



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

TRES REPRESENTACIONES DE COATLICUE EN EL SIGLO XX.

LA AMBIVALENCIA DE LA ESPIRITUALIDAD

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

PRESENTA

ERIKA ADRIANA LÓPEZ JIMÉNEZ

ASESOR

DR. CARLOS ANDRÉS MOLINA POSADAS



CIUDAD UNIVERSITARIA, 2012

Introducción	6
1. El mito en la conformación de la identidad del Estado Nación	11
2. Antecedentes	15
2.1. Coatlicue en Antonio León y Gama: el monumento como vestigio del pasado civilizatorio y el ídolo con función negativa pretérita	15
2.2. William Bullock y la primera exposición de Coatlicue en el extranjero ¿Ídolo o monumento? Discursos en la composición del espacio	20
2.3. Alfredo Chavero	23
3. Saturnino Herrán	25
3.1. La exhibición de <i>Coatlicue</i> de Saturnino Herrán	27
3.2. Las raíces religiosas de un sincretismo	28
3.3. La diosa madre serpentina malévola	30
3.4. El peligro de la adoración a la mujer animal	36
3.5. El nacimiento de una Coatlicue universal	38
4. <i>Coatlicue mecanizada</i>, Diego Rivera en Detroit	40
4.1. Diego Rivera en suelo extranjero. La excepcionalidad de su obra en Detroit	41
4.2. Descripción de la obra en general	43
4.3. La recepción de un contenido	45
4.4. Los dioses indios en la obra. La máquina y la antigüedad. Referencias a un mundo prehispánico	50
4.5. ¿Es Coatlicue?	56
4.6. La mecánica mujer serpiente. Devoción y sacrificio a la máquina	58
4.7. La enseñanza al proletariado. La destrucción y renovación del mundo	64
5. José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas	70
5.1. Bóveda este. Falsa religión	71
5.2. Bóveda oeste. Coatlicue y el sacrificio	73

5.3.¿Es Coatlicue?	76
5.4.La mujer fatal en el Hospicio Cabañas	78
5.5.La guerra	79
5.6.Coatlicue y la máquina	81
5.7.Coatlicue como creación humana y no divina	82
Conclusiones	83
Iconografía	90
Bibliografía	102

Agradecimientos

Mis agradecimientos al Doctor Carlos Andrés Molina Posadas, quién impulsó y creyó en la presente investigación desde sus inicios, cuando era simple trabajo escolar. Su interés, compromiso y paciencia fueron piezas clave.

Toda mi gratitud al Doctor Renato González Mello, sin su valiosa ayuda no hubiera sido posible la realización y el término de esta investigación. El compromiso con sus alumnos es verdaderamente ejemplar, siendo el presente trabajo prueba de ello.

A la Doctora Emilie Carreón Blaine que generosamente ha respaldado este trabajo leyendo la versión en borrador para acercarse críticamente a mi texto.

Al Maestro Daniel Vargas que con sus consejos y la facilitación de fuentes logró que mi manuscrito mejorara considerablemente.

A la Licenciada Nuria Balcells por su tiempo y comprensión, su lectura de la presente tesis la marcó de manera fundamental.

A la Maestra Itzel Rodríguez Mortellaro por encender mi interés en el campo de la Historia del Arte cuando yo apenas cursaba el cuarto semestre de la licenciatura. Sus lecciones han sido realmente valiosas.

A la Coordinación del Colegio de Historia no sólo contribuir administrativamente, sino también por las críticas bien fundamentadas realizadas a este trabajo que se tradujeron en lecciones de sobriedad.

A mis padres, Carolina y Armando, quienes me han enseñado el valor de la vida y a trabajar arduamente para alcanzar mis metas. Mil gracias a ambos por haberme introducido en la búsqueda del conocimiento desde antes de lograr andar sobre mis pies. Y claro, por obligarme amorosamente a conocer los museos, fue ahí, en mi niñez, que la historia y el arte me enamoraron, y además me intriguaron (cómo olvidar la primera vez que observé al monolito de Coatlicue, cuando mi estatura me colocaba de frente a su fascinante calavera colgante). A Alex y Armando, mis compañeros, mis amigos, mis hermanos.

A Juan Aguilar por todo el cariño y por cada palabra de aliento. Este logro va a cuenta del resto de promesas que no cumplí y por lo que quedó en el camino, casi a manera de sacrificio. A Lulú Gutiérrez por ser amiga y consejera y siempre augurar algo bueno de

esta empresa, espero cumplir sus expectativas. A Pablo E. Flores por nuestra tremenda y profunda amistad.

Y por supuesto a la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme forjar mis conocimientos académicos dentro de sus aulas y adquirir experiencias fundamentales para la vida profesional en sus espacios labores. También por reafirmarme que el respeto a la pluralidad de opiniones es una condición protagónica para el desarrollo humano y que una de las grandes plataformas para contribuir al desarrollo del entorno es el pensamiento crítico.

Introducción

El propósito de mi investigación será abordar la manera en que fueron retomados el mito y la forma del monolito de la diosa prehispánica Coatlicue en la obra de tres pintores mexicanos del siglo XX: Saturnino Herrán, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Analizaré cada obra en su propio contexto para determinar cómo interpretaron el pasado prehispánico y a la deidad femenina los pintores revolucionarios.

Las obras son:

- Saturnino Herrán. Tablero central del tríptico *Nuestros dioses* [*Coatlicue transformada*], 1918, acuarela y lápices de color sobre papel, 39.4 x 31.5 cm., Col. Museo Nacional de Arte, México.
- Diego Rivera. *Industria de Detroit*, Pared sur [*Coatlicue mecanizada*], 1932-1933, fresco, 539.8 x 1371.6 cm., Detroit Institute of Arts, Michigan, Estados Unidos.
- José Clemente Orozco. [s.n.] Mural de la bóveda oeste de la Ex capilla del Hospicio Cabañas, fresco, 1938-1939, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.

El hecho de que Coatlicue fuera una deidad materna del mundo precolombino les permitió a los artistas adaptarla y colocarla dentro de discursos donde pudo asimilarse, tanto en significado, como en mensaje, a otras maternidades del repertorio de los mitos occidentales que durante el siglo XIX se habían recreado dentro de los motivos del arte. La mujer mítica como tema pretendía mostrar un mensaje que fuera reconocible por la mayoría de los espectadores, quienes debían adoptar, a partir de las obras, una postura ante la fémina contemporánea.

Se verá que la manera en que la imagen de la mujer es abordada en la figura de Coatlicue parece en mucho seguir el concepto que se había desarrollado desde los grupos

de intelectuales y artistas finiseculares. Los tres artistas mexicanos adoptaron posturas modernistas ante la femineidad, tales como la mujer fatal y la imagen de la maternidad compasiva principio de vida. En esta investigación se vislumbrará cómo esa clase de cualidades ambivalentes lograron converger en la interpretación de la diosa mesoamericana propuesta por los artistas.

Una fuente común a la que los pintores acudieron para entender quién había sido Coatlicue en el mundo precolombino fue la *Historia General de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún. Sin embargo, el libro no arrojaba las suficientes pistas para comprender a la impresionante forma del monolito de la Coatlicue Mayor.

Por otra parte es evidente que en *Nuestros dioses*, de Herrán, es la diosa de la falda de serpientes en quién se inspiraba el autor, no así en las obras de los otros dos artistas. En las singulares representaciones de la diosa de Rivera y Orozco es complicado encontrar semejanza literal con el monolito original. Por lo anterior decidí crear un apartado en el análisis sobre los dos artistas para liberar posibles dudas sobre la verdadera identidad de sus representaciones respecto del monolito arqueológico.

La certera identificación de la diosa con las interpretaciones, se comprobará al realizarse comparaciones con otras Coatlicue creadas por los mismos autores, los bocetos de las obras en cuestión y la relación de estas referencias con la forma del monolito original. Sin embargo, lo interesante es que la forma de Coatlicue no es explícita para el espectador al momento del primer contacto visual. Así, en Rivera no se notará más que una enorme maquinaria participando de la producción en serie de automóviles y en Orozco no se verá otra cosa que un dios desgarrador y amenazador sin personalidad clara.

Para comprender lo que Coatlicue debería comunicar al espectador en cada una de las obras fue necesario analizar su colocación y orden en el espacio estético. La imagen de la diosa es el centro de fuerza para esta investigación. Sin embargo, no debe olvidarse que ella es un fragmento del plan iconográfico de cada obra. Allí la diosa no es la única partícipe, sino más bien parte integrante de un todo. Ella otorga sentido a la obra completa, al igual que los otros componentes lo hacen. Así, lo que sucede alrededor de la diosa no sólo se explica a partir de lo que directamente le concierne, sino también desde su participación dentro del discurso plástico¹.

Las acciones que realizan los sujetos próximos a la figura de la diosa, son de importancia fundamental para esta investigación pues en gran medida componen el discurso que a partir de Coatlicue intentaron comunicar Herrán, Rivera y Orozco. En los tres casos los sujetos circundantes representarán adoradores que respaldarán a la diosa como una deidad funcional y no como un monumento histórico². Además, demostrarán los resultados de rendirle culto. Con ello el espectador ideal, después de contemplar las obras, posiblemente entendería del todo la postura que debía tomar ante Coatlicue, la religión indígena, el pasado prehispánico y las implicaciones de la devoción en su coetáneo contexto, y su comprensión no se limitaría a referentes de origen mesoamericano o aún mexica, sino que también captaría tópicos de orden mundial y del devenir de la civilización, en una especie de visión profética o escatológica.

¹ Rudolf Arnheim. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Trad. Remigio Gómez Díaz. 1ª. reimp. Madrid, España: Alianza, 1988. 250 p., ils. (Forma)

² Coatlicue revolucionaria solo será monumental por hallarse en el discurso muralista que en 1924 se proclamaba a sí mismo como la manifestación del arte monumental dirigido a lo popular. *Vid.*, David Alfaro Siqueiros, *et. al.* “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, en *Palabras de Siqueiros*. Raquel Tibol (Comp.). México; FCE, 1996, p. 23-26

Contexto histórico

Lazos culturales, diferencias contextuales

A pesar de que las obras seleccionadas de Herrán, Rivera y Orozco hayan sido realizadas bajo distintas circunstancias, existieron entre los creadores acercamientos. Uno de ellos fue su común formación artística temprana, sucedida en una misma institución: la Academia de San Carlos de inicios del siglo XX. Ahí recibieron las enseñanzas de pintores como Germán Gedovius, Julio Ruelas y Antonio Fabrés.

Otra aproximación ocurrió en ese mismo periodo entre Saturnino Herrán y Diego Rivera cuando ambos se incorporaron a las filas del Ateneo de la Juventud, la asociación civil que se fundó en octubre de 1909 y de donde emergieron postulados, como el de la firme convicción en la existencia de la espiritualidad latinoamericana.

En 1924, Orozco y Rivera, junto a otros artistas, firman el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, donde aparecen los principios de lo que sería el muralismo de crítica social³.

El conflictivo ambiente político que se inició alrededor de 1910 afectó a la esfera del arte, pero configuró la identidad artística que cada pintor adoptó. Debido a la lejanía con el centro político y geográfico mexicano los artistas tuvieron que prestar capital atención a las demandas particulares de sus nuevos mecenas. Aquello posiblemente significó un radio de acción más amplio y nuevos retos. La misma inclusión de Coatlicue probablemente se debió a la distancia con el centro rector político, pues el monolito, por su

³ David Alfaro Siqueiros, *Op. Cit.* p. 23-26

forma, había sido rechazado como parte forjadora de los imaginarios nacionalistas que desde el régimen oficial se creaban.⁴

A pesar de sus confluencias es obvio que cada cual realizó sus obras según sus propias convicciones y, las escogidas para esta investigación, se diferencian aún más pues fueron realizadas en distintos años, en los que se configuraban acontecimientos políticos, económicos y sociales, a nivel nacional e internacional, que marcaron definitivamente los productos estéticos. Por ello se encontrará en el apartado para cada autor un segmento que lo situará en su propio contexto, tanto político como artístico.

⁴ Manuel Gamio en su libro de 1916, *Forjando Patria*, no consideró a la Coatlicue Mayor entre sus ejemplos de arte prehispánico. Manuel Gamio. “El concepto del arte prehispánico”, en *Forjando Patria*. Prol. Justino Fernández. México: Porrúa, 2006. p. 41-46.

1. El mito en la conformación de la identidad del Estado Nación

El impulso de un nacionalismo posrevolucionario con vistas a la elaboración de imaginarios nacionalistas dirigidos a la población hizo uso del pasado prehispánico como sitio de origen común nacional. Pero no era la primera vez que esa tendencia se aplicaba, pues ya Carlos María de Bustamante y Fray Servando Teresa de Mier en los años independentistas habían visualizado en el indígena precolombino, en particular en las figuras de héroes, el origen idealizado de la nación, noción que se fue diezmando al transcurrir el siglo XIX y que sólo Alfredo Chavero retomó en su obra liberal y positivista *México a través de los siglos* (1880).

En el siglo XX el régimen posrevolucionario adoptó la tendencia decimonónica del origen de la nación y además incluyó en sus discursos a los dioses prehispánicos y a los héroes independentistas y liberales. Se instauró la imagen del indígena como la clave de un “seguir siendo” de la identidad mexicana, de una continuidad cultural, y no sólo política⁵, que se iniciaba en un pasado inmemorable.⁶ Por ejemplo, el uso de la mitología en los murales de Palacio Nacional, de Diego Rivera, suponía ser el relato de un pasado, que sin embargo, era válido en un presente⁷.

⁵ El liberalismo no veía más que una genealogía del poder que arrancaba desde los reyes mexicas y proseguía hasta su contemporaneidad. Un ejemplo es una litografía realizada en 1910 que muestra precisamente retratos en miniatura de todos los hombres que han pasado por el poder a través de la historia de un México eterno. Así emperadores mexicas preceden a virreyes coloniales, y estos a su vez a héroes independentistas, como Miguel Hidalgo, para dar paso a un liberalismo del que Juárez es partícipe y la culminación y final es Porfirio Díaz. Anónimo, *Gobernantes de México, siglo XII-1910*, s.f. Litografía (Pieza que fue exhibida en la exposición temporal “Los grandes festejos del centenario. 1910” del Museo del Estanquillo, Cd. de México, 2010-2011).

⁶ Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Lecturas Mexicanas, 1987, p. 222

⁷ Barbara Braun, *Pre-Columbian art and the Post-Columbian world. Ancient American Sources of Modern Art*, Italy: Harry N. Abrams, Inc., 1993. Cfr. Itzel Rodríguez Mortellaro, “Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el movimiento muralista”, *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios*. Coord. Alicia Azuela, España: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, p. 51-68.

Cabe aclarar que el mito prehispánico utilizado por Herrán, Rivera y Orozco no tenía como única función satisfacer la necesidad de unificación del Estado Nacional revolucionario. Esa relación no fue tan simple, ni los artistas fueron tan pasivos.

La idea también permeó en el campo literario, fue el caso de José Juan Tablada con su novela de divulgación nacionalista *La resurrección de los ídolos* (1924), que proponía una visualización temporal aérea de la historia mexicana en que la cultura indígena precolombina, con la religión como elemento central, era unidad con el indio y el mestizo contemporáneos. El autor dotó de cargas éticas polarizadas a una “marca subconsciente”. Exponía que en el carácter mexicano existía, por un lado, cierta inclinación a la maldad, pero también por el contrario a la benevolencia. Lo negativo se expresaba en acciones como la idolatría, la excesiva violencia sanguinaria y la búsqueda del amor carnal, vicios promovidos por el dios Tezcatlipoca. Lo positivo se manifestaba en el arte indígena que era alimentado por el conocimiento intuitivo y que de algún modo acrecentaba la grandeza del espíritu. El patrono y líder del comportamiento benigno era el dios Quetzalcóatl, manifestación india de Cristo. El mal que aquejaba a la población debía ser aniquilado con la fomentación del amor espiritual mediante la educación. Tablada exponía que el carácter de la población mexicana era una continuidad directa del pasado prehispánico basado en sus mitos vivos.

El mito de Coatlicue, sus fuentes

La narración de raíz indígena más conocida que incluye a la diosa Coatlicue es la que la muestra como la madre del dios nahua Huitzilopochtli, a quien concibió a partir de una bola de plumas que puso sobre su vientre.

Después de que Alfredo Chavero, en la segunda mitad del siglo XIX, identificara en la escultura indígena hallada en 1790 a la deidad de la falda de serpientes, la citada historia se usó para explicar en alguna medida al monolito de la Coatlicue Mayor. Como se verá más adelante, antes de que se aceptara una correspondencia directa entre la identidad del monolito y la de la deidad materna de la leyenda, se mantenía vigente la propuesta de 1794 de Antonio León y Gama, que explicaba al entonces recién hallado monolito como la reunión de varias deidades indígenas en una sola pieza.

A inicios del siglo XX la leyenda de la madre preñada por plumas podía ser consultada en la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, en la reedición de 1830 que Carlos María de Bustamante se había encargado de sacar a la luz⁸.

Fray Servando Teresa de Mier también había recuperado dicha historia para su famoso sermón guadalupano pronunciado en 1794. Claro que en ese momento el monolito no tenía ninguna participación en el relato. La diosa indígena era para el dominico la mismísima Madre de Dios que en tierras americanas se le conocía como Tonantzin o Coatlicue⁹. Mier no desperdiciaba la historia del embarazo milagroso al utilizarla para reforzar la relación entre los personajes religiosos de distintos credos, siendo Cristo y Huitzilopochtli la misma persona.

A pesar de que la propuesta de Mier no obtuvo credibilidad y fue varias veces repudiada, no fue desconocida para las posteriores generaciones de liberales que, después

⁸ Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España. Dada a la luz con notas y suplementos por Carlos María de Bustamante*. México: Ireneo Paz, 1890

⁹ Fray Servando Teresa de Mier, “Causa formada al doctor Fray Servando Teresa de Mier, por el sermón que predicó en la Colegiata de Guadalupe el 12 de diciembre de 1794”, en Juan Hernández y Dávalos. *Colección de documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México de 1808 a 1821*. T. III., p. 10. Digitalización *Proyecto Independencia de México*. Coord. Virginia Guedea y Alfredo Ávila. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Consultado el 14-03-12 <http://www.pim.unam.mx/catalogos/hyd/HYDIII/HYDIII001.pdf>

de la segunda mitad del XIX, se habían inclinado por el método científico y positivista para acercarse a la historia del México antiguo. Sin embargo, la fantástica teoría no pasó desapercibida en el sector artístico y Saturnino Herrán con su aportación modernista en *Nuestros Dioses* es una clara prueba.

Manuel Gamio en *Forjando Patria* (1916), recordaba a la madre de Huitzilopochtli a propósito de explicar cómo era que los antiguos pobladores de América habían asimilado con relativa facilidad las enseñanzas cristianas, puesto que ellos ya poseían un similar sistema de creencias¹⁰. Exponía cómo era que los dioses paganos indígenas concentraban funciones de la vida cotidiana e intelectual, por ejemplo, Huitzilopochtli como el señor de la Guerra. Gamio inmediatamente explicaba los orígenes del dios, es decir, la historia de Coatlicue y su misterioso preñado. Según el antropólogo, la historia mítica pagana de Coatlicue, al igual la de otras deidades, sería fundida, transformada o extinta, pero cumpliendo al fin un sincretismo; un estado religioso que por conservar ritos idolátricos fanáticos no era aceptable y requería de la ayuda de los verdaderos católicos que profesarían la correcta veneración.

Saturnino Herrán, Diego Rivera y José Clemente Orozco, ya desde los primeros años del siglo XX, seguramente leyeron sobre el milagroso suceso idolátrico y lo relacionaron con un vínculo entre la cultura mesoamericana y la del Viejo Mundo y su tradición cristiana, pero ellos poseían otros parámetros que podían ser agregados: la imagen de la mujer en el arte finisecular.

¹⁰ Manuel Gamio, “Nuestra transición religiosa”, *Op. Cit.*, p. 85-88

2. Antecedentes

2.1. Coatlicue en Antonio León y Gama

El monumento como vestigio del pasado civilizatorio y el ídolo con función negativa pretérita

El 13 de agosto de 1790, cerca de la esquina suroriente de la Plaza Mayor, se descubre casualmente el monolito de la diosa prehispánica Coatlicue. Meses después también se halla a la Piedra del Sol.

Las autoridades novohispanas decidieron conservar ambos vestigios. Su proceder se debía a que a finales de aquel siglo la Ilustración novohispana proponía a los restos del pasado precolombino como documentos valiosos para la ampliación del conocimiento científico, la reivindicación de la riqueza de la Colonia y para vislumbrar la historia que fundaba al patriotismo criollo. Los monolitos por lo tanto ya no se destruyen, como durante los siglos anteriores, pues son valorados como fuentes directas y antiguas del mundo prehispánico. Parecía que la Razón comenzaba a imperar sobre los supuestos cristianos que durante la Conquista y la Colonia permearon las decisiones que involucraban a los vestigios indígenas. Se provocaba así un impulso en la actividad anticuaria y en el coleccionismo de antigüedades, tal y como se llevó a cabo en países de Europa.

Antonio León y Gama, empleado del Oficio de cámara de la Real Audiencia fue quien en primera instancia se ocupó de realizar un análisis sobre Coatlicue y la Piedra del Sol. Su obra *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras...* fue publicada en 1792, seguida de una segunda edición aumentada en 1832, pero concebida desde 1794. La intención del autor era describir y dotar de significado a los monolitos y validarlos como

“monumentos preciosos”, restos indiscutibles de un pasado indígena civilizado, adentrado en las artes y las ciencias. Los vestigios también eran anunciados como propiedad de los criollos novohispanos, sucesores de los conquistadores que con arduo esfuerzo habían sometido a indios civilizados. Así se prolongaba una liga que también reivindicaba a la metrópoli, en aquel momento atacada¹¹.

Según León y Gama el material precolombino podía ser clasificado en dos rubros: los ídolos y los monumentos. Los primeros no eran dignos de rescate ya que mostraban el lado sanguinario e idolátrico prehispánico. Los monumentos, por el contrario, eran antiguas pruebas del adelanto civilizatorio indígena y por lo tanto piezas fundamentales para escribir su historia. Estos últimos podían mostrar en sus relieves datos históricos y genealógicos; leyes y maneras de civilidad; modos de medir el tiempo a partir de la astronomía; ritos y ceremonias religiosas, que en palabras de León y Gama, eran tema de mitología, y por último, existía la posibilidad de admirar en ellos una manufactura artística. Era factible encontrar los valores arriba mencionados en un solo monumento, pero no todos los monumentos poseían tal privilegio. En este sentido la Piedra del Sol era excepcional, pues pertenecía a aquellos monumentos que arrojaban información precisa sobre cómo calculaban el tiempo los indígenas precolombinos. También mostraba los adelantos en ciencias matemáticas, ya que el vestigio exponía, a partir de su forma, una exacta geometría y, por su hipotética ubicación, el uso del cálculo para movilizarlo y emplazarlo. Forma y

¹¹ Eduardo Matos Moctezuma, “Nota a la edición facsimilar”, en Antonio León y Gama. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras, que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en ella el año de 1790*. Ed. Facsimilar de la 2ª. ed. de 1832. México: INAH, 1990, [sin paginación]

función eran pruebas civilizatorias. La Piedra del Sol entonces fue puesta a la vista del público en la esquina suroeste de la Catedral.

Coatlicue también fue considerada como monumento por León y Gama, pero asignarle tal condición dictó un discurso que en su génesis se conformó de una serie de evasiones y confrontaciones justificadoras que tenían que ver directamente con la función antigua y la forma del monolito. El autor lo describía escuetamente como “una estatua curiosamente labrada en una piedra de extraña magnitud, que representa uno de los ídolos que adoraban los indios en tiempos de su gentilidad.”¹² La estatua se usaría en el texto como medio para documentar, desde sus antiguas funciones, la mitología india y por lo tanto su historia a partir de los ritos y ceremonias religiosas. Visto así, el contenido y significado de Coatlicue la legitimaban como monumento, respaldado además por su manufactura, que exponía una fina talla, ilustrada en las láminas adjuntas al texto.

Sin embargo, es claro que el autor aborrecía la idolatría y a los ídolos prehispánicos y Coatlicue no dejaba de ser uno, así lo anunciaba al inicio de su obra y también al ocuparse en particular de ella en el apartado que le asignó.

Al narrar las funciones del monolito en la antigüedad sugirió que no se trataba de una sola deidad, sino que su forma obedecía a los atributos de otras tantas, aunque la principal recibía el nombre de *Teoyaomiqui*, diosa invocada para los asuntos bélicos relacionados con la defensa religiosa; ella era quién recogía las almas de los caídos. Los dioses que la auxiliaban y que se encontraban en el monolito eran *Cohuatlycue*, *Cihuacohuatl*, *Quetzalcoatl*, *Chalchihuitlycue*, *Tlaloc*, *Tlatocaocelotl* y *Mictlanteuhtli*. Debido a la mescolanza, la forma del vestigio era “horrorosa”, a diferencia de los ídolos que representaban menos dioses y que, por lo tanto, solían ser bellos.

¹² *Ibíd.*, p. 2

Pero su función no solamente se limitaba a asuntos de guerra, sino que también se realizaban sacrificios frente al monolito en cuestión. La muerte y la religión eran fundamentos intrínsecos y centrales del monolito. León y Gama, que se proponía explicar la mitología indiana, no toleró exponer sobre “las innumerables ideas y ficciones que suponían los mexicanos y sus falsos dioses” pues no conducían a iluminar la historia, “sino a sus ridículos y supersticiosos ritos”¹³. El monolito se hallaba entre los límites de la idolatría y los de la mitología; era monumento e ídolo. Y es que el mismo término “mitología” se encontraba cargado de ambivalencias, pues si bien al inicio del texto citado proponía ser un concepto racional, ya en el desarrollo del discurso resultaba familiarizarse con la adoración a falsas y terribles deidades, la práctica de cultos supersticiosos y de una ciega idolatría. El *Diccionario de la lengua castellana* de 1780 definía a la “mitología” como “La historia de los fabulosos dioses, o héroes de la gentilidad, con la explicación de los misterios de su falsa religión, y de su fingida genealogía.”¹⁴ Los dioses mitológicos estaban entonces clasificados dentro de una religión errónea y opuesta a la verdadera, la cristiana. Aunque el significado sólo refería a una narración, y no precisamente a una acción, tal en el concepto “idolatría”.

Si a Coatlicue se le consideraba como monumento o como ídolo, la constante común era que representaba a una Antigüedad prehispánica ya extinta.¹⁵

¹³ *Ibidem*, p. 44

¹⁴ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. Consultado desde la versión digital el 16-07-11 <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>

¹⁵ Juana Gutiérrez Haces expone como la Antigüedad prehispánica no era sinónimo de un pasado temporal, sino de un paraíso sin tiempo ni espacio, y sin ligas con el presente. Los objetos de la Antigüedad dotados con un carácter clásico debían valorarse como objetos de veneración y modelos de perfección. Juana Gutiérrez Haces. “Las antigüedades mexicanas en las descripciones de Don Antonio de León y Gama”, en Clara Bargellini, *et al. Los discursos sobre Historia del Arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ed. a cargo de Juana Gutiérrez Haces. México: UNAM, IIE, 1995, p. 143– 146

La idolatría viva no fue considerada por León y Gama, pero si por las autoridades de la Universidad, en donde fue un problema inminente la reactivación religiosa del monolito. La Coatlicue estaba colocada en el patio universitario, lugar al que había sido enviada tras su descubrimiento para ser conservada y estudiada, al igual que otras antigüedades precolombinas¹⁶, sin embargo grupos indígenas comenzaron a reunirse para rendirle culto, lo que ocasionó su reenterramiento antes de 1803¹⁷. Coatlicue idolátrica no podía ser más pública.

¹⁶ Así lo declara Jesús Galindo y Villa, aunque en 1906. *Breve guía descriptiva del Museo Nacional de México. Formada por los profesores del establecimiento*. 4ª.Ed. México: Imprenta del Museo Nacional, 1906. P. V. Consultado desde la versión digital <http://www.archive.org/details/breveguiadescrip00museiala> 17-08-11

¹⁷ Según el testimonio de 1805 del Obispo catalán Benito María Moxó y Francoly citado en León y Gama, *Op. Cit.* “Nota a la edición facsimilar”, s.p.

2.2. William Bullock y la primera exposición de Coatlicue en el extranjero

¿Ídolo o monumento? Discursos en la composición del espacio

El monolito de Coatlicue en Londres, el acomodo del espacio

La Coatlicue arqueológica no ha sido ajena a la lógica de composición de espacios. Su primera exposición en suelo extranjero sucedió en 1824 cuando William Bullock, tras un viaje a México, reprodujo al monolito en molde, y lo mismo hizo con la Piedra del Sol, la Piedra de Tizoc, una cabeza de serpiente y una pirámide teotihuacana a escala. Bullock también había obtenido piezas originales, tales como códices y objetos arqueológicos de menor tamaño. Con ese material montó en el Egyptian Hall de Picadilly, en Londres, una sala concerniente al México antiguo, para la cual se imprimió un catálogo descriptivo que arrojó como testimonio gráfico una litografía que muestra los objetos prehispánicos que los visitantes podrían apreciar si asistían a dicha exposición¹⁸. Si la imagen fue una copia fiel de la vista de la sala poco importa, pues la litografía en sí es una fuente independiente que da cuenta de un discurso donde Coatlicue conforma un espacio en colaboración con el resto de los monolitos y objetos prehispánicos.

¹⁸William Bullock. *Catálogo de la primera exposición de arte prehispánico*. Prol. trad. Not. Begoña Arteta. México: UAM Azcapotzalco, 1991. 80 p. Ils. Además de las reproducciones de las piezas mencionadas también se llevaron a Londres especies vegetales y animales disecadas, exclusivas del país, estos para la sala de México Moderno. Las intenciones de Bullock al viajar a México y hacerse de material natural y arqueológico para montar la exposición estaban directamente vinculadas a los intereses comerciales y políticos que los extranjeros del siglo XIX tenían puestos en los recursos naturales de la recién independizada nación. Eran, en este caso, ojos extranjeros quienes interpretaban el pasado prehispánico y el México de aquel tiempo.

Descripción del espacio en Bullock

En la litografía citada, la Piedra del Sol es el eje primordial de la escena, pues a partir de su figura iluminada y ubicada al centro de la escena se suscita un juego de luz y sombra en el que los demás objetos mexicanos participan.

En el extremo izquierdo de la escena se encuentra una enorme serpiente erguida que traga a un ser humano, esta figura es parcialmente iluminada. De lado derecho esta Coatlicue, sumida casi en la oscuridad y frente a ella, pero en el suelo, la Piedra de Tizoc. Pareciera que la Piedra del Sol se mostraba como un signo de adelanto civilizatorio y a los demás monolitos como síntomas de males precolombinos, interpretación que guarda relación con la realizada por León y Gama, y que no es de extrañarse pues fue una de las principales fuentes de Bullock. Lo que se puede deducir de la imagen, sirviendo a los intereses de esta investigación, es que la interpretación de Coatlicue en el extranjero no adquirió un significado relativo a lo monumental sino más bien fungió como una curiosidad: “uno de los más extraños vestigios de la América antigua”¹⁹.

Bullock no reivindicó a Coatlicue como sí lo hizo León y Gama, pero advirtió que su papel religioso no podía ser peligroso para el público en Londres, aunque sí para la población indígena de México. A pesar de que Bullock enunciaba en el catálogo la función idolátrica de Coatlicue como un hecho prehispánico y por lo tanto pasado, sabía de la persistencia de la devoción a Coatlicue en México, y así lo atestigua en su libro *Seis meses de residencia y viajes en México*:

Mientras estuvo expuesta en el patio de la Universidad, se vio éste atestado de gente, la mayoría de la cual puso de manifiesto su más

¹⁹ *Ibíd.*, p. 71-73. Es de notarse que Bullock no utilizó el término “monumento” para nombrar a algún objeto prehispánico de la muestra, ni siquiera a la Piedra del Sol.

decidido desprecio y cólera. Sin embargo, no lo expresaron así todos los indios. Con atención observé sus semblantes; ninguna sonrisa se les escapó, ni una sola palabra, todo era silencio y atención. En respuesta a una chanza de alguno de los estudiantes un anciano expresó: “Es verdad que ahora tenemos tres dioses españoles muy buenos; pero aun así deberíase habernos permitido guardar algunos cuantos de los pertenecientes a nuestros antepasados”. Se me informó que durante la noche habían sido colocadas sobre las figura [sic] algunas coronas de flores que los nativos, sin ser vistos, habían robado y ofrendado con ese fin a la diosa, lo que prueba que pese a la extrema diligencia del clero español durante trescientos años, todavía quedan algunas máculas de superstición pagana entre los descendientes de los habitantes originales. En una semana el molde estuvo terminado y la diosa fue depositada en su lugar de enterramiento y escondida así a la profana mira del vulgo.²⁰

Así la Coatlicue arqueológica no merecía más que ser despreciada por el viajero, puesto que funcionaba como diosa a la que aún se rendía un culto que no podía ser positivo y como tal no merecía más que ser parte de una polaridad de significación, pues como ya se comentó, mientras la Piedra del Sol, las pirámides y los códices o jeroglíficos eran considerados como rasgos civilizatorios, Coatlicue sería símbolo de la barbarie sanguinaria y el atraso, al lado de la Piedra de Tizoc, a la que él llamó Piedra de los sacrificios.

Parte del discurso que se vislumbra en el acomodo de la litografía de Bullock es determinado por la devoción aun con validez entre los indígenas y juzgada por el europeo como perniciosa.

En los murales del siglo XX Coatlicue continuó siendo abordada en relación a esa adoración que da sentido al espacio, en este caso pictórico.

²⁰ William Bullock, *Seis meses de residencia y viajes en México*, México: Banco de México, p. 185. Citado en William Bullock, *Primera exposición...* p. 17

2.3. Alfredo Chavero

En 1880 el monolito de Coatlicue es incluido en el cuerpo del primer tomo de la obra enciclopédica positivista *México a través de los siglos*, dedicado a la historia antigua y de la conquista de México y escrito por Alfredo Chavero.

En el texto, la justificación para el estudio del pasado prehispánico se basó en el resguardo de las hazañas gloriosas pretéritas que engrandecerían a la historia patria. De esta manera, los ídolos fueron considerados una fuente primaria y verídica para develar las costumbres, los hábitos, las ideas religiosas, la organización política y los conocimientos astronómicos y cronológicos, es decir, el conjunto y grado de civilización.²¹ Sin embargo, los restos de la religión no fueron entendidos como testigos de gentilidad barbárica, sino como vestigios del modo en que la astronomía fue comprendida por los indígenas²². En el capítulo III esta visión es clara: en tal apartado se reseña una genealogía de los dioses nahuas, donde Coatlicue está incluida. Su papel ahí es interpretado por Chavero como el de la benévola diosa de la tierra. El autor encontraba que las manos insertas en el collar que rodea al monolito, no eran meramente fragmentos desmembrados de un cuerpo humano, sino alusiones al “poder productor de la tierra”; también veía que los corazones que alternan con las dichas extremidades, eran más bien bolsas de copal que simbolizaban el sacrificio y la adoración y además aseguraba que el par de calaveras que posee la diosa aludían a la muerte, pero como un ciclo natural, como un cobijo de la tierra, y no como un final provocado y barbárico.²³

²¹ Alfredo Chavero. *México a través de los siglos*. Coord. Vicente Riva Palacio. T. 1. 1ª. Reimp de la 1ª. ed. México: Cumbre, 1987, p. VII

²² *Ibidem*, p. XX-XXI

²³ *Ibidem*, Cap. III. p. 102-103

Sólo tras la reivindicación de Coatlicue prosigue una imagen suya, así es exhibida, pero ha cumplido la condición de no mostrarse como una diosa a quien se le ofrendaban violentos sacrificios humanos sin razón, sino como una apoteosis de la naturaleza que era adorada por los indígenas. Además también se la propone como “el más hermoso ídolo que tiene el Museo Nacional”²⁴. Chavero entonces nota la inserción de manos no como fragmentos desmembrados de un cuerpo humano, sino como alusiones a la tierra. Las calaveras aluden a la muerte, pero como un ciclo natural, como un cobijo de la tierra, y no como un final provocado y barbárico.

El trato al monolito en *México a través de los siglos* es similar al que le dio Antonio León y Gama, pues este último también lo mostró con la condición de postrar su condición divina a una naturaleza científica un tanto artificial. En el texto de Chavero se concede gran importancia al valor del monolito como señal de civilización, ya que suponía ser reflejo de una adoración al medio natural y astronómico, lo que conllevaba al cálculo del ciclo agrícola.

²⁴ *Ibidem*, p. 102

3. Saturnino Herrán

Nacido en Aguascalientes en 1877, Saturnino Herrán emigra a la Ciudad de México en 1904 e ingresa a la Academia de San Carlos, donde recibe las enseñanzas de Antonio Fabrés, catalán que profesaba temas de anacronismo exótico y quien posteriormente viraría hacia una preferencia por la vida cotidiana. También en la Academia Herrán tuvo contacto con Germán Gedovius, quien le inculcó temas de cotidianidad y, en el campo iconográfico, los estudios de ancianos y recreaciones arquitectónicas²⁵. El artista también mantuvo contacto con artistas mexicanos como Julio Ruelas y Ángel Zárraga, pintores que creaban bajo la línea de un simbolismo modernista que representaba narraciones literarias europeas²⁶. Por un lado más personal, Herrán consultó revistas como *The International Studio*, que contribuyeron a conformar su imaginario visual en las tendencias modernistas²⁷.

Herrán absorbió aquello que lo rodeaba, pero también lo renovó, pues utilizó elementos simbolistas y los incorporó a una temática que retomaba la cotidianidad mexicana²⁸ y al pasado prehispánico y colonial. Al artista le tocó vivir la transición entre el costumbrismo histórico y lo que el modernismo proponía, además de los sucesos políticos que en México afectaron el terreno artístico. En este último sentido el pintor procuró mantenerse alejado del conflicto revolucionario, sin embargo no por ello fue ajeno a las

²⁵ Fausto Ramírez, "Itinerario" en Juan Castañeda, *et. al.*, *Saturnino Herrán, Jornadas de Homenaje*. México: UNAM, IIE, 1989, p. 14

²⁶ Por ejemplo Ángel Zárraga con su obra *La femme et le pantin* (La mujer y el pelele) de 1909 que puede estar basada en la novela de Pierre Louys, publicada en 1898, y que narra la historia de una mujer que domina al protagonista a capricho. La obra descrita de Zárraga se puede hallar en la Colección Blaisten del Centro Cultural Tlatelolco en la Cd. De México, con su correspondiente ficha técnica que propone la relación entre la nombrada novela y la obra pictórica.

²⁷ Fausto Ramírez, *Op. Cit.* p. 16

²⁸ Fausto Ramírez encuentra que ésta adaptación sucedió entre 1912 y 1914 y supone ser una etapa de afirmación en la vida artística del pintor. Fausto Ramírez, *Op. Cit.* p. 19

ideas políticas que permeaban a los grupos de intelectuales, por ejemplo, el Ateneo de la Juventud del que formó parte. Dentro de tal círculo se apoyaba el hispanoamericanismo. La defensa de tal concepto incluía la preocupación por la explotación de los recursos naturales del país, que había sido llevada a cabo por grupos extranjeros que vieron mermados sus privilegios cuando se inició la inestabilidad política y económica que caracterizó al periodo revolucionario mexicano.

El artista tampoco resultó ileso a las difíciles circunstancias por las que atravesó el arte, por eso en su producción realizada entre 1914 y 1917 encontramos su colaboración como ilustrador en revistas y portadas de libros²⁹.

Entre 1913 y 1914, durante el mandato de Victoriano Huerta, y precisamente cuando Saturnino Herrán comenzaba a formular sus ideas para el tríptico *Nuestros Dioses*, en la Escuela Nacional de Bellas Artes se celebraron exposiciones con su nuevo director, Alfredo Ramos Martínez. Aquel pintor que se había postulado ante los ávidos alumnos de la Academia que exigían la renovación de los métodos de estudio. La revolución artística mexicana se gestó con la iniciación de los jóvenes artistas en los murales públicos en 1910, con el fervor que les causaba la exposición de sus obras y con la huelga que realizaron en la Academia (1911-1913). Aunque el ambiente político alteró el movimiento estético de los estudiantes no lo suspendió, más bien lo transformó.

En 1914 Victoriano Huerta renunció a la presidencia, lo que significó la pérdida de una autoridad estable en el país, desencadenándose con ello el derrumbe definitivo del conflictivo Estado mexicano.

²⁹ *Ibid*, p. 25

A continuación me avocaré a analizar la obra *Nuestros Dioses* y en particular el fragmento en el que Coatlicue está inserta (Figura 1). Es claro que el tema de la mujer fatal fue apoyado en gran medida por el simbolismo modernista que en aquel inicio de siglo tanto había fascinado a artistas plásticos y literarios, y Saturnino Herrán no escapó a ello, de hecho la Coatlicue de su boceto, y en general el resto de su obra, son en mucho productos de ese imaginario. Pero lo que es importante resaltar aquí es que con este pintor la diosa fue por primera vez utilizada como motivo artístico³⁰ y ello tal vez impulsó su uso en las posteriores creaciones de Diego Rivera y José Clemente Orozco. La propuesta de usar la forma de la diosa no es el único mérito que debe atribuirse a Herrán, ya que al expresarse en términos universalistas, los que más adelante se explicarán, también debió en algún modo inspirar a las posteriores obras.

3.1. La exhibición de *Coatlicue* de Saturnino Herrán

Los bocetos para la obra *Nuestros Dioses* fueron posiblemente ideados desde 1914 y los productos finales pretendían ser expuestos como paneles decorativos de grandes dimensiones en el Teatro Nacional de México, pero el proyecto no se consolidó por la prematura muerte del autor.

La obra fue desarrollada bajo la estructuración de un tríptico, y cada una de sus partes conforma la narrativa de la obra completa. Del lado izquierdo un grupo de indígenas, de lado derecho uno de españoles, y en la parte central Coatlicue entremezclada con un Cristo, hacia quienes se dirigen los contingentes laterales en una especie de peregrinación adoratoria.

³⁰ No es que antes de él nadie más hubieran plasmado el monolito, pero aquellas presencias no pasaron de ser representaciones para fines de ilustración.

La posición en la que se encuentra Cristo es la misma que tradicionalmente mantiene en la cruz, sin embargo en *Nuestros Dioses* Coatlicue es quien lo sostiene de manera que parece absorberlo. Alrededor de la fusión hay un collar de flores de cempaxúchitl y alcatraces.

Probablemente Herrán deseaba que el público admirara su obra detenidamente para así encontrar los detalles que dan sentido a su discurso, puesto que la conformación del boceto está repleta de motivos artísticos que no son visibles a simple vista, por ejemplo, el contenido de las ofrendas, la posición de los devotos, los animales incluidos, los santos insertos y el Cristo posicionado frente a las fauces de Coatlicue con la frase INRI sobre su cabeza. La reacción del actual espectador frente a los bocetos denota sorpresa, misma que no habría sido inexistente en un hipotético público original al ver a Coatlicue mezclada con un Cristo, dos divinidades que usualmente no están juntas y que de hecho por su diferente origen pueden considerarse antagónicas. La contraposición expone un conflicto, pero también invita a una reflexión sobre los orígenes culturales y espirituales del mestizo.

3.2. Las raíces religiosas de un sincretismo

En la representación de Saturnino Herrán se puede vislumbrar su visión sobre los acontecimientos culturales ocurridos tras el encuentro entre peninsulares e indígenas mesoamericanos en el siglo XVI, pero no sólo eso. A partir del mismo título se percibe que el autor no limitó su obra a un pasado lejano, sino que le daba un significado de continuidad que se extendía hasta su contemporaneidad.

La reunión de dos divinidades de distintas procedencias puede referir al choque cultural que ocurrió entre los dos grupos y que terminó por concretarlos en uno solo. La imagen nos remonta a un mestizaje cultural más que a uno racial, puesto que la unión no se

da directa y físicamente, sino sólo mediante la muestra de devoción. Ésta característica enlaza a los que pertenecen a distintos contextos culturales y al mismo tiempo los muestran como los antecedentes de una religiosa cultura mestiza del México de su tiempo, conformada por una raíz europea y una mesoamericana.

Posiblemente Herrán tenía en mente las motivaciones que obligaron que Coatlicue fuese escondida poco más de un siglo antes; ella provocaba una adoración prohibida pues era parte de un culto nativo que el orden cristiano negaba.³¹ En la obra los devotos que alguna vez estuvieron separados y enemistados se unen sin conflictos, sin distinción entre el idólatra y el fiel, y así conforman la inherente identidad religiosa del mexicano mestizo.

Al parecer, y como se comprobará más adelante, el hecho de que ambos contingentes aparezcan sin rivalidades evidentes de ninguna manera indulta a Coatlicue, es decir, el autor no la santifica ni la redime, más bien recalca su negativa influencia sobre el hombre que se postra ante ella. Si pareciera que ambos grupos de devotos poseen una religión con bases ambivalentes comunes basadas en la vida y la muerte, la apariencia sólo sería un engaño³².

Por otro lado Coatlicue allí no es sinónimo de una maternidad protectora y pasiva sino por el contrario, es una madre tierra cruel que devora a los hijos que ha engañado.

³¹ *Vid Supra* “Antecedentes”, p. 15-24.

³² La interpretación que Alfredo Chavero había dado de Coatlicue como diosa de la vida y la muerte fue la más consultada en los inicios del siglo XX, así lo demuestran las publicaciones de divulgación del Museo Nacional donde la diosa era explicada citándolo como autoridad. *Vid Breve guía descriptiva del Museo Nacional de México. Formada por los profesores del establecimiento.* 4ª.Ed. México: Imprenta del Museo Nacional, 1906. Consultado desde la versión digital <http://www.archive.org/details/breveguiadescrip00museiala>

3.3. La diosa madre serpentina malévola

El modernismo simbolista como contexto artístico sin duda permeó en *Nuestros dioses*. Su principal influencia se presentó en el manejo de Coatlicue como la madre mortal que demuestra una gran fuerza sobre los que la rodean. Esta diosa no es la madre pasiva que artistas como Paul Gauguin o Eugène Carrière plasmaron en algunas de sus pinturas simbolistas, ahí donde la mujer es la simple reproductora de la humanidad y la benevolente deidad de la fertilidad; la que da la vida y por tanto, involuntariamente, la muerte³³. En Herrán, Coatlicue es la diosa que forma parte del grupo de deidades maternas relativas a la tierra y que se relacionaron con la regresión animal de la que toda mujer supuestamente era participe, acompañada con su respectivo impulso por la destrucción masculina. Una de ellas era Diana de Éfeso, aquel pagano ídolo femenino que poseía un dorso repleto de hileras de senos femeninos y que a ojos de los artistas de entre siglos no era más que la madre tierra derrochadora, convertida en mujer, que atrapaba a sus vástagos para impedirles el paso a su trascendencia inmaterial y espiritual. La tierra entonces dejaría de ser la virtuosa fertilidad, para convertirse en un pantano que tragaría a quién se atreviera a adorarla³⁴. Por ello, Coatlicue, la diosa de la tierra en el mundo indígena, y a quién Alfredo Chavero vio como benévola y pasiva, símbolo de los ciclos de la vida y la muerte en la naturaleza, ya en la interpretación de 1914 sería asignada al papel de la terrestre mujer malvada que no sólo recibía tributos inocentes, tales como plegarias, copal y reverencias, sino también sospechosos, simbólicamente hablando, alcatraces y flores de cempaxúchitl que conformaban un collar que colgaba alrededor de su cuerpo. La ofrenda floral adorna y sirve

³³ Wendy Slatkin, "Maternity and Sexuality in the 1890's", en *Woman's Art Journal*, v. 1, no. 1, Spring-Summer, 1980, p. 13-19. Ver Paul Gauguin, *The Offering*, 1902, Zurich, Buhle Collection; Eugène Carrière, *Maternity*, c. 1892, Museum of Modern Art, New York.

³⁴ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad. Vicente Campos González. España: Debate, 1994. p. 236-239

como señal de veneración e indica la presencia de una mujer para nada inofensiva. Esas flores que se relacionan con la tierra refuerzan la idea de la liga de la mujer con aquella³⁵.

Pero dicha ligazón parece dotar de más características negativas a la imagen de Coatlicue, pues para empezar las flores citadas son del tipo silvestre³⁶, lo que las introduce en el campo de las malezas, ellas compañeras y personificaciones de la fémina destructiva, tal y como lo proponía Charles Baudelaire en su obra *Las Flores del Mal* que en mucho influyó al arte de la segunda mitad del siglo XIX³⁷.

Además el cempaxúchitl es una flor de otoño-invierno, mientras que el alcatraz es de invierno-primavera, por eso podemos pensar que Herrán al juntarlas hacía una referencia al ciclo eterno de la vida y muerte³⁸. La conjunción de ambas flores en una forma circular reafirma la teoría pues probablemente indica una aproximación al ciclo estacional. No se olvide que en México el cempaxúchitl es ornamento ritual que conmemora a los difuntos en la celebración de cada dos de Noviembre. Dicho evento no fue ignorado por nuestro artista, como lo demuestra su óleo de 1913 titulado *La ofrenda*, en el que se aprecia sobre un canal a una pequeña embarcación cargada de esas flores anaranjadas, que presumiblemente se dirige a entregar dicho regalo a los ascendientes de los tripulantes de rasgos indígenas, por cierto estos últimos representantes de las tres edades: la niñez, la adultez y la vejez, probables insinuaciones al ciclo de la vida.

³⁵ Misma que Herrán también estaba mostrando en su serie de *Las Criollas*, donde además de flores dotaba a las féminas de frutos y de la implícita pertenencia a una tierra natal, identificada por elementos arquitectónicos o raciales.

³⁶ Ver ficha informativa para el alcatraz en <http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/araceae/zantedeschia-aethiopica/fichas/pagina1.htm> ; y para el cempaxúchitl <http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/asteraceae/tagetes-erecta/fichas/pagina1.htm> . Ambas proporcionadas por la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad y consultadas 10/01/12

³⁷ Bram Dijkstra, *Op. Cit.* p. 233

³⁸ La vida del Cempaxúchitl abarca los meses de septiembre a diciembre , mientras que la del alcatraz ocurre de diciembre a abril

Por otro lado la distinta procedencia de las flores sugiere una interpretación de Herrán sobre la identidad de los devotos. El alcatraz es nativo de Sudáfrica, pero Herrán lo utilizó en su obra para reconocer a lo hispánico. Por ejemplo en *La criolla de la mantilla* de 1917, la mujer representada es una española, la bailarina Tórtola Valencia y las flores que la acompañan en la esquina superior izquierda son alcatraces. El cempaxúchitl es originario de Mesoamérica y como ya se ha visto Herrán lo relacionó con la raza indígena. Es claro que Herrán utilizó las flores en *Nuestros Dioses* para caracterizar y distinguir la ofrenda española de la indígena.

Las flores entonces anuncian la identidad de los contingentes, a la vez que declaran la adoración a la diosa Coatlicue como la madre relacionada intrínsecamente con la tierra a partir de sus productos y de la circularidad del eterno ciclo de la vida y de la muerte. Todo lo cual no resume ninguna característica pasiva, sino por el contrario violenta, como lo evidencia el Cristo sacrificado, en una muerte provocada y de ninguna manera natural, y que es devorado por la diosa en un terrible estrujamiento que terminará por absorberlo a su vigoroso cuerpo pétreo. Lo anterior en el terreno artístico finisecular se identificaba con el principio femenino del uroboro. Las flores en regalo entonces confirman el poder destructivo de la diosa.

La Coatlicue de Herrán no es el rígido monolito sin vida que en ese entonces se exponía en el Salón de Monolitos del Museo Nacional, sino la mujer serpiente, una bestia de ojos amenazantes que exige ser satisfecha. El sacrificado ahí presentado es un agonizante hombre de piel, huesos y sangre y no una figura inerte de Cristo tomada de alguna iglesia³⁹.

³⁹ Sin embargo no se puede ignorar el parecido que guarda con otros Cristos representados sin vida por el mismo Herrán, como *La procesión* y *El cofrade de San Miguel*. José Juan Tablada también hablaba de

La imagen de la mujer serpiente también fue común en el arte de finales del siglo XIX, ella era parte del imaginario donde la mujer poseía tendencias atávicas, aquellas que le regresaban a un supuesto mundo en el que los animales y seres humanos no se diferenciaban en sus comportamientos y deseos. Ellas mismas eran animales que podían dar a luz a más, e incluso copular con ellos. De esta manera la imagen de la mujer serpiente o la mujer en íntima relación con los reptiles no era difícil de hallar en varias obras pertenecientes al simbolismo. Estos seres podían hipnotizar con sus penetrantes miradas a cualquier hombre que las mirara de frente, para luego destruirlo como lo haría una Medusa. Así lo muestra, por ejemplo la obra de Jean-Baptiste-Augustin, *Al borde del abismo* de 1890, donde un hombre es atrapado por la mirada de una mujer que lo arrojará a un despeñadero con la complicidad de una serpiente.

Eva es un personaje que ha sido relacionado intrínsecamente con los Ofidios y en el imaginario de finales del siglo XIX esta interacción no pasó desapercibida. Fue vista como aquella mujer que cedió ante los caprichos de la serpiente, pues se identificaba con ellos y era parte del animal. El resto del género femenino sería una especie de Eva eterna, siempre dispuesta a ser maligna y bestial.⁴⁰

Pero la relación primigenia de la mujer con la serpiente no se limitaba a Eva. En el inicio de los tiempos, cuando nada estaba completamente definido y el universo estaba plagado de seres hermafroditas existía un principio que lo englobaba todo, éste era el uroboro, la serpiente que muerde su cola y lo que terminó por simbolizar la eternidad y lo

aquellos inertes crucificados que, por su sangriento realismo, estremecían a cualquier espectador y que formaban parte del repertorio de ídolos aún ocultos tras los santos cristianos. José Juan Tablada, *La resurrección de los ídolos. Novela inédita americana (1924)*. Prol y notas José Eduardo Serrato Córdova, México: UNAM, Coord. Humanidades, IIE, Centro de Estudios Literarios, 2003.

⁴⁰ Bram Dijkstra, *Op. Cit.* p. 305

femenino en una condición de autosuficiencia sexual. El uroboro, a decir de Gustave Flaubert, era Omoroca, el ser bisexual con cuerpo de mujer que se curveaba completamente hasta formar un círculo. Omoroca fue partido en dos y una de sus partes conformó el cielo y la otra la tierra. El hombre fue identificado entonces con el cielo y como poseedor de la capacidad mental, mientras que la mujer con la tierra, la materialidad y la necesidad de ser regulada y dirigida, aunque con la posibilidad de ser autosuficiente, trayendo tras de sí el principio urobórico⁴¹.

Coatlicue como la mujer serpiente es así aquella que posee una mirada aterradora con la que atrapa a sus víctimas. Es aquella madre indígena que puede compararse con una Eva, la madre malvada, y aunque mantiene en su cuerpo a un Cristo, ella no es su virginal madre María, sino una engañosa serpiente. Y es que si la figura de Cristo, el hijo redentor de la cristiandad, frente a Coatlicue hace sospechar cierto vínculo entre ella y María, este es dudoso al darnos cuenta de la cruel posición de la diosa como madre. La escena es precisamente la contraria a la de la Piedad, cuando la virgen sostiene el cuerpo de Cristo apenas retirado de la cruz. Es obvio que en *Nuestros Dioses* él sigue en la crucifixión, y es sostenido por la propia madre tierra, que en lugar de dar consuelo lo retiene violentamente. Existe una similitud entre la historia de la concepción de Huitzilopochtli y la de Jesús, pues ambos fueron anunciados en el vientre de sus vírgenes madres mediante una señal divina. El Cristo de Herrán se reúne con una Madre María falsa, con una Eva, una Ometeuhtli urobórica⁴².

⁴¹ Gustave Flaubert, *La tentación de San Antonio*, citado en *Ibid*, p. 127-128

⁴² Sahagún había percibido un parentesco entre *Cihuacoátl*, la madre india de todos los dioses, y Eva la primera mujer, según él ambas invocaban a la serpiente: “[...] esta diosa [...] *Cihuacoátl*, que quiere decir mujer de la culebra... también la llamaban *Tonántzin*, que quiere decir nuestra madre. [...] En estas dos cosas

La posible relación con lo cristiano está justificada si se toma en cuenta que los creadores de la imagen de la mujer de entresiglos no pararon al utilizar imágenes religiosas cristianas para adaptarlas a obras donde lo sacro era excomulgado. Además en un terreno americano la propuesta de una relación entre los dioses cristianos y los indígenas tenía sus antecedentes en la construcción de una historia nacional que había comenzado con proceso de Independencia. Ahí la idea de una conexión sobrenatural de las deidades indígenas y occidentales había comenzado a difundirse, aunque sin mucho éxito. El caso de Fray Servando Teresa de Mier es el ejemplo más claro, pues él predicaba que Quetzalcoátl era Santo Tomás y que había viajado al continente americano mucho antes que los españoles, con el propósito de profesar la religión cristiana. Y no sólo él estaba presente entre los indios, sino también la Virgen María, y el suceso era comprobable, según el dominico, por la imagen que de ella se había plasmado en la capa del apóstol, cuando ambos eran vigentes en el mundo mesoamericano prehispánico. Según Mier Coatlicue como Madre de Huitzilopochtli era María y su hijo era Cristo⁴³. Entre las razones para la teoría de Mier se encuentra su intención de demostrar que los indígenas no habían sido evangelizados por los peninsulares, sino que ellos ya conocían la fe de Cristo, y por ende ya eran parte de la historia universal. Puede que Herrán haya conocido la historia.

parece que esta diosa es nuestra madre Eva, la cual fue engañada de la culebra, y que ellos tenían noticia del negocio que pasó entre nuestra madre Eva y la culebra.” en Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Apéndices y notas Ángel María Garibay. 7ª. Ed. México: Porrúa, 1989, p. 32-33. Si Herrán no leyó directamente a Sahagún pudo también haber influido en él la lectura que Manuel Gamio hizo del franciscano, ya que ambos trabajaron en conjunto en las excavaciones de Teotihuacán en donde el pintor se desempeñó como dibujante en la recuperación de la pintura mural de la zona. Posiblemente se relacionó con la manera de concebir el mundo indígena prehispánico y su continuidad cultural contemporánea.

⁴³ *Vid supra*, p. 13-14

Otra mujer animal con la que se puede relacionar Coatlicue es con la Esfinge, el ser conformado por el busto de una atractiva mujer, pero con el resto del cuerpo de un felino.

Esa era otra explotada representación finisecular de la regresión atávica femenina. Ella destrozaba a los hombres a los que atrapaba con su engañosa apariencia. Como la que apareció en una portada realizada por Herrán para la obra *El libro prohibido* de Guillermo de Luzuriaga; allí una posible Esfinge que oculta su animalidad con su frontal sensualidad y que es enmarcada con la serpiente que muerde su cola.

3.4. El peligro de la adoración a la mujer animal

En esta interpretación de Herrán, a Coatlicue se le niega todo el atributo positivo que podría tener una maternidad y sin embargo ella no es despreciada ni temida, más bien venerada por los hombres. Pero la adoración no debe tenerse como algo benéfico. Ya el monolito, allá por inicios del siglo XIX, a causa de ser válido y apreciado religiosamente por los indígenas había sido castigado, siendo devuelto a la tierra. Herrán no hizo más que mostrar la equivocación que cometieron quienes en la época precolombina veneraron a la diosa y así dar cuenta de los peligros que se corrían al mantenerla vigente en los tiempos actuales.

Al lado de la supremacía expresada en la forma y la fuerza de la amenazadora Coatlicue aparecen los grupos de las dos culturas distintas. Pareciera que las acciones y las posturas de los devotos es similar, un espejo de acciones mutuas en ambos bandos. Lo que los diferencia a primera vista son sus atuendos. Del lado europeo monjes con hábitos y conquistadores con armaduras y espadas se inclinan procesionalmente. Del otro extremo indígenas con escasa ropa, penachos y escudos acuden a visitar a su diosa madre. El atuendo indio deja ver sin esfuerzo la complexión y musculatura de los cuerpos y a pesar

de la idéntica posición reverencial de ambos contingentes, los indígenas muestran una evidente fragilidad corporal⁴⁴. Ellos, los adoradores de esa cruel madre, posiblemente han sufrido los efectos de la falsa religión. La mujer con colmillos de serpiente ha bebido su sangre, tal como lo hiciera una vampira; le ha arrebatado el elemento primordial para el buen funcionamiento de su mente y cuerpo, ha bebido la masculinidad indígena⁴⁵. Era común que intelectuales, científicos y artistas pensaran que los hombres o razas que adoraran a esas viriles mujeres animales y se mantuvieran bajo su yugo no tardarían en desaparecer tras sufrir un cierto afeminamiento y por lo tanto debilitamiento de sus sociedades. El mismo Charles Darwin en *La descendencia humana y la selección sexual* de 1871, explicaba que los mismos griegos se habían extinguido por su exagerada sensualidad⁴⁶. El camino a la trascendencia espiritual del hombre estaba trazado, sólo tendrían que esquivar el obstáculo que suponía la mujer y su intento de retenerlo. Ella, recordemos, poseía un carácter terrestre y material, era la madre naturaleza, opuesta al padre/mente, división dualista que los hombres de finales de siglo habían imaginado sucedió en el tiempo primigenio. La masculinizada y salvaje deidad terrestre sólo estaría interesada en atrapar al hombre en sus fangosas tierras de materialidad⁴⁷. Para él adorar a un ídolo de piedra, como lo es Coatlicue, era obviamente más peligroso, pues ella no es más que materia pétreo contraria a la espiritualidad que resultaba de venerar a lo masculino, lugar que podría estar ocupado, en el caso de *Nuestros Dioses*, por Cristo atrapado. Por esto mismo los europeos de la obra en cuestión, a pesar de que no muestran su cuerpo, no tienen

⁴⁴ Fausto Ramírez ha interpretado en la posición indígena una actitud de “humildad-humillación” excesiva que en el sitio hispano no se encuentra. Ahí, por el contrario, la arrogancia que promueve el gesto de superioridad domina a los españoles. Fausto Ramírez, *Saturnino Herrán*. México: UNAM, 1976.

⁴⁵ La mujer vampiro también era común en el imaginario modernista. Bram Dijkstra, *Op. Cit.* 333-351

⁴⁶ Citado en *Ibidem*, p. 211-212

⁴⁷ *Ibidem*, 236

señales de estos sean frágiles, más bien fuertes y pesados, pues rinden culto a una deidad masculina.

Puede que Herrán hubiera encontrado un peligro latente de adoración a la diosa. Y es que, dentro de su trabajo como ilustrador, en 1916 crea a una Coatlicue para la portada de *La Higiene en México* de Alberto J. Pani. La imagen del monolito tiene a sus pies a una serie de inertes personas semidesnudas amontonadas desordenadamente unas sobre otras. Pani en su libro expone los problemas sanitarios de la Ciudad de México de inicios del siglo XX y los daños que provocaban a sus habitantes⁴⁸. La portada del libro se relaciona con el contenido del mismo de una manera no precisamente literal. En ella Herrán muestra a unos posibles antiguos pobladores de lo que es ahora la Ciudad como si fueran víctimas de sacrificios humanos a la diosa. El posible resultado de la veneración a esa diosa regresiva y malévolas que sólo los debilita y mata. Una sospecha de su presencia en el México de inicios del siglo XX.

3.5. El nacimiento de una Coatlicue universal

El proyecto de Herrán posiblemente fue bien recibido no sólo por el prestigio que su autor se había ganado en el medio artístico, sino también porque en nada contrariaba a un contexto en el que el modernismo simbolista con su repertorio era un lugar común ya aceptado. Además nuestro artista también proponía una imagen histórica de tintes expresionistas que alimentaba el discurso identitario que ya buscaba afianzarse en los álgidos años revolucionarios, por ejemplo dentro del círculo de los ateneístas del que él mismo formaba parte. En los años siguientes, la imagen de la diosa no fue tan fácilmente aceptada por la ola de intelectuales que respaldaban la creación de imaginarios

⁴⁸ Alberto J. Pani. *La Higiene en México*. México: Imprenta de J. Balleca, 1916.

nacionalistas, y por el contrario si promovían, por ejemplo, al blanco y civilizado dios Quetzalcoátl. Su exclusión se debía a su monstruosa forma y a su significado ambiguo, extraña concepción para la mentalidad occidental.

A partir de lo que podría ser nombrado como desprecio, la interpretación posterior de la ambigua deidad femenina se tornaría más interesante; ella se retomaría no para ser reivindicada, sino para dar forma a discursos donde el mito del pasado prehispánico no es del todo benigno, pero tampoco completamente destructor; en el caso de Rivera el mensaje será profético, en el de Orozco propondrá una historia panorámica, en donde la prehispánica refleja el retroceso bárbarico. En ambos artistas será universal, y lo será precisamente al tratar temas donde el pasado precolombino puede anexarse al curso de la humanidad. Coatlicue será universal al estar inmersa en ese discurso, pero también al ser expresada en términos de un lenguaje entendible para un público general que formó sus bases estéticas precisamente en aquel modernismo simbolista al que Saturnino Herrán contribuyó.

4. *Coatlicue mecanizada*, **Diego Rivera en Detroit**

En 1928, al finalizar el mandato presidencial de Plutarco Elías Calles en México, se inicia el periodo conocido como el Maximato, durante el cual el ex presidente se erigió como el hombre fuerte de la revolución mexicana. Calles dirigió a la nación los siguientes seis años a partir de su influencia sobre los tres presidentes posteriores. En el transcurso de 1928 a 1934 la política se avocó principalmente a la unificación de las conflictivas facciones políticas y a la pacificación del país.

En los tópicos sobre economía, el Estado de finales de los años veinte puso especial atención a los intereses extranjeros en los recursos del país y en la renegociación de la deuda externa. Estados Unidos, mediante su embajador en México, Dwight W. Morrow, y el Departamento de Estado, se encargó de delimitar las relaciones internacionales de los regímenes revolucionarios de finales de la década⁴⁹.

Se pretendía no sólo controlar a un inestable país, sino también reconfigurar la confianza internacional pérdida con los vaivenes revolucionarios. Calles, como principal dirigente político, logró tener como aliado a Estados Unidos, país que por su parte lo afianzó en el poder⁵⁰.

La cultura fue un factor determinante en los planes del Maximato; en la esfera nacional el muralismo institucionalizado suponía dar a las masas un mensaje didáctico adoctrinante y nulamente crítico, mientras que en el extranjero la herramienta estética mexicana respaldaba la faz nacional. En ambos territorios Diego Rivera fue reconocido por

⁴⁹ Emilio Zebadúa, *Banquero y revolucionarios: la soberanía financiera de México, 1914-1929*. México: COLMEX-FCE, 1994, p. 16-17

⁵⁰ Pozas, Ricardo. "El Maximato: El partido del hombre fuerte, 1929-1934", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Vol. 9, Doc. 114.
<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc09/114.html>

su labor artística, aunque siempre encontró alguna oposición a su trabajo por parte de la opinión pública, debido en gran parte a su actividad política de tendencia comunista.⁵¹

Antes de 1932 Diego Rivera ya había realizado en México, entre otros, los murales de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928) y los de la Capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo (1926-1927). Los frescos de Palacio Nacional estaban aun en proceso. En Estados Unidos había pintado *Las riquezas de California* (1930-1931), en el Pacific Stock Exchange y *La creación de un fresco* (1931) en el San Francisco Art Institute, ambos en San Francisco, California.

4.1. Diego Rivera en suelo extranjero

La excepcionalidad de su obra en Detroit

Tras haber sido expulsado del Partido Comunista, Diego Rivera encontró en Estados Unidos un nuevo espacio para su producción plástica. Su primer viaje lo realizó en 1930. Se ha sugerido que el traslado del pintor resultaba ser un intercambio cultural benéfico a nivel diplomático con implicaciones económicas y políticas.⁵²

Parecía que la nueva empresa era una contradicción para el pintor que en la década de los veinte estuvo afiliado al Partido Comunista y a la Liga Anti Imperialista y sus intereses simpatizaban explícitamente con un socialismo comunista organizado que desaprobaba el capitalismo avasallador que simbolizaba ser Estados Unidos⁵³. Sin embargo,

⁵¹ Alfredo Cardona Peña. *El monstruo en su laberinto*. México: Diana, 1980, p. 11-13

⁵² Alicia Azuela, *Diego Rivera en Detroit*. México; UNAM, IIE, Dirección General de Publicaciones, 1985, 281 p.

⁵³ Diego Rivera ingresa al Partido Comunista por primera vez en 1922, renunciando en 1924 y regresando en 1926, para finalmente ser expulsado definitivamente en 1929. Las causas de la ruptura aun no son claras, puesto que las razones expuestas por Diego Rivera y los partidarios comunistas fueron a menudo contrarias y atacantes, además de poseer un motivo político internacional y nacional. En 1927 el pintor se había unido a la Liga Antiimperialista, organización que se proclamaba en contra del expansionismo estadounidense. A la vez el muralista también era miembro de la Liga Nacional Campesina y presidente del Bloque Obrero Campesino. *Ibid.*, p. 25-31.

aunque Rivera trabajó para muros norteamericanos esto no significó un abandono de sus principios izquierdistas en ninguna de las obras realizadas en ese país.

Entre 1932 y 1933 realizó en el Detroit Institute of Arts en Michigan, su obra *Detroit Dinámico*. Su propósito explícito era realizar un mural que retratara la vida industrial de Detroit, en particular la determinada por la fabricación de automóviles en serie. Mediante aquella narración plástica se mostraría una visión halagadora de las condiciones y progresos industriales. En estos términos se conoce el pacto con los directivos del Detroit Institute, William Valentiner y Edgar Richardson⁵⁴.

Entonces el escenario de acción de Rivera ya se movía también en Norteamérica. No se había, desde luego, divorciado del gobierno mexicano, por el contrario, era este quien propiciaba la exportación del pintor. Pero ya en otro país los temas inspirados en el pasado y presente indígena, lo popular y lo mítico no podían tener la misma validez que en México. Rivera tendría que cambiar la manera de utilizar sus temas para que el nuevo espectador lo entendiera, se identificará con el mensaje y le otorgara alguna enseñanza. El uso que haría del mito no abandonaría las connotaciones indígenas, sino que emplearía analogías de aquel universo con el industrial; de aquellos devotos indígenas con los trabajadores empleados para la producción en serie.

Así la diosa prehispánica Coatlicue aparece mecanizada y con una gran presencia visual en el tablero Sur del Detroit Institute (Figuras 4 y 5). El artista exhibe, casi presume su imagen y con ello la forma ya no se intenta ocultar, aunque el mensaje no deja de ser

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33

ambivalente y no explícito del todo⁵⁵. Se puede decir que estas actitudes se retoman de los antecedentes de Coatlicue como monolito.

Cabe destacar que el uso que se hace de la diosa como objeto para la interpretación estética mural fue en ese momento excepcional, ya que si bien el nacionalismo mexicano promovía la utilización de dioses prehispánicos para la conformación de discursos acordes a la ideología posrevolucionaria, Coatlicue no fue bien vista como herramienta para esos fines, sino solo con Herrán en 1914. El mismo Rivera que por su cuenta ya había considerado incluir en su obra a la expresión indígena, lo que englobaba imágenes de códices, esculturas y manifestaciones de arte popular, no había utilizado formalmente a la escultura de Coatlicue antes de Detroit.⁵⁶

4.2. Descripción de la obra en general

El propósito general del proyecto mural consistía en la representación de Detroit como la cumbre de la industria automotriz y por ende como el ejemplo de progreso y modernización. En dicha visión también se incluía el desarrollo de la aeronáutica, la industria siderúrgica, la farmacéutica y la riqueza extraída de recursos naturales. Esta lista mostraba las características inherentes al bienestar logrado mediante la industrialización.

La narrativa mural, según el mismo Diego Rivera apuntó, comienza en la parte central del lado Este con la presencia de un niño en posición fetal envuelto en un bulbo que alimenta sus raíces con la tierra de Detroit compuesta de minerales⁵⁷. A los lados del niño se localizan las personificaciones de los frutos y cereales que Detroit produce y que son

⁵⁵ Y paradójicamente es pública en el patio de un centro de erudición. Recordemos que un siglo atrás al monolito se le enclaustró en el patio de la Universidad para luego ser enterrado ahí mismo.

⁵⁶ En la historiografía a Coatlicue no se la había considerado como pieza artística sino hasta la participación de Alfredo Chavero en *México a través de los siglos*, 1886.

⁵⁷ Diego Rivera, "Detroit dinámico, una interpretación", folleto explicativo del Instituto de Artes de Detroit, 1933, en Alicia Azuela, *Op. Cit*, p. 103-107

sostenidos por un par de mujeres desnudas y debajo de ellas naturalezas muertas, todo lo cual representa a la agricultura.

En oposición prosigue la pared Oeste con la interpretación del artista sobre las actividades acuática y aérea. En el espacio central se muestra la transportación e intercambio de la materia prima de América del Sur, en este caso el caucho, y los productos terminados del Norte. En los espacios superiores Rivera se ocupó en mostrar la actividad aérea en un sentido dual; a la derecha del espectador la construcción de un avión de guerra y a la izquierda la de un aeroplano.

Posteriormente el visitante tendría que prestar atención a la parte superior del muro Norte (Figura 2), donde la presencia de dos enormes figuras femeninas simbolizan una al indígena norteamericano de raza cobriza y la otra a la raza negra. Las dos mujeres muestran su relación con un mineral esencial para la industria en Detroit: sosteniendo hierro la primera y carbón la segunda. Ellas son dos de las cuatro razas que Rivera representó en los paneles superiores Norte y Sur y que significan la unión de la humanidad proletaria en América. Las manos que sustraen los minerales corresponden a la fuerza del trabajador extrayendo los materiales de la naturaleza. En medio de tal escena un volcán emerge y su origen no es el núcleo terrestre, sino un horno de fundición de la planta de fabricación de automóviles de Ford. En ese gran mural Norte el proceso de producción del motor de combustión interna es descrito sintéticamente por el artista. En la esquina superior derecha una escena de vacunación muestra a la ciencia a favor del hombre, en oposición a la esquina superior izquierda donde mezclas tóxicas son creadas para destruir al enemigo.

El recorrido propuesto por Rivera terminaría en el muro Sur (Figura 3). Allí en lo alto otras dos mujeres desnudas completan a las cuatro razas; una representa a la blanca y otra a la amarilla. También ellas muestran los productos minerales con los que, según el

artista, se podían identificar: para la blanca la caliza y para la amarilla la arena. Abajo continua la narración acerca del proceso de fabricación de autos que había comenzado en la pared Norte, mostrándose el ensamblado final de las distintas partes de los automóviles.

Así cada muro y cada panel son parte del plan iconográfico general, pero existen elementos que refuerzan la unidad narrativa y visual entre los muros Norte y Sur. Las predelas son un ejemplo, apareciendo en la parte inferior de ambas paredes y dando forma a la visión de Rivera acerca de la vida diaria de los trabajadores industriales de Detroit. Estas grisallas comienzan en el lado Oeste del muro Norte, continuando hacia la derecha hasta finalizar dicha pared y reapareciendo en el lado Este de la pared Sur, prosiguiendo hacia la izquierda del espectador. En esos paneles se narra la cotidianidad del obrero en la fábrica de autos, desde que inicia su turno laboral y hasta que termina, cuando el trabajador se dirige a recoger su pago.

Las ondulantes cintas transportadoras que atraviesan el espacio de ambos muros es otro aspecto que reafirma la unidad de la composición.

4.3. La recepción de un contenido

La obra de Diego Rivera en Estados Unidos siempre encontró alguna oposición pública. Antes de trabajar en el Detroit Institute of Arts, Rivera ya había realizado dos murales en San Francisco, donde la crítica no se hizo esperar. En el Stock Exchange Luncheon Club se reprochaba que el trabajo mural se hubiera delegado a un extranjero de tendencias comunistas, y no a un artista local. En el San Francisco Art Institute incomodó a algunos la representación de la figura del pintor dando la espalda al espectador⁵⁸.

⁵⁸ Elizabeth Fuentes Rojas. *Diego Rivera en San Francisco. Una historia artística y documental*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991, p.11 ss. y 42-43

El Detroit Institute of Arts no fue la excepción pues el contenido de los murales ahí realizados no fue bien recibido por el sector religioso de la comunidad de la ciudad. El reverendo H. Ralph Higgins, de la Iglesia de San Pablo, hizo público su descontento por la caricaturización de la Santa Familia en el panel de la vacunación. Se quejaba también, aunque secundariamente, de la actitud atea, de la manifiesta ideología comunista y de la incongruencia entre los murales y la arquitectura de aquel patio⁵⁹. La queja inaugural de aquel reverendo desencadenó la controversia y otros representantes eclesiásticos se unieron a ella. Eugene Paulus, ex profesor de inglés de la Universidad de Loyola, también simpatizó con la idea de la obra mural cargada de referencias comunistas, por ejemplo, los puños que emergían de la tierra en los paneles superiores del Norte y Sur, y agregó que la escena debajo del panel de la vacunación era pornográfica.⁶⁰ Su punto de vista fue expresado ante el público del Detroit Review Club y las Hijas Católicas de América, de quienes recibió apoyo⁶¹. También se adhirieron a la protesta el presidente de la escuela para señoritas Marygrove College, George Hermon Devry, el Club de Estudiantes Católicos de Detroit, la Detroit Catholic Student Conference y los Caballeros de Colón⁶². Los ofendidos ciudadanos llegaron a conformar un frente unido para solicitar la destrucción de los murales ante la corte.⁶³

⁵⁹ “El fresco de Rivera, objetivo de ataques”, *Free Press*, 17 de marzo de 1933, en Alicia Azuela, *Op. cit.* p. 177-180

⁶⁰ “Un cura agrade a Diego Rivera ante un club de 300 damas”, *The Detroit Times*, 20 de marzo de 1933, en *Ibid*, p. 184-186

⁶¹ “Court Detroit No. 1102, Hijas Católicas de América”, en *Ibid*, p. 189

⁶² “Conferencia de estudiantes católicos en Detroit”, en *Ibid*, p. 190-191; “Mural vulgar a ojo de la Junta de la Liga Cívica”, en *News*, 20 de marzo de 1933, en *Ibid*, p. 192; “Los que discrepan con los frescos de Rivera planean protestas en su contra”, en *News*, 21 de marzo de 1933, en *Ibid*, p. 193-196; “Acusan a Rivera de agitador comunista”, en *News*, 23 de marzo de 1933 en *Ibid*, p. 197-198.

⁶³ “Una protesta contra los murales de Rivera que se encuentran en el Instituto de Artes de Detroit”, 23 de marzo de 1933, en *Ibid*, p. 199-200.

Los grupos religiosos no fueron los únicos en atacar a *Detroit Dinámico*, también el Partido Comunista Estadounidense lo censuró, y no por el contenido, sino por haber sido realizado bajo el mecenazgo capitalista.

Dentro del mismo museo la crítica se hizo presente cuando William P. Bradley, miembro del Concejo de la Comisión de Arte, aseguró que el mural contenía el símbolo comunista del puño cerrado, muestras anatómicas escandalosas, un estilo que chocaba con la arquitectura clásica del recinto y que exponía difamadoras imágenes de obreros cansados y explotados⁶⁴.

La defensa de la obra de Rivera se manifestó desde los mismos dirigentes del museo quienes hicieron declaraciones en medios públicos argumentando que los murales en nada ofendían a la comunidad. William Valentiner, su director, decía que eran arte y no propaganda religiosa que tuviera que ser censurada por ese sector y que poseían un gran valor artístico por ser su autor un artista internacional poseedor de un gran prestigio⁶⁵.

La crítica local ocasionó que la comunidad de Detroit se interesara por la obra, visitándola en grandes concurrencias. Se decía que en un solo domingo la asistencia había sido de 3,500 personas y que en pocos días se habían recaudado 10,000 firmas de apoyo, entre amas de casa, ingenieros, obreros, maestros, estudiantes, físicos, doctores y enfermeras, lo que comprobaba un apoyo popular⁶⁶. Este respaldo hizo que Rivera se sintiera confiado y tranquilo ante los ataques, pues era aplaudido por la población a quien se dirigían sus murales. Los obreros incluso le habían mandado cartas agradeciéndole que

⁶⁴ “Ford insiste en que las pinturas son verdadero arte”, *Detroit Times*, 20 de marzo de 1933, en *Ibid*, p. 201-203

⁶⁵ “Valentiner defiende los frescos de Rivera”, *News*, 30 de marzo de 1932, en *Ibid*, p. 206-207

⁶⁶ *Ibid*, p. 53-56

los tomara en cuenta en su interpretación de Detroit, pues parecía que alguien los había valorado dentro de un contexto donde eran inhumanamente explotados⁶⁷.

Tan complacidos estaban los trabajadores que, según Rivera, un grupo de doce mil habían protestado ante el alcalde y amenazaban con defender a toda costa los murales ante el peligro de la destrucción⁶⁸.

En *Detroit Dinámico* es innegable la presencia protagónica del obrero. Él opera la maquinaria y crea el movimiento en la fabricación de automóviles. El trabajador no solamente es reconocido en un retrato de su vida diaria, sino casi santificado, y mostrarlo es la función principal de las grisallas en predelas a través de las paredes Norte y Sur. Ese recurso estético fue retomado del renacimiento italiano en donde se utilizaba para narrar la vida de la figura sacra a la que estaba dedicado el retablo del que formaba parte. Linda Downs afirma que los murales Norte y Sur tienen la misma composición que los exvotos mexicanos al presentar a la figura sacra en la parte superior del cuadro, el milagro realizado en el centro y la descripción de lo sucedido en la parte inferior. Según la lectura de Downs las predelas muestran la cotidianidad de la anónima masa trabajadora que ha sido elevada a una condición divina.⁶⁹ Lo que se puede deducir en *Detroit Dinámico* es la santificación en la procesión del martirio diario de un obrero. En la visión del artista los obreros eran el proletariado que se emanciparía en un futuro de su rapaz explotador capitalista. Entonces serían dueños de la producción, de las máquinas y de la tecnología en general. El escenario de esa revolución sería América, donde ya se habían reunido las cuatro razas. Para impulsar la lucha de clases el obrero debía ser instruido y hecho consciente de su papel en la historia y para ello los artistas debían aportar el arte en beneficio de la causa, ya que este era ideal

⁶⁷ “Rivera, calmado ante los ataques”, *News*, 20 de marzo de 1933, en *Ibid*, p. 181-183

⁶⁸ Diego Rivera, “El arte y el trabajador”, *Workers age*, junio 1933, en *Ibid*, p. 126-129

⁶⁹ Linda Downs, *Diego Rivera: The Detroit Industry murals*. New York: W. W. Norton, 1999, p. 154, 171

como herramienta de concientización al poseer un lenguaje entendible por cualquier espectador, sin importar su educación, idioma o contexto cultural, ello era entonces un arte universal y clásico, no una copia fiel de la naturaleza exterior, sino del espíritu humano general⁷⁰.

Pero todo ese escenario de derrocamientos y triunfos estaba aún en proceso de creación y por ello, tal vez, los obreros representados en el Instituto aparecieron como complacientes trabajadores pasivos y devotos, movidos por la promesa del porvenir. Y los obreros reales parecían entenderlo, al menos en las muestras de apoyo a Rivera. Lo que es cierto es que las condiciones laborales de los trabajadores eran deplorables y sus sueldos no correspondían ni a las promesas de aumentos, ni a lo que el contrato estipulaba. La posibilidad de la unión obrera era imposible debido a las acciones de represión tomadas por las industrias Ford, por ejemplo, el empleo de espías que se infiltraban entre los obreros para detectar cualquier descontento o intento de organización que debiera ser desarticulado y ello con violencia⁷¹. El obrero realmente estaba siendo sacrificado por la producción. Tal control explica que las compañías de Ford se sindicalizaran hasta 1941.

El mensaje de *Detroit Dinámico* era ambiguo, pero socialista. En palabras de Rivera: “[...] El motivo real por el que mi obra fue tan atacada en Detroit fue porque era íntegra e implícitamente un producto del materialismo dialéctico, y sus adversarios, a pesar de no haber sido nunca el ‘termino’ se sintieron instintivamente ultrajados por la naturaleza de los cuadros.”⁷² Y cierto, el mural parecía atacar al emporio de Detroit, pero era sobre

⁷⁰Diego Rivera, “Del cuaderno de un pintor mexicano”, Trad. Katherine Anne Porter, *The arts*, enero 1925, en *Ibid*, p. 142-146

⁷¹ “Carta abierta a Edsel Ford”, *New Masses*, abril 1932, en *Ibid*

⁷² Diego Rivera, “El mural inconcluso”, en *Ibid*, p. 99

todo una crítica al sistema de explotación capitalista al que además se le presagiaba un futuro en el que sería aniquilado a manos del mismo trabajador.

Ahora bien, no sólo se trataba de un simple mensaje crítico de naturaleza política. Rivera para expresarlo había decidido utilizar elementos propios de la cosmovisión precolombina. Las máquinas que aparecen en el conjunto mural figuran divinidades, y por ello los trabajadores fungen como sus devotos.

4.4. Los dioses indios en la obra

La máquina y la antigüedad. Referencias a un mundo prehispánico

Gran parte de la narrativa iconográfica de la obra en Detroit ocurre en las paredes Norte y Sur, donde se muestra la fabricación del motor y el ensamblado de autos, respectivamente.

Las máquinas y las creaciones estéticas precolombinas eran los modelos para Rivera⁷³. Algunos mecanismos, tales como prensadoras y taladros, representaban dioses indígenas o se mezclaban entre ellos.

La forma de aquellas máquinas recordaba al pintor la belleza de las antiguas deidades de piedra del mundo prehispánico mesoamericano, aunque la diferencia radicaba en que las primeras eran creaciones industriales dinámicas y productivas logradas por la participación conjunta del ingenio estadounidense y la mano de obra proletaria constituida por las cuatro razas. Rivera proponía que aquellos cuerpos industriales no se limitaban a ser monumentos de admiración histórica por su condición tecnológica, ni dioses de veneración

⁷³ Tanto las máquinas como la escultura y arte precolombino habían fascinado a Rivera. *Vid.* Loló de la Torre, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, t.1, México: Renacimiento, 1959 p. 189

religiosa, sino que se incluía en ellos un pragmatismo cotidiano que en un futuro redimiría al obrero⁷⁴.

Con las declaraciones del pintor ha sido fácil creer que muchas de las máquinas comparten identidad con los dioses indígenas, pero eso no siempre sucede. Un caso específico es el de la supuesta presencia de los atlantes de Tula, transformados en taladros múltiples en la pared Norte (Figura 2)⁷⁵. No se puede negar que existe una semejanza formal con los vestigios toltecas, pero no se debe olvidar que estos aún no se descubrían en 1931. Los restos de lo que el arqueólogo Jorge R. Acosta creyó en un principio eran enormes ídolos, fueron encontrados en el Edificio B en la segunda temporada de exploraciones en Tula, Hidalgo, que duró del 22 de septiembre hasta el 10 de diciembre de 1940⁷⁶. En esa exploración sólo se localizaron dos de las cuatro secciones que conforman a los atlantes. La primera correspondía a la cintura de la figura humana que en su parte posterior muestra un disco, mientras que la segunda era el busto, del cual cuelga una pectoral de mariposa⁷⁷. Durante la tercera temporada que fue abril a julio de 1942 se rescataron cinco secciones más, lo que completó una cariátide y tres cuartas partes de otra, esta última carecía solamente del busto⁷⁸.

⁷⁴ Diego Rivera, "Detroit dinámico, una interpretación", Instituto de Artes de Detroit, 1933, folleto explicativo, en Alicia Azuela, *Op. Cit.* p. 103-107

⁷⁵ *Cfr.* Alicia Azuela, *Op. Cit.* p. 44, Barbara Braun, *Op. Cit.* p. 215; Linda Downs, *Op. Cit.* p. 147, 165-168; Max Kozloff, "Los murales de Rivera sobre la industria moderna en el Detroit Institute of Arts: Arte proletario auspiciado por capitalistas", en *Artes Visuales*. Dir. Carla Stellweg. Invierno, Trimestral, 1977, núm. 16. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 11-19.

⁷⁶ Jorge R. Acosta, "Últimos descubrimientos arqueológicos en Tula, Hgo. 1941", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México, sobretiro del t. V, núms. 2-3. México, 1941, p. 239

⁷⁷ *Ibidem*, p. 240-242. Para una descripción detallada de las prendas y accesorios de los atlantes ver Jorge R. Acosta, "La indumentaria de las cariátides de Tula" en *Homenaje a Pablo Martínez del Río en el 25 aniversario de la primera edición de Los orígenes americanos*. México: INAH, 1961, p. 221-228

⁷⁸ Jorge R. Acosta, "Tercera temporada de exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo., 1942", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Sociedad Mexicana de Antropología. México, T. VI, núm. 3, Septiembre 1942- Diciembre 1944, p. 135-138

Otra posibilidad para creer que se trataba de los guerreros de Tula se finca en los hallazgos del siglo XIX hechos por Désiré Charnay, quien había encontrado fragmentos de piernas gigantes que parecían ser parte de cariátides. Los vestigios fueron expuestos en el Salón de Monolitos del Museo Nacional, y por lo tanto fueron públicos⁷⁹. Si observamos la imagen que se reprodujo del objeto encontramos que posee poca semejanza con las extremidades de los atlantes del montículo B⁸⁰. Por ello, si Diego Rivera conocía aquellas piezas seguramente no las retomó como una especie de fuente reconstructiva de algún atlante para crear los taladros múltiples de Detroit.

Rivera describía a la maquinaria industrial como una creación “realista y abstracta, dinámica y duradera, como las maravillosas representaciones morfológicas de la cosmogonía náhuatl de la América prehistórica [...]”⁸¹. Entonces el pintor sí relacionaba a las antiguas esculturas con los nuevos dispositivos mecánicos del mundo industrial, pero no les daba a todos una personalidad precisa.

Lo anterior pone en riesgo a la misma identidad de la prensa de estampado que se ha pensado se trata de Coatlicue, por ende es preciso preguntarse qué puede justificar el pensar en dioses indígenas, y en ella en particular, en la obra de Detroit.

Cuando Diego Rivera dictó su biografía a Loló de la Torriente aseguraba que la devoción indígena hacia los dioses precolombinos continuaba vigente en el México del siglo XX, y así lo comprobaba su experiencia en las calles de la ciudad. Sucedió, por ejemplo, que la

⁷⁹ *Breve guía descriptiva del Museo Nacional de México. Formada por los profesores del establecimiento.* 4ª.Ed. México: Imprenta del Museo Nacional, 1906, p. 11. Consultado desde la versión digital 18-01-12 <http://www.archive.org/details/breveguiadescrip00museiala>

⁸⁰ *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente por los más modernos exploradores Carlos Wiener, Doctor Crevaux, D. Charnay, etc, etc.* Barcelona: Montaner y Simon, 1884, p 295. Consultado desde su versión digital el 18-01-12 <http://www.archive.org/stream/amricapintores00barcuoft#page/n7/mode/2up>.

⁸¹ Diego Rivera, “Detroit Dinámico, una interpretación”, 103-107

razón para que los ataúdes funerarios fueran pintados de color azul y blanco, no era porque el difunto fuera un infante o una mujer virgen. Lo que sucedía era que el culto a Tláloc y Chalchiuhtlicue, la pareja los dioses del agua, continuaba vigente, pero disfrazado de creencias cristianas. Y si al consumidor indígena de los ataúdes se le cuestionaba acerca de su elección, éste contestaba que eran los colores que portaba la Santa Madre de Dios, lo que era clara señal de la relación de esa madre cristiana con la diosa indígena⁸².

Rivera decía que el mismo Museo Nacional recibía entre sus visitantes a los adoradores de las esculturas que ahí se exhibían como monumentos de valor histórico. Grupos de indígenas, con los que el pintor se mezclaba, entraban con fervor al edificio de Moneda para admirar a sus dioses⁸³.

La adoración no era el único fenómeno que ocurría en el México del muralista: la misma resurrección del reino de Tenochtitlán sucedía frente a los ojos de Rivera cada 15 y 16 de septiembre en zócalo de la Ciudad de México, cuando entre los festejos masivos la población que descendía de los antiguos indígenas se convertía en los mismos dioses o en las figuras de cerámica de Occidente. Y no era que ocurriera una especie de posesión de los pobladores prehispánicos de cuerpos ajenos, lo que pasaba era que los indios dejaban despertar en ellos el lado espiritual que se mantenía latente aunque en agonía⁸⁴. En las pláticas que Rivera sostuvo con Alfredo Cardona en 1949 se reiteraba dicha visión del pintor cuando él mismo se consideraba como poseedor de la misma alma de los que pintaron los murales de Bonampak, de hecho, él los había pintado. Ello era posible gracias a la memoria artística colectiva del pueblo mexicano, que funcionaba como una especie de

⁸² Loló de la Torre, *Op. Cit.* p. 179

⁸³ *Ibid*, p. 143

⁸⁴ *Ibid*, p. 144

actitud inconsciente, tal como una memoria celular biológica que actuaba sobre los individuos sin su consentimiento⁸⁵.

Lo que le dictaba el artista a de la Torriente y a Cardona concuerda con sus creaciones que ofrecían a indígenas con sospechosas identidades divinas. En su óleo *Vendedora de flores*, de 1925, la forma de la mujer que carga los asilvestrados alcatraces coincide con una Coatlicue que es adorada por las dos mujeres que se arrodillan frente a ella. También trabajó con la literal representación de los dioses precolombinos, por ejemplo, Xochipilli en la Secretaría de Educación Pública (c. 1925) que se basaba en la escultura mexicana o Tlazoltéotl en el mural *El pueblo en demanda de salud* (1953), que procedía de la imagen del Códice Borbónico. Los macehuales de los pasillos de Palacio Nacional fueron inspirados en su colección de piezas del Occidente de México. Por todo esto es claro que Rivera sí tuvo en cuenta al arte prehispánico en su interpretación de la industria automotriz de Detroit, pero se debe de tener cuidado al identificarlos.

La propuesta de que las ondulantes líneas de ensamblaje que recorren y unen todo el espacio pictórico en Detroit son una aproximación a las figuras de serpientes emplumadas es posible, ya que el mismo autor dijo en su folleto explicativo que se había inspirado en el movimiento ondulatorio de la vida misma y que podía presentarse en el agua, la electricidad y las estratificaciones terrestres. El movimiento y la velocidad de la electricidad provocaban la existencia de la materia. La industria de la velocidad, o sea la del automóvil, era propia de Michigan y por ello Rivera se declararía inspirado principalmente en el movimiento para representar a la ciudad de Detroit⁸⁶. El motivo de la serpiente también se manifestaba en una grisalla de la predela de la pared Norte, donde lingotes de

⁸⁵ Alfredo Cardona Peña, p. 38, 83-84

⁸⁶ Alicia Azuela, *Op. Cit.*, p. 44

metal son transportados en carretas y la forma alude a la cabeza del animal en cuestión. En el boceto para aquel fragmento Rivera anotó: “hay dos serpientes traga fierros entre cuatro hornos”⁸⁷.

Al mirar en el centro de la composición de la pared Sur, en lo alto, como perfil de la carrocería de un auto, parece figurar un Tláloc (Figura 4). Sus grandes anteojeras de contornos serpentinos son las ventanas de la máquina. Una porción de su característico enorme labio superior se ve a la izquierda. Su semejanza con el dios es válida si se compara con el que se encuentra en el Templo Mayor en forma de vasija de cerámica policromada.

A éste Tláloc lo flanquean de cada lado dos hombres y, de cuclillas frente al dios, un tercero da la espalda al espectador. Parece ser una escena de devoción. Rivera aseguraba que el dios de las aguas era quien podía escoger entre los muertos a los que vivirían en un subterráneo paraíso de flores y de agua llamado Tlalocan⁸⁸. Los afortunados serían guiados por los Xoloescuintles, quienes eran la encarnación del señor Xólotl, el gemelo de Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada⁸⁹. Así era como Rivera revelaba la manera en que la religión indígena prehispánica mesoamericana había permeado por completo su percepción del mundo. Y en Detroit la escena descrita por el pintor, ya algunos años después, toma partido. Allí se encuentra Tláloc en las alturas, como representante del movimiento de las aguas. El Xoloescuintle, el compañero y ayudante del dios, según la narración indígena citada por Rivera, se halla en la predela de la parte inferior izquierda, en la tercera grisalla de izquierda a derecha (Figura 6). El animal está en su modalidad de motor de combustión

⁸⁷ Linda Downs, p. 155-157, 165

⁸⁸ Seguramente Rivera se basó en el testimonio de Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia General*, que describía un supuesto paraíso terrenal en el que los indígenas creían: “[...]donde decían que se iban las ánimas de los difuntos es el paraíso terrenal, que se nombra *Tlalocan*, en el cual hay muchos regocijos y refrigerios, sin pena ninguna [...]”, en Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Apéndices y notas Ángel María Garibay. 7ª. Ed. México: Porrúa, 1989, p. 207-208.

⁸⁹ Loló de la Torre, *Op. Cit.* p. 179

interna y es utilizado por Ford para mostrar a un grupo de hombres su funcionamiento. Es indudable que se trata de esa raza específica de perro ya que encontramos su par arqueológico en la colección de antigüedades de Rivera (Figura 7)⁹⁰.

Notemos que estos tres seres, la serpiente, el xoloescuintle y Tláloc se relacionaron entre sí en la concepción sobre la cosmogonía nahua que el artista poseía. En Detroit la utilización de esos elementos no sólo es lógica por el testimonio que dejó su autor en un contexto biográfico, sino porque ahí toman un papel específico al enlazarse con los trabajadores que participan en la narrativa estética y quienes tienen como función principal no sólo representar a los obreros de carne y hueso en sus horarios de labor, sino proyectar un mensaje específico que traspasa su presente para prometer un futuro, aunque eso se abordará más adelante. Por lo pronto, después de mostrar que no todas las maquinarias de Rivera son precisamente dioses indígenas, pasaré a comprobar que en efecto la prensa de estampado que se encuentra a la derecha de la escena del gran panel del muro sur es la diosa prehispánica Coatlicue.

4.5. ¿Es Coatlicue?

En *Detroit dinámico* la prensa de estampado localizada en la pared Sur (Figura 5) comparte con el monolito de la Coatlicue Mayor las extremidades adosadas al cuerpo y una cabeza con la silueta semejante a la que hacen las dos serpientes que se enfrentan en el vestigio indígena. La falda de serpientes no puede faltar, ahí está convertida en pistones y válvulas. El cuerpo rígido que es característico de cualquier máquina, se asimila a la dureza pétreo de la diosa. El tamaño de la prensa en la proporción representada por Rivera corresponde a un

⁹⁰ *Ixcuintli*, Colima, México, 250 a. C.- 250 d. C. Museo Diego Rivera, Ciudad de México, citado en Barbara Braun, *Op. Cit.*, p.237

objeto que triplica la estatura de los hombres que se postran ante ella. Aunque el monolito no tiene tal dimensión, pues le corresponden 2.5 metros de altura y 1.6 del ancho frontal⁹¹, ambos objetos coinciden en su enorme magnitud. Los trabajadores se relacionan con la prensa igual que como un devoto indígena se relacionaría con su diosa, rindiéndole homenaje. A pesar de lo anterior es obvio esta descripción tan superficial no puede asegurar que se trata efectivamente de una Coatlicue mecánica.

Después de su obra en Detroit Rivera realizaría reconocibles retratos de la diosa que pueden ayudar a comprobar que en 1932 ya pensaba en ella. Un ejemplar fue realizado en mosaico en el techo de entrada del actual Museo Anahuacalli, el edificio de inspiración prehispánica donde Rivera decidió resguardar su colección de antigüedades y decorarlo con símbolos y escenas de la cosmogonía indígena. La identidad de esa Coatlicue se muestra sin mucha dificultad para el espectador, pues sus componentes son muy semejantes a los del monolito, aunque con las variantes que se producen de la interpretación personal, por ejemplo, la simplificación de las serpientes cefálicas. Le hacen compañía en los techos de las otras salas Tláloc, serpientes, referencias comunistas, leyendas indígenas, entre otras imágenes. Por lo pronto esa Coatlicue sólo nos asegura que la deidad fue parte del repertorio iconográfico de Rivera. Existe otra que da más luz sobre la cuestión, se trata de la que aparece también explícita en el panel central de *Unidad Panamericana* de 1940, realizada en San Francisco, Estados Unidos. Ahí, la misma Coatlicue es utilizada como un sintético símbolo que representa la unión de las cualidades del Norte del continente con las del Sur. La imagen está dividida por la mitad. En el lado izquierdo Rivera la representó con trozos de lo que parecería ser el material de la Coatlicue monolítica y le adicionó

⁹¹ Big Bang, Museo Virtual de la Cosmogonía Antigua Mexicana
http://www.bigbangmex.unam.mx/bigbangmex/contenedores/contenedor_SalaCoatlicue.htm

inserciones de piel humana. La otra mitad de la diosa está conformada por elementos procedentes de la misma prensa de estampado que en Detroit utilizó para representarla. La falda de reptiles en el lado indígena, es decir el izquierdo, es un trenzado de serpientes que descienden, mientras que en su contraparte existen los pistones y las válvulas de la prensa. La original calavera colgante también está ahí, pero con la mitad derecha modificada con una encarnación.

Es indudable que se trata de Coatlicue en 1940 y esto comprueba que también lo es la de 1932⁹².

Pero por ahora es claro que la figura de Detroit corresponde a una Coatlicue basada en el monolito encontrado en 1790. Aún así, y a pesar de que es bien conocida la fascinación de Rivera por la máquina, es intrigante la manera en que ella y los demás dioses son transformados en una maquinaria y transportados a otro espacio y tiempo: el mundo industrial de Detroit del siglo XX. Ahí también son venerados y en el caso de Coatlicue ella es adorada igual que la monolítica al momento de su creación.

4.6. La mecánica mujer serpiente

Devoción y sacrificio a la máquina

Coatlicue como maquinaria no sólo es una pieza clave para la fabricación de autos, ella es también la creadora de movimiento, el motor de la vida y de la transformación de la energía.

⁹² Aunque no debe subestimarse el poder que la interpretación de la crítica de arte hubiera podido ejercer en las explicitas Coatlicues posteriores. Es decir, es posible que Rivera no pretendiera mostrar a la diosa en Detroit y que quienes le hayan otorgado esa personalidad fueran las interpretaciones de los historiadores o los críticos de arte. Sin embargo reseñas hechas de la obra antes de 1940 no parecen indicar interés en la prensa de estampado. Vid. Samuel Ramos. *Diego Rivera*. México: Imprenta Mundial, 1935. 25 p.; Laurance E. Schmeckebier, *Modern Mexican Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1939; Bertram Wolfe. *Diego Rivera: His Life and Times*. New York: A.A. Knopf, 1939.

A inicios del siglo XX varios intelectuales habían notado en el comportamiento femenino una incapacidad para resistirse al movimiento mecánico de su cuerpo, lo que no era del todo un gesto negativo, puesto que significaba una liberación de la histeria provocada por sus incontrolables deseos sexuales no apaciguados⁹³. Otra idea común, y apoyada por el popular filósofo Otto Weininger, argumentaba que la mujer poseía otra clase de comportamiento reiterativo, se trataba del acto de parir. Se veía a la mujer como el medio para la reproducción humana. Ello no la diferenciaba de otras y tampoco le concedía voluntad, lo que la calificaba como una simple autómata. Lo opuesto era el hombre, quien estaba capacitado para pensar y trascender espiritualmente, a él correspondía la obligación de fertilizar a la mujer⁹⁴. Coatlicue como instrumento mecánico de creación es controlada por lo masculino, pero no precisamente por el obrero, sino por el capitalista que manipula a la pasiva naturaleza mediante la ciencia y la tecnología para fines humanitarios o para la destrucción del enemigo, de ahí que Rivera recalcara esta ambigüedad al poner al panel de la vacunación en contraposición al de la elaboración de gases venenosos, o la comparación de las actividades aeronáuticas militares con las de transportación de productos.

La mujer como ente pasivo se hace presente en todo el conjunto mural. En el lado Oriente están las dos mujeres desnudas que representan los frutos propios del lugar, también ahí los ondulados estratos geológicos que muestran a la tierra como poseedora de los bienes metálicos que proveen a la industria automotriz de la ciudad. La tierra y sus productos, ambos de femenina personalidad, no sugieren ninguna acción de transformación de la materia, sólo se muestran como frutos dispuestos al agente de la acción. En frente, en el lado Oeste, está la aplicación de los minerales a la industria aérea y naval, el hombre es

⁹³ Bram Dijkstra, *Op. Cit.* p. 248

⁹⁴ *Ibid*, p. 217 ss.

el que maniobra en todas las escenas y no existe ninguna referencia a alguna mujer. La tranquilidad que ofrece el femenino lado Este contrasta con la agilidad y violencia del muro contrario.

Otras importantes mujeres en la obra de Detroit son las que se muestran como las cuatro razas, todas ellas posando en nula agitación. Esas personificaciones se limitan a mostrar con sus manos los minerales con que se identifican. Esas manos contrastan con las expresivas y fuertes de la fuerza obrera que emergen de la tierra sosteniendo los minerales. La explotación de la tierra es realizada por el género masculino.

Terry Smith ha propuesto que los centros inferiores de las paredes Norte y Sur, por la convergencia de las cajas de motor y los chasis, respectivamente, podrían implicar la forma de la pelvis femenina. En la primera pared posiblemente esté ocurriendo la fertilización, haciendo el papel de semen las cajas de motor. En el lado Sur, el motor completo que aparece en las alturas, preparado para ser colocado sobre los chasis, podría ser el producto de la fertilización, es decir un feto. Lo último implicaría el acto de parir, la acción repetitiva realizable solo por la mujer. En el panel Norte, la conglomeración de hombres que se ocupan de la fabricación del motor conforman un mundo en el que el trabajo físico y el poder corporal de lo masculino, moldean la creación y dan su energía para la concepción.⁹⁵ En esta interpretación la mujer continua formando parte de la dualidad; ella es la receptora de la voluntad y la fuerza masculina.

Es posible concluir que en el retrato de Detroit pareciera que la fémina sólo es identificada con la naturaleza y la reproducción, ella es la fertilidad de la tierra, el sustento del hombre que sabe aprovecharla y modificarla para su beneficio. Sin embargo ella no es toda

⁹⁵ Terry Smith. "The resistant other: Diego Rivera in Detroit", en *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 199 - 246

pasividad, ni todos los hombres obtienen ganancias. El obrero es un hombre explotado que pone a funcionar una maquinaria que absorberá su energía vital diaria y como pago no recibirá más que un injusto salario dictado por el capitalista. Además aunque las manos proletarias extraen las materias primas no por ello son las beneficiarias de la naturaleza, porque quien recibirá el premio económico de la producción será Ford.

La máquina no es cualquier ente femenino reproductor de autos, que es manejado y explotado por el hombre. La prensa de estampado es un mecanismo mortal para el obrero que la opera, al igual que es el movimiento de la vida en rítmico control absoluto. Cada día se encenderá sin falta para producir autos y sin duda consumirá al obrero que, exhausto al terminar su jornada laboral, regresará al día siguiente a ocupar el mismo espacio en una casi mortal cotidianidad eterna que le servirá de sustento vital.

Coatlicue es la mujer serpiente, la madre de los dioses, y en los murales de Detroit se agrega que es una de las causas de la existencia del movimiento ondulatorio que caracteriza a la vida en general y en particular a la industrial de esa ciudad. Es una máquina deificada que exige devoción y la recibirá a partir de su papel en la producción en serie, a ella se le adora por ser parte del trabajo y de la tecnología. Coatlicue como madre mecánica devorará a sus hijos obreros, tal y como la de Saturnino Herrán se alimentaba del mismo Cristo.

Y como ya se ha visto, Rivera concebía una continuidad religiosa entre los indígenas, que abarcaba desde la América Precolombina y hasta el siglo XX. Chalchiuhtlicue era adorada como una madre divina que se confundía con la Santa Madre de Dios. En la ya mencionada resurrección del mundo antiguo durante la celebración del aniversario de la Independencia, Tonantzin, Nuestra Madre, deambulaba por las calles de la Ciudad de México, solitaria o entre los mercados abarrotados por recreados hombres de

arcilla prehispánica. Aquella mujer se aparecía como un ser palpable y al mismo tiempo divino, se veía “magnífica, inmóvil, omnipotente y eterna”⁹⁶, descripción que rememora a los mismos enormes monolitos del Museo Nacional y que bien podría ser una Coatlicue Mayor, la madre de todos los dioses en su pétreo immortalidad. En Detroit la máquina de movimientos repetitivos parece no poseer ninguna cualidad humana, es decir, piel, huesos o espíritu. La veneración a la máquina simulaba poner en riesgo la adoración a los entes divinos y protectores, para luego convertir a los devotos en simple y mansa mano de obra esclavizada. Ahí parecería que aplicara la concepción de la mujer serpiente como aquella puramente material que niega al hombre su capacidad de trascender espiritualmente aferrándolo a la materia. La diosa de piedra del Salón de Monolitos estaría convertida en un cuerpo industrial no menos resistente que el original; ella tomaría el papel de un anclaje para los operarios del mundo fabril, en nada espiritual. El acento en la materialidad de Coatlicue también lo encontramos en Saturnino Herrán, donde parece ser una condena casi irremediable el hecho de su adoración. Aunque el mensaje final de la Coatlicue de Rivera es distinto al de su predecesor, pues traía la oculta noticia de una redención futura. Ella iba a ser parte de la tecnología y ciencia al servicio del emancipado obrero del futuro y también sería un factor del cambio social venidero. Esas ideas partían de la doctrina comunista a la que Rivera era adepto, aún después de su complicada relación con el Partido Comunista.

La condición serpentina de la diosa también sugiere que Rivera tenía presente la idea del uroboro, es decir, la serpiente que muerde su cola indicando el principio pasivo femenino del infinito ciclo de la vida y la muerte. Las mujeres en general poseían aquella marca atávica sobre sí, mostrándose todas como parte de una misma naturaleza

⁹⁶ Loló de la Torriente, *Op. cit.* p. 145

indiferenciada y bisexual⁹⁷. Aquella referencia denota que Coatlicue puede entenderse como la desposeída de identidad e individualidad. Ella como máquina es igual que cualquier otra prensa de estampado. Es aquella madre que da vida y devora violentamente en un interminable proceso de producción. Rivera entendía el principio intemporal como se concebía en el Popol Vuh y lo relacionaba directamente con su vida. Así su nana indígena Antonia poseía una voz que el artista asimilaba a la de Tláloc, el dios del agua, y a la vez con su pareja femenina la diosa Chalchiuhtlicue, precisamente cuando ellos eran los únicos que existían y el cielo y el agua conformaban aquel espacio. La descarga eléctrica era un elemento que también coexistía en ese universo.⁹⁸

Debajo de Coatlicue se encuentran las últimas tres escenas de la predela, las mismas que narran el final del día laboral; en las primeras dos secciones se encuentra parte de la fábrica ya sin trabajadores, mientras que en la tercera se evidencia a un grupo de personas de perfil, desfilando una tras de otra a través de un puente, son los obreros saliendo de su turno tras recibir su salario. La ausencia cromática y de sensación de movimiento de toda la predela contrasta con las imágenes llenas de color y movilidad que se suceden sobre ella. En aquella última porción, las cabezas cabizbajas de los participantes del desfile traen a la mente la idea de cansancio y de desesperanza. Parece que se ha consumado un sacrificio y la máquina fue la que directamente provocó ese desánimo en los trabajadores⁹⁹. Pero al igual que con Coatlicue precolombina, el sacrificio conlleva a la renovación de la vida. Esos trabajadores regresarán al día siguiente y retomarán su puesto en cada máquina, y por

⁹⁷ *Vid supra*, Saturnino Herrán, uroboro

⁹⁸ Loló de la Torriente, *Op. Cit.*, p. 23-24

⁹⁹ Parece ser que Rivera también invocaba eventos mortales literales. Se sabe que había sucedido poco antes de la llegada del artista a Detroit la muerte de cinco trabajadores que participaban en la Marcha del Hambre y que fueron reprimidos cerca de Miller Street, lugar a donde se dirigen las personas representadas en el puente. Detroit Institute of Arts. Recorrido virtual de los murales de *Detroit dinámico*
http://www.acoustiguide.com/rivera/RIVERA_TOUR11-7.swf

tanto cada espacio vacío volverá a ser llenado. Por eso la ubicación de la diosa mecánica, se halla en generadora de vida, movimiento y devoción, y en consecuencia el sacrificio diario de los obreros mártires¹⁰⁰.

4.7. La enseñanza al proletariado

La destrucción y renovación del mundo

Diego Rivera aseguraba que el arte debía usarse como un arma para la concientización de masas oprimidas a quienes les era negada la actividad estética y sólo eran provistas de baratas reproducciones de cromolitografías. Los obreros y campesinos del mundo debían ser educados en los principios del arte para que así pudieran comprender y a la vez crear el suyo propio. La enseñanza no sería en aulas escolares, sino a partir de su experiencia con un accesible arte hecho por artistas revolucionarios que comprendieran las necesidades y los gustos de la clase trabajadora, para luego plasmar en su obra los temas con los que se pudieran identificar e inmediatamente al hacerlo despertarlos de su letargo, desarrollándose en ellos una “consciencia histórica”. El mural de Rivera en Detroit es el resultado de esas meditaciones y su producto correspondió con las características del mundo industrial y su relación con la naturaleza, pues ese era el entorno en el que el obrero receptor del mensaje se desenvolvía y se aproximaba con los medios de producción¹⁰¹. La interpretación de Detroit también incluiría a la ancestral tradición popular del arte en América Central y Sur, de ahí que mezclara máquinas y dioses.

Para el pintor el arte que proponía debía ser entendible sin importar el bagaje cultural de su espectador, en especial del proletariado. La pintura rompería fronteras e

¹⁰⁰ Se ha creído en la analogía del vía crucis de Jesucristo y la historia contada en la predela. *Ibid*

¹⁰¹ Diego Rivera, “El mural inconcluso”, en Alicia Azuela, *Op. Cit.* p. 98-102

idiomas para implantarse como portadora de un mensaje universal, revolucionario y clásico, libre de la necesidad de traducciones. Según decía, en México, el muralismo de temática campesina había triunfado porque era expresión de un arte popular ancestral que ya se había afianzado en la memoria colectiva. Y aunque en tierra estadounidense el arte popular no había sido divulgado, éste sí era comprensible para el proletariado porque era parte de sus raíces, sobre todo de los procedentes de la América ancestral. Rivera declaró un éxito rotundo a sus murales de Detroit y la prueba estaba en que ningún obrero le pidió una explicación de ellos¹⁰², por el contrario, todos habían captado el mensaje idealmente y por ello defendían los muros con ferocidad y escribían cartas de agradecimiento al autor. Después de haber terminado los murales era claro que Rivera no se había limitado a crear un retrato que alabaría a la industria automotriz, ahí también se había interesado en mostrar un mensaje para los obreros migrantes de todo el mundo que ahí residían y laboraban. Una profecía parecía ser lo que mostraban la obra. El Panamericanismo que Rivera impulsaba se trataba de la unión del Norte del continente y su tecnología con el Sur espiritual, el resultado sería la apropiación de los medios de producción y el avance tecnológico por el proletariado mundial, y eso sucedería en el escenario americano. Y no sólo el obrero tomaría el control, también lo haría el campesinado, pues los conocimientos industriales se los transmitiría cuando éste regresara a su lugar de origen, entonces los nuevos conocedores los aplicarían a su producción agrícola y a la vez tendrían contacto con la estética de la máquina. Tal vez ahí la tierra y la máquina, sintetizadas en la figura de Coatlicue, serían las compasivas madres que dieran frutos a sus hijos haciéndolos abandonar el sacrificio de sangre que solían hacer. La tierra los alimentará, les dará vida y también los acogerá en la muerte. El niño germen es el ejemplo del hombre que se nutre de la naturaleza, que es fruto

¹⁰² Diego Rivera, “El mural inconcluso”, en *Ibid*, p. 99

y que también es abono mortal. El pequeño es el principio pasivo de la vida, que en los otros paneles es violentado, pero él también es el futuro, la profecía.

Entonces la máquina ya no sería el sanguinario instrumento de dominación que se ocultaba ante los obreros en la imagen de un ser al que debían adorar laboralmente y otorgar en tributo su esfuerzo cotidiano. Tal parecía un sacrificio ritual violento de aquellos que se celebraban en la antigua Tenochtitlán. Los dioses prehispánicos estaban semi ocultos porque eran preludeo al futuro donde ellos aparecerían en forma de máquinas para dar al proletariado sus productos y ese sector los reconocería porque son descendientes de los macehuales, del proletariado prehispánico¹⁰³. Es claro que esos dioses no regresarían en su forma pétrea, sino que aprovecharían los adelantos del progreso humano en el control de la naturaleza para ellos mismos ser una herramienta al servicio del hombre, que de todos modos no dejaría de ser adorada. El esfuerzo ya no sería sacrificante, sino gratificador. La naturaleza sería apropiadamente aprovechada para el beneficio común.

La aparición de Tláloc afirmaría que el dios ha escogido a quienes se llevará al paraíso prometido en la leyenda que contaba Rivera. El Xoloescuintle motorizado guiaría al obrero y campesino en el camino a una feliz vida, pues él mismo es una herramienta de conocimiento industrial que, sorprendentemente, Henry Ford se encarga explicar ante una multitud proletaria (Figura 6). Los mismos dioses ocultos tras el ritual sangriento marcan la pauta de la historia futura.

El cotidiano ciclo vital y cosmogónico prehispánico también rememora a la leyenda del Quinto Sol, donde la renovación de las eras es descrita. En esa narración la destrucción del mundo es inminente, pero también su restauración bajo un nuevo orden, comprobable

¹⁰³ Según Terry Smith los trabajadores industriales y los campesinos comparten la necesidad de vender su trabajo, la explotación que se ejerce sobre ellos y el deseo de revolución. *Vid.* Terry Smith. *Op. Cit.*

porque la escena había ocurrido ya cuatro veces antes, cuando cada sol había sido destruido con la catástrofe natural ligada directamente a su naturaleza. El mito era profético y notaba el pasado inmemorable como explicación y dirección de un presente con un futuro irremediable, pero que aún así requería de la práctica de rituales.

Tal vez en la visión de Rivera el capitalismo, con su progreso y destrucción, fue leído como una etapa en la historia humana que en algún momento debía gastarse y aniquilarse en un fin natural, para así dar paso a una era comunista, donde el poder sería sustentado por un triunfante proletariado¹⁰⁴. La analogía pudo ser percibida por el artista para predecir el fin necesario del antagónico sistema capitalista y el ascenso de un proletariado. Es la unión del Norte industrial con el Sur humanista, pero no como el mensaje Panamericano de 1940, sino mucho más beligerante. El proletariado tomaría el poder del conocimiento y la infraestructura, ambos creados por el burgués derrotado. Las máquinas ya habían comenzado a transformarse en un mundo teológico prehispánico proletariado, espacio para la adoración controlada. Detroit sería la ciudad líder para la unidad del continente americano.

Mientras que llegara aquel paraíso al obrero no le quedaba más que trabajar con ahínco para su capataz en una ritualizada cotidianidad, aún sabiendo de su futura liberación.

El supuesto mensaje revolucionario comunista oculto probablemente no fue captado por los obreros, aunque el pintor dijera lo contrario. El reconocimiento a los obreros expresado a partir del hecho mismo de tomarlos en cuenta en su obra seguramente fue el único halago que hubieran captado. Con ello no sería deshonoroso ver en el mural a

¹⁰⁴ Aquella postura indigenista-comunista de Rivera fue criticada por Bertram Wolfe, quien notaba un extremismo en el pintor. Bertram Wolfe, "The Fabulous Life of Diego Rivera", NY, 1963, p. 3, citado en Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, 1984, p. 533

aquellos trabajadores pasivos que trabajan sin descanso y que se notan inofensivos para las industrias Ford. Aunque es claro que algunos están cansados y hartos, no por ello se ven dispuestos a la acción. La interpretación idílica de un grupo o clase social que en su acontecer inmediato estaba más bien desposeída o que demandaba tal vez justicia es una postura que Rivera adoptó alrededor de esos años. Según Barbara Braun a Rivera se le ha criticado el que pintara, durante su etapa mural de 1923 a 1930, a una raza indígena indiferente, pasiva. Braun cree que esto se debe a que Rivera pensaba que los indígenas macehuales tenían cierta comunión con sus dioses, puesto que estos se habían sacrificado al inicio de la era para dar vida al hombre. Por eso se estaba en deuda y para pagarla la subyugación y el sacrificio eran indispensables¹⁰⁵. Tal actitud también debe ser explicada desde la estrecha relación del muralismo con la revolución política, que fue una causa para que el pintor abandonara el realismo beligerante y de contemporaneidad que se podía percibir en algunos frescos anteriores a 1924. Y es que el periodo del Maximato no se caracterizó por permitir que los muralistas plasmaran escenas de carácter social, sino por intentar hacerlos creadores de propaganda gubernamental. La cultura y en particular el muralismo formaron parte de las estrategias que Plutarco Elías Calles persiguió para lograr la centralización y control de las actividades revolucionarias. Por ello Rivera no pintó más escenas de crítica, sino didácticas narraciones épicas. Los indígenas no serían, al menos no explícitamente, personajes promotores de acción y justicia social. En el tema de las masas proletarias sus términos fueron pasivos, tal en *La elaboración de un fresco* (1931) u otorgaron una inofensiva narrativa lírica como en *Alegoría de San Francisco* (1931). Lo particular de su obra en Estados Unidos fue que tenía como propósito ayudar a mejorar, desde un panorama cultural, las relaciones entre aquel país y el nuestro, y precisamente por

¹⁰⁵ Barbara Braun, *Op. Cit.*, p. 192

ello no podía criticar de manera radical o directa al capitalismo del Norte o la explotación laboral en que tenían a los trabajadores. Pareciera ser estos murales son parte de la producción de Rivera que evadió el presente y mostró un mensaje de un futuro socialista y un pasado glorioso, pero que nunca tocó los conflictivos temas contemporáneos.

A pesar de las demandas que se hacían al pintor, éste no se detuvo para mostrar, basado en la leyenda prehispánica y de una manera oculta, un futuro esperanzador al obrero de Detroit y al resto de la clase proletaria de América Latina. Y ese discurso pareció surtir efecto a partir de un modo de identificación con las condiciones laborales, pero también con la dignificación mediante la estética, que supone ser el mismo mural.

Los símbolos como la máquina, la serpiente y la mujer-serpiente también se hallaban dentro de un lenguaje universal, es decir, un código entendible en el contexto del imaginario mundial. Son aquellos mitos que se creía poseía intrínsecamente cualquier cultura de la humanidad y que por lo tanto la unía.¹⁰⁶ Los símbolos habrán sido universales, pero la forma provocaba a la ocultación, confusión y ambivalencia de los conceptos, lo que hacía posible un mensaje oculto a la burguesía local. Así el arte figurativo de Rivera no se limitaba a simples narraciones que invitaban a una explicación épica, tal como se han leído los murales de la SEP, sino al mito narrativo que exigía el rito para asegurar el futuro salvable y que en la práctica recibía el nombre de comunismo.

¹⁰⁶ Warburg en 1923 exponía que existían denominadores comunes en las religiones humanas, desde el primitivismo pagano y hasta la modernidad. La adoración a las fuerzas naturales como modo de explicación y control del entorno no era exclusivo de una religión antigua, sino un concepto del que aun las culturas coetáneas participaban, por ejemplo al adorar y dominar la electricidad se preservaba el mismo fenómeno suponía venerar al rayo, aunque con diferencias de aproximación; desde lo irracional mágico-religiosa hasta la aproximación abstracta y matemática. El uso de la serpiente era de igual manera universal, simbolizando en todas las culturas la ambivalencia de un origen y un final terrenal; demonio maligno y mortal o dios de la vida y la salud. Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaèche. Epílogo Ulrich Raulff. México: Sexto Piso, 2004. 114 p. Il.

5. José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas

El Hospicio Cabañas se creó con la intención de ofrecer asilo a personas desamparadas y a niños huérfanos. La proyección del edificio se inició a finales del siglo XVIII, a petición del obispo de Guadalajara, Fray Juan Cruz Ruiz de Cabañas y Crespo, siendo Manuel Tolsá el encargado del diseño. El convulsionado siglo XIX marcó la situación física y las funciones de la Institución, y para finales de tal centuria el Hospicio había pasado de manos seculares a las del poder laico, aunque la enseñanza religiosa y las prácticas de culto eran aún toleradas. Esta situación siguió operando todavía cuando Orozco plasmó sus murales en la capilla del Hospicio a fines de los años treinta (Figura 8).

Es posible sugerir que el uso de este espacio religioso, particularmente de la capilla, fuera paralelo a la promoción de la devoción a la patria cívica que el cardenismo propició. Es decir, la capilla del Hospicio Cabañas con los murales de Orozco en sus paredes suponía al ex recinto religioso como un nuevo lugar de adoración nacionalista, en donde los murales en conjunto proponían una visión de la historia de México con incursiones de la historia local. Sin embargo el contexto local influyó decisivamente en la creación de Orozco en el Hospicio. Se trataba de la principal ciudad de un Estado conformado por élites que no estaban dispuestas a seguir un orden centralizado, sino a mediar con él a partir de una relación de supuesta cultura universal y no desde la trinchera de una identidad local¹⁰⁷.

¹⁰⁷ González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. México: UNAM, IIE, 2008, p. 259-280

Clemente Orozco trabajó en la excapilla del Hospicio Cabañas en Guadalajara de 1937 a 1939. Su programa mural propone su interpretación de la historia prehispánica, de la conquista y de segmentos de la historia local, además de temas contemporáneos mundiales. Un común denominador es el tema del papel de la religión en la historia mexicana y no precisamente como un factor benévolo en la conformación del pasado¹⁰⁸.

En este trabajo me quiero enfocar solo en la figura de la diosa femenina Coatlicue para entender cómo Orozco utilizó aquel elemento para demostrar una conexión universal en el contenido general. Es claro que existen otros símbolos que de igual manera enlazan a estos murales con el resto de la humanidad y su historia, pero esta tesis se interesa solo en la figura de Coatlicue, lo cual no significa que encuentre a la diosa como un elemento independiente capaz de ser entendido sin mirar al todo al que pertenece.

5.1. Bóveda Este. Falsa religión

En ambas bóvedas, Este y Oeste, se muestran directas referencias religiosas. En la primera una mezcla de deidades precolombinas y de repeticiones de la cristiana, rodean a un cuerpo humano desmembrado (Figura 9). Los dioses, ambos, occidentales e indígenas, bien podrían ser llamados ídolos, pues los colores grisáceos que algunos poseen remiten a figuras pétreas, y por lo tanto a la veneración de piedras inanimadas; en este caso lo cristiano no se salva de ser concebido como falso. El uso del contrastante rojo, también en las dos partes, violenta la escena al sugerir a la sangre como parte del ritual de adoración. Una figura indígena es toda escarlata y rojas son las llameantes barbas de un par de Cristos

¹⁰⁸ Excepto en la representación que se hace del Fray Juan Cruz Ruiz de Cabañas, en un tablero inferior de la nave sur en su lado este. En ella el obispo aparece desplegando su bondad sobre los míseros.

o posiblemente de Padres Todopoderosos, ambos con rostros de piel. Así el cuerpo de un hombre es casi absorbido por aquel amasijo de piedra y sangre que vino a igualarse en su papel de destructores. Al final solo queda reconocible el tenso torso de la víctima que se nota susceptible de ser completamente absorbida e imposibilitada para salir de su prisión y terminar siendo resquebrajada por sus mismos ídolos. De aquel resto humano solo queda lo que hace a un hombre simple materia, pues el quitarle la cabeza anula su voluntad y la posibilidad de trascendencia, y al arrancarle sus extremidades la capacidad de traslado, de movimiento y de manipulación y control de la masa, de la naturaleza.

En los lunetos de esta bóveda el artista plasmó a seres que casi parecen humanos. En el lado Norte (Figura 10) se encuentran en un gran grupo y sus cuerpos expresan convulsionados movimientos, extrañas danzas tribales, donde cada ser es autónomo, es decir, participa en la actividad del resto, pero no es ordenado por otro semejante, ni siquiera tocado. Es un estado caótico. En la luneta Sur (Figura 11) los cuerpos se reúnen en un círculo al que miran internamente. Ya no se mueven como en su opuesta, sino que permanecen rígidos, como al acecho, tal vez de alguna víctima a la que rodean con ferocidad. Todos estos hombres descritos con dificultad pueden ser nombrados como tales, y es que a pesar de su apariencia antropomorfa, con sus músculos y huesos a la vista, el color gris de sus cuerpos no corresponde al de la piel de un humano, a menos que éste sea un cadáver. Tal vez eso es lo que son, seres animados, pero muertos, ellos no piensan y solo satisfacen sus deseos más próximos, en este caso, bailar y atacar. Son casi como animales, a excepción del que si es presentado como tal, una bestia en el lado sur que se posa sobre cuatro patas y tiene cabeza parecida a la de un cadavérico caballo. Si en la bóveda el hombre fue despojado de su humanidad aniquilando las características que dan las propiedades necesarias para pertenecer al grupo, en los lunetos a las figuras no se les niega

la cabeza, ni sus extremidades, pero a pesar de ello no las utilizan para pensar o crear, ellos son solo los adoradores de los dioses de piedra y sangre. Estos devotos no poseen vestiduras, solo una especie de penacho como atavío. Orozco se refería a un mundo como el prehispánico, que se dirigía solo por su sangrienta religión que exigía sacrificios humanos y además la vida cotidiana del creyente que se movía en relación al culto.

Esa era la clase de etapa barbárica que el hombre tenía que superar para elevarse espiritualmente con sus creaciones, símbolos de su dominio sobre la naturaleza, sobre sí mismo.

5.2. Bóveda Oeste. Coatlicue y el sacrificio

La pequeña bóveda de lado Oeste también se refiere al tema religioso (Figura 12). En el centro de la composición se encuentra una figura que denota un gran parecido con el monolito de Coatlicue, de hecho solo si se conoce aquella versión se puede comprender qué es lo colocado en el Hospicio Cabañas, pues de otra manera resultaría irreconocible al ojo espectador. Pero es claro que el lector de éste texto conoce muy bien a la diosa monolítica. A lo que me refiero con esto es a que es difícil intentar describirla sin hacer referencias y comparaciones con el vestigio arqueológico, lo cual haré en las siguientes líneas.

La figura de Orozco posee un inusual cuerpo del que solo pueden distinguirse las piernas y un gran torso dentro del cual una cara monstruosa se asoma. Tiene un par de ojos que no pertenecen a una sola faz, sino a dos, lo cual resulta familiar si nos remitimos a las dos cabezas de serpientes unidas, que, aunque mirando en sentidos contrarios, evocan inmediatamente a la diosa de la falda de serpientes, con la diferencia de que en esta última los reptiles se encuentran de frente. Es innegable que el muralista pensaba en ella. En el contorno inferior de aquel rostro se encuentra el característico collar arqueológico de

corazones humanos, aunque sin palmas. El faldellín característico de la escultura prehispánica también encuentra su similar en la diosa de Orozco. En ese caso el artista se limitó a crear semejanzas con las serpientes entrelazadas a partir de la presentación de cuadrículas diagonales que evocan a la piel del animal. Los senos característicos de la diosa no están claros, no se sabe si ocupan todo el tórax o si de hecho no figuran. Tampoco se encuentra la calavera que del monolito cuelga.

Las extremidades inferiores son presentadas como dos montículos sobre los que se posa el monolito, y en medio de estos se encuentra un hombre en posición descendente que parece surgir de la misma diosa, siendo su cabeza el miembro que toca el suelo representado.

En las extremidades superiores tampoco aparecen los habituales brazos de Coatlicue. La mano derecha de la diosa sostiene una flecha, mientras que la izquierda un arco, ambos instrumentos bélicos complementarios, todo lo cual la muestra en posición defensiva.

Flanqueando a la imagen, a la derecha del espectador, un cuerpo humano se postra ante ella, o al menos eso se puede creer cuando su postura recuerda al movimiento de una “marometa”, realizada en el preciso instante en que el cuello, en su parte posterior, recibe todo el peso de la acción y la espalda se encorva como para permitir la futura e inmediata vuelta del cuerpo sobre sí mismo. Así hace su aparición una exagerada reclinación para la adoración, donde la cabeza no se visualiza y los brazos solo son fragmentos que se apoyan; donde las largas piernas no sirven de impulso, pues de lo contrario las plantas de los pies estarían tocando el suelo y no el empeine. Una postración descontrolada ha invadido al cuerpo y lo jala, sin que oponga resistencia, para ser parte de la superficie sobre la que posa.

Del lado izquierdo un contenedor rojo muestra una extraña masa rojiza; corazones humanos ensangrentados.

En el luneto Sur tres seres antropomorfos ocupan dos terceras partes de la composición en su lado izquierdo (Figura 13). Ellos guardan gran parecido con los colocados en los lunetos opuestos, pero sus músculos y huesos no son tan marcados como en aquellos, sino de una regordeta complexión mezclada con esqueléticos brazos dispares. A estos últimos se los llevan con ferocidad a la boca, como si devoraran alimento y en su ansiedad casi no lo distinguieran de su propia piel, y cómo lo harían si lo que consumen es carne de sus semejantes. Ésta se cocina en una gran olla de la que salen las manos y piernas de las víctimas, y a la que un comensal, o mejor dicho, un tragón, quiere agregar su propio brazo.

Al fondo de la composición una estructura asemeja a una pirámide, con todo y un adoratorio superior, pero no por eso detallada, de hecho su diseño es básico: un trapecio conforma la base y la mayor parte de la estructura; sobre él otro mucho más pequeño que dentro de sí contiene a otro de color negro, posiblemente simulando una puerta de entrada al adoratorio, y, arriba de este último, un rectángulo que sirve de techo.

En el luneto Norte ocurre una escena de sacrificio humano (Figura 14). Al centro de la imagen un hombre, que presenta un gran parecido formal con el que Coatlicue mantiene a sus pies, se encuentra acostado con el pecho abierto, y sabemos que lo está porque otro ha metido una mano en el hueco. El hombre que realiza la sangrienta acción eleva su otra mano, con el puño cerrado, y de ella escurre sangre, obviamente ha extraído el corazón. De lado extremo izquierdo otros dos hombres, uno de espaldas y otro de perfil, parecen

forcejear con un tercer elemento que no es visible, o al menos están ocupados realizando alguna actividad relativa al sacrificio, contribuyendo con él. El cuadro descrito sucede frente a una pirámide, que es también conformada por simples trapezoides.

5.3. ¿Es Coatlicue?

Al principio de esta investigación me fue un tanto complicado reconocer en la bóveda a la figura de Coatlicue y pensaba comprobar, con toda seguridad, que sin duda se trataba de ella. Sin embargo resultó que era más que obvio que no encontraría, por más esfuerzo que hiciera, algún indicio de otra escultura prehispánica que denotará un parecido formal exacto con la figura de Orozco. No se trata en definitiva de una copia de la pueda encontrar un original y así hallar una relación inédita. Es una interpretación que utiliza y referencia al monolito. A pesar de todo gracias a aquella búsqueda inicial encontré el boceto preparaba a la imagen final; en él no existe gran parecido formal, aunque sí simbólico, con la obra definitiva, y por tanto proporciona indicios sobre su significado (Figura 15)¹⁰⁹.

El boceto se trata de una serpiente que se enrolla ascensionalmente, mostrando su cabeza en su parte superior y dirigiendo su mirada entrecerrada al espectador. Ella parece posarse sobre un pedestal que resulta familiar; son las piernas pétreas de la escultura indígena, y entre ellas se encuentra la calavera que originalmente pende de ella.

Esta imagen da la impresión de un serpentino ser acechante, quien es capaz de engullir a cualquiera que se le acerque, a cualquiera que intente adorarlo, discurso que es similar al estético que a finales del siglo XIX proclamaba, con marcada misoginia, que la mujer era como una enredadera que atrapaba a los hombres para mantenerlos bajo su

¹⁰⁹ Mi referencia es una imagen fotográfica tomada en la exposición temporal *José Clemente Orozco. Pintura y verdad*, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

dominio sexual anclado en lo material para así impedir y negar su elevación espiritual. Así ellos serían unos devotos degenerados que solo esperarían a la muerte postrados ante su ídolo¹¹⁰.

Coatlicue en el boceto podría haber hecho referencia a esa capacidad como perversa diosa de retener al hombre en su esforzada lucha por ascender a la esfera del progreso humano, y con ello el pintor incluía el uso de símbolos para la transmisión de un mensaje universal a partir de una historia nacional.

En el producto final la forma de aquel boceto no fue utilizada, pero no por ello la idea sobre el impedimento al progreso fue desechada, pero esto más adelante será abordado.

Existe otra obra de Orozco que ha sido relacionada también con la imagen de Coatlicue, me refiero a su dibujo *El diablo*, de 1945¹¹¹. En él un entramado de serpientes camina sobre varias patas. Renato González ha propuesto que esta imagen hace referencia a una mitología a partir de una alegoría simbolista, donde el hombre, que también se encuentra en el dibujo, es invadido y atrapado por sus propios lazos con el pasado¹¹². Así esta posterior Coatlicue guarda gran semejanza con la de Guadalajara al mostrar la negativa ancla con un pasado que no permite al hombre liberarse de costumbres arcaicas para continuar con su progreso espiritual.

¹¹⁰ Bram Dijkstra, *Op. Cit.*, p. 210-234

¹¹¹ *El diablo*, 1945, tinta sobre papel, Familia Orozco, Valladares, Col. Instituto Cultural Cabañas, citado en Renato González Mello, “La victoria impía. Edmundo O’Gorman y José Clemente Orozco”, en Bargellini, Clara, *et. al. El arte en México: Autores, temas y problemas*. Coord. Rita Eder. México: CONACULTA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, FCE, 2001, p. 272-302

¹¹² *Ibid.*, p. 290

5.4. La mujer fatal en el Hospicio Cabañas

A finales del siglo XIX la toma de motivos mitológicos grecorromanos fue común en el arte. Diana de Éfeso, representada como la diosa de múltiples senos, era un símbolo de aquella mujer que en su exuberante feminidad significaba ser el retroceso evolutivo, interpretación inspirada en gran parte en las investigaciones evolucionistas del momento. Ella era como la madre tierra, la fértil naturaleza bruta que todo lo absorbía y que era opuesta a los adelantos mecánicos del hombre, de lo masculino; ella lo enraizaba a una materialidad sexual¹¹³. Coatlicue en ese sentido pudo ser tomada en cuenta como la Diana mortal mesoamericana, la tierra que se traga al hombre, aunque su connotación sexual parece no ser un atributo en la escena de la bóveda de la capilla del Hospicio, tema que suele ser explícito en la obra de Orozco, por ejemplo, al tratar de la mujer como la corrupta prostituta.

Así en la actitud del hombre que se postra al lado puede mezclarse la devoción y el sacrificio, ya que ambos denotan la misma entrega al ídolo. Incluso si se recuerda a los hombres del luneto que están a punto de comerse hasta a ellos mismos, se puede relacionar su ansiedad y su falta de inteligencia a una disposición para entregarse por completo a los rituales. Por eso tal vez el sacrificado a quien le sustraen el corazón no sea en realidad una inocente víctima, sino el dispuesto a morir. Y regresando al hombre hincado ante Coatlicue encontramos que su falta de voluntad proyectada con su posición es una invasión de adoración que lo termina por absorber hacia las entrañas de la tierra. Fue esa diosa terrestre quien promovió la acción en el devoto que será devorado. No se le permitirá más y por

¹¹³ Bram Dijkstra, *Op. Cit.*, p. 210-271

ende levantarse le será imposible. Coatlicue en éste caso fue percibida por Orozco en su faz maligna.

5.5. La guerra

La postración del despojo humano simula tener otra posibilidad de morir aparte de la simple la adoración frente a la diosa y ésta es la guerra. Las herramientas bélicas que la deidad sostiene no son más que una invitación a la acción. Ella ofrece los instrumentos, pues de lo contrario resultaría casi ridículo pensar que la diosa pretendiera activarlos por su cuenta y con ayuda de sus pequeñísimos brazos que no pasan de ser simples manos adosadas a un enorme cuerpo. Éste último tampoco se mostraría hábil para desplazarse rápidamente en el campo de batalla, ni en ninguno otro. No puede salir de su papel como sujeto de adoración, porque en otro contexto correría el riesgo de ser completamente inútil.

A ella solo se le pueden ofrecer los productos de la guerra: corazones, como los de la olla que se encuentra a su costado, y los cuerpos desmembrados, como el sacrificado-devoto que se postra a su costado y que termina por ser su botín.

La propuesta de las armas no resulta ajena a los atributos que se le han promovido a esta diosa. El primero que se interesó y realizó un estudio sobre el monolito fue León y Gama en su *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras...* de 1792, donde mencionaba a esta estatua como un entramado de diversos dioses, entre ellos Huitzilopochtli y Teoyaomiqui, a quienes se les invocaba durante tiempos de guerra¹¹⁴. Ésta relación continua vigente en la leyenda sobre el nacimiento de Huitzilopochtli, el dios concebido a partir de una bola de plumas caídas sobre el vientre de su madre Coatlicue. Esta asociación también abarca la obra del Hospicio Cabañas y las interpretaciones y

¹¹⁴ León y Gama, *Op. Cit.* p. 37

estudios que se han hecho de ella. Me refiero a la designación de la figura referida en esta investigación con el nombre de Huitzilopochtli¹¹⁵ o Coatlicue¹¹⁶.

Renato González identifica a Coatlicue con su falda de serpientes y a Huitzilopochtli en pleno nacimiento, él es quien se encuentra debajo de la deidad femenina; aunque tampoco desecha la posibilidad de que aquel personaje no sea sino un sacrificado¹¹⁷. Formalmente puede que Orozco se haya inspirado en la escultura mexicana de la diosa Tlazoltéotl que fue representada en el acto de parir¹¹⁸. Ésta impresionante pieza es un posible indicio acerca de un alumbramiento en la Coatlicue de ésta investigación pues ambas muestran a un pequeño ser humano en posición descendiente saliendo de su cuerpo, claro está que en el caso de la mexicana es indudable que el hecho ocurre. En la del Hospicio Cabañas es posible que el hijo guerrero de la diosa esté naciendo y que su madre prepare las armas para dotarlo con ellas y así pueda cumplir su papel como guerrero. Pero no debe olvidarse que Coatlicue era aquella diosa que reintegraba la muerte a la vida y viceversa, entonces aquel recién nacido bien puede ser el mismo sacrificado del luneto norte, pues de hecho son una duplicación: ambos son idénticos en su forma e incluso poseen la misma apertura corporal. La idéntica forma descubre entonces un posible significado: pareciera que el sacrificado regresará a la vida para dedicarse servilmente a la guerra, en la cual

¹¹⁵ Justino Fernández, “Los frescos de Orozco en el Hospicio Cabañas de Guadalajara”, en Ignacio Díaz Morales, José López-Portillo y Weber y Justino Fernández, *El Hospicio Cabañas*, 3ª ed. México: Jus, 1976, p. 99-113; Salvador Echeverría, *Orozco: Hospicio Cabañas*. México: Planeación y Promoción, 1959, 17-61. Consultado el 30-10-11 desde <http://www.hospiciocabananas.com/>

Nótese que en el primer caso la forma de Coatlicue no fue ignorada por el investigador, puesto que él mismo realizó una obra sobre la misma en 1954, *vid.* Justino Fernández. *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. Prolog. Samuel Ramos. 2ª. ed [1º ed. 1954]. México: UNAM, IIE, 1959. 299 p. Ils. (Estudios de arte y estética), Justino Fernández. “El Mictlán de Coatlicue”, en *Estudios de cultura náhuatl*. V. 6. P. 47-53

¹¹⁶ Clemente Orozco V. “José Clemente Orozco”, en Rosas, Alejandro, Víctor Jiménez y Clemente Orozco V. *Hospicio Cabañas*. Fot. Michel Zabé. México: Landucci, Hospicio Cabañas, Secretaría de Cultura, 2001, p. 121-222, ils.

¹¹⁷ Renato González Mello. *La máquina de pintar*[...], p. 361

¹¹⁸ *Tlazoltéotl*, 1350-1521, Colección Precolombina Dumbarton Oaks, Washington, D.C., citado en Barbara Braun, *Op. Cit.* p. 9

posiblemente muera o en la lucha o en un sacrificio, pero qué más da si morir es el destino ineludible y aun sacro. El concepto de la ambivalencia de la vida y la muerte alrededor de Coatlicue se sostiene: es ella la dadora de vida, pero también la poseedora de la capacidad de quitarla.

Además la imagen de la diosa mesoamericana en su filiación guerrera también coincide con la de la mujer que propicia la guerra y la muerte en el imaginario del arte occidental resultado de la primera guerra mundial.

5.6. Coatlicue y la máquina

Es de destacarse el uso que Orozco hizo del tema de la máquina en el Hospicio. En su mayoría se utilizó en las bóvedas Norte y Sur para plasmar a los conquistadores como entes mecánicos con bestias de la misma naturaleza. Si bien se hace referencia al caos con los seguidores de la falsa religión precolombina, éste no se compara al mostrado con las pesadas y ruidosas máquinas de destrucción hispana que se ocupan en la tarea de luchar en un sin espacio, con un Cortés que viste una armadura metálica y utiliza una espada que se acciona mutilando cuerpos humanos. Coatlicue no posee de ninguna manera algún utensilio de hierro para motivar a la lucha, pero sí aquel mecanismo que opera manualmente y que se conforma por el arco y la flecha. Sin embargo no se compara con la sofisticación de la maquinaria occidental. Coatlicue y sus devotos suponen ser ese estado humano bárbaro.

Parece ser que la interpretación que Orozco hizo de la cultura prehispánica la exhibía como con un dejo de denigración, sin embargo la salva del alejamiento de la humanidad. Es claro que la ridiculiza, al igual que a la religión cristiana, pero con eso la salva y la incorpora al curso y camino del progreso humano. En ello tampoco se puede ver una justificación de la barbarie, como la hubiera podido dar un positivismo como el de

Manuel Orozco y Berra quien propusiera que hasta lo más sangriento e inhumano tendría cabida en las leyes generales, en las cuales toda la humanidad estaba incluida¹¹⁹.

5.7. Coatlicue como creación humana y no divina

La Coatlicue del Hospicio Cabañas fue concebida para interpretar a una creación humana a la que se rinde tributo, un ser inanimado al que se le concibe dotado de vida y con la capacidad de decidir sobre su no consciente creador, éste último un antropófago bailador, que apenas satisface sus necesidades primarias con esta clase de rituales. Él pensará en rendir tributo al mutilarse y autosacrificarse, incluso en su muerte y en su posible regreso.

El dibujo de *El diablo* y el boceto para la Coatlicue del Hospicio entonces guardan relación directa con la narración de la escena final: se trata de un ser deificado que no le permite al hombre seguir un estado de ascensión, que en la capilla del Hospicio se representa por los cuatro hombres de las pechinas que escalan hacia los tableros del tambor, grisallas que hacen referencia a las artes y oficios, y que es coronado por la cúpula, donde el llamado *Hombre en llamas* se encuentra.

Coatlicue representa las limitaciones que el propio adorador se ha impuesto, es el mito como creencia y narración que obstaculiza.

¹¹⁹Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Lecturas Mexicanas, 1987, p. 153

Conclusiones

Cuando en 1790 Coatlicue fue redescubierta recibió el rechazo del hombre de mentalidad occidental puesto que su forma se consideraba como testimonio de los días de idolatría del cruel y sangriento reinado de los mexicas, entonces se le negó como testimonio de un pasado glorioso del criollo de inicios del siglo XIX. Se dijo que el monolito contenía a varios dioses y no precisamente pacíficos y esos motivos hacían de su forma algo monstruoso.

La cosmovisión prehispánica ha sido considerada, desde la percepción colonizadora occidental, como parte de un pensamiento mítico, opuesto al científico. Es la calificación de una mirada externa que enfrentó a la indígena desde el bastión de la tradición clásica grecorromana que terminó designando como irracional a lo ajeno, sobre todo a partir de la Ilustración. El tema no sólo se expuso como contrario a lo empírico sino también a lo religioso visto como verdadero, es decir, a lo cristiano.¹²⁰

En el siglo XVIII la Antigüedad indígena era ubicada en un espacio-tiempo inexistente, un paraíso perdido.¹²¹ A pesar de tal concepción el paganismo y la idolatría no se descartaron como actividades presentes y activas, como cultos y rituales aun vivos. Tal era el caso de la reacción religiosa de los indígenas frente al monolito de Coatlicue.

A finales del siglo XIX Alfredo Chavero y William Holmes fueron los primeros en considerar a la producción plástica prehispánica como arte, incluida a la propia Coatlicue. Sin embargo en lo tocante a esta diosa el camino de su estudio continuo siendo escabroso y no fue sino hasta la de década de 1940 que la Coatlicue monolítica comenzó a ser retomada

¹²⁰ Alfredo López Austin, "Para pensar así", en *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología prehispánica*. 2ª. ed. México: Alianza Estudios, 1992, p. 135-146

¹²¹ *Vid supra*, nota 15

y estudiada por la historiografía del arte y la crítica con un ímpetu mas sistemático con obras como las de Justino Fernández, Edmundo O’Gorman y Eulalia Guzmán. José Juan Tablada fue una excepción pues él escribió sobre arte precolombino y sobre Coatlicue en *Historia del arte en México* (1927) y aun antes en su obra literaria *La resurrección de los ídolos* (1924). La cultura mexicana comenzaba a ser estudiada desde el punto de vista que sostenía que el análisis de la religión era pieza clave para la comprensión de aquella civilización que se vislumbraba teocrática, tal como la definió Alfonso Caso.

En el terreno artístico mexicano de la primera mitad del siglo XX, Saturnino Herrán, Diego Rivera y José Clemente Orozco, habían considerado para su producción el uso del recurso escultórico precolombino, siendo Coatlicue inevitable de ser tomada en cuenta. Pero sus acercamientos no sólo se limitaron a la consideración formal de la figura de la diosa. Parece que ninguno de estos pintores se conformó con la narración que Sahagún había dado para la diosa, aquella en donde se la explica como a una madre pasiva que da a luz al dios guerrero Huitzilopochtli y que necesita ser defendida de su furiosa hija Coyolxauhqui. Los artistas notaron que dicha narración del mito de la diosa madre en definitiva no alcanzaba para dar una explicación de la gran fuerza expresiva que el monolito les mostraba¹²².

Aquella forma fue dotada de un contenido que los pintores pudieron adaptar gracias a que hallaron una relación de esa mujer serpiente con otros mitos que estaban en boga a nivel internacional en aquel inicio de siglo. La imagen de la mujer en la temática de la pintura de entresiglos, sin importar el estilo que se haya empleado, aún haya sido el

¹²² Actualmente se ha considerado que la diosa madre pertenece al grupo de esculturas femeninas que también poseían una falda conformada por símbolos cosmogónicos como estrellas y corazones. Cecelia Klein cree que se trata de piezas que se consideraban como personificaciones de la vestimenta femenina nahua que representaba a las diosas que se habían sacrificado para dar vida al Quinto Sol y que sólo habían dejado como recuerdo de su acto esas faldas. *Vid.* Cecelia Klein, “A new interpretation of the Aztec statue called, “Snakes-Her-Skirt””, en *Ethnohistory*, V. 55, No. 2, Spring, 2008, p. 229-250

prerrafaelista o el impresionista, se afianzaba en el empleo de los mitos antiguos para facilitar el mensaje que se quería dar al espectador. Lo que se ofrecía era, en la gran mayoría de los casos, la demostración de la inferioridad femenina y el peligro que ello causaba para lo masculino. Para eso existían toda clase de narraciones de míticas mujeres malvadas que en su regresivo comportamiento animal impedían al hombre para su ascenso espiritual. Ellas eran el ejemplo de lo que toda mujer coetánea no debía ser, pero que no podía evitar. La sensual Salomé con su baile ritual acompañado de serpientes, Medusa dueña de cabellos serpentinos mortales y Eva cómplice y encarnación del reptil eran la clase de mujeres relacionadas con los Ofidios a quienes se debía temer.

La maternidad también fue motivo para mostrar a la fémina como la procreadora por excelencia, que bien podía ser sensible hacia sus vástagos o por el contrario ser una malvada madre que les provocaría la muerte.

La mujer y madre de comportamiento animal atávico relacionado con la serpiente fue el rol que adoptó Coatlicue en las obras de los artistas mexicanos. Fue la aportación de estos al imaginario universal con un mito de origen prehispánico recreado desde la forma de una escultura. Es claro que los componentes y motivos de la Coatlicue Mayor, agregando su característica materna que la leyenda capturada en el siglo XVI le dio, más su capacidad de emanar vida y muerte, según Chavero, fueron los elementos clave que se ajustaron perfectamente para hacer posible que se le concibiera como la mujer mítica propia de aquel contexto.

Coatlicue en los tres casos vaciló entre una postura completamente malvada y otra casi benévola; ella podría significar la salvación futura y a la vez un pasado que debe ser superado; la materialidad retrograda que atrapa a los hombres o la invocación a la devoción de la espiritualidad. Los que la rodearon no pudieron desempeñar más que el rol de sus

obstinados adoradores, desligando a Coatlicue de su carácter de monumento histórico exclusivo de un artículo de museo y exponiéndola como sujeto de devoción religiosa.

Además esos devotos lograban su identificación con el público que los contemplaba, enviando una lección de comportamiento. La devoción que se muestra hacia ella no fue simplemente una idea que los artistas hayan creado desde su propia imaginación para imponer una interpretación al espectador, más bien cada uno se fijó en las relaciones del público con el propio monolito, mismas que desde que se desenterró este último fueron polémicas. Así los muralistas ilustraron a sus espectadores en los temas de cotidianidad y continuidad del pasado remoto, a partir de una imagen cargada de símbolos reconocibles.

Saturnino Herrán fue quien inauguró el uso de la deidad con su interpretación en *Nuestros dioses* de 1914. El modernista atendió a su corriente estilística con el uso los símbolos de un pasado identitario lejano en origen pero vigente en la contemporaneidad, con una aproximación a un lúgubre sincretismo histórico religioso y con la utilización de la mujer fatal como ídolo de adoración.

Coatlicue es con Herrán una madre mortal que arrastra a sus hijos devotos a una materialidad. Ellos muestran los signos de decadencia corporal debidos precisamente a su errónea posición religiosa. Desde ese punto de vista la serpiente femenina no dejaba de ser un peligro para la actualidad, era una amenaza latente para los descendientes de la raza indígena precolombina que aunque fusionados con sangre y cultura hispanas, no dejaban de practicar con ahínco sus tradiciones prehispánicas. Era una mezcla poco equitativa, ahí lo indígena superaba en mucho a lo europeo, por ello Coatlicue en *Nuestros Dioses* gana en fuerza expresiva al propio Cristo que no puede ser otro más que una víctima. Con la sangrienta imagen que ofrece la diosa la reivindicación es una posibilidad negada. Se

transmite al espectador la advertencia de la degeneración por devoción ya comprobada por los resultados negativos del pasado, siendo el presente vulnerable por ser la continuidad del primero. Entonces el público ante el tríptico debía asumirse como un posible seguidor que debe oponerse a su atavismo. Coatlicue se incorpora al conjunto de maternidades que se reconocen como malignas para la humanidad, esas mujeres serpentinas que no resisten el impulso por la destrucción.

En el transcurso de 1932 y 1933 Diego Rivera realizó los murales del Instituto Detroit en donde incluyó su interpretación de Coatlicue. A diferencia de Herrán que no estaba tan implicado con las demandas de un patrocinador, Rivera si estaba obligado a responder a las necesidades de un Estado mexicano, a su representación en el extranjero y con su mecenas, las industrias Ford. Coatlicue como su aportación de un mito prehispánico en una obra de alcance internacional, tenía que ser presentada de tal manera que el mensaje que propusiera fuera comprensible sin importar las fronteras culturales.

Rivera propuso a la diosa como una maquinaria con la que los obreros de la industria automotriz, los principales espectadores, pudieran identificarse, pues era el elemento protagónico de la producción. A partir de ella el capitalista los explotaba dentro los injustos horarios laborales y en el mural no la situación no sería distinta.

La máquina también simbolizaba a la madre naturaleza puesta bajo el control del hombre, pero no aquel que utilizaría la tecnología para el bien del prójimo, más bien el que la aprovecharía en beneficio propio aunque esto implicara la destrucción del otro. Coatlicue en manos equivocadas sacrificaba al obrero proletario y significaba ser la madre naturaleza mortal, una mujer serpiente mecanizada que obligaba al trabajador a sufrir ante ella en una actitud devocional. El martirizado y manso obrero no se quejaría porque para él estaba

prometido un futuro liberador para el que sólo tendría que esperar pacientemente, siempre y cuando supiera de ese porvenir y de su participación en la supuesta pasiva lucha de clases. De esa concientización Rivera se encargaría. La maternidad mecánica y terrestre protegería al trabajador y lo abrigaría en un paraíso en el que sería dueño de los medios de producción. Pero por el momento aquella máquina sería la usurpadora de sus energías en un ambiente donde la materialidad era lo primordial. Obviamente los obreros se mostraban como adoradores de esa autómatas productora que los estaba consumiendo, de esa mujer de condición serpentina que en realidad era manipulada por las manos equivocadas del capitalista. La espiritualidad dentro de la devoción vendría en el paraíso prometido, cuando esta máquina fuera benigna.

Con Diego Rivera la madre prehispánica servía para explicar una realidad vivida por distintas razas que en común tenían la explotación del capitalista.

Entre 1938 y 1939 José Clemente Orozco pinta los murales de la ex capilla del Hospicio Cabañas en Guadalajara, obra patrocinada por el gobierno local que buscaba transmitir una independencia del orden centralizado nacional y presentarse como integrante de la cultura universal. Coatlicue en la obra de José Clemente Orozco significó la aportación de una deidad prehispánica para la comprensión del conflictivo devenir humano. Ella era la mujer serpiente mostrando su faz maligna, aquella misma que los indígenas prehispánicos habían adorado. Ellos caían destrozados bajo su propia creación, una deidad que los arrastraba a la muerte en la batalla o en el sacrificio humano; ella no era un ser espiritual, sino un bloque de piedra que tenía vida sólo porque los indígenas lo creían.

La Coatlicue se igualaba con el dios cristiano, ambos se conectaban por la errónea devoción que se dirigía a ellos. No sólo el mesoamericano poseía falsos ídolos, también lo

hacía el occidental. Coatlicue como ente femenino acentuaba la negatividad de la religión, ella era, igual que con Herrán y Rivera, la mujer material que desviaba al hombre en su camino espiritual verdadero.

ICONOGRAFÍA



Figura 1. Saturnino Herrán. Tablero central del tríptico *Nuestros dioses* [*Coatlicue transformada*], 1918. Acuarela y lápices de color sobre papel. 39.4 x 31.5 cm. Col. Museo Nacional de Arte, México.



Figura 2. Diego Rivera. *Industria de Detroit*. Pared Norte. 1932-1933. Fresco. 539.8 x 1371.6 cm. Detroit Institute of Arts, Michigan, Estados Unidos.



Figura 3. Diego Rivera. *Industria de Detroit*. Pared Sur. 1932-1933. Fresco. 539.8 x 1371.6 cm. Detroit Institute of Arts, Michigan, Estados Unidos.



Figura 4. Diego Rivera. *Industria de Detroit*. Pared sur [*Coatlicue mecanizada*]. 1932-1933. Michigan, Estados Unidos. Fresco. 539.8 x 1371.6 cm. Detroit Institute of Arts, Michigan, Estados Unidos.

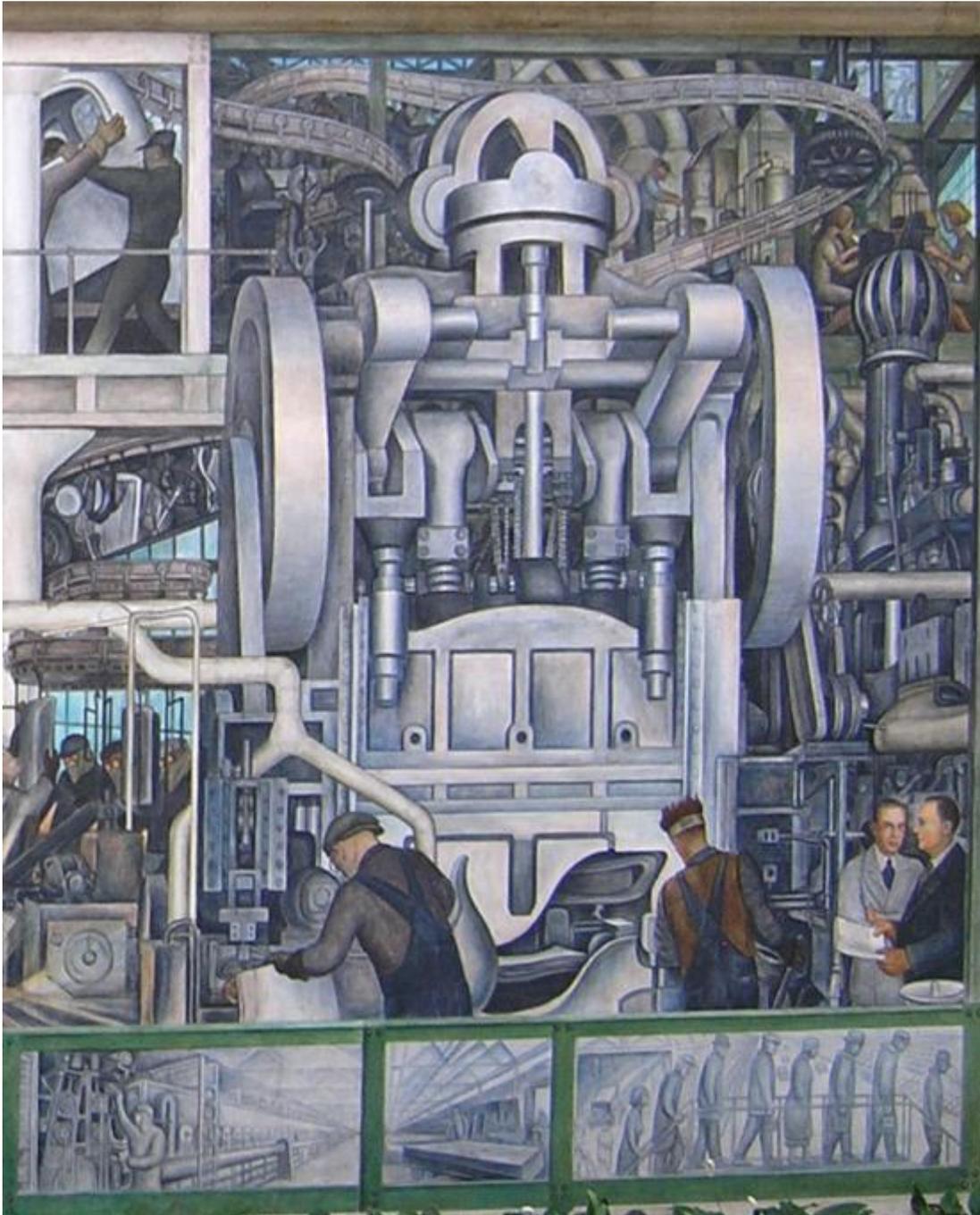


Figura 5. Diego Rivera. Fragmento *Industria de Detroit* [Coatlicue mecanizada]. Pared Sur. 1932-1933. Fresco. Detroit Institute of Arts, Michigan, Estados Unidos.



Figura 6. Diego Rivera. Fragmento *Industria de Detroit* [*Coatlicue mecanizada*]. Grisalla inferior derecha de la pared Norte. 1932-1933. Fresco. Detroit Institute of Arts, Michigan, Estados Unidos.



Figura 7.. *Xoloescuintle*. Colima, Mexico, 250 B.C.-A.D. 250. Arcilla roja pulida. Museo Diego Rivera. Ciudad de México. [Foto tomada del libro de Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World*. p. 237]



Figura 8. José Clemente Orozco. [s.n.] Mural de la bóveda oeste de la Ex capilla del Hospicio Cabañas. Fresco. 1938-1939. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



Figura 9. José Clemente Orozco. [s.n.] Mural de la bóveda Este de la Ex capilla del Hospicio Cabañas. Fresco. 1938-1939. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



Figura 10. José Clemente Orozco. [s.n.] Mural del luneto Norte de la bóveda Este de la Ex capilla del Hospicio Cabañas. Fresco. 1938-1939. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



Figura 11. José Clemente Orozco. [s.n.] Mural del luneto Sur de la bóveda Este de la Ex capilla del Hospicio Cabañas. Fresco. 1938-1939. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



Figura 12. José Clemente Orozco. [s.n.] Mural de la bóveda Oeste de la Ex capilla del Hospicio Cabañas. Fresco. 1938-1939. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



Figura 13. José Clemente Orozco. [s.n.] Mural del luneto Sur de la bóveda Oeste de la Ex capilla del Hospicio Cabañas. Fresco. 1938-1939. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



Figura 14. José Clemente Orozco. [s.n.] Mural del luneto Norte la bóveda Oeste de la Ex capilla del Hospicio Cabañas. Fresco. 1938-1939. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



Figura 15. José Clemente Orozco. [s.n.] Estudio para el mural de la bóveda oeste de la Ex capilla del Hospicio Cabañas. 1938-1939. Tinta sobre papel. 27.3x20.5 cm. INBA/Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.

Bibliografía

Antecedentes

- Arias, Juan de Dios, *et al. México a través de los siglos*. Coord. Vicente Riva Palacio. T. 1. 1ª. reimp. de la 1ª. ed. México: Editorial Cumbre, 1987. 293 p. ils. [1886 1ª. Ed.]
- Bullock, William. *Catálogo de la primera exposición de arte prehispánico*. Prol. trad. Not. Begoña Arteta. México: UAM Azcapotzalco, 1991. 80 p. Ils.
- Gutiérrez Haces, Juana. “Las antigüedades mexicanas en las descripciones de Don Antonio de León y Gama”, en Clara Bargellini, *et al. Los discursos sobre Historia del Arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ed. a cargo de Juana Gutiérrez Haces. México: UNAM, IIE, 1995, p. 143– 146
- León y Gama, Antonio. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras, que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en ella el año de 1790*. Ed. Facsimilar de la 2ª. ed. de 1832. México: INAH, 1990, [sin paginación]
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Apéndices y notas Ángel María Garibay. 7ª. Ed. México: Porrúa, 1989. 1061 p. (Sepan Cuantos...300)

Arte en México del siglo XX

- Acosta, Jorge R., “Exploraciones en Tula, Hgo., 1940”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Sociedad Mexicana de Antropología, México, T. 4, núm. 3, 1940, p. 172-194
- Acosta, Jorge R., “La indumentaria de las cariátides de Tula”, en *Homenaje a Pablo Martínez del Río en el 25 aniversario de la primera edición de Los orígenes americanos*. México: INAH, 1961, p. 221-228
- Acosta, Jorge R., “Tercera temporada de exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo., 1942”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. Sociedad Mexicana de Antropología. México, T. VI, núm. 3, Septiembre 1942- Diciembre 1944.
- Acosta, Jorge R.. “Los últimos descubrimientos arqueológicos en Tula, Hgo.”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México, sobretiro del t. V, núms. 2-3. México, 1941. P. 239- 248
- Azuela, Alicia. *Diego Rivera en Detroit*. México; UNAM, IIE, Dirección General de Publicaciones, 1985, 281 p.

- Brading, David, *Mito y profecía en la historia de México*. Trad. Tomás Segovia. México: FCE, 2004. 268 p. (Sección de Obras de Historia)
- Braun, Barbara, *Pre-Columbian art and the Post-Columbian world. Ancient American Sources of Modern Art*, Italy: Harry N. Abrams, Inc., 1993. 340 p. Ils.
- Cardona Peña, Alfredo. *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera*. 2ª. ed. México: Diana, 1980. 202 p.
- Castañeda, Juan, et. al. *Satunino Herrán, Jornadas de Homenaje*. México: UNAM, IIE, 1989. 203 p. (Cuadernos de Historia del Arte. 52)
- De la Torriente, Loló, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, 2 T. México: Renacimiento, 1959, 354p. Ils.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad. Vicente Campos González. España: Debate, 1994.
- Downs, Linda Bank, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*. New York: W. W. Norton, 1999, 202 p. Ils.
- Fernández, Justino. *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. Prol. Samuel Ramos. 2ª. ed [1º ed. 1954]. México: UNAM, IIE, 1959. 299 p. Ils. (Estudios de arte y estética)
- Fernández, Justino, “Los frescos de Orozco en el Hospicio Cabañas de Guadalajara”, en Ignacio Díaz Morales, José López-Portillo y Weber y Justino Fernández, *El Hospicio Cabañas*, 3ª ed. México: Jus, 1976, p. 99-113.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. *Diego Rivera en San Francisco. Una historia artística y documental*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991. 140 p. Ils. (Nuestra Cultura)
- González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. México: UNAM, IIE, 2008. 441 p.
- González Mello, Renato. “La victoria impía. Edmundo O’Gorman y José Clemente Orozco”, en Bargellini, Clara, et. al. *El arte en México: Autores, temas y problemas*. Comp. Rita Eder. México: CONACULTA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, FCE, 2001, p. 272-302 (Biblioteca Mexicana. Serie Arte. El arte en México)
- Keen, Benjamin. *La imagen azteca en el pensamiento occidental*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, 1984. 609 p. Ils.

- Kozloff, Max. “Los murales de Rivera sobre la industria moderna en el Detroit Institute of Arts: Arte proletario auspiciado por capitalistas”, en *Artes Visuales*. Dir. Carla Stellweg. Invierno, Trimestral, 1977, núm. 16. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 11-19.
- López Austin, Alfredo, “Para pensar así”, en *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología prehispánica*. 2ª. ed. México: Alianza Estudios, 1992, p. 135-146
- Medina, Cuauhtémoc, “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo”, en Octavio Paz. *Materia Y Sentido: El Arte Mexicano En La Mirada De Octavio Paz*. México, D.F: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 276-304.
- Molina Posadas, Carlos Andrés, “Three stones and a Nation”
- Orozco, José Clemente *Autobiografía*. 8ª. reimp. de la 2ª.ed de Serie Crónicas de 1981. [Ed. original Occidente, 1945]. México: Era, 1999, 112 p. Ils. (Crónicas)
- Orozco V., Clemente “José Clemente Orozco”, en Rosas, Alejandro, Víctor Jiménez y Clemente Orozco V. *Hospicio Cabañas*. Fot. Michel Zabé. México: Landucci, Hospicio Cabañas, Secretaría de Cultura, 2001, p. 121-222, ils.
- *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*. V. 3. Ed. David Carrasco. New York: Oxford, University Press, 2001
- Ramírez, Fausto. *Saturnino Herrán*. México: UNAM, 1976. 58 p. (Colección de Arte, 29)
- Ramos, Samuel. *Diego Rivera*. México: Imprenta Mundial, 1935. 25 p.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel “Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el movimiento muralista”, *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios*. Coord. Alicia Azuela, España: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, p. 51-68.
- Siqueiros, David Alfaro, “Manifiesto del sindicato de Obreros Técnicos, pintores y escultores”, en *Palabras de Siqueiros*. Raquel Tibol (Comp.). México; FCE, 1996, p. 23-26
- Slatkin, Wendy, “Maternity and Sexuality in the 1890’s”, en *Woman’s Art Journal*, v. 1, no. 1, Spring-Summer, 1980, p. 13-19
- Smith, Terry. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 512 p. ils.

- Tablada, José Juan, *Obras completas VII. La resurrección de los ídolos. Novela inédita americana. Publicaciones exclusivas del Universal Ilustrado (1924)*. Prol y notas José Eduardo Serrato Córdova, México: UNAM, Coord. Humanidades, IIE, Centro de Estudios Literarios, 2003. 216 p. (Nueva Biblioteca Mexicana, 152)
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Lecturas Mexicanas, 1987, p. 222
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaeche. Epílogo Ulrich Raulff. México: Sexto Piso, 2004. 114 p. Ils. [Escrito en 1923]

Teoría del arte

- Baxandall, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Trad. Carmen Bernardez Sanchis, Madrid, España: Hermann Blue, 1989, 167 p. ils. (Arte. Crítica e Historia)
- Rudolf Arnheim. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Trad. Remigio Gómez Díaz. 1ª reimp. Madrid, España: Alianza, 1988. 250 p., ils. (Forma)
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaeche. Epílogo Ulrich Raulff. México: Sexto Piso, 2004. 114 p. Ils. [Escrito en 1923]

Fuentes electrónicas

- *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente por los más modernos exploradores Carlos Wiener, Doctor Crevaux, D. Charnay, etc, etc*. Barcelona: Montaner y Simon, 1884, p 295. Consultado desde su versión digital el 18-01-12
<http://www.archive.org/stream/amricapintores00barcuoft#page/n7/mode/2up>
- Big Bang Museo Virtual de la Cosmogonía Antigua Mexicana
<http://www.bigbangmex.unam.mx/>
- “Causa formada al doctor Fray Servando Teresa de Mier, por el sermón que predicó en la Colegiata de Guadalupe el 12 de diciembre de 1794”, en Juan Hernández y Dávalos. *Colección de documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México de 1808 a 1821*. T. III. Digitalización Proyecto Independencia de México. Coord. Virginia Guedea y Alfredo Ávila. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Consultado el 14-03-12
<http://www.pim.unam.mx/catalogos/hyd/HYDIII/HYDIII001.pdf>
- Colección Andrés Blaisten
<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp>

- Detroit Institute of Arts. Recorrido virtual de los murales de *Detroit dinámico*
http://www.acoustiguide.com/rivera/RIVERA_TOUR11-7.swf
- Comisarenco Mirkin, Dina. “Diosas y madres, el arquetipo femenino en Diego Rivera” en *Athenea Digital*, nov, 2010, no.19, p. 191-212
<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/670>.
- Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, sitio de Malezas de México
<http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/2inicio/home-malezas-mexico.htm>
- Echeverría, Salvador. *Orozco: Hospicio Cabañas*. México: Planeación y Promoción, 1959, 17-61. Consultado el 30-10-11 desde
<http://www.hospiciocabanas.com/>
- Galindo y Villa, Jesús. *Breve guía descriptiva del Museo Nacional de México. Formada por los profesores del establecimiento*. 4ª.Ed. México: Imprenta del Museo Nacional, 1906. P. V. Consultado desde la versión digital 17-08-11
<http://www.archive.org/details/breveguiadescrip00museiala>
- Gamio, Manuel. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México: Porrúa, 1916
<http://ia700402.us.archive.org/24/items/forjandopatriapr00gamiuoft/forjandopatriapr00gamiuoft.pdf>
- Pozas, Ricardo. “El Maximato: El partido del hombre fuerte, 1929-1934”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Vol. 9, Doc. 114. Consultado el 09-02-12
<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc09/114.html>
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. Consultado desde la versión digital el 16-07-11
<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- Rodríguez Mortellaro, Itzel Alejandra. “Coatlicue asiste al homenaje a Diego Rivera: la creación de significados culturales en el discurso museográfico de Fernando Gamboa”, en *Discurso Visual*, ene-abr, 2006, no. 5. Revista digital del Cenidiap.
<http://www.discursovisual.net/antiores/dvwebne05/entorno/entitzel.htm>