultura popular de Méjico.

La admiración y el seguimiento que se ha hecho de su pintura tanto por los pintores de generaciones posteriores como por los historiadores de arte como José Luis Alcudia ²⁰⁷ han permitido que en la actualidad se haga una nueva lectura de su obra.

8.3. Frida Kahlo (1907-1954)

“ FRIDA ES EL ÚNICO EJEMPLO EN LA HISTORIA DEL ARTE QUE SE DESGARRÓ PARA DECIR LA VERDAD Y QUE POSEÍA UNA IMAGINACIÓN MÁS RÁPIDA QUE LA LUZ ”.

Diego Rivera. ²⁰⁸

“Nunca supe que era Surrealista hasta que Bretón vino a Méjico... ¡exclamó Frida Kahlo!...” ²⁰⁹ Su pintura esta llena de guiños populares, las más de las veces intimista y marcada por signos / símbolos que son un reflejo biográfico. La revelación de su tragedia en los autoretratos que a su vez fueron una forma de exorcismo contra el destino. De aquella joven y vital Frida que un día subió a un tranvía llena de vida para hacer el trayecto del centro de la ciudad hacia su casa de Coyoacan, pero en el trayecto el tranvía la desintegró. Esa desintegración y ese desgarramiento se sublimaron en la creación pictórica haciendo trascender el interior femenino hecho añicos en objeto estético en los espectaculares autoiconos fridianos. Los suntuosos trajes étnicos, las joyas mejicanas y los peinados autóctonos, la flora y la fauna fueron la expresión de su mundo.

²⁰⁷ Gómez, Elsa. **Curso sobre Frida Kahlo y María Izquierdo**. *Surrealistas entre el abaratamiento y el olvido*. Méjico, * **El Nacional**, 28 de Julio de 1997p, 43

²⁰⁸ Herera, Hayden. *Frida. A biography of Frida Kahlo*. New York ,1993 and London, 1989

²⁰⁹ Jamis, Rauda. **Frida Kahlo**. Barcelona, Ed. Circe, 1992. p, 203

8.3.1. Fuentes.

La carrera de Kahlo como pintora estuvo estrechamente entrelazada no sólo por su relación con Diego Rivera sino por su propia salud y su acérrimo nacionalismo. Desde muy joven recibió la influencia de los pintores italianos de los s. XV y XVI, Boticelli y Bronzino, que conoció a través de los libros. Más tarde estuvo influenciada por Diego Rivera, su marido, y luego aún más por lo étnico-autoctono mejicano y particularmente por los retablos. Las pinturas hechas por los artistas de este oficio pertenecían a una tradición que se remonta al periodo colonial español. Estos cuadros pequeños y votivos describían casi siempre algún peligro al que el oferente había sobrevivido gracias a la intervención de algún personaje celestial, santo o beato (por lo general la Virgen). Las imágenes e inscripciones que aparecían son la esencia de la narración de los hechos. En las pinturas - retablos de Frida Kahlo se registran con detalle y sin remilgos los hechos y las secuelas físicas que dejaron en su cuerpo. Dando señales con franqueza reporteril inexpresiva, puesto que la salvación ya ha sido concedida no hay necesidad de la retórica de súplica. La historia no es contada para despertar compasión, sino para ajustar cuentas con lo divino o celestial. La narración es precisa, legible y dramática, pues un retablo es tanto un recibo visual como una nota de agradecimiento por la concesión de la misericordia celestial, también es un cerco contra futuros peligros y, una promesa de bendición.²¹⁰

Otras fuentes de inspiración son las pinturas de los retratos y las naturalezas muertas del artista del s. XIX, Hermenegildo Bustos(1832-1907). Este pintor de retablos hizo también una gran producción de retratos, pinturas directas entre ellas la de su mujer en la que destaca el bigote. Las naturalezas muertas pintadas por Hermenegildo Bustos produjeron en Frida Kahlo un impacto evidente, que se manifestó en las pinturas que

²¹⁰ Lucy-Smith, Edward. **Arte Latinoamericano del siglo XX**. Barcelona, Ed. Destino, 1994,p,

hizo de género. Hermenegildo Bustos al igual que Diego Rivera era de Guanajuato lo que explica el interés de la pintora por conocer su obra cuando su plástica se volcó hacia lo mejicano- colonial y al siglo XIX.

Según la versión del círculo de sus amistades, había asumido que su obra era menor en comparación a la obra mural de su marido, clasificada como obra **mayor**. Su éxito póstumo se basó en los logros de la articulación y búsqueda de modelos a imitar realizada por el feminismo, pero sobre todo a la penetrante emoción que se destiló en su obra. Cada pintura nos enfrenta con la humanidad propia de la mujer, su alegría, su desafío, y su dolor, repitiéndose esto en las pinturas que no son autorretratos. La influencia del retablo no solo se percibe en la pintura de Frida Kahlo, sino en la de las generaciones posteriores.

André Breton, padre del Surrealismo al ver la pintura de Frida Kahlo la incluyó en este movimiento, que considera el arte como un automatismo puramente psíquico que presupone el verdadero proceso del pensamiento como un dictado, sin el ejercicio de la razón y las preocupaciones estéticas y morales que se expresan de manera verbal, por escrito o de cualquier otra forma (*Manifiesto del Surrealismo de 1924*). Méjico se convirtió en 1940 en sede de la **Exposición Internacional Surrealista** que organizaron Wolfgang Paalen, Cesar Moro y el propio André Breton. Frida Kahlo expuso dos de sus pinturas: ***Lo que el agua me ha dado*** (1939) alucinante versión de una bañera y, las ***Dos Fridas. Fig 64***

La aproximación a su pintura la hacemos con el análisis de ***La columna Rota*** (1944), uno de los autoiconos de Frida Kahlo más impresionantes. El autoicono que ocupa la parte central representa la desintegración de su propia columna. El tronco desnudo de Kahlo es una metáfora estética, en él la columna jónica en ruinas que ha pintado es un signo de su propia columna, que apenas se sostiene con la ayuda de uno de sus múltiples corsés. La desnudez del torso de Kahlo recuerda la iconografía del martir católico San Sebastián, pero no está clavado por flechas sino por tachuelas de diferentes tamaños. La desnudez inferior del cuerpo la cubre con un lienzo blanco

dispuesto de la misma manera que las imágenes religiosas. La inmovilidad del autoicono, los largos cabellos que descienden de su cabeza y, la expresión del rostro cuyos grandes ojos inundados de lágrimas nos miran fijamente debajo de las espesas cejas negras en forma de pájaro. El paisaje del fondo es sombrío y roto; un cielo extraño presagio de tormenta. Al mirar el cuadro la primera reacción es de horror²¹¹ y su estética pertenece a la pintura gótica medieval llena de mártires masoquistas, dispuestos a ofrecer su vida y su sangre a una divinidad sádica. En cambio la poética del *pathos* pertenece al contexto cultural mejicano. La ofrenda masoquista de origen medieval la extrae Frida Kahlo del retablo, un género popular ya desde el siglo XVI cuando fue introducido por los españoles, pero adquiere peculiaridades propias del entorno dándole una personalidad propia formando parte aún de la cultura popular del siglo XX. En el retablo se exponen de manera realista los hechos ya ocurridos a la vez que funciona como exorcismo contra la fatalidad. En ***La columna rota*** el estrecho margen que se establece entre el sacrificio sacro y el pagano tiene un contenido simbólico, que pertenece al mundo ritual del sacrificio en el esplendor de la vida. Frida Kahlo lo usa para sacralizar su propio icono en una pintura que explica su propia desintegración física de forma autobiográfica. A la vez que lo eleva a la categoría de objeto estético dentro de un contexto creativo estableciendo un puente con la religiosidad católica que inmortaliza a sus mártires, exaltando las vivencias llenas de horror por las que han atravesado hasta conseguir la santidad.

El *pathos* simbólico en el icono de Frida Kahlo expresa su propio drama, las rasgadas de su cuerpo y de su alma. Que junto a los surcos del yermo paisaje agrietado son una metáfora del dolor y de la soledad de la pintora, que hace en la pintura un ejercicio de catarsis. Este fenómeno Kahliano se repite en otros autoretratos y es un

Fig. 121

²¹¹ Gert, Schiff. **Image of horror and fantasy**. New York, Harry Abrams Inc, Publisher , 1978. p, 89

caracter propio de su pintura que hay que tomar en cuenta para su interpretación.²¹²

8.3.2. El Mito Frida Kahlo.

Si bien en esa época la pintora no podía vivir de su pintura, su reputación estaba consolidada. Desde Méjico a París, pasando por Filadelfia, San Francisco, Nueva York o, Londres donde hubiera podido exponer en 1939 pero el fantasma de la guerra estaba cerca. Su pintura fue admirada por aficionados al arte tan célebres, como Peggy Guggenheim que la expuso y dijo maravillas de su obra. En el surrealista París capitaneado por André Breton, la Galería Pierre Colle la expuso con el nombre *Mexique*. El éxito de sus autoretratos resultó un autentico manifiesto en favor de la reivindicación del arte popular. Recibió las felicitaciones de Picasso, Kandinsky, Joan Miró, Marx Ernst, Marcel Duchamp, Ives Tanguy... Así como la petición de compra por parte del Museo del Louvre del autoretrato ***The frame***. **Fig 63** consagrándose como la primera artista mejicana del siglo XX cuya obra entraba en esa institución cultural. El panel que anunció la exposición, que antes había estado en Nueva York reproducía esta obra en color en la revista ***Vogue***. La portada de la misma aparecía con la fotografía de la mano de Kahlo con un velado guante hecho por ella misma, del que sobresalían sus dedos luciendo originales anillos mejicanos. Este aspecto **exótico** motivó a la alta costura francesa representada en aquella época por Elsa Schiaparelli, que seducida por la manera de vestir de la pintora creó en su honor para el ***tout Paris*** el vestido ***Madame Rivera***. Esta seducción en la década de los ochenta continúa y, hace que el mercado del arte se interesara no sólo por su obra pictórica que ocupó un sitio privilegiado en la escena internacional. Además arropada por la bandera feminista salieron a la luz varias biografías reales o apócrifas cuyos pormenores difundieron libros, revistas de arte, periódicos y que los *mass-media* entre ellos el cine mejicano han contribuido con una película. Y otra más desde Norteamérica donde la protagonista es la mejicana Salma Hayek.

²¹² Eager, G. **The missing and mutilate in the contemporary art**. New York. * Journal of aesthetics and art criticims. Autumm, 1961. p, 33

A nivel internacional su pintura se expone en los museos reales y virtuales de Internet, creando la imagen idónea de marketing en torno a ella. Confirmándola como uno de los fenómenos de masas más interesantes de los tiempos actuales que la asimilan ya como un mito. **¡El mito Frida Kahlo!** que justifica las cotas millonarias que alcanza su obra pictórica en el mercado internacional del arte; la más alta cotización que una artista latinoamericana haya podido alcanzar, solo accesible a los bolsillos de estrellas de Hollywood como Madonna que es una gran admiradora.

La pintura de Kahlo estuvo condicionada por el accidente que sufrió y su lucha por sobrevivir: *“Tu sexualidad es turbia se lee en tus cuadros le dijo alguien, tu rostro con rasgos masculinos.. ah, sí mi.. bigote. Una vez se me ocurrió depilármelo y Diego se puso histérico. A Diego le gusta mi bigote”*. Los autoretratos con bigote de Frida Kahlo son pinturas contemporáneas que despiertan gran curiosidad y morbo, y preguntas cuyas respuestas e interpretaciones pueden ser múltiples. En este trabajo las abordamos desde el análisis estético y plástico de su obra. Nuestra hipótesis para interpretar los autoiconos con bigote de Kahlo, se basa en la tradición mejicana dentro de la iconografía pictórica del retrato femenino del siglo XIX. Este género que revelaba el naturalismo como una preferencia y gusto por parte de la aristocracia femenina de Méjico. El bigote femenino vino a ser un signo de distinción y reafirmación de su abolengo español, exhibiendo con orgullo lo que la genética les había dado. Se inmortalizaron los rostros más linajudos de Méjico pasando a la posteridad como un testimonio de su estatus y de su alcurnia dentro de la sociedad clasista, que establecía distancias con las hermosas indias de fina piel y completamente lampiñas. La estética nacionalista hizo florecer en los autoretratos de Frida Kahlo los bigotes como una continuidad de la tradición. Frida Kahlo admiraba al pintor del siglo XiX Hermenegildo Bustos, especialista en bodegones y en retratos femeninos entre los que pintó, se encuentran el de su mujer en el que destaca su maravilloso bigote.

En cuanto a su biografía, la misma Frida Kahlo, escribió *“(...) a pesar de ese cuerpo*

herido y adornado con trozos de yeso y de hierro antiestético tengo que reconocer que he sido locamente amada. Según la expresión de Breton, Tlazolteotl, diosa del amor, debió estar conmigo, he sido amada, amada, amada (no lo suficiente porque nunca se quiere suficiente, una vida no basta) Y yo he sido amada sin cesar. Con amor, con amistad. A hombres y a mujeres (...)". En su diario íntimo escribió: "**No doy a nadie el derecho de juzgar mis heridas, reales o simbólicas. Mi vida está inscrita en ellas al rojo vivo, mi envoltorio es transparente**". En uno de sus últimos dibujos escribió el siguiente texto: "**Yo soy la desintegración**".²¹³

²¹³ Jamis, Rauda. **Frida Kahlo**. Barcelona. Ed, Circe, 1998, p, 228

ILUSTRACIONES

(Capítulo 8)



Fig 119.-
Título: "El piruli". (1949).
Autor: Rufino Tamayo.
Técnica: Oleo/tela. (98 x 80 cm).
Colección: Mr and Mrs Stephen Simon. New York.



Fig 120.-
Título: "Mujeres alcanzando la luna". (1946).
Autor: Rufino Tamayo.
Técnica: Oleo/tela. (92 x 66 cm).
Colección: The Cleveland Museum of Art.

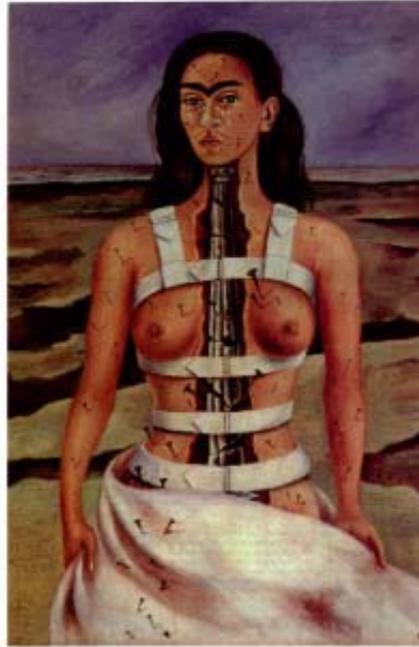


Fig 121.-

Título: "La columna rota". (1944).

Autor: Frida Kahlo.

Técnica: Oleo/lienzo sobre fibra dura. (40 x 30,70 cm).

Colección: Dolores Olmedo.

CAPÍTULO 9

9.0 Los años cincuenta y sesenta.

Ruptura y nuevos lenguajes

9.1 Neofiguración.

Durante la década de los años cincuenta se acentuó la urgencia de cambio al estar el ambiente pictórico dominado aún por la estética nacionalista. Este intento se manifestó por una incipiente producción pictórica que tímidamente dió a conocer nuevas propuestas, lo que generó un ambiente de gran tensión. Los artistas con un estatus veían en la innovación inminente un peligro, y la única forma de defenderse fue aferrarse a las antiguas formas. Las diferencias entre ambos grupos desencadenaron una lucha. Mientras los artistas del grupo innovador se reunían en la Galería Prisse para comentar las revistas europeas o hablar de sus respectivos trabajos que ya estaban inmersos en poéticas contemporáneas. Pintores tales como: Cordelia Urueta, Vlady, Hector Xavier junto a José Luis Cuevas y Roggen Von Gunten formaron un grupo joven que se caracterizó por su individualismo. Para ellos los metros cuadrados de muros, la iconografía y estética nacionalista eran cosa del pasado. Entonces surgió un lenguaje neo-figurativo que destacó como un curioso fenómeno de tipo iconoclasta.

Pintores como Pedro Coronel, Gerardo Cantú, Francisco Icaza y Enrique Echeverría incorporaron las lecciones de la pintura moderna europea aplicándola a diversos procesos. Los paisajes de Enrique Echeverría fueron el resultado de aplicar la visión de Cézanne, reduciendo lo visible a la estructura geométrica que captó el ordenamiento de las sensaciones. Surgieron espacios cubistas los cuales se usaron de forma decorativa sin modificar el sentido del espacio, ni llevar sus hallazgos a las últimas consecuencias. Estos experimentos dieron como resultado en la década de los sesenta la evolución hacia la abstracción, con un sentido más libre y audaz. En la pintura de Gilberto Aceves Navarro se expresaron signos / símbolos encriptados en las deformas.

Juan Soriano y Francisco Corzas recrearon el pasado con bastante imaginación, haciendo arte a partir del arte.

La obra de Alberto Gironella a finales de la década de los años cincuenta consiguió un carácter particular al seguir la visión de Cézanne. Los paisajes que construyó al evolucionar le llevaron a concebir los aspectos más interesantes de su obra en forma de *ensamblados* los cuales sirvieron para colocar objetos. Estas construcciones de madera con nichos sirvieron para colocar objetos aparentemente disímolos que sin embargo guardaban una lógica perfecta.

Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Rafael y Pedro Coronel, Arnaldo Coen aportaron en esta fase su esfuerzo creativo, entrar en las poéticas de ellos sería interminable por lo que se han seleccionado algunas obras, ya que de hecho cada pintor tuvo su mundo particular de expresión y todos son importantes. En este movimiento innovador que se conoció como **La Ruptura**, dentro del proceso evolutivo que siguió se volvió una fuerza imparable configurando una obra pictórica que tuvo en común un espíritu de libertad expresado por diferentes lenguajes.

9.2 Neo-romanticismo.

La nueva impronta unas veces romántica otras simbolista expresionista se alejó definitivamente del arte oficial. La pintura de **Francisco Corzas** recuperó los ambientes olvidados del pasado europeo asociados al barroquismo literario y formal de la belleza expresionista. La pintura **Pareja** (1967) fue el resultado de la lucha que el pintor sostuvo entre la admiración por la pintura de Caravaggio. La intemporalidad del ambiente de sombras semi-iluminadas se acentúa con la paleta que utiliza que va desde el amarillo al ocre y unos toques negros, manifestando a la vez su compromiso con la contemporaneidad confiriendo a la obra un carácter altamente expresivo. En la misma línea están las obras de **Rafael Coronel**, en dos de sus pinturas; **Retrato de un adolescente** y **La posición correcta del intelectual** privilegian la representación de la figura humana al inspirarse en prototipos del pasado, que usó como referencia para

armar sus composiciones, así como el color y la iluminación que usó sin intención investigadora. Lo contrario ocurrió con la obra de Alberto Gironella que investigó con intención deconstructora. Gelsen Gas se inclinó por la pintura metafísica mientras que Cordelia Urueta pasó de la figuración a una obra de lenguaje abstracto. Dentro de este proceso las diferentes propuestas hicieron una revisión de las estéticas de los grandes maestros de la pintura, Goya, Velazquez, Caravaggio o Leonardo da Vinci por citar algunos, pero adaptadas al espíritu de la contemporaneidad. Lo cual fue conformando la verdadera **Ruptura** con la estética nacionalista. **Figs 122, 123, 124, 125**

9.2.1. Juan Soriano

El pintor Juan Soriano fue una de las figuras más revulsivas y dinámicas del arte de aquella época. Inicialmente fue influenciado por la pintura fantástica pero paulatinamente encontró su propio lenguaje. A este artista polivalente e inquieto no sólo le atrajo la pintura sino que experimentó en la escultura y la cerámica. Incursionó en la gráfica, la escenografía y el vestuario de ballet, lo cual tuvo como consecuencia una obra prolífica que se expuso en 1990 en el Museo de Arte Moderno de Méjico.²¹⁴ Haremos el análisis de su iconografía pictórica por la frescura y gracia que se aleja por completo de la estética nacionalista. En esa época también los jóvenes creadores vinculados a la poesía y la literatura se sumaron con entusiasmo a la nueva voluntad artística.

La pintura de Juan Soriano ***Apolo y las Musas*** (1954) nos descubre una nueva estética que se hace presente a través de un mundo de luz y de color similar a la traca final de una fiesta. La alegría de vivir que se transmite en el lienzo así como la manera particular de sentir e interpretar su propio universo lleno de ingenuidad y de ternura hacen que tanto telas o grabados, piedras litográficas o esculturas, así como las cerámicas esten plenas de ese cambio tan anhelado. Apolo y las musas es una de sus

²¹⁴ Del Conde, Teresa. **Juan Soriano en perspectiva. Pintores en Méjico del siglo XX.** Méjico, Colección Museo de Arte Moderno, I.N.B.A. /S.E.P., 1984 ,p, 98

obras más refrescantes y atractivas por la presencia de la alegría lúdica que expresó en la luz y el color. En esta composición la línea se insinúa ondulante y sensual, haciendo un recorrido que empieza y termina en el punto en que los iconos masculino y femenino se unen a través de las manos. La sutileza en la linealidad repetitiva hace que el rojo cálido intenso y luminoso que sirve de fondo, se transforme en símbolo de la explosión vital apoderándose del espacio pictórico. El concepto de la obra no fue una referencia al mundo mediterráneo, ni a la antigüedad clásica esgrimida a priori que aparenta, sino la transcripción vernácula del pasaje griego que hiciera Carlos Pellicer; el más tropical de nuestros poetas.²¹⁵ Juan Soriano se apoyó en su ritmo para transformarlo plásticamente en el lienzo en líneas, colores y texturas. Con una iconografía que se vinculó a la danza lo que la transforma en un acompasado ejercicio erótico. **Fig. 126**

9.2.2 La Ruptura. José Luis Cuevas. (1933-

*“Niños, enanos, locos, monstruos, tristes seres tiernos, madres voraces, prostitutas, hombres y mujeres adoloridos han viajado de Méjico a Los Angeles, a París, a Nueva York, a Londres.....la razón de que sean vistos y admirados proviene de un hecho muy preciso: la obra de Cuevas es, justamente admirable”.*²¹⁶

La separación estética de la corriente nacionalista que de hecho se inicia en la pintura de **Juan Soriano** pronto adquiere una nueva inercia vitalizándose en la obra de **José Luis Cuevas**. Un joven y desconocido dibujante por aquel entonces que se hace con las armas de la provocación y el enfrentamiento conceptual contra la clase pictórica dominante, representada por Diego Rivera. Opone a la arrogancia de los jefes del nacionalismo cultural, la arrogancia del uso intensivo del Yo al afirmar y difundir su personalidad. Tanto el Yo de Cuevas como el de Rivera son el Yo del reto, del enfrentamiento. Cuevas se enfrenta al ninguneo con la decisión de hacerse oír, de

²¹⁵ Pellicer, Carlos. **Poeta**. (Villahermosa, Tabasco 1897- Méjico 1977) Miembro del Grupo “ **Los Contemporáneos**” Este poeta mejicano reunió colecciones que donó al país

²¹⁶ Vargas Llosa, Mario. **Los Monstruos**. *José Luis Cuevas*. * Pintado en Méjico. Barcelona, Fundación Banco Exterior de España. Dic, 1983, pp, 239-240

de hacerse ver, cuyo riesgo no es el aplastamiento sino la consagración. Ante el nivel igualatorio construido de reticencias ante lo nuevo, frente al todos son ninguno, Cuevas opone y rectifica con el Yo soy todos, solo nadie es ninguno. Siguiendo este juego, quien se afirma ningunea al ninguneo en la egolatría exhibida, en el insulto, en la gana de agredir con la presencia o la intención de defender una obra de las consecuencias del ninguneo.²¹⁷ frente a la intolerancia del muralismo mejicano con una decisión similar en una empresa individual. Al patir de un reconocimiento en el arte mural, José Clemente Orozco, artista fundamental del siglo XX al mismo tiempo rechaza el nacionalismo. Se pronuncia en contra de ese Méjico limitado y ramplón, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo. Jose Luis Cuevas viaja, expone, declara, concede entrevistas, asiste a mesas redondas, pronuncia conferencias en las que avisa que le han amenazado de muerte con tal de impedir su asistencia. La opinión pública se acostumbra a su agresividad, a su intemperancia, a su vocación de pleito egocéntrico asumido y comunicado cordialmente. Inicia una veloz carrera hacia su consagración internacional antes que se le reconozca en Méjico, su país. En este proceso se transforma en **alguien**, finalmente lo ven. Esta lucha que inicia en 1956 ha sido recompensada al materializarse su sueño en el Museo **José Luis Cuevas** inaugurado en 1992. En el cual se expone permanente su obra que consta de dibujos, grabados y, esculturas.

Acercarnos a su obra es abrir la caja de Pandora de donde se escapan sus **monstruos**. El catálogo de marginales que la compone es el paraíso de la deformación que el artista toma como símbolo; el resumen de todas las taras concebibles del hombre. Este universo de la fealdad lacerada y viciosa no provoca rechazo o repugnancia en el espectador, sino una perpleja y conmovida solidaridad al encontrarse uno mismo con la imagen que le devuelve el espejo, en el que se mira la cara estropeada por alguna terrible aventura. Su obra representa bellamente que todos somos monstruos, o mejor

²¹⁷ Paz, Octavio. **El Laberinto de la Soledad**. Madrid. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1990. pp, 89-90

dicho, que nadie es monstruoso pues lo somos todos. El contenido poético del pathos en los monstruos - iconos de su gráfica, mueven al espectador a la ternura y delicadeza contenida de una elegancia del espíritu. Un mundo de sentimientos flota en la línea expresiva del dolor, la marginación, la alienación, la inconsistencia o el delirio, dando a cada uno de sus personajes, un carácter o un guión dentro de la obra a representar en el pequeño teatro de Guiñol. Los cuales se transforman en verdaderas marionetas comunicándose con el espectador a través de la mirada, haciéndonos partícipes de sus sentimientos e invitándonos a formar parte del grupo como lo hace el artista. El mismo se define como el narrador de este arte desgarrado. La elección que hizo de la deformidad no indica que se sienta fascinado por la fealdad en la narración de un mundo, que es su mundo llevado al patetismo. La línea cobra vida al dibujar sus adorados monstruos, al establecer una complicidad con el espectador y mirarse reflejado en ellos al funcionar como espejo, penetrando en el mundo sinuoso y oscuro del subconsciente más cercano de Kafka y Dostoievsky.²¹⁸

La obra de Cuevas, como la de Velázquez, pone el acento en la dignidad moral de lo monstruoso, destacando la nobleza de la cabeza al lado de las deficiencias del cuerpo; la deformidad de los cuerpos zambos con bocio enorme, desdentados o idiotas son dibujados con respeto y hasta los ennoblece con algún signo de distinción.

José Luis Cuevas continúa una tradición, su arte frente a la fealdad es una constante, mostrándonos el camino del pintor español Juan Carreño de Miranda en su pintura *La Monstrua Eugenia Martínez Vallejo* o en los deficientes pintados por Diego Velázquez. En sus obras no hay complacencia en la exhibición de los defectos físicos, sino la intención de destacar algún rasgo bello (físico y moral) por tenue que sea. De manera similar a la pintura de Juan Carreño de ***Miranda La Monstrua Eugenia Martínez Vallejo*** que posa con una corona de pámpanos en la cabeza y, cubre su desnudez con una hoja de parra que proviene del racimo de uvas que sostiene en una de sus manos, apoyando su cuerpo desnudo en un mueble en actitud indolente lo que le

²¹⁸ Monsivais Carlos. **El Polemista. *Pintado en Méjico.** Barcelona, Fundación Banco Exterior de España. Dic, 1983. pp 245-253.

da un aire de agresividad pero en este detalle se descubre su timidez. Carreño al investir a la enana con cierta dignidad báquica compensando, justificando y exaltando su deformidad monstruosa, convierte su figura obesa en otra más humana, bondadosa y plácida. José Luis Cuevas para cada giba del personaje de monstruoso grosor y piernas vacilantes tiene un punto de partida, un modelo. **La Magdalena de Riemenschneider** en Munich para las pilosidades excesivas, o la **Barbuda del Españolito** del Palacio Toledano de los Duques de Lerma. Sus dibujos, grabados y pinturas están generalmente exentos de color, haciendo de la sobriedad una herramienta que enfatiza la dramaticidad de los temas y resume la poética del *pathos* contenido en el monstruo, a la vez sirve de receptáculo y criadero de otros monstruos. Frente a esta desviación, no es el horror sino la ternura y la admiración la que nos invade. **Fig. 127**

*“José Luis dibuja una risa
como una risa
desde el fondo del niño
José Luis Cuevas cada día
dibuja nuestra herida”.*

Octavio Paz²¹⁹

9.2.3 Francisco Toledo (1940-

La Neofiguración por su carácter insólito o particular ilumina lo improbable en la obra de este artista, imprimiéndole un toque de Realismo maravilloso.²²⁰ La visión particularmente iluminada de lo improbable en su obra, se hace patente en una iconografía al que vuelve una y otra vez; la recuperación del mito y la fábula ancestral. Estos dos componentes derivan de la propia cultura juchiteca (Oaxaca) a la que pertenece, un mundo de poesía en el que la naturaleza envuelve al hombre primitivo. Esta misma fábula la plasma en sus iconos - animales en los que el hombre se funde

²¹⁹ Idem. Opus, Cit. p, 80

²²⁰ Del Conde Teresa. **Mito, Magia y Sexo. Francisco Toledo.** Opus, Cit, p, 304

en febril comunión. Los animales forman en la obra de Toledo una parte esencial abarcando desde los marinos, hasta los anfibios para llegar a los domésticos como el gato. El mundo pictórico de Toledo es similar al arca de Noé, en él expresa un rito de animalidad vital que entrelaza el mundo animalístico con el humano a través de la figura humana o fragmentos de ella. Del mito rescata el mundo sacralizado que se vincula a un pasado remoto por medio de una plástica patinada de texturas y colores que extrae de la tierra roja y calcinada por el sol y la sequía que es la suya. A la manera de un palimpsesto en el que una fábula se sobrepone a otra con los restos del icono animal / humano anterior. De manera similar a Circe la hechicera griega que convirtió a los compañeros de Ulises en animales, así esta pintura esta más cerca del mundo de los hechizos, estableciendo un parangón con el verso del son de la huasteca veracruzana: *Me chupa la bruja, me lleva la casa, me vuelve maceta y una calabaza*. Esta característica en la obra de Francisco Toledo realiza la superposición de relatos diferentes provocando un juego simultáneo de estaticidad y dinamismo. Cuyo contenido nos podría remontar a Esopo y a sus fábulas de relatos mortales sin consecuencias normativas o, mejor dicho, atienden a la cultura juchiteca al estar al corriente del valor único de cada figura, de cada relato y de cada palabra. El resultado es una obra intemporal que sólo existe en el espacio plástico, pictórico y gráfico. En varias obras aparece el demonio, un diablo - coyote que huye al conjuro de la mujer reclusa en su aposento claveteando alfileres. El singular icono reúne en sí mismo lo maléfico y lo retozón, terriblemente dinámico y con poderes de demiurgo... imposible prescindir de él, porque es necesario no sólo para aprender a capotear, sino como ayudante para ganar la partida cuantas veces se pueda. Es el diablo de la lotería, el que ayuda al nahual (brujo) para proteger todos los pasos de la existencia. También es el que espina al gato sonriente que juega balero diciendo albures o aquel otro que extiende sus garras sobre el tablero cuadrículado haciendo rodar los carretes del hilo a su antojo. Del Cuaderno de los insectos he seleccionado un dibujo en el que se concentra el dinamismo de unos insectos que se arrastran, vuelan o trepan. Francisco Toledo descubre en ellos una grafía desafiante aprisionada plásticamente en los trozos de papel. Sus jeroglíficos e

incisiones son el frágil mundo de los mecanismos de succión, devoración, destrucción o reproducción. En su obra captura las fuerzas de la fabulación plástica y las libera en el espectáculo de sus iconos.²²¹ **Fig. 128**

9.3 Fenómeno Iconoclasta.

9.3.1. Rodolfo Nieto

El lenguaje Neofigurativo de algunas pinturas evoluciona hacia la abstracción. Durante este proceso en la pintura mejicana se aprecian signos evidentes de iconoclastia, adivinándose formas que pertenecían a la estética nacionalista pero sometidas a una iconoclastia violenta apreciándose formas mutiladas o semidestruidas. En el lienzo se establece una batalla de la que surge una poética del *pathos* más próxima a los sentimientos y emociones, que a la dialéctica del mensaje. La pintura entra en una dinámica al introducir el color de manera casi pura, lo que aporta al fenómeno iconoclasta una gran riqueza. Esta cualidad se aprecia en las pinturas de Pedro Coronel, Gilberto Aceves Navarro, o Francisco Icaza. **Figs 129, 130, 131**

Precisamente dentro de esta corriente la pintura de **Rodolfo Nieto** (1936-1985) aporta una vibración particular, pudiéndose apreciar en el lienzo pictórico el juicio estético de metamorfosis, sólo superado por la pureza del color y de la luz. Una parte de su obra la realizó en París, ciudad en la que residió largo tiempo, lo que explica la depuración que logró en el trazo de la línea debido al posible contacto con los movimientos pictóricos de los años sesenta. Entre ellos el Grupo Cobra o el Art Brut del cual Jean Dubuffet ha creado una obra excepcional. En 1968 expone en la ciudad Lux una serie de pinturas en las que dejó constancia del fenómeno iconoclasta al que nos referimos. Esta exposición provocó un gran efecto en la sensibilidad de su amigo Julio Cortazar, autor del prólogo de presentación del catálogo de dicha exposición y como testimonio poético del impacto que le produjo escribió.²²² “(...) *por eso el lujo en esta pintura,*

²²¹ Monsivais, Carlos. **Que le corten la cabeza a la iguana rajada**. Opus cit, pp, 289-293

²²² Cortazar, Julio. **Laboratorio de papel. Rodolfo Nieto. *Pintado en Méjico**. Barcelona, Fundación Banco Exterior de España. 1983, p, 222

el coraje de caerle encima con todo el color gritando en plena batalla, entre relámpagos que enlazan, destruyen y transforman, entre signos de oscuras mutaciones. Hay mucho de violento en tanta elegancia y mucho de elegante en tanta violencia: paradoja extrema de un arte donde tésis y antítesis son radicales porque tienden a una síntesis extrema, a la flecha que clavará su diamante estremecido en una realidad más rica.” (...) Fig. 132

9.4 Abstracción.

9.4.1 Lilia Carrillo, Antonio Peláez

La definición de los artistas por el lenguaje abstracto en los años sesenta reveló una nueva concepción estética que en México se manifestó bajo la forma del fenómeno iconoclasta mencionado. En este movimiento participaron los pintores jóvenes que en este nuevo lenguaje encuentran su verdadera forma de expresión. La pintura de Lilia Carrillo, Antonio Peláez, Antonio Rodríguez Luna, Fernando García Ponce, Marysole Wörner Baz, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Cordelia Urueta, Raúl Herrera, Susana Campos, Vicente Rojo. Estos pintores experimentan desde la tímida deformación de las formas hasta su iconoclastia para canalizar en estas formas la expresión de los sentimientos. Enfrentándose al reto de la nueva estética que prescinde del icono figurativo para primar el mundo de las emociones a través de un lenguaje que incorpora las texturas y las líneas insinuantes o las manchas inacabadas de efecto *dripping* para dar significado a la pintura. Las huellas de las brochas, manos, dedos, o pies de los propios artistas vienen a formar parte del nuevo código de expresión. El color y su amplia gama se vuelven protagonistas en la expresión de los sentimientos, interviniendo más como un símbolo. En Norteamérica este lenguaje alcanzó su auge al transformarse en un movimiento que se conoce como *Action Painting*, Expresionismo Abstracto, o *New American Painting*. Galerías y museos abren sus puertas a la nueva pintura que borra las huellas del mensaje político e ideológico. Barnett Newman lo explica *a partir del caos de los sentimientos puros*. Este lenguaje establece lazos con el Informalismo Europeo o

Abstracción Lírica que surge después de 1945 con bases sólidas teóricas y formales de influencia **Surrealista**.

Finalmente la década de los años sesenta dio paso a otro lenguaje vinculado al fenómeno del consumo de masas que se conoce como **Pop Art**. En tanto en Europa las tendencias **Neofigurativas** son cada vez más aceptadas, en **Méjico** conviven ambos lenguajes, **Neofiguración y Abstracción** dentro de un ambiente abierto en el que participaron los pintores españoles con los que establecieron vínculos La obra de Antoni Tapies, Josep Guinovart y Antonio Saura es plenamente aceptada en Méjico.²²³ Esta corriente abstracta se prolongó en Méjico hasta finales de la década de los setenta sin desaparecer del todo a finales del siglo XX, cuando resurgió como contracorriente en la pintura de Alberto Castro Leñero e Irma Palacios. **Fig. 133**

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta **Lilia Carrillo** (1930-1974) al volver de París, inició una trayectoria pictórica brillante en la que predominó lo lírico.²²⁴ El color es el protagonista y el contenido visual de la materia hace que la delicadeza y la suavidad del primero llegue a límites de transparencia asociados al mundo del ensueño. En **Introspección** (1966) su mundo visual llega a la exquisitez, tanto en las texturas como en el color con una poética del *pathos* que no pertenece a lo real sino a la subjetividad y a la emoción. **Fig. 51**

Antonio Peláez es otro pintor que empleó el lenguaje abstracto para hacer del espacio otro espacio. En su pintura el muro urbano se vuelve pared de colegio, de prisión o patio de vecindad, su superficie es más tiempo, que espacio. En la pintura **La flor Solar** (1968) se encierra una de las poesías más puras transmitidas a partir de su laboratorio creativo en el que fabrica sus elementos visuales. Las texturas en toda su

²²³ Del Conde, Teresa. **Abstracción Libre. Panorama actual**. Méjico, **Historia del Arte Mejicano**. Num 113. Ed. S.E.P./ I.N.B.A, Salvat. 1982, pp, 45-48

²²⁴ García Ponce, Juan. **Lilia Carrillo en su obra. Homenaje a Lilia Carrillo (1930-1974)**, Pintores de Méjico, Siglo XX. Méjico, Ed. I.N.B.A., 1994, p, 27

potencia expresiva manifiestan la calidez del color y la sutileza de la línea. Las texturas y las manchas amorfas recuerdan formas geométricas que trascienden la visión de quien las contempla, para ir más allá haciendo vibrar la parte más sensible del ser adueñándose del alma para transportarla al mundo del pintor.

En la **capsula errante** (1966) nos sorprende con sus texturas que a la vez imprimen delicadeza y sensualidad por el color. **Fig. 134**

ILUSTRACIONES (Capítulo 9)



Fig 122.-
Título: "La pareja". (1967).
Autor: Francisco Corzas.
Técnica: Oleo/lienzo.
Lugar: Ciudad de México.



Fig 123.-
Título: "Retrato de un adolescente". (1968).
Autor: Rafael Coronel.
Técnica: Oleo/tela. (150 x 200 cm).
Lugar: Ciudad de México.



Fig 124.-
Título: "Posición correcta de un intelectual". (1967).
Autor: Rafael Coronel.
Técnica: Oleo/tela. (150 x 200 cm).
Lugar: Ciudad de México.



Fig 125.-
Título: "Puerto desconocido". (1964).
Autor: Cordelia Urueta.
Técnica: Oleo/tela. (140 x 180 cm).
Lugar: Museo de arte moderno. Ciudad de México.

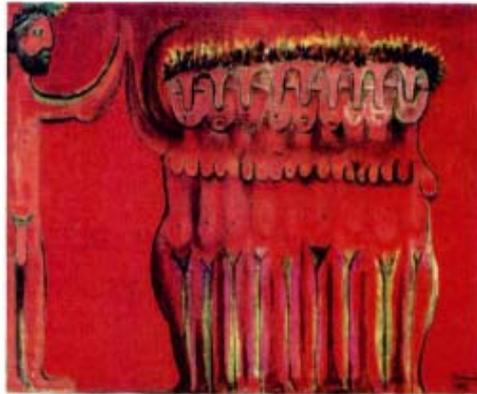


Fig 126.-
Título: "Apolo y las musas". (1954).
Autor: Juan Soriano.
Técnica: Tempera y oleo/tela. (119 x 205 cm).
Lugar: Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.



Fig 127.-
Título: "Torero viejo". (1987).
Autor: José Luis Cuevas.
Técnica: Punta seca/punta eléctrica sobre plancha no preparada en papel rives. (121 x 79,5 cm).
Lugar: Museo de la ciudad de Leon. Guanajuato. México.



Fig 128.-
Título: "El sapo que se enredó bordando". (1991).
Autor: Francisco Toledo.
Técnica: Litografía bordada a mano con hilo de algodón 100% libre de ácido.
Colección: Kyros ediciones gráficas limitadas S.A. Ciudad de México.



Fig 129.-
Título: "El advenimiento de ella". (1966).
Autor: Pedro Coronel.
Técnica: Oleo/tela. (182 x 303 cm).
Lugar: Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



Fig 130.-
Título: "La decapitación de San Juan Bautista". (1978).
Autor: Gilberto Aceves Navarro.
Técnica: Oleo/tela. (100 x 125 cm).
Lugar: Museo de Arte Moderno Ciudad de México.



Fig 131.-
Título: "Quetzalcóatl" (canto al barroco), díptico. (1972).
Autor: Francisco Icaza.
Técnica: Oleo/tela. (190 x 165 y 190 x 165 cm)
Lugar: Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.



Fig 132.-
Título: "Too", (la noche transfigurada). (1966).
Autor: Rodolfo Nieto.
Técnica: Oleo/tela. (130 x 240 cm).
Lugar: Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.



Fig 133.-
Título: "Sin título". (1966).
Autor: Francisco Castro Leñero.
Técnica: Oleo/tela.
Colección: Particular. Ciudad de México.



Fig 134.-
Título: "La cápsula errante". (1966).
Autor: Antonio Peláez.
Técnica: Oleo/lienzo. (150 x 150 cm).
Lugar: Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.

CAPÍTULO 10.

10.0 La reivindicación social de los años setenta.

La utopía del arte público.

Resurgimiento del arte de mensaje.

10.1 Corriente conceptualista: Los Grupos.

En Méjico en la década de los años setenta la idea de contenido subversivo en el arte, se substituyó por la crítica del verdadero contenido con una nueva conceptualidad de las formas y del color. Los materiales se investigaron tomando en cuenta su interferencia con el espacio o simplemente se definió este último como tal. La plástica mejicana en esos momentos se vio envuelta en la vieja discusión acerca del papel social del pintor y en la función pública del arte. El fenómeno, si no muy novedoso, sí volvió a cuestionar ciertos asuntos, tales como los referentes al papel ideológico del artista, el ejercicio colectivo de la creación, la privatización comercial de la obra y, la difícil vinculación del pintor con su público. Estas inquietudes afectaron tanto a los artistas que se iniciaban como a los que ya estaban dedicados a la pintura o a la docencia, los medios de comunicación o al ejercicio editorial. Este nuevo planteamiento de criterio compartido dio lugar al fenómeno llamado **Los Grupos**.²²⁵ Hasta la década de los setenta el arte ciertamente agitado había llegado a un estado de fluidez normal. Pero repentinamente de estos tranquilos cauces surgió algo sorprendente hasta para los pensadores más progresistas, un obstáculo que obligó a las corrientes a partirse, arremolinarse o tratar de arrasarlo todo. Numerosos artistas retaron el orden establecido en nuestras sociedades. Para estos pintores, la ortodoxia de la pintura tradicional

²²⁵ Martin del Campo, David Martin. La utopía del arte público.(Fenómeno de los Grupos en la década de los setenta) . Méjico, Memoria de papel. Crónicas de la cultura en Méjico. Año 1, Num. 2, Octubre de 1991.pp71-74

restringía y era rechazada por la generación anterior. Se buscaba con verdadero sentido de la urgencia extender los lazos con el hombre de la calle y encarar los conflictos que le imponían de manera inesperada, reinterpretando la consigna de arte público tan vehementemente y las posibilidades de realizar su cometido. Tenían claro que ni los arrebatos del individualismo, ni los gigantismos patrocinados contenían soluciones y haciendo caso omiso de las reglas del juego del **arte culto**, se armaron de un arsenal de recursos materiales y formales nuevos para desarrollar sus ideas.

Los miembros de **Los Grupos** coincidían en un punto, se oponían a las condiciones del mercado. De hecho las galerías de Méjico nunca se han abierto a lo experimental. Por consiguiente, los artistas recurrieron a la ayuda gubernamental pensando que era su obligación, sin embargo muy pocos organismos respondieron a su petición. La excepción fue el Museo Carrillo Gil y el Museo Universitario de Ciencias y Artes. La relación con las galerías fue tensa porque siempre fueron cuestionadas de manera muy crítica por parte de los artistas. De manera que **estas formaciones** aproximadamente quince, establecieron las bases durante la segunda mitad de los años setenta, desarrollando conceptos teóricos y plásticos con diversos recursos técnicos. **Los Grupos** no tenían un carácter de **Escuela** en la que se comparte un criterio formal definido, sino que eran agrupamientos que trabajaban en diversas ramas culturales y que compartían las mismas inquietudes. Se iniciaron en 1973 con la aparición del primer **Grupo, Tepito Arte Acá** y se consolidaron en 1976. Multiplicando los encuentros, reuniones y discusiones en las que se analizaron la relación política - arte, arte - sociedad, arte - lenguaje. Dentro del aparente desorden en **Los Grupos**, existieron tres campos de actividad vinculados a los graves problemas sociales, en torno a los cuales se articularon los temas: *el crecimiento desmedido de la ciudad, las fallas del sistema educativo y, la situación política social de América Latina.*

En Méjico, las estructuras de difusión cultural como: museos, galerías, teatros, librerías, etc., están instaladas en los barrios ricos, contrastando con los periféricos y marginados que carecen de cualquier manifestación artística. Los **Grupos** desarrollaron su trabajo a partir de formas culturales que provenían de las tradiciones folklóricas, reminiscencias del pasado, creencias religiosas y restos del arte popular. Toda esta

diversidad esta sujeta a los caprichos del sistema de difusión masiva y de la distribución aleatoria de los exedentes de la sociedad. **Los Grupos** trabajaron en particular en este segundo contexto.

El fenómeno **Los Grupos** cristalizó en 1976 por la convocatoria que recibió al haber participado en la X Bienal de París, la experiencia aportada por el taller **Polígono** de Inglaterra al Grupo **Proceso Pentágono** fue muy útil. La palabra **Proceso** se aplicó al medio en el que se encontraban a través del arte. El despegue del fenómeno se hizo realidad al integrarse los otros Grupos con una actitud de reflexión sobre la herencia recibida, tanto de las Escuelas al **Aire Libre** como del arte gremial representado en el **muralismo**. El Grupo **Tepito Arte Acá** no participó en la Bienal pero reivindicó la cultura popular de la ciudad, le siguieron en esta trayectoria los Grupos **Marco**, el **No-Grupo**, **Peyote y Compañía** y otros que se disputarían a posteriori la paternidad del fenómeno. El Grupo **Marco** muy formal y frío, de corte internacional fundó una revista y fueron excelentes. El **Proceso Pentágono** fue visual, sintetizando a través del símbolo y la metáfora para llegar al público. El **No -Grupo** hizo performance cuestionando el arte de Méjico e inclinándose hacia lo **populachero** y el **gran humor**. El Grupo **Mira** formado por diseñadores gráficos hizo contactos con los chicanos. **Peyote y Compañía** tuvo desde sus inicios un perfil neomejicanista muy sólido.

Los artistas que participaron fueron de dos tipos, los profesionales y los estudiantes del grupo **Germinal** de la **Escuela La Esmeralda** que ya estaban dentro de una corriente de arte realista-social seguidores de Maxim Gorky. Estos grupos retomaban la actitud de las Escuelas al Aire Libre saliendo a las **zonas rurales** alejadas de la capital para hacer talleres con los niños de esas zonas, como la sierra de Chihuahua. Coordinaron sus actividades fundando el **Frente Mejicano de los Trabajadores de la Cultura** (FMTC). Los Grupos funcionaban a través de convocatorias de trabajo y organizaron una exposición itinerante por América Latina en 1978-79 que operó como réplica a la Bienal de París. Continuaron con el evento **Muros** contra **Muros** de Morelia en donde se debatió el futuro del **muralismo** en el país.

En 1980 recibieron la invitación del gobierno sandinista para el proyecto **Solidaridad con Nicaragua** enviando una representación del grupo **Germinal** a ese

país durante seis meses. Se prepararon mantas, carteles, folletos, publicaciones y talleres para niños. El fenómeno culminó en 1980 y a partir de entonces se inició su declive definitivo en 1983, debido a que el sindicalismo universitario empezó a languidecer por falta de apoyo. Con la desarticulación de los **Grupos** desaparecieron las experiencias de arte callejero, *happenings*, etc.

Desde el punto de vista cronológico en 1974 se fundó el Taller de Arte e Ideología del Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M. bajo el impulso de Alberto Híjar, así como el Taller de Arte y Comunicación, la **Perra Brava Taco**, que desembocó en el **Grupo El Colectivo**. Los grupos que surgieron del medio estudiantil son tres: **Suma** (1976), **Mira** (1977), y **Germinal** (1978) que integraron a los alumnos de la **Academia de San Carlos y la Esmeralda**. Simultáneamente surgieron los Talleres de **Investigación Plástica, Peyote y Compañía, el No-Grupo, Marco y Proceso Pentágono**. En el espíritu de todos ellos estaba el cuestionamiento que se hacía a la individualidad hasta el punto de impulsarlos a firmar la obra colectivamente. Detrás de esta actitud había una intención de independencia en la promoción de la obra de arte. Lo cual no quiere decir que no se pudiera vender la obra de forma individual ya que en algún momento la habían vendido, pero habían roto con el sistema convencional de las galerías. Esta actitud en parte era consecuencia de las condiciones impuestas por las galerías a los artistas, en las que pesaba más el comercio o la comisión que la propia búsqueda artística. En cambio la independencia artística hacía posible encontrar los mecanismos propios de distribución y, en todo caso imponerlos al mercado, ya que la venta de la obra es importante para continuar trabajando. Los **Grupos** se integraron con fotógrafos, activistas sindicales, teóricos de arte, poetas y diseñadores. A estos se unieron los pintores Rowena Morales, Carlos Aguirre, Felipe Ehremberg, Carla Ripley, José Antonio Hernández Amezcua, Alejandro Arango, Arnulfo Aquino, Magali Lara, Gilda Castillo, Ricardo Rocha, Gabriel Macotela, Oliverio Hinojosa, Paloma Díaz Abreu, Mauricio Gómez Morín y Melesio Galván. La aportación que hicieron con sus obras en exposiciones abrió el panorama a los cortometrajes, vídeos, pinturas murales, edición de boletines y panfletos, realización de paneles, *performance*. A estos se sumaron los foros de discusión de carácter efímero y conceptual. De hecho resurgió un arte de mensaje

mediante una eficaz puesta en práctica de la corriente conceptualista, alimentada con presupuestos semióticos. Este fenómeno como se mencionó al declinar el sindicalismo universitario quedó como tantos proyectos con una presencia de membrete. Para 1985 quedaban pocas asociaciones vigentes y aún menos productivas. Los artistas volvieron a las formas de creación individual, favoreciendo sus propias expresiones personales aunque quedó en ciertos integrantes, la inquietud por las cuestiones sociales en las que el espíritu gremial quedaba patente. Muchos artistas antes decepcionados redescubrieron la **pintura - pintura**. La experiencia adquirida en **Los Grupos** les hizo explorar otros caminos como los *happenings*, *performance*, grabado, video, tomando conciencia del aporte recibido como una riqueza que se planteron no abandonar. Este hecho estableció un vínculo histórico con el periodo **Vasconcelista** (1921 - 1922) en el que se planteó por primera vez una polémica sobre el **arte público** y el **arte privado**, equiparando el trabajo mural al de los albañiles. Sin embargo en la década de los setenta, el contexto social era distinto y una polémica de este tipo carecía de sentido. Los *Muros habían desaparecido* de los edificios públicos modernos debido al modelo arquitectónico de rascacielo transparente. Por otro lado, en Méjico cada vez son menos públicos al haber pasado prácticamente todos, a manos de particulares. con las privatizaciones. **Figs 135, 136**

ILUSTRACIONES
(Capítulo 10)

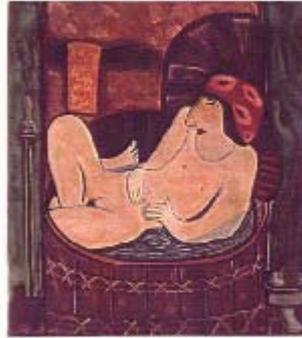


Fig 135.-
Título: "La geisha". (1988).
Autor: Alejandro Arango.
Técnica: Oleo/tela. (150 x 180 cm).
Colección: Jesus Almada. Ciudad de México.



Fig 136.-
Título: "Paisaje urbano". (1979).
Autor: Gabriel Macotela.
Técnica: Oleo/tela. (148 x 168 cm).
Lugar: Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.

CAPÍTULO 11.

11.0 Desde los años ochenta.

Catastrofismo y posmodernidad.

11.1 Efecto Rebote. Kitsch.

El fenómeno **Los Grupos** al sedimentarse provocó el despegue de algunas individualidades que regresaron a la *pintura - pintura*. Lo cual generó una dinámica que se canalizó a través de Bienales y Concursos de pintura que fueron consolidando nuevos lenguajes. Este retorno a la *pintura - pintura* es el eje de estudio alrededor del cual giraron las aspiraciones de los artistas y los críticos con la intención de que perdurara como gran arte. También es motivo para descubrir una actitud de rebelión contra el disfraz nada humanístico del cliché informático o, de la gratuidad exhibicionista. A partir del criterio de que no existen dominios privilegiados, se defendió que la pintura es un arte que recupera la historia de un modo exquisito a través de un sin fin de testimonios contradictorios. Por este motivo se exige de la pintura una cierta **densidad**, un compromiso consigo misma que pueda ser positivo o negativo ya que ambos son necesarios. Hasta la **antiestética** tiene un lugar asegurado en el mundo pictórico de finales del milenio, si se considera como una variante de la estética que hay que tomar en cuenta, al ser los medios de producción de la pintura los que realmente hacen que se valore al convertirla en el concepto estético mismo. Los actuales *realismos ilusionistas* no captan ni son espejo de la realidad, sino que dobletean montajes del propio artista. En Méjico están representados en la pintura de **José Castro Leñero, Cauduro, José Fors, Martha Pacheco, o Arturo Rivera**. La contrapartida figurativa son los romanticismos de nuevo cuño, que pertenecen a una pintura fiel a sí misma como procedimiento expresivo. Abriéndose un abanico de ofertas conceptuales que van desde la *terribilidad medievalista* de **Germán Venegas**, hasta la recuperación de la figura que tomando como eje el cuerpo humano no llega a convertirlo en signo. La pintura se dota de atributos

simbólicos que hacen que sea algo más que lo que se representa, ofreciendo individualmente, opciones múltiples dentro de un mismo periodo. **Fig. 137**

En la pintura de **Rocío Maldonado** por ejemplo, se extraen los iconos de sus respectivas modernidades para convertirlos en iconos de su propia contemporaneidad. Los paisajes devastados de **Roberto Parodi** se anuncian como precursores de la *transvanguardia*, dando la sensación de pertenecer a la pintura abstracta evocando estilos de pintores alejados en el tiempo con un cierto aire de melancolía. Otros artistas hacen alarde de técnicas pictóricas que recuerdan a la Escuela Mexicana de Pintura en su época tardía, bajo una tónica cortante, seca, sin concesiones al folclorismo llegando hasta los límites del escepticismo. La Neofiguración más próxima a la *transvanguardia* italiana y alemana no se considera una influencia, sino un saqueo a la Historia del Arte. La veneración a los grandes valores del pasado tales como Van Gogh, Caravaggio, Raffaello Sanzio, las retomas de Ucello, Cezanne, Braque o Zurbarán tienen una intención indiscutible de seguir considerando la pintura como gran arte.²²⁶ Una manifestación de la *Post-modernidad* con sus citas, paráfrasis, la evocación fuera de contexto tiene más afinidad con el resurgimiento del *kitsch*.

Por otra parte dentro de la propia realidad mexicana los fenómenos sísmicos que asolaron la capital mexicana en 1985, se transformaron en fuente de inspiración de una pintura en la que la actualidad es mirada como verdadera catástrofe urbana la cual se expresa pictóricamente.

El Posmodernismo de los años ochenta se inauguró con la pintura de los hermanos **Nestor y Hector Quiñones** así como con la de **Mónica Castillo** que se han ocupado de proporcionar significados ambiguos y sesgados a ciertos motivos religiosos,

²²⁶ Del Conde, Teresa. *Memoria de papel. Méjico. Crónicas de la Cultura en Méjico. Año 1, Num 2, Octubre de 1991, pp, 57, 65

que son tratados simultáneamente de manera subversiva y respetuosa. Tanto en esta obra como en la de otros pintores se detectan sentimientos de muerte y decadencia unidos a las aspiraciones de eternidad, o sobre la devastación del planeta Tierra. Los pintores que de alguna manera coinciden con las transvanguardias realizan gestos de saludo, despedida, reencuentro en muchas cosas, no sólo en la religiosidad o el mito, sino con la historia del arte. En este grupo de pintores la antiestética juega un papel fundamental, la presencia de cuerpos desmembrados o figuras en picado, en ocasiones un solo icono plantea simbólicamente el pasado. Las conclusiones que se deducen al hacer el análisis de esta iconografía y sus signos es que la pintura actual es pródiga en citas. ¿Qué pasa cuando un autor extrae un pasaje de otro autor y lo cita? Al sacarlo del contexto se lo apropia y lo hace suyo, expresando lo que quiere. En la pintura contemporánea mejicana cabe mencionar las múltiples rememoraciones a **Frida Kahlo**.

En la pintura de **Alfredo Castañeda**, el **Gran Parto** (1983) la iconografía hace referencia a una paradoja visual. En general las pinturas de Castañeda son representaciones imposibles, a la vez son presentadas de una manera completamente inexpresiva. En el **Gran Parto** destaca el icono central con barba que es su autorretrato en el momento en que engendra su autoicono. En la pintura de Alfredo Castañeda se evitan las texturas suntuosas de Rufino Tamayo o de Francisco Toledo. Su pintura está más próxima al cartel de mesón bastante estropeado en el que destacan las lujosas letras del siglo XIX que enfatizan el título: **El Gran Parto**. De esta manera el artista rinde un homenaje triple: primero al pasado precolombino ya que el icono central dando a luz es un tema común de la *cerámica precolombina* y *concretamente es una referencia a la escultura azteca Tlazoteótl del s. XV*. Pero la técnica y meticulosidad que emplea en la pintura es bastante ingenua, por lo que nos remite a la obra de **Hermenegildo Bustos**, pintor del siglo XIX y finalmente a la de Frida Kahlo al incorporar el autoicono como objeto estético. Aunque el contenido del tema de Castañeda es violento sin embargo su arte no lo es, si se compara con la pintura de Frida Kahlo que es el producto del drama y desgarramiento interior producto de su sufrimiento personal. En la pintura de Alfredo

Castañeda por el contrario se expresan paradojas visuales que son un comentario acerca del desorden esencial de la vida mejicana. **Fig 138**

En la pintura del pintor **Nahum B. Zenil** se hacen presentes los autoiconos con un contenido biográfico. La infinidad de recursos que usa se asocian a los de Castañeda, entre los cuales se pueden mencionar la duplicación de iconos y, las citas irónicas del arte popular mejicano como lo hace Frida Kahlo a quien admira muchísimo. Nahum B. Zenil al igual que Frida Kahlo usa el autoicónico como forma pictórica, para confrontar al espectador con ideas subversivas con la finalidad de reivindicar su propia homosexualidad. Esta iconografía pictórica y su significado se vincula a una poética del *pathos* del **albur**. Este carácter ambiguo que forma parte de la cultura mejicana abre la puerta a la espectación y a la duda referencial de la reivindicación gay. Al introducirnos en un terreno dubitativo sobre el significado de los signos y su contenido simbólico erótico - sexual le imprime un doble significado de tipo iconográfico e iconológico.

En la pintura ***El corazón más sangriento*** (1990) hace un homenaje a Frida Kahlo a través de una composición pictórica que tiene como centro de atención el autoicónico de Nahum B. Zenil que ocupa todo el espacio. A la vez que establece una resonancia estética con la pintura de Kahlo ***Las dos Fridas***. La pintura de Zenil exhibe su enorme corazón sangrante en una actitud oferente, mirando con fijeza al espectador como si esperara de él una respuesta.²²⁷

En la pintura de **Alejandro Colunga** las afinidades con la de Rufino Tamayo en cuanto a la exuberancia del color y la forma de representación de los iconos vinculados al mito y la leyenda son notables. La pintura ***La Llorona*** (1989) hace referencia por el título a la leyenda popular mejicana, de la mujer que al perder su hijo sale por las calles a altas horas de la noche en compañía del **chamuco** (diablo) buscando niños para matar. La composición desproporcionada de la cabeza en cuanto a su pequeñez, comparada con el resto del cuerpo que llena completamente el espacio, da la impresión de una

²²⁷ Auhchim, Alejandro. Zenil, Nahum B. **Museo en imágenes. Méjico, *Artes Plásticas**. Vol. 3. Num 13 y 14, Invierno 1991. p,100

cabeza asomada desde lo alto del lienzo espiando al espectador. La pintura de Alejandro Colunga rinde homenaje a la de Tamayo en las gruesas texturas, impregnándola de un carácter sensual, que se integra en perfecto mestizaje con las formas longilíneas del Greco que le dan un carácter singular. El rasgo de su pintura es el mestizaje fusionando elementos mejicanos con otros que toma de otras culturas. El tratamiento plástico que da al icono rinde homenaje al Greco y a la leyenda mejicana de la Llorona a través de las texturas de Tamayo.

Arturo Solari. Este joven artista con una obra pictórica conocida internacionalmente es otro ejemplo del eclecticismo reinante al final del siglo XX. Hasta 1995 su creación dentro de la abstracción tenía como carácter un grafismo estético abstracto integrado en el espacio pictórico en el que las texturas le conferían gran sensualidad. A partir de entonces cambia radicalmente en un proceso de deconstrucción en el que el elefante se vuelve en su pintura un icono esotérico dentro del mundo de la espiritualidad hindú al que se vincula. En este nuevo proceso se inicia en un proceso de gran vitalidad con una pintura de intenso colorido, que cada vez se hace más transparente culminando a través de plástica en el año noventa y nueve con el icono estrella, el elefante, que adquiere una nueva calidez y densidad al recuperar aquellas texturas que le dan la sensualidad pictórica como carácter. **Fig. 139**

Germán Venegas crea una pintura en la década de los ochenta en la que expresa el catastrofismo que se apoderó de la gente a raíz del terremoto que asoló la capital mejicana, y que tuvo consecuencias plásticas en su obra. En la cual expresa una y otra vez la inestabilidad existencial a través de las formas.

Dos de sus pinturas **Batalla** (1985) y **Los Borrachos** (1987) nos aproximan a las formas desintegradas como reflexión sobre lo efímero. En la primera de ellas **Batalla**, con una composición en la que las formas fragmentadas son signos / símbolos de extracción religiosa, y popular vinculadas a la historia. Los diferentes iconos están en el espacio pictóricos sujetos a un eje de líneas diagonales, pudiendo identificarse en la parte superior izquierda los restos del casco de un soldado español del siglo XVI, en el

centro una bola roja arrastra la cabeza cuyo rostro indígena muestra el terror, dos charros y, una cabeza cortada. Los clavos, dagas, cañones, el cristo crucificado y ensangrentado a la derecha, una peculiar serpiente roja que se enfrenta a un francés que le dispara. La iconografía tiene como característica la desintegración e inestabilidad, y más que pintados, los iconos / signos flotan en el espacio. La fragmentación e inestabilidad es el carácter predominante en la pintura, que hace una evocación de la Historia de Méjico con intención iconoclásta en la que el carácter catastrofista es su ingrediente principal. **Fig. 140**

En la segunda pintura **Los borrachos**, la iconografía es una reflexión sobre el tema del **alcoholismo**. La original composición expresa la inestabilidad que se manifiesta en la posición de los iconos, algunos de los cuales están pintados de cabeza. La estructura sobre diagonales destaca una jarra de vino y una botella de cerveza cuya espuma al derramarse se confunde con una daga. Ambas, jarra y botella están sobre la espalda de uno de los iconos en diagonal en la parte superior derecha y cuyo rostro tiene la forma de una tinaja antigua (griega o romana) descubriendo su ingeniosidad y una cierta ironía. El cuerpo en forma de copa invertida se sostiene con dificultad sobre las tambaleantes piernas construidas por pequeñas copas en forma de columnas que sobresalen de la copa - cuerpo. Para compensar el desequilibrio, un largo pendiente que cuelga de la oreja de la cabeza - vasija del icono con aspecto punk sirve de apoyo en el suelo, lo mismo que su mano. En color que predomina es el burdeos en diferentes tonalidades. A la izquierda de icono se precipita al vacío en picado vertical otro icono que lleva una túnica blanca y unas sandalias en los pies, y su rostro expresionista nos mira al revés. El cactus rojo a su lado es un signo / símbolo vinculado a la tierra mejicana que el pintor incorpora y del cual se extrae la bebida precolombina; pulque. En su caída al vacío la cabeza del icono roza con una daga que salpica sangre; este signo ambiguo que también cae. En la parte central derecha aparece el dibujo de una sierra a punto de cortar dos órganos sexuales masculinos que se enfrentan. Los diferentes iconos, el

griego -romano de cabeza, la vasija greco - romana y la daga árabe son herencia de un pasado que se precipita vertiginosamente al vacío. Estos signos se contaminan con los contemporáneos tales como el pendiente que cuelga de la oreja del personaje punk, la forma de expresión de los órganos sexuales con un lenguaje de los *graffitti* callejeros que expresan la cultura popular urbana que contacta con los barrios marginales. Estos elementos se acentúan por el color ácido y los tonos multicolores, chillantes rojos, verdes, amarillos, negros y blancos. Todo esto expresa su propia poética del *pathos* con un simbolismo dramático del pasado que se desintegra al mismo ritmo que la propia contemporaneidad. A la vez se expresa una visión violenta y catastrofista de la historia y el mundo actual que resume en forma signica y simbólica al precipitarse al vacío. **Fig.**

141

Roberto Parodi

Este pintor contemporáneo de Germán Venegas en la pintura *El puente* (1987) sigue la misma pauta confirmando la corriente catastrofista de los años posteriores al temblor que asoló la ciudad de Méjico (1985). El tema de esta pintura está dentro de esta concepción asimilando la atmósfera desoladora en la que el derrumbamiento es el tema de la realidad contemporánea. El icono central que atraviesa el lienzo horizontalmente de izquierda a derecha, es la representación de la serpiente emplumada; el símbolo precolombino de la sabiduría. Justo en medio y sobre sus espaldas el Partenón griego aparece como el símbolo de otra sabiduría, la mediterránea, iluminada por el color blanco. En el lado izquierdo y bajo la serpiente un Dios precolombino corre al mismo ritmo que la serpiente. El tratamiento pictórico en el que predominan los tonos oscuros apenas hacen destacar los ocre y verdosos, los cuales transmiten una sensación de agobio, obscuridad y desolación, acentuando esta sensación con el lenguaje expresionista que emplea el pintor. La siniestra obscuridad y su poética del *pathos*, sepulta a la sabiduría usando el derrumbamiento como metáfora. **Fig. 142**

Julio Galán.

Es un pintor que como Alfredo Castañeda y Nahum B. Zenil, expresa la tradición popular de los ex - votos y retablos, enraizando de esta forma las épocas colonial y contemporánea. La pintura de Julio Galán toma otro significado al sobreponer fotografías, postales antiguas y carteles que anuncian películas, a la manera de palimpsesto. Su obra conecta con la contemporaneidad de Nueva York en donde expone desde finales de la década de los la ochenta.

En el díptico **Sí y no** (1989) se aprecian una serie de mensajes que siguen tradición del retablo, pero que van más allá al incorporar al mismo tiempo signos / símbolos de procedencia precolombina y religiosa extraídos del catolicismo. Galán integra su autoicono como homenaje a Frida Kahlo, a la vez que funciona como un signo reivindicativo de su homosexualidad. La iconografía pictórica del díptico **Si y no** está formada del autoicono de galán semidesnudo con una falda a rayas rojas, la cual le cubre la parte inferior del cuerpo de forma semejante a las de las imágenes de los mártires de la antigüedad, pero en versión contemporánea. Ya que los signos que lo sitúan en la contemporaneidad son: el corte de pelo, los brazos cruzados en actitud de espera parecen indicar que se expone al juicio y resolución del veredicto. Las pruebas son mostradas al espectador sobre la falda roja y a rayas verticales, el círculo claro dibujado que acentúa la dirección de la hebilla y el principio y final del cinturón masculino indica el sitio de los órganos sexuales. El autoicono está delimitado centralmente por una cuadrícula subdividida en secciones más pequeñas, en las que destacan fragmentos de un código azteca precolombino y restos de texturas antiguas europeas entre tramas y texturas diferentes. Este autoretrato es una parte de díptico el cual está unido por unos cinturones que el pintor divide en tres partes y que se enlazan por un triángulo rectángulo. El carácter que predomina en su pintura son los textos escritos dentro de rombos y cuadrículas finas hechas a base de diversas texturas, así como unos esquemas moleculares dispuestos en cruz que representan alguna estructura genética. Estos símbolos son la clave para interpretar esta pintura en la que destaca la reivindicación de tipo homosexual.

Julio Galán como Frida Kahlo en sus cuadros incluye inscripciones y mensajes, perfectamente articulados en el caso de Kahlo y, fragmentados en el de Julio Galán.²²⁸ En este díptico el texto legible en uno de los rombos dice “*Que me mata si te miro en la imaginación*”. Estos textos son parte de un juego ambiguo en el que intervienen palabras sueltas e inconclusas, trozos de canciones populares mejicanas y adivinanzas. Estos signos expresan dentro del escurridizo mundo de la simbología sus vínculos con el contexto cultural al que pertenece. Estructurando en él su poética del *pathos*. **Fig 143**

Dulce María Nuñez

En la pintura de Dulce María Nuñez, **La Piedad** (1990)²²⁹ los poderosos signos / símbolos de la cultura religiosa mejicana en el lienzo se transforman en objetos estéticos. Los signos/símbolos son: La **Virgen de Guadalupe** y el indio **Juan Diego** los cuales conforman el **mito** Guadalupano, un dúo indisoluble cuya trama compleja enlaza la tradición y la política. Este mito creado en el siglo XVI cuando según la leyenda, la Virgen de Guadalupe se le apareció al indio Juan Diego en la colina del Tepeyac, este acontecimiento con el tiempo se oficializó transformándose en un poderoso símbolo de la mejicanidad. La historia reseña que el Cura Miguel Hidalgo tomó a la Virgen de Guadalupe como icono - bandera de la Independencia. Este icono substituyó al precolombino, la Diosa de la fertilidad Tonantzin - Nuestra Madre de gran arraigo entre los aztecas. Así la Guadalupana vino a consolidar la religión católica entre la población indígena.

Dulce María Nuñez parte de este icono doblemente sacro, el mito Guadalupano para exhibirlo como un objeto estético. En esta pintura es interesante el tratamiento plástico de los signos guadalupanos, empezando por el singular tratamiento pictórico en forma de escultura precolombina que da al indio Juan Diego. Esto nos recuerda las esculturas precolombinas talladas en piedra en piedra de obsidiana, exhibiendo los

²²⁸ Pitol, Sergio. **Julio Galán. La lección del sí y del no. Méjico. * Catálogo. Exposición Retrospectiva** M.A.R.C.O. (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey) 1994, pp, 21, 47

²²⁹ Nuñez, Dulce María. **Artistas Latinoamericanos del siglo XX. Biografías, Méjico, 1992, p, 335**

tatuajes por donde no los cubre el sayal. En segundo lugar la expresión del icono - escultura precolombina sentada sobre una silla *típicamente mejicana* de artesanía popular, rodeado de angelitos y de rosas como símbolo de la fragancia que envuelve a la Virgen en el cerro del Tepeyac es de éxtasis. Los dos iconos forman un solo símbolo indisoluble. La escultura de Juan Diego estrecha el lienzo de la Guadalupana con una mano, mientras que con la otra muestra todavía palpitante un corazón humano; un signo / símbolo que vincula los sacrificios humanos precolombinos.

En la pintura se estructuran los signos / símbolos sacro - religiosos de la cultura precolombina e hispana fundiéndose. El objeto estético que Nuñez introduce a través de los signos/símbolos invade un nuevo terreno, la desacralización del icono religioso se ha cado de su contexto, perdiendo su verdadero significado para convertirse en objeto estético. Esta transmutación estética cambia el espacio sacro de veneración basilical y catedralicio por el de galerías y museos en donde la pintura no tiene un carácter sacro sino exclusivamente estético circunscrito al arte y su valor artístico.

El fervor religioso que despierta el mito Guadalupano entre las clases populares que la visitan en su Basílica acentúa su significado polémico al usar iconos sacros con una **intención plástica** por parte de la artista para construir la nueva contemporaneidad estética en Méjico. La poética del *pathos* gira alrededor de la desacralización o descontextualización de los iconos-símbolos claves de la religiosidad mejicana vaciándolos del contenido tradicional y sometiendo solo al juicio plástico - estético. Así se inicia un juego de espejos al estar de por medio los sentimientos religiosos populares tan arraigados en la conciencia del pueblo mejicano, los cuales en ocasiones llegan al fanatismo al rozar los límites del esperpento transformándolos en objetos lighth. Esta pintura también revela la presencia de otras contemporaneidades con un espíritu nostálgico. **Fig. 144**

La pintura **Las Petritas** (1959) de **Jorge González Camarena** transmite este espíritu en los dos iconos que son los protagonistas del lienzo. Uno de ellos está sentado en una silla típica de artesanía mejicana y sostiene sobre sus rodillas a un icono más

pequeño. Por el alargamiento de la cabeza parece un icono perteneciente a la plástica de los mayas, que el pintor realiza superponiendo los ojos. Las cabezas de ambos iconos tienen las bocas cosidas a la manera de los indios jíbaros. Aunque los dos iconos ocupan el primer plano, sin embargo la perspectiva los ubica en un interior en el que se capta al fondo la ventana amarilla que da claridad y contrasta con los rojos y violetas de los muros y las vigas del techo. Un estallido de color prevalece en el ambiente creado por el brillo del rojo cálido, los verdes, amarillos y azules que se suman a las texturas para acentuar los rostros-máscaras, las deformaciones y las metamorfosis iconográficas que intensifican la expresividad. La pintura **Piedad** de Dulce María Nuñez si se compara con **Las Petritas** de Jorge González Camarena establece colindancias y recupera de forma nostálgica la estética del pasado con un sentido de ironía. Un pasado que revela la presencia de otras contemporaneidades. **Fig. 145**

El punto de comparación con otras contemporaneidades nos remite a la pintura **Las Petritas** (1959) de Jorge González Camarena en la cual se puede comprobar la similitud que se establece en cuanto al espíritu, con los iconos protagonistas de **La Piedad** de Nuñez .

En las Petritas uno de los iconos también está sentado también está sentado en una silla típica de artesanía mejicana sosteniendo sobre sus rodillas a otro icono más pequeño. El carácter plástico que proyecta debido al alargamiento de la cabeza que corresponde a la estética maya, y que de manera original el pintor configura superponiendo los ojos. El detalle de las cabezas de ambos iconos con las bocas cosidas ocupan el primer plano de la perspectiva al ubicarlos en un interior, desde el cual se observa una ventana amarilla al fondo que llena el interior del cuadro de claridad y luz, en violento contraste con los violetas y rojos de los muros y vigas del techo. El estallido de color debido al brillo del rojo cálido, los verdes, amarillos y azules se suma a las texturas que acentúan los rostros-máscaras, las deformaciones y las metamorfosis iconográficas intensifican la expresividad.

La pintura **La Piedad** de Dulce María Nuñez establece lazos con **Las Petritas**

de Jorge Gonzalez Camarena recuperando de forma nostálgica la estética del pasado con un sentido de la ironía. Este fenómeno que establece reminiscencias con la estética del pasado es una constante actual en la pintura contemporánea mejicana.

Rocío Maldonado

Esta pintora en la década de los ochenta aportó una estética que expresó en unos iconos que rescató del baúl de los recuerdos de la abuela, en los que a la manera de palimpsesto enriqueció.²³⁰

Retrato doble (1989) es una de esas pinturas en la que la artesanía popular de las muñecas de cartón pintado se manifiesta en dos iconos, que evocan los recuerdos de la infancia y pictóricamente recuperó como objetos estéticos de la contemporaneidad. Esta recuperación de la artesanía popular de las ferias, tianguis y mercadillos que aún perduran como reliquias en Méjico, los traspasa a la pintura para darle un carácter con signos / símbolos del pasado funcionando como contrapunto de la contemporaneidad. Los dos iconos - muñecas de esta composición pictórica están; uno de frente y otro de espaldas, lo que da dos versiones de la historia. Uno de estos iconos muestra de frente su rostro infantil mientras el otro de espaldas muestra en la parte posterior de la nuca un moño de anciana. Como si mostrara dos etapas femeninas; la infancia y la madurez. Los iconos - muñecas se entrelazan con una mano mientras que con la otra tratan de cerrar el círculo. Entre estos iconos el espacio pictórico deja apenas ver los dibujos de unos graffitis de torsos femeninos de frente y espaldas que flotan en un universo desconocido cuya única referencia es el grafiti de un planeta. La densidad pictórica es similar a la de los encalados de las casas mejicanas que una y otra vez son tratadas con diversas capas de pintura hasta formar verdaderos palimpsestos en los que se adivinan las huellas de la pintura anterior, que al perder vida e intensidad a su vez le confieren densidad. Este aspecto nos vincula a la pintura de Rufino Tamayo aunque en la de Rocío

²³⁰ Maldonado, Rocío. *Opus, Cit*, pp, 360, 361

Maldonado todo es más suave. Los tonos ocres, amarillos y azules se pierden entre el encalado, siendo una referencia más a las muñecas de cartón pintado y casi descoloridas por el paso del tiempo, de las que toma el hieratismo y la inmovilidad; un carácter presente también en la pintura de Tamayo.

La simbología afín con los signos que proyecta e iconos femeninos, haciendo referencia, más a la condición femenina de ayer y hoy, que pictóricamente trata a través de los graffitis como índice de una proyección universal. Esta reivindicación es tratada por Maldonado con mucha sutileza. **Fig. 146**

11.1 Efecto Rebote. Kitsch

En las pinturas anteriormente descritas se destila posmodernidad detectando varios filos a la vez, por un lado está lo que se denomina **efecto rebote**. Este fenómeno ocurre de una forma similar a lo que sucede con una pelota lanzada contra la pared, que vuelve a manos de quien la lanzó. El **efecto rebote** en la contemporaneidad está disfrazado y matizado por elementos sarcásticos y críticos. En otros casos detecta un deseo **endémico de realidad** (Jean Francois Lyotard) captado en una iconografía, que de forma directa o indirecta es capaz de satisfacerla. Muchas actitudes rinden homenaje a los románticos del grupo de la Ruptura, o bien a Van Gogh, Rafael Sanzio, o Ucello en la pintura de Arnaldo Coen. Los guiños a Cézanne, Braque o Zurbarán, las rememoraciones a Frida Kahlo... muchas otras entre citas y paráfrasis se sitúan entre el academicismo y lo *kitsch*. La obra de Julio Galán entre ellas, se podría analizar no de manera objetiva sino intersubjetiva, ya que el *kitsch* como categoría estética es ante todo nostálgico. Con frecuencia dulzón y travieso pero también amargo y violento. **Fig. 147**

11.2 El mito de la iconografía feminista.

Un fenómeno más que resulta indispensable retener entre lo que se ha producido a lo largo de éstos últimos años es la proliferación de artistas mujeres que cada vez más exhiben juntas. Una de las más recientes fue la de veinte pintoras en el Museo de Arte Moderno de Méjico D.F. con tantas tendencias como sus autoras. El

público no se preguntaba si lo que se exponía era de procedencia masculina o femenina, jóvenes o viejos admiraban simplemente las pinturas. No es la primera, otras exposiciones de esta índole se han organizado con el propósito de sacar a flote vastos conglomerados de iconografía feminista o con un propósito expresamente femenino. Tanto Mónica Mayer como Matis Bustamante, las asesoras de no pocas exposiciones organizadas con un enfoque feminista, explican sus ideas sobre estos eventos de la siguiente manera: las muestras formadas exclusivamente con obra de mujeres siempre crean expectación entre sectores del público por encontrar algún rasgo distintivo, ya sea de tipo formal o temático en los trabajos. (...) *Con frecuencia se discute, entre otras cosas, si por sus características biológicas las mujeres recrean con más frecuencia formas orgánicas y redondas o si el ámbito doméstico es más fácilmente representado debido a que está más a su alcance.* La verdad es que se ha creado *un mito respecto a la iconografía femenina*, (...) como admite la propia Mónica Mayer.²³¹ Un mito que sigue teniendo gran peso aunque afortunadamente se ha venido perdiendo cada vez más. El mito verdadero es que hay tantas mujeres artistas que ofrecen la misma calidad y cantidad de producción que los hombres. Sin embargo en lo que habría que insistir es que hay artistas mujeres y artistas homosexuales (hombres y mujeres) que producen obras de un fuerte impacto conceptual, derivado de sus respectivas plataformas y, sobre todo de sus capacidades introspectivas. Aquí también el espectro es muy amplio y se puede deducir de las últimas obras que hemos comentado.

La pintura de Marisa Lara es la muestra de una artista que participó en los años setenta en los **Grupos**. En dos de sus pinturas, ***Fábula de la enseñanza*** (1989) y ***Para tocar mejor*** (1989) se hace el análisis iconográfico desde la perspectiva de sus referencias al feminismo revela en su composición iconográfica pictórica la disposición del icono femenino en el espacio pictórico en dos partes separadas. La parte central de la primera, ***Fábula de la enseñanza*** la disposición del icono femenino está pintado de la cabeza hasta los muslos y el resto está pintado en el ángulo superior derecho. Este

²³¹ Del Conde Teresa. **La nueva pintura de un corte sincrónico**. Méjico, * ***Memoria de papel***, Año 1, Num 2, Octubre de 1991 España, Madrid 1983. pp, 62, 63

icono femenino con un traje de chaqueta azul con una blusa, la cabeza tocada con un y los zapatos de tacón revela signos de estatus burgués.

La representación femenina muestra a una profesional activa que trabaja para ejercer como tal, pero que al mismo tiempo pone de manifiesto otra faceta aún no superada; el regreso a casa y el trabajo de tipo doméstico que tiene que realizar sin remuneración y el cual no es compartido. La serie de signos/símbolos que aporta la mitad del icono son: el traje chaqueta, el sombrero puesto y los zapatos de tacón. Los signos que funcionan como contrapunto son los guantes de faena que lleva puestos para no estropearse las manos al realizar las tareas del hogar; el biberón, la taza, el cigarro y un cepillo. .

En la pintura estos signos explican la problemática de la mujer que tiene una doble responsabilidad; la de ejercer su profesión y además el trabajo que le espera al volver a su casa. Y que tanto el feminismo como el socialismo, parecen haber olvidado el trabajo no remunerado que se hace dentro del hogar, para ensalzar exclusivamente el llamado trabajo productivo que se hace fuera del hogar. El trabajo del hogar hasta ahora es considerado como una forma natural de las tareas femeninas, siendo inadmisibles se exija como gratuito. Las mujeres de hecho han encontrado su dignidad e independencia trabajando en el exterior de manera remunerada, pero no han transformado las tareas y responsabilidades en el seno de la vida doméstica. La doble jornada de trabajo que espera a la mayor parte de las mujeres de clase media y modesta (las otras descargan los trabajos domésticos en las empleadas del hogar) ha hecho que se idealice el trabajo hecho fuera de casa como ¡ el mito de la exterioridad !. Aquí no se está cuestionando lo interior sino su lugar en el orden económico simbólico.

Para algunas intelectuales como Simone de Beauvoir la interioridad era de una futilidad total incluyendo la preocupación por la decoración y el adorno. A finales del siglo XX y principios del XXI estas premisas provocan bastante desconcierto, ya que la filosofía parece ignorar el espacio intermedio que existe entre el genio creador que trasciende en sus obras o se realiza en sus actos y, la pobre ama de casa *sadomasoquista* que intenta patéticamente asearla lo mejor posible y transformar su

carcel en un reino. Lo que se cuestiona es el papel de la mujer en el hogar, no por la naturaleza de las tareas sino por exigirles que sea gratuito y excluirlas del trabajo....considerado productivo.

El feminismo inicialmente consideró que las mujeres accedieran al mismo status y lugar que los hombres para llegar a ser libres Pero esa liberalización alcanzaba en el mejor de los casos solo a una parte de la burguesía acomodada. La mayoría de las mujeres conservan su estatus tradicional o acumulan las tareas no gozando de su libertad más que en la soltería o renunciando a su familia. El problema del trabajo femenino en la esfera privada va acompañado de cierto desinterés por parte de las mujeres más favorecidas y más cultivadas que menosprecian el trabajo doméstico. Dichas mujeres tienen como modelo el éxito masculino burgués al exaltar exclusivamente la actividad masculina, pero se han olvidado que las mujeres que realizan un trabajo viven efectivamente como hombres. Pero se olvidan que la mayoría de los hombres tenían una mujer en casa para preparar la cena por la noche, ocuparse de la limpieza y los niños durante el día, pero que la mayor parte de las mujeres no tienen una mujer en casa. Esta desigualdad la han sufrido la mayor parte de las mujeres que trabajan, incluso las más favorecidas. ²³² **Fig. 148**

En la segunda pintura de Marisa Lara *Para tocar mejor* (1989). **Fig. 149** El icono central es un hombre vestido de impecable smoking, las manos en los bolsillos dejando al descubierto varios signos fragmentados, pero el más importante es la cabeza del lobo feroz. Los signos dispersos en el espacio pictórico nos sirven de guía para la reconstrucción del cuento; la impecabilidad del traje se completa por la blancura del puño de la camisa, en donde la mano amplificadora deja ver el puño blanquísimo que sobresale de la chaqueta. El lobo pisa sobre un cojín, las orejas esparcidas por doquier son índice de la atención que se pone a cualquier gruñido del lobo cuya máscara agresiva denota su mal humor. El ojo se mantiene abierto por una varilla, para mirarte mejor. El fragmento pintado en la parte superior descubre dos manos tocando las piernas femeninas hasta

²³² Agacinsky Silviane. *El Universal masculino*. * El País, Ed. Cataluña *Cultura*. 7 de Febrero, 1999. p, 10

llegar a quitar una pierna ortopédica azul. El humor se transforma en sarcasmo en la pintura en una iconografía pictórica en la que se hace una crítica despiadada al machismo, desde postulados feministas que integran el cuento en el icono **Lobo - Don Juan**.

11.3 Neomejicanistas. Autoafirmación

En la última década del siglo XX, la pintura con una estética neomejicanista es una plataforma más donde surge la creatividad, haciendo patente un arte cuyos lenguajes y contenidos se vinculan a la autoafirmación. Esta expresión artística es una forma solidaria de expresar una cultura arraigada en las poblaciones fronterizas y que en la actualidad se extienden más allá del Río Grande. A esta cultura que se le conoce popularmente como **chicana**. El *fenómeno fronterizo* subsiste en el sub - mundo de la marginalidad que refleja la complejidad del problema socio - económico de la emigración hacia Norteamérica. País que se considera el nuevo **Dorado** y al que llegan millones de campesinos procedentes no sólo de Méjico, sino de toda Latinoamérica con el objetivo de salir de la miseria e injusticia social en la que viven en sus países de origen. En Méjico la **Revolución** no les hizo justicia porque la tierra que les devolvió, si es que la tienen ... es como el **Relato** de Juan Rulfo. Ante las invasiones de **espaldas mojadas** el gobierno de Norteamérica ha comenzado a construir un muro en la frontera del río Bravo en que dice ser el país *más democrata del mundo* cuestionando éste ya que el último muro de la vergüenza cayó en Berlín en 1989. De todas maneras la frontera mejicana sigue siendo el punto de partida hacia el Dorado aún a costa de arriesgar la propia vida. Los patéticos iconos la cruzan huyendo hacia adelante de la cruel realidad para ir a buscar una mejor calidad de vida. Dentro de sus limitaciones los que pasan la frontera se aferran a lo único que nadie les puede quitar, su identidad cultural que la llevan como único equipaje. Algunos mueren en el intento de alcanzar su sueño, los que logran ir más allá de la frontera exhiben orgullosos la única joya que les queda: sus señas de identidad que actualmente están de moda en la música latina.

11.3.1 Fenómeno Fronterizo.

Como consecuencia del fenómeno migratorio surgió el **arte chicano** que es un subproducto cultural del mestizaje anglo - mejicano que palpita como una realidad en el corazón del Norteamérica. De gran arraigo en el sur y el oeste, desde New Mejioco a Texas, pasando por California, Arizona y Florida hasta Washington o New York la migración actual se extiende por toda Norteamérica. La innegable herencia hispana sirve de núcleo para aglutinar las expresiones lingüísticas, las costumbres y el folclore que juegan un papel importante en la nueva literatura chicana y por extensión en la música y pintura. Las huellas de Orozco, Rivera y Siqueiros son la base de un arte considerado el receptáculo exquisito que da a conocer los signos del fenómeno **chicano**. El cual cada vez más reclama el lugar que le corresponde dentro de la rica variedad cultural hispana dentro del mundo anglosajón. La presencia de treinta millones de hispanos en Norteamérica la confirma como la segunda comunidad más numerosa de Norteamérica. No solo por su base demográfica sino también la económica debido al poder de compra de 500,000 millones de dólares anuales, cinco veces más que al principio de la década de los noventa.

La presencia del **arte chicano** en Norteamérica con caracteres culturales propios da lugar a creaciones *que desbordan la propia idiosincracia*, a pesar de la incomprensión por parte de los ayuntamientos norteamericanos que a través de ordenanzas pretenden frenar la lengua castellana restringiendo su uso con el insostenible **English only**.²³³ El *fenómeno fronterizo* es motivo de estudio concienzudo por los pintores Felipe Eiremberg y Adolfo Patiño en Méjico.

Autodefensa. En Méjico la presión que ejercen los *mass-medía* con mensajes subliminales cuyo fin es una nueva colonización cultural tiene como respuesta una

²³³ Valenzuela, J. **Multados por hablar en español** * **El País**, 14 de Febrero , 1999. Ed, cataluña, p, 63

autodefensa respecto a los poderosos monopolios que invaden y controlan la Banca, la Industria y hasta la Política. Las infiltraciones más sutiles son las manifestaciones de tipo cultural y lúdico a través de exposiciones, conciertos musicales que los *mass-media* y particularmente el cinematógrafo poco a poco han influido en la sensibilidad del pensamiento y del sentimiento expresado en el lenguaje. El nuevo espíritu de la contemporaneidad no pasa desapercibido en el arte influyendo en la creatividad. La nueva onda musical mezcla rancheras y jazz resultando el sonido mestizo... y su intérprete de excepción en Méjico es la cantante Pecanins. La pintura ha seguido el mismo camino y se expresa en signos cuyo significado descubre el mestizaje imponiendo el nuevo lenguaje en el arte. La contaminación con signos procedentes de la semiótica y *mass-media* estructura esta estética mestiza que arrasa como novedad en el mercado del arte que se encarga de la difusión de las obras en los centros financieros. Nueva York, Frankfurt, Londres, Milán, Ginebra, Tokio y ahora Berlín controlan e imponen las nuevas corrientes pictóricas que confirman un eclecticismo que se difunde por Internet a toda la **aldea global**. Este poderoso *mass-media* de difusión es el escaparate idóneo de muchas obras pictóricas, exposiciones y subastas. Teóricamente las fronteras desaparecen al igual que las culturas para fundirse en la nueva estética **mestiza**. Tanto en oriente como en occidente los estilos y lenguajes pictóricos borran las fronteras con nuevas propuestas que se integran a velocidades insospechadas, dejando atrás las existentes por la urgencia de innovación y novedad. Dentro de esta vorágine imparable el factor económico ejerce una poderosa influencia en el mercado del arte. La adquisición de pintura ya no es simplemente signo de estatus social o buen gusto si no que se transforma en un refugio seguro del dinero. La obra de arte es el foco de atracción de potentes inversionistas que las valoran más como bonos bancarios, que por su valor estético-plástico. Adquiere el estatus de un producto sometido a la especulación, subiendo y bajando su valor de acuerdo a los vaivenes de la economía.

Precisamente una de las economías más afectadas ha sido la mejicana

provocando a nivel mundial la desestabilización económica conocida como **el efecto tequila (1995)**. El cual ha marcado a la sociedad y por supuesto con repercusiones en el mundo de la creatividad pictórica contemporánea cuya producción tiene un marcado acento catastrofista y apocalíptico. Al **efecto tequila (1995)** se suman otros factores tales como el contexto social que manifiesta signos evidentes de corrupción de altos jefes políticos emparentados con las mafias de la droga salpicando a todos los poderes: ejecutivo, legislativo y judicial. La **situación actual mejicana** se ve acentuada por las calamidades naturales tales como los temblores que en 1999 destruyeron el patrimonio artístico de la ciudad de Puebla de los Ángeles, cuyas pérdidas de valor incalculable no serán recuperadas. Y actualmente en 2005 los ciclones entre ellos el Stan y el Vilma que han causado inundaciones recientes y damnificados, con pérdidas humanas y económicas. Lo que conlleva como resultado un creciente aumento de la pobreza con sus consecuencias sociales que se manifiestan por la aparición oportunista de grupos de presión política y bandas armadas. Lo cual se traduce en inseguridad ciudadana, robos de coches, asaltos a mano armada, secuestros de empresarios que se extienden cada vez más a cualquier mortal. Estas noticias son parte de la vida cotidiana del país y la nueva realidad de Méjico, sobrepasando cualquier novela de violencia terrorífica y macabra. Este contexto es la base de datos de los pintores para crear a principios del segundo milenio una pintura dentro del más puro ambiente apocalíptico y catastrofista.

11.3.2. **Neonacionalistas.** Para concluir éste análisis nos acercamos a aquellas propuestas que recuperan los signos de identidad de tipo neo - nacional con la intención *naïf* de defender la propia identidad de la **Mac'Donalización global**. A partir de los años ochenta surge esta corriente que se empeña en mantener vivo el pasado precolombino. La exposición que se hizo en el Museo de Arte Moderno de Monterrey puso de manifiesto este interés, en la cual se expusieron pinturas cuyo soporte era el papel amate. Esta recuperación e integración de este papel como soporte en la obra contemporánea, tuvo como fin mantener viva la tradición precolombina.

En la exposición **Los artistas y el amate** ²³⁴ se dieron a conocer los diferentes lenguajes que actualmente conviven en la contemporaneidad. En ella se vieron obras pintadas con métodos tradicionales de origen artesanal sobre papel amate y realizadas por los indígenas que continúan con la tradición, así como artistas de reconocido prestigio internacional convirtiendo el evento en un homenaje a los **tlacuilos** (artistas y pintores precolombinos) y a los que aún continúan con esta tradición. Las obras de Pablo Nicolás, los hermanos Mauricio, Roberto y Abraham destacan como miembros de una familia de artistas autóctonos de San Agustín, Oapan (Guerrero), o el *collage* de Alejandro Santiago (1991) de la colección Fundación Televisa, A.C. Lo que demuestra el interés por recuperar una tradición de origen precolombino que al mismo tiempo sirve de soporte creativo dentro de la corriente neomejicana. **Fig. 150**

La década visagra de final del informatizado siglo XX que da paso al siglo XXI es motivo para hacer una valoración pictórica, descubriendo la pervivencia del arte con raigambre prehispánica, folklórica o popular. Este arte se aferra de alguna manera a la tradición construyendo una pintura que es una respuesta a la invasión que los *mass-media* nos hacen con imágenes desde Norteamérica. Y que simbólicamente responde como un arma que defiende la identidad cultural. Estableciendo al mismo tiempo una diferencia con la época nacionalista al no estar coaccionado el artista por una sola estética. Precisamente la obra gráfica hecha por ordenador de **Mariestela Mendiola** cuyo título es **Documento** confirma este ecléctico y técnico. **Fig. 151**

Dentro de la corriente neo-mejicanista, la pintura de Filemón Santiago **Personaje con bandera**. s /f o la de Ismael Vargas en **Feria** (1988), José Luis Romo, Esteban Azamar en **Muerte Amor que hasta mi puerta tocas** (1991) o en la pintura de **Dalia Monroy** ²³⁵ que usa como tema el **danzón** son una muestra que confirma el eclecticismo que predomina. El ritmo popular y sensual que se baila en el Puerto de Veracruz y que

²³⁴ **Los artistas y el amate**. * **Catálogo**. Nuevo León. Méjico. Ed. Museo de Monterrey, Marzo, 1985

²³⁵ Garibay, Ricardo. **Dalia Monroy. Contradanza y son**. * **Folleto**. Méjico. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. I.N.B.A. Museo Nacional de Bellas Artes, salas 7 y 8. Méjico, 1995

trasciende en la cultura musical, Dalia Monroy lo toma como objeto estético y signo de reafirmación de su propia identidad. En la pintura de Monroy se contradice el espíritu totalizador de los *mass-media* la iconografía es espectacular e innovadora que aplica el color de una manera casi pura. La artista crea su propia iconografía en la que destaca la plástica pictórica señalándola como una de las pintoras con más futuro. En sus pinturas, ***Un, dos, tres...*** (1995) y ***Coquetería danzonera*** (1995) destaca como antes se menciona, además del fuerte colorido el tratamiento plástico que hace con las manchas al construir los iconos a la manera de un *poodle*. En la pintura hay un orden en los compartimentos pictóricos que va construyendo los cuales controla con sutiles líneas que acentúan los volúmenes. Las texturas dan al color un efecto de palimpsesto dejando intacta su pureza e imprime movimiento a su pintura acentuando la sensualidad; del título nos lleva al compás del ritmo lúdico del danzón. Lo que establece un parangón con el mural de Diego Rivera ***Corrido de la revolución***, pero en la pintura de Dalia Monroy no hay mensaje ideológico sino se concreta a investigar la plástica del color. Lo interesante en su pintura son las manchas superpuestas formando palimpsestos que guardan el misterio de las formas. La violencia del color da aún más expresividad y fuerza a la poética del *pathos* que libera la sensualidad escondida en el ritmo de la danza traducida visualmente en placer óptico. **Figs 152, 153, 154, 155 y 156**

ILUSTRACIONES
(Capítulo 11)



Fig 137.-
Título: "Beto y Camus". (1991).
Autor: Rafael Cauduro.
Técnica: Oleo, acrílico, oxido/lámina, madera y tela. (190 x 190 cm).
Lugar: Exposición Museo de Arte Moderno. Mayo-Julio 1951. Ciudad de México.



Fig 138.-
Título: "El gran parto". (1983).
Autor: Alfredo Castañeda.
Técnica: Oleo/tela.
Lugar: México. D.F.



Fig 139.-
Título: "Sin título". (1996).
Autor: Arturo Solari.
Técnica: Oleo y acrílico/tela.
Lugar: Consulado de México en Barcelona.

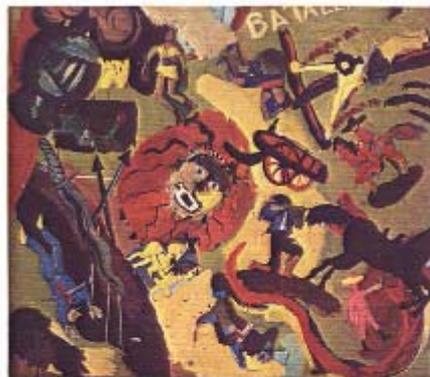


Fig 140.-
Título: "La batalla". (1985).
Autor: Germán Venegas.
Técnica: Oleo y talla en madera/tela. (120 x 150 cm).
Colección: Jaime y Patricia Rastra. Ciudad de México.



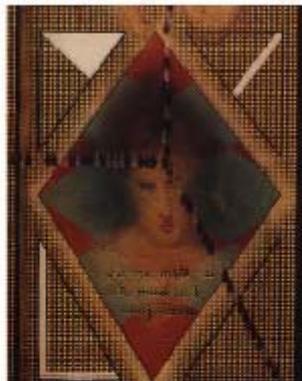
Fig 141.-
Título: "Los borrachos". (1987).
Autor: Germán Venegas.
Técnica: Oleo/tela. (140 x 180 cm).
Colección: Particular. Monterrey México.



Fig 142.-
Título: El puente (1987).
Autor: Roberto Parodi.
Técnica: Oleo/tela. (140 x 200 cm).
Colección: Carlos Ashida. Gadalajara. México.



Fig 143.-
Título: "Si y No". (Diptico). (1990).
Autor: Julio Galán.
Técnica: Oleo, acrílico, collage/tela.
Colección: Particular. Monterrey. México.



Detalles del Diptico: "Si y No" (1990) (I y II)

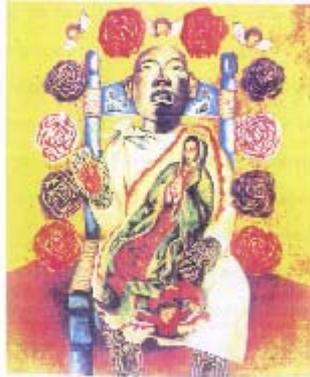


Fig 144.-
Título: "La piedad". (1990).
Autor: Dulce María Nuñez
Técnica: Oleo/madera. (67 x 60) cms.
Colección: Particular. Monterrey. México

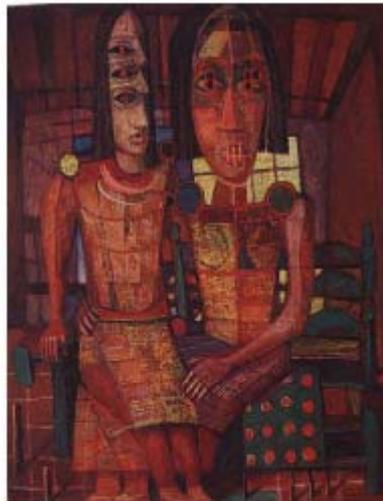


Fig 145.-
Título: "Las Petritas" (1959)
Autor: Jorge Gonzalez Camarena
Técnica: Oleo/masonite (70x60 cm).
Lugar: Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.



Fig 146.-
Título: "Retrato doble". (1989).
Autor: Rocio Maldonado.
Técnica: Oleo/tela y madera. (140 x 180 cm).
Colección: Particular. Monterrey, México.



Fig 147.-
Título: "Flor en el espacio". (Candente polan). (1968).
Autor: Arnaldo Cohen.
Técnica: Acrílico/tela. (150 x 240 cm).
Colección: Museo de Arte Moderno. México. Pintores del siglo XX. Del 2 de Mayo al 19 de Junio. (1994).



Fig 148.-
Título: "Fabula de la enseñanza". (1989).
Autor: Marisa Lara.
Técnica: Oleo/tela. (140 x 125 cm).
Colección: Particular.



Fig 149.-
Título: "Para tocarte mejor". (1989).
Autor: Marisa Lara.
Técnica: Oleo/tela. (112 x 125 cm).
Colección: Particular.



Fig 150.-
Título: "Costumbre". (1991).
Autor: Abraham Mauricio.
Técnica: Tinta/amate. (130 x 30 cm).
Colección: Quiñones.



Fig 151.-
Título: "Documento 1". (1990).
Autor: Marisela Mandiola.
Técnica: Obra gráfica por ordenador. (50 x 30 cm). Papel arches.



Fig 152.-
Título: "Personaje con bandera". s/f
Autor: Filemon Santiago.
Técnica: Acuarela. (38 x 28 cm).
Colección: Particular.



Fig 153.-
Título: "Feria". (1988).
Autor: Ismael Vargas.
Técnica: Oleo/tela. (180 x 125 cm).
Colección: Particular. Monterrey, México.



Fig 154.-
Título: "Sin título". (1989).
Autor: Esteban Azamar.
Técnica: Oleo/tela. (120 x 120 cm).

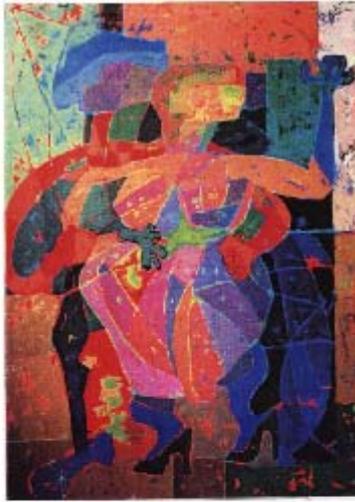


Fig 155.-
Título: "Uno, dos, tres.....". (1995).
Autor: Dalia Monroy.
Técnica: Acrílico/tela. (170 x 150 cm).
Colección: Arte Nucleo. México.



Fig 156.-
Título: "Coquetería danzonera". (1995).
Autor: Dalia Monroy.
Técnica: Acrílico/tela. (130 x 170 cm).
Lugar: Museo Nacional de Bellas Artes. México.

Conclusiones y Tesis

La investigación de la iconografía pictórica mejicana del siglo XX revela una serie de juegos entre los signos / objetos, cuya interpretación se ha hecho a partir de los presupuestos de la metodología iconológica investigando los vínculos existentes entre los objetos estéticos y el contexto cultural

Los vínculos que establecen los signos / objetos en la pintura de José Agustín Arrieta, un precursor del siglo XIX revelan esta dinámica entre los iconos - objetos tales como: el pan de muerto, la porcelana francesa, las flores de zempasuchil o flores de muerto, la china poblana y, el mole poblano. Estos signos contienen un fuerte simbolismo que los vincula al contexto cultural mejicano dándole un significado particular a la pintura que va más allá de las formas.

El inicio de esta nueva estética surgió en el siglo XIX y nos sirve de punto de referencia para la interpretación de la pintura creada no sólo durante la primera mitad del siglo XX, y que estuvo marcada por la estética nacionalista. **La Escuela Mejicana de Pintura** es su máxima expresión. Las obras pictóricas de Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, David Afaro Siqueiros o Rufino Tamayo le dan el carácter especial con la presencia de **iconos – símbolos**; por ejemplo las sandías tricolores que exaltan los colores de la bandera de Méjico (verde, blanca y roja). Los bodegones de Rivera, y Tamayo van mas allá de las formas para introducirnos en el terreno mítico - simbólico. Mientras que en la pintura de Frida Kahlo a las frutas se añade el símbolo mismo de la bandera tricolor para exaltar aún más ese nacionalismo y la mejicanidad.

Otro precursor de finales del siglo XIX, el grabador **José Guadalupe Posada** estableció también juegos de tipo **iconográfico - simbólico** en su obra gráfica, usando como objeto estético esqueletos y calaveras a los que dio un significado nada usual en el arte ya que se desvía el símbolo hacia lo lúdico. Posada introdujo la estética del **divertissement** en su obra a través de estas formas, estableciendo las bases para que en el siglo XX otros artistas la integren como parte de su obra, como ocurre por ejemplo

en los iconos de los murales de Roberto Montenegro. O los iconos híbridos que apenas sí dejan percibir sus contornos, o rastros de ellos en la pintura de Rufino Tamayo en la que el **yo** se disuelve para adoptar la forma de máscaras. Incluso a nivel internacional el Equipo Crónica le rinde homenaje.

La pulsión, el rastro o la huella son una referencia continua en la pintura de la segunda mitad del siglo XX, se manifiestan en las pinturas de Juan Soriano, Pedro Coronel, Rodolfo Nieto, Francisco Toledo, Lilia Carrillo, o Antonio Peláez, revelando en ellas fracciones antropomórficas o de animales. Este fenómeno se acentúa **en los últimos treinta años** en las pinturas de Germán Venegas, Roberto Parodi, Marisa Lara, Dulce María Nuñez, Arturo Solaris o Dalia Monroy.

La caligrafía en la pintura mejicana es otro **signo - icono** que se ha usado en algunas pinturas, que la toman de otras contemporaneidades para expresar la propia realidad. Por ejemplo en la obra de Frida Kahlo, pintora que se inspira en el retablo colonial mejicano incorporando textos o leyendas en su obra, que expresan su propia intimidad. La caligrafía en la pintura de Kahlo no es un signo gestual, sino un elemento que potencia la expresión de su propio yo, usa un lenguaje espontáneo y popular como símbolo a su vez de la reafirmación de su mejicanidad. Lo cual hace que el observador penetre en la subjetividad de la artista. En cambio, la caligrafía que hay en los murales de Diego Rivera tiene un sentido diferente. En la obra mural de Rivera se vuelve un elemento de reivindicación social e ideológica. Una forma de protesta social. Muchas veces la escritura aplicada a una obra pictórica puede explicar lo inverso, crear confusión si se escribe al revés. Tal es el caso de los textos en la pintura de Julio Galán que introducen un factor de desconcierto y misterio. En los de Alfredo Castañeda una tensión de los lenguajes plásticos al introducir estilos contemporáneos de letras junto a iconos - símbolos de extracción precolombina, como en la pintura **El Gran Parto**.

En todos estos casos hay una dinámica provocada por el objeto estético al entrar en el espacio y la interpretación del signo nos lleva al símbolo. En este esquema la raíz étnica, popular y precolombina surge estableciendo vínculos estrechos con las propias

raíces. La aplicación metodológica en la interpretación del significado de los símbolos nos revela, que en la pintura mejicana emergen como señas de reafirmación de la propia identidad. Lo cual da lugar a una **poética del pathos** que **surge** del propio contexto socio - cultural.

Entre los signos más significativos destacan los de tipo **precolombino, mítico, folklórico, religioso - popular e ideológico.**

1. Signos / símbolos y mitos de origen Precolombino.

- a). El **águila** de la guerra florida.
- b). Los **dioses** vinculados al mito. **Coatlícue o Huitzilopxtli.**
- c). **Máscaras** precolombinas.

2. Signos / símbolos de origen folklórico y popular:

- a). **La talavera y el vidrio poblano,**
- b). **El pan de muerto.**
- c). Las **calaveras** de azúcar son un signo / símbolo de la muerte lúdica.
- d). **Las frutas tricolores** como la sandía vinculadas al símbolo nacional de la bandera.
- e). **Las banderitas tricolores** que aparecen en muchas obras pictóricas.
- f). **Las máscaras populares.**
- g). La **china poblana y el charro** funcionan como signos / símbolos del mestizaje y del Méjico moderno.
- h). **El traje folklórico de tehuana** es un icono / signo autóctono que encierra una simbología subliminal de liberación femenina vinculada a las mujeres de la región del Istmo de Tehuantepec. Mujeres que se han ganado su emancipación gracias a su actividad económica que ejercen a través de su trabajo y, que les ha dado no sólo el poder económico sino el social dentro de su comunidad. Diego Rivera y Frida Kahlo toman el traje de la tehuana para integrarlo como objeto estético con un sentido simbólico en su pintura. En tanto que Julio Galán en los

años ochenta lo integra, al igual que el del charro con un sentido de nostalgia tomado de otra contemporaneidad. La tehuana de Julio Galán no tiene rostro, es hierática como si perteneciera más a la sociedad de consumo y formara parte de un escaparate como maniquí.

i). **El icono de Emiliano Zapata. Y los iconos de personajes históricos.**

j). **Graffiti extraídos de la cultura marginal (órganos sexuales)**

3. Signos de origen popular - religioso:

a) **La Virgen de Guadalupe y Juan Diego.**

b) Los **retablos** de origen religioso - popular que han marcado la pintura de Diego Rivera, Frida Kahlo y Julio Galán.

c). **Cristos, ángeles, arcángeles y santos. El Arcangel San Miguel** de Arriola

4. Signos ideológicos, políticos y sociales.

a) **La hoz y el martillo.**

b) **El icono de Marx, Stalin, Lenin o Mussolini.**

5. Revolucionarios.

a) **Rifles, cañones, flechas, arcabuces.**

6. Eróticos.

a) **Desnudos, fragmentos de órganos sexuales.**

Todos estos signos / símbolos que los pintores han incorporado a su propio lenguaje como una forma de expresión de la poética del **pathos** revelan las señas de la propia identidad cultural. A través de ellos expresan la problemática social de la clase trabajadora y sus reivindicaciones, temas que se introducen en la pintura mejicana del siglo XX y que nunca antes habían sido tratados. Lo que hace que la pintura haga suyo el verso:

fabricar apariencias

que de dudas se pasen a evidencias.

Los años cincuenta rompen con la estética nacionalista haciendo patente los lenguajes de transición entre ellos el Cubismo, Expresionismo y la novedad: la

Abstracción. Esta pluralidad de lenguajes y el cosmopolitismo así como el enfrentamiento entre figurativos y abstractos dio vitalidad al grupo. Enrique Echevarría, Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Juan Soriano, Francisco Corzas, Pedro y Rafael Coronel, Antonio Pelaez, Vicente Rojo, Manuel Felguerez, o Cordelia Urueta.

A partir de la década de los **setenta** el fenómeno los **Grupos** sacudió el panorama pictórico de Méjico, contribuyendo con una crítica que provocó la revisión sobre la realidad pictórica. Lo que contribuyó a la resurrección de la pintura - pintura en los **ochentas**. Muchos pintores actuales le deben mucho a este fenómeno que al final de siglo ha dado paso a un abanico de opciones entre ellos Magali Lara.

Por otro lado el mito **Frida Kahlo** surge al igual que su pintura, con un sin fin de admiradores.

El análisis del *pathos* con la presencia del **mito** como elemento propio de la cultura mejicana se vincula a la propia idiosincracia. Gran parte de la iconografía tiene un significado simbólico vinculado a este carácter, que adquiere tonalidades y matices que van desde lo místico, pasando por lo sacro o narrativo para convertirlo en la fuente de un lenguaje pictórico propio. Al grado de conformar en los artistas una simbiosis con la **magia** privilegiando su enfoque particular. En la pintura hay magia, mito y recreación del mito, hay hechizo y demiurgia. Aunque notablemente diversos los pintores coinciden en las esencias específicas mencionadas aunque pertenezcan a generaciones diferentes. La obra pictórica por poner unos cuantos ejemplos de Rufino Tamayo, Rodolfo Nieto, Rodolfo Morales, Luis Zárate, Ruben Leyva, Sergio Hernandez o Francisco Toledo tienen en común el arraigo a la cultural tradicional, rasgo principal de los pintores de tierras oaxaqueñas. En estos la fuerza que los une es el **primitivismo** suscitado sin duda, por la cercanía de una naturaleza pródiga al mismo tiempo exuberante y brutal, sumada a la experiencia de su cultura ancestral que aún sigue viva. Hasta ahí llegan las correspondencias, porque en el lienzo, el lenguaje empleado los singulariza.

La **cotidianeidad** mejicana se impone, el **fenómeno fronterizo** se vuelve fuente

de inspiración por su fuerte contenido social y político. Los desastres de tipo natural y económico forman parte de esa **cotidianeidad** de Méjico, incidiendo en la sensibilidad de los pintores que crean cada vez una pintura en la que la poética del *pathos* muestra su patetismo vinculado a la catástrofe. O recuperando estéticamente lenguajes neomejicanistas como el de Dalia Monroy o técnicas gráficas por ordenador como el de Mariestela Mendiola que se traducen en los iconos pictóricos de finales del siglo XX y principios del XXI..

Bibliografía por temas

a). Estética

Ocampo, Estela, Peran Martí. *Teorías del Arte*.

, Icaria, 1991.

Gombrich, E.H. *Imágenes simbólicas*. Madrid, Ed. Alianza, 1983.

Warbur, Aby. *La Rinascita del paganesimo antico*, Florencia, 1966.

Cassirer, Ernst. *La filosofía de las formas simbólicas*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1967.

Bialostocky, Jean. *Iconology and Iconography*. Nueva York, Encyclopedia of World Art, 1963.

Mitchell, W.J.T.. *Iconology; Image and Ideology*. Chicago. Chicago University Press, 1986.

Saxl Fritz. *Continuity and variations in the Meaning of Images*, London, Warburg Institute, En *Lectures*, 1957.

Panofski, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Madrid. Ed, Alianza, 1972.

Podro, Mitchel. *The Critical Historicians of Art*. London, Yale University Press, New Haven and London, 1989.

Hegel, George W,F. *Estética. La forma del arte simbólico*, Buenos Aires, 3, Ed, Siglo XX, 1983.

Hegel, George W. F.. *De lo bello y sus formas*. Madrid, Ed, Astral, 1986.

Furio, Vicens. *Idea y forma en la pintura*. Barcelona, Ed, Anagrama, 1992.

Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas*. Madrid, Ed, Historia 16, 1998.

Trevi, Mario. *Metáforas del símbolo*. Barcelona, Ed, Arthropos, 1996.

Cortés, José Miguel G. *Orden y Caos*. Barcelona, Ed Anagrama, 1997.

Seguí, Javier, Planell, Joaquin, Burgaleta, Pedro M. *La interpretación de la obra de arte*. Madrid. Ed, Complutense, 1996.

b) Historia

Cortés, Hernán. ***Cartas de relación de la Conquista de Méjico***. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1979.

Díaz Del Castillo, Bernal. ***Historia de la conquista de la Nueva España***. Méjico. Ed. Porrúa, S.A. 1986.

Sahagún, Bernardino, Fray. ***Historia General de las cosas de la Nueva España***. Méjico. Ed. Porrúa, S.A. 1979.

Códice Ramirez, ***Manuscrito del siglo XVI. Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias***. Méjico, Ed. Innovación, S.A. 1979.

Leon- Portilla, Miguel. ***Literaturas de Mesoamérica***. Méjico. Ed. S.E.P.1984.

Leon- Portilla, Miguel. ***Visión de los vencidos. Relaciones indígenas en la Conquista***. Méjico, Ed. Universidad Autónoma de Méjico, 1984.

Solís, Antonio. ***Historia de la Conquista de Méjico***. Méjico. Ed. Porrúa, S.A. 1978.

Paz, Octavio. ***El laberinto de la soledad***. Méjico. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1990.

Rubert de Ventos, Xavier. ***El laberinto de la hispanidad***, Barcelona. Ed. Planeta 1987.

Fell, Claude. ***José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1924)***. Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 1989.

Pereyra, Carlos. ***Hernán Cortés***. Méjico. Ed, Porrúa, 1976.

Recinos, Adrian. ***Popol- Vuh. Las antiguas historias del Quiché***. Méjico, Ed, Fondo de Cultura Económica, 1952.

c) Historia del Arte

Fernandez, A, Barnechea, Haro E, J.. **Historia del arte**. Barcelona, Ed, Vicens Vives, 1982.

Del Conde, Teresa. **Historia Mínima del arte mejicano del siglo XX**. Méjico, Ed, Attame, 1994.

Del Conde, Teresa. **Pintura mejicana moderna. *Memoria de papel, Crónicas de la cultura en Méjico**, Méjico, Año 1, Nº 2, Octubre de 1991.

Lucie-Smith, Edward. **Arte Latinoamericano del siglo XX**. Barcelona, Ed. destino, 1994.

Pintado en Méjico. Fundación Banco Exterior de España. 1983.

Tibol, Raquel. **Gráficas y Neográficas en Méjico**. Méjico. Ed. S.E.P. Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 1987.

Delmari, Romero Keith. **La obra mural de David Alfaro Siqueiros. La historia del arte mejicano**. Méjico. Ed. S.E.P/I.N.A.B. Nº 99, 1982.

Carrillo, Azpeita Rafael. **Posada y el grabado mejicano**. Méjico. Ed. Panorama, 1991.

Cien obras Maestras del Museo de Arte moderno. Méjico, Ed. Patria, S.A. 1990.

d) Artistas

Arrieta, José Agustín, su tiempo, vida y obra.(1803-1874) Castro Morales, Efraín. **Homenaje Nacional**. Méjico. Museo Nacional de Arte, 1994.

Cuevas, José Luis . En torno a papel. Barcelona, Ed, Polígrafa, 1983.

Coronel, Pedro. Javier Marín. **Pintores y pintura mural mejicana**. Méjico, Ed, Resumen, 1995.

Galán, Julio. Retrospectiva. Méjico. Museo de arte contemporaneo de Monterrey, Museo de Arte Moderno,1994.

Kahlo, Frida (1907-1954). Dolor y pasión. A.Germany. Ed, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1992.

Kahlo, Frida. Jamis, Rauda. Barcelona, Ed, Circe, 1988.

Monroy, Dalia . Contradanza y Danzón. Catálogo. Méjico, Ed, I.N.B.A. 1995.

Nieto, Rodolfo. *Pintores de Méjico del siglo XX. Catálogo.* Colección de Arte Moderno. Méjico, Ed,I.N.B.A. 1994.

Orozco, José Clemente. *Pinacoteca de los genios.* Ed, Atlantida- Buenos Aires, 1988.

Orozco. *Reed, Alma.* Méjico. Fondo de Cultura Económica, 1986.

Posada, José Guadalupe. *Ilustrador de la vida Mejicana.* Méjico. Fondo Editorial de la Plástica, 1992.

Rivera, Diego. *Retrospectiva.* Catálogo. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. 1987.

Siqueiros, David Alfaro. *Historia del Arte Mejicano N° 99.* Méjico. Ed, SEP/INBA,Salvat, 1982.

Solaris, Arturo. *Catálogo.*

Toledo, Francisco. *Revista. Artes de Méjico, Nueva época. N° 13, Méjico. Otoño de 1991.*

BIBLIOGRAFÍA.

- Bertran Wolfe. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. Ed, Diana. Méjico, 1972.
- Bialostocky, Jean. *Iconography and Iconology*. In *Encyclopedia of World Art*, Vol VII, Nueva York. 1991.
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Ed, Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1994.
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol I. Ed, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1996.
- Carrillo, Azpeitia, Rafael. *Posada y el grabado Mejicano*. Ed, Panorama. Méjico, 1991.
- Cassirer, Ernst. *La filosofía de las formas simbólicas*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1987.
- Cassirer, Ernst. *Antropología de las formas simbólicas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1976.
- Cortés, G. José Miguel. *Orden y Caos*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.
- Del Conde, Teresa. Franco, Calvo Enrique. *Índice Temático y Onomástico*. Ed Attame. Méjico, 1994.
- Del Conde Teresa. *Historia Mínima del Arte Mejicano del Siglo XX*. Méjico, Ed, Attame, 1994
- Díaz de León, Francisco. *Gahona y Posada. Grabadores Mejicanos*. Ed, Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1968.
- Fabela, Ramón. *Rufino Tamayo: 70 años de creación. Los murales de Tamayo en los Estados Unidos*. Ed, I.N.B.A. Secretaría de Educación Pública, Méjico, 1988.
- Fernandez, Justino. *Arte Moderno y contemporáneo de Méjico*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de Méjico. Méjico, 1952.
- Gellner, Ernst. *Encuentros con el Nacionalismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- Giomar, Michel. *Principes d'une Esthétique de la mort*. Ed, José Corti, Paris, 1967.
- Gombrich, Ernst. *Freud y la Psicología del arte*. Ed. Barral, Barcelona, 1971.
- Gombrich, Ernst. *Imágenes Simbólicas*. Ed, Alianza, Madrid. 1983.
- Gonzalez, Matute Laura. *Escuelas de pintura al Aire libre y Centros populares de*

- pintura**. Tesis de Licenciatura, U.N.A.M. Méjico, 1994.
- Fell, Claude. **José Vasconcelos. Los Años del Águila**. Universidad Autónoma de Méjico, Méjico, 1989.
- Hegel, George. W. Estética. **La forma del arte simbólica**. Ed. Siglo XX. 3, Buenos Aires, 1983.
- Herner de Larrea, Irene. **Diego Rivera's Mural at the Rockefeller Center**. Ed, Edicupes, S.A. de C.V. Méjico, 1990.
- Herrera, Hayden. **Frida. A Biography of Frida Kahlo**. Nueva York, 1993 and London , 1989.
- Jamis, Rauda. **Frida Kahlo**. Ed. Circe, Barcelona, 1992.
- Kettenmann, Andrea. **Kahlo**. Ed Benedict Taschen, Köln, 1992.
- Leon-Portilla, Miguel. **Literaturas de Mesoamérica**. Ed, S.E.P. Méjico, 1984.
- Lucy-Smith, Edward. **Arte Latino Americano del siglo XX**. Ed, Destino. Barcelona, 1994.
- Malraux, A. **Les voix du silence**. Ed, C.N.R.F. París, 1958.
- Mariátegui, José Carlos. **Siete ensayos sobre la realidad Peruana**. Ed, Crítica, Barcelona, 1973.
- Mitchel, W.J.T. **Iconology; Image and Ideology**. Chicago University Press. Chicago, 1986.
- Nicholson, B, Henry. **La religión del Méjico Central prehispánico**. Vol 10, Austin 1. Méjico. Ed, Era, 1978.
- Ocampo, Estela, Peran Martí. **Teorías del Arte**. Ed. Icaria. Barcelona, 1991.
- Del Guercio, Antonio. **José Clemente Orozco. Pinacoteca de los Genios**. Ed, Atlántida. Buenos Aires, 1988.
- Poggioli, R. **Teoría del arte de vanguardia**. Ed. Cátedra, Madrid, 1979.
- Paz, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1990.
- Paz, Octavio. **Sombras de Obras. Arte y Literatura**. Ed, Seix Barral. Barcelona, 1996.

- Paz, Octavio. **Los hijos del Limo**. Ed, Seix Barral. Barcelona. 1990.
- Paz, Octavio. **El signo y el garabato**. Ed, Seix Barral. Barcelona, 1991.
- Paz, Octavio. Tamayo: **Geometría y Transfiguración**. Ed. Selección. Méjico, 1980.
- Panofski, Erwin. **Estudios sobre iconología**. Ed. Alianza, Madrid, 1972.
- Podro Michel. **The Critical Historicians of Art**. Yale University. New Haven and London, 1989.
- Poggioli, R. **Teoría del arte de Vanguardia**. Ed, Cátedra, Madrid, 1979.
- Reed, Alma. **José Clemente Orozco. El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot**. (1925-1929) Ed, siglo XXI, Méjico, 1971.
- Rodó, José Enrique. **Ariel. Liberalismo y Jacobismo. Ensayos: Rubén Darío, Bolívar, Montalvo**. Ed. Porrúa., S.A. Méjico, 1991.
- Rubert de Ventós, Xavier. **El Laberinto de la Hispanidad**. Ed, Planeta. Barcelona, 1987.
- Rubert de Ventós, **Teoría de la sensibilidad**. Ed, Península, Barcelona, 1979.
- Rulfo, Juan. **Relatos. Nos han dado la tierra**. Ed, Alianza. Madrid, 1994.
- Sabater, Fernando. **El Mito Nacionalista**. Ed, Alianza cien. Madrid 1996.
- Saxl Fritz. **Continuity and Variation in the Meaning of Images**. In *Lectured*. The Warburg Institute. London, 1987.
- Seguí Javier, Planell Joaquín, Burgaleta, M, Pedro. **La interpretación de la obra de arte**. Ed, Complutense. Madrid, 1996.
- Schiff, Gert. **Image of Horror and Fantasy**. Harry Abrams Inc, Publishers. Nueva York, 1978.
- Stanton, Collin. **Diego Rivera. Ed, Era, Méjico, 1964**.
- Tamayo Rufino: **70 años de creación**. Ed, I.N.B.A. Secretaría de Educación Pública, Méjico, 1988.
- Tibol, Raquel. **Gráficas y Neográficas en Méjico**. Ed, S.E.P. Méjico, 1987.
- Tibol, Raquel. **Siqueiros introductor de realidades**. Ed, U.N.A.M. Méjico, 1961.
- Waldman, Diane. **Willem de Kooning**. Harry. N. Abrams, Inc publishers. Nueva York in association with the National Museum of American Art. Smithsonian Institution. Nueva

York, 1998.

Warburg, Aby. **La Rinascita del Paganesimo Antico**. Florencia, 1966.

Westhein, Paul. **Una investigación estética**.. Ed, Artes de Méjico. Méjico, 1957.

Whitney, Chadwick. **Frida Kahlo. Women Artists and the Surrealist Movement**.

Thames and Hudson Publishers. Nueva York, 1991.

Wolfe, Bertran. **La fabulosa vida de Diego Rivera**. Ed. Diana, Méjico, 1972.

Libros de Historia General y del Arte.

Del Conde, Teresa. **Lilia Carrillo. Abstracción Libre, panorama actual. Historia del arte Mejicano**, No, 113, Ed, SEP/Salvat, Méjico, 1982.

Del Conde, Teresa. **Wolfgang Paalen, Abstracción Libre. Panorama actual. Historia del Arte Mejicano**, No. 113. Ed, SEP/Salvat, Méjico, 1982.

Del Conde, Teresa. **Historia Mínima del Arte Mejicano del siglo XX**. Ed. Attame, Méjico, 1994.

Díaz del Castillo, Bernal. **Historia de la Conquista de la Nueva España**. Ed, Porrúa , Méjico, 1980.

Duviols, Pierre. **La destrucción de las religiones andinas (Durante la Conquista y la Colonia)**. Universidad Autónoma de Méjico. Méjico, 1977.

Fernández, A-Barnechea, E-Haro, J. **Historia del Arte**, Ed. Vicens-Vives. Barcelona, 1982.

de Sahagún, Bernardino. **Historia General de las cosas de la Nueva España**. Ed, Porrúa. S.A. Méjico, 1977.

de Guerlero, I.E, Elena. **Historia del Arte Mejicano**. N° 59, Ed, SEP/INBA. Salvat, Méjico, 1982.

Jaffé, L. Hans. **El Arte del siglo XX**. Ed, EDAF. Madrid, 1980.

León-Portilla, Miguel, Garibay, Angel María, Beltrán, Alberto. **Visión de los vencidos. Relaciones indígenas en la Conquista**. Universidad Autónoma de Méjico. Méjico, 1984.

Mariátegui, Carlos. **Siete Ensayos de la realidad peruana**. Ed, Crítica, Barcelona, 1973.

Mengin, Ernst. **Historia Tolteca Chichimeca**. Vol I. Ed, Instituto de Antropología e Historia, Méjico, 1991.

Recinos, Adrian. Popol Vuh. **Las antiguas historias del Quiché**. Ed. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1952.

Historia del Arte Mejicano, Ed. SEP/Salvat, Méjico, 1982.

Tibol, Raquel. **José Guadalupe Posada**. *Historia mínima del Arte mejicano*. No, 88. Ed. SEP/INBA, Salvar, 1982.

Palou, Pedro. **La fundación de Puebla y su evolución histórica**. Ensayos. Gobierno del Estado de Puebla, 1986.

Recinos, Adrian. **Popol-Vuh**. *Las antiguas historias del Quiché*. Ed, Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1952.

Stern, María. **Las extraordinarias historias de los códice mejicanos**. Ed. Joaquín Moritz. S.A. Méjico, 1972.

Catálogos, folletos y tesis.

Brown, Ann Bety. **Homenaje a Diego Rivera. El pasado idealizado; la utilización de la iconología precolombina por Diego Rivera**. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986

Castro, Efraín. **Homenaje a José Agustín Arrieta**. (1803 - 1874). INBA, Museo Nacional de Arte. Méjico, 1994.

Del Conde, Teresa. **Pintado en Méjico**. Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1983.

Goya. **250 Aniversario**. Ed. Museo del Prado. Madrid, 1996.

Gonzalez, Matute Laura. **Escuelas de pintura al Aire libre y Centros populares de pintura**. Tesis de Licenciatura. U.N.A.M. Méjico, 1994.

Núñez, Dulce María. **Artistas Latino Americanos del siglo XX**. Méjico, 1992.

Maldonado Rocío. **Artistas Latino Americanos del siglo XX**. Méjico, 1992.

Rivera, Diego. **Retrospectiva**. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

Vanegas, Cedeño, Claudia. **Celebración del día de los muertos**. Folleto. Méjico, 1968.

Vanegas Arroyo, Blas. **Homenaje a Manuel Manilla**. Folleto exposición. Casa de la

Cultura de Puebla. Pue, Méjico, 1978.

Posada, Guadalupe José. **Ilustrador de la vida mejicana**. Fondo Editorial de la Plástica Mejjicana. Méjico, 1963.

Pitol, Sergio. **Julio Galán. La lección del sí y del no**. Exposición Retrospectiva M.A.R.C.O. (Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey), Méjico, 1992.

Periódicos, Revistas, Boletines.

Barguellini, Clara. **El Barroco en Latinoamérica**, 1492-1992. La Historia revisada. **El País*. Capítulo VII, Madrid, 1992.

Del Campo, David. **La Utopía del arte público. (El fenómeno los Grupos en la década de los setenta)**. **Memoria de papel*. Año 1, No. 2. Méjico, Octubre de 1991.

Monclús Estella, Antonio. **El pensamiento español y la idea de América**. Méjico, Ed, Cuadernos Americanos, N° 2, Marzo-abril, 1987.

Pintura de caballete y pintura de pulquería. **El Demócrata*, 20 de Julio de 1923.

Dañados algunos frescos pintados por Diego Rivera en la Secretaría de Educación. **El Universal y el Excelsior*. Méjico, 26 de Junio de 1924.

El mes siguiente el vandalismo se ensaña con las obras de Orozco y Siqueiros en la E.N.P. **El Universal y el Excelsior*. Méjico, 20 de Julio de 1924.

El pensamiento español y la idea de América. Méjico. Ed, Cuadernos Americanos, Num 2, Marzo-abril, 1987.

El Barroco en Latinoamérica, 1492 - 1992. La Historia revisada. Europa. **El País*. Capítulo VII, Madrid, 1992.

Creación de la Dirección General de Bellas Artes. Boletín de Educación, Méjico, 1, 2 de Noviembre de 1915.

Boletín de la Universidad I. Méjico, 1 de Noviembre de 1917.

La nueva orientación de la Academia Nacional de Bellas Artes. Boletín de la Universidad III, 6, Méjico, 1917.

Renacimiento y Nacionalismo. Méjico, *El Demócrata, 1923.

Gómez, Elsa. **Curso sobre Frida Kahlo y María Izquierdo. Surrealistas entre el abaratamiento y el olvido.** *El Nacional, 28 de Julio de 1997.

Hernández, Araujo, Juan. **El movimiento actual de la pintura en Méjico. El Nacionalismo como orientación pictórica intelectual.** *El Demócrata, Méjico 26 de Julio de 1923.

Hernández Araujo. **El movimiento actual de la pintura en Méjico. El Nacionalismo como orientación pictórica intelectual (IV).** *El Demócrata, Méjico 2 de Agosto de 1923.

Martín del Campo, David. **La utopía del arte público. (Fenómeno de los Grupos en la década de los setenta).** *Memoria de papel. Crónicas de la Cultura en Méjico. Año 1, N° 2, Octubre de 1991.

O´Gorman, Edmundo. **Tiempo y arte.** *Memoria de papel. Año 1. N° 2, Octubre de 1991.

Vasconcelos José por Ortega. *El Universal Ilustrado, Méjico, 23 de Noviembre de 1923.

Rivera, Diego. **De pintura y de cosas que no lo son.** La Falange, Méjico 5 de Agosto de 1923.

Walter, Eugene. **Federico Fellini. La dolce vita.** *The Transatlantic Review, 1964.

Diccionarios.

El Pequeño Espasa. Ed. Bilbao Vizcaya, Madrid, 1988.

AGRADECIMIENTOS.

Deseo agradecer la co - dirección de las Doctoras Pilar Palomer y Estela Ocampo en el seguimiento, apoyo, consejos y observaciones para llevar a buen término esta tesis. Así como al Sr. Lic. Samuel Morales Escalante, Jefe de Investigación y Exposiciones del Museo Rufino Tamayo de la ciudad de Méjico, a la Srta. Liliana Mata Gómez y al personal de la Biblioteca del Museo Rufino Tamayo que me brindaron su ayuda durante el tiempo que me acerqué para investigar la obra del pintor y grabador Rufino Tamayo.

A la Srta. Dña. Cristina Híjar, Coordinadora de Difusión del CENIDIAP (CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES PLÁSTICAS) de la ciudad de Méjico y al Sr. Dn. Alejandro A. González Castillo responsable del Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes, por su interés y eficacia al solicitarles material fotográfico de la obra de los artistas mejicanos del siglo XX, el cual ha sido muy valioso en la elaboración de esta tesis.

A la Srita Marlene Vite y al Sr. Adrián Costa por su colaboración en la parte logística. Y a mi esposo Arturo Faura Castillo por su paciencia , apoyo y colaboración afectuosa en todo momento.

