

Un análisis histórico sobre las visiones y representaciones del indígena mexicano y su relación con mi pintura.

Tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales con orientación en pintura.

Presenta:

*Aureliano Eduardo Ortíz Vera.
Lic. En Artes Visuales.*

*Director: Mtro. Gerardo Portillo Ortíz
Asesor: Dra. Elizabeth Fuentes Rojas.*



México, 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

267690



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Gerardo Portillo Ortíz, por dirigir esta tesis.

A la doctora Elizabeth Fuentes Rojas, por su asesoramiento.

Al maestro Daniel Manzano Aguila.

Maestro Aureliano Sánchez Tejeda.

Maestro Jorge Chuey.

Por las sugerencias para el mejoramiento de esta tesis.

Mis agradecimientos especiales para:

Arq. Fernando Barrios.

María Esther Ortíz.

Por el diseño e impresión de la tesis.

México, 1998.

EL ESPEJO DE OBSIDIANA

A. EDUARDO ORTÍZ VERA

INDICE

INTRODUCCION.....	5
CAPITULO I	
EXTRAÑOS SERES	
<i>La visión europea del indígena mexicano desde la conquista al siglo XVIII.....</i>	7
CAPITULO II	
LA CREACION DE UNA IDENTIDAD	
<i>La ideología nacionalista y su relación con el indígena mexicano.....</i>	39
CAPITULO III	
EL DISFRAZ NACIONALISTA	
<i>La representación pictórica del indígena mexicano en el siglo XIX.....</i>	51
CAPITULO IV	
LA MOTIVACION REVOLUCIONARIA	
<i>La imagen del indígena mexicano en Orozco, Siqueiros y Rivera.....</i>	70
CAPITULO V	
EL PASAJE PARADOJICO	
<i>Un análisis y descripción sobre la interpretación de los rituales indígenas en la obra pictórica propia.....</i>	91
CONCLUSION.....	130
LISTA DE IMAGENES.....	135.
BIBLIOGRAFIA.....	139

INTRODUCCION

Una propuesta pictórica personal, requiere de un proceso en el cual existen e influyen imágenes de otros artistas, pasados y presentes, conceptos, lecturas, ideas, sucesos cotidianos y sobre todo, las vivencias del propio artista.

Son estas vivencias las que determinan el estilo de las imágenes y el contenido que portan.

Este proceso implica un tiempo de trabajo y estudio en el que maduran, se decantan y se clarifican las influencias mencionadas, logrando lo que denomino un estilo, un lenguaje, una propuesta pictórica.

Esta tesis investiga y describe el proceso pictórico que me ha llevado a elaborar imágenes y temáticas de rituales de los indígenas mexicanos.

Describe el porqué como pintor contemporáneo trabajo estas imágenes y como fue que llegué a ellas.

La tesis es también la búsqueda de un conocimiento histórico, iconográfico, ideológico y social, de cómo y porqué han sido elaboradas las imágenes del indígena mexicano por otros artistas.

El motivo para investigar la imagen del indígena mexicano, surge de la necesidad de conocer y comprender las causas por las que su imagen ha sido mitificada.

Para comprender las causas sociales, políticas, religiosas por las cuales los indígenas ha sido falseado en su real condición de marginado, he realizado un viaje histórico a través de las concepciones que se han tenido del mismo.

De la misma manera, para comprender como emergió el indígena en mi pintura, he realizado otro "viaje introspectivo", buscando los impulsos emotivos y reflexivos que me llevaron a este tema

Para emprender estos viajes hacia el indígena mexicano, me he propuesto "escuchar la voz de los demás", de ahí la gran presencia de las opiniones de pensadores y artistas a lo largo de la tesis.

La finalidad de esta tesis es, por lo tanto:

Comprender, clarificar y reflexionar sobre la visión personal que del indígena, se proyecta en mi propuesta pictórica.

CAPITULO

I

EXTRAÑOS SERES

La visión europea del indígena mexicano desde la conquista al siglo XVIII.

LA MANIFESTACION DEMONIACA

SIGLO XVI

Analizar la imagen que tuvieron los europeos del indio mexicano desde la conquista al movimiento de Independencia, implica adentrarse y vislumbrar una raigambre en donde la cultura proyecta hacia el indio mexicano conceptos que tienen condicionantes históricos, religiosos, sociales, raciales y por supuesto artísticos, que llegan a ser entre ellos paradójicos.

La civilización europea antes del descubrimiento de América de alguna manera sabía de la existencia de otras culturas por ejemplo: la africana o la asiática, sin embargo de la cultura mesoamericana no sabía nada, y se percibió por la cultura europea con dos concepciones que son contradictorias entre sí, por una parte es la idea del "nuevo mundo". Por la otra es la geografía ya descrita por Platón o el paraíso perdido que relata la biblia. Sus habitantes son a la vez seres de otro mundo, indios o descendientes de alguna tribu de Israel.

La razón de esta doble visión que tiene la cultura europea hacia el "nuevo mundo" y sus habitantes se deben a los conceptos culturales de lo que significa "civilización" y "barbarie", por lo tanto antes de analizar cual fue la imagen del indio mexicano que se formaron los europeos desde su primer encuentro, se hará un análisis dentro de la cultura europea, sobre las concepciones de aquellos seres que no pertenecen a su misma "civilización", es decir de los "otros".

Debemos por tanto remontarnos a Grecia, cuna de la civilización europea. Dentro de la galería de seres imaginarios que habitan en la marginalidad de la civilización griega, se encuentran los habitantes, cíclopes, centauros, ninfas, salvajes y bárbaros.

Cada uno de estos seres simboliza los instintos más bajos del hombre, pero también sus anhelos más sublimes.

El caso del salvaje y el bárbaro puede parecer el mismo, para la civilización griega (al menos hasta cierta etapa) no lo es, ya que el bárbaro lo consideraba como una amenaza terrible, tanto que el salvaje "era como un ser (no domesticado)".

"Hay que destacar el hecho de que la noción de barbarie no fue siempre la para referirse a misma en Grecia, de ser vocablo para designar una lengua extranjera, pasó a señalar a los pueblos no griegos y, después de las guerras con los medos, adquirió el sentido de "cruel". Pero lo más significativo para el presente estudio es la inexistencia de un vocablo griego preciso y único para referirse a la idea de civilización (palabra de origen latino)... Desde luego la noción de polis tenía ese sentido; pero también la palabra hemeros, que significa "domesticado" ó "dócil", era usada. La idea de civilización, es decir a una sociedad como la griega, regida por leyes justas. Este hecho debe hacernos destacar la importancia de la idea griega de los salvajes, como seres que no han sido domesticados; así agrios es la antítesis de hemeros".¹

La concepción del salvaje se desarrolla quizá antes de que la razón griega, ya que forma parte de un mito exclusivo de la civilización europea. Sin embargo, ésta al enfrentarse a una cultura verdaderamente diferente como la prehispánica, percibe en el indio mexicano otra especie de salvaje y bárbaro, no le basta a la civilización europea el estar dividida y describir a los "otros", sino que además se niega a reconocer una identidad totalmente diversa a la suya.

Las diversas causas históricas, filosóficas, ideológicas, sociales, religiosas, artísticas, etcétera, son las que a continuación se analizarán.

Cuándo el mundo Occidental a través de España y Portugal se encontró dentro de una civilización desconocida para ella, como lo era la civilización prehispánica su actitud es de un asombro que oscila entre la admiración, el horror y la incompreensión.

Las primeras conceptualizaciones del indio americano que tienen los europeos, se tiñen de fábulas y mitologías de origen medieval.

1) - Roger Bartra EL SALVAJE EN EL ESPEJO

1ª. Edición, México, U.N.A.M. Era, 1992, p.16.

Ya mencionamos que el europeo trajo hacia América al salvaje, y de las descripciones que del indio americano hizo el europeo podemos citar John of Holwood y su libro Sphaera Mundi:

" Seres de color azul y cabeza cuadrada " 2

Diego Velázquez los describe como:

"extraños seres de grandes orejas planas y otros con caras de perro que habían en los países aztecas....." 3

Pero no sólo eran fantásticas las ideas que los europeos tenían de los indios americanos, las concepciones que daban sobre el origen de los habitantes de América, tienen el mismo carácter.

Comentaban algunos escritores de aquella época que los indios descendían de las:

" diez perdidas tribus de Israel... o aún la idea adoptada mucho después de que en alguna forma misteriosa la nación gala había enviado esos extraños vástagos" 4

2) - Lewis Hanke

EL PREJUICIO RACIAL EL NUEVO MUNDO
Aristóteles y los Indios de Hispanoamérica.
1ª. Edición, México, SEP/SETENTAS,
1974, P. 21.

3) - *Ibidem*

p. 27.

4) - *Ibidem*

p. 29

El mismo tipo de concepciones míticas de los europeos se proyecta sobre la geografía del Continente Americano:

"Colón aseveró con firmeza que había descubierto el paraíso terrestre... Otros la fuente de la juventud ó las siete ciudades encantadas que según creía habían sido fundadas por siete obispos portugueses...o el Dorado " 5

Importante es el concepto que tiene Hernán Cortés del indio mexicano ya que es el primer europeo que se le enfrenta.

Su concepción del mundo tiene dos raíces fundamentales: el Medievo y el Renacimiento.

A través de estas dos fuentes culturales Cortés se forma una imagen del indio mexicano, la primera (medieval), tiene una connotación negativa, en tanto que la segunda (renacentista) es positiva.

Como heredero de la cultura medieval es un caballero de las Cruzadas, lleva con su brazo armado la religión cristiana a los pueblos infieles y sus conquistas son para la mayor gloria de Cristo. Los indios americanos son:

"... criaturas engañadas y dominadas por el demonio y su civilización deberá abandonar el vasallaje a Satanás si no quiere perecer. El indígena pronto se le presenta sujeto a los peores vicios " es sodomita y antropófago" y tiene otra cosa terrible y abominable de ser punida, que hasta hoy no se ha visto en ninguna parte y es que... en presencia de aquellos ídolos los abren vivos por los pechos y les sacan el corazón y las entrañas " 6

5) - *Ibidem*

p. 24, 28

6) - Luis Villoro

LOS GRANDES MOMENTOS DEL INDIGENISMO EN MEXICO

1ª. Edición, México, Editorial, la Casa Chata, 1979, P.30

La concepción del indio americano lo lleva a manifestar dos alternativas para el indio: o se someten a la religión católica y se aceptan como vasallos de Carlos V, o se les exterminará y esclavizará, las consecuencias de este pensamiento se encuentran en las matanzas de Cholula y Tenochtitlán.

No obstante como hombre del Renacimiento también convive en Cortés el pensamiento humanista y contempla a la civilización prehispánica como un científico que analiza, estudia, investiga y que se admira del indio mexicano.

En este sentido el indio mexicano reviste las cualidades más altas del espíritu humano: "...gente con tanta capacidad que todo lo entienden y conocen muy bien ..." 7

Reconoce su gran religiosidad, su honestidad, la fidelidad hacia sus gobernantes, su independencia y su dignidad para no someterse a ningún gobierno, y en relación a su orden político social:

"... que entre ellos, hay toda manera de buen orden y policía y es gente de toda razón y concierto..." 8

Estas dos concepciones del indio mexicano manifestadas por Hernán Cortés no se contradicen pues no los conceptualiza como seres inferiores, sus defectos se deben a que están dominados por el demonio, y por lo tanto son ciegos a verdad divina.

La sociedad prehispánica y el indio mexicano deben de sobrevivir y tener un lugar en el nuevo mundo que se esta forjando por él a través de la conquista.

Pero aún así para la comprensión del indio mexicano y su sociedad, existe en el europeo una barrera que implica la terminología que utilizaron para describirla.

7) - *Ibidem* p. 26

8) - *Ibidem* p. 27

La descripción que hicieron de la civilización azteca, de su estructura política y social, esta llena de términos confusos en cuanto que cada cronista tiene un concepto diferente del objeto a describir, por ejemplo: el término "Señor", es utilizado por Hernán Cortés para denominar lo que sería el "Gobernante Supremo", en tanto que Sahagún lo llama "Emperador", Bernal Díaz del Castillo utiliza el nombre de "Rey", etc.

Sucede lo mismo con las descripciones de la división político-social de la civilización azteca: se usan términos como "Confederación, Imperio, Señoríos, Provincias ", etc., no hacen más que proyectar y adaptar ideas europeas a un contexto conceptual totalmente diverso ".⁹

Una de las preocupaciones centrales entre los españoles como conquistadores del nuevo mundo fue ante todo, el saber ¿ Quienes eran en realidad los habitantes de estas tierras? Cuál su naturaleza, es decir, si eran hombres o bestias ¿? Y por tanto como se les debe tratar, sí como hombres o como esclavos. Toca por lo tanto describir la controversia sobre estos asuntos que siempre mantuvieron inquietos a los españoles, tanto a los que opinaban que los indios eran menos que hombres como a los defensores de las causas indígenas, para después continuar con las concepciones europeas del indio mexicano en los siglos XVII y XVIII.

La polémica sobre la naturaleza del indio surge por dos razones: 1) Conocer quienes eran estos seres de los cuales nunca había noticias. De ahí las diversas explicaciones fantásticas sobre el origen del hombre americano; 2) El maltrato que daban los conquistadores a los indios y que es denunciado sobre todo por los frailes. No es gratuito que sean los frailes los que intervengan en la defensa y la polémica sobre la naturaleza del indio ya que la conquista tenía entre sus principales fines la propagación de la fe cristiana y entre algunos de los frailes sobre todo los franciscanos existían la intención político-religiosa de la implantación de un imperio del indio mexicano, el cual ya estaría anunciado en el Apocalipsis. ¹⁰

9) - José María Muria SOCIEDAD PREHISPANICA Y PENSAMIENTO EUROPEO.

1ª. EDICIÓN, México, SEP/SETENTAS, 1973.

10) - George Beaudeau. LA PUGNA FRANCISCANA POR MEXICO.

1ª. Edición, Méx. ,Editorial Patria./Alianza Editorial Mexicana. 1990.

Las interrogantes de los conquistadores frailes y pensadores sobre la naturaleza del indio son en esencia dos: ¿ Son los indios seres inferiores por lo tanto sin razón? ¿ Es justa la guerra contra los indios y su sometimiento para así integrarlos a la civilización y religión cristiana, o esta integración debe de ser pacífica?

Existen dos concepciones en el europeo del indio mexicano, por una parte los indios son adoradores del demonio, sodomitas, monstruos, caníbales, por la otra encarnan los más altos valores del hombre a tal grado que el fraile Sahagún comenta:

“ ... no hay arte alguna, que no tenga habilidad para aprenderla y usarla... de las cosas de policía, echan el pie delante a muchas otras naciones que tienen gran presunción de políticas, sacando fuera algunas tiranías que su manera de regir contenía... y.. se afirma que tuvieron perfectos filósofos y astrólogos y muy diestros en todas las artes de la fortaleza...” 11

Una cosa estaba clara para los conquistadores y evangelizadores, la civilización y la religión del indio debe de desaparecer, deben ser súbditos del nuevo rey y entregarse a la fe cristiana. Pero ¿Cómo se debía de actuar con los indios para que aceptaran este nuevo orden? ¿Cómo se comportaban los conquistadores en los hechos?

Para los soldados conquistadores él masacrarlos, aporrearlos, esclavizarlos, quitarles tierra, riquezas y mujer, estaba justificado y una de las razones de este comportamiento tiene su origen en la tradición militar que portaba el soldado español, la cual se remonta a sus guerras contra los musulmanes para recuperar territorios de España e imponer la fe cristiana.

El gusto por hacer la guerra con la finalidad de la propagación de la religión y por la corona española implicaba el honor militar y por lo tanto la superioridad jerárquica del conquistador en la sociedad española y como es lógico suponer ante la sociedad sometida.

11) - Luis Villorio op. Cit. P.49, 50

Había por tanto un gusto por la guerra en el soldado español el cual podía luchar por forjar un imperio y ganar honor y riquezas, más no sería él quien trabajaría y extraería las riquezas de los territorios conquistados, del trabajo físico se encargarían los hombres sometidos por él.

Es pues una actitud medieval la que tienen los soldados españoles quienes se sitúan en un nivel superior ante los indios, ya que en su mayoría se las daban de nobles e hidalgos.

“...en un principio algunos españoles extraían oro ellos mismos, según Las Casas... Juan de Delgado que a mediados del siglo XVIII escribía acerca de las Filipinas, hace constar... ¿Quiénes son los que sustentan en estas tierras y los que nos dan de comer? ¿Acaso los españoles cavan, cogen y siembran en todas estas islas? No, por cierto: porque llegando a Manila todos son caballeros”. 12

La actitud del conquistador español como un ser superior al indio justifica el maltrato y la guerra, además el indio debería de agradecer al conquistador su llegada ya que le daba la verdadera civilización y religión. ¿Qué justifica además esta actitud de los españoles ante el indio? La aplicación a los indios que hicieron algunos pensadores de la doctrina Aristotélica de la esclavitud, tal concepción se encuentra en su tratado La Política, 1.1. sec. 5:

“...pero, ¿Existe alguien destinado por naturaleza a ser esclavo, para quien semejante condición sea justa y conveniente? O ¿Toda esclavitud es contra naturaleza? (...) Que unos manden y otros obedezcan es algo no solo inevitable sino conveniente, y ya desde el momento de nacer unos son marcados por la sujeción, otros por el mando. (...) El ser vivo, primero que todo, consta de alma y cuerpo: de los cuales uno por naturaleza es el que gobierna y el otro gobernado (...) Es posible ver pues (...) que el gobierno del alma sobre el cuerpo, como el de la inteligencia y del elemento alma sobre el cuerpo, como el de la inteligencia y del elemento racional sobre el afectivo, es natural y conveniente: más la igualdad o la relación inversa es siempre a todos perjudicial (...) donde pues, existe tal diferencia como la del alma y el cuerpo, el hombre y la fiera

(tal el caso de aquellos cuyo oficio es el sentido corporal, y es el mejor que pueden desempeñar), esos son por naturaleza esclavos, y nada mejor hay para ellos según lo dicho, que vivir bajo la autoridad del amo (...). Es claro, pues, que unos hombres son libres por naturaleza, y esclavos otros, y que esta razón la esclavitud es conveniente y justa para estos". 13

John Major, profesor escocés en París es el primero en aplicar la doctrina aristotélica de la esclavitud a los indios y de la utilización de la fuerza como propagación de la fe y sometimiento al nuevo orden en un libro aparecido en 1510. Lógicamente no era Jōhn Major el primero en describir al indio como un ser inferior. Cristóbal Colón tenía también dos maneras de describir al indio: una es la del "buen salvaje", gente que vive en un estado de inocencia, la otra "la del indio rapaz, feroz, caníbal, el indio lo visualiza entonces como hombre y bestia".

Como reacción a la definición del indio como ser inferior el sacerdote dominico Antonio de Montesinos da un sermón en una iglesia de la isla La Española del Caribe titulado "Ego vox Clamantis in deserto" en el cual denunciaba el maltrato que los conquistadores daban a los indios:

"Estos ¿ No son hombres? ¿No tienen ánimos racionales? ¿No sois obligados a amarlos como a vosotros mismos?" 14

13) - José Juan Arrom LAS PRIMERA IMÁGENES OPUESTAS Y EL DEBATE SOBRE LA DIGNIDAD DEL INDIO. DE ARISTOTELES A LAS CASAS Y SEPULVEDA. De palabra y obra en el nuevo mundo. Imágenes interétnicas, 2ª. Edición, México, Editorial Siglo XXI, 1992, vol. 1. P.77, 78

14) - Lewis Hanke op. Cit. P.39

Pero de hecho es el sacerdote Matías de Paz el primero que refuta la aplicación de la condición natural del indio como esclavo según el razonamiento de Aristóteles, en su libro "De dominio Hispaniae super Indos", la denuncia y la refutación hecha por estos frailes causó tal inquietud e incomodidad en las autoridades españolas que en 1512 se proclaman las famosas "Leyes de Burgos" que estaban encauzadas para la protección del indio y la manera correcta de conquistarlos, de hecho estas leyes son las primeras iniciativas que decretan jurídicamente la naturaleza humana del indio americano.

Sin embargo, a medida que transcurría el siglo XVI la forma de someter a los indios atropellando su dignidad como hombres, prácticamente no cambió y la polémica de cómo se les debería integrar se recrudeció, se volvía a incidir en la cuestión sobre la naturaleza del indio y como habría que integrarlos al orden político-social y religioso español, conquistadores, frailes y pensadores tenían opiniones radicales tanto de la defensa del indio como de su sometimiento por medio de la guerra.

Los principales protagonistas de esta polémica fueron Fray Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda.

Juan Ginés de Sepúlveda nació en Córdoba, España, fue sacerdote dominico al igual que Las Casas y fue uno de los eruditos mas respetados en la corte española, especialista en Aristóteles paso veinte años en Italia estudiando la obra de este filósofo del cual tradujo al latín "La Política", es de señalar que nunca viajó al "nuevo mundo". Su posición en esta polémica es la de comprobar la naturaleza inferior del indio de acuerdo al concepto de esclavitud natural de Aristóteles y por lo tanto la justificación de la guerra para su sometimiento a España. Sus argumentos se pueden sintetizar en cuatro puntos:

- 1) – Por la gravedad de los pecados cometidos por los indios, especialmente su idolatría y sus pecados contra la naturaleza.*
- 2) A causa de su rudeza natural, que los obligaba a servir a personas de naturaleza más refinada, como los españoles.*

3) A fin de divulgar la fe, que se lograría con más facilidad mediante el previo sometimiento de los indios.

4) Para proteger a los débiles entre los nativos.” 15

En cuanto a Bartolomé de las Casas, fue un sacerdote dominico que desde sus primeras misiones era testigo de las atrocidades de los españoles hacia los indios, escuchó en 1511 el sermón de Fray Antonio de Montesinos el cual denunció la prepotencia de los conquistadores, en 1514 a causa del continuo maltrato que daban los españoles al indio decide dedicar su vida a las defensas de los aborígenes del “nuevo mundo”. A partir de aquel momento para lograr su causa Bartolomé de las Casas se entrevista con reyes, en 1515 con Fernando el Católico, 1519 con Carlos V, con autoridades eclesiásticas, 1515 con el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, encargado en el Consejo Real sobre los asuntos de Indias, en 1516 con el cardenal Francisco de Cisneros y Adriano de Utrech, regentes en ausencia del rey, para resolver conflictos de la isla La Española. Viaja como evangelizador en diversas partes del “nuevo mundo”, 1513 Cuba; 1516 la isla La Española; 1521 zona costera de Venezuela; 1534 Nicaragua; 1536 Guatemala; 1545 Chiapas, México, en 1546 regresa definitivamente a España.

Como se puede comprender Bartolomé de las Casas tenía una larga experiencia y una clara perspectiva de los indios y del trato al que eran sometidos, en el año en el cual surge la polémica con Juan Ginés de Sepúlveda, hay que agregar que no era la primera vez que Bartolomé de las Casas se enfrentaba en una disputa a favor de los indios, ya en 1519 polemizó con Juan de Cabeo (o Quevedo) quien aplicaba a los indios el término de esclavos según el concepto aristotélico. De este primer debate de Bartolomé de las Casas se puede citar su concepto básico de la defensa del indio:

“ Nuestra religión cristiana es igual y se adapta a todas las naciones del mundo y a todas igualmente recibe y a ninguno quita la libertad ni sus señoríos ni mete debajo de servidumbre, so color ni achaques de que son siervos a natura o libres como el reverendo obispo parece que simplifica.” 16

15) - *Ibidem* p. 76

16) - *Ibidem* p. 43

Es decir los indios de acuerdo a la religión cristiana son hombres racionales y no seres inferiores, tienen los mismos derechos (como cualquier europeo) para elegir y defender su autonomía, opinión que casi la mayoría de los evangelizadores compartía (aunque con algunas diferencias) por ejemplo, el franciscano Juan de Zumárraga había establecido un colegio para niños indios en Tlatelolco y otro de niñas en la ciudad de México, Vasco de Quiroga pensaba que los indios vivían en una edad de oro, en tanto que los europeos en una etapa de decadencia; fray Toribio de Motolinia exaltaba las virtudes del indio para aprender latín, la fe cristiana y la música; fray Domingo de Santo Tomás tenía por intención al escribir su "Gramática, o arte de la lengua general de los indios del Perú":

"...demostrar exponiendo las bellezas y sutilezas del idioma de los indios, la falsedad de la idea de que los indios peruanos eran bárbaros". 17

Los argumentos de Bartolomé de las Casas a favor de los indios en la polémica con Juan Ginés de Sepúlveda asombraron a los españoles con ideas tales como la aseveración de que los indios tenían una organización social tanto o más civilizada que muchos pueblos europeos, en este sentido son hombres de razón, en cuanto a la educación, esta es mucho más estricta y se imparte desde la niñez; la idiosincracia de las mujeres indias es la devoción, el trabajo y la razón, aptitudes que deberían imitar las españolas; sus templos son tan bien construidos o mejor que los griegos, romanos o egipcios; en cuanto a la religión Bartolomé de las Casas la percibe de dos maneras: por una parte los indios (como todos los hombres) son por naturaleza religiosos, y tal vez lo sean más que otras civilizaciones ya que ofrendaban más y mejores sacrificios a comparación de otros pueblos antiguos.

Por otra parte, si bien los indios eran sumamente religiosos, su idolatría hacia los dioses (el demonio) debería desaparecer, pues si bien la naturaleza humana tiende al bien el cual inevitablemente conduce a dios, el hecho de que existiera la idolatría en los indios se debía a una desviación de la razón a causa del demonio, no es que fuera negativa la naturaleza del indio al adorar sus deidades, al contrario esto implicaba que lo hacia a causa de una influencia maléfica, y el hecho de idolatrar demostraba:

“... que los indios anhelaban la evangelización.” 18

La naturaleza humana se inclina hacia la bondad y en el momento de que se persuadiera a los indios a la nueva fe, sin duda aceptarían sin haber necesidad a su sometimiento por medio de la guerra, por tanto Bartolomé de las Casas proponía un método pacifista de integración de los indios, en la que es clara su postura ante la injusta guerra hacia los indios.

Las Casas y Sepúlveda expulsieron sus razonamientos ante la “Junta de los Catorce” entre los que se encontraban teólogos famosos como Domingo de Soto, Melchor Cano y Bernardino de Arévalo, ante el Consejo de las Indias y el Consejo de Castilla, quienes escucharon los argumentos de los contendientes declarando que se daba un plazo para la resolución hasta 1551, año en el cual se vuelven a reunir junto con los polemistas, dando cada uno de estos sus réplicas a favor o en contra de la guerra como medio justo para la civilización y propagación de la fe cristiana.

El resultado oficial se volvió a aplazar y jamás se dio por razones hasta ahora desconocidas, sin embargo cada uno de los polemistas interpretó las opiniones de los jueces a su favor, Las Casas declaró que los resultados le favorecían, mientras que Sepúlveda declaró que la junta había decidido que a los indios se les sometiera al dominio de los españoles. En resumen los indios son para los dos polemistas hombres, la diferencia es que para uno son sin razón, mientras que para el otro tienen raciocinio.

18) - Fernando Cervantes

EL DIABLO EN EL NUEVO MUNDO

El diablismo a través de la colonización de hispanoamérica.

1ª. Edición, Barcelona, Esp. Editorial Herder, 1996 p. 55

Sobre la polémica de Las Casas y Sepúlveda existen aún diferencias entre los historiadores, con relación a la verdadera posición que tuvieron cada uno de los polemistas. 19

Sea cual sea el resultado de la polémica, esta no terminó ahí, al indio se le siguió viendo de alguna manera como a un ser extraño como a "otro". Aunque el tema principal de esta investigación es la imagen del indio en el siglo XIX, mostraré una imagen europea del indio mexicano hecha en el siglo XVI; tal vez el artista representativo que trabaja sobre la imagen del indio en ese siglo sea Theodor de Bry, artista holandés que entre las intenciones que tenía al plasmar la imagen del indio estaba: la representación de sus costumbres y las atrocidades cometidas por los españoles en contra de los indios. También estas imágenes eran una advertencia de Theodor de Bry de lo que sucedería si España volvía a la conquista de sus regiones. De Bry era de religión protestante. La imagen que presento se titula:

"Los mexicanos celebran con fiestas y sacrificios, a Huitzilopochtli." 1591, según algunos textos, pero para ser más preciso el título original es: "Otro modo de sacrificar a los hombres", y la descripción original que acompaña al texto es:

"Los mexicanos tienen además otro modo de sacrificar seres/humanos/que como sigue/toman a un prisionero o esclavo/al que llevan al templo/le dan el aposento más hermoso/los visten con adornos/del ídolo/lo tratan con gran cordialidad/le dan comida y bebida/para lo cual le sirven a la mesa los señores más nobles y distinguidos/y de noche lo encierran en una gran jaula para que no se escape/pero de día lo dejan ir a donde quiere/si bien acompañado constantemente por una buena guardia/que va detrás de él como sus servidores/y cuando va por las calles/todo cuanto encuentra le cede el paso/las gentes caen de rodilla en su presencia. Se le permite que haga todo para que se regocige/durante un año entero/pero cuando termina el año/en una determinada fiesta/se le ata un pie a una piedra/y le dan en la mano un escudo y una espada para que se defienda/del que ha de sacrificarlo. Y si vence a quien tiene que ofrendarlo/no solo queda libre/sino que de allí en adelante se le considera un excelente capitán/durante toda su vida. Pero si es derribado por el sacrificador o sacerdote/rápidamente estando aún con vida/sobre la misma piedra que lo hizo caer/le arrancan la piel/con la cual van después de casa en casa/recogen un gran botín/para el mantenimiento de su ídolo" 20 (FIG.1)



Fig. 1 " Otro modo de sacrificar a los hombres "

Theodor de Bry

19) - Eduardo O'Gorman

CUATRO HISTORIADORES DE INDIAS, s. XVI

1ª. edición, México, Editorial Patria/Alianza Editorial Mexicana/C.N.A.1989.

20) - sic. Miguel Angel Fernández.

ESCENAS DE AMERICA. De bry. Grabadores, Francfort del Meno, 1601. Edición privada, México, Editorial Cartón y Papel de México, 1981, p.85

La técnica de la imagen es un grabado al buril sobre lámina de cobre, la medida es de 14.2 x 18 cms. , fue impresa en 1601, en el "Libro de los grandes y pequeños viajes" impreso en la ciudad de Francfort del Meno.

En cuanto al análisis formal de esta imagen: esta tiene una composición renacentista en cuanto a la distribución de las formas y el espacio. Tienen una división estructural compositiva que se divide en tres partes, los elementos que nos indican esta división son de izquierda a derecha: 1)- el muro que sirve de marco al sacrificio gladiador; 2)- el fondo que representa tanto al prisionero vestido de ídolo, como al pueblo adorándolo según el texto, parte del sacrificio por desollamiento y las construcciones de tipo europeo; 3)- el último tercio, la torre que en su interior nos muestra una escena de canibalismo.

La construcción espacial esta dada de manera escenográfica, las construcciones siguen una perspectiva paralela cuya línea de horizonte y punto de fuga se localiza en la tercera división de la imagen. La lectura visual de la imagen sigue un recorrido que va de acuerdo al texto a manera de parábola de derecha a izquierda, y otra vez a la derecha; inicia en la parte superior derecha donde se encuentra el prisionero que será sacrificado, pasa por el centro de la imagen donde se encuentra con atributos de ídolo junto con el pueblo venerándolo, continua a la izquierda con el sacrificio gladiador, cruza el centro con el sacrificio por desollamiento y finaliza a la derecha con la escena de canibalismo. Existe en este recorrido visual implícito, el elemento temporal, desde el prendimiento del guerrero, su disfraz de ídolo y su sacrificio. El equilibrio visual esta dado por agrupamientos de figuras y aislamientos de otras, en un orden de dos, tanto en la parte izquierda como en la derecha.

La representación de los cuerpos de los indios, es clásica, esto a pesar de que comentó De Bry que copió de los originales. Sin embargo De Bry toma los cánones de las esculturas griegas y las adapta a los indios, y este será un esquema que predominará prácticamente hasta el siglo XIX. No puede observarse esta imagen como un estudio de característica fisiológica, mucho menos de tipo étnico-geográfico, apenas es aceptable como una información costumbrista. La imagen nos muestra evidentemente el abismo que existe entre el indio y la comprensión que tiene de este el europeo.

EL IMAGINARIO ALEGORICO

SIGLO XVII

La polémica sobre el trato y la naturaleza del indio mexicano tuvo ecos también en este siglo, en los primeros años Fray Pedro de Simón argumentó la inferioridad de los indios con los mismos argumentos de Juan Ginés de Sepúlveda, en tanto que a finales del siglo el historiador eclesiástico francés Claude Fleury refutó en su obra "Histoire ecclésiastique" publicada en 1691, la teoría de Sepúlveda de la "esclavitud natural del indio".

Torquemada tuvo al igual que los primeros misioneros una doble visión del indígena mexicano, una le provocaba admiración, la otra horror.

Juan de Palafox, eclesiástico español, tuvo una posición defensora del indígena rara en aquel siglo; intentó persuadir a Felipe IV de actuar a favor de los indios, ya que estos:

"...son gente tan admirable que no pueden dar más cuidado a V. Excelencia que el que debe tener de su amparo, porque de su sudor y sobre sus espaldas se fabrican todos los excesos de los alcaldes mayores, doctrineros, caciques y gobernadores. Y cuanto puede imaginar y sutilizar la codicia para vestirse de la desnudez y la miseria de esos desdichados." 21

No obstante los sacerdotes continuaban percibiendo al indio como adorador del demonio, gran parte de los casos inquisitoriales recaían en ellos como idólatras:

21) - Benjamín Keen

LA IMAGEN AZTECA.

1ª. EDICIÓN, México, editorial F.C.E., 1984,p.197

"...a finales el siglo XVII, el demonio habló en latín y en griego durante los exorcismos, pero también en la lengua regional Pame. Y en caso parecido de posesión, registrado en la tardía fecha de 1748, el demonio admitió durante el exorcismo, por boca de la demoniaca, que un indio de Xochimilco le había ordenado entrar en su cuerpo." 22

Varias son las causas de esta percepción del indio como adorador del demonio, una de estas es; la particular manera de asimilar la religión cristiana por parte del indio, lo cual originó que este reconociera a sus antiguos dioses en las nuevas imágenes de la doctrina cristiana, hecho que ante los frailes los convertía en idólatras.

"...Y, de hecho en la zona lindante de San Juan Tianguismanalco, San Juan el Apóstol, fue identificado prontamente con la joven manifestación de Tezcatlipoca, y en Santa Ana Chiautempan, Santa Ana, la abuela de Jesús, reemplazó a la anciana diosa Toci." 23

Estaba además el hecho de que los indios comenzaban a (su manera) familiarizarse con la idea del demonio, el indio Mateo Pérez invocaba a la vez el nombre de dios, al dios del trueno y al diablo, en una fiesta religiosa dedicada al santo Santiago, interrogado después, el indio contestó que lo había aconsejado en sueños el demonio para aplacar su ira, si no lo hacía podría caer un rayo en el campanario. El problema de la idolatría en el siglo XVII, es una cuestión que involucra varias direcciones, una es la de analizar las causas que la originan, por ejemplo: el deseo por parte del indio de un equilibrio espiritual que fue roto desde la conquista; otra dirección es la utilización de los objetos de rito, de conjuros y de hechicerías; otra dirección también interesante es la supervivencia de curanderos, hierberas, parteras, chamanes, brujos, etc., Sin embargo estos análisis nos apartarían del tema principal, baste mencionar que la idolatría del indio, representa una de las preocupaciones e inquietudes del clero en el siglo XVII, al grado de que algunos frailes como Hernando Ruíz de Alarcón y Jacinto de la Serna denuncian la amenaza que constituye la idolatría de los indios

22) - Benjamín Keen

LA IMAGEN AZTECA. 1ª. EDICIÓN, México, Editorial, F.C.E. 1984, p. 197.

23) - *ibídem*

p.88

bajo el aspecto de la apariencia cristiana, debe de tomarse en cuenta que es en este siglo cuando el clero secular oficialmente reconoce el culto a la Virgen de Guadalupe, en el cerro del Tepeyac; culto que surgió a mediados del siglo XVI por los indios, quienes veneraban en dicho cerro a Toci-Tonantzin, "diosa madre", y que había sido denunciado ya desde ese entonces como idolatría por Sahagún. 24

El lugar del indio en la sociedad del siglo XVII fue la servidumbre y la marginación, y en muchos casos su aniquilación si no servía a la sociedad española del "nuevo mundo" y a la corona. El régimen virreinal fue basado en una clara distinción entre las funciones sociales y económicas que desempeñaba cada clase social – conquistadores y conquistados-, los indios estaban destinados al trabajo, siembra, extracción de minerales, construcción de templos, casas, muebles, etc. Todo para provecho de los españoles y criollos, sacerdotes, el virrey y la corona española. Además estaba también el tributo que tenían que pagar los indígenas al clero, a los conquistadores y al rey de España, por su adoctrinamiento y administración.

Si bien al inicio de la Colonia se otorgaron a los indígenas de cierto linaje aristocrático algunos cargos de administración, estos siempre estaban subordinados a un cargo de superior regido por un español; paulatinamente con el transcurso del siglo XVII, los indígenas responsables de estos cargos desaparecieron, y el destino de la aristocracia indígena tuvo dos caminos: o renegaron de su origen y se asimilaron a la cultura española, o regresaron a integrarse a su comunidad india, sufriendo la explotación de su gente.

24) - Serge Grusinaki

LA COLONIZACION DE LO IMAGINARIO.

Sociedades Indígenas y Occidentalización en el México español.

Siglos XVI – XVIII. 2ª. Edición, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1995
P.149. LA GUERRA DE LAS IMÁGENES DE CRISTOBAL COLON A "Blade Runner"(1492-2019). 2ª. Edición, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1995 p.102.

En un sentido ideológico político-social, la colonia oficializa el concepto de "indio", al uniformar socialmente a toda una serie de culturas que si bien tenían rasgos culturales comunes, había en ellas particularidades de organización social jerarquizada, el no reconocer por parte de los españoles estos grados de organización social implicó una distinción axiológica entre conquistadores y conquistados, el indio (conquistado) pasó a ser el siervo o esclavo por naturaleza, y se convirtió por lo tanto en una identidad negativa.

"...La categoría del indio implica desde su origen una definición infamante... porque en aquel clima ideológico lo "natural" solo podía ser entendido como designio inescrutable de la providencia divina. El indio... era necesariamente inferior al europeo blanco y cristiano y esa inferioridad lo destinaba a una posición subordinada dentro de la sociedad: serán "los pies humildes y necesarios de la República." 25

En cuanto a los pensadores europeos se debe de mencionar a Francis Bacon, que debido a la creciente atmósfera antiespañola creada en gran parte por los escritos de Bartolomé de las Casas, así como el aumento de conocimientos sobre la cultura prehispánica opinaba sobre los aztecas:

"...Estado bien ordenado, con una monarquía electoral" 26

El más importante de señalar es Montaigne, quien si bien pertenece al siglo XVI, su concepto del indio como "buen salvaje", será una de las constantes hasta el siglo XVIII. Montaigne escribe un ensayo que dedica a los indios de América:

25) - Guillermo Bonfil Batalla

MEXICO PROFUNDO

Una civilización negada. 1ª. edición, México, Editorial Grijalbo, 1990, P. 122.

26) - Benjamín Keen

op. Cit. p. 217.

“Des cannibales”, en el que describe a los indios como valerosos, amorosos con sus mujeres, virtudes que son de destacar, el canibalismo lo justifica como resultado de las guerras y en todo caso:

“Crisipio y Zenon, de la secta estoica, pensaban que nada tenía de malo servirse de nuestra carroña para lo que nos fuere preciso...” 27

El indio americano es el “buen salvaje”, y si hay que buscar al bárbaro, este se encuentra en la sociedad europea. El ensayo es un elogio a los indios. El salvaje proviene como ya se señaló de una tradición occidental europea sobre el concepto del “otro”, como bárbaro, salvaje, ajeno a la concepción europea del hombre y su concepción del mundo. Montaigne utiliza el término salvaje en dos sentidos: uno, el salvaje americano, el indio por no tener los prejuicios de la sociedad europea es bueno, (sentido positivo), dos, el salvaje, el bárbaro, se encuentra en Europa, ya que son hipócritas, envidiosos, codiciosos (sentido negativo).

En realidad el “salvaje” de Montaigne contiene juicios de valor que le sirven para criticar su propia cultura y época, emitir juicios éticos y efectuar un conocimiento de sí mismo a través de una disertación sobre el “otro”, en ese caso el indio americano. Como conocimiento real del “otro”, del indio americano el ensayo de Montaigne no lo logra, porque la imagen que nos muestra Montaigne del indio americano es un ideal, su ideal de salvaje, que en realidad habita en él.28

Con relación a las imágenes de los indios mexicanos plasmadas por los europeos en el siglo XVII, estas siguen el esquema de representación del indígena americano según De Bry.

27) - Tzvetan Todorov

NOSOTROS LOS OTROS

1ª . edición, México, Editorial Siglo XXI Editores, 1991, P. 61

28) - Roger Bartra

Op.cit. p.158

Ya se mencionó que la elaboración de dichas imágenes se inicia en el siglo XVI, sin embargo es hasta el siglo XVII que adquieren popularidad en Europa. Las imágenes de Theodor De Bry acompañan al texto de Bartolomé de las Casas que lleva por título: "Brevisima destrucción de las indias", publicado en Sevilla en 1552 (sin imágenes), el cual fue traducido al holandés en 1578, y ya con imágenes impresas por De Bry en 1597.

Fue tan grande la popularidad del texto y los grabados que le acompañaron, que se hicieron 26 ediciones del texto de las cuales más de diez ediciones estaban ilustradas con los grabados de De Bry. De los 17 grabados que acompañan al texto, seis imágenes representan a los indígenas mexicanos: lámina VI, matanza de Cholula; VII, Moctezuma envía presentes a Cortés; VIII, Matanza del templo mayor; XII, Atrocidades de un capitán a su paso por Michoacán y Jalisco; XIII, Atrocidades de un gobernador en Yucatán; XV, Tormento de Catzonzín, soberano tarasco, por parte de Nuño de Guzmán. La representación de los indígenas mexicanos en estos grabados siguen con el esquema iconográfico analizando la parte que corresponde al siglo XVI, por tanto describir la iconografía de estas imágenes sería reiterar lo ya comentado.

Sin embargo es interesante mostrar una imagen del indígena mexicano que se utilizó en el siglo XVII, la cual se da a través de la alegoría.

La alegoría en la imagen es la representación de metáforas por medio de elementos reales que aluden a elementos abstractos; la imagen alegórica tiene por tanto dos sentidos:

Uno, literal, explícito, dos, la significación que portan las metáforas. En la imagen el recurso por medio del cual podemos reconocer una metáfora son los atributos, por ejemplo; la imagen alegórica de América es representada de la siguiente manera según el tratado iconológico de Cesare Ripa:

"...Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo hecho de plumas de diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o un carcaj

bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño” 29

Los atributos de América son: el cuerpo desnudo, las plumas, los arcos, las flechas, la cabeza humana, el lagarto o caimán típico de América, etc. Las metáforas que portan estos atributos son: el cuerpo desnudo como señal de primitivismo, las flechas como gente guerrera, la cabeza humana referida al canibalismo, el caimán como habitante de un continente pleno de selvas y animales salvajes.

La alegoría que representa a América con referencia al indígena mexicano, en particular al pueblo azteca del cual haré un análisis, es de Crispín de Passe, el viejo. 30 (FIG. 2).



Fig. 2 “Alegoría de América
Crispin de Passe, el viejo

Dicha imagen (s/f, s/f, cuya técnica probablemente sea buril sobre cobre) se considera de principios del siglo XVII. La descripción de la imagen es la siguiente: se compone de dos figuras principales, la mujer que representa a América y la mujer de un hombre (?) Que le ofrenda cabezas humanas; los atributos que porta América son los ya señalados por el libro de Ripa; los adornos de plumas, el arco, el carcaj, la cabeza humana, etc.

embargo una excepción en lugar de caimán se representa una águila devorando una serpiente, referencia directa a la cultura azteca, existe también en la parte izquierda de la imagen la entronización de una deidad azteca (difícil saber a que deidad se alude, por lo malo de la reproducción) desnuda y con alas, a la cual ofrendan un sacrificio quemando a la víctima en la parte inferior del trono, así también al frente de este sacrificio se encuentran los sacerdotes y el pueblo rindiendo culto a la deidad.

La descripción de la imagen es la siguiente: se compone de dos figuras principales, la mujer que representa a América y la mujer de un hombre (?) Que le ofrenda cabezas humanas; los atributos que porta América son los ya señalados por el libro de Ripa; los adornos de plumas, el arco, el carcaj, la cabeza humana, etc.

29) Santiago Sebastián ICONOGRAFIA DEL INDIO AMERICANO

Siglos XVI, XVII, 1ª. Edición, Madrid Esp.Editorial,
Ediciones Tuero, 1992, p.18

30) Artista alemán (Arnhemuiden 1564-1639), maestro grabador, fundador de toda una dinastía de impresores y grabadores en el norte de Europa; Simón de Passe, Magdalena de Passe; Crispín de Passe, hijo; Willen de Passe. The Directory of Art.1ª. ed. New York, U.S.A. EDIT. Grove'S Dictionaries Inc. 1996,vol. 24,p. 235 La imagen se encuentra en el libro: "The New Golden Land" European images of America from The Discoveries to Present time, autor Honour Hugh. 1ª. Edición, New York U.S.A. Pantheon Books, 1975, p.88

En el extremo derecho una especie de cazuela al fuego conteniendo restos humanos (alusión al canibalismo), al fondo cabezas empalizadas (alusión al Tzompantli azteca) acróbatas y guerreros aztecas (reverencia a su belicosidad).

Se representan también el jaguar, una especie de perro, loros, aves de gran tamaño y extrañamente la imagen de una serpiente dragón (referencia a la fauna americana).

Hay abundancia de flora y frutos, un pie de América se apoya en una especie de cofre que parece contener oro (América como la tierra del oro).

La iconografía de estas imágenes es totalmente europea y al igual que en las imágenes de De Bry, su origen es el esquema grecorromano de la estructuración de la imagen, en ésta en particular adquieren un estilo manierista. Los animales parecen estar retomados de algún bestiario medieval, en especial el jaguar con garras de dragón, la serpiente con alas y pico, el perro y las gigantescas aves.

Describí a la posición de la deidad azteca como entronizada, utilizando el termino con el significado que da terminología del arte, porque así la deidad esta representada, y de ninguna forma parece o es una pirámide la construcción sobre la que se encuentra. Compositivamente la imagen es una simetría en "X" la cual la conforman las dos figuras principales: América (izquierda) y la figura de hombre ofreciendo las cabezas humanas (derecha); el jaguar, el perro, los loros y el sacrificio (izquierda); el águila devorando la serpiente, la cazuela con partes humanas, los acróbatas, y las cabezas empalizadas y los guerreros (derecha).

La red estructural ordena a las figuras en diagonales, desde el primer plano de cada figura principal hasta el fondo.

Perceptualmente el centro temático de la imagen se encuentra en la cabeza humana que sostiene América y que a su vez es el encuentro de miradas entre América y el hombre que le ofrece las cabezas.

El contenido nos habla de un pueblo azteca bárbaro, que realiza sacrificios humanos y es caníbal, idólatra del demonio y guerrero; todo esto dentro de una naturaleza exuberante y exótica, una fauna fantástica y una tierra llena de riquezas.

Con la descripción de esta imagen termina el análisis (grosso modo) de la concepción que del indígena mexicano se tenía en el siglo XVII; en síntesis se le conceptúa de acuerdo a la religión cristiana como un ídólatra, en un sentido político-social se le margina y en el sentido artístico se le disfraza de prototipo grecorromano.

Toca ahora el análisis de la concepción que del indígena mexicano en el siglo XVIII y en principios del siglo XIX tenían los europeos.

LA APARICION DEL SALVAJE

SIGLO XVIII

El siglo XVIII en Europa es el siglo de la ilustración del pensamiento racionalista y científico dado a los fenómenos naturales, a los sucesos sociales e históricos que son analizados por filósofos, biólogos, teólogos y escritores.

Es precisamente en este siglo que la palabra "civilización" aparece de manera simultánea en los idiomas francés, italiano y español (se disputan el término, Turgot, Voltaire y Condorcet) antes existía el término "civilizar", cuya significación es referida a la vida en la ciudad, la palabra "civilizado" se refería hasta el siglo XVIII a la idea de "vida en policía", en orden.

Civilización como denominación de progreso será el término que utilizarán los pensadores europeos al compararse con los indígenas americanos, a estos últimos les corresponde el concepto de "salvajes y bárbaros".
31

Los conceptos de "salvaje y bárbaro" no tienen una delimitación clara, sin embargo en forma general "el salvaje tienen el sentido de un individuo que no está contaminado por maldad o pasiones bajas, el ser inocente que vive una "edad de oro", el que no conoce la envidia y el egoísmo de los europeos (Montaigne). El bárbaro es el salvaje en sus más bajos instintos, el caníbal, el contaminado de vicios, el que no tiene lenguaje, etc.

Los europeos como seres "civilizados" se comparan ante el indígena americano y su comparación los sitúa como seres superiores, es decir civilizados.

31) - Miguel Rojas Mix AMERICA IMAGINARIA

1ª. Edición, Barcelona, Esp.Edit.Lumen, 1992 p.171

La sociedad europea a pasado etapas evolutivas por las cuales ha llegado a la "civilización". Esta idea del siglo XVIII en los europeos podría (con precauciones) llamarse evolucionista, y está basada en una analogía con las etapas de la vida humana: infancia, madurez, vejez, y muerte. Las sociedades americanas apenas inician su etapa evolutiva, por tanto les corresponde la infancia, no han alcanzado un grado evolutivo que los lleve a la "civilización"; serán los europeos quienes tengan que acelerar este proceso evolutivo en las sociedades americanas, la ideología manifestada en este pensamiento es el neocolonialismo y el eurocentrismo.

Si bien los siglos XVI y XVII al indígena se le conceptualizó bajo las premisas religiosas como adorador del demonio y se le condenó a la desaparición de su sociedad, los pensadores del siglo de las luces exorcizaron al indígena americano del demonio, y le aplicaron un análisis de rigor científico no ausente de ciertos prejuicios.

Fue la "naturaleza" como fenómeno de causa y efecto la que sirvió como explicación del porque el indígena americano era un ser inferior; el clima explicaba a los pensadores europeos la particular diferencia que existía entre la naturaleza hostil y bárbara, una fauna extraña y maléfica, una flor exótica y exuberante, en comparación con el viejo continente europeo cuyo clima, flora y fauna convivían y servían de medio para la armonía universal. Esta aplicación biológica al indígena americano se manifestará como un común denominador en la mayoría de los ilustrados europeos. El primer pensador que aplica esta teoría es Buffon (científico y biólogo), en su obra "La historia natural" refiriéndose a los indígenas americanos.

"...El salvaje es débil y pequeño de órganos de la generación: no tiene pelo ni barba, y ningún andar para con su hembra... no tiene ninguna vivacidad, ninguna actividad en el alma; la del cuerpo no es tanto en ejercicio, un movimiento voluntario, cuando una urgencia de acción causada por la necesidad. Quitadle el hambre y la sed, y habréis destruido al mismo tiempo el principio activo de todos sus movimientos, se quedará estúpidamente descansando en sus piernas o echado días enteros" 32

¿ Qué justifica esta idea del indígena americano en Buffon?

La influencia de la naturaleza del continente americano, en sus habitantes, su gran humedad, los pantanos, la proliferación de insectos, etc. La zoología americana es también inferior, el ocelote no tiene la melena del león y es más pequeño, la llama se parece al camello pero no es, se dan en abundancia las serpientes, insectos, etc. Todo esto no permite la evolución del indígena, finalmente no es que este determinada su inferioridad por la naturaleza pero tiene que dominar a la naturaleza y por tanto a si mismo.

Voltaire distingue entre habitantes bárbaros y civilizaciones como la Inca y la azteca, de esta comenta:

“El rey mexicano tenía treinta reyes vasallos a sus ordenes cada uno de los cuales podía salir en campaña a la cabeza de diez mil hombres armados de arcos y flechas, y de aquellas piedras afiladas que usaban en lugar de hierro. ¿ Quién esperaría encontrar un gobierno feudal establecido en México?. 33

No obstante esta opinión favorable, Voltaire cree también que el clima de América ha determinado la inferioridad de los animales, el clima es malsano, esta lleno de salvajes.

“...Esas naciones lampiñas fueron siempre fácilmente vencidas por los europeos, y nunca han intentado una rebelión.” 34

Reynal es otro de los ilustrados franceses que repite los argumentos de Buffon del clima para justificar la inferioridad del indígena americano. Es con Corneille de Paw en su libro “Recherches philosophiques sur les americains” que la concepción de los indígenas americanos como seres inferiores se radicaliza.

33) – Benjamín Keen o.p. cit. P. 60

34) – Antonello Gerbi op. Cit. P.41

Si bien con Buffon existe una teoría de la inmadurez del indígena, dejaba a final de cuentas la posibilidad de una evolución del mismo, a base del control de la naturaleza.

Con de Paw no existe esta posibilidad de evolución, la naturaleza como el indígena es inferior de una manera determinante en comparación a los europeos y su continente.

Todos los conocimientos y creaciones de los indígenas mexicanos son puestos en duda: la arquitectura, los códices como fuentes de conocimiento histórico, los calendarios, las crónicas donde los españoles y misioneros describen la sabiduría prehispánica, etc.

"...La rudeza extrema de su idioma, que ningún europeo ha podido pronunciar nunca, y que le falta un número infinito de palabras necesarias para expresar ideas; su carencia de hierro, la imperfección de sus herramientas; los pocos descubrimientos mecánicos que hicieron; lo atroz de su sangriento culto; la anarquía de su gobierno, la escasez de sus leyes; ninguna de estas cosas señalaba a un pueblo formado antes del Diluvio... ¿ No es sorprendente encontrar la mitad del mundo ocupada por hombres sin barba, sin inteligencia, manchados por enfermedades venéreas, y tan degradados que resulta imposible enseñarles, defecto que va de la mano con la estupidez? La inclinación que los americanos han tenido hacia la vida salvaje prueba que odian las leyes de la sociedad y los frenos de la educación que, al dominar las pasiones más inmoderadas, son los únicos medios que pueden elevar al hombre por encima de la bestia" 35

Estas exageraciones de De Paw respecto al indígena americano crearon otra polémica, el mismo Buffon al leer a De Paw reacciona argumentando que no todos los indígenas americanos son imbéciles tal como lo prueban las construcciones y monumentos de los pueblos incas y aztecas. Raynal reconoce que existe una especie de civilización en la organización de la sociedad azteca, regida por leyes que reconocían a un rey, aunque lamentaba la superstición y la dictadura que oprimía al pueblo.

De Paw fue refutado en Italia por Paolo Frisi quien fue geógrafo, señalando los errores en las descripciones geográficas de De Paw del "Nuevo Mundo"; en tanto que Gian Ricardo Carli en sus escritos "Letters americaine (1788)", argumentaba a favor de los aztecas y en contra de De Paw, no sólo alabó la arquitectura prehispánica, también la valerosidad de los mismos al enfrentarse a los españoles con armas inferiores a las de ellos, el heroísmo azteca es comparado al de los griegos en las Termophilas y en Maraton. Defendió su cultura y el conocimiento depositado en los pocos códices conocidos hasta entonces.

En fin, el siglo XVIII crea otra vez una polémica en torno al indígena americano, para la mayoría de los pensadores ilustrados, el clima es determinante en la inferioridad del indígena, para otros el indígena es un ser inteligente con signos de civilizado, creador de culturas del mismo nivel que la griega o romana; para otros el indígena es un "buen salvaje", es un bárbaro, etc.

En tanto algunos contemplan la conquista como un suceso deplorable, otros la celebran. Del siglo XVI al siglo XVIII, el indígena americano sigue provocando sentimientos de repulsión y de admiración.

La respuesta a estas concepciones peyorativas sobre el indígena americano, no proviene de ningún indígena, pues los pocos que sobrevivían de la élite indígena en la época virreinal estaban ó sometidos a la marginación, ó asimilados a la nueva sociedad virreinal.

La refutación vendrá de los criollos del nuevo mundo, esta tiene dos objetivos principales:

- a) – El crearse los criollos un pasado histórico (cuya base es el indígena) y que legitimara su posición político-social en la sociedad novohispana de frente a los peninsulares.
- b) – Consolidar una posición político-social económica a través de una ideología nacionalista, que define una identidad mexicana, y por lo tanto, justificar su independencia de España.

Estos puntos corresponden ya al capítulo siguiente, en los que se analizarán las relaciones existentes entre la ideología nacionalista del siglo XIX, y su relación con el indígena mexicano.

CAPITULO

II

LA CREACION DE UNA IDENTIDAD

La ideología nacionalista y su relación con el indígena mexicano en el siglo XIX.

El nacionalismo como concepto, es una postura ideológica, teórica-política en la que se crea una identidad ante lo extranjero.

El nacionalismo busca su reafirmación en el pasado nacional y su confirmación en una identidad que es ejemplo y guía para el presente. No es lo mismo que patriotismo, el cual es el sentimiento de orgullo que se expresa por el pueblo o el país de origen.

El nacionalismo mexicano tiene su origen a finales del siglo XVI; sus primeros indicios se perciben en los hijos de los conquistadores, los criollos. Estos tuvieron una sensación de despojo y nostalgia por el prestigio y las propiedades de sus antepasados españoles.

Muy pocos españoles conservaron propiedades después de dos o tres generaciones; a esto se debe de agregar que la distribución de los cargos administrativos recaía sobre todo en los españoles y no en los criollos, situación que les provocaba un descontento al grado que un virrey mexicano, propuso que los administradores de justicia deberían ser los hijos de los conquistadores.

SIGLO XVII

A principios del siglo XVII el sentimiento criollo respecto a su posición social en el virreinato, fluctuaba entre la idea de ser un heredero desposeído y, la sensación de estar pagando una culpa originada por las crueldades de los españoles en la conquista. Los criollos pagaban con miseria y pobreza las injusticias cometidas por sus padres o abuelos.

Bartolomé de las Casas y su versión de la Historia de la conquista de México, comenzó a ser popular entre los criollos; la interpretación que de la conquista realizó este sacerdote, ayudó a los criollos a distanciarse de los españoles de tal manera que comenzaron a identificarse con los indígenas mexicanos.

Para los criollos esta identificación conllevaba una conveniencia política y social: el ser reconocidos por los españoles como los legítimos herederos de una cultura y por lo tanto, el derecho a ocupar los altos cargos políticos de la Nueva España.

El reclamo es de una clase social criolla que exige todo el poder para sí, los indígenas son la masa que continuará siendo dominada.

Las posturas entre criollos y españoles se radicalizaron; Para algunos españoles los criollos habían adquirido los vicios de estas nuevas tierras: flojos, viciosos, etc. Los criollos respondían indignados que muchas de las causas por las que se volvían apáticos, era que no había oportunidades de trabajo para ellos, todas las tenían los españoles.

SIGLO XVIII

En 1755, el criollo mexicano Juan José Eguíara y Eguren defendía a los de su clase de la acusación de no tener logros intelectuales, según el juicio de los españoles; ponían como pruebas a su favor a Sor Juana Inés de la Cruz, también a la brillante cultura alcanzada por los indígenas testimoniada en el libro de Torquemada: "La monarquía indiana". 1

Uno de los mitos que ayudaron a los criollos a forjarse una ideología nacionalista fue el mito de Santo Tomás y la virgen de Guadalupe.

Lorenzo Bouturini en su libro: "Idea de una nueva América Septentrional" (1746), argumentaba que la sociedad prehispánica había tenido un sentido cristiano; había ocurrido un diluvio, y tenía como deidad a la naturaleza; una segunda en la cual los reyes eran adorados como dioses y la tercera en la que se había iniciado el primer imperio, y en la que habían comenzado a escribir su historia. Santo Tomás se había personificado en Quetzalcóatl.

El culto a la Guadalupana con el mito de su aparición a un indígena fue apoyado por el clero, que en su mayoría estaba apoyando criollos, a excepción de los altos puestos. De esta manera el distanciamiento social entre los criollos y la clase social explotada y miserable que representaban los indígenas, fue salvada a través del culto a la virgen de Guadalupe.

1) - David A. Brading.

LOS ORIGENES DEL NACIONALISMO MEXICANO.

1ª. Ed. México, Editorial SEP-setentas. 1973, p. 30

La vinculación ideológico religiosa que hicieron los criollos con el pasado indígena por medio del mito de la Guadalupeana se fincó en esta nueva interpretación: el pasado prehispánico se convertía en un pasado clásico regido por una religión de sentido cristiano y confirmado en el presente por la aparición de la virgen a un indígena.

El resultado de estos mitos es la liberación espiritual de los criollos respecto a la de sus orígenes españoles - si ellos tienen su virgen, también nosotros -; se asumían como mexicanos.

En los ataques a los criollos se encontraron implícitos los prejuicios que hacía el nuevo mundo manifestaron los pensadores de la Ilustración; Reynal describía a los criollos de esta manera:

"...la influencia enervante del clima sofocante, por el rigor de un gobierno celoso y por la desesperación de alcanzar esa distinción a la que aspira naturalmente la humanidad, el vigor de su mente esta tan totalmente destruido que gran parte de ellos pasan la vida en satisfacciones lujuriosas mezcladas dentro de la superstición vulgar todavía más degradante." 2

Los jesuitas mexicanos expulsados en el siglo XVIII fueron como ya se mencionó, quienes refutaron a los pensadores de la Ilustración.

Clavijero, jesuita mexicano criollo, es el pensador de más importancia en la refutación sobre los prejuicios que del "nuevo mundo" tienen los pensadores europeos.

Autor del famoso libro "Historia Antigua de México", en el cual describe el desarrollo de la cultura prehispánica como un ejemplo de civilización tan importante como la griega o romana.

Finca sus argumentos en la relación de la historia cultural del indígena prehispánico digno de una nación que se continuó con la conquista y con la aparición de la Virgen de Guadalupe.

El indígena es descrito como héroe, la narración de sus acciones es épica; su origen estaba señalado en la Biblia, es uno de los hijos del patriarca Noé y, a través de este origen, la imposición de la influencia diabólica desaparece; tal como lo demuestra la idea que tenían los mayas de un diluvio que ya las Sagradas Escrituras mencionan.

El desarrollo de la cultura prehispánica era de las más altas – así lo manifiesta Clavijero – En los campos de la astronomía, las artes, la lengua y las leyes, todo lo cual fue cortado por la conquista; si bien los indígenas ya no tienen esas cualidades intelectuales, es por la mala educación que imponía el virreinato, razón por demás para alabar la educación de los indígenas antes de la llegada de los españoles. Solamente hay un aspecto negativo en los indígenas; su tendencia a la superstición, la que aumentaba con el fanatismo religioso de los españoles.

A final de cuentas la superstición, la crueldad religiosa a través de los sacrificios no es exclusiva de los indígenas americanos, en las culturas del viejo continente se dieron de igual manera: fenicios, hebreos, cartagineses, griegos, romanos, etc.

Y con la gravedad de que los dioses romanos en sus ritos eran obscenos, cuestión que no aparece en las deidades prehispánicas como en Huitzilopochtli o Quetzalcóatl.

El libro de Clavijero tiene la finalidad principal de refutar las ideas sobre la inferioridad del hombre y el indígena americano; esta refutación está dirigida sobre todo en contra de De Paw. Y le servirá para dos cuestiones importantes, una: la razón de hablar de México como una nación que tiene su origen en la cultura prehispánica ya anunciada en la Biblia, dos: el derecho de los americanos a ser independientes de la sujeción española.

Lo nacional como idea de lo propio está basado en el pasado indígena. “Los temas que caracterizan el patriotismo criollo son: -neoaztequismo, guadalupanismo, y el repudio a la conquista- fluyeron directamente hacia el nacionalismo mexicano.” 3

3) – David A. Brading. Op. Cit. P.58

Cfr. Luis Villoro Op. Cit. P. 95-135

Otro importante creador de la ideología nacionalista mexicana fue Fray Servando Teresa de Mier, para el Quetzalcóatl es la personificación de Santo Tomás, Huitzilopochtli: Cristo y, la Coatlicue la virgen María.

La imposición de la mística cristiana a los indígenas precortesianos provocaba la desaparición del aura satánica que los primeros frailes cronistas les adjudicaban. La manifestación religiosa sucedida al pueblo indígena igualaba a la del "nuevo mundo", ya que si esta tenía a la virgen del Pilar. México tenía a la de Guadalupe.

La falsedad sobre la inferioridad del indígena mexicano proclamada por los europeos, quedaba demostrada por la manifestación de la divinidad cristiana personificada en las deidades precortesianas. México como nación independiente estaba anunciada ya por la Biblia.

No obstante, para Fray Servando Teresa de Mier; los indígenas representaban en un sentido social y político un obstáculo para la creación de un México independiente, sus constantes demandas de gobierno y autonomía territorial chocaban con los intereses criollos de tomar el poder político; de los indígenas desconfiaban tanto criollos como peninsulares; F.S. Teresa de Mier comentaba que no se les debe hacer partícipes porque en:

"...una nación donde más de la mitad de su población se compone de indios estúpidos ignorantes; donde otro cuarto de ella se forma de infelices que, ocupados en el trabajo penoso de su subsistencia, no ha podido cultivar su razón." 4

La misma opinión despectiva hacia el indígena mexicano – no así a su pasado -, se encuentra en los pensadores liberales del siglo XIX.

4) – David A. Brading. Op. Cit. P. 142

SIGLO XIX

El liberalismo es definido como una postura que persigue ciertos principios; la reforma (en todos los sentidos), el progreso, la libertad y la soberanía nacional e individual, la educación y el futuro; entre sus representantes se pueden mencionar a : Lorenzo de Zavala, José Maria Luis Mora y Mariano Otero. Cada uno de ello coincidía en los fines, más no necesariamente en los medios, a los dos primeros se les consideraba radicales, en tanto que al tercero conservador (según Melchor Ocampo).

La ideología liberal proclamaba a la nación mexicana como a una República Federal Democrática, una sociedad libre de la influencia clerical; una serie de artesanos, campesinos y propietarios en libre juego competitivo económico; la propiedad privada es un derecho irrevocable y el individualismo competitivo movería la economía nacional, de la cual el Estado era el mediador más no el rector. Al estado competiría la defensa nacional, la educación y la seguridad interna.

Tal ideología fomentó la iniciativa privada y la inversión extranjera la que benefició a final de cuentas a criollos y extranjeros. La clase proletaria e indígena ni siquiera tenía el derecho a elegir a sus gobernantes. Zavala escribió:

“ La clase de ciudadano proletario no tiene siquiera la capacidad necesaria para discernir entre la gente que debe nombrarse.”⁵

5) - David A. Brading. Op. Cit. P. 161

De la misma opinión era Mariano Otero. Específicamente el indígena representaba una barrera para el proyecto de los liberales; las leyes creadas en el pasado para su protección, la existencia de tierras comunales, de corporaciones, de colegios de indios, la presencia de una "República de indios" como se le llegó a denominar, obstaculizaba la idea de una nación homogénea.

El indígena por tanto, representaba un estorbo social, sus reclamos ante el despojo de sus tierras, una incomodidad política, su mera existencia, un cuestionamiento de la idea de progreso.

Con las Leyes de Reforma sus corporaciones fueron anuladas, constitucionalmente se decretó la uniformidad de todos los habitantes del país con el nombre de mexicanos, con los mismos derechos y obligaciones; se desconocieron las particularidades culturales, religiosas y políticas de los indígenas, todos eran "ciudadanos mexicanos"; de hecho para los liberales los indígenas ya no existían ni deberían existir como seres autónomos. Las consecuencias de estas leyes fueron: el marcado contraste entre ricos y pobres, el agravamiento de las luchas campesinas e indígenas, la explosión de la guerra de castas a partir de 1840 y los airados reclamos de los indígenas por su despojo y marginación:

"Ello es cierto, los indios no mejoran, por la inversa, cada día reciben nuevos agravios de que se creen entes nulos, y como decía el sabio doctor Mier, que influirá en su corazón y temperamento el planeta oveja. Se equivocan representaremos y reclamaremos: y si nada conseguimos de los gobernantes, empeñaremos nuestros hijos para que con su precio podamos imprimir y difundir por toda la República en un manifiesto que dé la idea más exacta de los beneficios que hemos recibido de nuestros gobernantes. Haremos más: inspiraremos a nuestros mismos hijos el odio contra ellos, contándoles la persecución desatada en que nos hallamos: los maldeciremos una y mil veces y cuando cerremos los ojos a la muerte, llevaremos la consoladora esperanza de que con el tiempo, alguna de nuestras generaciones será del todo libre." 6

Esta protesta fue firmada por varios representantes de las comunidades indígenas, entre ellos Francisco Mendoza y Moctezuma.

Para los liberales no eran más que "una extraña anomalía". 7

Lucas Alamán representaba ideológicamente una reacción en contra del nacionalismo mexicano que enaltecía el pasado prehispánico como sustento de la nación mexicana.

Sus ataques ideológicos se dirigían al padre Mier y a Bustamante; su interpretación de la historia de México era hispanista, prefería a Cortés que a Moctezuma, a Iturbide que a Hidalgo o Morelos. Defensor de la propiedad privada era al mismo tiempo ferviente religioso y defensor de la institución clerical.

Su visión del movimiento de independencia y de las propuestas reformistas, era la de un ataque en contra de la "civilización" representada por criollos y peninsulares que gobernaban a México.

"Estos años de guerra no fueron otra cosa que el esfuerzo que la parte ilustrada y los propietarios, unidos al gobierno español, hicieron para reprimir una revolución vandálica que hubiera acabado con la civilización y la prosperidad del país... fue, sí, un levantamiento de la clase proletaria contra la prosperidad y la civilización." B

6) - Andrés de Lira Gonzalez et. Al

EL NACIONALISMO Y EL ARTE MEXICANO
LOS INDIGENAS Y EL NACIONALISMO MEXICANO.
1ª. Ed. México, Edit. UNAM, 1986, P.25

7) -

CULTURA Y DERECHOS DE LOS PUEBLOS INDIGENAS DE MEXICO
"LA EXTRAÑA ANOMALIA" REALIDADES INDIGENAS EN EL MEXICO DEL
SIGLO XIX
1ª. Ed. México, A.G.N./f.c.e. 1996, p. 103

8) - David A. Brading

op. Cit. P. 177

Alamán representaba lo que puede llamarse un reaccionario.

El proyecto de nación que Alamán proponía se constituía de una alianza de fuerzas integradas por la iglesia, el ejército y una institución monárquica; México gobernado a la manera española.

“ Queremos la monarquía representativa, queremos la unidad de la nación: queremos el orden junto con la libertad política y civil.” 9

Este tipo de nacionalismo mexicano basado en principios hispánicos, tuvo su contrapartida como ya se mencionó, en el padre Mier y en Carlos María Bustamante. Fueron ellos dos los que oficializaron el “grito de Dolores”, para conmemorar el aniversario de la Independencia de México; a Bustamante se le debe el que se considere a Hidalgo y Morelos como los grandes héroes de la independencia y no a Iturbide, que en aquel tiempo se tendía a pensar más en él como héroe de la independencia.

Bustamante como criollo, en el sentido político tenía una ideología nacionalista ambigua; por una parte como católico defendía a la institución clerical, en este sentido se acercaba a Lucas Alamán; por otro lado, desconfiaba de los liberales radicales como Gómez Farías, no era un monárquico, era un republicano liberal, más bien tradicionalista.

Bustamante desconfiaba mucho más del pueblo, todos son:

“...unos zapatilleros, sastres, muchachos y gente ruin y beoda... el pueblo es una bestia feroz e ingrata, que perdió una vez el tino y respeto a la autoridad que lo manda, no es fácil de sujetarlo.” 10

9) – *Ibidem.*

P. 179

10) – *Ibidem*

p. 192

Para Bustamante el indígena solo existía en el pasado; y de las demandas de ellos en contra de latifundistas y hacendados, Bustamante apoyó a la clase privilegiada, incentivando así, la guerra de castas.

Las contradicciones del nacionalismo mexicano se deducen del mismo proyecto propuesto por los liberales, las iniciativas político-sociales basadas en la propiedad individual y, en la administración de instituciones políticas dirigidas por la élite criolla, chocaban directamente con los sistemas comunales indígenas; a tal grado diferían los intereses de los indígenas respecto a los criollos, peninsulares, mestizos, que las guerras entre los indígenas y otras clases sociales estallaron.

Los mayos trataron de expulsar a todos los mexicanos de su territorio, en el norte las etnias de Coras, Yaquis, etcétera, lucharon con gran ferocidad en contra de los otros mexicanos, de la misma manera que habían luchado en contra de los anglo-americanos. Esto sin entrar en detalle sobre las guerras raciales en Chiapas, Guerrero, Yucatán, etc.

Todo demuestra que la ideología del nacionalismo mexicano surge como una postura de una clase social para tomar el poder.

Que su relación con el indígena se da solamente en su historia pasada, únicamente para justificar la formación de México como país independiente. Las fuerzas políticas que pudieron haber tenido una esperanza para el indígena y el pueblo, se dividieron o sucumbieron en el asesinato; Vicente Guerrero que propiciaba un acercamiento entre el poder político y el pueblo, fue ejecutado en el primer período de Bustamante, 1830-32, durante la administración de Lucas Alamán.

El movimiento Yorkino pronto se dividió en liberales radicales y moderados, alternando en juegos de poder político con los conservadores.

En el siglo XIX la ideología nacionalista de los liberales y conservadores marginó mucho más al indígena, los cuales perdieron sus propiedades comunales y sus escuelas, se les hizo la guerra, se les trató como esclavos, se les obligó a servir en el ejército (la leva) como medio para civilizarlos, y por decreto presidencial perdieron hasta su identidad, la palabra indio debió de ser suprimida: Artículo 12 del Plan de Iguala, 24 de febrero de 1821.

La imagen del indígena mexicano, también es puesta al servicio de ellos.

Toca ahora analizar la representación que los propios pintores mexicanos académicos hicieron del indígena, la relación de sus pinturas con la ideología nacionalista ya descrita y, las consecuencias artísticas, sociales, políticas que de ellas surgen a principios del siglo XX.

CAPITULO

III

EL DISFRAZ NACIONALISTA

La representación pictórica del indígena mexicano en el siglo XIX

El análisis de las representaciones pictóricas del indígena mexicano se realizará solamente en aquellas donde el indígena mexicano es el tema central; teniendo como punto de partida únicamente, las pinturas que del tema elaboraron los artistas de la Academia de San Carlos; por tres razones:

- 1) – El ubicar aquellas pinturas en las que emerge el indígena como consecuencia de la ideología nacionalista.
- 2) – En señalar el papel que representaron históricamente los artistas de formación académica en la representación del indígena mexicano.
- 3) – Centrar la temática de esta tesis en las propuestas pictóricas.

Existen numerosas representaciones del indígena mexicano en el siglo XIX, una gran parte de estas se deben a los viajeros extranjeros: alemanes, ingleses, italianos y franceses sobre todo.

No obstante, la visión que estos viajeros proyectaron al plasmar al indígena mexicano se percibe como exótica; son el antecedente de las imágenes que hoy señalaríamos para turistas.

El motivo central no es el conocimiento profundo del indígena, sino el entorno geográfico que lo rodea, en este sentido existen en la elaboración de estas imágenes intereses ulteriores entre los cuales esta la posible explotación de las tierras de los indígenas para el aprovechamiento de los países a los cuales representan. 1

Es con los artistas mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX, que la representación del indígena mexicano adquiere el rango de una imagen digna de plasmarse en el arte de la pintura, el grabado y la escultura. El proyecto pictórico es el que me interesa analizar.

Debo de mencionar que en el virreinato se representó al indígena como ejemplo moral religioso; la finalidad era su evangelización, la corrección de sus pecados y su idolatría.

También existen imágenes en donde se le clasifica como castas y escenas costumbristas. El sentido de estas imágenes es clasista.

La representación del indígena mexicano como tema central tiene un vínculo profundo con el contexto político, social e ideológico del nacimiento de México como país independiente.

Es a partir de la restauración de la república, después de la derrota del ejército francés, que surge la necesidad de un proyecto de escuela de arte mexicano, la cual trataría de definir una identidad ante lo "otro", lo extranjero.

La pintura como reflejo de las ideologías de su época, representará al indígena en el siglo XIX, como la imagen necesaria del nacionalismo.

Esta necesidad tiene sus antecedentes en los encargos que el gobierno en turno solicitó a maestros y alumnos de la Academia de San Carlos. Se realizan los retratos de los Héroes de la Independencia los cuales tenían la función de servir como símbolos para que el pueblo desarrollara una conciencia nacionalista; servían también como sustituto a la adoración de imágenes religiosas. En 1865, se expuso un busto de Ignacio Zaragoza, realizado por Epitacio Calvo que fue alumno de la Academia de San Carlos; en 1869 se presenta oficialmente la pintura histórica sobre la "Batalla del cinco de mayo", ejecutada por Primitivo Miranda, también ex-alumno de la Academia.

En la pintura del mexicano Juan Cordero "Colón ante los reyes católicos", aparece la imagen del indígena, aunque no es el tema central es importante mencionarla por la reseña que hacen de ella (publicada en "El daguerrotipo", 4 de enero de 1851):

" El pincel del señor Cordero, al representar a ese hijo de América, se hizo sin duda el interprete de los vivísimos recuerdos de su patria. Debió entonces el pintor experimentar aquellas sensaciones que consigo trae siempre la imagen del país

1) - Brigitte B. De Laveiras. INDIOS DE MEXICO Y VIAJEROS EXTRANJEROS.
1ª. ED. México, Edit. SEP-SETENTAS, 1973

Natal para aquel que en lejanas regiones suspira por las delicias del suelo que lo viera nacer, en esos momentos el artista hace abstracción del ideal, y la realidad viene a estamparse en la tela bajo el impulso de la patriótica inspiración." 2

Lo importante de señalar de esta reseña es la mención del sentimiento patriótico mismo que se percibió en Clavijero para legitimar la independencia de México.

La atmósfera para la aparición del indígena mexicano se encontraba ya formada y fue alentada por los críticos liberales quienes exigían a los pintores temas relacionados con la Historia de México. Es, decir, temas del pasado indígena mexicano.

Entre estos críticos se encontraban: José Martí, Jorge Hammeken, Ignacio Manuel Altamirano, Felipe Gutiérrez. La controversia sobre la función social del arte se refleja en la polémica sostenida por Altamirano en la revista "El artista" y los pensadores del grupo conservador que publicaban sus opiniones en "La voz de México":

Altamirano:

" Estamos en el siglo XIX y no en el siglo de la miseria y la credulidad ciega, no queremos santos, ni milagros, porque ya nadie cree en esos mamarrachos sino los sacristanes, las cocottes de la voz y los viejos imbéciles. Nuestra historia nacional es

2) - Ida Rodríguez Prampolini et. LA POLEMICA DEL ARTE NACIONAL EN MEXICO. 1850-1910

La figura del indio en la pintura del siglo XIX.

Fondo ideológico. 1ª. Ed. México, Editorial Fondo de Cultura Económica. 1988 p. 205

Riquísima en acontecimientos dramáticos y elevados... ¿Porqué, pues buscar modelos en una teogonía gastada y ampulosa, cuando los tenemos vigorosos, fuertes y bellísimos en nuestra historia, en nuestro hogar y en nuestro suelo?"

La Voz:

"En el primer artículo (de el "Artista") mezcla de rebuscadas palabras y en el cual cada nombre sustantivo va unido a un adjetivo que le sirvieron de lacayos según la expresión de un literato, se pretende paganizar el cristianismo, y en medio de un arrebató, un tanto cómico, se saluda a Grecia, como madre, suponemos que del autor porque lo que es a nosotros, retrógrados y poco patriotas, reconocemos por nuestra madre patria a México y de los griegos nada tenemos"

Altamirano:

"Nosotros retrógrados y poco patrióticos... Es verdad; pero aún faltaban otros cuantos adjetivos que le sirvieran de lacayos a estos sustantivos que nuestro profeta de cartón se aplica,... Pero en lo que no podemos guardar silencio es en esto de "reconocemos por nuestra patria a México". Eso no lo pueden decir los que lamieron las botas al invasor, los que fueron a Miramar a encender la ambición de un pobre imbécil, para dejarlo después aislado y solo en el Cerro de las campanas. ¿Patriota, bíblico Polichinela?... Vuestra patria es Roma, y vuestra recompensa un dedo gordo del pie pontifical para vuestros purpurinos labios

La Academia de San Carlos hacia la mitad del siglo XIX, continuaba orientada hacia una formación conservadora donde a los alumnos se les enseñaba la representación de la figura a partir de cánones clásicos y cuyos temas se limitaban a representaciones mitológicas, bíblicas, alegóricas e históricas, el paisaje y el retrato.

Son pocas las pinturas realizadas por artistas de la Academia cuyo tema es el indígena mexicano. Esto a pesar que política y socialmente el indígena representa el problema central del proyecto de los liberales.

El hecho de que este tema surgiera como inspiración para los pintores académicos hasta hace apenas la segunda mitad del siglo XIX, y en particular en las últimas dos décadas, se debió a circunstancias sociales, económicas y políticas específicas que influyeron directamente en el desarrollo de la Academia de San Carlos. Describiré los vaivenes que tuvo que pasar la Academia desde su fundación como institución educativa artística, hasta la segunda mitad del siglo XIX, para así poder contextualizar históricamente la aparición pictórica del indígena en la pintura académica del siglo XIX. 4

La Academia de San Carlos de la Nueva España, tuvo sus inicios en 1778 como una escuela de grabado. Las clases de grabado se impartían en los locales de la Casa de Moneda por el artista Gerónimo Antonio Gil; la necesidad de un espacio adecuado para la mejor formación de los grabadores, provocó en Gerónimo Antonio Gil la creación de una escuela separada de la Casa de Moneda, en donde se pudieran impartir convenientemente las lecciones de dibujo y grabado.

Surge por tanto la necesidad de una Academia de Arte, que dadas las favorables condiciones sociales y económicas de finales del siglo XVIII en México, fue posible de realizar.

Entre las condiciones económicas favorables se puede señalar el auge que tuvo la industria minera, lo cual hizo surgir poderosas fortunas en la clase aristocrática, además del poder económico del clero. Otra de las causas favorables para la creación de la Academia fue la influencia de la Ilustración francesa, que promovía el conocimiento como base del progreso de una nación; el dibujo y el grabado adquirirían un sentido cognocitivo.

La aprobación para la fundación de la Academia de San Carlos fue en 1784, se le asignó una contribución real por parte de la corona, además de las del clero, los comerciantes y los industriales, sobre todo de minería.

La Academia tuvo su auge entre los años de 1790 y 1810, año en que se inicia el movimiento de independencia.

Es a partir de esta revolución social que la Academia deja poco a poco de recibir sus contribuciones, el dinero se canalizaba para la guerra. Para 1812 la Academia sobrevivía con los ahorros de su época más próspera, los cuales se agotan en 1814.

La crisis económica de la Academia se agudiza a tal punto que en el año de 1815, los profesores se vieron obligados a pedir pan en la calle. 5

La decadencia de la enseñanza en la Academia, tuvo sus inicios a finales del siglo XVIII, primero con la muerte de Gerónimo Antonio Gil (1790); Manuel Tolsá se retira de la dirección de escritura en 1812, muere en 1816. Rafael Ximeno y Planes, director de la Academia, era en 1818 un viejo de sesenta y un años que apenas podía asistir a su puesto; su secretario, José María Vázquez tenía cincuenta y cuatro años y se encontraba enfermo; Pedro Vicente Rodríguez, director de grabado, también de cincuenta y cuatro años se hallaba en salud precaria, etc.

Para 1820 la Academia suspende sus clases.

En el período comprendido entre los años de 1821 y 1843, la Academia es presa de constantes cambios administrativos, los directores se sucedían de acuerdo al gobierno en turno; Iturbide promovió una renovación económica para la Academia que no tuvo significación para un cambio de la enseñanza ni de la calidad artística. Iturbide subordina a la Academia al estilo artístico del virreinato.

La inestabilidad financiera y pedagógica de la Academia se prolongó por la tensión ideológica entre los académicos conservadores y las reformas de los liberales.

La política cultural se enfocaba sobre todo al rescate de piezas arqueológicas y a los proyectos de monumentos dedicados a los héroes de la independencia nacional.

A esto se debe de sumar que la supervisión que tenía la Academia de los proyectos Arquitectónicos, pasó por decreto a la Dirección General de Instrucción Públicas para el Distrito y Territorios de la Federación (1831, Gómez Farias).

Depuesto Gómez Farias, toma el poder Santa Anna, La Academia comienza a adquirir poco a poco un rango importante en la dirección de un proyecto cultural. Se crean en ese período: La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, La Academia de la Lengua, La Academia Nacional de Historia. Los miembros de la Academia de San Carlos, eran integrantes de las mismas.

La Academia de San Carlos propagará los intereses de la clase conservadora en el poder; la producción de obras es predominantemente religiosa, se retrata a la aristocracia, el paisaje tiene la significación de ser una vista de la propiedad adquirida por la clase dirigente, haciendas, campos, etc.

Al fin, en el año de 1843, la Academia logra una renovación económica y artística, propiciada por Santa Ana quien revitaliza la Lotería Nacional como medio económico para el sustento de la Academia de San Carlos; se renueva la planta docente en todas las áreas, en pintura adquiere la dirección Pellegrín Clavé, que renueva la enseñanza del dibujo y la pintura con modelos vivos y maniqués. El único pintor académico que se le puede enfrentar en cuanto a la calidad artística es el mexicano Juan Cordero.

A partir de este momento el fortalecimiento de la enseñanza académica tendrá su continuidad gracias a Clavé y Cordero.

Con la destitución de Santa Anna y el arribo de Juárez, la Academia pasa de ser una institución privada a ser propiedad del gobierno, (triumfo de los liberales).

Con la invasión francesa y el imperio de Maximiliano, la Academia retorna a los conservadores, no obstante Maximiliano apoya las iniciativas liberales y promueve la creación de imágenes nacionalistas: retratos de Hidalgo, Morelos, Guerrero, Allende, etc. Con el retorno de Juárez la Academia pasó otra vez a ser una institución a

manos del gobierno. Desde entonces su nombre será: *Escuela Nacional de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública.*

Con la dirección en la Academia de Ramón Alcaráz, las escenas de temática indigenista y las pinturas de episodios nacionales se fomentan. Los pintores reflejan y apoyan el ambiente liberal y la ideología nacionalista que subyace en ellos.

Sin embargo las pinturas reflejan el mismo falseamiento que de la imagen del indígena mexicano, elaboró la ideología nacionalista. Este falseamiento se debe en gran parte a que la Academia no pudo renovarse en su enseñanza artística, y las exigencias de los críticos liberales no pudieron ser satisfechas por los cánones clásicos de los pintores:

“ La arquitectura clásica de frontones y columnas es sustituida por la puerta trapezoidal, los escalones se decoran con motivos de grecas. Aparecen los equipales, las jícaras y los cántaros. Las togas romanas se truecan en mantas y quesquemés y rebozos; Las espadas en macanas y el indio que las porta, con muy pocos detalles de sus características raciales, asume el gesto de la teatralidad y de la “pureza” de rasgos a los que nos acostumbró el ideal clasicista.” 6

De las pinturas del siglo XIX cuyo tema central es la historia del indígena mexicano, elijo para analizar cuatro, por ser representativas del contexto ideológico nacionalista descrito:

1) – “El ofrecimiento del pulque 1869, José Obregón. 9 (FIG.3)



*Fig. 3 “El ofrecimiento del pulque “
José Obregón.*

- 2) - *"La deliberación del senado de Tlaxcala, después de la embajada de Hernán Cortés"* 1875, Rodrigo Gutierrez. (FIG. 4)



Fig. 4 *"La deliberación del senado de Tlaxcala después de la embajada de Cortés"*.

Rodrigo Gutierrez.

3) – “El suplicio de Cuauhtémoc” 1892, Leandro Izaguirre. (FIG. 5)

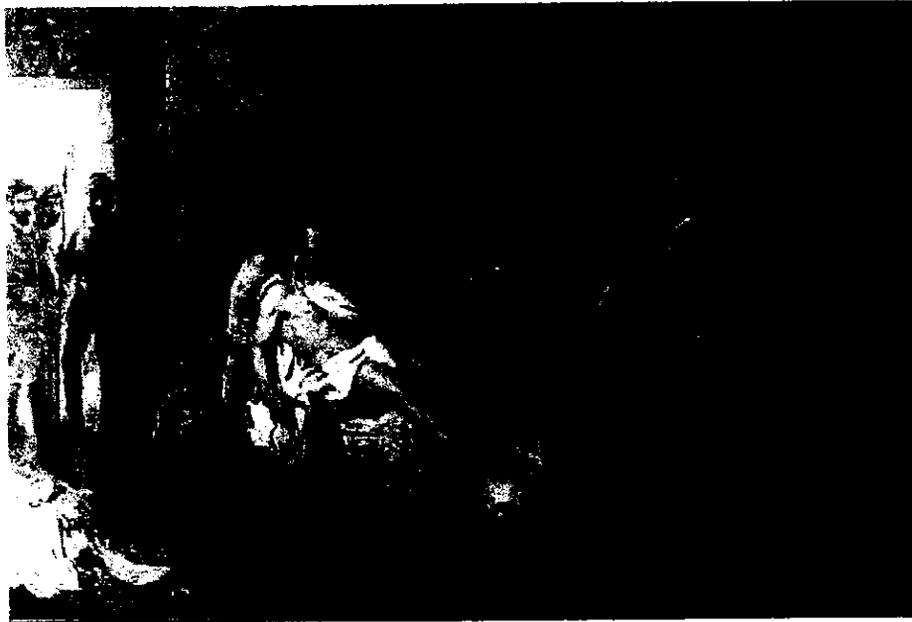


Fig.5 “El suplicio de Cuauhtémoc “

Leandro Izaguirre.

4) – “La fundación de México” 1892, José María Jara. (FIG. 6)



*Fig. 6 “La fundación de México “
Jose María Jara.*

Las dos primeras obras; "El ofrecimiento del pulque" y la "Deliberación del senado..", surgen de la exigencia ideológica nacionalista que busca reafirmar a México como una identidad autónoma y soberana ante las amenazas de los países imperialistas.

Las pinturas fueron encargos del licenciado Felipe Sánchez Solís, quien se decía descendiente de la nobleza azteca; mandó a construir un Museo de Antigüedades cuyo fin era el dar a conocer las costumbres, las ideas y:

"...estudiar los adelantos que en ciencias morales y materiales, en la legislación y en el derecho de gentes hicieron aquellos heroicos pueblos. " 7

El licenciado Felipe Sánchez Solís, es el prototipo de pensador liberal del siglo pasado, cuya ideología nacionalista se debía en gran parte a que se proclamaba "descendiente de la raza azteca", a la cual debía de revalorar en todos los aspectos.

Sin embargo se debe de reiterar que esta revalorización es en esencia ideológica; la situación económica-social de este pensador de origen indígena es la excepción, no la regla.

Su postura difiere totalmente de las protestas que los indígenas mexicanos manifestaban en la misma época de las injusticias y los abusos en contra de ellos por parte de los liberales.

"Jefe político del partido, Juan José Terrazas:

He sabido que sus acompañantes han cometido algunos desórdenes que merecen mucha atención, tal es la muerte de un hombre y una mujer que han matado, y por esto le agradezco bastante, y más después corresponderemos... Hagan lo que gusten mientras se llega la hora, pues ya es tiempo que sacudamos el yugo de estos avarientos insaciables. Ya me canso de avisarles que si quieren paz, la guarden, pero nosotros hemos de recibir la muerte o la victoria con las armas en la mano. El aviso público que se puso en la plaza contiene todos los procedimientos autorizados que tratamos de arreglar. Libertad y reforma. Tamán. 1 de agosto de 1879. Juan Santiago".

El dirigente indígena Juan Santiago, reta al nuevo jefe político de Tamazuchale. " B

Retomando la pintura de José Obregón "El ofrecimiento del pulque", es la utilización de los temas históricos-mitológicos del pueblo prehispánico azteca y su revalorización como tema digno de una pintura académica.

La pintura "La deliberación del senado de Tlaxcala..."; sin lugar a dudas corresponde a la restauración de la República con Juárez, afirmando los ideales de identidad, independencia y nacionalidad. En esta pintura la representación de los rasgos Indígenas es enfatizada, no obstante los personajes continúan con poses de cánones clásicos.

" La fundación de México " de José María Jara, surge de un concurso que organizó la Academia de San Carlos para interpretar el suceso mítico-histórico que da título a la pintura.

Esta pintura es síntoma claro de la mitificación que la ideología nacionalista hace del indígena mexicano, a través de la leyenda de la fundación de Tenochtitlán se legitima la continuidad de la nación mexicana, en la época de la restauración de la República. El tratamiento de las figuras y la pintura, continua siendo académico, con ciertas tendencias naturalistas.

B) - Martin Lienhard

TESTIMONIOS, CARTAS Y MANIFIESTOS INDIGENAS (desde la conquista hasta comienzos del siglo XX) 1ª, edición Caracas, Venezuela, Edit. Biblioteca Ayacucho, 1992 p. 144-145

“ El suplicio de Cuauhtémoc “ de Leandro Izaguirre, ejemplifica el prototipo del héroe de la ideología nacionalista que surgió alrededor del año de 1847; uno de los motivos por los cuales surgió fue la invasión norteamericana, en la que México perdió más de la mitad de su territorio. Según los liberales una de las causas por las que México perdió fue que no existía un verdadero “espíritu nacional”, los indígenas, principales víctimas de las levas eran indiferentes a lo que significaba un interés nacional, peor ocurría con el clero y los jefes criollos del ejército.

Era urgente la necesidad de la creación de héroes defensores de la patria, sobre todo de indígenas prehispánicos para poder compararlos con:

“ Los jefes criollos del ejército que abandonó la capital en manos del invasor.” 9

Emerge la figura de Cuauhtémoc como héroe defensor de la patria, pero solo con fines políticos; cuando los indígenas de Santiago Tlatelolco protestaron por el despojo de su comunidad a manos de políticos, argumentaron – con razón – que esa propiedad le pertenecía porque era herencia de Cuauhtémoc y que por lo tanto legítimamente eran los dueños; no fueron escuchados, y en el enojo al ver que los criollos eran culpables de la lamentable situación de México, exclamaron:

“ ¿ Quiénes han defendido mejor su país y su capital? Los indígenas. ¿ Quienes como otro Cuatimoc, u otro Chimalpopoca han afrontado los peligros, las hogueras y la muerte misma por defender su patria y su independencia ¿ Qué general de nuestros tiempos ha dicho al conquistador lo que aquel dijo a Cortés: “ que aguardas valeroso capitán que no me atraviesas el pecho con ese puñal que traes al lado?. Muera yo a tus manos ya que no tuve la dicha de morir por mi patria. Prisioneros como yo son embarazosos al vencedor. “
10

9) – Andrés Lira González.

LOS INDIGENAS Y ÉL...

op. Cit. P. 27

10) – *Ibidem*

p.31

A los liberales no les convenían estos indígenas rebeldes, resultado: los indígenas de Tlatelolco perdieron su comunidad, las "corporaciones de indios" poco a poco fueron desaparecidas en razón de un proyecto nacional; entonces el símbolo de Cuauhtémoc se pudo contemplar sin el peligro de rebeliones indígenas a su nombre; la imagen de Cuauhtémoc apareció en imágenes pintadas y esculpidas.

La idea de una escultura de Cuauhtémoc surge de Vicente Riva Palacio en 1877, y se inaugura en el Paseo de la Reforma en 1887.

Este es el trasfondo político ideológico que enmarca a la pintura. La técnica para representar a los personajes sigue el esquema académico, existe cierto realismo en los tipos físicos indígenas y españoles; la pintura es contrastada por valores de luz y oscuridad en una composición de simetría obvia, en la cual Cuauhtémoc queda flanqueado tanto a derecha como a izquierda por grupos de soldados españoles, de Cortés, y de Tettlepanquetzal, señor de Tacuba, torturado también.

Pictóricamente la imagen esta trabajada en contraste claroscuro, cuya mayor luminosidad corresponde a Cuauhtémoc.

En fin, los temas tratados por los pintores de la Academia responden a una temática y a un momento histórico, social y político creado por la ideología nacionalista, cuyos orígenes más patentes se remontan al siglo XVIII. La fachada académica con la que los pintores plasmaron al indígena, no corresponde a la realidad social de su tiempo, su conciencia, era al igual que la de los ideólogos nacionalistas de su tiempo una "conciencia falsa".

Basta observar una de las tantas fotografías sobre los indígenas en el siglo pasado para darnos cuenta de la abismal diferencia de las imágenes pintadas y la realidad que proyecta la cámara fotográfica. En la fotografía titulada: "Seris de la Isla Tiburón" (FIG. 7) 1892, de Alfredo Laurenti, realizada para la exposición organizada por el gobierno español con motivo del cuatrocientos aniversario del "Descubrimiento de América". La imagen nos muestra a un grupo de seis indígenas, algunos con sus instrumentos de guerra; arco y flecha (señal de su ánimo belicoso, pero también de su resistencia ante los invasores colonos), no obstante estar "posando" ante la cámara existen elementos que nos indican un distanciamiento entre los que se propuso el fotógrafo como documento descriptivo etnográfico, y la imagen física y psicológica que proyectan los indígenas hacia la cámara.



Fig. 7 "Seris de la isla tiburón"

Alfredo Laurentí.

Los detalles en las vestiduras y las miradas de los indígenas, nos hacen percibir esa sensación de miseria: los jirones que presenta la camisa del cuarto indígena – de izquierda a derecha -, las botellas, que tal vez son el pago por estar posando, y las miradas, ensimismadas, retadoras, cuestionadoras, desoladas, perplejas ante su condición social y ante la presencia de los "otros".

Esta imagen es el reverso de la moneda de las representaciones indígenas realizadas por los pintores académicos.

Esto no significa que la fotografía no tenga implicada una ideología nacionalista, la tiene, y es el positivismo de los liberales. Es la presencia del progreso, del civilizado ante los salvajes, los bárbaros. 11

Las imágenes pictóricas del indígena mexicano realizadas por estos artistas son la respuesta tardía a las exigencias de los liberales cuya ideología es el nacionalismo.

Responderán también a estas exigencias los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura surgida a principios del siglo XX.

El tono de su respuesta será totalmente diverso al de los pintores del siglo XIX ya analizado.

Examinaré algunas de las pinturas, de las concepciones y de las posturas que los artistas mexicanos tuvieron al representar en sus obras al indígena mexicano. Así también, describiré algunos contextos históricos, políticos, sociales e ideológicos que fueron motivo para que surgiera una verdadera renovación artística basada en el indígena como propuesta principal.

11) - Georgina Rodríguez.

MIRADAS SIN RENDICION,"
Luna Córnea, revista trimestral,
México, 13/dic./1997 p.24

CAPITULO

IV

LA MOTIVACION REVOLUCIONARIA

La imagen del indígena mexicano en Orozco, Siqueiros y Rivera.

México a finales del siglo XIX con la “paz” del general Porfirio Díaz, obtenía una relativa estabilidad social, económica y política impulsada por la ideología positivista.

En el campo artístico pictórico se comenzaron a percibir las influencias de los estilos simbolistas y “art nouveau” de origen francés. Se tiene como ideal estético el principio del “arte por el arte”: teoría purista que desdeñaba las preocupaciones político, social e históricas de las obras, centrándose en el misticismo, los temas intemporales y universales, la subjetividad emocional y poética del pintor; Julio Ruelas, Roberto Montenegro y Alberto Fuster son ejemplos de este tipo de arte. Los pensadores liberales los llamaron “decadentistas”, porque no plasmaban las ideas nacionalistas.

No obstante, el gobierno de Porfirio Díaz no hizo a un lado los temas indigenistas, no solo impulsó la propagación de los “valores nacionales” creó además: la Inspección de Monumentos Arqueológicos (1885), propició la colección de antigüedades mexicanas en el Museo Nacional y, continuó con el proyecto del Paseo de la Reforma.

La educación se propaga con una ideología nacionalista en la cual se describe la historia de México como nación, desde su pasado prehispánico hasta su independencia de España.

Para muchos pensadores liberales la polémica entre indigenistas e hispanistas es resuelta en el mestizaje; Saturnino Herrán interpreta al indígena mexicano como aquel que rinde tributo a Coatlicue-Cristo. Su indigenismo solo es concebible por la conjunción del criollo y del mestizo que forman “la novedad de la patria”; Manuel Gómez Morín escribió:

“ Y en optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México como país con capacidades, con aspiraciones, con vida, con problemas propios... No era nada más una transitoria o permanente radicación geográfica del cuerpo... los indios y los mestizos y los criollos, realidades vivas... Existían México y los Mexicanos.”. 1

Sin embargo, las imágenes indigenistas de Saturnino Herrán están teñidas – a pesar de su búsqueda de lo mexicano- de un esencialismo ahistórico y un pesimismo romántico-simbolista.

El indígena de Saturnino Herrán cae fatalmente en la inercia provocada por su cultura ancestral, y es necesario despertarlo. 2

La reivindicación del indígena mexicano y sus valores artísticos e históricos, la denuncia de su explotación política social y económica; es asumida por los pintores que formaron la Escuela Mexicana de Pintura. Son ellos los que toman el deber de redimir al indígena, esta actitud queda explícita en el Manifiesto de obreros técnicos, pintores y escultores:

"A la raza indígena humillada durante siglos:

A los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía... no solo todo lo que es trabajo noble... todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica, brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza:"

"el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena la mejor de todas".

1) - Daniel Schávelzon et. al.

LA POLEMICA DEL ARTE NACIONAL EN MEXICO 1850-1910

"La imagen del indígena en Saturnino Herrán" op. Cit. P. 310

2) - Ida Rodríguez Prampolini.

Op cit. P. 215

Proclamaremos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor represente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo... Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza... lucharemos por evitarlo porque sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable a la de nuestras admirables civilizaciones autóctonas. Lucharemos sin descanso por conseguirlo." 3

Esta proclama surge del contexto político-social de la revolución mexicana, la cual obligó a los artistas a un cuestionamiento de la historia y el indígena mexicano.

No se puede dudar de las mejores intenciones de estos artistas, sin embargo ¿Hacen sus obras justicia a los principios declarados en este manifiesto? Las concepciones sobre el indígena, de los tres artistas más importantes de la Escuela Mexicana de Pintura: Orozco, Rivera y Siqueiros, es lo que se analiza en este capítulo.

Orozco, el más iconocásta e individualista de los tres proyecta una ambigua posición respecto a su concepto del indígena. En el capítulo X de su autobiografía reflexiona sobre él:

" No sabemos aún quienes, somos, como los enfermos de amnesia, nos clasificamos en indios, criollos y mestizos... como si se tratara de caballos de carrera... y de esa clasificación han surgido partidos saturados de odio... indigenistas e hispanistas... El mundo entero esta saturado de odio de razas. Ninguna religión a logrado borrarlo, toda la historia de México parece estar escrita desde el punto de

3) - Raquel Tibol

PALABRAS DE SIQUEIROS

1ª. ED. México, Edit. F.C.E. 1996 p.23, 24,25
(el subrayado es mío)

Vista racial... Para lograr la unidad, la paz y el progreso, bastaría, tal vez con acabar con la cuestión racial. Ya no volver a hablar nunca de los indios, españoles, mestizos... tratar al indio no como "indio", sino como hombre, igual a los demás hombres... El de Asuntos Indígenas suena a Departamento de pobres diablos. Departamento de infelices menores de edad que jamás pueden hacer nada por sí mismos y que necesitan que gentes de otras razas piensen en ellos... magnifico truco para la holganza con el lema "hay que darle la razón al indio aunque no la tenga", como a los locos por su lado para que no se enfurezcan, aunque los indios no tengan nada de loco." 4

En otro texto, la polémica del tema indigenista es liquidada por Orozco:

"Lo de los indios ya debería darse por terminado, están muertos y no hay manera de resucitarlos. Ni para qué." 5

4) - José Clemente Orozco.

AUTOBIOGRAFIA

2ª. Reimpresión, México, Edit. ERA, 1984
p..74, 75,76.

5) - Justino Fernandez.

TEXTOS DE OROZCO

2ª. ED. U.N.A.M. México, 1983, p. 104

Fig. 8 "El gran Pato"



"Fig. 8 "El gran Pato "

José Clemente Orozco.

El indígena en las imágenes de Orozco aparece como caricatura, como vicioso, salvaje, apático y fiestero; pero también como explotado y marginado. Ejemplo: "El gran pato" (1941) (FIG.8); pintura cargada de sarcasmo que representa a un grupo de indígenas con sus penachos, danzando afuera de una pulquería cuyo nombre es título de la pintura.

En relación con el indígena prehispánico, este lo percibe como salvaje, y de la conquista (Teules) plasma la brutalidad tanto del indígena como del español, ejemplo: "Sacrificio humano" (FIG.9); es la escena que interpreta como se realizaban los sacrificios humanos; la pintura nos muestra desde un punto de vista de picada a la víctima que es sostenida por brazos y pies, ya con el pecho abierto; el sacerdote muestra el cuchillo y el corazón.



Fig.9 José Clemente Orozco
"Sacrificio humano"

No se debe de pensar que Orozco aborrecía al indígena mexicano, sus opiniones se deben de contextualizar dentro del nacionalismo de las pinturas que caían en el folklorismo así como de la antipatía que sentía por Diego Rivera.

Orozco reflexionaba sobre el tema:

“Estoy absolutamente seguro de que ningún pintor mexicano, antiguo o moderno, ha respetado al indígena en sus obras como lo he hecho yo. Muchas de mis obras murales y cuadros de caballete son una verdadera glorificación de la raza indígena, una noble referencia a sus virtudes, a sus sufrimientos, a sus luchas por su mejoramiento, a su heroísmo; Jamás lo he vestido de mamarracho ni de personaje de revista pornográfica o política. Jamás he hecho burla de su folklore y sus costumbres y siempre que ha habido oportunidad para ello he atacado a los que lo explotan, lo engañan y lo envilecen... Y estoy seguro también de que nadie, como yo, desea mas ardientemente que el indígena logre al fin, por sí mismo, su redención final y el puesto que le corresponde en la vida moderna de nuestro país, sin la “ayuda” de falso “redentores” y demás politiquillos de profesión “ 6

Diego Rivera manifestaba en sus principios estéticos un compromiso con el pueblo y un esencialismo basado en el indígena:

“Tenía la ambición de reflejar la expresión esencial, auténtica de la tierra. Quería que sus obras fueran el espejo de la vida social de México como yo la veía y que a través de la situación presente las masas avizorarán las posibilidades del futuro. Me propuse ser...un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social.” 7

6) – Raquel Tíbol. José Clemente Orozco UNA VIDA PARA EL ARTE

1ª. ED. México, Edit. SEP/CULTURA, 1984 p.80

7) – Carlos Monsiváis et. Al.

LA POLEMICA DEL ARTE NACIONAL EN MEXICO. 1850-1910.

EL ARTE Y LA CULTURA NACIONAL 1910 Y 1930

EL NACIONALISMO CULTURAL op. Cit. P. 303

Sin embargo lo que hace Rivera es estereotipar el tipo racial indígena al idealizar sus rasgos hacia una estética de belleza.

En la pintura de Rivera. El indígena prehispánico representa el origen y motivo de la nación mexicana; en tanto el indígena contemporáneo, el heredero de aquellas civilizaciones es la fuerza y la causa de una revolución social.

Su preocupación por reflejar verídicamente la historia de las civilizaciones prehispánicas lo llevó a una pintura narrativa, su ideología marxista no se pudo proyectar en imágenes donde la miserable realidad y la realidad miserable del indígena se percibiera; su amor hacia el indígena se convirtió en folklorismo. "Vendedora de Flores" (1942) (FIG.10), es una imagen que claramente proyecta los conceptos descritos; una composición central trabajada a base de formas cerradas y ritmos. La imagen de la mujer indígena así como de las flores es esquemática; los colores están manejados en base a armonías cálido-frío. La figura indígena de la pintura proyecta una sensación de ensimismamiento y tranquilidad. No existe un cuestionamiento sobre la condición social de la vendedora, la escena cae en el pintoresquismo



.Fig. 10 "Vendedora de flores "

Diego Rivera.

ESTA TIENE UN ORO
SALIR DE LA BIBLIOTECA

La concepción que del indígena tenía Siqueiros esta claramente demostrada en el "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores" ya citado. El mismo fue consciente de los peligros en los que cayó el muralismo:

" El Renacimiento mexicano quería ser moderno y era arcaico; quería ser monumental y era pintoresco; quería ser proletario y era imitación de lo popular; quería ser subversivo y era místico; quería ser internacionalista, y era folklorista, comenzó su camino hacia la revolución y quedó atorado en el oportunismo estético y político y profundamente contrarrevolucionario." 8

Siqueiros expresaba que entre las causas de esta decadencia se encontraba la falta de una verdadera ideología revolucionaria, de una técnica adecuada correspondiente a los contenidos y la época contemporánea. Para Siqueiros la solución de esta decadencia se encuentra en la creación de una técnica pictórica muralista que este basada en los estudios científicos y psicológicos de los colores y los elementos plásticos, los cuales crearán él: " arte dialéctico-subversivo de la época moderna." 9

Las innovaciones técnicas de Siqueiros y sus influencias en el arte contemporáneo, poco a poco se están revalorizando.

Sin embargo el indígena pintado por Siqueiros no esta individualizado en su contexto social, la explotación y la marginación de la cual es objeto no es diferenciada a la del proletario; su ideología marxista hace desaparecer al indígena en la masa humana, creadora de la revolución. De hecho, para Siqueiros el motor revolucionario se apoya básicamente en el proletario:

- 8) - HISTORIA GENERAL DEL ARTE MEXICANO
1ª. ED. México, Edit. SEP/INBA/SALVAT,
Vol., 11 p. 180
Cfr. Raquel Tibol. Op. Cit. P. 65
- 9) - Ibidem. P. 67

“ La música folklórica es biológicamente popular, pertenece socialmente al siervo, al paria, al peón de la hacienda feudal... La voz popular es de belleza quejumbrosa y suplicante. La voz del proletario es la voz de la clase históricamente predestinada para cambiar de sistema económico el mundo... es voz dialéctica, agresiva, conminativa y tremendamente optimista. Así debe ser la expresión estética que sirva a la lucha. Así debe de ser la plástica de agitación y propaganda revolucionaria.” 10

Cuando Siqueiros quiere individualizar al indígena, lo hace por medio del prototipo de héroe prehispánico del siglo XIX: Cuauhtémoc.

El marxismo de Siqueiros, no esta exento de la ideología nacionalista de los liberales del siglo pasado, hace eco de ellos y mitifica también la imagen de pobreza del indígena contemporáneo.

Una de las pinturas que (a mi parecer) refleja el ideal de Siqueiros, sin caer en la retórica de sus obras posteriores es: “Madre campesina” (1930) (FIG. 11); La imagen central de la figura de la madre y su hijo, es equilibrada por cactus en ambos lados; el estilo volumétrico característico de Siqueiros enfatiza los rasgos indígenas de las figuras, los pocos colores manejados con sobriedad, realzan el sentimiento de soledad del paisaje desértico y contrastan con la solidaridad existente entre madre e hijo.

10) - Ibidem. p. 65-66



Fig. 11 "Madre Campesina"
David Alfaro Siqueiros.

No se pueden desdeñar las aspiraciones de justicia que hacia el indígena mexicano tuvieron Orozco, Rivera y Siqueiros; realmente ellos fueron los primeros en este siglo que lo retoman como tema fundamental para sus preocupaciones estéticas, políticas y sociales:

“En aquellos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz del Dr. Atl, el agitador, empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un truco de comerciantes internacionales; que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquier cosa... fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país donde vivían.” 11

La concepción que del indígena tenía cada uno de los muralistas no es tan esquemática como pudiera parecer en esta descripción; existen matices que diferencian actitudes, condiciones sociales, históricas y políticas que marcaron de diverso modo el desarrollo artístico de cada uno de ellos. Si bien fueron estos contextos los que marcaron no solo la aparición de la escuela mexicana de pintura y el muralismo, cada uno de ellos sostuvo una personalidad artística especial. En todo caso, formaron parte de un ambiente donde se fomentó una política que legitimó los logros de la revolución, que inició una revolución cultural con Vasconcelos y en la que floreció paralelamente la novela de la revolución, y la música nacionalista tomando al indígena como motivo:

“Lo indígena es lo nacional.” 12

11) - José Clemente Orozco.

Op. Cit. P. 22

12) - Carlos Monsiváis et. al.

EL ARTE Y LA CULTURA...”

op. Cit. P.302

A pesar de todo, pocas veces al indígena mexicano se le sitúa en su real condición de explotado, de marginación social y de sufrimiento. La mayoría de los seguidores de la Escuela Mexicana de Pintura reelaboran estereotipos de Rivera o Siqueiros, y en el peor de los casos sus imágenes indigenistas son de franca complacencia turística.

Existe una excepción que se ha señalado y en la que estoy de acuerdo, esta es la pintura de Goitia "Tata Jesucristo" 13 (FIG.12).



Fig. 12 "Tata Jesucristo "

Francisco Goitia.

La pintura presenta a dos mujeres indígenas sentadas con el rostro hacia nosotros llorando, se encuentran en un interior que apenas es iluminado con una vela, y en el piso dos flores.

La composición es totalmente simétrica, y los colores están trabajados como claroscuro. No obstante lo sencillo de la composición, es una de las imágenes más impactantes del sufrimiento indígena; Goitia mismo fue testigo de ello cuando acompañó a Gamio en su estudio sobre la población de Teotihuacán.

Al indígena mexicano según el análisis que se ha realizado hasta este punto, se le ha concebido como adorador del demonio; siglo XVI; como muestrario de castas y como alegoría cultural y geográfica, siglo XVIII; como apunte etnológico y como imagen central de su historia prehispánica, como imagen de tipo costumbrista y como disfraz de la ideología nacionalista, siglo XIX; como identidad de la nación mexicana, como la causa justa para una revolución (que poco los benefició), y como propaganda comunista, siglo XX.

Se continúan elaborando imágenes donde la condición de explotación y marginación del indígena es falseada por una evidente autocomplacencia que se percibe en unos como fantasiosa y en otros como francamente folcloroide. El mismo Estado mexicano es el promotor de estos tipos de imágenes que los artistas consciente o inconscientemente repite- Describiré algunos procesos que se dan -por medio de la imagen- de la mitificación de la identidad mexicana, basada en la ideología nacionalista.

Existe una cultura oficial que se puede definir como:

“ un conjunto de hábitos y valores que identifican el comportamiento de la clase política gobernante y burocracia mexicana.” 14

Estos comportamientos implican una lucha de intereses por la adquisición de poder, de prestigio, de dinero, etc. Y estas relaciones de poder crean una “política cultural oficial”; es decir, dictan desde su buró lo que ellos consideran como la cultura legítima de una nación.

Esta política cultural oficial es la que ha decretado que existe una continuidad artística desde la época prehispánica al presente. Se pretende que reconozcamos la raíz de nuestra identidad, más en el arte precolombino que en las manifestaciones sincréticas culturales que heredamos de la conquista; pero esto es una decisión ideológica de la política cultural oficial, o sea, del Estado mexicano.

El arte mexicano adquiere un sentido fundacionalista, Velasco inventa un “paisaje mexicano”, al igual que el Dr. Atl, sus pinturas son cohesionadores de mitos, en este caso de la identidad mexicana.

El mito de la identidad del mexicano oscila entre lo melancólico, agresivo, intemporal, salvaje, etc. Adjetivos que se deducen de este trabajo, son imposiciones europeas.

El Estado necesita de estos mitos para legitimar su dominación sobre la sociedad. 15

14) - Roger Bartra.

“OFICIO MEXICANO. MISERIAS Y ESPLENDORES DE LA CULTURA”

La jornada semanal, Nueva época No.77, 2. Dic. 1990, p. 15

15) - Para profundizar en este tema. VID. Roger Bartra.

LA JAULA DE LA MELANCOLIA “IDENTIDAD Y METAMORFOSIS DEL MEXICANO”

1ª. Ed. México, Edit. Grijalbo, 1987

De las manifestaciones de los pueblos prehispánicos debemos de admirar las imágenes y las construcciones, la literatura y la poesía sobre las cuales se basa el inicio de nuestra identidad; más, con esta postura nacionalista no se pueden revivir a las civilizaciones aniquiladas brutalmente por la conquista.

Sin embargo, la política cultural oficial señala obstinadamente que existe una continuidad entre el pasado prehispánico, el virreinal y el presente; si bien se han retomado valores formales y culturales de los pueblos prehispánicos, estos no alcanzan a cubrir el hueco dejado por su aniquilación.

De la misma manera que los artistas dan un giro hacia el pasado prehispánico para crear un arte mexicano, la política oficial salta hacia la sociedad precortesiana (azteca), para legitimar el Estado moderno:

“Muchos consideran inútil buscar en la historia la continuidad formal o estilística del arte prehispánico en el México colonial o moderno. La única continuidad que realmente existe no suele ser aceptada más que en museos etnográficos: los millones de indígenas marginados son el único maltrecho puente que queda: son un referente simbólico del pasado, pero suelen ser rechazados como presencia activa.” 16

La marginación de la cual es objeto el indígena se debe a complejos procesos culturales, tanto de la política cultural oficial, como de las manifestaciones culturales del pueblo mismo; El Estado ha manifestado que existe una semejanza entre las culturas prehispánicas y el México moderno y contemporáneo: dualismo, exhuberancia, sacrificio, culto a la virgen, valentía, etc.

Existe una transposición de aspectos culturales del pasado como una prefiguración del mexicano actual:

16) – Roger Bartra.

MISERIAS Y ESPLENDORES... op. cit. P. 17

“ Entre el indio agachado y el pelado mestizo se tiende una línea que pasa sobre los principales puntos de articulación del alma mexicana: melancolía, desidia –fatalidad-inferioridad-violencia-sentimentalismo-evasión. Esta línea marca el periplo que debe recorrer el mexicano para encontrarse a sí mismo- desde el edén natural originario hasta el apocalipsis industrial”. 17

La relación entre la entre la exploración que del pueblo hace el estado mexicano, y la política cultural oficial que construye la unidad cultural de un país imaginario; provoca que el pueblo se desfogue en el nacionalismo, legitimando la dominación que el estado realiza sobre él.

El mito de la identidad cultural nacional,

“ Es mero fenómeno ideológico instrumentado por la clase dominante o por el gobierno”. 18

Que no basta para disfrazar la pobreza del indígena mexicano ni la crisis que sufre la sociedad mexicana.

El mito surgió como una necesidad de “modernidad” y “modernización”, corresponde por lo tanto a la concepción capitalista que se inicio en el siglo XIX; el mito legitima al gobierno, pero no sirve para la creación del desarrollo cultural y tecnológico exigido por el capitalismo contemporáneo. Esto se debe a que el mito nacionalista tiene sus contradicciones: por un lado el nacionalismo mexicano es hostil al “otro” occidental, que representa el progreso; por otra parte, el mito tiene una gran dosis de rebeldía ya que en gran parte se origina en el pueblo, de ahí el sentido de amargura, protesta y popularidad que tiene.

Existe una escisión en el mito de la identidad nacional, que se puede explicar simbólicamente por el vacío que dejó la destrucción de las culturas prehispánicas y la presencia del mundo occidental cristiano.

En el terreno político no es mas que el enfrentamiento entre las potencias imperialistas y un país subdesarrollado en manos de un estado autoritario.

17) – *Ibidem.* p. 18

18) – *Ibidem.* P. 19

¿ Cómo se reflejan estos mitos nacionalistas y estas relaciones de poder político y de cultura política oficial en el arte?.

“ En el paisaje cultural cotidiano –a semejanza de su entorno– el pasado apenas existe y se vive en la fragilidad de un sueño que se extingue cada mañana al despertar a una realidad miserable y atrasada. Los creadores son perseguidos por una sensibilidad acorazada de voluntad refulgente que les oculta el lado oscuro del mito. Están obligados a reflejar una identidad que no les pertenece; están forzados a una originalidad milenaria que no comprenden... todos deben de ser paisanos de un mismo paisaje y sufrir la geografía de la misma manera... Es el culto a la cultura de museo,... en los que se suelen perder los matices de la creación individual, aplastada por la masa de símbolos: jaguares, águilas, ángeles barrocos, trópicos de violentos colores, revolucionarios inflamados, sufridas mujeres... así los escritores, los artistas corren el peligro de quedar atrapados en una densa selva de símbolos nacionales... hacia el esplendor triunfal de los signos de identidad.” 19

El resultado de toda esta mitificación del indígena y de la identidad mexicana: la construcción de un México imaginario, en el cual se reconoce y se admira al indígena solamente en museos.

Los artistas analizados propiciaron consciente o inconscientemente estos mitos de identidad nacional basándose en el indígena, ya sea exaltándolo como el manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, o retomando sus elementos formales para la creación de nuevas imágenes como Adolfo Best Maugard, o como Orozco, denegando contradictoriamente de sus formas para la creación de nuevas imágenes:

“ Apoyarse sobre el arte de los aborígenes sea de la antigüedad o del presente, es seguro indicio de impotencia y cobardía, de hecho un fraude”. 20

Continuar con el análisis de los artistas contemporáneos que también manejan una temática indigenista sería interesante, más desviaría el motivo de esta tesis.

19) – *Ibíd*em p. 21

20) – Justino Fernández. *Op. Cit.* P. 43

Corresponde por lo tanto dar inicio al próximo capítulo, que trata del análisis conceptual, creativo y pictórico de mi trabajo basado en la interpretación de las concepciones de los rituales de ciertas etnias de México.

CAPITULO

V

EL PASAJE PARADOJICO

Un análisis y descripción sobre la interpretación de los rituales indígenas en mi pintura.

“... el pasaje paradójico testimonia que aquel que tiene éxito en cruzarlo, ha trascendido la condición humana: él es un chamán, un héroe, o un espíritu, y ciertamente este pasaje paradójico solo puede ser logrado por alguien que es un espíritu”.

Mircea Eliade

“El Chamanismo”

Para iniciar el análisis de mi trabajo pictórico es necesario que primero se conozca como ha sido el proceso, y cuales han sido las motivaciones emocionales y reflexivas por las que surgieron los indígenas mexicanos.

Para realizar este objetivo citaré los análisis que los artistas han hecho sobre mi trabajo; así como los capítulos anteriores, el juicio que los pensadores y los artistas expresaron sobre el indígena mexicano me ayudó a comprender su problemática; en este capítulo a través de la voz de "otros", trataré de clarificar mi postura ante el indígena.

Si bien en los capítulos procedentes expreso mis opiniones, mi actitud ha sido mas la de comprender mas que juzgar.

No es que renuncie en este capítulo a esta actitud, también me interesa la opinión de los "otros"; pero ya que se trata de mi trabajo creativo, me importa mas mantener un diálogo con ellos.

La clarificación de mi propuesta pictórica ante el indígena, es lo que a final de cuentas justifica la investigación de los capítulos anteriores, así como la observación que hacen los artistas de ella.

El primer análisis que realice de mi proceso creativo se encuentra en mi tesis de licenciatura, en la cual describo mi proceso creativo como: la búsqueda de un lenguaje personal motivado por el dibujo y fundamentada por el estudio de ciertos artistas, en los que encontré una semejanza formal y conceptual en la manera de trabajar sus imágenes con las mías.

El desarrollo creativo descrito en esa tesis, abarca un lapso de diez años, 1983-1993.

En el proceso descrito en la tesis aparecen imágenes cuyos temas inician con campesinos, vagabundos, pordioseros, figuraciones de la muerte, torturas y la aparición de una figuración bestiarica que alude a simbolismos prehispánicos.

Esto es en el proceso de dibujo, en el cual me defino como un artista de rasgos expresionistas en cuyas imágenes se encuentra implícita una filosofía humanista; entendiendo como humanismo:

"...una actitud que puede definirse como la convicción de la dignidad del hombre, basada por igual en la acentuación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de las limitaciones humanas (falibilidad y fragilidad); de esto se desprenden dos postulados, a saber: responsabilidad y tolerancia... el humanista, rechaza pues, la autoridad. Pero respeta la tradición." 1

Ahora veamos lo que opinan otros artistas de mi trabajo.

En 1987, presenté una exposición dedicada al dibujo:

"Traspié entre dos estrellas"; no analizaré los dibujos porque la propuesta de esta tesis es la pictórica, en cambio cito la opinión que ellos manifestaron, los artistas Luis René Alva y Pedro Ascencio.

Luis René Alva:

" En las series de dibujos de Eduardo Ortíz Vera, encontramos factores de proceso creativo: primero en esa necesidad de expresión producto de la interacción en el entorno siempre provocador para todo hombre sensible y que promueve la concreción... Así por ejemplo en sus acuarelas y dibujos a tinta de grandes áreas manchadas, los personajes parecen brotar del papel como apariciones... encontramos superficies que evocan entornos impregnados de un sentimiento trágico y violento..." 2

1) - Erwin Panofsky

EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES.

1ª. Ed. Buenos Aires, Arg. Edit. Infinito, 1970 p. 17

2) - Luis René Alva.

APARICIONES Y SORPRESAS.

Texto de presentación para el catálogo de 1ª. Exposición: "Traspié entre dos estrellas" de Eduardo Ortíz Vera.

México, E.N.A.P.- U.N.A.M. 1987 Galería 1, E.N.A.P.

Pedro Ascencio:

“ Eduardo... nos expone una variación en la diversidad de materiales tales como graffito, carbón, tinta, gouaches y acrílicos. Apuntes urbanos, hombre durmiendo en la banqueta señala la lírica y emotiva línea pura y sensual que delata un social-realismo que nos admite dar referencia.”³

En cuanto a la pintura, las que considero ya como una propuesta personal datan de 1985, aprox. Las pinturas anteriores son mas bien aprendizaje técnico.

Las pinturas tienen como figura central y única, una mujer en un interior apenas surgido; los colores con las que están trabajadas son: ocre, sepias, amarillos rojos y negro; están realizadas técnicamente con temple y óleo.

Las sensaciones que proyectan las figuras son: aislamiento, angustia y soledad. Seguramente tenía presente en el proceso de estas pinturas la serie de acuarelas de Orozco: “ La casa del llanto “.

En 1988 presenté otra exposición individual, en la cual hubo dibujos, acuarelas y pinturas.

Las pinturas presentadas difieren totalmente de las anteriores; en la mayoría los apuntes de los cuales se partió para su creación, prácticamente desaparecen, sin embargo, existen otras en las que las figuras son visibles.

El tratamiento de las formas no es descriptivo, sino sugerido basado en manchas y trazos; los colores son contrastantes.

Técnicamente están elaboradas con óleo, y puedo decir que la culminación de esta serie es un tríptico de 180 X 300 cm.

Es una pintura cuya temática parte de apuntes de campesinos y pordioseros, su título es “ Tríptico de los bufones y mendigos”.

3) - *Ibidem*.

De esta exposición expresa el pintor Javier Cruz:

“ Su contrastada personalidad se ve reflejada en su obra, donde los colores violentos se retuercen en formas convertidas en espacios, espacios oníricos de silencio inquietante... sus personajes miméticos, se extravían sin saber por donde surgirán... del óleo a la acuarela; del carbón a las aguadas; del trazo al signo; signo que nos esforzamos por traducir para hablar con el eco que se repite, tintes interminables de su yo, de su medio “. 4 (FIG. 13)



Fig. 13 “ Tríptico de los bufones y mendigos “

Eduardo Ortíz Vera.

En 1992 y 1993 presenté en cada año una exposición individual de litografías; "Espejo de Humo" y "Linea de sombra", (Galería "Carlos Olachea", Baja California. Y Galería de la Academia de San Carlos). No describiré las litografías, pero las menciono porque en ellas aparecen por vez primera las imágenes que aluden a las culturas prehispánicas.

De estas exposiciones comenta el maestro grabador Jesús Martínez:

"...Ha conjuntado aproximadamente treinta piezas recreando entre sus formas los personajes miserables y trágicos que pululan en las goteras de la gran ciudad: esos seres que no son ni urbanos ni rurales, que viven un mundo al margen de los progresos de nuestra civilización y muy cerca de la miseria y de la muerte... va creando un sincretismo formal de honda raigambre expresionista muy semejante a la serie llamada los Thules de José Clemente Orozco, aunque ve esos personajes con sus propios ojos y los ubica en la época que le tocó vivir... pensando en ese México oscuro y subterráneo..." 5

Es un año importante 1993, ya que después de una etapa gráfica y dibujística que duró aproximadamente cuatro años, mi actividad creativa retoma el oficio pictórico.

En este año las temáticas elaboradas en la gráfica son interpretadas también en pintura.

En estas pinturas los animales que aluden a símbolos prehispánicos son interrelacionan con formas y temáticas que aluden explícita o implícitamente a la muerte.

4) - Javier Cruz

Texto de presentación para la exposición:

"Estoy llorando el ser que vivo" de Eduardo Ortíz Vera. México, E.N.A.P.- U.N.A.M. Galería del Bosque Casa del Lago, 1988

5) - Jesús Martínez Álvarez.

Texto de presentación para las exposiciones: "Espejo de Humo" y "Línea de sombra" de Eduardo Ortíz Vera. E.N.A.P. - U.N.A.M. 1992, 1993.

El análisis de este conjunto pictórico realiza el maestro grabador-pintor Pedro Ascencio es:

“ Expresivo en su desprendimiento por liberar el impulso del trazo en negro, persigue personajes enfrentándolos con calaveras, sugiriendo presencias trágicas que aluden a la muerte... la recreación ambivalente de imágenes de y con la muerte, nos propone una lectura existencial de pintura en gestación... aquí se destaca el impulso matérico... de señalar los elementos mágicos asignados al ritual... se trata del hombre-muerte-animal, de calaveras, serpientes, águilas, jaguares; ...buscando el simbolismo de orden instintivo, jerarquizado hasta su fin la muerte... generando y armando una consecuente imagen de carga figurativa expresionista “. 6

Para en el año de 1994 la temática de mi pintura comienza a centrarse en la interpretación de lo que denomino, rituales de muerte de la cultura prehispánica. El mismo año presenté otra exposición individual de pintura, la disertación que el maestro grabador Daniel Manzano es:

“...en esta exposición... nos conduce a un mundo, que él crea y recrea a través de un lenguaje visual propio y con los elementos que nos identifican, como son la muerte, la guerra y la agresión, ligada a los jaguares, águilas y serpientes... pretende indudablemente rescatar e interpretar símbolos prehispánicos... De esta forma es como el artista, al retomar esta serie de imágenes, los transforma creativamente... estudiando el objeto como un cirujano que disecciona un cadáver...” 7

6) Pedro Ascencio Mateos.

Texto de presentación para la exposición: “ El centinela de las bestias”, de Eduardo Ortíz Vera. México E.N.A.P.- U.N.A.M. Galería “Luis Nishisawa”. 1993

7) – Daniel Manzano Aguila.

Texto de presentación para la exposición: “ Colibrí zurdo”, de Eduardo Ortíz Vera. México, Galería “El ágora”, ed. Privada, 1994.

Es en este año que eligo como proyecto, la realización de una serie de pinturas con el tema la interpretación de los rituales de muerte no solo de las culturas prehispánicas, también de algunas etnias del México actual: Rarámuris y Huicholes.

La serie fue presentada en el Polifórum Cultural Siqueiros; La presentación de las pinturas correspondió al pintor Mariano Rivera:

“...la muerte repercute en su atabal y ni duda cabe que aterroriza y fascina. Es ese aspecto fascinante el que imagen tras imagen, nos presenta... en su pintura. Ligada a la tradición figurativa de Occidente y a ciertos aspectos de la iconografía clásica del tema, sorprende, sin embargo, por su acentuada marginalidad, que tiene mucho que ver con una afectividad herida, de hondo lamento interior contenido a duras penas y que sabe expresar con lirismo, entonando –en un sentido icónico- el Arte mayor de la pintura. No conozco en el panorama del Arte joven en México, a otro pintor que pueda ingresar como él lo hace en la danza ritual de la implacable y poder transmitir, en formas y colores ancestralmente personales, la carga mítica que conlleva. Nos encontramos ante un auténtico mestizaje expresivo, plástico conceptual, pero para mí que este se ha dado espontáneamente, a la manera mediúmnica, con la libertad y fluidez que evidencian sus trazos y que sí pueden en ocasiones recordar “Die Brücke” (Kirchner, Nolde), Munch, Kokoschka y, no pocas veces, desde dentro, sinceramente la fuerza Orozquiana, vienen también a confirmar en su barroquismo curvilíneo por un despliegue de colores complementarios que vibran con los sueños basales de Mesoamérica, poblados de nahuales y cantos crepusculares. Se añade a esta inmersión voluntaria en el ámbito mítico, de leyendas por tradición oral... una aguda conciencia del dolor existencial (veta sagrada del expresionismo), provocado por la pérdida del paraíso primigenio, desde el destierro urbano de la laceración cotidiana, en medio del peregrinar, tras el instante luminoso que se nos fue de las manos. Prehispánica y europea,... nos confronta, individual y colectivamente, con la presencia dolorosa de lo escondido, recordándonos que no todo se perdió y de lo hondo, en el lodazal subterráneo donde yacen entreverados los restos de los días, de la herida misma, tiene que surgir lo nuevo, la flor del canto alado, tierna y terrible, heraldo de lo real. Tanto en su obra gráfica de

dinámica trama lineal, como en la pictórica, invocadora, ritual y ofrendatoria, Ortíz Vera pregona el enigma, como quien vuelve de un viaje donde se tuvo que arriesgar el todo por el todo, regresando con un cargamento de imágenes, para transmitir las a la tribu, una por una, desplegando el silbido visual del código de la memoria. " 8

Este proceso pictórico y temático prosiguió en los dos siguientes años, es hasta el año de 1997 que proyecto la realización de otra serie basada en los rituales de muerte; pero ahora de una etnia en particular: la etnia Huichola; y sobre un ritual en especial: la descripción del viaje al inframundo del alma huichola, narrada e invocada por el chamán a través del peyote. Técnicamente la serie esta realizada al temple de caseína; la intención de la utilización de esta técnica, es lograr un equilibrio entre la forma (dibujo) y el color. El dibujar y a la vez pintar y viceversa, tal como lo hago con la encáustica, pero ahora con el rigor y la sutileza del temple.

La serie de pinturas fue analizada por el pintor Francisco Castro Leñero:

" Son las obsesiones propias del artista, los impulsos necesarios para la creación, sus orígenes son múltiples y en gran medida misterioso. Por ello resulta "natural" que... mantenga en esta exposición su interés por traducir en imágenes propias los mundos míticos y sagrados de las culturas indias... contando tan solo con el poder de la imaginación. Historias sagradas de las que nos creemos alejados en nuestra urbana cotidianidad. Existen, sin embargo, no muy lejos de nosotros. Suceden en comunidades olvidadas y marginadas de nuestro país aquí y ahora. Al recordarlas... nos recuerda que en nuestro presente cohabitan distintas dimensiones del tiempo y del espacio que no sólo dan pluralidad y riqueza a una cultura sino que también permiten verlos de modo diferente. Como la religión, también el arte encarna en imágenes que nos reflejan. No es sin embargo el mensaje de los dioses lo que escuchamos ante su presencia. Es la voz del artista la que se manifiesta en sus obras, son las visiones de Eduardo Ortíz Vera frente a las que estamos cuando contemplamos sus cuadros, mas allá de los motivos de inspiración que las hicieron posibles. Las mitologías son ahora suyas..." 9

¿ Existen percepciones semejantes en los análisis que de mi proceso creativo hacen estos artistas? El registro de estas es el que a continuación analizaré, para así poder aclarar y definir-me en mi proceso creativo y en la temática que trabajo, y entonces poder expresar cual es mi postura como artista pintor ante el tema del indígena mexicano.

Encuentro tres aspectos semejantes en los textos ya citados para definir mi obra:

- 1) – Sentido social
- 2) – Implicación psicológica
- 3) – Estilo expresionista.

Es cierto que estos rasgos se encuentran entrelazados, los desgloso para así evidenciar las causas sociales, emocionales, reflexivas y estilísticas de mi proceso creativo.

- 1) – Sentido social

Por los temas trabajados (pordioseros, vagabundos, campesinos, “seres marginales”, indígenas, etc.) han percibido un sentido social, pero ¿ qué tipo de sentido social está implícito en mi trabajo? No es de tipo ideológico, no esta basada en una teoría social como la del marxismo, -aunque puedo discernir ciertos factores que son causa de explotación-; tampoco es religioso; respetando las creencias míticas de las etnias que interpreto, no creo que la explotación de que son objeto las redima de la injusticia social que padecen. Precisamente, muchas de las manifestaciones religiosas, son gritos de protesta.

- 8) – Mariano Rivera Velázquez. Texto de presentación para la exposición: “ El pregón del enigma”, de Eduardo Ortíz Vera. México, Polifórum Cultural Siqueiros, ed. Privada, 1994.
- 9) – Francisco Castro Leñero. Texto de presentación para la exposición: “La flecha de noche”, de Eduardo Ortíz Vera, México, Centro Cultural San Angel, ed. Privada, 1997.

No son los sentimientos de piedad ni lástima, los que me impulsan a reflexionar sobre ellos.

Para mí no son "salvajes inocentes"; no idealizo sus "costumbres", pues muchas de ellas son la causa de su explotación.

El sentido social que han percibido en mi obra se debe a una motivación "empática", en el sentido de:

"...la comprensión en profundidad de los sentimientos ajenos, de las necesidades y los problemas de los demás." 10

Es por tanto, una necesidad interior la que motiva el sentido social en mi trabajo. Esto me vincula con el segundo aspecto:

2) - Implicación psicológica.

¿ En que reside la implicación psicológica proyectada en mi trabajo?

La define de manera convincente el pintor Mariano Rivera:

"...una aguda conciencia del dolor existencial

...con la presencia dolorosa de lo escindido." 11

Reconozco en estas frases los orígenes que definen de mi manera de percibir y de proyectar mi personalidad, y que son la causa que da forma y contenido a mi trabajo.

Pudiera entonces dar la impresión de que los indígenas son únicamente el motivo para manifestar un "patetismo"; pero ¿ No fue acaso que esta "escisión" y "este dolor existencial", fueron los resortes empáticos que me indujeron a reflexionar y ser consciente de la marginación y explotación, de los indígenas?.

10) - Diccionario de Psicología, 3ª. Ed. España, Ediciones Mensajero, 1994, p. 104

11) - Mariano Rivera op. Cit.

Existe como comentaron los artistas citados, un sentido social que está justificado por el sentido empático, como por una necesidad interior.

El sentido social percibido conlleva implícito una protesta.

¿ Pero porqué el indígena mexicano y no otra temática, si en todo caso se puede plasmar un sentido trágico de la existencia pintando un par de zapatos como Van Gogh? ¿ Porqué si mi origen proviene de dos culturas?.

Porque seguramente busqué un origen y una identidad; menciono estas palabras con cierto temor, ya que podría pensarse que caigo en la misma postura que los ideólogos nacionalistas, además de tener estas palabras resonancias sobre la polémica de la "identidad mexicana".

No es que dudara y dude de mi identidad, pero esto no impidió ni obstaculizó, el que me cuestionará y reflexionará pictóricamente sobre el origen de mi cultura y mi existencia.

Esta reflexión y este cuestionamiento me condujeron precisamente al estudio de los seres mas marginados que integran el origen de mi identidad: los indígenas; y esto me provocó una empatía hacia ellos. En este sentido representan para mí el origen hacia el cual puedo viajar y conocer otros espacios, tiempos e imágenes; quien realiza el "viaje" es por supuesto: " mi conciencia existencial".

Con ellos reafirmo mi identidad cultural asumiendo la parte indígena, pero también la occidental.

Por esto para mí son simbólicamente, el origen y la identidad que reafirma mi expresión artística que se manifiesta en el tercer aspecto:

3) – Estilo expresionista.

El estilo expresionista no solamente lo definen las temáticas ni los estados de ánimo proyectados, también el manejo de los elementos formales.

Analizaré algunas pinturas para señalar los rasgos expresionistas de mi pintura.

Inicio con tres pinturas de la exposición: "El centinela de las bestias". 1993, todas trabajadas con la técnica de encáustica/panel).

1).- "Muerte cruzada por lanzas" 90 x 60 cm.(Fig. 14) En esta pintura la composición esta jerarquizada la figura principal "la muerte", que ocupa las tres cuartas partes del plano, y se equilibra por las diversas direcciones lineales que parten y llegan a los límites del cuadro.

Pictóricamente se manejan rojos en sus diversos valores, ocre, amarillos, azul ultramarino, blanco; estos se manejan por contraste.

La calavera y las lanzas están sugeridas por manchas y líneas; el contenido del cuadro alude al ritual del sacrificio por lanzas que ejecutaban los aztecas.



Fig. 14 " Muerte cruzada por lanzas "

Eduardo Ortíz Vera.

2).-“Acercamiento al cráneo” 116 x 90 cm. (Fig. 15)

La imagen sugiere una serpiente enroscada y un cráneo humano; la composición se basa en diagonales cuyas direcciones son las líneas de estructura de la serpiente, inician de izquierda a derecha en la parte inferior por medio de repeticiones de planos y líneas en un sentido ascendente hasta llegar a la zona superior izquierda, donde se encuentra el cráneo, que a su vez con otra línea diagonal reforza la dirección, lo cual hace cíclico el movimiento ascendente-descendente.

Se manejan muy pocos colores, rojo indio, sus diferentes valores, negro y en mínima porción: azul de prusia y blanco de titanio.

La pintura tiene como tema el instinto de devoramiento, si bien, me sirvo de la serpiente aludiendo a la iconografía prehispánica, no me interesa su simbolismo relacionado con Quetzalcóatl, tan solo su representación amenazadora.



Fig. 15 “Acercamiento del cráneo”.

Eduardo Ortíz Vera.

1) – “colibrí zurdo” poliptico, 70 x 250 cm. (Fig. 16)



Fig. 16 “Colibrí zurdo”.

Eduardo Ortíz Vera.

Tiene como figura principal, un águila con las alas extendidas sosteniéndose sobre una columna de huesos rodeada de por tres cráneos: uno se encuentra hacia la parte derecha superior del primer cuadro, prácticamente en sección áurea; el segundo: en la esquina inferior derecha del segundo cuadro, y el tercero: en el ángulo izquierdo superior del cuadro del políptico.

Compositivamente el águila se encuentra en el tercer cuadro, - que es de mayor medida con relación a los otros tres que componen el políptico- y ocupa la tercera parte del espacio del cuadro; su tamaño es compensado por la extensión del ala izquierda que es de dos cuadros, a comparación que el ala derecha, que parte del tercer cuadro, hacia el cuarto.

Existe una sensación de movimiento creado por la relación de trazos; estos trazos tienen una dirección que parte del cuerpo del águila hacia los límites del primer y cuarto cuadro.

Para equilibrar la extensión de las alas y el cuerpo del águila se sitúa el cráneo del segundo cuadro.

Se trabajan pocos colores: azul-verde virídian, en el fondo sobre todo; en el cuerpo amarillo hansa, rojo óxido oscuro y blanco de titanio. La mayor carga matérica se encuentra en el cuerpo del águila; existen transparencias en los cráneos.

El espacio sugiere un exterior; la representación de las figuras no es descriptiva, se sugieren a base de manchas y trazos.

El tema alude claramente al ave que simboliza a Huitzilopochtli; el nombre "Colibrí zurdo", es el significado del nombre de esta deidad. Es el dios de la guerra, es este el sentido de la imagen: el águila que provoca y presagia muerte.

De la exposición "El pregón del enigma" analizo tres pinturas:

1) – “Mariposa de obsidiana” 120 x 100 cm. (Fig. 17)



Fig. 17 “Mariposa de obsidiana”

Eduardo Ortíz Vera.

Compositivamente es una simetría, los elementos y las formas se distribuyen a partir de la figura central; pictóricamente dominan el rojo naphthol y azul turquesa, los cuales encuentran su equilibrio en sus complementarios, el manejo del color en su totalidad es llevado al contraste clarooscuro.

La pintura es una interpretación de la diosa Coatlicue, la figura representa el cuerpo de una mujer de frente y de cuclillas con los muslos y los brazos abiertos y de cuyo cuerpo emergen en lugar de cuello y cabeza, dos serpientes, mismas que se enroscan en brazos, muslos y pies; en el centro de la parte inferior del cuadro, dos cabezas de serpientes invertidas dirigen sus lenguas bífidas verticalmente hacia el sexo de la deidad.

El significado de esta pintura es la presencia de lo femenino como una fascinación, un enigma y una muerte; el título alude a uno de los diversos nombres de esta diosa. 12

12) – Miguel León Portilla LITERATURA DEL MEXICO ANTIGUO
1ª. ED. Caracas, Venezuela, Edit.
Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 93

2) - "Muerte del becerro" 116 x 90 (fig. 18)

Esta pintura se trabajó compositivamente en base a diagonales con un punto central de equilibrio de la parte superior. Dos son las figuras de esta pintura, están trabajadas como siluetas en cuyo espacio interior se trabajaron trazos que indican direcciones diagonales y verticales, en una, y envolventes en otra; Pictóricamente predomina el contraste de color, amarillo-verde, azul-rojizo, verde, blanco-rojo. La imagen interpreta a un rarámuri con algunos de sus atuendos característicos —la cinta roja de la cabeza y una especie de zarape—, portando un cuchillo en la mano izquierda, una silueta de animal que simboliza al becerro, surcado por líneas envolventes que significan el tasajo del cual es y ha sido objeto.

El tema representa el ritual de muerte y resurrección por medio del sacrificio.



Fig. 18 " Muerte del becerro ".

Eduardo Ortíz Vera.

3)- " Siwetune, lazador de muertos III" 130 x 140. (Fig. 19.)



Fig. 19 " Siwetune, lazador de muertos "

Eduardo Ortíz Vera.

La composición de la pintura es central, la figura principal ocupa casi la tercera parte del cuadro y esta compensada a derecha e izquierda del cuadro, por diagonales y verticales.

El tema representa el ritual de muerte y resurrección por medio del sacrificio.

El espacio sugiere un paisaje con río y follaje. El color es contrastado y predominan la luminosidad de los colores: amarillo-verde, rojos óxidos, verdes turquesa, blancos de titanio, predominan la claridad y el empaste.

El tema se refiere a una de las deidades del inframundo huichol: Siwetune, lazador de muertos; que regresa del inframundo –invocado por el chamán- para lazar las ánimas de los muertos que insisten en seguir viviendo con sus seres más queridos aún vivos.

Es la interpretación de un ritual mortuorio.

La figura representa a “Siwetune” personificado como un chamán (el sombrero con plumas), en el momento de lanzar sus cuerdas hacia el ánima –que se percibe, está más allá de la imagen-.

El rostro de “Siwetune” no se representa con las características físicas de un indígena huichol, se interpreta como un rostro de muerte.

El deseo de darle un aspecto físico-plástico a esta deidad mortuoria es lo que me motivó a crear esta imagen.

Seguramente el relato que describe el ritual que invoca a “Siwetune”, se proyectaron deseos existenciales de poder también estar inmerso en el enigma de la muerte. Deduzco esto de la inmediata fascinación que creó en mí la descripción de esta deidad huichola.

La realización de esta pintura fue rapidísima, cuatro horas aproximadamente.

1) – “El vuelo del colibrí” 63 x 49 cm. (Fib. 20)

La exposición “La fecha de noche” 1997, se centró en la interpretación del viaje que realiza el alma huichola al inframundo; no era la primera vez que centraba una serie de obras a la temática de una etnia en particular; en 1996 realicé un libro gráfico (huecograbado), interpretando la semana santa Cora (desde 1994 elaboro un proyecto gráfico en el que interpreto los rituales de las etnias rarámuri y huichola).

Como ya se mencionó, a diferencia de la técnica utilizada en las pinturas anteriores, esta se elaboró con la técnica del temple de caseína.

Elijo siete imágenes (de las veintitrés que la componen), que representan temática y formalmente esta serie.

Representa el viaje del alma huichola al inframundo, la forma del alma huichola no es un colibrí, sino el cuerpo de un chamán que en la cabeza porta una cornamenta, atributo de su dios principal: el venado.

El alma se encuentra suspendida en un espacio simbólico, intemporal; los colores son contrastes de azules celestes, rojos óxidos, amarillos tierra, blanco y verde limón; Trabajados de manera gestual.



Fig. 20 “El vuelo del colibrí”.

Eduardo Ortíz Vera.

1) – “Linaje de perro” 49 x 63 cm. (Fig. 21)

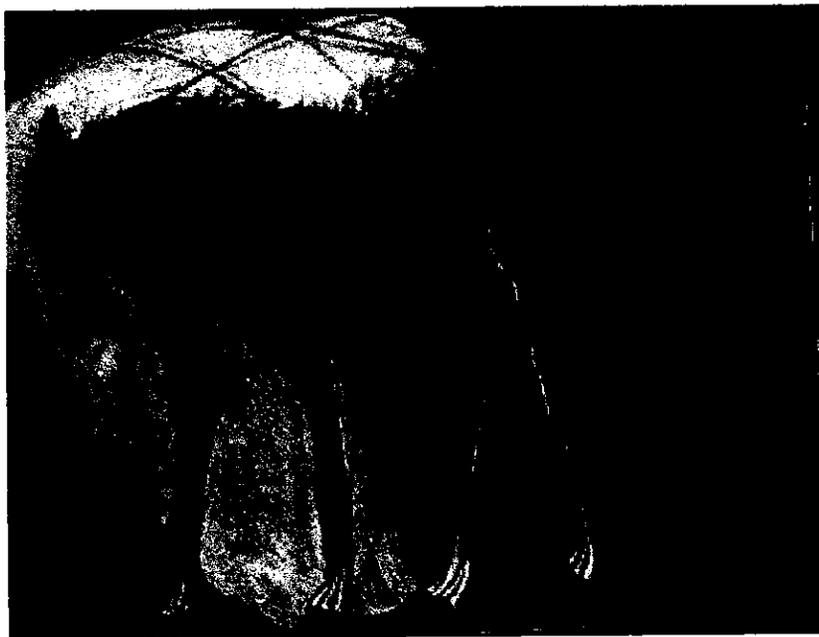


Fig. 21 “Linaje de perro”.

Eduardo Ortíz Vera.

Temáticamente representa al perro del inframundo que “habla” con el alma huichola, que lo interroga, que lo ayuda o castiga por su comportamiento en la tierra. Compositivamente la imagen es central, y se enfatiza el movimiento del perro por líneas envolventes que unifican fondo y figura. El contraste de color es rojo óxido, carmín y siena de verona.

2) – “No me dejabas comer” 49 x 63 cm. (Fig. 22)

Compositivamente la imagen tiene una simetría oculta, una figura a la izquierda y otra a la derecha, la pintura representa a un cuervo (izquierda) y a un huichol (derecha); el espacio sugiere un paisaje semidesértico; el movimiento del alma huichola es apoyado por las direcciones diagonales del color amarillo limón, el contraste pictórico es cálido-frío: amarillo limón-azul ultramar; rojo escarlata, verde azulado.



Fig. 22 “No me dejabas comer”

Eduardo Ortíz Vera.

Temáticamente es la interpretación del encuentro del alma huichola con el cuervo, que la interroga sobre su comportamiento en la tierra con los cuervos.

3) – “Kukurukú, Kukurukú” 63 x 49 cm. (Fig. 23)

El contenido de la pintura se refiere al alma huichola femenina en su andar por el inframundo, y al encuentro del árbol ritual cuyo sentido simboliza las relaciones sexuales que tuvo en la tierra. Se interpreta al alma femenina huichola con una cabeza de calavera, en cada mano lleva un falo y todo su cuerpo se encuentra circundado por líneas que en sus extremos se convierten en puntas de falos. La figura se encuentra en movimiento y las líneas envolventes pretenden sugerir los ornatos del vestido huichol; dentro del cuerpo femenino se pueden percibir círculos que simbolizan al peyote; los contrastes de color son: azul turquesa, siena de verona, verde ftalo, rojo traslúcido, ocre francés.

La composición es estructurada en base de diagonales marcadas por las líneas de color envolventes.

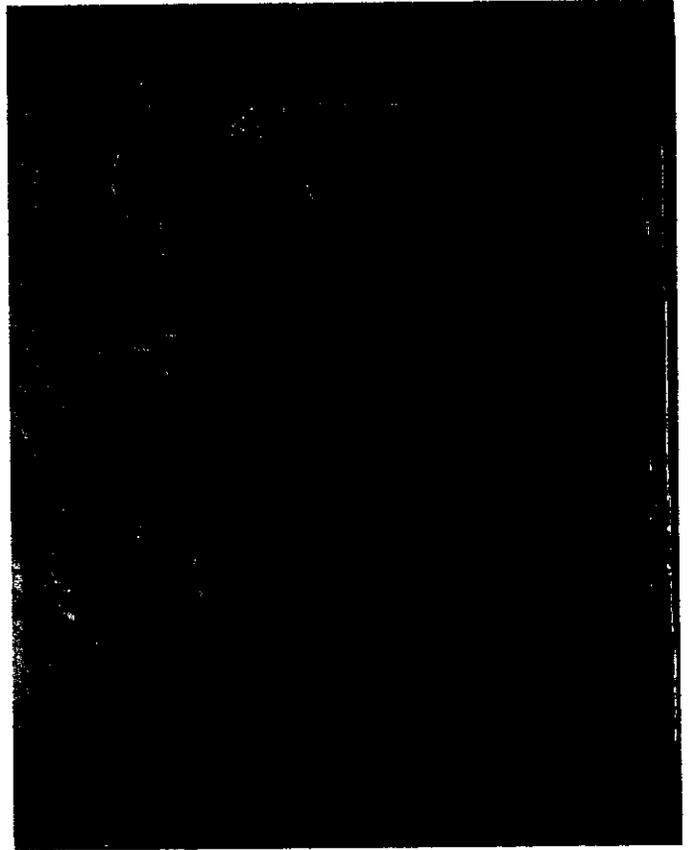


Fig. 23 “Kukurukú, Kukurukú”

Eduardo Ortíz Vera

Las pinturas:

4) - "El corral" 49 x 63 cms. (Fig. 24)

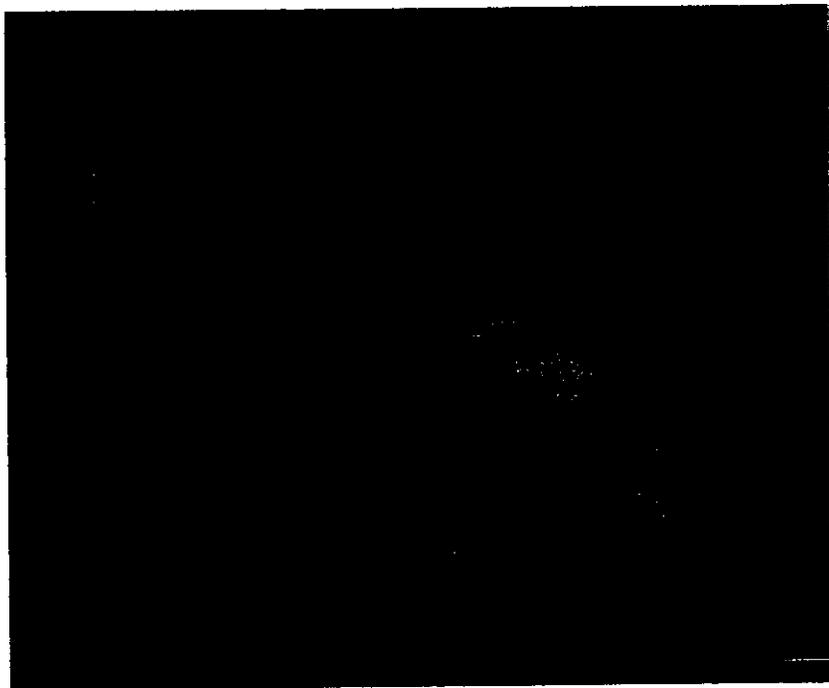


Fig. 24 "El corral".

Eduardo Ortíz Vera.

5) - "La mula" 49 x 63 cms. (Fig. 25)

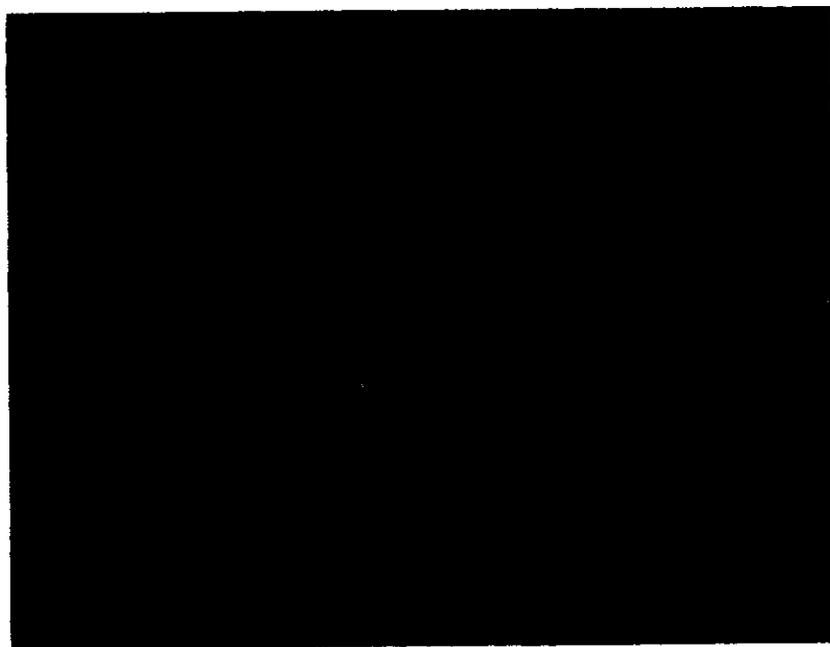


Fig. 25 "La mula"
Eduardo Ortíz Vera.

Temáticamente representan el castigo que otro animal del inframundo inflige a las almas huicholas que transgredieron en su vida sexual las costumbres de su etnia, teniendo relaciones sexuales con "ladinos".

"El corral", interpreta a la mula castigando sexualmente el alma huichola femenina, que se sugiere por una silueta.

Las dos figuras ocupan la mayor parte del espacio y se marcan en un círculo de color; tanto la figura femenina como la de la mula, tienen sobre sus cuerpos nopales, alrededor del círculo que las enmarca existen formas de cactus.

La composición es central y el movimiento de las figuras es a base de ritmos acéntricos que partes del cuerpo femenino y la mula. El contraste de color está manejado a base de amarillo hansa, verde ftalo naranja de Habana, azul escarlata, y rojo naphthol.

"La mula"; la pintura interpreta el castigo que esta realiza hacia el alma huichola masculina, pasando por encima del huichol, golpeándolo con sus patas en tanto que el huichol continúa con el falo erecto, señal de su actividad transgresora en la tierra; la cabeza es un cráneo, en la boca tiene un nopal y sobre su cuerpo cactus y nopales.

El espacio sugiere un sendero a base de franjas de color.

Compositivamente las figuras principales ocupan casi toda la imagen, la dirección de estas es casi horizontal y se compensan con la colocación de nopaleras en la parte superior izquierda y derecha del cuadro.

Por color, predomina el rojo naphthol, siena de verona, azul escarlata y naranja de Habana.

6) – “La flecha de noche” 61.5 x 77.5 cms. (Fig. 26)

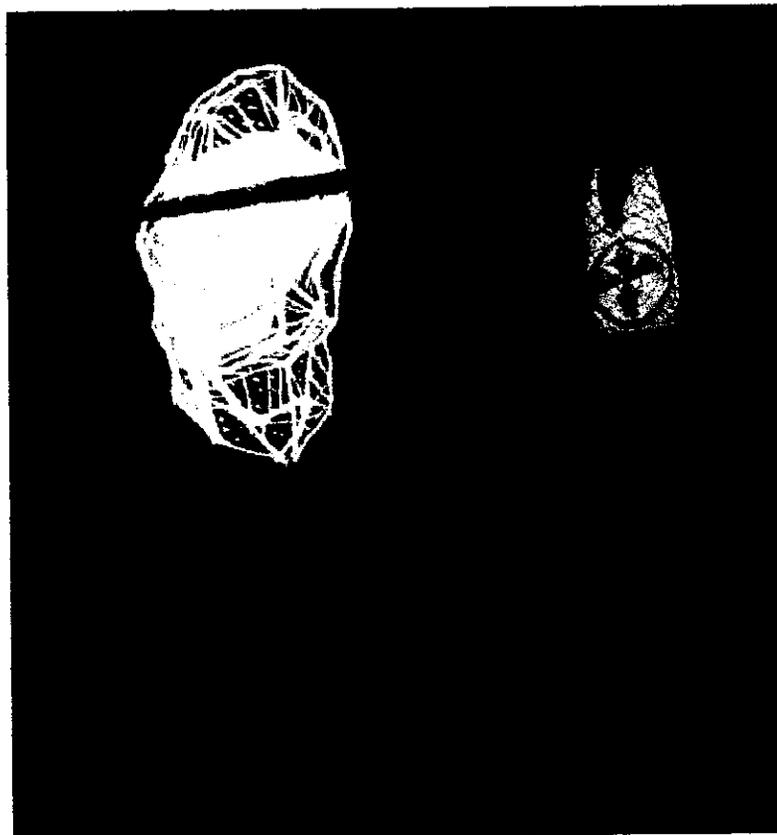


Fig. 26 “La flecha de noche”

Eduardo Ortíz Vera.

Es la pintura que cierra la serie, y es la que finaliza el ciclo temático.

Al terminar su viaje por el inframundo, el alma huichola emerge purificada en forma de cristal roca. La imagen representa a la flecha votiva, - atributo mágico utilizado por el chamán huichol para prevenir o provocar maleficios -, con las características plumas sagradas y la tela ornada con el símbolo del peyote.

La roca-cristal contiene dentro de ella un cráneo humano.

Compositivamente las figuras principales se encuentran en la parte superior del cuadro, el espacio es totalmente simbólico, plano; el color compensa el tamaño de la forma del cristal-roca: blanco de titanio-amarillo hansa; con el color de las plumas, la flecha y la tela: amarillo hansa, naranja de Habana, carmín, azul turquesa y el azul ultramarino violeta.

El color negro de humo del fondo contrasta los colores y simboliza la noche.

Entre las motivaciones que provocaron la realización de esta serie de encuentro: el cuestionamiento existencial ya mencionado, y la fascinación que en mí provocaron los relatos.

Parte de esta fascinación es debida a las imágenes creadas por los huicholes; no obstante, no quise que las representaciones elaboradas por mí retomaran formalmente las soluciones compositivas de las figuras y formas que manejan los huicholes.

La finalidad era, que de acuerdo a mi manera de trabajar y percibir las formas, apropiarme de un tema para proyectar las reflexiones y emociones de mi manera de ser.

¿ Justifican estos análisis formales de mi desarrollo pictórico el estilo expresionista?. A mi parecer sí.

Volver a señalar las constantes formales, temáticas y reflexivas sería reiterar los aspectos ya analizados.

Ahora me parece necesario señalar algunos aspectos sobre mi concepción del color y la manera en que lo he trabajado.

Si se hace una revisión del color en mi trabajo pictórico, se observará primero: que parte de muy pocos colores, esto es debido a la formación que tengo como dibujante; esta utilización de los colores se basa en el aspecto de contraste clarooscuro.

En una segunda etapa: el color va adquiriendo prioridad; el motivo es que poco a poco fui conociendo todo el valor lumínico de cada color y en una tercera etapa: se conjugan colorísticamente, los contrastes clarooscuro y de color en sí mismo.

Mi concepción de color se basa entonces en dos aspectos:

Uno: darle a cada color su valor como luminosidad, opacidad, mezcla y contraste.

Dos: que estas cualidades del color, se conjuguen en su mezcla para "lograr una expresión"; me interesa sobre todo, apropiarme del color, hacer que el color que utilizo sea un color mío, ya que considero que el color del pintor es finalmente, el color de su subjetividad, de su personalidad y por lo tanto de su manifestación existencial.

Para lograr esta apropiación del color se necesita lógicamente el estarlo trabajando, en este sentido el color es tiempo, el cual considero como un "tiempo subjetivo".

Mi tiempo en el color se desarrolla con las transparencias, con esgrafiados, con empastes, las formas y líneas son color, hay superposiciones, texturas; es decir, de acuerdo al tiempo en que se desarrolla la pintura, el color se transforma paulatinamente hasta que mi intuición y mi reflexión me indican que se ha vuelto una "expresión" de mi sentir y pensar.

De esto se puede deducir que la utilización de los colores es inmediata y gestual, y que los colores se suceden, se relacionan y se alteran hasta transformarse en una expresión, en mí "expresión".

Mi finalidad como pintor es por tanto, lograr un color propio.

En cuanto a las técnicas utilizadas; trabajo la encáustica por la posibilidad que me ofrece la fluidez, de empaste, de textura y de luminosidad.

En cuanto al temple de caseína, me interesa de este, el rigor de la transparencia, también la cualidad de tersura que produce la amalgama de caseína y pigmento; en un sentido formal: la disciplina que implica y el cuidado del dibujo y el color.

Todo este respeto a la técnica sin perder el tiempo de ejecución y sin alterar mi expresión figurativa y expresiva.

También me interesa revalorar personalmente, técnicas tradicionales, que me enriquezcan y me ayuden en mi expresión.

Retomando el tema de los indígenas en mi pintura, debo de asumir que tomo a una postura que ha surgido de una necesidad existencial pero también de un cuestionamiento y reflexión sobre su historia, su condición social, su particular manera de percibir la vida y la muerte; la postura es existencialista en el sentido que la define Luis Villoro, como una instancia existencial:

“ Lo indígena aparece también como una realidad en la que puedo reconocerme, sin que por ello deje de ser distinta de mí. Es alteridad y, a la vez, indica hacia mí... Lo que busco ver en su superficie es mi propia capacidad de libertad y trascendencia... descubriré mi propio ser pasado oculto que renace y se recrea hacia el futuro... Nos percatamos de que nunca lo captamos en su propio ser, de que siempre se nos escapa algo... De ahí que ante él, nos sintamos atraídos a la vez que atemorizados porque presentimos que, en su fondo, más atrás de todos nuestros juicios y lecturas, se alberga una realidad oculta y misteriosa que no podemos alcanzar y cuya presencia nos fascina... Porque permanece un sentido personal, desconocido y no realizado en la superficie que muestra ante nosotros.” 13

Esta postura también es un gusto, porque dentro de lo arbitrario del mismo, se elige, y yo elegido dentro de la infinitud de temas, la fascinación que me provocan los indígenas de mi país.

Reitero que esta postura es existencial humanista; es el respeto a la existencia de los "otros", no lo idealizo, tampoco lo rechazo, lo mismo para otras culturas.

"...la cultura es necesariamente nacional (incluso, no lo es mas que excepcionalmente); para empezar, es lo propio de la región o incluso de entidades geográficas menores. También puede pertenecer a una capa de la población con la exclusión de los demás grupos del mismo país; y también puede incluir a un grupo de países. Una cosa es cierta: el dominio de una cultura, por lo menos, es indispensable para el florecimiento de todo individuo; la aculturación es posible y con frecuencia benéfica; pero la desculturización es una amenaza. De la misma manera que no hay que avergonzarse de amar mas a los de uno que a los otros,

Sin que esto lleve a practicar la injusticia, tampoco hay que tener vergüenza de tenerle apego a una lengua, a un paisaje, a una costumbre: es en esto en lo que se es humano." 14

No se trata por lo tanto de percibir todo el bien de una parte y de la otra todo el mal. El humanismo es una intercomunicación de valores y principios para el mejoramiento individual y social.

El "humanismo bien temperado", lo llama Tzvetan Todorov:

*"...podría ser para nosotros una garantía contra de ayer y del hoy... reivindicar la autonomía, la libertad de los individuos no nos obliga a repudiar toda solidaridad; el reconocimiento de una moral pública no significa inevitablemente, la regresión a la época de la intolerancia religiosa y de la Inquisición; ni la búsqueda de un contacto con la naturaleza, equivale volver a la época de las cavernas... La sabiduría no es hereditaria ni contagiosa: se llega a ella en mayor o menor grado, pero siempre y solamente gracias a uno (a) mi mismo (a) y no por el hecho de pertenecer a un grupo o a un Estado... Aprender a vivir con los otros forma parte de esa sabiduría."*15

14) – Tzvetan Todorov. Op. Cit. P. 435

15) – Ibídem. Op. Cit. p. 447

Esta es la filosofía y la postura con la que abordo al indígena mexicano en mi pintura.

Queda por abordar tan solo un aspecto: ¿Cuál es el concepto que tengo de los artistas contemporáneos que trabajan también con temas indigenistas o "mexicanos"?

Es difícil responder a esta pregunta, ya que es imposible conocer a todos ellos, mencionaré algunos que son reconocidos por el "ambiente cultural".

Se dice que en los ochentas se dio y resurgimiento de la pintura en México, en el cual apareció una "nueva corriente mexicanista"; entre los artistas mencionados están: Alfredo Castañeda, Alejandro Colunga, Julio Galán, Rocío Maldonado, Adolfo Riestra, Carlos Rodal, Germán Venegas, Nahum B, Zenil, Alejandro Arango, Javier de la Garza, Dulce María Nuñez, José Luis Romo, Ismael Vargas, Miguel Castro Leñero, Silvia Ordoñez, etcétera, etc.

A estos artistas se le ha englobado bajo el concepto de:

"Fundamentalismo fantástico", que es definido como:

"Una idea heterodoxa de trascendencia que permeabiliza a las nuevas obras, desde las más abstractas a las más figurativas. Y es en este sentido que se puede hablar de <<fundamentalismo>> en este arte. En algunos pintores del <fundamentalismo fantástico> no en todos, esta presente la búsqueda de los fundamentos visuales de lo <<mexicano>>:

Raíces, origen común, símbolos compartidos, antiguas urbes del alma, páramos abstractos que definen una nacionalidad... búsquedas de lo que hay de trascendente en la naturaleza: Cactus o palmeras que se nos muestran como dioses sensuales, seres que parecen juguetes populares, proliferación de mascararas o de paisajes inocentes... Retablos y exvotos... son claves del <<fundamentalismo fantástico>>... Es muy importante hacer notar que lo popular no es de ninguna manera populismo, sino ficción, a diferencia de otros momentos del arte nacional. Porque no estamos todavía, y en muchos casos, ante una nueva versión de los viejos estereotipos de la mexicanidad, sino ante el surgimiento de una nueva sensibilidad en las artes de país. Lo popular en este arte es simplemente un lenguaje de la fantasía, de la misma manera que

este fundamentalismo no es de ninguna manera político. En la expresión <<fundamentalismo fantástico>> hay que eliminar su connotación política, porque se trata esencialmente de un fenómeno estético.” 16

Es mi responsabilidad mencionar que ante esta nueva pintura mexicana mi posición es bastante crítica (a riesgo de ser injusto con los artistas citados).

Me parece que estos artistas en sus obras lo único que hacen es legitimar ideológicamente la política cultural oficial (consciente o inconscientemente). Que el “fundamentalismo fantástico” no hace mas que disfrazar la miseria social del mexicano, y que las imágenes que se basan en lo popular tienden inevitablemente a ser el “icono exótico” que maravilla al mercado extranjero; estadounidense sobre todo.

No es gratuito que el escritor Ruy Sánchez mencione como promotores de estos artistas a las galerías: OMR, Galería de Arte Actual Mexicano (con sucursal en Monterrey), y Galería de Arte Mexicano. Tampoco es casual que el mismo año, 1990 se presente en el Museo Metropolitano de Nueva York la exposición: “ México; Esplendores de treinta siglos”; la cual después pasó a la ciudad de Monterrey y después a la de México.

El círculo ideológico se cierra.

Todos estos artistas se encuentran encerrados en la “jaula de la melancolía”, y la cultura que muestran es la cultura de museo como lo señala Roger Bartra. 17

Sería injusto atribuir toda la responsabilidad de esta mitificación a los artistas, si bien no están exentos de ella, gran parte de responsabilidad tienen los “promotores culturales”; hablan de conceptos como: origen, eternidad, esencia, paisajes intemporales, presencias doloridas, etc.

Agregar a estas las palabras <<fundamentalismo fantástico>>, no hace mas que falsear situaciones.

16) – Alberto Ruy Sánchez et. Al. NUEVOS MOMENTOS DEL ARTE EN MEXICO.

1ª. Ed. España, Edit. Turner Libros, 1990, p. 13,15

17) – VID. NOTA 14, Cap. V de esta tesis.

Por otra parte analizando los conceptos que maneja el escritor Ruy Sánchez, se comprende mejor la falacia:

1) - << fundamentalismo fantástico >>: "trascendencia que permeabiliza a las nuevas obras"

¿ En realidad existe una búsqueda de lo trascendente? Aún si la hubiera ¿ Qué es lo que buscan trascender, la mexicanidad?.

Como ya se analizó es una invención de la ideología nacionalista.

2) - " Lo popular en esta hora del arte mexicano no es de ninguna manera populismo sino ficción a diferencia de lo que fue en otros momentos del arte nacional ".

¿ Se puede afirmar que las obras de cirqueros de Maria Izquierdo son populistas y no ficción? ¿ Qué decir de las obras de él "corzito", de las pinturas de la Escuela al aire libre, son menos populares, son menos ficción?.

A mi parecer todo arte es ficción, en el sentido que crean otra "realidad", a pesar de las intenciones con las que es creada la obra; Velasco, el Dr. Atl, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, Toledo, etc.

Crean ficciones en el sentido literal de la palabra, porque inventan: un paisaje, una escena revolucionaria, un mito o leyenda.

No son menos ficción que las obras de esta "nueva hora", así como tampoco son menos populistas las del "fundamentalismo"; a pesar de lo que diga el escritor. El énfasis que hacen de lo popular, indica su postura ideológico nacionalista.

3) - " Lo popular en este arte es el lenguaje de la fantasía"

¿ Son menos fantasiosas las pinturas de la Escuela Mexicana de Pintura?.

¿ Que pensaría Cardoza y Aragón de esta frase cuando le escribió a Orozco que el Dr. Atl le parecía fantasioso?.

¿ Que pensaría Breton?.

4) – “ En la expresión << fundamentalismo fantástico >> hay que eliminar su connotación política, porque se trata esencialmente de un fenómeno estético”.

Otra falacia, todo fenómeno estético se encuentra dentro de un contexto político y por lo tanto, ideológico. Es necio tratar de desligar su connotación política a este “ fundamentalismo”.

¿Cuál es este sentido político?

El mercantilismo, la venta de una imagen nacional ante una potencia imperialista, la afirmación tácita de que México es grande en su arte porque demuestra toda una fantasía que deslumbra al extranjero.

Pero toda esta fantasía no alcanza a encubrir la pobreza y la miseria de lo “popular”.

No quiero que se malinterprete mi postura, no es necesario que los artistas manifiesten ideas políticas y de crítica social en sus obras; Pero el hecho de que no lo hagan no justifica la mitificación apolítica de las mismas.

Justificar por medio de la retórica nacionalista-misticoide el comercio de las pinturas es lo que me parece aberrante.

Todos tenemos el derecho de vender nuestros trabajos, ganar dinero con nuestro trabajo es lo más deseable, pero entonces ¿porqué no llamar a las cosas por su nombre? ¿Porqué este condescendimiento acrítico, que en los artistas se refleja con autocomplacencia?.

Me parece en todo caso más honesta la crítica que hace otro escritor sobre estas pinturas:

“ En los últimos años, un grupo de artistas en México ha retomado conscientemente motivos y temas comunes asociados al folklor indígena mexicano y las culturas populares. Con sus impetuosos excesos y llamativos colores, el resultado casi parece una réplica o ramificación cultural del <<kitch>> turístico. Es como si finalmente el arte mexicano contemporáneo hubiera sucumbido a la excesiva promoción de lo exótico vendido como cultura tradicional indígena, o que se haya vuelto parte de la industria del reciclaje, investido con ideas de nación y folklorismo. México ha sido desarraigado para reaparecer como una especie de reino fantasmagórico de imaginaria popular, ante la cual la desaparición real de la cultura indígena está oscurecida por la <<creación>>y la comercialización del arte folklórico>>. El estado mexicano se consolida

sobre la espalda de los indígenas y las clases trabajadoras urbanas y comercia con el espejismo de lo primitivo, atrapado en el traspaso de su propia infancia". 18

En fin, no creo que todos los artistas que manejan de alguna u otra forma la temática indigenista o popular, se encuentran en esta situación, existen muchos artistas que no conozco. Si me remití a estos artistas es porque ya se les reconoce como la "nueva sensibilidad mexicana".

Yo también, como he descrito, he plasmado al indígena en sus rituales, he pintado cactus y nopales; y no pocas veces me he preguntado con una sensación angustiante, si el indígena en mi trabajo no representaba mas que un simple tema. Siempre he tratado de que mis imágenes no caigan en el folklorismo, por lo que siempre trato de plasmar lo mas personal, honesta y críticamente un sentir y una reflexión en mi pintura, mi dibujo y mi grabado.

La enseñanza que me deja esta tesis, es que ahora sé claramente, cual es mi postura al haber trabajado la temática del indígena mexicano, no surgió de una postura complaciente, sino de una necesidad reflexiva e interior, existencial y humanista.

18) - Charles Merewether, et. Al.

CONCLUSION

De acuerdo a la investigación de esta tesis, la imagen del indígena de una manera general, ha sido y es, un falseamiento cuya significación explícita ó implícitamente oscila entre los sentimientos de desprecio, indiferencia ó admiración.

En el siglo XVI, este falseamiento estuvo impregnado de un sentido religioso que lo condenó por idolatra.

Por otra parte, era admirado por la devoción religiosa a sus dioses, por su estricta educación, por el orden y la traza de sus ciudades, por sus conocimientos astronómicos, etc.

En el siglo XVII, la imagen del indígena mexicano se plasma como alegoría geográfica que alude a la tierra del oro, al canibalismo, a la barbarie.

En un sentido religioso continúa siendo el idólatra; también para los pensadores europeos es el buen salvaje (Montaigne).

En el siglo XVIII, la imagen del indígena conlleva en esencia dos significaciones, una se podría decir con cierta precaución es evolucionista; es, para los europeos el "incivilizado", "el salvaje".

La causa de su involución es la influencia del clima malsano que predomina en el continente que habita (buffon y de Paw).

La otra significación que le imponen los pensadores europeos, es la del "buen salvaje", el que no ha sido corrompido por los prejuicios y vicios de la sociedad europea (Rousseau, Voltaire, etc.)

En el siglo XIX, en México, la ideología nacionalista proclamada por los criollos, utiliza y falsea la imagen del indígena para su consolidación social y política en la creación del México independiente.

Encubrió su miserable realidad y la disfrazó con cánones de estilo clásico.

Por otra parte, la imagen del indígena plasmada por los europeos es de estilo romántico, es el habitante exótico de la tierra de la abundancia y la fertilidad (viajeros europeos).

En el siglo XX, en México, la imagen del indígena adquiere primero, una significación de estilo simbolista (Saturnino Herrán); con la aparición de la Escuela Mexicana de Pintura, el indígena se convierte en la motivación revolucionaria, artística y social.

La manifestación revolucionaria que significa el indígena mexicano para este movimiento artístico se proyecta en los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros.

A la imagen del indígena se le impone la ideología marxista; se comprende que esta ideología es aplicada de una manera especial y con diferentes matices según el caso del muralista que tratemos.

En Orozco es humanista-existencial, en Rivera y Siqueiros es pragmática.

En algunos artistas que formaron parte de esta escuela, y en las de otros que ya son contemporáneos, las imágenes indigenistas adquieren un estereotipo folclorista, o se manejan como una imagen "kicht", o tienen significaciones fundamentalistas, atemporales, etc.

En fin, las imágenes que han manejado los artistas del indígena mexicano son, una manipulación que nos ha impedido comprender, la complejidad de su problemática, por lo tanto, de su historia, de su pensamiento e identidad.

Es cierto que en todo caso una imagen es una interpretación, en este sentido, han existido y existen artistas que son conscientes de toda la problemática que implica el trabajar la temática indigenista, lo cual no excluye que también haya sido elaborada la misma temática por los artistas de una manera inconsciente y complaciente.

Ahora bien, para mí es difícil concluir de una manera definitiva un tema como el del indígena mexicano – los hechos actuales no hacen mas que confirmar la vigencia y la importancia que tiene, y también los prejuicios y las injusticias que sobre él continúan -: sin embargo debo mencionar algunas conclusiones de mi postura (adquirida y en algunos aspectos reafirmada por la tesis), que son personales:

- 1) – Respetar al indígena es darle voz, dejar que sea parte activa y no pasiva;

- 2) – No glorificarlo, pero tampoco despreciarlo, valorar sus costumbres, pero también hacer crítica de sus prejuicios; en este sentido, saber que tenemos que aprender mucho de ellos, como ellos de nosotros;
- 3) – Que los indígenas ya no sean tratados como “indios” sino únicamente como humanos con diversos parámetros culturales, saber mantener la identidad dentro de la diversidad, es la opción mas deseable;
- 4) – Mitificar al indígena por el comportamiento que tiene hacia su entorno natural, es confinarlo a la marginación, y justificar por tanto su explotación; también como nosotros, tienen derecho a los progresos tecnológicos y culturales;
- 5) – La cultura mexicana ha sido creada no solo por los indígenas, han intervenido mestizos, negros, criollos, etc., aceptar la aportación de los “otros” es aprender a comprenderlos.

En cuando a mi proceso pictórico que partió de seres marginados y llego al indígena;

- 1) – En mi pintura el indígena es la reflexión sobre su historia, su origen y sus rituales pero también:
- 2) – Sobre mi origen y mi identidad, sobre la posibilidad de hacerme participe de ellos y conocer mi forma de ser.

Lo que intenta esta “personalidad contrastada”: es precisamente mantener el equilibrio entre la parte reflexiva y la emotiva; en reflejar en mi trabajo pictórico, una emotividad y un pensar.

En el oficio pictórico: proyectar un color propio y una figuración, dibujando y a la vez pintando; asimilando y conjugando una tradición con mi expresión contemporánea.

Defino en mi expresión creativa como:

Un humanista existencial.

Finalmente, para mí el arte es, como Orozco expresó:

“ EL CONOCIMIENTO AL SERVICIO DE LA EMOCION “ 1

Para mí, el arte es ante todo un comentario y un cuestionamiento. ¿ Sobre que? Sobre los hechos trágicos o no, que dan cuerpo a la vida; sobre las creencias y las filosofías que dan vida a la muerte y también, a mi existencia.

Seres marginales, explotados, presencias de muerte, sacrificios, devoramientos, transgresiones, violencia, animales salvajes, víctimas, torturas, erotismo, misticismo, poesía, oscuridades intensas, claridades luminosas, penumbras, contrastes de color, líneas gestuales, trazos, esgrafiados, manchas, superposiciones, transparencias, empastes, colores alterados, subjetivos, personales y expresivos. Esta es mi ética y mi propuesta pictórica

. 1) – José Clemente Orozco-

"CUADERNOS"

Organización y prólogo de Raquel Tibol.

1ª. Ed. México, Edit. SEP-cultura, 1983, p.9

LISTA DE IMAGENES

1. *"Los mexicanos celebran con fiestas y sacrificios a Huitzilopoztlí"* 1591.
Theodor de Bry.
2. *"América" Siglo XVII.*
Crispín de Passe, El viejo.
3. *"El ofrecimiento del pulque"* 1869.
José Obregón.
4. *"La deliberación del senado de Tlaxcala después de la embajada de Hernán Cortés"*. 1875.
Rodrigo Gutiérrez.
5. *"El suplicio de Cuauhtémoc"* 1892.
Leandro Izaguirre.
6. *"La fundación de México"* 1892.
José María Jara.
7. *"Seris de la isla tiburón"* 1892.
Alfredo Laurenti.
8. *"El gran pato"* 1941.
José Clemente Orozco.

9. "Sacrificio humano" 1947.

José Clemente Orozco.

10--"Vendedora de flores" 1942.

Diego Rivera.

11 "Madre campesina" 1930.

David Alfaro Siqueiros

12 "Tata Jesucristo" 1927.

Francisco Goltia.

13 "Tríptico de los bufones y mendigos" 1987.

Eduardo Ortíz.

14 "Muerte cruzada por lanzas" 1993.

Eduardo Ortíz.

15 "Acercamiento al cráneo" 1993.

Eduardo Ortíz

16 "Colibrí Zurdo" 1993.

Eduardo Ortíz.

17 *"Mariposa de obsidiana" 1994.*

Eduardo Ortíz

18 *"Muerte del becerro" 1994.*

Eduardo Ortíz.

19 *"Siwetune, Lazador de muertos" 1994.*

Eduardo Ortíz.

20 *"El vuelo del colibrí" 1997.*

Eduardo Ortíz.

21 *"Linaje de perro" 1997.*

Eduardo Ortíz.

22 *"No me dejabas comer" 1997.*

Eduardo Ortíz.

23 *"Kukurukú, Kukurukú" 1997.*

Eduardo Ortíz.

24 *"El corral" 1997.*

Eduardo Ortíz.

25 -"La mula" 1997.

Eduardo Ortíz.

26 "La flecha de noche" 1997.

Eduardo Ortíz.

BIBLIOGRAFIA

Ascencio, Mateos Pedro.

Texto de presentación para la exposición:

"Traspié entre dos estrellas".

De Eduardo Ortíz Vera.

México, E.N.A.P.- U.N.A.M. 1987, Galería 1.

Texto de presentación para la exposición:

" El centinela de las bestias",

De Eduardo Ortíz Vera.

México, E.N.A.P. – U.N.A.M. Galería Luis Nishisawa.

Alva, Rosas Luis René

Texto de presentación para la exposición:

" Traspié entre dos estrellas",

De Eduardo Ortíz Vera.

México, E.N.A.P.- U.N.A.M.- Galería 1

Arrom, José Juan, et. Al.

De palabra y obra del nuevo mundo.

Imágenes interétnicas.

Las primeras imágenes opuestas y el debate sobre la dignidad del indio. De Aristóteles a las Casas de Sepúlveda.

2ª. Ed, México, Editorial, Siglo XXI, 1992, VOL. I

Bartra, Roger

El salvaje en el espejo

1ª. Ed. México, Editorial U.N.A.M.-ERA, 1992.

- Bartra, Roger
Oficio Mexicano, Miserias y Esplendores de la cultura.
La jornada semanal, Nueva época No.77 2, dic. 1990
La jaula de la melancolía
Identidad y metamorfosis del mexicano.
1ª. Ed. México, Editorial Grijalvo, 1987.
-
- Beaudeau, George
La pugna Franciscana por México
1ª. Ed. México, Editorial Patria, Alianza Editorial Mexicana/ C.N.A. 1990.
- Bonfil, Batalla Guillermo
México profundo. Una civilización negada.
1ª. Ed. México, Edit. Grijalvo/C.N.A. 1990
- Brading, A. David
Los orígenes del nacionalismo mexicano
1ª. Ed. México, Editorial, SEP/SETENTAS, 1973
- Brown, A. Thomas
La Academia de San Carlos de la Nueva España
1ª. Ed. México, Editorial SEP/SETENTAS, 1973
Vols. I, II.
- Castro, Leñero Francisco
Texto de presentación para la exposición:
"La flecha de noche"
De Eduardo Ortíz Vera.
Ed. Privada, México, Centro Cultural San Angel, 1997.
- Cervantes, Fernando
El diablo en el nuevo mundo
1ª. Ed. Barcelona, España, Editorial Herder, 1996

- Cruz, Javier *Texto de presentación para la exposición:
"Estoy llorando el ser que vivo"*
De Eduardo Ortíz Vera.
E.N.A.P.- U.N.A.M. Galería del Bosque, Casa del Lago, 1988.
- De Laveiras, Brigitte *Indios de México y viajeros extranjeros.*
1ª. Ed. México, Editorial SEP/SETENTAS, 1973
- Diccionario de Psicología.* 3ª. Ed. España, Editorial, Ediciones Mensajero, 1994.
- Fernández, Miguel Angel *Escenas de América, de Bry grabadores.*
Francfort del Meno, 1601
Ed. Privada, México, Editorial, Cartón y Papel de México, 1981
- Fernández, Justino *Textos de Orozco*
2ª. Ed. México, Editorial, U.N.A.M. 1983
- Gerbi, Antonello *La disputa del nuevo mundo*
1ª. Ed. México, Editorial, Fondo de Cultura Económica. 1960
- Hanke, Lewis *El prejuicio racial en el Nuevo Mundo.*
Aristóteles y los indios de Hispanoamérica.
1ª. Ed. México, Editorial, SEP/SETENTAS, 1974
- Hug, Honuor *The New Golden Land*
1ª. Ed. New York, U.S.A. Editorial, Phanteon Books, 1975

- Keen, Benjamín
La imagen azteca.
 1ª. Ed, México, Fondo de Cultura Económica. 1984
- León Portilla Miguel
Literatura del México Antiguo.
 1ª. Ed. Caracas, Venezuela, Editorial, Biblioteca Ayacucho, 1978
- Lienhard, Martin
Testimonios, Cartas y Manifiestos Indígenas. Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX.
 1ª. Ed. Caracas, Venezuela, Editorial, Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Lira, González Andrés, et. Al.
El nacionalismo y el arte mexicano.
Los indígenas y el nacionalismo mexicano.
 1ª. Ed. México, Editorial U.N.A.M. 1986
- Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México.*
La extraña anomalía, Realidades indígenas en el México del siglo XIX. 1ª. Ed.
 México, Editorial, A.G.N./Fondo de Cultura Económica. 1996.
- Manzano, Aguila Daniel
Texto de presentación para la exposición:
" Colibrí zurdo "
De Eduardo Ortíz Vera.
Edición privada, México, 1994, Galería el Agora.
- Martínez, Alvarez J. Jesús
Texto de presentación para las exposiciones:
" Espejo de humo " y " Línea de Sombra ".
 México, E.N.A.P.- U.N.A.M. 1992, 1993

- Merewether, Charles, et. Al. *Nuevos momentos del arte mexicano. La cultura popular y lo imaginario.*
1ª. Ed, España, Editorial Turner Libros, 1990.
- Muria, José María *Sociedad prehispánica y pensamiento europeo.*
1ª. Ed. México, Editorial, SEP/SETENTAS. 1973
- Monsiváis, Carlos, et. Al. *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910. El arte y la cultura nacional entre 1910, 1930.*
1ª. Ed. México, F.C.E. 1988
- O'Gorman, Edmundo *Cuatro historiadores de Indias del siglo XVI.*
1ª. Ed. México, Editorial Patria/Alianza mexicana/C.N.A. 1990.
- Orozco, José Clemente *Autobiografía*
1ª. Reimpresión, México, Editorial ERA 1984
- Orozco, José Clemente *Cuadernos Organización y prólogo de Raquel Tibol.*
1ª. Ed. México, Editorial SEP/CULTURA.1983
- Panofsky, Erwin *El significado en las artes visuales.*
1ª. Ed. Buenos Aires, Argentina. Editorial Infinito, 1970
- Rivera, Velázquez Mariano *Texto de presentación para la exposición: "El pregón del enigma"*
De Eduardo Ortíz Vera.
Edición privada, México, 1994, Polifórum Cultural Siqueiros.

- Rodríguez, Georgina *Miradas sin rendición*
Luna Córnea, revista trimestral No. 12 Diciembre 1997
- Rodríguez, Prampolini, Ida, et. al. *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910.*
La figura del Indio en la pintura del siglo XIX, fondo ideológico.
1ª. Ed. México, Editorial Fondo de Cultura Económica. 1980
- Rojas, Mix Miguel *América imaginaria*
1ª. Ed. Barcelona, España, Editorial Lumen, 1992
- Ruy, Sánchez Alberto, et. Al. *Nuevos momentos del arte en México*
1ª. Ed. España, Editorial Turner Libros, 1990
- Sebastian, Santiago *Iconografía del indio americano siglo XVI y XVII.*
1ª. Ed. Madrid, España, Editorial, Ediciones Fuego, 1992.
- Schávelzon, Daniel, et.al *La polémica del arte nacional en México 1850-1910.*
La imagen del indígena en Saturnino Herrán.
1ª. Ed. México, Editorial Fondo de Cultura Económica 1988
- The dictionary of art. 1ª. Ed. U.S.A. Editorial Groves Dictionaries I.N.C. 1996 VOL. 24
- Tibol, Raquel *Palabras de Siqueiros*
1ª. México, Editorial Fondo de Cultura Económica. 1996
Historia General del arte mexicano 1ª. Ed, México, Editorial,
SEP/INBA/SALVAT, 1982, Vol.11

José Clemente Orozco
Una vida para el arte
1ª. Ed. México, Editorial SEP/CULTURA. 1984

Tzvetan, Todorov

Nosotros y los otros
1ª. Ed. México, Editorial Siglo XXI, 1991

Villoro, Luis

Los grandes momentos del indigenismo en México.
1ª. Ed. México, Editorial Ediciones de la Casa Chata, 1979.