



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

¿Qué hay de moderno en lo salvaje?
Miguel Covarrubias y la moderna experiencia de lo primitivo.
Estudio del mapa mural *Geografía del Arte Popular Mexicano*.

Tesis de Licenciatura Historia

Mónica Alejandra Ramírez Bernal
Número de cuenta: 304562709

Asesor: Mtro. Daniel Vargas Parra

México D.F.

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para mis padres Alma y Alejandro

Los griegos cuentan que Teseo recibió, como regalo de Ariadna, un hilo. Con ese hilo se orientó en el laberinto, encontró al Minotauro y le dio muerte. De las huellas que Teseo dejó al vagar por el laberinto el mito no habla.

Carlo Ginzburg

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1. Indigenismo y la nación mexicana.....	9
Indigenismo.....	9
Primer Congreso Indigenista Americano.....	13
El mestizo indigenista.....	29
Capítulo 2. Arte Popular: vivo y tradicional.....	34
Miguel Covarrubias: arqueólogo.....	34
Museo de Arte e Industrias Populares.....	39
<i>Geografía del Arte Popular en México</i>	42
El mapa desde una perspectiva <i>mestiza</i>	57
Capítulo 3. Lo moderno en lo salvaje.....	70
Bosquejo histórico del arte prehispánico.....	71
Método de Dibujo Best Maugard.....	88
Enter the New Negro.....	91
Máscaras Mexicanas.....	94
Conclusiones.....	99
Anexo 1. El mapa de Miguel Covarrubias. <i>Alfonso Caso</i>	104
Anexo 2. Bosquejo histórico del arte prehispánico. <i>Miguel Covarrubias</i>	106
Bibliografía y fuentes consultadas.....	110

INTRODUCCIÓN

El mapa mural *Geografía del Arte Popular Mexicano* del artista Miguel Covarrubias es el único sobreviviente de lo que alguna vez fue el Museo de Artes e Industrias Populares de la Ciudad de México, inaugurado en 1951. El mural, que en su tiempo era un referente, tanto de nacionales como de extranjeros que visitaban el centro de la ciudad, es hoy, para la mayoría, desconocido. El antiguo templo de Corpus Christi, que fue sede del Museo de Artes e Industrias Populares, alberga actualmente el Archivo Histórico de Notarías; solamente los investigadores que trabajan el material del archivo pueden visitar el mural. La imagen ha sido recluida dentro del templo y la potencia de sus formas espera hoy impaciente para ser descubierta, de nuevo.¹

Mi primer acercamiento al mural fue a partir de una litografía que se encuentra en el Archivo General de la Nación. La litografía está archivada en la rama de Propiedad Artística y Literaria y lleva un sello del Departamento de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación Pública. Se trata de una reproducción, a doble carta, del mapa mural *Geografía del Arte Popular Mexicano*. En el mural Miguel Covarrubias delineó el territorio mexicano sobre el que colocó ilustraciones de una variedad de objetos de *arte popular* que se producían en el país; además de los objetos hizo ilustraciones de los artesanos que los producían; por último, sobrevolando el territorio, dibujó una gran nube donde colocó cinco objetos paradigmáticos del imaginario del arte mexicano. Una vez que mi mirada se sobrepuso a la multitud de colores y formas, provocada por la presencia multitudinaria de las figuras en la litografía,

¹ En la primera sala de lo que hoy es el Museo de Arte Popular (MAP) se exhibe un mural de Miguel Covarrubias. La ficha del museo indica que éste es el mural *Geografía del Arte Popular Mexicano*, sin embargo esta información es equivocada. Sin duda este mural y el que se encuentra en Corpus Christi son contemporáneos y su composición es similar; lo que se exhibe en el MAP es el fragmento de un mural en donde se dibuja una parte del territorio mexicano, con la finalidad de representar no el arte popular sino la flora y fauna de las diferentes regiones. El mismo error es cometido en el pie de página de dos fotografías del libro *Miguel Covarrubias. Retorno a los orígenes. A return to origins* de Silvia Navarrete, en donde se indica que Miguel Covarrubias está pintando el mural del Museo de Artes e Industrias Populares, cuando en realidad está pintando el que se encuentra hoy en el MAP.

pude reparar en que, al representar el territorio mexicano, Covarrubias había omitido dibujar la parte norte del país. Esta ausencia no podía ser producto del desconocimiento o de la casualidad. En la década de los cincuentas, Miguel Covarrubias era un artista, antropólogo y etnólogo reconocido internacionalmente; además había realizado más de una decena de mapas, algunos de los cuales le habían ganado una gran fama, como los mapas murales que hizo para la Feria Internacional del Golden Gate en San Francisco, la década anterior. La omisión del norte tenía que tener una explicación, y ésa fue una de las problemáticas sobre las que comencé a trabajar. Este descubrimiento sirvió como detonante de una curiosidad que siguió desarrollándose y que encontró lugar en la realización del presente trabajo.

Este trabajo tiene como finalidad estudiar el mapa mural *Geografía del Arte Popular en México*, considerándolo como el último vestigio de lo que alguna vez fue una de las más importantes instituciones promotoras del arte popular mexicano: el Museo de Artes e Industrias Populares. El Museo fue inaugurado en 1951 gracias al trabajo del *Consejo de las Artes Populares*, cuya dirección estaba a cargo de Alfonso Caso. Miguel Covarrubias era miembro de este consejo y Alfonso Caso, con motivo de la apertura del museo, le encomendó la realización de un mural en donde se representaran las regiones productoras de arte e industrias populares de la República Mexicana. Por lo tanto, la creación del museo y el nacimiento del mural, se dieron de manera simultánea; sin embargo, la prioridad de este trabajo no es indagar la historia de la institución. Lo que me interesa estudiar es la historia de las teorías acerca de la sensibilidad indígena y su supervivencia en ciertos sectores del pueblo mexicano. Este tema ocupó a un grupo importante de artistas modernos del México posrevolucionario, entre ellos: Diego Rivera, Roberto Montenegro, Gerardo Murillo y sobre todo, Miguel Covarrubias.

Miguel Covarrubias (n. México, 1904) fue un personaje fundamental para el estudio del arte indígena del continente americano. Generalmente es recordado por sus trabajos como caricaturista, sin embargo, también fue un destacado arqueólogo. Miguel Covarrubias formó parte de la Sociedad Mexicana de Antropología y, durante dos temporadas (1942, 1947-1949), fue nombrado, por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, como el

director de las excavaciones en la zona de Tlatilco. A Covarrubias le interesaba elaborar un sistema que combinara los estudios formales del arte con la investigación arqueológica; con miras a hacer un estudio general del arte indígena. Al final de su vida realizó uno de sus proyectos más importantes: la publicación de una serie de tres libros en donde tenía planeado estudiar las características del arte indígena de todo el continente. *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas, North America: Alaska, Canada, the United States* fue el primer libro de la serie y se publicó en 1954 en Nueva York, por el editor Alfred A. Knopf.²

En este libro escribe que su propósito es: “presentar los logros artísticos más destacados de los indios, exponer las características e idiosincrasias de su arte, y formular una hipótesis acerca de la historia del arte indoamericano desde Alaska hasta la Tierra del Fuego”.³ El primer libro tiene una breve introducción que sirve como presentación de la serie completa. En ella, Covarrubias sostiene que su trabajo intentará enumerar los elementos que harían de los hombres *aborígenes* de América equiparables a las civilizaciones de otros continentes, como los asiáticos:

Por consiguiente, nuestra primera preocupación es el arte aborígen, y no necesariamente por ser aborígen, sino por constituir una parte muy importante y poco conocida de nuestro legado artístico continental. El arte indígena no ha sido suficientemente estudiado desde los puntos de vista combinados de sus valores estéticos y de sus significaciones históricas, en un esfuerzo encaminado a comprender el proceso mental de sus creadores y los factores sociales que ayudaron a su formación.⁴

En su estudio subyace la idea de que se pueden trazar paralelos entre todas las culturas provenientes de grandes civilizaciones antiguas. Lo que le interesa, principalmente, es estudiar el estatus cultural de los americanos antes de la llegada de los españoles. Para Covarrubias una investigación arqueológica permitiría formarse una idea de lo que alguna vez fue la civilización en América. Vale la pena recordar que, en esos años, las instituciones promotoras del indigenismo intentaban recuperar el pasado prehispánico para definir lo que

² Alfred A. Knopf conoció a Covarrubias en Nueva York y es quien publica la mayoría de sus libros. Es interesante que los libros de Covarrubias primero eran publicados en inglés y luego traducidos al español, principalmente por la Universidad Nacional Autónoma de México.

³ Miguel Covarrubias, *El águila, el jaguar y la serpiente. Arte Indígena Americano. América del Norte: Alaska, Canadá, Los Estados Unidos*. México, UNAM, 1961, p. 7-8.

⁴ *Ibid.* p.8.

había de distinto en la características culturales de México; todo dentro del contexto de un proyecto nacionalista. Los indigenistas necesitaban recuperar el arte y la arqueología para reactualizar los procesos creativos de los artistas modernos. Lamentablemente, el proyecto de publicación de la serie de libros del arte indígena nunca será concluido. Covarrubias muere en 1957. El segundo tomo de la serie, *Indian Art of Mexico and Central America*, fue publicado ese mismo año, poco tiempo después de la muerte del artista. Del tercer volumen, que iba a ser dedicado al arte de los indígenas de Sudamérica, tan sólo quedan notas. En los libros de Historia del Arte Covarrubias es recordado solamente por su labor como caricaturista. Sin embargo, mi intención es demostrar que sus estudios y descubrimientos de arqueología y estética del arte indígena hacen que su producción paralela como artista adquiriera un rasgo especial.

El trabajo se dividirá en tres capítulos. En el primero, retomaré dos ponencias que se presentaron en el Primer Congreso Internacional Indigenista, llevado a cabo en Pátzcuaro en 1940: las ponencia de Manuel Gamio y de Alfonso Caso. El primero sería el futuro director del Instituto Nacional Indigenista; el segundo había sido el fundador del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En ambas se puntualizó la importancia del arte popular dentro de los planes instituciones que intentaban administrar los asuntos indígenas del país. El Congreso es considerado uno de los paradigmas del desarrollo del indigenismo a nivel continental. En lo que respecta al caso particular del Museo de Artes e Industrias Populares y del mural de Covarrubias, este congreso es relevante porque durante su realización se acordó la fundación del *Consejo de Arte Populares*, a partir de las propuestas de Alfonso Caso. Además, en este capítulo retomo como fundamento teórico las tesis del filósofo mexicano Luis Villoro incluidas en el libro *Los grandes problemas del indigenismo en México*. Mi propuesta es que las tesis de Luis Villoro acerca del *mestizo indigenista* pueden servir para explicar las características particulares del fenómeno indigenista que se estaba desarrollando en aquella época. En el segundo capítulo, narraré la fundación del Museo de Artes e Industria Populares, así como el contexto en el cual Miguel Covarrubias realizaría el mural. En este capítulo, me interesa explorar cómo es que el artista concibió las soluciones plásticas que le dio al mural y cuáles fueron las implicaciones, acerca de las relaciones entre

arte prehispánico y el arte popular, que se proponen en la imagen. Para Covarrubias existió una persistencia de los valores plásticos prehispánicos en las artesanías y el arte popular de los indios contemporáneos, y eso lo podemos ver ilustrado en el mapa. En otras palabras, me ocuparé en explorar la posibilidad de una supervivencia indígena en el arte moderno mexicano, considerando el mapa mural como la representación plástica del proyecto indigenista. Por último, en el tercer capítulo me interesa enfrentar la obra de Covarrubias con algunos proyectos que realizó en paralelo, para poder así encontrar las raíces más profundas de la teoría de Covarrubias.

CAPITULO I

INDIGENISMO Y LA NACIÓN MEXICANA

Nos estremecemos ante su secreto y, a la vez,
nos atrae su abismo sin fondo.
Luis Villoro

Para comenzar a rastrear las relaciones que se tendieron entre la arqueología y el arte popular durante la primera mitad del siglo XX en México, es necesario señalar aquellos momentos en que, desde los organismos oficiales de estado y de manera contundente, se llamó la atención sobre esta problemática. Lo que propongo es lo siguiente: que la recuperación del arte popular por parte de los artistas mexicanos, en especial el caso de Miguel Covarrubias, se vivió a la par de una serie de encuentros entre especialistas en los que se definieron las rutas que deberían de seguir los estudios y las políticas que involucraban a las comunidades indígenas del país. Durante este camino se irá dibujando una noción de indigenismo que, desde el estado y sus instituciones, hiciera de la adopción de la arqueología y las artesanías parte fundamental de su proyecto de nacionalización.

INDIGENISMO

En un principio, el indigenismo puede pensarse como todo acercamiento que intente dar sentido a la historia de los indios americanos. Estamos entonces frente a una problemática sumamente vasta. El origen de las aproximaciones indigenistas se remonta a las historias que relata Hernán Cortés cuando se enfrenta al continente americano y sus exóticos habitantes. Sin embargo, es necesario enfocar el problema y estudiar el indigenismo únicamente como una política nacionalista característica de los siglos XIX y XX. Las políticas indigenistas existieron en todo el continente americano y, aunque este trabajo solamente se va a ocupar del caso mexicano, es importante señalar que los primeros intentos oficiales de su promoción se dieron a nivel continental. Para Henri Favre:

este movimiento empieza a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los países de América Latina notan su fragilidad e intentan constituirse en naciones, a fin de acrecentar su capacidad de intervención en la escena internacional a las que el capitalismo naciente las empuja. La clara conciencia de que la independencia dejó subsistir la separación que establecía la colonia entre indios y no indios conduce a la percepción de que la nación está todavía por fundarse.⁵

El etnosociólogo francés presenta el Indigenismo como una serie de políticas que intentarán unificar las diferencias entre grupos heterogéneos bajo la promesa de una necesaria unidad nacional. Por lo tanto, toda nación que tuviera población indígena se vería involucrada en el debate⁶. Es interesante que la producción artística se convierte en una faceta fundamental de la nacionalización. El mismo Favre vuelve a la definición de indigenismo y esta vez señala: “Desde el siglo XIX, la preocupación de crear una literatura y un arte nacionales se manifiesta dentro de ciertos medios intelectuales latinoamericanos o en los círculos de algunas personalidades [...]”⁷. En el momento en el que las naciones reconocen al indio, el arte, a su vez, funciona como un factor de unidad. En este caso, política y producción artística serán inseparables.

En 1940 Pátzcuaro fue la sede del Primer Congreso Indigenista Interamericano⁸. A partir de este encuentro se acordó la creación del Instituto Indigenista Interamericano I.I.I., en el que se elaboraron las rutas que tomaría el indigenismo en América. Las ponencias y resoluciones de este congreso serán el punto de partida de la investigación de este trabajo. Sin embargo, antes de comenzar, hay un libro que por su contemporaneidad con el problema histórico que me ocupa y por sus propuestas teóricas, sirve para explorar la ideología que se asoma detrás de este encuentro. Se trata de *Los grandes momentos del indigenismo en México*

⁵ Henri Favre, *El Indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 8.

⁶ Aunque el Indigenismo parte de ciertas nociones comunes entre los países de América Latina, no es mi intención hacer una estandarización de las políticas indigenistas. Cada país desarrollará sus propias versiones y tendrá diferentes alcances. Sin embargo, para estudiar el caso mexicano no podemos ignorar su inscripción dentro de una problemática continental. Tampoco podemos dejar de notar la omisión del autor del caso norteamericano, en donde existe una población india y, por lo tanto, también existieron políticas indigenistas.

⁷ Favre, *op. cit.* p. 64.

⁸ Este no era el primer encuentro de esta naturaleza, pero considerando las instituciones que se desprendieron de las resoluciones que se tomaron, es el más relevante para la investigación.

de Luis Villoro.⁹ En él, el filósofo se pregunta no por la verdad del indio en tanto sujeto que pueda ser descubierto en toda su realidad histórica, sino por la *conciencia indigenista* que a lo largo de la historia mexicana le ha dado forma a la realidad de ese indio. Así es como define Villoro al Indigenismo: “Podemos definir a éste como aquel conjunto de concepciones teóricas y de procesos conciénciales que, a lo largo de las época, han manifestado lo indígena”.¹⁰ Para toda *concepción de lo indígena* existe una *categoría conciencial* que da sentido a la primera. Lo que hace el filósofo es tomar la concepción expresada en las obras de los historiadores y luego preguntarse por la conciencia que da sentido a la concepción. Villoro llama a este movimiento “dialéctica de la conciencia”, y es atento a la crítica que podría considerar que la conciencia histórica que describe no se vive en un plano de la realidad histórica. Al contrario, la dialéctica de la conciencia indigenista le parece una manifestación de un conflicto entre clases y grupos de dominantes y dominados:

El proceso de conciencia obedece a una dialéctica que no tiene lugar en la conciencia misma sino en la realidad social. La dialéctica de la conciencia transcurre desde un primer momento de “negación” radical del indio y un momento final de “recuperación”. Ese proceso sólo manifiesta el de una historia real, que se inicia con la extrema sujeción del indio en la colonia y habrá de terminar con su liberación en la sociedad en que se supriman las distinciones de clases y razas. Los pasos intermedios de la dialéctica de la conciencia corresponden asimismo a etapas históricas concretas.¹¹

Hacer evidente que se trata de un conflicto entre clases salva al indigenismo de ser considerado como puro proceso histórico en la conciencia y, por lo tanto, no puede renunciar a un auténtico conocimiento histórico o alguna injerencia en la realidad social.

Toda conciencia de lo indígena se origina en un sujeto y Villoro reconoce que es imposible dar una definición del indio americano porque éste siempre ha sido determinado

⁹ Se trata de la tesis de doctorado de Luis Villoro que fue publicada en 1950 por el Colegio de México. En la redición del texto en 1996 el autor siente la necesidad de hacer explícito a sus lectores su adscripción a un momento específico dentro de la historia de la filosofía en México:

“El libro responde a un proceso intelectual y a un clima cultural determinados. El llamado grupo filosófico “Hiperion” intentaba comprender la historia y la cultura nacionales con categorías filosóficas propias. Dentro de este proyecto mi trabajo se propuso forjar conceptos nuevos que sirvieran para comprender mejor su tema, pero esas categorías suponían un marco conceptual general propio de las concepciones filosóficas predominantes en mi grupo generacional: el existencialismo y cierto hegelianismo ligado con él; a estas influencias básicas se añadía el marxismo, cuyo estudio apenas empezaba por entonces.” p 7-8.

¹⁰ Luis Villoro, *Los grandes problemas de indigenismo en México*, México, FCE-COLMEX-Colegio Nacional, 1996, p. 14.

¹¹ *Ibid*, p. 8-9

por algún sujeto externo, es decir, que no pertenece al grupo social indígena. Sin embargo, es ese mismo indio quien ha protagonizado y ha sido utilizado por estos grupos para explicar lo distintivo de la historia americana. El Indigenismo no es para él un proceso en el que el indio se descubra a sí mismo, sino un proceso en el que agentes externos tratan de definir lo que el indio es dentro de un conjunto de intereses e ideas determinadas. Así nos aproximamos a una definición del indigenismo como una ideología que, al tratar de aproximarse al indio, termina por ocultar su verdadero ser. Para Villoro la conciencia indigenista es una conciencia falsa porque:

[...]interpretaba lo visto con un aparato conceptual y un sistema de creencias previas que necesariamente distorsionaban la realidad. Esta es la paradoja de toda ideología: captar la realidad pero, al interpretarla como un aparato conceptual determinado, disfrazarla. Las concepciones indigenistas sufren la misma mistificación: describen una realidad parcialmente verdadera con conceptos que la distorsionan. No nos comunican, pues, una historia *imaginaria*, sino una historia *real* pero *disfrazada*.¹²

El indigenismo ha sido durante toda la historia mexicana una ideología. Y han sido tres los sujetos que a lo largo de esta historia han participado de esta ideología: el conquistador, el criollo y el mestizo. Dentro del movimiento dialéctico que plantea Villoro hay tres momentos del indigenismo que corresponden a los tres sujetos anteriores. El que nos interesa es el del mestizo, el sujeto del tercer momento del indigenismo, y el que corresponde al indigenismo que es contemporáneo a la publicación del libro de Villoro y del indigenismo nacionalista del siglo XX. En el “indigenismo contemporáneo” de Villoro sucede algo interesante: se inserta al mestizo dentro de la historia del indigenismo, pero también significa que gracias a él esa historia llegaría a su final. Aquí reside el valor del libro de Villoro y cómo se relaciona con las políticas indigenistas del estado, y concretamente con el Primer Congreso Indigenista Interamericano: desde todas estas trincheras se promovió la idea de que el mestizo sería la raza y el grupo que condensarían en el futuro a todas las demás, eliminando la distinción de clases, y logrando así la tan anhelada unificación social .

¹² *Ibid.* p. 9.

PRIMER CONGRESO INDIGENISTA AMERICANO

El primer Congreso Indigenista Americano¹³ surgió como una iniciativa de la Octava Conferencia Internacional Americana que se llevó a cabo en Perú en 1938. El Congreso fue organizado con la finalidad de empezar a conformar lo que sería el Instituto Indigenista Interamericano (I.I.I.). Este instituto es el antecedente de los Institutos Indigenistas que se formaron en los años posteriores en los países americanos. En el caso de México es antecedente del Instituto Nacional Indigenista (I.N.I.) fundado en 1948.

Aunque originalmente se iba a celebrar en Bolivia, el gobierno mexicano solicitó el cambio de sede debido a que la mayoría de los organizadores residían en México. El Congreso tuvo lugar en Patzcuaro, Michoacán, del 14 al 24 de abril de 1940. La sede fue designada por el Presidente Lázaro Cárdenas, quien seguramente vio con buenos ojos el que el país fuera la sede de este importante encuentro para la historia del indigenismo. El Comité Central organizador estuvo formado por Luis Chávez Orozco, Moisés Sáenz, Alfonso Caso, Manuel Gamio y Miguel Othón de Mendizábal. Estos nombres no eran indiferentes para la política mexicana: Luis Chávez Orozco, al ser jefe del Departamento de Asuntos Indígenas (antecedente del INI) fue nombrado como presidente del Congreso; Moisés Sáenz era embajador de México en Perú y después sería nombrado director del I.I.I.; Alfonso Caso en 1938 se convirtió en el primer director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que sustituiría al Departamento de Monumentos de la Secretaría de Educación Pública; Manuel Gamio, fue vicepresidente del Congreso y debido a la repentina muerte de Sáenz fue nombrado director del I.I.I.; y, Miguel Othón de Mendizábal, etnólogo que fue un gran defensor y partidario de la reforma agraria.

Las ponencias se dividieron en varias secciones: economía, reforma agraria, trabajo asalariado, artes populares, problemas sociales y políticos, alimentación, habitación, la mujer

¹³ Se puede consultar un reporte del Congreso en el Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (B.B.A.A.). En el reporte se incluyen: reseña de la preparación, lista de los miembros asistentes al congreso, comisiones, lista de ponencias y resoluciones tomadas (Ver *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)*, Vol. 4, Num. 1, enero-abril 1940, pp. 1-36. Es importante mencionar que el B.B.A.A. se comenzó a publicar en 1937 por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia como un instrumento para dar a conocer las investigaciones y poner en contacto a los antropólogos de todo el continente americano.

y el niño, natalidad, familia y mortalidad, inmigración y distribución, educación, salubridad, derecho criminal, investigación y estudio, trabajos generales interamericanos, ponencias generales nacionales, monografías regionales y monografías tribales. El carácter de los trabajos que se presentaron trataba de abarcar todas las esferas de la vida indígena y se pueden rastrear acuerdos y desacuerdos entre los ponentes.

Es importante recordar que a partir del Congreso surge el Consejo de Artes Populares y, por lo tanto, la idea de formar un Museo de Artes e Industrias Populares, unos años después. Como la finalidad de este trabajo es encontrar los momentos en los que se hace explícito, o se sugiere inevitablemente, la importancia de las artes populares para la ideología indigenista me voy a concentrar en aquellas ponencias que cumplan esta función:¹⁴

1. Manuel Gamio: “Algunas consideraciones sobre niveles culturales de los grupos indios y mestizos”.
2. Alfonso Caso: “Protección de las artes populares”.¹⁵

En ellas encuentro las ideas que dan origen a la importancia y sistematización de la recuperación del arte popular mexicano. A la par de la exposición de las ponencias voy a mencionar aquellos fragmentos, de obras de los mismos autores, en donde encuentro algún eco que sirva para complementar las ideas expuestas.

“ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE NIVELES CULTURALES DE LOS GRUPOS INDIOS Y MESTIZOS” DE MANUEL GAMIO.

Gamio comienza planteando el problema que representa identificar a los grupos indígenas, para poder diferenciarlos de los grupos mestizos. Para resolver el problema lo que propone es el uso tres clasificaciones que permiten diferenciar a los grupos sociales de cualquier país: la lingüística, la étnica o racial y la cultural. De esta manera busca encontrar lo que él llama un “concepto racional sobre el problema indígena”. Según esta clasificación para que los

¹⁴ Como todo proceso de selección, este ejercicio es inevitablemente subjetivo y tiene algo de arbitrario. No intento demostrar que son los únicos momentos en los que se aborde el tema, pero sí que son los que tienen afinidades conceptuales con el trabajo que desarrolló en su obra Miguel Covarrubias.

¹⁵ Ponencia presentada en nombre del INAH.

sujetos sean del grupo indígena sería necesario que tanto su idioma, su raza y su manera de pensar y vivir fueran completamente indígenas.

En el campo de la clasificación lingüística, Manuel Gamio parte de un censo realizado en 1930 en donde se encontró que el 7.18% de los habitantes del país eran monolingües, es decir, sólo hablaban una lengua indígena. Estas estadísticas le permiten esbozar la teoría de que sus características culturales serían de *verdadero tipo indígena* porque permanecerían siendo las mismas, o análogas, *en esencia* a las que tenían antes de la conquista. La persistencia de la lengua indígena le parecía a Gamio un problema para lograr la integración nacional. Sin embargo, notaba una constante y progresiva disminución en los porcentajes de grupos indígenas monolingües. Gamio declara, con cierto consuelo, que ese problema ya no les ocuparía en el futuro.

Dentro de la clasificación étnica reconoció que los métodos probados hasta el momento, antropométricos y fisiológicos, habían sido insuficientes para determinar quiénes pertenecían, o no, a la raza indígena. Aun así, no se atreve a negar la existencia de una raza indígena pura. En este caso Gamio opta por el criterio biológico:

Desde un punto de vista biológico más que del racial, son de gran significación y trascendencia las funciones que han desempeñado esos grupos de pura sangre indígena que aún existen en nuestro territorio, ya que al fundirse con los elementos blancos transmiten a sus descendientes mestizos ventajosas características biológicas derivadas de la selección y la adaptación a que ha estado sujeta en nuestro territorio la raza indígena durante millares de años.¹⁶

Para Gamio, el factor racial carece de influencia en lo relativo a capacidad mental, receptividad educativa y elevación del estándar de vida. Gamio, influido por el antropólogo Franz Boas, creía que no existía una inferioridad innata de ninguna raza y que las diferencias respondían a desigualdades en la economía y el medio ambiente. Sin embargo, como lo indica Renato González Mello, Gamio tomaría distancia de las ideas de Franz Boas, debido a que tenían una postura contraria respecto al nacionalismo. Como se ha expuesto, la aspiración a una integración nacional era fundamental para el indigenismo. Pero, en una serie de conferencias que impartió Boas en 1911-1912, éste hizo una crítica a los crecientes

¹⁶ Manuel Gamio, "Algunas consideraciones sobre niveles culturales de los grupos indios y mestizos" en *Arqueología e Indigenismo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1983, p.141.

nacionalismos de occidente. Boas pensaba que el nacionalismo se apoyaba en una idea errónea que consideraba que una civilización podía ser más importante otra. Ésta se trataba de una manera equivocada en la que se había concebido la investigación antropológica.¹⁷

Vale la pena recordar que las ideas que Gamio defendía eran aquellas que apelaban a una integración nacional. La integración tendría que cumplir con los siguientes requisitos: homogeneidad étnica, un tipo general de civilización y un idioma común.¹⁸ La solución sería intensificar el mestizaje para eliminar la heterogeneidad social. En su libro *Hacia un México Nuevo*, Gamio escribe que lo que buscaba era que los grupos sociales llegaran a un punto homogéneo de la evolución social, “En México no existe una sola cultura o civilización, [...] sino que hay una serie de grados o etapas de civilización que comprenden a casi todas las que constituyen la evolución humana”.¹⁹ Dos años después, en la celebración del Día del Indio,²⁰ Gamio reiteró su preocupación por aplicar tratamientos de mejoría social para los grupos que se encontraban en “etapas evolutivas inferiores”.

Cuando se trata de factores culturales Gamio divide a la población en tres grupos: grupos de cultura indígena, grupos de cultura moderna y grupos de cultura mixta. Los de cultura mixta eran los que forman a la mayoría de la población en México y a ellos regresaré más tarde. Los de cultura moderna tenían la virtud de ser los más aptos para la vida contemporánea, aquellos con un “conjunto de eficaces características culturales de origen europeo, más o menos adaptadas a nuestro medio, que pueden satisfacer efectivamente las necesidades materiales e industriales de la vida moderna”.²¹ Sin embargo, a diferencia de los de cultura mixta sus características culturales aún no se habían adaptado a las condiciones del territorio mexicano. Por último, al igual que a los grupos que hablaban solamente una lengua indígena, Gamio clasificó a los de cultura indígena como aquellos que vivían de manera análoga a como lo hacían los grupos antes de la Conquista.

¹⁷ Renato González Mello, “Manuel Gamio, Diego Rivera, and the politics of Mexican anthropology” en *RES: Anthropology and Aesthetics*, 45, spring 2004, p. 167.

¹⁸ Para encontrar un primer esbozo de estas ideas se puede consultar Manuel Gamio, *Forjando Patria. Pro-nacionalismo*, México, Ed. Porrúa, 2006.

¹⁹ “Nuestra estructura social, el nacionalismo y la educación” en Manuel Gamio, *op.cit.* p. 122.

²⁰ Una de las resoluciones del Congreso fue instituir el 19 de abril como la celebración del Día del Indio para conmemorar la fecha de la primera reunión del Congreso Indigenista. En México el Día del Indio fue organizado por el Departamento de Asuntos Indígenas.

²¹ Manuel Gamio, *op.cit.* p. 143.

Sus anacrónicos elementos culturales, representados por la habitación, alimentación, vestido, implementos domésticos, herramientas agrícolas e industriales, así como por sus costumbres ideas y conceptos de todo género, son deficientes e ineficaces para estos tiempos, pues ya no pueden satisfacer las necesidades y aspiraciones de la vida moderna si no es con ciertas excepciones, como son por ejemplo dotes de carácter ético y la producción artística y artístico industrial que en el pasado tuvieron grandiosas manifestaciones y que hoy en día continúan presentando muy altos valores.²²

En nombre del adelanto de la población y con aspiraciones a formar una nacionalidad integral se tienen que sustituir los “defectuosos elementos culturales” indígenas por los de cultura moderna europea. Según Gamio los elementos culturales de los indios eran los que representan el más grande problema indígena y los que impedían la integración nacional.²³

Pero no todo era blanco y negro en la política indigenista de Gamio: en el artículo “Calificación de características culturales de los grupos indígenas”, publicado en la revista *América Indígena* en octubre de 1942, pone a discusión cuál sería el método correcto para corregir los elementos de la cultura indígena que estaban retrasando la homogenización de la cultura y que conformaban el “problema indígena”. Propone para ello tres caminos: el uso del método científico, el uso de lo que llama “el criterio indígena convencional” y, por último, el uso de un criterio que sería una combinación del científico y del convencional. Para empezar, reconoce que los miembros del grupo con cultura indígena carecían del conocimiento científico, sin embargo, esta carencia la sustituía con un criterio convencional que se construye a partir de ideas y conceptos tradicionales transmitidos por medios orales; ideas transmitidas por personajes sin preparación científica, como brujos y chamanes; e ideas deducidas de la interpretación de carácter personal, aquellas que parten de la observación directa de los fenómenos.

²² *Ibid.* p. 142

²³ Deborah Dorotinsky señala que estos criterios eran compartidos por buena parte del contexto intelectual de la época. El caso del primer director del Instituto de Investigaciones Sociales, Lucio Mendieta y Núñez, funciona para ejemplificar el problema del indio para los indigenistas: “Mendieta y Núñez comparte también con sus contemporáneos esa visión de lo indígena como un elemento que dota de “originalidad” a la cultura mexicana vista desde el extranjero, aunque paradójicamente sea un obstáculo para el proyecto más amplio de unificación nacional. Aquí se plasma esta tensión entre una tradición “original” que nos proporciona una identidad especial y única, pero al mismo tiempo esta tradición nos impide acceder de lleno a la modernidad y a la unificación nacional”. Deborah Dorotinsky, *La vida de un archivo: México indígena y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p 87.

Gamio considera que no se puede aplicar a todos los aspectos de la vida cultural indígena el mismo criterio. Por ejemplo, el criterio exclusivamente científico se debería de utilizar para modificar el desarrollo biológico de los indígenas. En lo que ocupaba a la medicina y a la higiene era imposible confiar en los métodos que utilizaban los chamanes y brujos. También recomendaba el criterio científico para la mejora de los objetos de cultura material. Decía que la mayoría de las herramientas que utilizaban los indígenas tenían que sustituirse por las occidentales porque demostraban ser más efectivas. Por último, el uso exclusivo de un método científico en la agricultura era fundamental para predecir los fenómenos meteorológicos y mejorar las cosechas.

La combinación del método científico y del criterio indígena convencional pensaba aplicarla en el caso de la organización política. Según Gamio, “Entre los grupos indígenas de América, están íntima y dinámicamente arraigadas las ideas democráticas”,²⁴ correspondía a la parte occidental dar leyes y constituciones de carácter federal y estatal, mientras que la organización indígena debería de respetarse para la organización interior de las comunidades.

Lo interesante en las propuestas de Gamio es que había solamente una faceta de la cultura indígena en la que el criterio indígena convencional debería de prevalecer exclusivamente y, sobre todo, por encima de los criterios modernos y occidentales. Este caso excepcional de supervivencia de lo indígena se trata de la importancia que Gamio le daba a características artísticas de los indígenas. Gamio sostiene que:

[...]necesitan seguir floreciendo espontáneamente, alejadas hasta donde sea posibles de la influencia de sus similares de origen europeo, inspirándose como hace miles de años en la fastuosa naturaleza americana e interpretando sus inagotables motivos de belleza con el modo de hacer del espíritu tradicionalista ese espíritu que no se sabe si era más estético que religioso o viceversa.²⁵

La llamada “producción artística y artística industrial” es curiosamente la única que sobrevive a las condenas de Gamio. Todos los objetos de la cultura material indígena podían, y deberían, ser desechados. Pero el arte no sólo tenía que ser conservado sino que era una fuente riquísima para la expresión de lo que tenía de nacional la cultura indígena. ¿Por qué el

²⁴ “Calificación de características culturales de los grupos indígenas”, en Manuel Gamio, *op.cit*, p. 112.

²⁵ *Ibid.* p. 115.

arte? ¿Qué encontraba Gamio en los ídolos prehispánicos y en los objetos de arte popular que le parecía tan digno de conservar?

Gamio expone que la superioridad en el arte de este grupo respondía a varios factores, entre ellos: la prolongada permanencia y adaptación en el medio geográfico, la religión y, por último la transmisión sucesiva e ininterrumpida de conceptos e interpretaciones artísticas. Gamio explica que, a diferencia de los indígenas, la mente de los europeos, a los que llamaba “recién llegados a América”, no era cercana al ambiente y, por lo tanto, aún no podía tener reacciones espontáneas con respecto a éste. No habría aún en los occidentales la posibilidad de experimentar una emoción estética porque no habían sido objeto del largo proceso de adaptación y selección que por siglos habían experimentado los indígenas.

Las ideas de Gamio parten de una concepción particular del arte. De nuevo, encontramos estas ideas en el libro *Hacia un México Nuevo*, en especial en el capítulo que Gamio le dedica a la educación y al nacionalismo. Para el antropólogo una intensificación del mestizaje lograría la unificación de la población. Pero antes de la unificación se tendría que preparar a los indígenas modificando su educación. En ello encontramos una definición de lo que era para el antropólogo el arte y por qué es un caso especial y excepcional entre todos los elementos de la cultura indígena:

El *arte* no obedece a reglas ni cánones, no puede ser objeto de enseñanza o educación, si no es en lo relativo a la técnica, so pena de que se desvirtúe y deje de ser arte; es una expresión espontánea, desinteresada con la que el hombre interpreta lo que percibe de la naturaleza y el medio social en que se desarrolla, valiéndose de la línea, el color, la masa, la palabra y el sonido musical. Las características y las variaciones del mundo natural y de la estructura social, aparecen automáticamente reflejadas en la obra de arte. Todo lo que el educador puede hacer en esta materia es, por lo tanto, facilitar a los educandos el verdadero conocimiento de sí mismos y del mundo que los rodea; ellos se encargarán de hacer la interpretación que más cuadre a sus aptitudes estéticas. Estas, por lo demás, son inferiores en la población del tipo que estamos considerando [población con cultura moderna] a las inherentes a la población del tipo cultural popular y principalmente a la constituida por indígenas, [...].²⁶

²⁶ “Nuestra estructura social, el nacionalismo y la educación” en Manuel Gamio, *op. cit.* p. 128-129.

Ahora es un buen momento para regresar a una de las primeras obras de Manuel Gamio: *Forjando Patria. Pro-nacionalismo*. Este libro se publicó en 1916, desde esa fecha tan temprana Gamio expone algunos de los puntos que abordamos en las páginas anteriores. En este libro intenta demostrar que era necesario que la raza indígena se mezclara con las demás con el fin de tener una raza nacional homogénea. Sin embargo, reconoce que el prejuicio hacia el indígena había impedido un estudio serio de su cultura. Entonces, recomienda “forjarse un alma indígena” por que sin conocer en su totalidad al indio era imposible aplicar las políticas que lograrían incorporarlo a su proyecto de patria.

En el capítulo *IX. La obra de arte en México*, hace una clasificación “provisional” de las artes mexicanas. De manera análoga al método que utiliza en la ponencia y en otros textos, las divide entre: obra artística extranjera, obra artística prehispánica, obra artística de continuación y obra artística de reaparición. Para Gamio la *obra artística de continuación* “es la obra artística nacional, la que más nos interesa”.²⁷ Esta obra surge a partir de la Conquista cuando el arte prehispánico y el europeo se enfrentan y se mezclan. Aunque el arte indígena conservaba algo del europeo y el europeo algo del indígena, la diferencia étnica y económica entre la clase media y los indígenas tendía a separarlos y lo mismo pasaba con su respectiva producción artística. Para ayudar a la fusión étnica de estos grupos era necesario que compartieran el mismo criterio estético. Porque Gamio escribe que, “cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”.²⁸

Sin embargo, no es muy claro cómo es que Gamio pensaba realizar la fusión de los criterios estéticos. Aun así en el capítulo siguiente *X. El concepto del arte prehispánico*, Gamio continúa explorando el problema y esta vez se pregunta “¿se puede experimentar emoción estética ante un arte, como el prehispánico, cuyas manifestaciones aparecen por primera vez ante nuestra vista?”²⁹ Para responder a esta pregunta Gamio hizo un experimento con especialistas de arte occidental a los que expuso a obras de arte prehispánico. Cuando recogió las reacciones descubrió que a los especialistas algunas manifestaciones les

²⁷ Manuel Gamio, *Forjando Patria. Pro-nacionalismo*, México, Ed. Porrúa, 2006. p. 38.

²⁸ *Ibid.* p. 40.

²⁹ *Ibid.* p. 42.

parecieron artísticas, otras no y unas, incluso, les causaron repulsión. Las que no les parecieron artísticas se debió al total desconocimiento tanto de las piezas como del paisaje que les dio origen. Algunas les parecieron artísticas porque morfológicamente se parecían a las del arte occidental. Pero Gamio no se ilusiona y concluye que esa emoción “es un fraude psicológico”³⁰ porque eran piezas con formas originalmente americanas que casualmente evocaban formas europeas. Su experimento llega a la conclusión de que:

Para que el Caballero Águila, despierte en nosotros la honda, la legítima, la única emoción estética que la contemplación del arte hace sentir, es necesario, indispensable, que armonicen, que se integren, la belleza de la forma material y la comprensión de la idea que ésta expresa. El término “Caballero Águila” es indeterminado e inexpressivo. Debemos saber dónde y cuándo vivió y el cómo y el porqué de su vida.³¹

Lo que sí es claro, como apunta González Mello, es que Gamio propone la *integración estética*, acompañada de una propaganda, como una alternativa a las nociones tradicionales de raza:

Promovió la publicación de libros ricamente ilustrados para familiarizar a las poblaciones *mestizas* y *criollas* con el arte de los antiguos mexicanos, etiquetando el rechazo del arte precolombino como “patrimonio de pedantes e imbéciles”. Instruyó a las siguientes generaciones para “redactar menos páginas e incluir más ilustraciones” para escribir una “historia objetiva” en la que los artefactos arqueológicos y etnológicos en los museos corroborarían las palabras escritas. La propaganda estética aparecería conjunta a una nueva integración racial en la que los mestizos, a los que identificaba con la clase media, lograrían una exitosa integración nacional.³²

Algunos años después van a aparecer en México algunos artistas modernos que habían entendido el problema que Gamio propone en esas páginas. Gamio toma como ejemplo a Rivera, Orozco y Goitia porque según él “hacen bella y lógica obra de arte mexicano, porque han contemplado nuestra naturaleza con el modo de ver indígena”.³³ Sin

³⁰ *Ibid.* p. 43.

³¹ *Ibid.* p. 46.

³² González Mello, *op. cit.*, p 161. “He urged the publication of richly illustrated books to familiarize the *mestizo* and *criollo* populations with the arts of the Ancient Mexicans., labeling the rejection of pre-Columbian art as “patrimony of pedantics and imbeciles”. He commanded the forthcoming generations to “draft less and include more illustrations” so as to write an “objective history” in which archeological and ethnological artifacts in museums would corroborate the written word. This aesthetics propaganda would be concomitant to a new racial integration in which the mestizos, whom he conflated with the middle class, would successfully achieve national integration” (la traducción es mía).

³³ Manuel Gamio, “Nuestra estructura social, el nacionalismo y la educación” en *Arqueología e Indigenismo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1983, p. 134.

embargo, existió un artista, que Gamio no menciona, pero que asistió al Congreso y que dedicó gran parte de su vida a estudiar el dónde, el cómo, el cuándo y el porqué del *modo de ver indígena*: Miguel Covarrubias. Además, como lo promovió Gamio, Covarrubias dedicó buena parte de su vida a la propaganda estética del arte de los *antiguos mexicanos*, ilustró libros, pintó murales, organizó exposiciones, entre muchas otras cosas.

“PROTECCIÓN DE LAS ARTES POPULARES” DE ALFONSO CASO.

En 1938, tan sólo dos años antes del Congreso Indigenista Americano, se crea el Instituto Nacional de Antropología e Historia.³⁴ Alfonso Caso fue su primer director. Además fue rector de la Universidad Autónoma de México y cuando se funda el Instituto Nacional Indigenista fue también su director. Es por ello que su ponencia la presenta en nombre del INAH. Lo que buscaba Caso era apoyo para formar un Consejo de Arte Popular para poder atender los problemas que en los últimos años había notado en la producción y consumo de estos productos en el país.

Caso consideraba que la importancia de las artes populares no solamente residía en el hecho de que significaban la conservación de una manifestación propia del pueblo mexicano, en consonancia con las ideas de Gamio por ejemplo, sino que también tenían una gran importancia económica, porque gran parte de la población mestiza e indígena vivían de la venta de los productos de arte popular. En los últimos años Caso notaba un aumento en la demanda de estos productos y se lo atribuía a la desviación del turismo mundial hacía países americanos. Sin embargo, a pesar de que el auge económico era positivo y ayudaba a los productores, Caso estaba preocupado porque este auge también podía significar una progresiva intromisión de elementos que le eran ajenos:

La demanda de los artículos de arte popular puede engendrar, y ya lo está haciendo, una producción en gran escala, que poco a poco va perdiendo sus características populares por la introducción de ideas y motivos extraños entre los productores, los vendedores y los compradores de arte popular.³⁵

³⁴ “Creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia” en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)*, Vol. 2, Num. 4, octubre-diciembre 1938, pp. 79-82.

³⁵ Alfonso Caso, “La protección de las artes populares” en *Antología de Textos sobre Arte Popular*, México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, 1982, p 65.

Como los productos de arte popular representaban uno de los elementos que iban a formar una nacionalidad en México era importante, para Caso, que se conservaran en un estado puro, es decir, sin la influencia de ideas extranjeras.

Alfonso Caso comienza por responder a las preguntas: ¿Qué es el arte popular? y ¿Por qué el indigenismo tiene que ocuparse de su estudio y conservación? Lo primero que aclara es que el arte popular no es un arte exclusivamente indígena ni por sus productores ni por su tradición. No solamente los grupos indígenas se dedicaban a la producción de arte popular, también existían algunos grupos mestizos que se dedicaban a él. Por eso Caso aseguraba que el arte popular era el auténtico arte mexicano, porque había sido el resultado de una intromisión de ideas europeas sobre un fondo indígena. Sin duda, este concepto tiene ecos en la definición que Manuel Gamio da de lo que era la *obra artística de continuación*:

El arte popular no es la continuación del arte de los aborígenes precortesianos. No es, tampoco un arte europeo por su técnica o por su inspiración. Si lo llamamos mexicano, es porque , como otras manifestaciones culturales de México y como la población misma, está integrado por elementos europeos que se han injertado en el tronco indígena y manifiesta, en todos los momentos de su evolución –como no podrá dejar de hacerlo–, la historia de México en su pasado prehispánico, en las aportaciones que influyeron en el país durante la Colonia (aportaciones europeas y asiáticas) y en la síntesis de esos elementos desde la independencia hasta nuestros días.³⁶

Que el arte popular estuviera integrado por *elementos europeos que se han injertado en el tronco indígena*, era un concepto que el arquitecto y escritor Jesús T. Acevedo, ya había expuesto en una serie de conferencias que impartió en la primera década del siglo XX. Acevedo ubica en el arte y la arquitectura del periodo colonial el origen de la identidad artística del arte moderno en México. Para el arquitecto era evidente, al estudiar los edificios de la arquitectura colonial, que el estilo que se importó de España era modificado cuando pasaba por manos *aborígenes*. Para Acevedo era fundamental el hecho de que existiera en la generalidad de los hombres que habitaban en el continente americano, una habilidad innata para la creación de obras de arte:

El hecho fue que los indígenas aprendieron los diferentes oficios que hacen posibles las artes, y cosa digna de notarse es la siguiente: al traducir con admirable dedicación los trazos

³⁶ *Ibid.* p 66.

extranjeros que les servían de modelo, algo de nativo y remoto se escondía en su obra; un no sé qué de profundo, que sin equivocar dimensiones ni variar las líneas directrices, ponía sin embargo un gesto nuevo, un matiz imprevisto, un color especial; era, en fin, nuestro México que apuntaba su idiosincrasia.³⁷

En el mismo tono, el arte popular es defendido por Caso como una síntesis de los elementos que habían intervenido en la formación del pueblo mexicano y, por lo tanto, los artistas populares serían los voceros de esta síntesis. Caso regresa, dentro de su ponencia, a la definición del arte popular y reitera que se trata de: “aquellas manifestaciones estéticas que sean un producto espontáneo de la vida cultural del pueblo mexicano; las obras de arte en las que el artista manifiesta por su inspiración y por su técnica, que es un portador de espíritu artístico del pueblo”.³⁸ La espontaneidad es un factor decisivo cuando, tanto Gamio como Caso, hablan del arte nacional, “la inmensa mayoría de los productos de arte popular son el resultado espontáneo de la inspiración de hombres, mujeres y niños [...]”.³⁹

Sin embargo, Caso añade a la espontaneidad otro factor que será importante para las políticas indigenistas: que al arte popular tiene que seguir fines exclusivamente estéticos. Cuando Caso hace una distinción entre el arte y la industria popular aclara, que esta última, a pesar de ser una producción popular, no obedece a fines estéticos porque su finalidad es tan sólo satisfacer necesidades prácticas de la población. Por eso se tendrían que adoptar diferentes políticas para la protección de las artes y de las industrias populares. Aunque, si bien su finalidad no es la misma, en los procesos de su factura ambas coinciden en que se producen dentro de una categoría a la que Caso llama “industria a domicilio”. La industria a domicilio consiste en que:

los objetos de las industrias y artes populares son hechos a mano o bien con instrumentos muy sencillos; generalmente esta producción se hace en familia, mientras que las industrias no populares corresponden al tipo económico de la gran producción en serie.⁴⁰

³⁷ Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes- Departamento de Literatura, 1967, p. 90.

³⁸ *Ibid.* p. 67.

³⁹ Alfonso Caso, “El Arte Popular Mexicano” en *México en el arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, n. 12 noviembre 1952.

⁴⁰ Alfonso Caso, “La protección de las artes populares” en *op.cit.* p. 68.

Una de las grandes preocupaciones de Caso es que en esos tiempos ya se habían instalado en México talleres de artesanos que funcionaban con otros modelos de producción. Estos talleres eran montados como pequeñas industrias que trabajaban a la manera de una fábrica y en las que a los artesanos se les pagaba un sueldo. Era una situación muy preocupante la que Caso observaba en los talleres de arte popular.

Esta preocupación lo llevó a demandar a los miembros del Congreso una investigación de las condiciones actuales de las artes populares. Según Caso aún no se habían hecho investigaciones para obtener datos precisos que permitieran hablar de la situación económica de los productores de arte popular. Era necesario que una organización se encargara de la investigación. Por ejemplo, en cuestión de los materiales decía que los artistas populares usaban los que encontraban en su propia región. En últimas fechas esos materiales se habían sustituido por materiales industriales que eran más baratos pero que no eran de la misma calidad. Las herramientas eran otro problema, porque originalmente la producción se hacía a mano o auxiliándose de herramientas primitivas, no por las grandes máquinas que imponía la industria.

Pero lo que más le preocupaba a Caso era la vulnerabilidad de la tradición que implicaba el cambio de un trabajo “en familia” a un trabajo asalariado. El trabajo asalariado significaba que al arte popular ya no sería un arte de la comunidad y, entonces, los motivos que por siglos se habían transmitido de generación en generación⁴¹ serían sustituidos por motivos extranjeros. Caso reitera: “Los motivos de las artes populares genuinos son inventados por los mismos artistas o transmitidos por tradición y modificados no por copia servil de un nuevo modelo, sino por la nueva inspiración que recibe y siente el artesano al impulso de su experiencia diaria”.⁴² Y en el siguiente párrafo: “Uno de los peores peligros que puede haber para las artes populares es la idea presuntuosa de introducir nuevos motivos y modelos para la modificación de la producción”.⁴³ No solamente se trataba de un problema que afectaría a la producción del arte popular en lo que se refiere a su manufactura, sino que el mismo gusto de los compradores empezaría a modificarse y los

⁴¹ y que eran aquellos que le daban al arte popular su carácter de “síntesis de la historia en México”.

⁴² Alfonso Caso, “La protección de las artes populares” en *op.cit.* p. 70.

⁴³ *Ibid.* p. 71.

artistas populares tendrían que modificar sus productos para poder venderlos. Gran parte de la culpa se la atribuye Caso al mal al gusto de compradores europeos que prefieren productos que, al no seguir los motivos originales, Caso llamaba falsificaciones. De nuevo llama la atención de los congresistas para regular esta situación y preservar el arte popular en su carácter original y espontáneo:

Toda acción sobre el arte popular que se emprenda en el futuro, deberá pues ser muy cuidadosa de este principio; jamás intervenir el arte popular proporcionando modelos o *mejorando* la inspiración del artista. Cualquier intervención, aun de las personas más cultas y bien preparadas, tiene que producir, a la larga, la decadencia del arte popular.⁴⁴

Alfonso Caso cree que, antes de emprender una política con respecto al arte popular, es necesario hacer una investigación profunda y sistematizada del problema. Entonces, invita a los interesados a formar un “Catálogo de artes populares”,⁴⁵ con la única finalidad de enumerar las artes populares que existen en México. Caso reconoce que esta labor ya se había intentado hacer antes, por ejemplo: en la exposición que organizan Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Dr. Atl en 1921;⁴⁶ el libro del Dr. Atl sobre las artes populares en México⁴⁷; la creación del Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes; y por último, la sección, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de Arte Popular que el Gobierno Mexicano había enviado.⁴⁸ Pero en ninguno de estos intentos se había hecho una investigación para tener datos que permitieran hablar de la situación económica de los productores de arte popular.

A partir de las investigaciones, una de las políticas que, según Caso, tenía que aplicar el gobierno mexicano era la regulación y reglamentación del mercado del arte popular. Caso relata que no hace tanto tiempo los vendedores de arte popular eran generalmente los mismos productores, es decir, no se necesitaba la intervención de un comerciante. Cuando las clases medias y los extranjeros comenzaron a interesarse en el arte popular fue necesario

⁴⁴ *Ibid.* p 71

⁴⁵ El catálogo va a ser publicado 10 años después con el nombre de *Bibliografía de las Artes Populares Plásticas en México* por el Instituto Nacional Indigenista.

⁴⁶ Con motivo de la conmemoración del centenario de la Independencia.

⁴⁷ El libro es recopilado por el Dr. Atl a partir de la exposición de 1921.

⁴⁸ Alfonso Caso fue el comisionado general, mientras que Miguel Covarrubias dirigió la sección de arte moderno.

que aparecieran los comerciantes que instalaron tiendas en las capitales de los estados del país. Si bien estas tiendas representaron un aumento en las ventas del arte popular, también significaba que los compradores comenzarían a pedir objetos por encargo y siguiendo motivos europeos. Caso reconocía que se respetaba la técnica del arte popular pero los estilos, al no respetar la inspiración espontánea del artista, eran falsos.

Si bien las clases medias mexicanas perjudicaban, e incluso podrían provocar la desaparición del arte popular, los turistas le parecían a Caso los más dañinos para el proceso creativo de los artistas populares:⁴⁹

El turista, al llegar al país, procura comprar como recuerdo de su viaje, un objeto típico y, como la mayoría de ellos llegan con la idea de que van a visitar una república azteca, comprarán de preferencia aquellos objetos decorados con ídolos, grecas, etc., porque les parecen los más genuinos, dejando en cambio los que tiene un carácter más mexicano pues descubrirán en estos últimos motivos europeos, por lo que no les parecen aztecas. [...] Por otra parte, también el turista, por lo que se refiere a la forma de los objetos, preferirá inconscientemente aquellos que estén dentro de la corriente europea y no comprará los que aparezcan con sus formas genuinas típicamente mexicanas, precisamente porque esas formas son extrañas a su mentalidad.⁵⁰

Una vez hecha su exposición de motivos, Caso concluye su participación con la propuesta de formar un Consejo de Artes Populares. El Consejo funcionaría como dependencia del Instituto Nacional de Antropología e Historia y se encargaría de la protección de las artes populares. Sus funciones serían: realizar un estudio de las condiciones actuales del arte popular; elaborar métodos para conseguir su protección; proponer una legislación especial

⁴⁹ Las declaraciones de Alfonso Caso son sintomáticas de las tensiones que se presentaron en las relaciones culturales entre mexicanos y norteamericanos. Stanton Loomis Catlin, historiador del arte que debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial terminó dedicando sus estudios al arte moderno mexicano y que, además, trabajó con Miguel Covarrubias en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, expone en una entrevista con Renato González Mello algunas de estas paradojas. A Stanton Loomis Carter le interesa combatir la idea de que el interés de los museos norteamericanos en el arte mexicano, en especial el MoMA en el que él trabajaba, se tratara en realidad de una explotación comercial por parte de los norteamericanos. Aunque admitía que ésta no era una opinión generalizada, desde un punto de vista historicista, sostenía que el interés por el arte mexicano se debía a que el modernismo “nos ha hecho olvidar a voluntad nuestro sitio particular en el tiempo, y retroceder a través del conocimiento hacía cualquier área que queramos ir y vivirla en sus propios términos”. Renato González Mello, “Una manifestación maravillosa de variedad ordenada humanamente en la naturaleza. Entrevista con Stanton Loomis Catlin” en *Curare*, núm. 12, enero 1997, p. 91.

⁵⁰ Alfonso Caso, “La protección de las artes populares” en *op.cit.* p. 73.

protectora de las artes populares; establecer museos regionales; y hacer propaganda por medio de guías del arte popular.

Alfonso Caso va a formar dicho Consejo y va a invitar a Miguel Covarrubias como su colaborador. En 1951 el Consejo de Arte Popular va a promover la creación del Museo de Artes e Industrias Populares. Alfonso Caso le va a encargar a Covarrubias la realización de un mural en donde se ilustraran los productos del arte popular. Caso y Covarrubias serán durante su carrera colaboradores cercanos. Entre otras cosas, Alfonso Caso le encarga a Covarrubias ilustrar su libro *El Pueblo del Sol*.

PARTICIPACIÓN DE MIGUEL COVARRUBIAS

Miguel Covarrubias no fue ponente en el Congreso ni formó parte de alguna comisión. Sin embargo, fue registrado como congresista por parte de la delegación mexicana. Además no podríamos decir que no estuviera involucrado dentro de las problemáticas que se trataron en el Congreso o que los conceptos que se elaboraron no tuvieran relevancia para sus trabajo, y que, incluso, algunas de las resoluciones que se tomaron no lo van a involucrar directamente.

Muchas fueron las resoluciones tomadas que se tradujeron en la formación de institutos y consejos o en la intensificación de las labores que se realizaban en los ya existentes. Si bien en el Congreso la participación de Covarrubias fue más bien secundaria, en los meses siguientes va a ser invitado, en calidad de colaborador, para formar parte del Consejo de Lenguas Indígenas,⁵¹ creado por la Primera Asamblea de Filólogos y Lingüistas de México, en 1939, y asociado con el Departamento de Antropología de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional. Una de las metas del consejo era formar un sistema de educación indígena que tuviera como principio la enseñanza de la lengua materna. Era necesario estudiar a fondo los idiomas indígenas para crear alfabetos,

⁵¹ Cuyo director era Mauricio Swadesh, especialista en lenguas indígenas americanas y lingüística en general. Y el Sub-director Wigberto Jiménez Moreno quien formaba parte del INAH.

gramáticas y diccionarios, además buscaban recuperar las tradiciones orales para poder fomentar, en su lugar, la creación literaria.⁵²

Miguel Covarrubias no desconocía los estudios lingüísticos. En 1937 viaja al Istmo de Tehuantepec con Roberto Montenegro, Dr. Atl, Narciso Bassols y Salvador Novo. A partir de este viaje publica el libro *México South*, en el que incluye una tabla llamada “One hundred twenty words in seven indian languages of the Isthmus of Tehuantepec”. En la tabla Covarrubias hace una lista de 120 palabras en las siete lenguas de la zona del Istmo de Tehuantepec: zapoteca, náhuatl, chontal, popoluca, mixe, zoque y huave. Para hacerlo utiliza el alfabeto fonético adoptado a partir del XXVII Congreso de Americanistas celebrado en México en 1939.

Los beneficios de la promoción de las lenguas indígenas no era un consenso entre los miembros del Congreso. El caso más destacado sería el del propio Manuel Gamio, quien opinaba que aquellos grupos que hablaban exclusivamente una lengua indígena no sólo eran una minoría, sino que estaban aislados de la “nacionalidad mexicana”. Gamio veía como un obstáculo para la unificación nacional el que los grupos indígenas conservaran sus lenguas maternas y consideraba que el problema de incluir a los indígenas dentro de la nación mexicana sería más fácil de resolver una vez que ya no influyera el factor lingüístico. Sin embargo, Gamio pensaba dejar que el problema de las lenguas siguiera su propio curso: “ya que los idiomas y dialectos aborígenes están destinados a desaparecer, como históricamente lo demuestra su incesante y progresiva disminución”.⁵³

EL MESTIZO INDIGENISTA

Después de diez días concluye el Primer Congreso Indigenista Americano. Los congresistas toman nota de las resoluciones, regresan a sus países y comienzan a planear las nuevas rutas del indigenismo de estado. Entre las resoluciones, probablemente la más importante sea el acuerdo para la creación del Instituto Indigenista Interamericano (I.I.I.). La sede del Instituto

⁵² Antecedente de la labor realizada por Miguel León-Portilla en el Instituto Nacional Indigenista.

⁵³ Manuel Gamio, *Arqueología e Indigenismo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1983, p 140.

se estableció en la Ciudad de México y su primero director fue Moisés Sáenz. Sin embargo, éste muere en 1941 dejando la dirección del Instituto en manos de Manuel Gamio, quien conserva este puesto desde 1942 hasta 1960, fecha de su muerte. Durante su administración Manuel Gamio defendió la idea de promover el mestizaje para potenciar los beneficios de lo que él llamaba la cultura mixta o mestiza. Dicha cultura sería una de las bases del proyecto nacionalista mexicano.

Es importante profundizar en lo que quiere decir Luis Villoro cuando sostiene que el indigenismo es una ideología. Al principio del capítulo se dijo que el indigenismo es una ideología porque al tratar de definir al indio termina por ocultar su verdadero ser. Esto siempre en función de un interés de clase. En el artículo *El concepto de Ideología*, Luis Villoro busca precisar una definición del concepto para que éste pueda ser útil en el análisis histórico. Para ello, divide en cuatro conjuntos a los distintos sentidos que históricamente se le han dado y, a partir de una síntesis interdisciplinaria, obtiene una quinta definición. Para el filósofo una definición clara de ideología le permite analizar la relación entre las creencias de un grupo social y los factores sociales que le dan origen.⁵⁴

Villoro define como ideológico *todo conjunto de creencias compartidas por un grupo social que no están suficientemente justificadas, que manipulan a los individuos y que promueven el poder político de un grupo dominante*. Como se ha expuesto en las páginas anteriores, el indigenismo de la primera mitad del siglo XX, al ser un movimiento nacionalista, pretendía crear una homogenización entre los diferentes grupos sociales del país. Para lograrlo necesitaba manipular los temas indígenas, adaptar lo que consideraba valioso, desechar lo que pensaba como nocivo y así crear una versión del indígena compatible con el proyecto nacional. La función ideológica es evidente si reparamos en que el indígena, a pesar de ser el objeto de todas las reflexiones, nunca fue el sujeto que se encargara de elaborar la reflexión, es decir:

En el fondo, el civilizado resuelve desde afuera los asuntos del indígena, decide por él, de aquellos objetos, ideas o técnicas que deberá conservar y de aquellos otros que deberá destruir o modificar. Aquí no será el libre arbitrio del indígena quien decida de su progreso,

⁵⁴ El trabajo parte de un análisis de lo que Marx, Engels y los marxistas que les siguieron expusieron a cerca de la ideología. Ver Luis Villoro, *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 180 p., (Biblioteca Universitaria de Bolsillo).

sino que, desde fuera, deberemos enajenar su voluntad para resolver por él sus problemas. Que tal es la inevitable paradoja de toda lucha libertaria: tener que prescindir –así fuera por un instante –de la libertad del oprimido para poder liberarlo de su opresión. Pues mientras no tenga conciencia plena de su situación de esclavo, mientras no conozca ni sepa utilizar los medios para liberarse habrá que liberarlo aun en contra de su propia voluntad. Y muchas veces será el explotador quien –sin que lo busque ni lo quiera el explotado –lo liberará de su yugo; aunque sólo fuera por sentirse él mismo limpio del estigma del explotador. Esa parece ser la situación del mestizo indigenista frente al indio; y su generoso impulso libertario se fincará, en gran parte, en su afán de propia purificación.⁵⁵

Al ser la elaboración de un grupo social que pretendía elevarse sobre los demás, el indigenismo confirma su carácter ideológico. Villoro llama al grupo: *mestizo indigenista*. El grupo es heredero del mestizo del siglo XIX. Desde entonces se intentó promover la conciencia de que el indígena formaba parte de la historia nacional.⁵⁶ Sin embargo, este mestizo seguía pensándose como un grupo alejado del indígena. Contrario a éste último, el mestizo-indigenista del siglo XX crea una paradoja: es consciente de que el indígena se encuentra separado de él, pero al mismo tiempo cree que lo indígena forma parte fundamental de su ser. A partir de esta idea, y como toda ideología, el mestizo-indigenista creará sus propios mitos.

El mestizo recupera la historia prehispánica porque le funciona como una manera de especificarse frente a la cultura de otros países. Pero esta recuperación siempre estará dirigida por intereses e intenciones futuros, “la historia pendiente del futuro” dice Villoro. Para explicar esto basta recordar que el filósofo entiende al indigenismo como un movimiento dialéctico destinado a ser negado. El mestizo-indigenista es el grupo social que al mezclarse eliminaría las diferencias entre los grupos anteriores. El mito del mestizo, como lo plantea Villoro, tiene su fundamento en la capacidad de las dos razas de acoplarse creando una cultura mejor, “Al igual que el mestizaje futuro implicará la unión del mestizo actual con el indígena, así también se dibuja el perfil ideal de una cultura futura que uniría las expresiones espirituales de ambas castas”.⁵⁷

⁵⁵ *Idem.* p. 242- 243.

⁵⁶ En el primer volumen de la obra *México a través de los siglos* que coordinó Vicente Riva Palacio se incluye la historia del México Indígena hecha por Alfredo Chavero.

⁵⁷ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, *op.cit.* p. 256

En el plan ideal del mestizo indigenista la cultura prehispánica, pero sobre todo el arte, juegan un papel fundamental. Gamio, por ejemplo, acude al arte como la parte catalizadora del mito del mestizo. En sus escritos tanto el arte prehispánico, como el arte moderno y el arte popular adquieren incluso un papel redentor. Recordar una propuesta del libro *Forjando Patria* citada hace algunos párrafos aclara esta idea: “cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”.⁵⁸ En otro momento, Gamio indaga en las posibilidades de que exista un *arte indigenista*. Éste sería aquel que practicaban algunos artistas modernos mexicanos cuando hacían obra mural con la intención de ayudar, en palabras de Gamio, al hombre “común y corriente” a conocer al indígena, ahí en donde la investigación y difusión científica no podían cumplir con este propósito. Y entonces concluye: “Pedimos más estímulo, simpatía y comprensión para esos hombres que no sólo crean belleza, sino también obra efectiva de redención”.⁵⁹

Por su parte, Alfonso Caso habla acerca de las fuertes impresiones que los pueblos indígenas imprimían en el “alma mexicana”. Aunque todos los aspectos de la cultura mexicana se contagiaban de estas impresiones, Caso destaca: “Pero quizá donde más es patente la personalidad de México es en el arte. Desde el arte prehispánico, realizado por las diversas naciones indígenas que poblaron el territorio antes de la conquista por los europeos hasta el arte más moderno de nuestros grandes pintores[...]”.⁶⁰ Es interesante que Caso hiciera un repaso por todas las influencias que tuvo el arte mexicano para llegar a las técnicas y las formas que tenía en la actualidad. En estos objetos se nota la presencia de lo indígena y lo español, pero también lo oriental, por ejemplo, y es fundamental que esa mezcla se logró durante la época colonial. Así reconoce que es el arte popular el que mejor sintetiza esta mezcla de elementos.

Si dentro del proyecto indigenista, en nombre del progreso nacional, se pretendía eliminar todos los rasgos culturales indígenas volvemos entonces a la pregunta: ¿Por qué el

⁵⁸ Ver nota 23.

⁵⁹ Manuel Gamio, *Consideraciones sobre el problema indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1966, 274 p. (Serie Antropología Social, 2). p. 76.

⁶⁰ Alfonso Caso, *La comunidad indígena*, México, Secretaría de Educación Pública, 1971, 246 p. (Sepsetentas, 8) p 216.

arte es la excepción? Villoro nos hace notar que para Gamio lo que más importa de la cultura prehispánica es aquello que es capaz de resurgir en el futuro. El caso que más les interesa a los indigenistas es el de la obra de arte porque en ella encuentran la posibilidad de una reactualización futura. Aunque muchos reconocieran que esas obras ya no existían en su expresión material. Gamio narra la tristeza de los indios al verse privados de su arte, que según él era el eje de su existencia. Aunque en un principio asegura que el gran arte indígena murió con la Conquista, un sentimiento conciliatorio lo hace detenerse y reparar: “Hemos ido muy lejos al aventurar que esa alta obra de arte ha muerto definitivamente, pues si bien desapareció su expresión material, persiste la mentalidad indígena que le dio ser y puede volver a dárselo”.⁶¹ Entonces es más claro que si se habla de la posibilidad del renacimiento de la cultura indígena es en el sentido de la recuperación de una sensibilidad indígena extraordinaria.

El mestizo indigenista encontró, no tanto en el arte sino en lo emotivo y en la mentalidad indígena detrás de los objetos de arte, una capacidad creadora en potencia que podía utilizar para desarrollar sus propias y originales capacidades,

Por eso aparecerá el intento en gran parte como libre creación artística. En la pintura, en la poesía o en el ensayo, lo indígena podrá revivirse como elemento del propio espíritu creador del mestizo. Una vez convertido el pasado en cosa propia, habrá de proyectarse a su vez hacia las posibilidades creadoras que alberga el mestizo. De ahí que en el arte mexicano “contemporáneo” aparezca tan a menudo lo indio en una literal “recreación”. Se crea de nuevo en el espíritu mestizo, sin dejar por ello de ser él mismo: es el ser del pasado recapturado por el presente y proyectado a sus posibilidades futuras⁶².

Pero el indigenismo, al menos el de las instituciones, es una ideología y nunca pierde de vista que esta reelaboración tiene como propósito siempre enaltecer los intereses nacionales.

⁶¹ Manuel Gamio, *Consideraciones sobre el problema indígena*, op.cit. p 141.

⁶² Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p 269.

CAPITULO 2 ARTE POPULAR: VIVO Y TRADICIONAL

Fue el choque del jarro con el caldero.
El jarro podía ser muy fino y hermoso, pero
quebradizo...
Alfonso Reyes

Tendrían que pasar ocho años desde que se celebró el Primer Congreso Indigenista Americano para que se concretara en México la creación del Instituto Nacional Indigenista. Y aún tres años más para que el Consejo de las Artes Populares pudiera materializar una de sus mayores ambiciones: la creación del Museo de Artes e Industrias Populares. En 1951 el artista Miguel Covarrubias pintó un gran mural en la sede del nuevo museo. El mural es una síntesis de sus teorías como antropólogo, sus aproximaciones al arte popular y sus propuestas para el arte moderno. Una vez expuesta la concepción del arte que promovía el indigenismo de la primera mitad del siglo XX, este capítulo se va a ocupar en señalar los ecos que estas ideas tuvieron en la obra del artista y arqueólogo Miguel Covarrubias.

MIGUEL COVARRUBIAS: ARQUEÓLOGO

Miguel Covarrubias, formando parte de la Sociedad Mexicana de Antropología, fue nombrado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia como el director de las excavaciones en la zona de Tlatilco; excavaciones a las que el artista Diego Rivera era asiduo. A partir de su trabajo en Tlatilco, y después de visitar y estudiar otras zonas prehispánicas, como la Venta, desarrolló una de las tesis por las que será mayormente reconocido: se ocupó en tratar de determinar si la cultura “olmeca” era la cultura madre básica que habría dado origen a las grandes culturas mesoamericanas; fundamentando sus hipótesis en un estudio de las obras

de arte, elaboró un cuadro en donde mostraba la influencia de la máscara de jaguar olmeca en máscaras posteriores de dioses de la lluvia (Fig. 1).⁶³

Su experiencia en Tlatilco y los trabajos que dedico al estudio de la problemática acerca del estilo olmeca fue lo que lo llevó a especializarse cada vez más en el estudio de la arqueología. Acerca de sus trabajo en la zona olmeca dice: “Caí bajo el hechizo de la ‘arqueología’ olmeca desde los primeros días de su determinación”.⁶⁴ Y de su labor en las excavaciones: “Por medio de la arqueología podemos reconstruir la cultura material, la apariencia, las costumbres, los conceptos artísticos y religiosos de los pueblos desaparecidos, tales como los de los remotos habitantes de Tlatilco”.⁶⁵ Su gran dedicación a la arqueología sería suficiente para que Ignacio Bernal lo llamara “el último olmeca”, en la dedicatoria de su libro *El mundo olmeca*.

Para la arqueología mexicana la importancia de los estudios de Covarrubias reside en que, como escribe él mismo, “los hallazgos de Tlatilco representan el florecimiento máximo del periodo Zacatenco, que es por el momento la manifestación más antigua de los antiguos agricultores de la época preclásica mexicana”.⁶⁶ A partir de esta excavación, Covarrubias intentó solucionar uno de los problema más relevantes para el estudio del arte prehispánico y la arqueología de su época: hasta ese momento las culturas más antiguas encontradas en México aparecían ya completamente formadas; es decir, ya cultivaban el maíz, tenían una técnica de cerámica avanzada y hacían figuras de barro cocido; además, celebraban ceremonias religiosas, hacían textiles y, en algunos lugares, tallaban el jade. A Covarrubias le

⁶³ Acerca de los trabajos de Covarrubias Juan Rafael Coronel Rivera dice que: “Una de la situaciones alrededor de Miguel que más me han llamado la atención, es cómo sus colegas antropólogos y etnólogos no han sabido situarlo en un lugar equiparable, siendo que sus aportaciones a estos campos son fundamentales. Por ejemplo, quien esté relacionado con el estudio de los olmecas, sabe de sobra que las investigaciones y en ese momento, suposiciones de Covarrubias, ahora son, en su mayoría, datos históricos irrefutables y son la teoría fundacional de todo el sistema de estudio olmeca. Quien revise los libros sobre el tema, verá que en la actualidad éstos, en sus partes fundamentales se dedican a ratificar o reclamar ideas propuestas por él” *Cfr.* “Covarrubias: Yólotl Bali, Yólotl Tehunatepec” en *Miguel Covarrubias: Cuatro Miradas. Four Visions*, México, Editorial RM, 2005, p. 145.

⁶⁴ Miguel Covarrubias, *Arte Indígena de México y Centroamérica*, México, UNAM, 1961, p. 59.

⁶⁵ Miguel Covarrubias, “Tlatilco: el arte y la cultura preclásica del valle de México” en *Cuadernos Americanos*, año 9, num 3. México, p. 155.

⁶⁶ *Ibid.* p. 162.

parecía que, “Todos esos rasgos son demasiado avanzados para construir una cultura básica ancestral para la grandiosa civilización clásica prehispánica”.⁶⁷

Tomando en cuenta los descubrimientos hechos hasta ese momento, Covarrubias se cuestionaba si es que los elementos más antiguos encontrados en el continente reunían las características suficientes para hablar de ellos como el fundamento de una importante civilización: la mesoamericana. El problema era que Covarrubias notaba una gran laguna entre las características más sencillas que deberían tener las *culturas básicas* y la presencia de elementos más sofisticados, sobre todo en el arte, de los objetos encontrados en México, por más antiguos que estos fueran. Covarrubias nunca va a encontrar una respuesta que le parezca suficientemente satisfactoria, sin embargo, esboza algunas posibles respuestas. Dice entonces que: “Por el momento presente y mientras no se descubran los pasos evolutivos de los pueblos agrícolas, tenemos que aceptar que vinieron de alguna otra parte con una cultura ya formada”.⁶⁸ Las hipótesis de Covarrubias desafiaban a los científicos evolucionistas, quienes defendían la idea de un progreso continuo de la cultura, y que consideraban imposible que un periodo tan remoto, como el de la cultura olmeca, pudiera tener rasgos tan sofisticados.

A pesar de las incertidumbres, Covarrubias es de los primeros arqueólogos en aventurarse a hacer una tabla donde se hiciera una correlación de los periodos y horizontes establecidos hasta ese momento por la arqueología. Así es como hace una división temporal de las culturas mesoamericanas.⁶⁹ En sus libros esta división será conocida como los *Horizontes básicos para el estudio del arte indígena*, y será la siguiente: 1. Horizonte Preclásico, con sus fases de formación, de florecimiento y decadencia; 2. Horizonte Clásico, el gran periodo de la metrópoli teocrática; y, 3. Horizonte Histórico, con los periodos de renacimiento tolteca y Mixteca-Puebla, y los periodos imperialistas aztecas.⁷⁰

⁶⁷ *Ibid.* p. 149.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján hacen una historia de la periodización de Mesoamérica. En ella explican que: “Covarrubias fue uno de los primeros en incorporar el término “Preclásico”, acuñado por Robert Wauchope en 1951, en sustitución del “Arcaico”. Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, “La periodización de la historia mesoamericana” en *Arqueología Mexicana. Ediciones especiales: Tiempo Mesoamericano*, 2002, número 11, México. p. 18.

⁷⁰ Cfr. Miguel Covarrubias, *El águila, el jaguar y la serpiente. Arte Indígena Americano. América del Norte: Alaska, Canadá, Los Estados Unidos*. México, UNAM, 1961. 305 p.

Queda claro que Covarrubias se involucró en los debates acerca de los métodos y la teoría de la arqueología. Al reflexionar acerca de la arqueología que se practicaba en ese momento llegaba a la feliz conclusión de que ésta cada vez procuraba ser más sistemática. Covarrubias describe el proceso:

La arqueología especulativa y a menudo fantaseadora del siglo XIX ha cedido lugar a la arqueología metódica y sistemática de hoy. Muchas de las simplistas y cómodas creencias acerca de la edad, orígenes e identidad de los indios, han sido descartadas al someterlas a una rigurosa revisión. Las culturas ya no se designan con nombres legendarios o dudosamente lingüísticos, a menudo equivocados y falsos, sino por los nombres de sus sitios más importantes. Frecuentemente, hasta cinco y seis culturas, bien diferenciadas en cuanto a épocas y características, han ocupando el mismo lugar, dejando capas superpuestas de restos de cerámica y utensilios. Estudiadas cuidadosamente en su secuencia estratigráfica, tomando en cuenta la diversidad de las arcillas empleadas, las formas, los estilos decorativos y otros elementos, han permitido establecer la extensión y posición cronológicas de cada fase, así como las pruebas de interrelaciones con otros pueblos. Durante ese proceso, al que se ha llamado apropiadamente 'arqueología de campo', se remueve la tierra de un hacinamiento de escombros y de desperdicios por capas, y cada palada de tierra se examina en busca de tiestos y de otros restos. Los resultados se clasifican y estudian para establecer las distintas fases de las culturas sucesivas" ⁷¹.

La estratigrafía, el método que describe Covarrubias, había sido introducida y difundida en México por Manuel Gamio, quien alrededor de 1909 hace una serie de excavaciones en la zona del Valle de México. Gamio descubre que hay una diferencia de estilo en cada capa de los restos encontrados y eso le permite intuir la existencia de diferentes culturas en un mismo territorio a través del tiempo. Este cambio en la metodología obligaba a los arqueólogos a revisar lo que se creía saber acerca de los indios de América.

Además de un cuidadoso trabajo como arqueólogo, Covarrubias procuró que sus descubrimientos fueran convergentes con sus estudios de arte. Su formación como artista le permitía aproximarse de manera diferente a los problemas de la arqueología. Alfonso Caso dice en una entrevista acerca de él: "Covarrubias dio a la arqueología algo que le faltaba y que nosotros no podíamos darle. Una percepción estética de la forma".⁷² Fundamentando sus hipótesis en el estudio de las obras de arte, Covarrubias se propuso estudiar los valores

⁷¹ *Ibid.* p. 5-6.

⁷² Elena Poniatowska, *Miguel Covarrubias: Vida y Mundos*, México, Ediciones Era, 2004, p. 104.

estéticos y las implicaciones históricas de los objetos de arte de los indígenas americanos. Su objetivo era entender los procesos mentales de los creadores de arte y los factores sociales que habían ayudado a su formación. A pesar de los cambios en los estudios arqueológicos, Covarrubias pensaba que, muchas veces, los datos arqueológicos no eran lo suficientemente confiables para llegar a conclusiones sólidas. En estos casos, Covarrubias privilegiaba el estudio de las piezas de arte,

Por pocos que puedan resultar los datos arqueológicos dignos de confianza para conseguir un conocimiento global de la cultura indoamericana, poseemos, sin embargo, la cantidad de material artístico suficiente que nos permite asomarnos al arte aborigen americano, y teorizar acerca de sus significado, su probable evolución, e, incluso, respecto a sus orígenes, así como juzgarlos desde el punto de vista estilístico.⁷³

Un ejemplo claro de este método puesto en práctica es el cuadro, ya citado, de la influencia olmeca en el resto de los estilos mesoamericanos. Covarrubias, por medio de un método sistemático de observación y comparación de las formas de las piezas de diversas culturas, llegaba a la conclusión de que un buen estudio de éstas permitía reconstruir la mayoría de los aspectos de un periodo.

Así como Covarrubias criticaba el paradigma evolucionista en la arqueología (en el caso del llamado *problema olmeca*), también lo hizo en lo que incumbe al arte. Como a muchos artistas del siglo XX, a Covarrubias le preocupaba recuperar el arte indígena para defender sus valores frente a los cánones del arte occidental. Para ello necesitaba hacer una crítica a las normas del arte predominantes. Lo primero que tenía que hacer era poner en duda el concepto de *arte primitivo*, término con el que era juzgado el arte de los antiguos indígenas americanos,

La expresión 'arte primitivo' ha llegado a significar, en términos generales, el arte de aquellos pueblos cuya cultura queda fuera del conjunto de la civilización occidental o de las grandes culturas de Oriente; en el mejor de los casos, se interpreta como una forma sencilla y sin evolucionar de un arte posteriormente muy desarrollado. Nuestro concepto de la evolución del arte se origina en la aplicación dogmática de las teorías evolucionistas del siglo XIX, que consideraban las distintas culturas humanas como fases de una línea continua de evolución, y

⁷³ Miguel Covarrubias, *El águila, el jaguar y la serpiente.... op.cit.* p. 7.

las clasificaban según el grado en que diferían de la civilización europea, considerada entonces como el pináculo, la flor perfecta, de ese proceso evolucionista.⁷⁴

Al igual que Gamio, Covarrubias pensaba que la conquista de los europeos en América había significado la muerte de las cultural prehispánicas. Sin embargo, creía que era posible que la capacidad creadora de los indígenas hubiese sobrevivido al paso del tiempo y que, tanto los indígenas como los artistas modernos, podían aprovechar esta capacidad para reactualizar en el arte algo de esa antigua grandeza: “No pueden acreditarse en América Latina evoluciones semejantes del arte indígena, pero el desarrollo de extraordinarias artes populares compensa en parte lo que se perdió. Es más, la herencia indígena empieza a dejarse sentir en las artes de los pueblos contemporáneos de América”.⁷⁵

MUSEO DE ARTES E INDUSTRIAS POPULARES

El *Museo de Artes e Industrias Populares* de la Ciudad de México fue inaugurado el 22 de mayo de 1951 en el templo del Ex Convento de Corpus Christi en el n° 44 de la Avenida Juárez. Fue fundado por acuerdo del presidente Miguel Alemán, quien prometió la realización durante su campaña presidencial. El Museo funcionaría bajo el patronato del Consejo de las Artes Populares, apoyado a su vez, por el Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

A pesar de su relevancia, el museo de la Ciudad de México no sería el primer museo de su tipo. Por decreto del presidente Lázaro Cárdenas, en 1938, se inauguró en Pátzcuaro el primer Museo de Arte e Industrias Populares. Pátzcuaro fue la misma ciudad en donde dos años después se celebraría el Primer Congreso Americano Indigenista. Este museo se planeó con la finalidad de exhibir arte popular de la región purépecha en Michoacán. En un principio su colección estuvo formada por donaciones particulares; pero en 1942 el INAH lo integra a su red de museos y, como parte de los acuerdos, aumenta la colección, que sin embargo continuaría siendo de arte purépecha. El museo aún existe y tiene su sede en el

⁷⁴ *Ibid.* p.92.

⁷⁵ *Ibid.* p. 133.

antiguo colegio de San Nicolás, un edificio fundado por Vasco de Quiroga en el siglo XVI. Sin embargo, la tradición centralista de las instituciones del país hizo que el museo de la Ciudad de México fuera considerado más importante que el de Pátzcuaro. Además de que éste pretendía mostrar piezas de arte popular de toda la República, no sólo de una región.

Al igual que el de Pátzcuaro la sede del museo de la Ciudad de México era un edificio colonial. El templo de Corpus Christi había sido convento para mujeres indígenas; por un breve tiempo, sede de la Iglesia Católica en México; y, más recientemente, Museo de Higiene. Para la inauguración del museo se hicieron las modificaciones necesarias en el edificio, conservando únicamente la estructura y perdiendo toda la antigua decoración. El museo ya no existe y el edificio es hoy en día el Archivo de Notarías. Aun así, la nota de un periódico nos permite recrear la distribución del museo en el día de su inauguración:

Ahora la nave del templo de Corpus Christi ha quedado seccionada. Sus puertas de entrada son grandes aparadores; sigue el departamento de ventas que tiene todas las características de un moderno establecimiento. Al fondo se ve un gran mural de Miguel Covarrubias que representa sobre un mapa de la República toda la gama de nuestro folklore.

En la parte superior, está lo que podríamos llamar almacén de la tienda con gran profusión de objetos, muy bien seleccionados.

El pasillo anexo a la nave se adoptó para exposición de lacas y hay verdaderas maravillas; el salón superior se destinó a la sección llamada de artesanías, donde se admiran los más variados y diversos productos del ingenio del pueblo.⁷⁶

A la ceremonia de inauguración asistieron el Secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal; así como Manuel Gamio, quien en ese momento era director de Instituto Interamericano Indigenista; además, entre el público, también había muchos artistas nacionales y numerosos turistas norteamericanos. Durante la inauguración, Alfonso Caso reiteró que, desde el Primer Consejo Indigenista, se había aprobado la creación de un patronato que tuviera como meta la protección a los productores de artes populares, el mejoramiento técnico de los productos y la conservación de las calidades artísticas y de la espontaneidad de la inspiración de los artistas populares. Una de sus prioridades era la obtención de mercados más amplios y el pago de ganancias más elevadas a los productores, lo que se pretendía lograr promoviendo la mayor difusión del arte popular.

⁷⁶ "Fue abierto el Museo de Artes Populares" en *El Universal*, 23 de mayo de 1951.

El Consejo también se encargaría de fundar otros museos de artes populares, en los lugares en donde se produjeran actualmente los objetos de arte. Caso no quiso dejar de mencionar que, aunque el museo a penas se inauguraba, entre los productores de diversas regiones del país, se había despertado un gran entusiasmo para colaborar con los miembros del Consejo. A los productores de arte popular les interesaba obtener materias primas de mejor calidad.⁷⁷

El Consejo de Artes Populares quedó integrado por Miguel Covarrubias, Jorge Enciso, Fred Davis, Roberto Montenegro y Daniel Rubín de la Borbolla. A su vez, los cargos del museo y su respectivo patronato se distribuyeron así: Alfonso Caso como presidente, Daniel F. Rubín de la Borbolla como vocal ejecutivo y director del Museo, Ignacio Marquina como vicepresidente, y como vocales técnicos especializados: Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Frederick Davis y Alberto Best Maugard.

En cuanto a las exposiciones, se procuró que desde el principio se privilegiara el carácter estético del arte popular, sobre cualquier otro criterio. Se quería destacar la permanencia de una misma técnica que se remontara a tiempos prehispánicos y que sobreviviera en las creaciones contemporáneas. De esta manera se demostraba el carácter estético del arte mexicano. Para la apertura la museo se organizaron dos exposiciones: *Obras Maestras del Arte Popular Mexicano*, de carácter permanente; y *La Laca Mexicana*, de carácter temporal. La exposición temporal era una colección de lacas mexicanas con piezas de los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, pero también había algunas piezas prehispánicas, que ya utilizaban como decoración el sistema de lacas, y algunas piezas contemporáneas. Las piezas eran de los Estados de Michoacán, Guerrero y Chiapas.

La participación de Miguel Covarrubias fue fundamental en ambas exposiciones. En un principio se encargó de hacer el texto del catálogo de la primera exposición: *Obras Maestras del Arte Popular Mexicano*. Los objetos para ambas exposiciones fueron traídos de los museos asociados al INAH y de la misma colección del Instituto, pero otra fuente importante para obtener objetos fue el préstamo por parte de particulares. Covarrubias y su

⁷⁷ Para una nota completa de las declaraciones de Alfonso Caso Cfr. "Hoy se abrirá el Museo de Artes del Pueblo" en *Excelsior*, 22 de mayo de 1951.

esposa Rosa prestaron al museo una gran cantidad de objetos, entre ellos: guajes, cajas, cofres y jacaritas de Olinalá; collares hechos de gaujitos y jicaritos; xicalpechtles de Chiapas y Olinalá; bateas de Uruapan; una máscara de viejito de Pátzcuaro; y, una máscara negra de Uruapan. También Jorge Enciso contribuiría con muchas piezas.

Otra de las características más relevantes del museo era la presencia de una gran tienda que vendía al público piezas cuidadosamente seleccionadas de arte popular. El mismo cuidado que los organizadores ponían en las exposiciones, lo ponían para la selección de las piezas que se vendían en el museo. La importancia de la tienda fue tal que muchas veces se obtenían más ingresos de la venta de los objetos que de la venta de entradas para el museo. A pesar de que el museo tenía la intención de apoyar a los vendedores de arte popular, la presencia de la tienda se convirtió en una competencia para los vendedores de ambulantes que comerciaban sus productos sobre la Avenida Juárez.⁷⁸

El proyecto del Museo de Artes e Industrias Populares no fue un proyecto menor. El museo se convirtió en la institución que manejaría todos los asuntos de arte popular mexicano en el país y en el extranjero. Por ejemplo, con motivo de la exposición de Arte Mexicano que el Instituto Nacional de Bellas Artes planeaba mandar a varias ciudades de Europa en 1952, el Instituto Nacional Indigenista le encargó al patronato la preparación de la colección de arte popular, que sería una de las secciones más destacadas de la exposición. La exposición era muy importante porque en ella se planeaba mostrar a los demás países las tendencias estéticas de arte mexicano. El museo sería, a partir de ahora, un referente indiscutible del arte mexicano.

GEOGRAFÍA DE LAS ARTES POPULARES EN MÉXICO.

Para los periodistas y críticos, el museo y su misión eran una hazaña admirable y los objetos que ahí se exhibían eran bellos y todos *muy mexicanos*. Todo el acontecimiento los había

⁷⁸ “Museo Nacional de Artes e Industrias Populares. Informe correspondiente a 1952” Archivo Miguel Covarrubias UDLA-Puebla.

dejado satisfechos; pero hubo algo en especial que los fascinó: un colorido mural que recibiría a los entusiastas del arte popular que a partir de ese momento visitarían el museo.

Unos días después de la inauguración, Alfonso Caso escribe en el periódico *El Universal*: “Miguel Covarrubias ha pintado un gran mural en el Museo de Artes e Industrias Populares. El tema es la distribución en México de estos productos que demuestran la extraordinaria sensibilidad artística del mexicano”.⁷⁹ La nota entera es una emotiva descripción de las escenas presentes en el mural que Covarrubias pintó para decorar el Museo. Caso destacó el carácter plástico y la intención sintetizadora de la obra: “Lleno de color y de vida, es el mapa pintado por Covarrubias. Todas las regiones del país, en donde se producen los bellos objetos que consumen nuestras clases populares, están representadas; todos los indígenas aparecen con sus trajes característicos [...]”.⁸⁰ El mural era una ejemplar representación de lo que el sueño nacionalista e indigenista había querido para México, y es en ese mismo tono en el que concluye Caso su breve intervención en el periódico: “México, encrucijada de culturas, con toda la profundidad de su tradición, con todo su color y toda su fuerza avasalladora, con la personalidad y la alegría pueril y maliciosa de su pueblo inconquistable, tal es lo que ha pintado Miguel Covarrubias en el mural del Museo de Artes e Industrias Populares”.⁸¹

Por supuesto que el halago no era gratuito, fue el mismo Caso, como director del INAH y del patronato del Museo, quien pensó en Covarrubias como el artista ideal para la tarea de decorar uno de los muros. El cinco de octubre de 1950 Alfonso Caso y Miguel Covarrubias firmaron un contrato en el que éste último se comprometía a la realización de un mapa mural pintado al temple a base de caseína, de las regiones productoras de artes e industrias populares de la República Mexicana.⁸² Covarrubias ya era en ese entonces un afamado conocedor de las artes populares. Desde muy joven se había dedicado a coleccionar objetos de arte popular y, con la ayuda del resto de los miembros del Consejo de Artes Populares, había hecho una profunda investigación del tema para la colección permanente del Museo.

⁷⁹ Alfonso Caso, “El mapa de Covarrubias” en *El Universal*, 25 de mayo de 1951.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Archivo Miguel Covarrubias UDLA-Puebla.

A lo largo de su carrera Covarrubias pintó más de diecisiete mapas; algunos para las ilustraciones de libros, otros para folletos promocionales y tan sólo unos cuantos como mapas murales. Pero el claro antecedente del mapa que estamos estudiando es una serie de mapas murales que llevaron el nombre de *Pageant of the Pacific*. Durante cuatro meses, entre 1938 y 1939, Miguel Covarrubias pintó en San Francisco seis mapas para la Exposición Internacional del Golden Gate, en la Isla del Tesoro. La feria se organizó para conmemorar la construcción de dos nuevos puentes en la Bahía de San Francisco: el Golden Gate y el puente de la Bahía. Para la exposición internacional se construyó una isla artificial en donde se levantaron edificios, que serían destruidos una vez terminada la feria. Por esta misma razón, los murales de Covarrubias se hicieron en paneles móviles tomando en cuenta que, aunque los edificios iban a desaparecer, se pretendía reubicar los murales para conservarlos en otro sitio.

Los organizadores de la exposición, en especial Phillip N. Youtz el director de la exposición, conocían el trabajo de Covarrubias y estaban muy interesados en que el artista hiciera los mapas para decorar el edificio principal, que llevaría el nombre de Pacific House. En 1937 Covarrubias había publicado el libro *Island of Bali*,⁸³ con motivo de su viaje a la isla. El libro se volvió muy famoso en Estados Unidos porque era un compendio de temas arqueológicos, históricos y etnográficos, acompañado de ilustraciones y fotos, de una región poco conocida del Pacífico. Covarrubias acostumbraba ilustrar sus libros con un mapa, que él mismo dibujaba. Youtz estaba muy impresionado con el trabajo de Covarrubias y, por medio de Moisés Sáenz el secretario de educación en México, contactó al artista para pintar los mapas.

Covarrubias pintó seis mapas, ayudado por Antonio Ruiz *el Corcito*,⁸⁴ con los siguientes temas: pueblos y razas; flora y fauna; economía; manifestaciones del arte;

⁸³ Miguel Covarrubias, *Island of Bali*, Nueva York, Alfred.A Knopf, 1937.

⁸⁴ Antonio Ruíz *el Corcito* es un protagonista del arte moderno mexicano que merecería un trabajo aparte. Miguel Covarrubias y Antonio Ruíz se conocieron en 1917 cuando trabajaban como dibujantes de mapas en la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Para Rita Eder “fue en esa oficina donde uno y otro aprendieron la técnica precisa y la matemática necesaria para registrar información cuantificable en un formato cartográfico”. Rita Eder, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949*, tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p 168. Rita Eder dedica el capítulo 3 y 4 de su tesis doctoral al estudio de dos “mapas” de Antonio Ruíz, que realizó en la misma época que los mapas de San Francisco: el primero, se trata de las obras *El sueño de la Malinche* (1939),

vivienda nativa; y, medios de transporte.⁸⁵ Para las investigaciones lo ayudaron un grupo de académicos de la Universidad de California, entre ellos: Walter Goldsmith, Carl Sauer y Arthur L. Kroeber, los tres antropólogos especializados en el área del Pacífico. Covarrubias publicó, además, un pequeño folleto en donde explicaba los contenidos de su trabajo. Por medio de los mapas se pretendía demostrar la influencia del océano Pacífico en la vida contemporánea de todo el mundo.

La intención de los murales de San Francisco era cambiar el enfoque de la cartografía mundial al proyectar al Océano Pacífico como la parte central del mapa mundial:

[...] el océano Pacífico se ha considerado, en el imaginario popular, como una vasta extensión de agua en cuyas orillas habitan, en comunidades dispersas, pueblos lejanos y exóticos, y como una barrera, en vez de lo que en realidad es: una ruta para que todos los pueblos, culturas y economías nacionales que pertenecen al área del Pacífico se comuniquen entre sí.⁸⁶

La proyección la hicieron un grupo de geógrafos de la Universidad de California, a partir de una proyección de Van der Grinten. En la nueva cartografía, propuesta en el trabajo de Covarrubias, el Océano Pacífico se convirtió en el punto central, a diferencia de los mapas tradicionales, en donde el Océano Atlántico es el protagonista y el continente europeo aparece como el territorio más importante del mundo, mientras que los demás que rodean siempre son secundarios.

Más de diez años después, con estas ideas en mente, Covarrubias va a pintar el mural del Museo de Artes e Industrias Populares que será mejor conocido como *Geografía del Arte Popular en México*. En esta ocasión Covarrubias va a retomar, de la experiencia en San Francisco, la metodología de trabajo. Al igual que sus libros, combinaría en el mural un conocimiento profesional de la arqueología y la etnografía con la habilidad plástica para transmitir una nueva manera de ver el mundo.

que es considerado por la historiadora como resultado de la experiencia en San Francisco “[...] pero mientras que el trabajo artístico realizado sobre el Pacífico es descriptivo y analítico, *El sueño* es un ejercicio de síntesis y montaje de varias escenas en una.” Rita Eder... p. 172; el segundo, se trata de una serie de mapas que Ruiz pinta en 1937 y 1949 para el mecenas Valente Sousa.

⁸⁵ El mapa de las *Manifestaciones del Arte* es el que mejor se relaciona con el mapa del Museo de Artes e Industrias Populares. En él Covarrubias va a mostrar las expresiones artísticas, tanto antiguas como modernas, de los pueblos del Pacífico.

⁸⁶ Miguel Covarrubias, *Esplendor del Pacífico*, México, CONACULTA, 2002, p 54.

El mural *Geografía del Arte Popular en México* ha sido injustamente descrito como un mural *geográfico-ilustrativo*, restándole algo de su carácter original y mucho de su potencia. Una mirada superficial ve en el mapa tan sólo la acumulación y el recuento de los objetos y creadores de las artes populares del país. Sin embargo, más que como un simple dibujante de mapas, Covarrubias se plantó frente al muro e hizo que del terreno brotaran, como exuberantes y coloridos frutos, los indígenas y sus creaciones populares. Detrás de la relación de los objetos y los personajes con la geografía natural se encuentra latente una teoría que relacionaría la arqueología con el arte popular.

Geografía del Arte Popular en México. Actualmente podemos encontrar el mural en la pared del coro del antiguo templo de Corpus Christi. Solitario y alejado del público, basta con encender las luces para notar cómo destaca su impresionante colorido, en fuerte contraste con el resto de los muros, de un color pálido y ninguna decoración. El mural no está ejecutado directamente sobre el muro, Miguel Covarrubias pintó, en su lugar, sobre un soporte de metal que después instalaría en la pared, de manera semejante a los paneles móviles sobre los que pintó los murales de San Francisco. Acerca de los materiales, la técnica que utilizó fue el temple a la caseína sobre yeso, una técnica que se derivaba de la que había inventado para trabajar en San Francisco;⁸⁷ sólo que en este caso sustituyó los paneles de madera comprimida por un soporte de metal desplegado y repellido con una preparación con base de carbonato de calcio que permitía el trabajo rápido y terso. El mural está enmarcado por un gran arco adintelado y es de grandes dimensiones. Una pequeña placa de madera en el lado izquierdo es el único elemento tridimensional de la obra.⁸⁸

⁸⁷ Acerca de la técnica de los murales en el San Francisco, escribe Covarrubias:

“Para pintar los mapas se prefirió el duco laqueado y liso a base de nitrocelulosa, manipulándolo no como si fuera laca opaca, sino aplicando simplemente el pigmento puro y seco mediante una laca transparente diluida en laca menos densa. A cada pincelada, las partículas de color quedan embebidas en el cuerpo de la nitrocelulosa y, por la acción de la laca menos densa, se disuelven instantáneamente, proceso análogo al de la pintura “al fresco” y que, en realidad, no es más que un fresco en laca, en vez de hacerlo sobre el enlucido acostumbrado. De este modo pudo obtenerse una superficie de lo más permanente, dura y lavable, impenetrable a la acción de todo agente destructor excepto el fuego, de aspecto limpio y brillante a cualquier distancia y desprovista, además de los elementos grasos que entran como componente principal en la mayor parte de las pinturas” Cfr. Miguel Covarrubias, *Esplendor del Pacífico*, México, CONACULTA, 2002, p 53-54.

⁸⁸ La placa de madera probablemente esté sustituyendo una puerta. Este elemento es importante porque nos sirve como indicio para suponer que el lugar actual que ocupa el mural no era su sitio original. Algunas notas

Covarrubias delineó el territorio a lo largo y ancho del espacio para que fuera éste la imagen dominante del mural. Sobre el territorio del lado izquierdo pintó un sol naranja con grandes y triangulares rayos. El sol tiene rostro y el ceño fruncido, además de grandes labios. En el lado contrario, una media luna de perfil está acompañada de una pequeña estrella de cinco picos, ambas de color grisáceo. La luna también tiene rostro pero éste es reposado, casi adormilado. En el espacio entre la luna y el sol hay una pomposa nube sobre la que flotan cinco personajes: una muerte sonriente que lleva la cabeza coronada de cuatro cuernos y tiene brazos, piernas y cuello de alambre; un soldado revolucionario de petate, con sombrero, cananas de balas y una pistola en la cintura; un judas blanco con figura de payaso, decorado de azul y rojo que, como ya tiene la mecha prendida, solamente aguarda el momento para explotar; un diablo verde, cornudo, peludo y de cola larga con los brazos estirados, como escondiéndose de alguien o a punto de emprender la huida; y, una sirena de cola rosada y grandes caderas, decorada con motivos florales, una corona y un collar, y que está tocando un instrumento de cuerdas.

Estos personajes eran objetos emblemáticos en la imaginería de los artistas mexicanos. Un caso especial es el de los Judas, que fueron pintados por Rivera, Chávez Morado, Antonio Ruíz y Tamayo, por mencionar sólo a algunos. Diego Rivera les dedica un breve texto en la revista *Espacios*, en la que opina que los judas eran una manera ejemplar en la que se manifestaba el genio estético del pueblo mexicano. Su valor radicaba en que eran hechos por miembros del pueblo no especializados; hombres que se dedicaban a otros oficios y que en Semana Santa trabajaban juntos para realizar estas esculturas. Al igual que Covarrubias, Rivera creía que en la memoria de la generalidad de los mexicanos estaba presente un gran potencial artístico que se remontaba a los tiempos prehispánicos, el arte popular era síntoma de ese potencial. Los Judas además tenían la virtud de formar parte de un ritual popular: “Son obras de arte destinadas a ser sacrificadas, para alegría y diversión feroz del pueblo que las produce: tienen, pues, un destino maravilloso”,⁸⁹ un arte percedero en el que el pueblo sublimaba sus pasiones.

de los periódicos de la época, apuntan que el mural era parte de la decoración de la tienda, que se encontraba en la entrada del museo.

⁸⁹ Diego Rivera, “Los Judas” en *Textos sobre arte, Obras*, Tomo 1, México, El Colegio Nacional, 1996, p. 321.

En la casa que Juan O’Gorman construyó para Diego Rivera y Frida Kahlo en el año 1931,⁹⁰ y que utilizaban como estudio, Diego Rivera tenía una colección de judas. Miguel Covarrubias, gran amigo de Rivera, se tomó una fotografía en el estudio acompañado de uno de los grandes Judas. Este Judas-payaso es el mismo que pinta en el mural (Fig 9). Sin duda, las visitas a la casa de Rivera y la convivencia con el artista tendrán una gran influencia en el trabajo de Covarrubias.

El Diablo verde que está a la izquierda de la Luna es otro de los personajes importantes. En la nube, es el único de los cinco que está animado; es decir, no se trata de un objeto de arte popular, sino de un personaje del imaginario popular que está conviviendo con los objetos. Covarrubias retomó este diablo de un grabado de José Guadalupe Posada llamado “Josefina Lara” (Fig. 11). La reproducción del grabado se incluye en la *Monografía* que publica en 1930 Frances Toor (Mexican Folkways) y en donde se reproducen 406 grabados de Posada. En esta monografía se hace un recuento de los grabados, sin embargo, no se incluyen los textos que acompañaban a la imagen. Por otro lado, en el libro del Dr. Atl sobre el arte popular, el trabajo de Posada está ubicado dentro de la categoría de *Los Ejemplos*, “los ejemplos son narraciones de algún suceso extraordinario, en el que un mal sujeto es castigado milagrosamente. Son especies de reportazgos muy periodísticos, adornados con la intervención de Dios o del Diablo”.⁹¹ Es significativo que en este libro se reproduzca el mismo grabado de Posada, con el diablo que encontramos en el mural.

Dentro de la categoría de Arte Popular, José Guadalupe Posada ocupa un lugar muy importante; la mención de Posada en el mural de Covarrubias es fundamental si tomamos en cuenta que el trabajo del grabador se había convertido en un referente para los artistas modernos de la generación que le siguió. Diego Rivera, quien hace la introducción de la *Monografía* de los grabados, hace una distinción entre dos corrientes de arte que se hacían en México: la de la burguesía, a la que llama “simiesca y colonial” porque intentaba imitar a los modelos extranjeros; y la del arte popular, en la englobaría la “obra del pueblo”, pero también la de los artistas que, en sus palabras: “han llegado a personalizarse, pero que han vivido, sentido, trabajando expresando la aspiración de las masas productoras”. Aún así, no

⁹⁰ Ésta es considerada una de las primeras casas funcionalistas en México.

⁹¹ p 263.

es solamente a partir de los temas, o del consumo de las hojas volantes por el pueblo mexicano, que Rivera recupera la figura de Posada; Rivera recupera, sobre todo, las cualidades plásticas de la técnica del grabado y, entonces escribe:

Los valores plásticos que contiene la obra de Posada son todos los más esenciales y permanentes de la obra de arte. [...] La composición de Posada, de un extraño dinamismo, mantiene, sin embargo, el equilibrio más grande de los claros y oscuros en relación a la superficie del grabado. [...] El equilibrio a la par que el movimiento es la calidad máxima del arte clásico mexicano; es decir, del pre-cortesiano.⁹²

A partir de la composición de los grabados de Posada, una mezcla entre dinamismo y equilibrio de claros y oscuros, Diego Rivera hace una conexión entre el arte popular y el arte prehispánico. Estas cualidades compartidas entre las dos producciones de arte serán el sustento de la teoría acerca del arte popular que Covarrubias va a reproducir en el mapa.

La región que se representa en el mural es el centro y sur de México, así como un fragmento de Centroamérica. El océano azul rodea el territorio y conforme se acerca a la tierra los tonos disminuyen su intensidad hasta llegar al blanco, especie de olas que finalmente rompen en la playa. Las aguas están tranquilas, nada las interrumpe, a excepción de un pequeño barco hecho de un caracol de mar que navega por el golfo con dirección a algún puerto.

Ya en territorio firme, Covarrubias dibujó los elementos que conforman la geografía del terreno: montañas y cordilleras geometrizadas, que recuerdan a los esquemas del *Método de Dibujo* de Best Maugard, que Covarrubias ilustró; valles, desiertos, grandes lagos, lagunas, bahías y ríos que cruzan todo el territorio; y, por último, algunos volcanes, de los cuales dibujó, tanto sin actividad y con nieve en la cima, como algunos activos y con una fumarola que se escapa del cráter. Hay dos elementos que dan una pista acerca de la geografía política del territorio: pequeñas estrellas con una leyenda que indican que en ese punto hay una ciudad importante, como Jalapa, Pachuca, Mérida, México, San Luis Potosí o Guadalajara; y, una línea naranja y gruesa que marca la división territorial de Belice y Guatemala con respecto a México. Dentro de la composición, estos elementos representan el

⁹² Diego Rivera, "José Guadalupe Posada", *Posada. Monografía de 400 grabados de José Guadalupe Posada*, México, Editorial R.M., 2012.

suelo sobre el que Covarrubias va a dibujar el resto de los personajes del mural. Es un suelo exuberante y rico, típico de un clima tropical donde el verde es dominante, a excepción de la zona central en donde los colores amarillentos sirven para representar el cambio a un clima más seco. Todos estos elementos comparten una misma escala y las formas recuerdan a aquellas que dibujaban los españoles enviados durante la colonia a explorar el terreno para realizar mapas.

Vale la pena recordar que la geografía había sido para los indigenistas un factor importantísimo en el desarrollo de la vida de las comunidades. Particularmente en el arte, lo que hacía que en México el arte indígena fuera mejor al europeo, dice Manuel Gamio, era que, este último, aún no estaba familiarizado con la naturaleza americana. Gamio consideraba que esta naturaleza era fastuosa y que el indio habían encontrado en ella elementos sumamente bellos que le servían de inspiración para sus creaciones. Es muy significativo, entonces, que Covarrubias decidiera representar varios de los elementos de esta naturaleza en el mural como el escenario en que se desenvolvían los artistas indígenas. Para los artistas mexicanos, como el Doctor Atl o Carlos Pellicer, el paisaje americano era una fuente inagotable de conmociones estéticas. El proyecto de reactualización del esplendor indígena significaba recuperar los impulsos estéticos que los indígenas experimentaban cuando se relacionaban con la naturaleza. Desde 1915, en el ensayo *Visión de Anáhuac* Alfonso Reyes hacía una invitación a dejarse afectar por la naturaleza del Valle de México:

Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese (y no soy de los que sueñan en perpetraciones absurdas de la tradición indígena, y ni siquiera fío demasiado en perpetuaciones de la española), nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo de domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa; esfuerzo que es la base bruta de la historia. Nos une también la comunidad, mucho más profunda de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural. El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común.⁹³

Aunque se trata de un periodo anterior en la historia del nacionalismo en México, creo que es posible vislumbrar en el ensayo de Reyes la idea de una creación auténticamente nacional que encuentra su origen en la convivencia, a través del tiempo, con el mismo objeto estético,

⁹³ Alfonso Reyes, "Visión de Anáhuac" en *Obras Completas de Alfonso Reyes*, Tomo 2. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p 34.

la naturaleza americana. Solamente si los artistas modernos lograban hacer suyas esas conmociones estéticas se podría consolidar el verdadero arte nacional.

Regresando al mural, una vez delineado el suelo del escenario Miguel Covarrubias representó una colección muy amplia de objetos y personajes. Covarrubias pinta plantas, hombres, mujeres y objetos de arte popular como si estuvieran saliendo de la tierra. En un principio, la imagen es caótica y saturada, los personajes se distribuyen azarosamente por el territorio; son tantos y tan coloridos que no es fácil encontrar orden y ritmo. Pero una vez que la mirada se detiene, es posible reparar en que los personajes y objetos están agrupados alrededor de algunas zonas del territorio. Estas agrupaciones no tienen límites estrictos y siempre hay algún personaje que deambula solitario, o un objeto que reposa entre las montañas esperando a que alguien lo encuentre.

Es evidente que hay algunas zonas que concentran muchos elementos y que éstos se vuelven más escasos conforme se aleja la mirada de estos puntos centrales. Para explicarlo mejor: si se detiene la mirada en la parte inferior del mapa y se busca la leyenda que dice "Oaxaca" podemos ver cómo se forma un valle en el espacio entre varias montañas. Sobre el valle hay un grupo de objetos: un jarrón, dos ollas, unos huaraches, un machete, un cinturón, un cesto, objetos de cerámica, platos apilados y un sarape doblado; rodeando los objetos hay varios grupos de personajes: el primero es un par de hombres que bailan cara a cara y que llevan puestos trajes recargados y un tocado muy ornamentado; por otra parte, aparecen un hombre y una mujer, ella está sentada con las piernas dobladas hacia atrás y lleva puesta una falda tejida de color rosa que sostiene a su cintura con una faja blanca, lleva el pecho desnudo, decora su cuello con un collar y los hombros están cubiertos por una pequeña manta; él está de pie detrás de ella, lleva un traje de mangas largas y calzón, el traje es blanco y está bordado de colores, tiene el pelo corto, bigote y lleva puestos un par de huaraches; del otro lado, una mujer está parada y mira al espectador de frente, ella lleva puesta una falda con una blusa, ambas largas, y su peinado es muy elaborado, además lleva en una mano una jícara; por último, una mujer joven acompañada de una más vieja miran hacia la izquierda. Ambas están vestidas con trajes elegantes y coloridos y también llevan collar y aretes. Lo más llamativo de su traje es el tocado frondoso que llevan alrededor de la cabeza. La joven está sentada y tiene a sus pies un guaje grande decorado con motivos florales. La más vieja

está de pie a sus espaldas y lleva en la mano un candelabro, también decorado con flores. Frente ellas hay una tinaja, cuya base tiene forma de mujer, y una escultura también con forma de mujer. A la derecha de la mujer mayor hay una franja de plantas que marca la división entre este grupo y el siguiente que sería el de Chiapas.

Estas últimas mujeres ya habían sido ilustradas en el libro de Covarrubias *Mexico South*, en donde el artista hizo un estudio histórico, antropológico y etnográfico de la zona del Istmo de Tehuantepec. Tehuantepec era una referencia obligada para los artistas mexicanos, quienes encontraban en esa región una especie de paraíso perdido que se había mantenido alejado de la modernidad y en donde podían presenciar modos de vida casi idénticos a los anteriores a la conquista española. Una obra en la que se destaca el imaginario moderno de Tehuantepec, es la primera parte de la película *¡Qué Viva México!* de Sergei Einsenstein.

Este gran y colorido paisaje tropical además tiene la virtud de contar con un gran rigor académico. Los objetos no están colocados al azar, la localización de cada uno de ellos corresponde exactamente a la región en donde se producen. Un año mas tarde Alfonso Caso va a reproducir el programa del mural en un artículo titulado “El arte popular mexicano” y, sobre todo, en el apartado homónimo “Geografía de las artes populares en México”.⁹⁴ Ahí va a enumerar tanto las principales zonas y estados en donde se produce arte popular, como los objetos más representativos de cada una de las regiones; las coincidencias son tales que es evidente que Caso utilizó como fuente principal para su artículo el mural y las investigaciones de Covarrubias.

La concentración más abundante de objetos y personajes se encuentra en la zona sur y centro del mapa. Incluso hay zonas en donde la concentración se vuelve tan profusa que cuesta trabajo distinguir e identificar tantos objetos. Tal es el caso de la zona que lleva la leyenda de “México” en el centro del territorio. Esta zona es especial, porque Covarrubias no sólo colocó los objetos sino que incluso dibuja dos grandes volcanes y un pequeño edificio que lleva en sus muros el nombre de “Ciudad de los Palacios”, y que es el único edificio del mapa.

⁹⁴ Ver Alfonso Caso, “El Arte Popular Mexicano” en *México en el arte*, número 9, noviembre de 1952.

Conforme el espectador sube la mirada hacia el norte es evidente que los objetos se vuelven más escasos. Un pequeño signo que ayuda a marcar el cambio entre territorios es una mujer que se encuentra cerca de la leyenda “Pachuca”. Esta mujer nos da la espalda mientras comienza a caminar, con pies débiles y descalzos, hacia el norte. A sus espaldas lleva un recipiente de barro. Ella ya no reposa sobre el suelo fresco, ahora empieza a caminar sobre un terreno más seco, que se volverá aún más conforme siga caminando. Sin embargo, en el último momento voltea la cabeza hacia la derecha en dirección del territorio verde y frondoso, que caracteriza a la zona central y sus alrededores, y que, con cierta melancolía, acaba de abandonar. Acerca del paisaje del Norte, Covarrubias explica:

El mapa representa las zonas de producción de las artes e industrias populares de la República Mexicana, razón por la cual ha sido omitida la zona norte del país, ya que carece de verdaderas industrias tradicionales populares. Los indígenas del noroeste producen algunos objetos de uso exclusivamente ceremonial, que no pueden incluirse dentro de las industrias y las artes populares, sin embargo, en el extremo superior izquierdo están representados los yaquis, notables por sus máscaras y sus danzas, y los tarahumaras que tejen magníficos sarapes de lana.⁹⁵

En el norte los personajes ya no están en grupos, solamente los encontramos de uno en uno. Ya nos los rodean una gran cantidad de objetos, van apareciendo pocos y de vez en cuando. Los colores también se vuelven más apagados. El ambiente en general va perdiendo algo de vitalidad. Así pasa con el indio que se encuentra más al norte, en los límites en donde acaba el mural. Él está solo, lo cubre un gran manto café sin ninguna decoración, tiene los ojos entreabiertos y lleva una cintilla en la frente. A su alrededor hay dos árboles y una pequeña cactácea. El único objeto que lo acompaña es un gran textil con motivos geométricos que cuelga del tronco torcido de uno de los árboles.

Sin embargo, profundicemos en el análisis del mural ¿Es en realidad un mapa de las *artes populares en México* si omite toda la región del norte del país? ¿Por qué Covarrubias decidió representar solamente la parte sur y centro de México, e incluso incluir una parte de Centroamérica?

La omisión del norte tiene su explicación en las teorías difusionistas y de los núcleos culturales. En esas décadas existía un ríspido debate acerca del difusionismo. El mundo

⁹⁵ Archivo Miguel Covarrubias UDLA-Puebla

científico, escribe Covarrubias, se hallaba rigurosamente dividido entre *difusionistas* y *aislacionistas*. Los primeros creían en una difusión temprana de los rasgos culturales asiáticos y de las regiones del Pacífico en todo el continente americano; mientras que los segundos, reivindicaban para las cultura indígenas un carácter de desarrollo local, sin influencia de otras regiones del mundo. A su vez, dentro del grupo de los difusionistas existían dos tendencias: aquellos que creían que los aspectos esenciales de la cultura americana habían sido traídos del viejo mundo; y aquellos que creían que había habido algún contacto entre Asia y América desde la Era de Piedra.

Es fundamental comparar los libros acerca del arte indígena que Covarrubias redactaría unos años después con las soluciones que se pueden ver en la composición del mural. Covarrubias se afilió a las tendencias difusionista para poder explicar la presencia de rasgos muy desarrollados en las culturas de la zona olmeca. Él intuía que ese desarrollo podía ser una prueba de un contacto muy temprano entre las culturas de América y Asia. Covarrubias dice:

Siempre me han llamado la atención las similitudes entre los conceptos y estilos de las artes de América, Asia oriental y de los mares del Sur, y me confieso culpable de las desviaciones 'difusionistas' subversivas. Las teorías de Rivet, Galdwin, Heine-Geldern y otros han ayudado a esclarecer mis propias impresiones respecto a los contactos transpacíficos. Para presentar la defensa de mi caso, tendré que empezar con una lista seleccionada de motivos de arte y de conceptos culturales comunes a los Continentes Viejo y Nuevo.⁹⁶

Las investigaciones que le sirvieron para realizar los murales de San Francisco, lo ayudarían a convencerse cada vez más de la existencia de una red de comunicaciones e influencias entre las regiones que rodeaban el Océano. Además, en 1949, durante el Congreso de Americanista celebrado en Nueva York, se presentó una exposición llamada *A través de Pacífico: ¿Contribuyeron las antiguas civilizaciones del Extremo Oriente a las civilizaciones indoamericanas?*, preparada por el Museo de Historia Natural de Nueva York. En ella, Covarrubias narra, se presentaron un conjunto abrumador de paralelismos entre Asia, las islas del Pacífico y América. Éste sería para el artista el punto culminante y más convincente de la veracidad de las teorías difusionistas.

⁹⁶ Miguel Covarrubias, *El águila, el jaguar y la serpiente.... op. cit* p 34.

Según las teorías difusionistas, existieron en el mundo precolombino núcleos en donde la cultura alcanzó su punto más alto. Estas zonas nucleares cumplían el papel de focos irradiadores para las zonas que los rodeaban. En el libro *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas, North America: Alaska, Canada, the United States* Covarrubias hace un mapa del continente americano en donde dibuja los zonas nucleares y el sentido de las influencias que ejercerían en otros territorios (Fig. 8). Para Covarrubias: “[...] los dos grandes focos de civilización superior en los que el arte americano alcanza su altura máxima [son]: Mesoamérica, con su núcleo en el sur de México, y el Área Andina, primordialmente en el Perú, cuyas realizaciones en las artes y en las ciencias pueden compararse, favorablemente, con las de las antiguas civilizaciones del Viejo Mundo”.⁹⁷ Si comparamos la región representada en el mural con un mapa de Mesoamérica, es evidente que lo que quiso representar Covarrubias en el mural *Geografía del Arte Popular en México* no era México sino la antigua Mesoamérica.

Mesoamérica era considerada como el foco intelectual y artístico de la civilización india. Esto nos permite plantear la siguiente pregunta: ¿Cuál era la intención del artista al representar los objetos y sujetos de las artes populares sobre un mapa de la antigua Mesoamérica? Profundicemos entonces en la lectura del mural: “Es curioso y significativo que las áreas de producción intensa del arte popular coinciden con la zona prehispánica de las altas cultura mesoamericanas”,⁹⁸ con este argumento, que se puede leer tanto en la parte trasera de una litografía del mural como en el texto de Caso, Covarrubias enuncia una de la principales tesis que va a intentar desarrollar durante toda su vida: el arte popular es al mismo tiempo un arte vivo y un arte tradicional. Es decir, que hay algo que permanece del antiguo arte indígena en los productos de los artesanos contemporáneos,

Puede decirse que no hay un solo objeto de arte popular que no esté concebido con un sentido muy especial y muy mexicano de la forma y de la expresión, simple y profundamente emotiva. Este concepto de la forma primitiva hierática deriva inconscientemente de la escultura prehispánica, una de las más vigorosas del mundo, el sentido del color fresco y

⁹⁷ *Ibid.* p 72

⁹⁸ Archivo Miguel Covarrubias UDLA-Puebla

violento, el humorismo macabro, son todas cualidades y características que han sido tal vez la influencia decisiva de la gestación de la pintura moderna mexicana [...].⁹⁹

En el libro *Indian Art of Mexico and Central America*, con propósito de estudiar la historia del arte de Mesoamérica, Covarrubias necesitaba determinar sus áreas culturales. A pesar de que aún no era posible establecer una división geográfica exacta, elabora un mapa en donde se establece la división de la región en seis áreas generales que identificará con los siguientes nombres: 1. Occidente de México, 2. La Altiplanicie Central, 3. La Costa del Golfo, 4. Oaxaca, 5. El Área Maya y 6. El Área Sudpacífica. Elabora un mapa en donde delimita estas regiones y hace un cuadro de los horizontes culturales por las que atraviesan. (Fig. 8)

Por otra parte, en el catálogo de la exposición *Obras Selectas del Arte Popular*, Covarrubias señala el hecho de que en las zonas indígenas se producía un tipo de arte popular distinto al de las zonas mestizas: mientras que los indígenas se limitaban a producir rica indumentaria y cerámica, para su uso exclusivo; en las zonas mestizas, con mejores comunicaciones y con mercados para sus productos, se producía mayor abundancia de objetos de arte popular e industrial. Así divide las zonas principales de producción de arte popular de la siguiente manera: 1. El Valle de México, 2. El Valle de Toluca, 3. El Valle de Puebla y Tlaxcala, 4. Oaxaca, 5. El Valle de Morelos y Guerrero, 6. Michoacán, 7. El Bajío, 8. Chiapas y 9. Yucatán.

Si se agrupan algunas de estas zonas en un solo conjunto, es curioso que muchas de las regiones coinciden con las mismas divisiones que Covarrubias hace para el mapa de Mesoamérica. Pero las coincidencias son aún más contundentes si se compara un boceto del mapa mural del Museo (Fig. 7) con el mapa de las regiones de Mesoamérica que dibujó Covarrubias. De este modo Covarrubias intentaba demostrar que algo de la grandeza artística de los pueblos prehispánicos había sobrevivido en la misma región en donde en la actualidad se producía el arte popular. Es como si en la geografía se hubiera conservado una memoria histórica que era inagotable para los indígenas que durante siglos habían habitado el territorio que alguna vez fue mesoamericano.

⁹⁹ Miguel Covarrubias. "Obras selectas del arte popular" en *Antología de textos sobre arte popular*, México, FONART, 1982. P. 84.

El mural es profundamente significativo porque en él el artista nos permite ver cómo muchas veces son varias las temporalidades que atraviesan una misma obra de arte. Sin duda, es una de las mejores y más ricas obras en la carrera de Covarrubias, y en la que logra materializar, en una pintura, una de sus teorías más importantes. A partir de una modificación en la distribución geográfica de los continentes de la tierra, como en el caso de los murales de San Francisco, o de una resignificación de una antigua región pre-colombina en los tiempos contemporáneos, Covarrubias intentó recuperar las nociones del arte de los grupos indígenas del continente americano y del asiático y así revivir se potencial creador.

La tradición de pintar mapas en los museos fue muy exitosa y será recuperada para otros proyectos museográficos en México. El Museo Nacional de Antropología e Historia, abierto al público en 1964, será un caso ejemplar. Miguel Covarrubias murió en 1957 y obviamente ya no podrá participar en este proyecto. Pero su hermano, Luis Covarrubias, quién además fue asistente de Miguel en el mural de Museo de Artes e Industrias Populares, va a continuar la tradición. Luis pinta en las salas del museo mapas que ilustran las zonas que se exponen en las salas e incluso, va a montar un taller en el mismo museo que se dedicará exclusivamente a realizar mapas con la finalidad de colocarlos en las salas de los museos.

EL MAPA DESDE UNA PERSPECTIVA MESTIZA

El mapa *Geografía del Arte Popular en México* representa entonces una geografía imaginada. Lo que podemos ver es un territorio inventado, una especie de Mesoamérica contemporánea en donde el pasado y el presente se sobreponen para proponer una nueva cartografía de lo nacional, en donde se privilegia una región y se excluye otra. Sin embargo, es necesario recordar que la unidad de la región mesoamericana es una elaboración posterior, nunca fue un territorio delimitado en tiempo prehispánicos. Alfredo López Austin señala que, desde los primeros años de la Colonia, Fray Bartolomé de las Casas notó que existía una unidad cultural entre los diferentes sociedades indígenas de la región prehispánica. Pero fue hasta el comienzo del siglo XX que se intentó hacer una sistematización científica de los límites espaciales de la región. El momento paradigmático de este esfuerzo es la publicación de un

breve texto del antropólogo Paul Kirchhoff en 1943.¹⁰⁰ Kirchhoff es quien comenzó a utilizar el nombre de *Mesoamérica* para identificar la superárea cultural que ocupa la mitad meridional de México y el occidente de Centroamérica. Al delimitar las fronteras territoriales de la región el antropólogo logró que, sin negar la existencia de una diversidad cultural de las distintas sociedades prehispánicas, todas compartieran una historia común.

Es cierto que la forma del mapa de Covarrubias parte de la delimitación de las fronteras que hizo Kirchhoff, sin embargo, a diferencia del de los arqueólogos, Covarrubias no hace su mapa con un fin científico. El mapa de Covarrubias es una cartografía que mira al futuro y propone una nueva manera de experimentar un territorio. Una consecuencia de las finalidades distintas que persiguen es evidente en las distintas soluciones plásticas que consiguen.

En primer lugar, en el mapa de Covarrubias se encuentra una propuesta acerca de las habilidades indígenas para manejar el color y la decoración. Si hacemos una analogía del mapa con una de las piezas emblemáticas del arte popular, los *árboles de la vida*, podremos encontrar muchas semejanzas: en ambos existe un abigarramiento de figuras que se superponen sobre una estructura, creando una saturación de colores, en el primer caso sobre un territorio y en el segundo sobre una serie de ramas muy geometrizadas. En las dos piezas es imposible que la mirada, en un primer momento, consiga abarcar la totalidad de las formas y de los colores que se encuentran ahí. Esto permite proponer que la prioridad de la composición no es mostrar cada una de las piezas sino la unidad en la gama de colores y formas que construyen la totalidad del mapa. Es decir, pensar en la composición del mapa como una creación de un ambiente y no como la reunión de elementos heterogéneos. Por otro lado, existían teorías que hablaban acerca de las capacidades innatas de los indígenas para manejar el color y que sería el reflejo de un profundo sentimiento estético. Tal es el caso del Dr. Atl quien, en una enumeración de los elementos que harían del arte popular un arte importante, destaca el espíritu decorativo y de coloración en las piezas que hacían los artesanos; y el mismo Covarrubias afirma que: "Una de las cualidades del arte popular consiste en la comprensión instintiva y en el aprovechamiento inteligente de los materiales y

¹⁰⁰ Alfredo López Austin, Leonardo López Luján, "Mesoamérica", *El pasado indígena*, México, Fondo de Cultura Económica- El Colegio de México, 2001, pp. 58-63.

el color”,¹⁰¹ y en otro momento “Es indudable que el pueblo mexicano posee un raro instinto y gusto por el color fuerte, entero y bien compensado”.¹⁰²

Ahora, retomemos la analogía del mapa de Covarrubias con el tema de los *árboles de la vida*, si bien existen muchos temas que se representan en ellos, en el árbol de la vida tradicional está presente la escena fundamental del paraíso terrenal con los personajes centrales de Adán y Eva. Por su parte Alfonso Caso hace un estudio del mural de Tapantitla, una región próxima a Teotihuacan, en donde se descubrió un mural que representaba el Tlalocan (La casa de Tlaloc), que en la cosmogonía prehispánica representaba una tierra de riquezas y un paraíso terrenal. Según los estudios de Caso el Tlalocan fue descrito por Sahagún y Torquemada, quienes al compararlo con la representación del paraíso cristiano, lo describían como un lugar de riquezas abundantes y en donde el hombre podía alcanzar la felicidad. Caso dice del paraíso terrenal prehispánico:

El Tlalocan es para los mexicanos, la realización de su concepto de felicidad; el lugar siempre fértil y abundante en todo género de riquezas, en donde se dan los alimentos más preciados, las plumas más ricas, las flores mas hermosas, el jade y las turquesas, la plata y el oro; en donde la vida se desliza suavemente entre cantos, juegos, bailes y diversiones; vida de abundancia y contentamiento, sin el temor a la sequía o a la escasez; sin que el hombre necesite de su duro trabajo para hacer producir y fructificar la tierra.¹⁰³

El mural de Covarrubias, con todo su colorido y variedad de formas y personajes, puede ser a su vez una reactualización en el siglo XX de ese paraíso, tanto el de los *árboles de la vida* del arte popular como el del Tlalocan del arte prehispánico. En *Geografía del arte popular* Covarrubias se valió del color y de las formas para evocar una geografía exuberante donde las artes populares y sus artesanos conforman un paisaje salvaje, atractivo y tropical como una alternativa a la visión de un paisaje civilizado, monótono y citadino.

En segundo lugar, el mapa de Covarrubias propone una perspectiva diferente. Quien se coloca frente al mapa tiene una visibilidad aérea del territorio, el espectador se encuentra mirando al mural desde el cielo, al mismo nivel que las nubes; o incluso un poco más arriba,

¹⁰¹ Miguel Covarrubias, “Obras selectas del arte popular”, *op. cit.*, p 78.

¹⁰² *Idem.* p. 79.

¹⁰³ Alfonso Caso, “El paraíso terrenal en Teotihuacán” en *Cuaderno Americanos*, núm. 6, vol. VI, Ciudad de México, noviembre-diciembre de 1942, p 130.

si consideramos la abultada nube sobre la que flotan los cinco personajes emblemáticos. En cuanto a la solución plástica de las montañas y los ríos, es probable que Covarrubias se inspirara para su factura en la perspectiva planteada por los mapas coloniales. Sobre todo, en un mapa de mediados del siglo XVIII delineado por el Capitán de Ingenieros Nicolás de Lafora, quien había sido comisionado para hacer una expedición al norte de la Nueva España con la finalidad de hacer un registro detallado del territorio. Este mapa tiene la singularidad de representar a la orografía en perspectiva, misma solución que va a utilizar Miguel Covarrubias en su mapa.¹⁰⁴

Sin embargo, a diferencia del mapa colonial, lo primero que asalta a la mirada es que el de Covarrubias no se ocupa de hacer una representación realista del territorio. Es decir, que ninguno de los elementos del mapa, ni las montañas, ni la vegetación, ni los ríos, ni los objetos o los personajes, están dibujados a una escala correcta. El tipo de mapa que quiere proyectar no pretende mostrar una cartografía exacta de los objetos, sino destacar aquellos elementos del paisaje que son significativos para su representación. En este caso la representación de Covarrubias narra la idea de un paraíso terrenal en donde el arte popular se encargaría de crear un ambiente idílico capaz de renovar el panorama de las artes en México. Para Alfonso Caso la pintura mural prehispánica, como la del mural de Tepantitla, tenía un carácter de escritura y era capaz de representar ideas; una capacidad que la pintura occidental había perdido porque confiaba en la escritura fonética para representar conceptos. De esta manera Covarrubias está haciendo un ejercicio similar al que, según Caso, habrían hecho los artistas prehispánicos cuando pintaron el mural de *Tlalocan*.

Al igual que las otras artes plásticas prehispánicas, los mapas indígenas sufrieron una transformación en el momento en que se enfrentaron con la artes europeas. Alessandra Russo hace un estudio de esta problemática en la cartografía novohispana de los siglos XVI y XVII. Alfonso Caso consideraba que el estilo del dibujo indígena había degenerado irremediabilmente al ponerse en contacto con la técnica europea. Sin embargo, Russo señala que los españoles comisionaban a autores indígenas la factura de los mapas novohispanos, con la intención de comprender cómo es que los indios veían el territorio. Los autores

¹⁰⁴ Archivo Miguel Covarrubias UDLA-Puebla.

indígenas no se ocuparon solamente de representar el territorio sino que utilizaron sus propias concepciones cosmológicas, que partían de un principio circular, para hacer los mapas. Lo que tuvo como resultado soluciones espaciales únicas,

Las nuevas concepciones espaciales occidentales, *in primis* la perspectiva, se presentan al contrario como una cisura epistemológica decisiva que reconfiguró totalmente los principios plásticos de la cultura visual en Europa, incluso en la representación cartográfica [...]. El *realismo* logrado por la utilización de distintas convenciones figurativas se afirma desde entonces como horizonte global de la representación en Occidente, sin embargo al momento de ser explorado por parte de los pintores indígenas de mapas, se ve resignificado por completo al interior de un pensamiento espacial propio, desencadenando soluciones figurativas de altísima creatividad.¹⁰⁵

Lo que se obtuvo en los mapas novohispanos de factura indígena fue un mestizaje entre una visión circular del espacio y una modalidad realista para la representación del paisaje.

Hasta antes del siglo XIII la cartografía occidental había hecho un entrecruzamiento similar entre una concepción circular, que correspondería a la forma esférica del mundo, y una concepción cuadrangular, que era consecuente con la idea bíblica de las cuatro esquinas del mundo. Lo que estos mapas medievales representaban era una región a partir de una idea preconcebida del mundo. Sin embargo, una nueva configuración epistemológica de los mapas empezaba a gestarse y se comenzó a privilegiar una representación realista y objetiva de los territorios. El redescubrimiento de Ptolomeo en el siglo XV sería definitivo para el cambio epistemológico de la cartografía. Como señala Russo, el astrónomo griego creía necesario hacer una división entre el conocimiento y la creación plástica. Es así como se plantea una diferencia entre la tarea del geógrafo y del corógrafo,

[...] el primero –se leía en su *Geografía*– tiene que apuntar a un conocimiento global del *ecumene*, procediendo por medio de la reducción a escala, a una analogía con el objeto real; el segundo, destinado a dibujar territorios más pequeños, puede aspirar a un tratamiento más pictórico del espacio, siendo su objetivo la verosimilitud con el objeto de la representación.¹⁰⁶

En el caso de la cartografía novohispana, a pesar de las nuevas reglas de la perspectiva y del realismo, se conservó algo de la representación circular del espacio y del tratamiento

¹⁰⁵ Alessandra Russo, *Realismo circular. Tierra, Espacio y paisajes en la cartografía indígena novohispana. Siglos XVI y XVII*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 26.

¹⁰⁶ *Idem.* p 90

pictórico de las figuras a la manera indígena, lo que tuvo como consecuencia una convivencia de diferentes planos de representación y soluciones cartográficas únicas.

Algo similar pasa en el mapa *Geografía del arte popular en México*: es una representación realista de la región mesoamericana y aun así se trata de un mapa corográfico porque lo que es relevante de las figuras que lo habitan no es su correspondencia con el objeto real, sino el tratamiento pictórico que Covarrubias le da a una región; que es verosímil porque representa objetos que efectivamente se producen por artesanos indígenas pero que, al mismo, se encuentran en un plano de la imaginación, porque plantea un paraíso posible pero que aún no lo es.

HORIZONTE INFERIOR

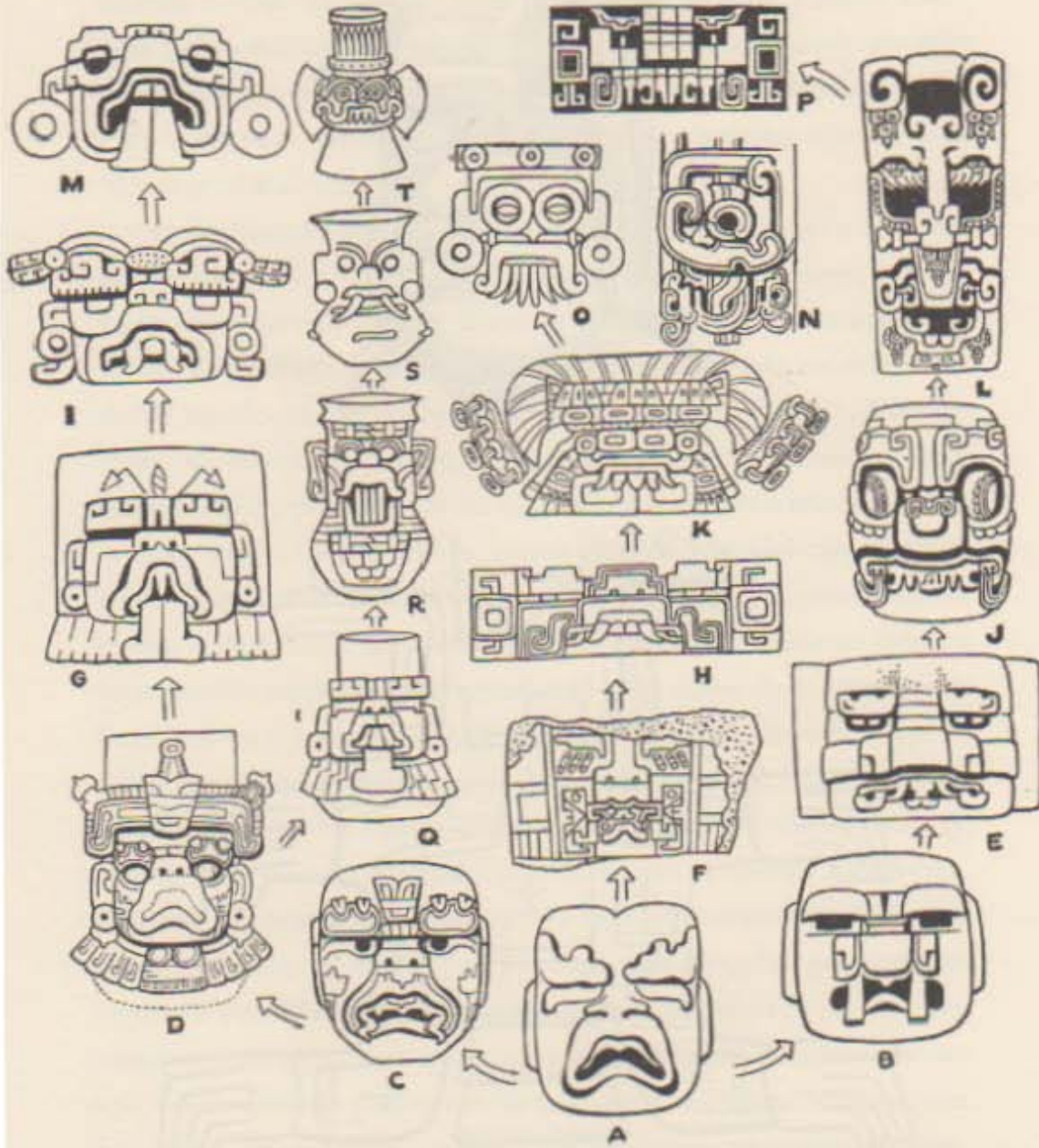


FIG. 22. Cuadro que muestra la influencia 'olmeca' en la evolución de la máscara de jaguar en dioses de la lluvia (Chaac, Tajín, Tláloc, Cosijo) y en un vaso del dios de la lluvia (Periodos inferiores de Monte Albán, Teotihuacán, Azteca).

Fig 1. Cuadro que muestra la influencia 'olmeca' en la evolución de la máscara de jaguar en los dioses de la lluvia



Fig. 2. Miguel Covarrubias (izquierda) frente al mapa *Economy of the Pacific*.

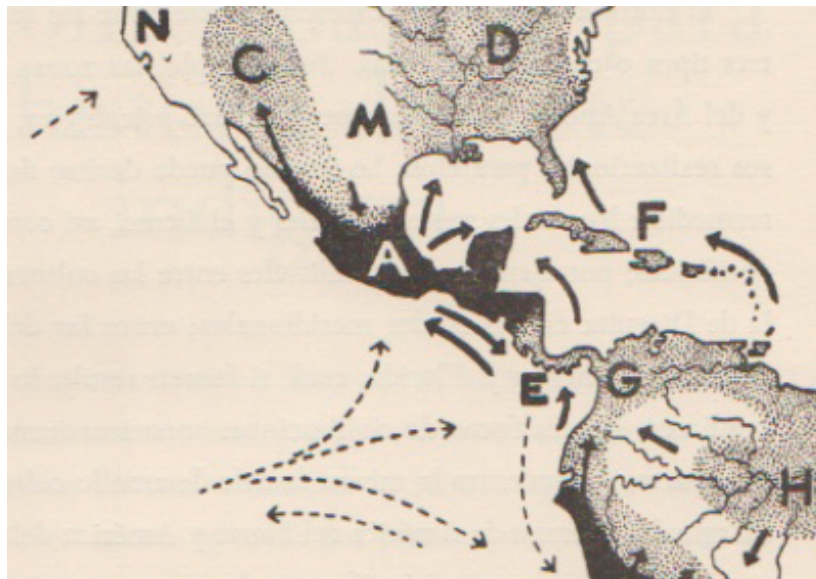


Fig. 3 *Mapa de las áreas culturales americanas*.(detalle)

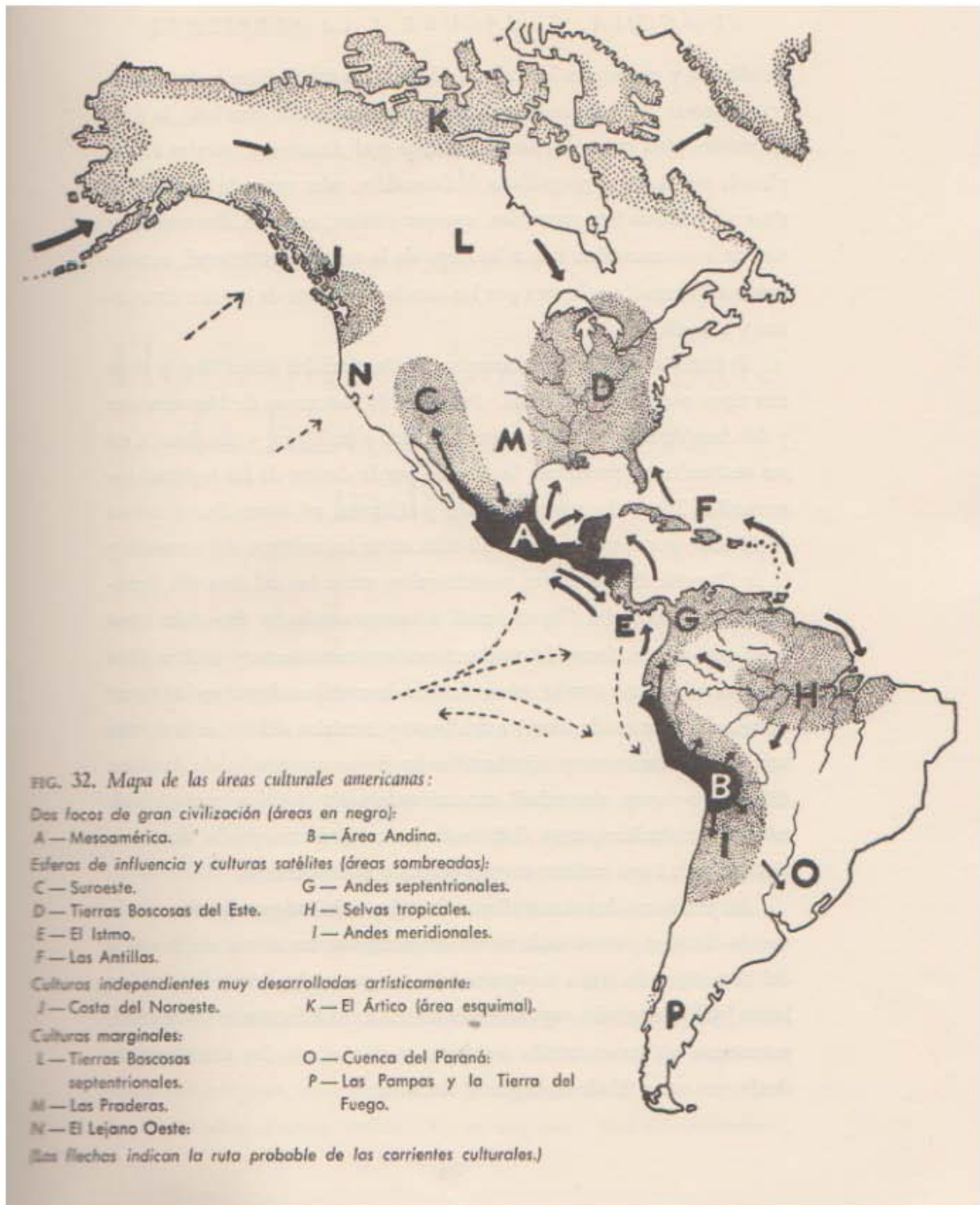


Fig 4. Mapa de las áreas culturales americanas.



Fig. 6 Miguel Covarrubias. *Geografía del arte popular en México* (1951). Temple a la caseína sobre yeso. 6.39 m. x 9.09 m. Ex Convento de Corpus Christi, Acervo Histórico del Archivo General de Notarías

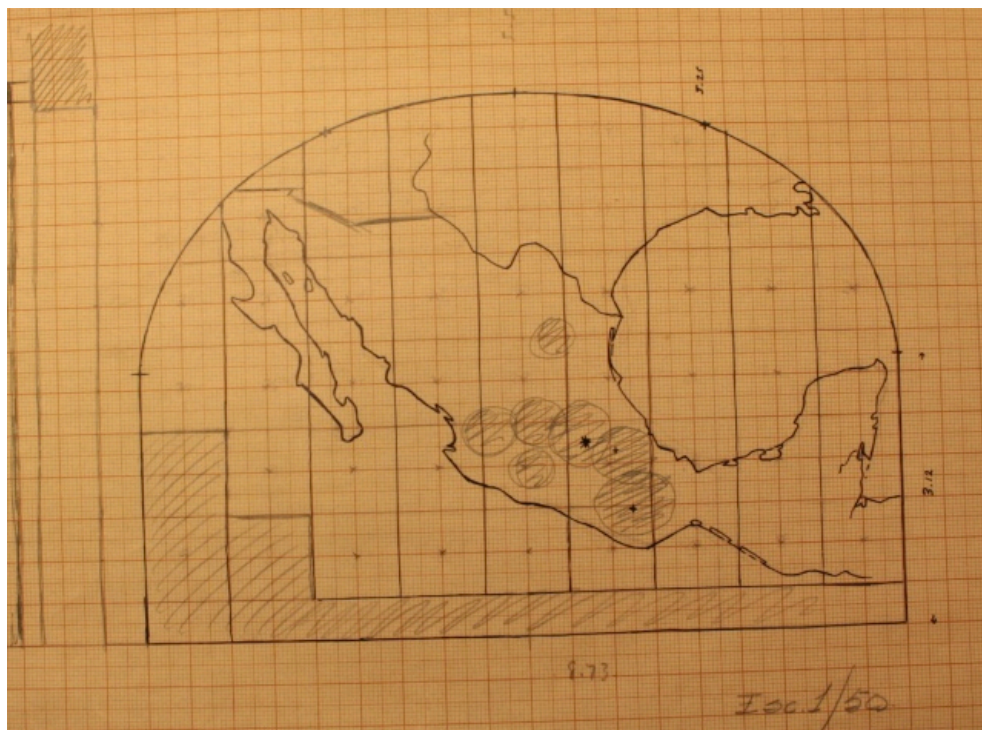


Fig. 7 Geografía del arte popular en México (boceto)

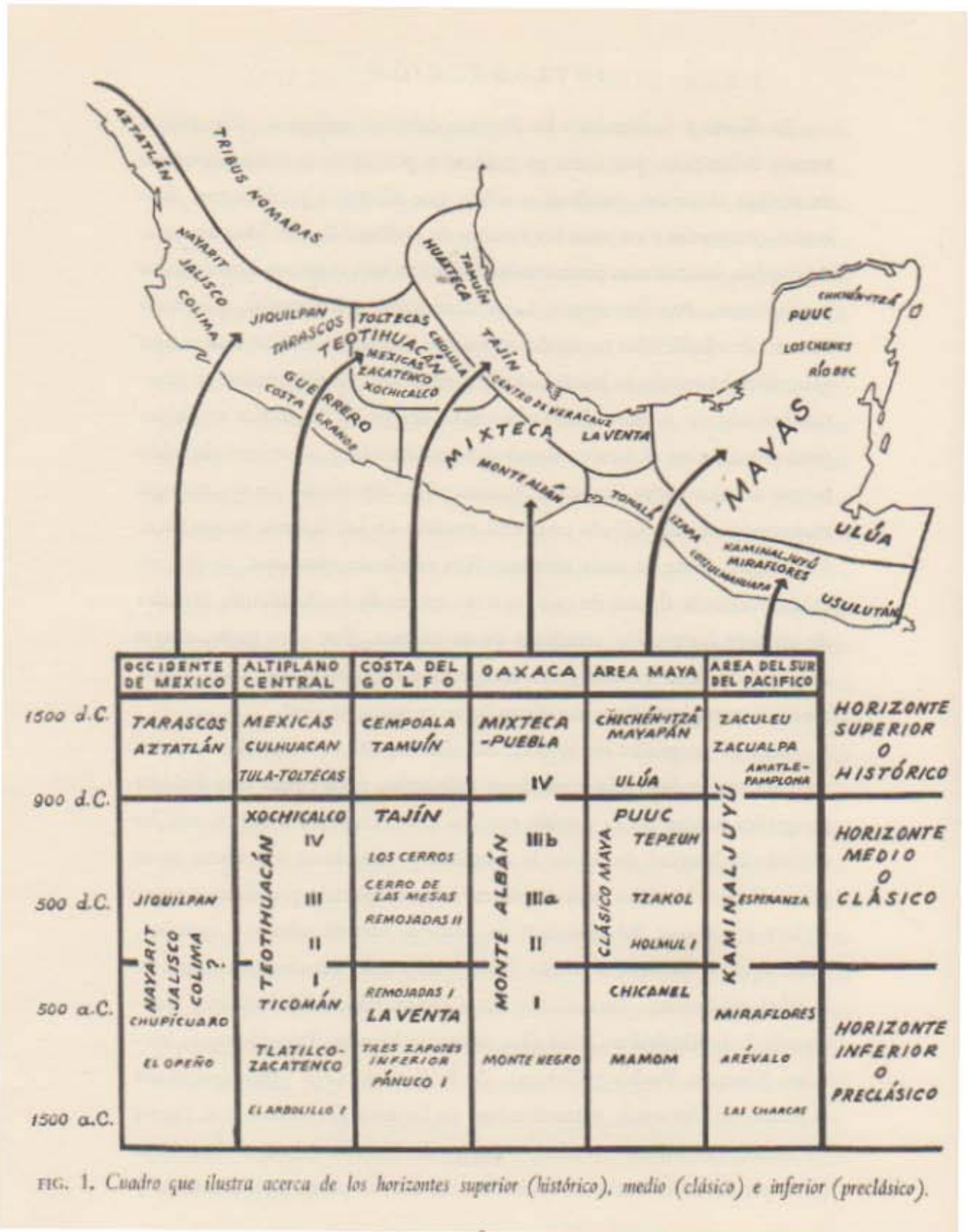


Fig. 8 Horizontes Culturales.



Fig. 9. Covarrubias en el estudio de Diego Rivera.



Fig. 10. (Detalle).



Fig. 11. José Guadalupe Posada, *Josefina Lara*, grabado.



Fig. 12. (Detalle).

CAP 3. LO MODERNO EN LO SALVAJE

[...]creemos poder transitar los tiempos pasados,
porque las hordas americanas con su inocencia
primitiva representan para el europeo una especie de
antigüedad contemporánea.

Alexander Von Humbolt

Para el filósofo Samuel Ramos, quien dedicó un estudio de estética al pintor mexicano Diego Rivera, la Revolución Mexicana fue el momento de crisis histórica en donde los mexicanos, gracias a un ejercicio de autoconsciencia, empezaron a preguntarse acerca de la existencia de una auténtica realidad mexicana. Ramos privilegia la actividad plástica como un elemento detonante de la irrupción de la consciencia de lo mexicano. Además, consideraba que la obra del artista Diego Rivera sirvió como “revelación” de algunos de estos aspectos auténticos de lo mexicano. La revelación de Rivera consistía, entre otras cosas, en que: “La existencia primitiva en México, cuyo protagonista es el indio, aparece súbitamente en los frescos del pintor, como si emergiera del fondo de la tierra”.¹⁰⁷ Algo similar sucede en el mural *Geografía del arte popular en México* de Miguel Covarrubias, en donde pareciera que también los personajes y los objetos *emergen del fondo de la tierra*. El estudio del indio y de sus artes fue un intento de los hombres modernos en México por reconocer algo de ellos mismos en el universo de un grupo que no había sido importante hasta ese momento, algo que estaba latente pero que se tenía que desenterrar, es decir, sacar de un metafórico fondo de la tierra. Es por eso que la primera mitad del siglo XX la dedicaron a restaurar el esplendor del indio americano. Y fue a través del reconocimiento tanto del arte prehispánico, como del arte popular, que estos hombres explicaban la grandeza indígena y pretendían así encontrar un nuevo sentido para la plástica nacional.

¹⁰⁷ Samuel Ramos, “Diego Rivera” en *Obras Completas III. Estudios de Estética. Filosofía de la vida artística*, México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1977, p 46.

BOSQUEJO HISTÓRICO DEL ARTE PREHISPÁNICO

Durante el segundo semestre del año 1951, Miguel Covarrubias impartió un curso en la entonces Escuela Nacional de Antropología; el curso llevaba por nombre *Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico*. El objetivo era discutir en torno a la “apreciación de la estética indígena prehispánica”.¹⁰⁸ Lo que lo hacía distinto a cualquier otro curso de la época es que no se trataba de un curso de arqueología mesoamericana, aunque apoyarse en el estudio de ésta fuera necesario; en su lugar, Covarrubias se propuso elaborar una hipótesis del arte prehispánico, poniendo especial énfasis en la metodología, por medio de la cual pretendía estudiar no sólo las piezas, sino el marco histórico en las que fueron creadas. Lo distinto de su metodología consistía en utilizar, en sus palabras: “conceptos estilísticos cuando faltara el dato arqueológico”.¹⁰⁹ El *Bosquejo* que Covarrubias presentó pretendía desarrollar los siguientes puntos:

[...]presentar las principales realizaciones e idiosincrasia del arte indígena prehispánico; establecer una cronología coordinada, hasta donde sea posible; estudiar los procesos evolutivos, contactos y cambios ideológicos en las distintas culturas prehispánicas de acuerdo con su evolución social, política y económica.¹¹⁰

En la presentación del curso, Covarrubias va a intentar esclarecer algunos conceptos fundamentales para la apreciación de la estética indígena: la recuperación del arte aborigen por parte del arte moderno o las cualidades específicas del artista aborigen, por ejemplo. La contemporaneidad de este curso con la realización del mural *Geografía del arte popular en México* permite ver cuál era el fondo teórico en el que se basó Covarrubias para encontrar la solución plástica que le dio al mural.

Miguel Covarrubias partía de la dificultad que significaba apreciar el arte de los pueblos cuyas “tradiciones estéticas y cuyas raíces estaban fuera de la tradición greco-romana”¹¹¹; en este caso se trataba de los objetos del arte indígena hechos antes de la llegada de los españoles a América. Edmundo O’Gorman, en un artículo posterior, y

¹⁰⁸ Miguel Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”. Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

fundamental, conocido como *El arte o de la monstruosidad*, se hizo la misma pregunta: ¿Cómo estudiar un objeto de arte que es temporalmente tan distante? O'Gorman comienza a explorar la pregunta tomando en cuenta la existencia de lo que llamó *un espíritu históricamente condicionado* y, por lo tanto, la dificultad que se presenta cuando el objeto que se estudia y el sujeto que se acerca a él no parten de una misma condición histórica. Tanto O'Gorman como Covarrubias se preocupaban por la relación entre un objeto, el arte prehispánico que se produjo muchos siglos antes, y, un sujeto, el hombre moderno acostumbrado a las formas y contenidos del arte occidental europeo. En otras palabras, sus reflexiones giraron en torno a lo que O'Gorman denominó como el problema de la *contemplación artística*: cuando el sujeto y el objeto pertenecen a dos temporalidades distintas. Con estas bases, en su artículo, O'Gorman plantea la ruta a seguir: "Lo importante, pues, desde este punto de vista, es el alcance y limitación de las posibilidades de nuestra propia sensibilidad ante el fenómeno artístico (o en todo caso ante el fenómeno que como artístico se nos presenta) de un modo que nos es históricamente extraño".¹¹²

O'Gorman propone dos vías para resolver el problema: la primera consistía en que: "[...]el historiador del arte debe de intentar reconstruir el estado de ánimo del espíritu creador de la obra que lo ocupa".¹¹³ Covarrubias exploró esta vía al demostrar que el espíritu creador de los antiguos indígenas prehispánicos sobrevivió en las producciones del arte popular de los indígenas contemporáneos. De esa manera, hacer una reconstrucción del "estado de ánimo" prehispánico era posible porque, a pesar de que al indígena contemporáneo lo separan siglos del indígena prehispánico, la habilidad manual y la capacidad creadora habrían persistido durante el paso del tiempo. La presencia y el estudio de los objetos de arte popular permitían la reconstrucción, en los tiempos contemporáneos, de los elementos fundamentales del espíritu creador y de la estética del artista prehispánico.

Pero Edmundo O'Gorman sostenía que existía una segunda vía para resolver el problema de la contemplación artística, fundamentada en lo que llamaba el *contenido dual de la obra artística*. Esa dualidad consiste en que, a pesar de que los objetos de arte están históricamente condicionados, es necesario tomar en cuenta la existencia de una autonomía

¹¹² Edmundo O'Gorman, *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México, CONACULTA, 2002, p 73

¹¹³ *Ibid.* p 76.

de la obra de arte. Con autonomía O’Gorman se refiere al hecho de la presencia material del objeto de arte frente al espectador gracias a su supervivencia y, aún más importante, a la reacción sensible que se desprende de la contemplación del objeto, a pesar de la distancia o del desconocimiento que nos separa de ella.¹¹⁴ O’Gorman describe la segunda vía:

Se trata, a la inversa de lo que acontece en la crítica histórica, de una contemplación en la que el sujeto no pretende anular diferencias espirituales entre él y el espíritu creador; el sujeto establece, o por lo menos intenta, un diálogo, una relación con el objeto, pero sin anular su propia posición histórica; y la relación que se establece es tanto más valiosa cuanto que es algo que se da como experiencia inmediata en la conciencia del sujeto.¹¹⁵

Dentro del discurso de O’Gorman, la *relación inmediata* que el sujeto establece con el objeto también estaría históricamente condicionada. Algo similar sucede en el caso de Covarrubias, para quien la experiencia del arte prehispánico fue una condición fundamental en su producción como artista, en sus propias palabras: “Me dediqué a la arqueología como medio para entender el proceso del arte, y en especial del arte moderno. Mi única intención es alcanzar un estado de preparación bien informada a fin de captar la motivación del arte”.¹¹⁶ A diferencia de Manuel Gamio, quien descartaba la posibilidad de una contemplación estética de una obra de arte si previamente no se conocía la historia de la sociedad que la había producido, para Covarrubias la *experiencia inmediata en la conciencia del sujeto* no era un elemento que debería de ser rechazado. En sus estudios de estética prehispánica, de arte popular y, en general, en su producción artística, la directriz no era la pura recuperación del pasado; su hipótesis sostenía que la sola experiencia de la contemplación de las piezas prehispánicas, y también de arte popular, podían modificar la producción y la sensibilidad artísticas de los artistas del presente, y también del futuro. En palabras de O’Gorman:

En suma, en todo esto va implicada la idea de que el objeto artístico, por el solo hecho de supervivencia y, por lo tanto, de su contemporaneidad con nosotros, tiene algo que no es lo

¹¹⁴ Vasta recordar que el artículo de O’Gorman se deriva de la impresión que dejó en él la contemplación de la Coatlicue, aquella escultura paradigmática para quienes se dedicaron al estudio del arte prehispánico, y que el mismo Covarrubias se encargó de ilustrar con motivo de la exposición “Veinte siglos de arte mexicano” que se presentó en el MoMA.

¹¹⁵ *Ibid.* p 77

¹¹⁶ Alfredo Serge, “Talk with Mr. Covarrubias”, *The New York Times*, 7 de noviembre de 1954, citado en Adriana Williams, *Covarrubias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p 319.

mismo que tenía para la contemplación de la época que lo creó; de la misma manera que tendrá algo más para la contemplación en lo futuro.¹¹⁷

Lo interesante es que O’Gorman no descarta la posibilidad de que en un solo estudio de arte puedan estar presentes las dos vías. Covarrubias, como un historiador del arte paradigmático, se aproximará a ambas. Desempeñando un papel doble, como artista y antropólogo, se convierte en el ejemplo ideal de la convivencia de las dos vías. Utilizando los términos de O’Gorman, Covarrubias se incorporó en el mundo histórico del objeto y, a su vez, incorporó al objeto a su propia cultura.

Tomando en cuenta su propia experiencia, es lógico, entonces, que como parte de la presentación del curso que Covarrubias iba a impartir, una de sus grandes preocupaciones sería analizar la recuperación que los artistas modernos había hecho del arte antiguo. En primer lugar, para hacer un bosquejo de la historia del arte indígena era necesario que Covarrubias asumiera una posición respecto a algunos términos utilizados en el vocabulario del arte moderno, términos como *lo bárbaro, lo infantil o lo primitivo*. Según el artista:

Estas etiquetas se aplican habitualmente en las artes de los pueblos aborígenes, frecuentemente debido a imperdonables prejuicios raciales y sociales en aquellos que se atribuyen el ápice de la civilización, o bien el concepto equivocado y chauvinista que clasifica las culturas humanas como escalones de una línea continua de evolución, según el grado en que difieren de la civilización europea que es para ellos el último peldaño, el clímax, de la mas perfecta flor del proceso evolutivo. ¹¹⁸

Con estas líneas Covarrubias toma distancia de las historias del arte europeas y hace un intento de plantear una historia del arte prehispánico con características propias, que le vinieran del planteamiento de sus propios términos y una temporalidad distinta a la que se proponía desde una teoría evolucionista de los estilos. El historiador del arte Carl Einstein,¹¹⁹ quien se dedicó al estudio de las esculturas africanas y de su relación con el cubismo, dice al comienzo de uno de sus trabajos más conocidos *La escultura africana*:

¹¹⁷ O’Gorman, *op. cit.*, p 80

¹¹⁸ Miguel Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”. Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

¹¹⁹ Carl Einstein (1885-1940) fue un historiador del arte de origen alemán, quien se dedicó a los estudios del arte africano. En sus trabajos trató de desprenderse de la visión colonialista que era imperante en los estudios de arte africano de su tiempo. Con Covarrubias se pueden trazar muchos paralelismos, ambos se interesan por los intercambios entre el arte moderno y al arte “aborigen”, por ejemplo; pero lo más destacado es que los dos profundizaron en los estudios sobre la estética de los pueblos que eran su objeto de estudio y pretendieron

A primera vista puede parecer seductor, conveniente incluso, establecer, según la evolución de los estilos, un orden cronológico en las diversas manifestaciones artísticas.[...] no vayamos a hacer una lectura del arte africano como de una representación atenuada de un arte primitivo.¹²⁰

Einstein buscaba reivindicar para el arte africano la posibilidad de tener su propia historia, sin depender de las cronologías del arte europeo. En el mismo tono, para Covarrubias referirse al arte prehispánico como *primitivo* era incorrecto porque sostenía que: “En realidad, hay artes más o menos complejas, con fases más o menos elementales, pero que no se les puede considerar como primitivas”.¹²¹ Sin embargo, es justo mencionar que el primer antropólogo en rechazar las teorías evolucionistas del arte fue Franz Boas.¹²² Según estas teorías la noción de progreso debería prevalecer en los estudios del arte, y hasta antes de Boas esa había sido la manera en que se había hecho la historia del arte de los pueblos primitivos. Gracias a la publicación de su libro *Arte Primitivo* (1927)¹²³ Boas combatió aquellas teorías que querían atribuirle al hombre primitivo una mentalidad inferior y a sus producciones artísticas una simplicidad elemental. Boas defendía la inexistencia de cualquier superioridad racial innata que pudiera determinar el progreso de los pueblos, ya una visión tal condenaría a un grupo a un retraso irremediable.

Para salir de este escollo Covarrubias va a utilizar los términos *exótico* o *aborigen* al referirse a las culturas prehispánicas. Sin embargo, una vez desmitificados los términos creía que era necesario exponer también el ambiente en que se habían gestado los mismos, de este modo le podía dar un sentido particular a la recuperación del arte de los pueblos indígenas americanos:

combinar los estudios etnológicos y arqueológicos con los estudios de historia del arte: “La contemplación del arte africano debe ser separada, en la misma medida, tanto de la mentalidad romántica como de la exclusivamente etnológica. Para ello se necesita de la colaboración entre etnólogos e historiadores del arte.” p 100.

¹²⁰ Carl Einstein, *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p 99-100

¹²¹ Miguel Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”. Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

¹²² Franz Boas fue el responsable de la creación en México de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnologías Americanas y se interesó por la enseñanza de la arqueología en el país. Su trabajo más destacado en México fue la publicación, en conjunto con Manuel Gamio (con ilustraciones de Adolfo Best Maugard), de un *Album de colecciones arqueológicas*. Manuel Gamio, “Franz Boas en México” en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* (1937-1948), Vol. 6, Num. 1/3, enero-diciembre 1942, pp. 35-42.

¹²³ El libro fue traducido al español en 1947 por el Fondo de Cultura Económica.

Muy importante para modernizar nuestros conceptos artísticos y no caer en la confusión reinante hoy en día sobre estética y gusto, es conocer y comprender la influencia de los prejuicios raciales, sociales y artísticos que modifican la apreciación de un arte desconocido. Fue hasta fines del siglo XIX que los artistas más inquietos se revelaron contra los dogmas académicos y los prejuicios estéticos de su época y comenzaron a abandonar el ideal greco-romano. En parte por los intereses imperialistas europeos en sus colonias, y en parte por la decadencia misma del arte occidental, que había ya exprimido todo lo que podía de sus fuentes clásicas de inspiración, artistas como Aubrey Beardsley comenzaron a aprender del arte oriental las maneras de cómo liberarse del academicismo.¹²⁴

Para Covarrubias el culto por lo exótico fue el resultado de la política europea colonial del siglo XIX y fue fomentado por artistas, exploradores, oficiales de expediciones y misioneros que trajeron objetos de sus incursiones a los *pueblos primitivos*. Como resultado del enfrentamiento con nuevas formas y expresiones, el arte moderno creó un nuevo concepto estético y un nuevo sentido de la plástica y de la belleza.

A pesar de sus propias críticas, Covarrubias fue uno de los artistas que, en el siglo XX, incursionó en un *pueblo primitivo*: las islas asiáticas del sur. Su notable fama en Estados Unidos la debe al viaje que realizó a Bali en 1930; y al libro que escribió, *Island of Bali*, recopilando su experiencia y los aspectos culturales y etnográficos que presencié durante su estancia. En 1937, tiene una experiencia semejante, cuando regresa a México y emprende una expedición acompañado de Salvador Novo, Roberto Montenegro, Gerardo Murillo “Dr. Atl” y Narciso Bassols al Istmo de Tehuantepec, viaje a partir del cual también conseguiría publicar un libro: *Mexico South*.

“Asqueado como estaba de las convenciones de Occidente, quería enfrentarse al mundo como el salvaje que había descubierto una civilización impoluta en las islas de los Mares del Sur”,¹²⁵ esta cita del historiador del arte E.H. Gombrich no se refiere a Miguel Covarrubias y su famoso viaje a Bali, aunque podría hacerlo. Gombrich en realidad está hablando de Paul Gauguin, uno de los artistas pioneros de la *revolución primitivista*. Resulta inevitable comparar la experiencia de Covarrubias con la de otros artistas, principalmente europeos. Todos ellos voltearon la mirada a otros modos de experiencia estética. Estos

¹²⁴ Miguel Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”. Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

¹²⁵ Ernest H. Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, Londres, Phaidon, 2003, p 214.

cambios de mirada eran el intento de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX por encontrar una estética que los liberara de los procesos civilizatorios en que vivían. Estos artistas redefinieron sus conceptos a partir del descubrimiento de las capacidades artísticas de pueblos o personajes que ellos consideraban en un estado puro. Sus objetos de estudio fueron los niños, los locos y, por supuesto, los pueblos “primitivos” y la manera en la que miraban el mundo. Mirada que, consideraban, se había mantenido al margen de los vicios de la civilización y la modernidad.

Como ya se ha mencionado, uno de los puntos centrales del curso de Covarrubias sería estudiar el diálogo que se estableció entre los artistas modernos y el arte primitivo. El libro de E.H. Gombrich *Preferencia por lo Primitivo* es una herramienta fundamental porque estudia la tendencia de los artistas de vanguardia a mirar el arte primitivo en busca de inspiración de nuevas experiencias estéticas. El concepto fundamental que tomaré prestado de Gombrich es el de *esquemas mentales* pero, sobre todo, el de *revolución de los esquemas mentales*. Gombrich dice que “Los psicólogos utilizan esta expresión técnica para describir las expectativas que modifican nuestras percepciones”.¹²⁶ La tesis del libro de Gombrich es que había en los miembros de la burguesía, que asistían a las ferias de arte, una expectativa de sentido al momento de acercarse a contemplar una obra de arte. Esta expectativa estaba determinada por esquemas mentales que definían el gusto en función de un hábito. Así decidían cuáles eran las cosas que les gustaban, las que les parecían grotescas e incluso las que les daban risa. Fastidiados de esta actitud, los artistas de vanguardia aprovechaban esos esquemas y los desbordaban para provocar disgusto, pero sobre todo risa. Los artistas europeos encontraban, tanto en las formas como en el proceso creativo de los pueblos primitivos, expresiones que alteraban las expectativas de sentido del público que visitaba las exposiciones de arte.

¿Cuáles eran esas expectativas de sentido? Gombrich explica que se trataba de una cuestión de forma; de un realismo al que se refiere como “precisión fotográfica”, y que favorecía la objetividad del artista al momento de representar a los sujetos y objetos en sus

¹²⁶ *Ibid.* p 211

obras. Los modernos transgredían esa objetividad deformando las representaciones de la realidad,

Los criterios objetivos, basados en la representación fiel de las apariencias naturales, llevaron a los tradicionalistas a condenar cualquier desviación de la verdad visual como un síntoma de incompetencia del artista, de chapuza. Si se veía que un artista contemporáneo infringía las reglas y convenciones de la representación, la única reacción posible era la risa.¹²⁷

Enfrentándose a la imposibilidad de clasificar las nuevas expresiones, el público inventó la categoría de la caricatura. Los artistas románticos, que favorecieron la expresión sobre la descripción fiel de la realidad, hicieron una conexión entre las deformaciones formales (intencionadas o no) del arte *tribal* y las caricaturas del artista moderno. Una caricatura gracias a que deformaba la realidad era mucho más expresiva que el retrato de una doncella mirando a la ventana, por más virtuoso que éste fuera.

Es evidente que entre el arte moderno y la caricatura existe una relación importante; al hablar del trabajo de Covarrubias esta relación se vuelve fundamental. La carrera de Covarrubias comenzó en Estados Unidos, país al que viajó como parte de una beca que le otorgó el gobierno mexicano promovida por el escritor José Juan Tablada. En Estados Unidos Covarrubias trabajó como caricaturista para las revistas más importantes del país. Samuel Ramos, filósofo que dedicó gran parte de su trabajo a estudios de estética y de los artistas mexicanos de su tiempo, consideraba que era necesario hacer una reflexión acerca de la caricatura, al notar que una parte de la pintura moderna es, en sus palabras, “caricaturesca”. Entonces, dice de la caricatura que, en primer lugar, siempre tiene como objeto representar hombres cuyo rostro fuera reconocido entre el público, es decir: “sólo produce efecto cómico cuando es relacionada con el original; sin el conocimiento de éste una caricatura nos deja indiferentes”.¹²⁸ Lo que hace el caricaturista es esquematizar los rasgos más característicos del sujeto, logrando que la imagen del mismo se haga inmóvil; en contraste con la movilidad y la variedad de rasgos, aunque no tan distintivos, que pudiera tener el sujeto que se retrata. Si dentro del esquema que propone Samuel Ramos el pintor moderno, al igual que el caricaturista, también toma su modelo de la realidad para

¹²⁷ *Ibid.* p 207.

¹²⁸ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 317.

deformarla, lo que los haría distintos es que la obra del pintor, al estar terminada, es independiente de él. Al igual que O’Gorman, considera que la obra del artista adquiere cierta autonomía; mientras que la caricatura siempre estará sujeta al modelo real que la inspiró, “La caricatura vive mientras es relacionada con el objeto que representa. Si esta relación se pierde, su significado se nulifica”.¹²⁹

Mientras que algunos artistas europeos tenían claro que su producción artística partía de una deformación intencionada de los modelos de la realidad y que uno de sus fines, entre tantos, era provocar la risa del espectador, las deformaciones de los artistas aborígenes merecían un tratamiento distinto, Gombrich lo sugiere así: “En lo que se refiere a imágenes exóticas o primitivas, evidentemente no era tan fácil decidir si la distorsión observada era consecuencia de una intención humorística o de la pura incompetencia”.¹³⁰ En la presentación de su curso, Covarrubias intenta desligar la producción de los indígenas prehispánicos de las de los locos y los niños; porque consideró que estas dos últimas no eran equivalentes a la de los artistas indígenas, como lo creían algunos artistas modernos. Acerca de ellos dice Covarrubias: “el arte prehispánico puede tener su propia historia y de ninguna manera se le puede comparar con los dibujos de los locos y los niños, como suelen hacerlo los artistas modernos”.¹³¹ De esta manera combatía el mito moderno de que los indígenas fueran una especie de humanidad que se hubiera estancado en un periodo infantil o que viviera en un constante estado alterado de conciencia. Aun así, al momento de pintar el mural *Geografía del Arte Popular en México* Covarrubias va a retomar su formación como caricaturista y va a hacer una esquematización de los tipos indígenas que representa sobre el territorio mesoamericano, porque a pesar de sus cualidades artísticas es imposible que la obra cobre sentido si el público no reconoce a los indígenas que ahí se retratan.

En el contexto del curso *Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico* de Covarrubias, hablar de los objetos de arte no era el único tema posible; consideraba también que era necesario hablar de los hombres que hacían esos objetos. Y es por eso que se propone explorar la temática de lo que llama el *artista aborígen*. Es relevante para este estudio hacer

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Gombrich, *op. cit.* p. 209.

¹³¹ Miguel Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”. Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

una comparación entre los conceptos de Covarrubias y los que se expusieron en un libro fundacional para la historia de la filosofía en México: *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos. En este libro se dedica un apartado entero a hablar precisamente de las peculiaridades del artista indígena.¹³² Samuel Ramos, quien en su libro hace un análisis de la psicología y cultura de los mexicanos, notaba una rigidez particular en el carácter de los indígenas, de los cuales opinaba: “Desde antes de la conquista los indígenas eran reacios a todo cambio, a toda renovación. Vivían apegados a sus tradiciones, eran rutinarios y conservadores. En el estilo de su cultura quedó estampada la voluntad de lo inmutable”¹³³. El filósofo utilizó el término de “El egipticismo indígena” para comparar la rigidez de los artistas indígenas con la de los artistas egipcios, esta última descrita en los mismos términos, por el historiador del arte alemán Wilhelm Worringer en el libro *El arte egipcio* (1927). Para Samuel Ramos ambos grupos compartían una misma *disposición espiritual* que se refleja en las cualidades de su producción artística:

En su arte, por ejemplo, se advierte de un modo claro la propensión a repetir las mismas formas, lo que hace pensar en la existencia de un procedimiento académico de producción artística, en lugar de la verdadera actividad creadora. Hoy todavía, el arte popular indígena es la reproducción invariable de un mismo modelo, que se transmite de generación en generación. El indio actual no es un artista; es un artesano que fabrica sus obras mediante una habilidad aprendida por tradición.

El estilo artístico monumental de la época precortesiana revela una escasa fantasía, dominada casi siempre por un formalismo ritual. En la escultura abundan las masas pesadas, que dan la sensación de lo inmovible y lo estático. En vez de que las formas artísticas infundan a la piedra algo de movilidad, parecen aumentar su pesantez inorgánica. La expresión

¹³² Los fragmentos que se citan forman parte de dos apartados: *El “egipticismo indígena”* y *El indígena y la civilización*. Sin embargo, el apartado conocido como *El indígena y la civilización* fue descartado en algunas versiones del libro a partir de la tercera edición. La UNAM hace una reimpresión en 1963 y acerca de este asunto los editores escriben: “Para componer el texto se ha utilizado la tercera edición, que el propio autor aumentó considerablemente, con las siguientes salvedades: está incluido en la página 47 el título *El indígena y la civilización*, tal como aparece en la segunda edición, que Samuel Ramos no tomó en cuenta debido a las restricciones de la imprenta; se excluye, en cambio, el título final de la edición: *Justo Sierra y la evolución política de México*, por tratarse de una reseña sobre la evolución política del pueblo mexicano, puesta en una edición que se destinaba al público hispanoamericano, como son los libros de la Editorial Espasa-Calpe” *cf.* Samuel Ramos, *El Perfil del hombre y la cultura en México*, 4ta edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 7.

¹³³ Samuel Ramos, “El perfil del hombre y la cultura en México” en *Obras Completas I*, México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1975, p 107.

del arte de la meseta mexicana es la rigidez de la muerte, como si la dureza de la piedra hubiera vencido la fluidez de la vida.¹³⁴

Por su parte, Covarrubias describe al artista aborigen de la siguiente manera:

El llamado artista primitivo casi nunca improvisa, sino más bien repite constantemente las formas e ideas que ha aprendido, formas experimentadas y practicadas por sus antepasados por generaciones, estilizándolas y elaborándolas a través de un proceso de selección muy largo. El artista aborigen se preocupa especialmente por dar énfasis a aquello que le interesa más, haciendo a un lado lo superfluo. Su principal estímulo se deriva del virtuosismo y la elaboración de la técnica. Por la constante repetición, las formas fijas y los temas tradicionales adquieren rasgos y características fáciles de identificar, que constituyen la base del estilo y de la personalidad en las artes aborígenes. Estos se perpetúan en algunas culturas de manera conservadora e inmutable, o bien, se modifican con el tiempo y a través de los contactos externos entre las culturas, ramificándose en otros estilos parientes.¹³⁵

Si bien, las intenciones del curso de Covarrubias eran distintas a las del libro de Ramos, es inevitable notar las semejanzas entre las dos definiciones del artista aborigen. En un principio, ambos consideran que, tanto los indígenas prehispánicos como los contemporáneos, basan las soluciones plásticas de su producción artística en la reproducción de una técnica; técnica que les viene de una tradición que por siglos había sido transmitida, de generación en generación. Pero Samuel Ramos niega que en estas características exista una verdadera creación artística. La ausencia de una novedad o de una renovación constante hace que el filósofo condene a los *aborígenes* a ser considerados como simples artesanos, no artistas. Por otro lado, Covarrubias encuentra el verdadero valor y, por lo tanto, la base de un auténtico estilo indígena, precisamente en lo que Ramos condena: la repetición y la persistencia de un mismo modelo.

En esa ocasión, Samuel Ramos no tenía la intención de hacer un estudio sobre el arte; si en su libro aborda el tema del arte indígena es porque consideraba que la cultura de un pueblo estaba condicionada por una estructura mental y los llamados accidentes de la historia. Es decir, no le interesaba la obra de arte como objeto, sino como síntoma de lo que consideraba una *inmutabilidad* presente en todos los aspectos de la vida del pueblo mexicano; inmutabilidad que se había conservado a través de toda la historia de México y de la cual

¹³⁴ *Ibid.* p 107-108.

¹³⁵ Miguel Covarrubias, "Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico". Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

era, en parte, culpable el indígena. La culpa del indígena se debía a que, en su palabras, éste era “incompatible con una civilización cuya ley es el devenir”.¹³⁶ Las ideas de Ramos acerca de lo perjudicial de lo indígena se explican si tomamos en cuenta la manera en que el filósofo proponía hacer una revalorización de la historia de México. Ramos consideraba que la historia de México había sido perjudicada por la existencia de círculos viciosos,¹³⁷ que consistían en una repetición, cada cierto periodo, de los mismo hechos históricos (por ejemplo, la revolución de Independencia y la Reforma), lo que retrasaba la acción de las *fuerzas históricas positivas*. Entonces, proponía considerar estos círculos viciosos como elementos antihistóricos, como meros accidentes que no deberían de perjudicar la evolución esencial de la historia mexicana, en sus palabras: “si concebimos la historia como debe concebirse, no se nos aparecerá como la conservación de un pasado muerto, sino como un proceso viviente en que el pasado se transforma en un presente siempre nuevo”.¹³⁸ En contraste con la inmutabilidad de los indígenas, Ramos consideraba que la raza española tenía una disposición espiritual más bien pasional; pero que, tanto la presencia de la *rigidez prehispánica* como la experiencia negativa en el proceso de colonización¹³⁹ terminaron por debilitar *la energía vital* que caracterizaba a la raza española. Estos motivos fueron, según Ramos, los culpables de la existencia de los círculos viciosos en la historia mexicana y del estancamiento de su cultura.

Ramos defiende que la cultura mexicana se derivó de la cultura española y aunque no niega la existencia de un mestizaje, lo describe como un mestizaje de razas pero no de culturas. Dentro de ese contexto, es lógico que Ramos se opusiera a un nacionalismo, al que consideraba burdo, porque pretendía desconocer toda la influencia cultural del extranjero en nombre de la búsqueda de una cultura original. Acerca de la búsqueda de una cultura original, reconoce que la cultura del país no debe olvidar que es un derivado de la cultura

¹³⁶ Samuel Ramos, “El perfil del hombre y la cultura en México” *op. cit.* p 108.

¹³⁷ Samuel Ramos llama a los círculos viciosos de la historia *ricorso*, término que retoma del *corso* y *ricorso* de la teoría de la historia de Giambattista Vico. Estos conceptos los desarrolla en uno de sus trabajos acerca de la estética de Benedetto Croce (ver “la Estética de Croce”).

¹³⁸ Samuel Ramos, “El perfil del hombre y la cultura en México” *op. cit* p 100.

¹³⁹ Dentro del discurso de Ramos, la necesidad de poblar un gran territorio había causado que la población española que a penas llegaba tuviera muchos problemas para asentarse, se aislara y así se hacía difícil el desarrollo de la vida civilizada en América. Además, los problemas económicos del Imperio Español promovieron una vida monótona y rutinaria en la Nueva España.

española, pero que ha sido modificada por el ambiente local y que puede encontrar sus rasgos particulares. Al igual que Manuel Gamio y Miguel Covarrubias, Ramos sostiene que la cultura prehispánica murió en el momento de la conquista, sin embargo, su posición con respecto al indígena contemporáneo es ambivalente. Para el filósofo, existía en el mexicano y en todas las razas hispanoamericanas, un *dualismo psicológico*; es decir, la coexistencia de dos mundos, uno civilizado y otro primitivo, el primero le venía de la raza blanca y el segundo de la indígena. Su posición con respecto al indio contemporáneo es el reflejo del desconcierto que le provoca su presencia: “Por supuesto que el alma de indio puro no participa de este dualismo, pero con su presencia lo crea en la civilización del país. El indio está ahí todavía ante nosotros, más enigmático que nunca”,¹⁴⁰ el indígena se le aparece como un vestigio cuya presencia no sabe explicar.

No es el propósito de este trabajo estudiar la filosofía de Samuel Ramos, sin embargo muchas de sus ideas pueden ser sintomáticas de la dificultad que significaba hablar del indígena en México. Lo que sí revela la lectura de los textos de Samuel Ramos, en contraste con las ideas de Miguel Covarrubias, es la idea predominante de que los indígenas eran ajenos a la civilización moderna. Al igual que Samuel Ramos, pero con una finalidad y una valoración opuesta, lo que buscaba Covarrubias era demostrar que la persistencia del arte prehispánico en el arte popular de los indios contemporáneos se explicaba si se tomaba en cuenta que ambas producciones estaban inscritas dentro de un mundo ritual: “El arte de los pueblos aborígenes generalmente contiene elementos y formas convencionales con algún significado mágico o religioso, motivado sin embargo por necesidades estéticas”.¹⁴¹ Para explicar la ritualidad de los indígenas Samuel Ramos tiene que acudir a un estudio de la negativa indígena a adoptar las técnicas que eran ajenas a su cultura,

Para el hombre blanco, un traje, un instrumento, es simplemente un objeto útil del que puede renunciar en un momento dado si se le ofrece otro distinto que preste mejores servicios. Para el indio las propiedades útiles de las cosas, y de los instrumentos que fabrica, existen en cuanto que están en relación mística con el todo.¹⁴²

¹⁴⁰ Samuel Ramos, *El Perfil del hombre y la cultura en México*, 4ta edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p 47.

¹⁴¹ Miguel Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”. Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

¹⁴² Samuel Ramos, *El Perfil del hombre y la cultura en México*, 4ta edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p 49.

Como mencioné en el primer capítulo, las técnicas indígenas no eran un problema menor para los indigenistas. A Manuel Gamio también le interesaba el problema del uso de las herramientas de los indígenas y, precisamente, una de las vías que se propuso para resolver el *problema indígena* fue el de la sustitución de las herramientas *defectuosas* de los indígenas, por unas más efectivas de origen europeo. Pero, para Ramos la sustitución de las técnicas indígenas era una acción imposible: la *inmutabilidad*, que iba de la mano de un sentimiento profundamente religioso, siempre provocaba que el indio regresara a sus técnicas tradicionales: “En esta reacción de los indígenas para valorizar las técnicas superiores a las suyas, se revela que en el fondo de todos sus pensamientos y sus actos, el sentido religioso es la nota dominante de su alma”.¹⁴³ Así es como, a partir de la técnica o de la negativa indígena a cambiar sus técnicas tradicionales, Ramos se explicaba la incapacidad del indígena para incorporarse a un proceso de civilización.

Sin embargo, existía en México un grupo de artistas que analizaron la técnica indígena desde otro punto de vista. Entre ellos, uno de los más destacados fue Gerardo Murillo “Dr. Atl”, quien fue el primer artista que formuló una teoría acerca de las artes populares. En 1921 el gobierno mexicano, con la promoción de Alberto J. Pani como secretario de Relaciones Exteriores del gobierno de Álvaro Obregón, organizó una exposición de Arte Popular para conmemorar el Centenario de la proclamación de la Independencia en México. La propuesta y la organización de la exposición fue llevada a cabo por Roberto Montenegro y Jorge Enciso; al Dr. Atl se le encargó la redacción de una monografía de la exposición y en ella describió sus impresiones acerca del arte popular en México. Éste sería el primer trabajo de su tipo en el país, en éste escribe: [...] bien puede afirmarse que desde esa fecha el gobierno de la República *reconoció* oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias.”¹⁴⁴ A partir de este momento el gobierno mexicano haría del arte popular parte fundamental de su proceso de nacionalización.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Gerardo Murillo, *Obras 3. Artes Plásticas. Primera Parte México*, El Colegio Nacional, 2007, p 13.

El primer encuentro entre las ideas de Covarrubias y los escritos del Dr. Atl consiste en que, semejante al ejercicio del mural de Covarrubias, en la Exposición de Arte Popular del Centenario se pretendía que los objetos prehispánicos y los de los indígenas contemporáneos pudieran convivir en un mismo espacio. Acerca de la Exposición de 1921 el Dr. Atl dice: "[...] se pueden admirar y estudiar al mismo tiempo las preciosas piezas de cerámica antigua de San Juan Teotihuacán y las vasijas sagradas de nuestros antepasados, juntamente con los cacharros modernos de Oaxaca y de Tonalá".¹⁴⁵ Como consecuencia de esta exposición una de las propuestas más interesantes fue el de la creación de un departamento especial dedicado a las artes indígenas contemporáneas dentro del Museo Nacional, que hasta ese momento sólo exhibía arte prehispánico.

Por otro lado, un primer desencuentro entre las ideas del Dr. Atl y de Samuel Ramos tiene que ver con la técnica indígena. El Dr. Atl creía que los indígenas poseían una extraordinaria habilidad manual que no se limitaba necesariamente a la creación artística. Según el artista, los indígenas mostraban una capacidad admirable, incluso mucho más virtuosa que la de otros grupos, para dedicarse a algunos oficios modernos, como la mecánica o la medicina,

Es evidente, casi me parece absurdo afirmarlo, que las artes populares en México no podrían haber alcanzado la importancia que actualmente poseen, sin una extraordinaria habilidad manual de sus productores. [...]

Ella se manifiesta en toda clase de labores, en las esencialmente artísticas o simplemente en aquellas triviales de la vida cotidiana. El pueblo de México, y especialmente la raza indígena, hace sus trabajos manuales con método, con calma; nunca se precipita para hacer un bulto, para fabricar una vasija, para adornar un altar, para "hechar un ñudo" [sic] En las labores más sencilla sus manos trabajan diestramente. [...] Esta habilidad no sólo tiene aplicaciones en las artes, sino también en las industrias y en las ciencias".¹⁴⁶

El Dr. Atl se detiene en descripciones de indígenas que, gracias a su habilidad manual lograban ser por ejemplo: los empleados más destacados en las fábricas norteamericanas; o maravillosos cirujanos a quienes se les encargaba las cirugías más complicadas; incluso, los presos de origen indígena mostraban una habilidad superior para hacer las artesanías que se

¹⁴⁵ *Ibid.* p 17

¹⁴⁶ *Ibid.* p 23.

le imponían como labores dentro de la prisión; y por último, los dibujos de los niños indígenas se mostraban mucho más diestros cuando se le compraba con otros niños.

Acerca de la inmutabilidad indígena, contrario a los argumentos de Samuel Ramos, Dr. Atl, describe un contraste entre las cualidades artísticas de los indígenas: por un lado, un trabajo metódico, habilidad manual y una paciencia en el trabajo; por el otro, sus manifestaciones políticas y sociales tumultuosas, desordenadas y violentas. Atl narra cómo había sido testigo de las acciones de grupos armados en Puebla, el Estado de México y Oaxaca, que estaban formados por artesanos que, una vez terminado el enfrentamiento armado, regresaba a sus comunidades y se dedicaban, con virtuosismo y serenidad, a fabricar sus objetos de arte popular. Este contraste de violencia/serenidad no le parecía incongruente, y de los artistas indígenas dice: “[...]poseen ese extraño quietísimo que inmoviliza a los sensuales, a los pasionales, a los artistas durante la ejecución de una obra de arte, y el dinamismo animal que los empuja a la venganza y a la lucha”.¹⁴⁷ Si Samuel Ramos describe el proceso artístico indígena como una calca de su actuar político, en donde la pasividad y lo inmutable son rectores; Atl describe el mismo proceso como una síntesis de dos movimientos, que pasa del dinamismo a la quietud para poder llevar a cabo el proceso creativo, lo que lo lleva a concluir: "Temperamento esencialmente artista el del pueblo de México, sus manifestaciones son potentes y multiformes".¹⁴⁸

Sin embargo, la incompatibilidad de los productos de arte indígena con la civilización moderna habían sido para el Dr. Atl un problema a evaluar. En la primera mitad del siglo XX, una de las grandes preocupaciones del gobierno mexicano fue determinar cuáles eran las expresiones culturales que se podrían promover como la imagen de una auténtica cultura nacional. Para el Dr. Atl era indiscutible, el hecho de que las artes populares hubieran persistido en el país durante siglos, sin haber sido sometidas a modificaciones significativas, que estas respondían a modos de vida aún presentes en el país y que, además, en el proceso de creación se hiciera evidente un temperamento artístico lleno de potencia, demostraba que las artes populares eran una expresión sincera y auténtica del pueblo mexicano. Pero, para conservar la autenticidad era necesario protegerlas de los factores que pudieran

¹⁴⁷ *Ibid.* p 11.

¹⁴⁸ *Ibid.*

vulnerar su originalidad: "Yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de ningún país —ellas son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores, que tocarlas es destruirlas".¹⁴⁹ Entonces, no era posible ni deseable, que se adaptaran a las necesidades contemporáneas que no eran producto de la vida de los campesinos y obreros del país, sino impuestas por un proceso de transformación externo. En otras palabras, el Dr Atl defendía el aspecto tradicional e inmutable de la vida social en México. Confrontando así la visión de Ramos, hace una última sentencia: "Gustemos de las obras del pueblo tal como son. No pretendamos transformarlas alegando un espíritu de progreso. El progreso es otra cosa".¹⁵⁰

El curso que Miguel Covarrubias impartió en la Escuela Nacional de Antropología tenía una intención similar a la que tuvo el Dr. Atl con la redacción de su libro. Covarrubias reconocía que, si bien por parte de los artistas modernos la estética prehispánica había sido asimilada, no pasaba lo mismo con el público en general. Por medio de la difusión y de la asociación de ideas que no se habían hecho antes, tanto Atl como Covarrubias, pretendían formar una sensibilidad en torno al arte indígena. Un acercamiento y comprensión de la estética indígena iba a ser el factor fundamental en la promoción de un arte nacional. En lugar de considerar a los indígenas como factores de retraso, estos artistas consideraron que los objetos de arte que producían los indígenas serían el sustento mismo de la nación.

Si bien, fue hasta los últimos años de su vida que Covarrubias logró hacer una síntesis de sus propuestas acerca del arte popular, el artista estaba buscando, desde muy temprano, tanto en Estado Unidos como en México, los síntomas de la sobrevivencia de las culturas indígenas de América. La producción de Covarrubias es muy amplia, pero los tres siguientes casos representan un periodo muy temprano de la vida de Covarrubias que, sin embargo, será fundamental para la formación de su pensamiento acerca del arte indígena

¹⁴⁹ *Ibid.* p 29.

¹⁵⁰ *Ibid.* p 31.

MÉTODO DE DIBUJO BEST MAUGARD

Un caso relevante en la formación teórica y artística de Covarrubias fue la invitación que le hizo Adolfo Best Maugard para hacer las ilustraciones del *Método de Dibujo*. El *Método* fue publicado en 1923 por el Departamento de Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, bajo la dirección de José Vasconcelos. Adolfo Best Maugard había sido nombrado director del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la misma dependencia y, durante ese tiempo, implementó clases de dibujo en las escuelas primarias del país. El *Método de Dibujo*, que le servía como manual para acompañar las lecciones, proponía que el uso y la combinación de siete motivos básicos del arte prehispánico podían ser la base para la formación del arte mexicano: “En el arte indio encontramos siete motivos primarios que son parte de los signos primarios que fueron comunes a toda la humanidad y que seguramente representan los mismo objetos o fenómenos y las mismas divinidades”.¹⁵¹ Al ilustrar el manual, Miguel Covarrubias se acercó a la teoría del arte popular de Best Maugard y aprovechó para su formación los conceptos que se desarrollaron alrededor de este proyecto. Éste fue uno de los intentos, por parte de los artistas mexicanos, de reinterpretar el acto creativo indígena en busca de una expresión que fuera *puramente mexicana*. En opinión de Olivier Debrouse: “Best Maugard no busca tanto preparar a buenos pintores, sino despertar fuerzas ocultas de la sensibilidad para dar a luz a una plástica esencialmente mexicana”.¹⁵²

En la década anterior Best Maugard había descubierto la plástica prehispánica gracias a una serie de más de mil ilustraciones que hizo del *Álbum de Colecciones Arqueológicas* de Franz Boas,¹⁵³ quien alrededor de 1910 había recolectado fragmentos de cerámica del Valle de México y que, notando analogías desde el punto de vista decorativo, se había dado a la tarea de clasificarlas. Pedro Henríquez Ureña, en el epílogo del *Método de Dibujo*, describe el proceso,

¹⁵¹ Adolfo Best Maugard, *Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ediciones la Rana, 2002, p 44.

¹⁵² Oliver Debrouse, *Figuras en el Trópico*, Barcelona, Oceano, 1983, p 30.

¹⁵³ “Álbum de colecciones arqueológicas seleccionadas y arregladas por Franz Boas. 1911-1912” era el título que con el que originalmente dio a conocer el libro Manuel Gamio

Hacia 1910, cuando Adolfo era muy joven, «el joven pintor que promete» tomó a su cargo la tarea de ilustrar una obra etnológica del sabio investigador Franz Boas: allí debía representarse en toda su minuciosa variedad la decoración arcaica de las viejas tribus del Valle de México. A medida que Best trabajaba en aquellos dibujos, que pasaron de dos mil, iban definiéndose ante sus ojos los motivos o elementos lineales que constituían la decoración indígena y los métodos adoptados al emplearlos.¹⁵⁴

Esta experiencia le había permitido hacer un estudio sistemático de las formas del arte prehispánico y así encontrar los siete motivos básicos que serían el fundamento de su *Método de Dibujo*. Es curioso notar que, años después, Miguel Covarrubias imitó el ejercicio que practicó Best Maugard al ilustrar el Álbum de Franz Boas; Covarrubias dedicaba gran parte del tiempo de investigación del arte indígena a la realización de las ilustraciones de las piezas que consideraba importantes, las ilustraciones eran además incluidas como parte central de sus libros. Los dos artistas utilizaron la misma metodología para acercarse a los objetos que querían estudiar: dibujar cada una de las piezas e intentar clasificarlas, a partir de sus formas y los elementos de su decoración. Es decir, no solamente hicieron una observación detallada de las piezas, sino que intentaron reproducir el trazo de los artistas indígenas. Este ejercicio les permitía detenerse en cada uno de los detalles, por lo tanto, notar semejanzas, diferencias y reiteraciones en las formas de las piezas; así llegaban a una comprensión distinta y más interiorizada del modo de trabajo de los artistas prehispánicos.

La teoría acerca del arte popular que se empieza a perfilar en el trabajo del *Método de Dibujo* sin duda tendrá ecos importantísimos en la pintura de Covarrubias. Best Maugard intentó obtener del estudio del arte prehispánico y popular los elementos abstractos de la plástica mexicana. Para presentar su trabajo, Best Maugard escribe: “En el caso del arte mexicano que vamos a estudiar, lo que nos interesa, pues, es descubrir las más remotas manifestaciones de nuestro arte aborígen, que constituyen los motivos originales que [...] corresponden más o menos a todo arte primitivo”.¹⁵⁵ Best Maugard concibe el arte universal como una constante serie de esfuerzos y ensayos que los hombres hacen para acercarse a una belleza superior, “el arte actual de cualquier pueblo no es sino la última palabra, la última

¹⁵⁴ Pedro Henríquez Ureña, “Epílogo. Arte Mexicano” en *Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, op. cit. p 217.

¹⁵⁵ Best Maugard, *Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, op. cit p. 41.

modalidad de todos los esfuerzos anteriores”;¹⁵⁶ para ello, estos hombres tienen que regresar al arte del pasado y, una vez considerada la tradición, poder ayudar a su evolución con sus propias creaciones. Dentro de este esquema el arte popular contemporáneo sería una representación más actual, o una continuación en la evolución, del arte prehispánico:

El sentimiento mexicano y el hecho anterior de usar siete motivos fundamentales y de no cruzarlos jamás, es lo que dio nacimiento al arte aborigen, cuya belleza y superioridad por muchos conceptos sobre otras artes primitivas no se pueden negar; son los elementos primarios de las perfectas grecas y los motivos ornamentales que se observan en las obras de arte indígena, que, más tarde, aprovechando los elementos europeos y chinos, pero sin perder su carácter y fuerza, formaron el arte colonial y el arte popular actual. [...] Ahora bien, si tenemos un arte popular actual, último producto de estas influencias que en originalidad y fuerza de expresión no tiene rival, es lógico que debemos acudir a este mismo arte, estudiándolo desde su origen y seguir sus pasos, aprendiéndolo y compenetrándonos de su espíritu, a fin de despertar nuestra propia personalidad dentro de sus amplias fronteras, forjando un arte nacional al cual tenemos derecho, como todos los pueblos, pues que tenemos una gran tradición y una magnífica base para ello.¹⁵⁷

Best Maugard creía que en el proceso de la evolución del arte mexicano no se debían de seguir formas académicas, sino promover una representación que, por ser popular, fuera *pura emoción intuitiva*; pero Covarrubias pensaba que el arte popular no era espontáneo y que estaba respaldado por el desarrollo de una importante técnica que, si bien no formaba parte de una academia de arte, tampoco era un trabajo espontáneo.¹⁵⁸ Además Best Maugard equiparaba las producciones populares con un carácter inocente y primitivo de los pueblos, nociones a las que se opuso Covarrubias.¹⁵⁹ Sin embargo, Best Maugard se inspiraba en el arte popular porque lo consideraba esencialmente como un arte aborigen al cual, durante el periodo colonial, se le habían sumado influencias españolas y asiáticas, pero que conservaba los rasgos inconfundiblemente prehispánicos. El creador del *Método de Dibujo*, al igual que

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 37.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 44-45.

¹⁵⁸ “El llamado artista primitivo casi nunca improvisa, sino más bien repite constantemente las formas e ideas que ha aprendido, formas experimentadas y practicadas por sus antepasados por generaciones, estilizándolas y elaborándolas a través de un proceso de selección muy largo. El artista aborigen se preocupa especialmente por dar énfasis a aquello que le interesa más, haciendo a un lado lo superfluo. Su principal estímulo se deriva del virtuosismo y la elaboración de la técnica” Miguel Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”. Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla

¹⁵⁹ *Ibid.*

Covarrubias, veía en el arte popular la continuación de un sentimiento artístico aborigen, que se había conservado y que le daba al arte mexicano su carácter singular.

ENTER THE NEW NEGRO

En 1923 Covarrubias se mudó a la ciudad de Nueva York patrocinado por el gobierno mexicano. En ese momento, José Juan Tablada dirigía el movimiento de los artistas mexicanos en Nueva York y le interesaba cambiar las nociones simplistas que los norteamericanos tenían de México. Tablada es quien recomienda a Covarrubias para trabajar en las mejores revistas de la ciudad como caricaturista. Las caricaturas de Covarrubias eran de trazos simples pero provocadores. Uno de sus trabajos más aclamados fueron las *Entrevistas Imposibles (Impossible Interviews)*, en estas “entrevistas” como su nombre lo dice, Covarrubias hacía el retrato de dos personajes reales desde la imposibilidad de su encuentro: Josef Stalin a punto de tomar la mano de John D. Rockefeller, por ejemplo. Exagerando el gesto, deformando los cuerpos y poniéndolos en situaciones absurdas, Covarrubias retrataba a personajes famosos pero opuestos. Covarrubias se convirtió en uno de los caricaturistas más exitosos de Nueva York y trabajó constantemente para revistas tan prestigiosas como *Vanity Fair* y *Vogue*.

“Y lo hecho por Covarrubias es obra humana... Tan humana que es conmovedora, casi patética”.¹⁶⁰ Así se refería José Juan Tablada a las ilustraciones publicadas en la revista *Vanity Fair* por Miguel Covarrubias en 1924. La serie de ocho estudios llevó por nombre “Enter the New Negro” y fueron los primeros dibujos de afroamericanos publicados en la historia de la revista. En ellos el artista retrata la vida nocturna de los jóvenes de Harlem: escenas de cafés y bares donde lo que importaba era la danza y la música. Las escenas son profundamente atractivas: catárticas, sensuales y provocadoras; hombres y mujeres con cuerpos tropicales y exuberantes entregados al éxtasis del baile. En noviembre de 1924 José Juan Tablada publicó un artículo en el diario *El Universal* de México titulado “Miguel

¹⁶⁰ José Juan Tablada, “New York de día y de noche: Miguel Covarrubias; el hombre que descubrió a los negros en los Estados Unidos; La belleza en donde nadie la había visto.” en *El Universal: El gran diario de México*, Ciudad de México, 30 de noviembre de 1924.

Covarrubias, el Hombre que descubrió a los Hombre negros de Norteamérica, la Belleza donde nadie la había visto”.¹⁶¹ Este descubrimiento le valió ser conocido como uno de los protagonistas del Renacimiento del Harlem. Este movimiento surgió entre los años veintes y treintas por inmigrantes negros que llegaban a la ciudad de Nueva York para instalarse en el barrio del Harlem. El movimiento promovía el nacimiento del *New Negro* quien, a diferencia del *Old Negro*, había superado la inferioridad racial y exaltaba el arte popular de la cultura negra. El Renacimiento del Harlem fue un movimiento principalmente literario, pero también eran importantes otras expresiones, como la cultura oral, los dialectos negros, el jazz y el blues.¹⁶²

Pero ¿qué es lo que buscaba el artista mexicano en los barrios marginales de los negros neoyorkinos? Adriana Williams intuye que Covarrubias encontró en Harlem un ambiente que le recordó al mexicano:

De muchas maneras, Harlem le resultaba familiar a Covarrubias. Era un primo hermano del sector bohemio de México en el que Miguel había crecido. Ambos eran lugares de reunión para intelectuales, artistas y personalidades del momento, y durante el periodo en que Miguel los conoció, eran centros de un renacimiento espiritual que tenía que ver con el redescubrimiento cultural, con la búsqueda del yo elemental. Se trataba de una exploración de raíces para ambos grupos étnicos, donde el descubrimiento estaba apoyado por el resurgimiento de un arte creativo, particularmente del arte popular.¹⁶³

Un artículo de Katherine Dunham, bailarina y antropóloga que también fue una gran amiga de Covarrubias, puede dar una pista de lo que pasaba por la mente de Covarrubias al acercarse a los negros de Nueva York. Uno de sus artículos llamado “Notas sobre la danza negra” es traducido al español y publicado en México en octubre de 1947 en la revista *Antrophos*. Se trata de una publicación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, que está acompañada por algunas ilustraciones que Covarrubias hizo en su época neoyorkina. En el artículo la antropóloga, bailarina y promotora de la danza estudia el fenómeno de la danza en las comunidades negras del mundo. Para Dunham, la danza era una expresión puramente

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² “Harlem Renaissance. Multimedia resource” en http://www.jcu.edu/harlem/Literature/Page_1.htm / (consultado: mayo 2013).

¹⁶³ Adriana Williams, “Miguel Covarrubias y la imagen emergente de Harlem”, *Miguel Covarrubias: Homenaje Nacional: Cuatro Miradas*, México, Museo Mural Diego Rivera- Museo Soumaya, 2005, p. 56.

emocional; es decir, que se relacionaba indirectamente con los aspectos materiales de la sociedad y esta cualidad permitía que sus formas tradicionales persistieran durante más tiempo, a pesar de los cambios radicales que pudieran presentarse en otros aspectos de la cultura. Lo que Dunham propone es que, incluso después de un proceso de aculturación, las formas tradicionales de la danza negra habrían permanecido, con apenas unas pocas modificaciones, durante el cambio de una sociedad negra del tipo tribal, pasando a una etapa rural, e incluso manteniéndose una vez llegada una organización social de tipo urbana. En sus palabras:

El análisis de los procesos de aculturación, ha llegado a jugar un papel importante en las disertaciones antropológicas actuales. Y hemos llegado a reconocer cada vez más claramente, que la cultura urbana no es sino un estado del desarrollo cultural que en un tiempo fue tribal y que evolucionó, pasando por un importante estado transitorio que podemos denominar rural. Puesto que el grupo negro es uno de los pocos que han sufrido las tres fases de este proceso de aculturación dentro de nuestro periodo histórico, tenemos en este caso una oportunidad única para analizar los efectos de tal desarrollo sobre su cultura y expresiones artísticas.¹⁶⁴

Aunque no es el tema de este trabajo, la danza fue un tema de la cultura popular que interesó mucho a Covarrubias a lo largo de su vida. En los años cincuentas, durante el gobierno de Miguel Alemán y siendo Carlos Chávez director general del Palacio de Bellas Artes, Covarrubias es nombrado director de la Academia de Danza de Bellas Artes. Su dirección se caracterizó por el enfoque antropológico que le dio a las puestas en escena que organizó durante esa década. El enfoque con el que abordó la danza es similar al que utilizó para acercarse al arte popular: Covarrubias se inspiró en las danzas indígenas y retomó los aspectos que hubieran permanecido en ellas de las danzas prehispánicas para organizar nuevas y modernas puestas en escena, tal vez la más famosa de ellas fue *Los cuatro soles* presentada en 1951.

Pero regresando a las danzas negras, es posible decir que el presentimiento de una *permanencia de rasgos primitivos en las expresiones artísticas de algunos grupos contemporáneos*, lo experimenta por primera vez Covarrubias durante sus años de

¹⁶⁴ Katherine Dunham, "Notas sobre la danza negra" en *Anthropos*, núm. 2, edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.

caricaturista en Nueva York. Como dice Dunham, la transición en un periodo de tiempo relativamente corto de una sociedad tribal a una urbana, permitía tomar el caso de la danza negra como punto de partida para el análisis de otros casos en donde también fuera evidente la persistencia de rasgos primitivos a pesar del paso del tiempo.

De alguna manera, este ejercicio se vería reflejado en el mural *Geografía del arte popular en México*. Como he expuesto, Covarrubias quería demostrar que el arte prehispánico había sobrevivido al paso de tiempo y que la prueba de esta supervivencia se podía encontrar en el arte popular. Wendy Wick Reaves, curadora de la Galería Nacional de Retratos del instituto Smithsonian, opina que la experiencia de Covarrubias en Harlem cambiaría el curso de su carrera. La investigadora anota que, incluso antes de llegar Nueva York, Covarrubias había comenzado a interesarse por las expresiones de arte popular. Sin embargo, a partir de la realización de los dibujos sobre los *negros* de Harlem lo que se modifica es el modo de acercarse a esas expresiones¹⁶⁵. Sin duda, algo despertó en la conciencia de Miguel Covarrubias durante esas noches en el Harlem en que se sentaba a dibujar a aquellos hombres. Es aquí en donde empieza a gestarse, en el antropólogo y artista, una idea de lo popular, que estaría ligado a lo primitivo, y que estará presente en el resto de su carrera.

MÁSCARAS MEXICANAS

En enero de 1945, la Ciudad de México fue sede de la segunda exposición organizada por la Sociedad de Arte Moderno: *Máscaras Mexicanas*. Miguel Covarrubias fue el encargado de la comisión que organizó la exposición. También participaron Jorge Enciso y Fernando Gamboa, este último se encargó del montaje y la instalación, y José Chávez Morado quien fue responsable de diseñar el catálogo que se distribuyó el día de la inauguración. La Sociedad de Arte Moderno¹⁶⁶ había inaugurado sus actividades en 1944 con una exposición de la obra

¹⁶⁵ Wendy Wick Reaves, "Miguel Covarrubias and the Vogue for things mexican", Kurt Heinzelman, Peter Mears, *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection of Twentieth-Century Mexican Art*, Austin, University of Texas Press, 2004, pp- 63-81.

¹⁶⁶ La Sociedad de Arte Moderno estaba formada por: Jorge Enciso *Presidente*, Raúl Valdés Villareal *Tesorero*, Susana Gamboa *Secretaria*, Manuel Álvarez Bravo, Inés Amor, María Asúnsolo, Alfred H. Barr, Ing. Luis

de Pablo Picasso, la primera en México, que incluía piezas procedentes del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En la segunda exposición los miembros de la Sociedad decidieron reunir una gran colección de máscaras mexicanas, la mayoría de origen prehispánico, aunque también se incluyeron máscaras coloniales y algunas modernas. Para Covarrubias era importante subrayar que, a pesar de exhibir máscaras prehispánicas dentro del contexto de un proyecto de arte moderno, la finalidad no era demostrar la influencia que éstas hubieran tenido en el arte moderno; tampoco era su prioridad mostrarlas por el valor arqueológico que pudieran tener. A la Sociedad de Arte Moderno le interesaba rescatar las máscaras por sus propias cualidades artísticas. En un principio, podría parecer extraño que un grupo dedicado al arte moderno se interesara por exponer piezas prehispánicas o de cultura popular, pero en la introducción del catálogo de la exposición se explica que:

La exposición de un arte del pasado no es incompatible con un programa de arte moderno. Porque, en este caso, la escultura precolombina como manifestación plástica ha sido apenas apreciada en el siglo XX; porque han sido los artistas modernos los descubridores de sus bellezas; porque lo moderno es a veces superficialmente comprendido sin un conocimiento de los antecedentes; porque el buen arte desconoce límites del tiempo.¹⁶⁷

Sin embargo, no era ésta la primera vez que las máscaras prehispánicas eran estudiadas por sus cualidades estéticas, y no únicamente como objetos arqueológicos. Dos décadas antes, en 1926, el artista Roberto Montenegro había organizado la primera exposición de máscaras mexicanas. Vale la pena recordar que Roberto Montenegro, acompañado también por Jorge Enciso, organizó la exhibición de arte popular que conmemoró el Centenario de la Independencia en 1921; además fue director del primer Museo de Arte Popular del Palacio de Bellas Artes durante la década de 1930. Roberto Montenegro tuvo una muy fuerte influencia en la vida de Covarrubias, él fue uno de los primeros artistas que se interesó por

Barragán, Adolfo Best Maugard, María Luisa Cabrera de Block, Arq. Mauricio Campos, Luis Cardoza y Aragón, Dr. Alfonso Caso, Henry Clifford, Miguel Covarrubias, René d'Harnoncourt, José Chávez Morado, Prof. Justino Fernández, María Luisa A. De Fernández del Valle, Carolina Amor de Fournier, Fernando Gamboa, Ing. Marte R. Gómez, María Luisa Lacy de Gurza, Prof. Pablo Martínez del Río, Arq. John McAndrew, Eduardo R. Méndez, Carlos Mérida, Francisco Orozco Muñoz, Carlos Pellicer, Princesa Paula Poniatowska, Lic. Alfonso Reyes, Víctor M. Reyes, Miles Beach Riley, Dr. Daniel Rubín de la Borbolla, Juan Soriano, Frances Toor, Lic. Salvador Toscan, Prof. Manuel Toussaint, Rafael Heliodoro Valle y Xavier Villaurrutia. "Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras Mexicanas" Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

¹⁶⁷ *Máscaras Mexicanas*, México, Secretaria de Educación Pública, 1945, p. 8.

estudiar las cualidades particulares del arte popular y, en el intercambio epistolar que enablaron durante años se hace evidente el gusto que compartían por coleccionar estos objetos. El enfoque, desde el punto de vista estético, de la exposición de Montenegro le sirvió a Covarrubias como punto de partida para elaborar la suya.

Acerca de la exposición de 1926, Montenegro escribe: “En esta recopilación de máscaras, no hemos tratado de hacer un estudio etnológico, sino de mostrar las cualidades artísticas de nuestro pueblo en este ramo intenso y fecundo del arte popular mexicano”.¹⁶⁸ A Montenegro le interesaba hacer énfasis en la existencia de la máscara como un elemento común a todas las grandes culturas de la antigüedad, “antiquísimo y universal es el uso de las máscaras”;¹⁶⁹ este ejercicio de comparación le permitió validar el arte indígena e incluirlo dentro de las historias del arte universal. A partir de esta exposición, los artistas mexicanos se interesaron por hacer una reflexión más profunda en torno a la máscara como un objeto protagonista del arte indígena; tal es el caso de Xavier Villaurrutia, quien escribió un texto para acompañar el catálogo de Montenegro, en el cual narra el camino que sigue la máscara desde una función exclusivamente utilitaria hasta llegar a una concepción puramente artística, sin olvidar que la función ritual de la máscara era el paso intermedio en ese recorrido.

Al final del relato de Villaurrutia, cuando la máscara lograba alcanzar una concepción artística, el poeta buscaba demostrar que esto le habría ganado un lugar independiente dentro del mundo de las expresiones plásticas:

Ya la miramos sola, inútil para cotidianos usos y desencadenada del símbolo, con una forma pura que puede alimentarse de su contenido artístico. Y si se basta a sí misma, otras realidades del arte están obligadas, en una especie de internacional derecho estético, a permitirle una existencia cerrada en su pequeña, libre y significativa isla de arte.¹⁷⁰

Como se hace evidente en la exposición que dirigió, Covarrubias no negaba la posibilidad de estudiar las máscaras desde el punto de vista exclusivamente artístico, sin embargo negaba que las máscaras mexicanas pudieran ser analizadas como objetos de arte independientes de los demás factores de la sociedad; en otras palabras, que, como decía Villaurrutia, pudieran

¹⁶⁸ Roberto Montenegro, *Máscaras Mexicanas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1926, p XI.

¹⁶⁹ *Ibid.* p VII.

¹⁷⁰ Xavier Villaurrutia “Estética de la máscara” en Roberto Montenegro, *op. cit.*, p XVIII.

desencadenarse de su papel como símbolo. Covarrubias sostenía que las máscaras cumplían con una función simbólica y ritual fundamental dentro de la cosmovisión indígena.

Unos años después de la exposición de Montenegro, en 1929, Miguel Covarrubias empezaba a reflexionar acerca de las artes populares y, específicamente, de la función de las máscaras. Entonces, publicó un artículo en la revista *Mexican Folkways*.¹⁷¹ El artículo "Notas sobre máscaras mexicanas" es muy breve, pero en él esboza desde una fecha muy temprana una tesis acerca del significado de las máscaras y su relación con un pensamiento religioso indígena. Covarrubias sostiene que: "El valor creativo y la intensidad de concepción de una máscara, está en razón directa con su pureza de cultura. Mientras más primitivo sea su motivo religioso son más interesantes los resultados. Cuando el ritual degenera la máscara pierde su intensidad".¹⁷² Dentro del mundo ritual indígena las máscaras representaban elementos sobrenaturales, Covarrubias explica que el gesto humano nunca iba a ser suficiente para expresar la idea de lo sobrenatural y es por eso que los hombre tenían que recurrir a las máscaras, que en su inmutabilidad lograban congelar lo divino.

Es por eso que el propósito de la exposición *Máscaras Mexicanas* de 1945, consistía en ilustrar los valores plásticos de esa expresión del arte prehispánico, pero poniendo especial énfasis en la función simbólica de la máscara. Covarrubias confiesa que nada se sabe acerca del uso de las máscaras antes de la conquista (a pesar de las conjeturas que se pudieran elaborar a partir de las lecturas de los códices, por ejemplo) pero que es posible aventurar algunas hipótesis si se observa un ritual indígena popular que se hubiese mantenido puro hasta sus días, es decir relativamente exento de influencias extranjeras. Lo que hace Covarrubias es el mismo ejercicio que hace para describir al artista aborigen: busca en un fenómeno contemporáneo rastros de la supervivencia de un modo de actuar de los indígenas prehispánicos. Entonces, utiliza el ejemplo de las máscaras que portaban los indios yaquis de sus días, y encuentra una semejanza entre una de sus máscaras y una máscara prehispánica

¹⁷¹ Esta revista fue publicada de 1925 a 1937 y se caracterizaba por elaborar contenidos de artes plásticas y de folklore, pero lo más interesante es que estaba dirigida a un público internacional ya que los artículos estaban escritos en español y traducidos al inglés.

¹⁷² Miguel. Covarrubias, "Notas sobre máscaras mexicanas = Notes on Mexican Masks." en *Mexican Folkways*, núm. 3, Ciudad de México, julio-septiembre de 1929, p 116.

que representa al dios Ehecatl. La persistencia de las formas del arte indígena le permitieron a Covarrubias estudiar el mundo ritual en el que se originaron esas formas.

Por eso se explica que, aunque la gran mayoría de las máscaras que se exhibieron eran de origen prehispánico, también se presentaba un lote de máscaras coloniales y otro de máscaras modernas, “Se exhibirán también máscaras coloniales y modernas como ejemplos de persistencia estética y simbólica de las máscaras precolombinas en dichas épocas”.¹⁷³ La intención de Covarrubias era demostrar la persistencia del uso de las máscaras como expresión artística en México a lo largo de varios siglos. A través de un estudio comparativo Covarrubias intentaba probar que un tipo de genio creador, propio de los pueblos indígenas, había sobrevivido hasta tiempos modernos y que, además, la máscara era uno de los elementos básicos de la cultura indígena. Pero lo más importante es que si la riqueza de máscara en México había sobrevivido era porque también había sobrevivido el sentimiento religioso que la hacía cobrar sentido. Estas ideas no eran tan distantes de las de Montenegro, quien escribe en su catálogo: “Más tarde, en la colonia, nuestras razas conservaron la tradición de sus máscaras al través de los rituales católicos impuestos por los conquistadores, que a su vez aportaron el sistema de máscaras para sus carnavales”.¹⁷⁴ Esta exposición revela las inquietudes de los artistas mexicanos con respecto al pasado prehispánico. Miguel Covarrubias intentó recuperar no sólo las piezas prehispánicas como una curiosidad histórica sino por su valor estético y, sobre todo, por su significado dentro de un mundo ritual.

¹⁷³ Archivo Miguel Covarrubias-UDLA Puebla.

¹⁷⁴ Roberto Montenegro, *op.cit*, p XI.

CONCLUSIONES

Para concluir, es necesario recurrir a un libro breve del historiador del arte alemán Aby Warburg: *El Ritual de la Serpiente*.¹⁷⁵ Una afortunada coincidencia histórica hizo que, tanto Warburg como Covarrubias, visitaran el sur de Estados Unidos con la finalidad de hacer un estudio sobre los objetos artísticos y los rituales de los indios de esta región. Los planteamientos del historiador alemán, acerca del resurgimiento de algunos elementos de la cultura de la antigüedad en las obras del Renacimiento, encuentran ecos en las ideas de Miguel Covarrubias y, en específico, en lo que intentó representar en el mural *Geografía del Arte Popular Mexicano*, acerca de la capacidad del arte prehispánico de resurgir en el futuro. Es decir, lo que se podría considerar una especie de renacimiento de la cultura indígena en el México posrevolucionario. Si bien, el estudio del arte de los indios Norteamericano no es el objeto de este trabajo, no es posible pasar por alto que dentro de las coordenadas geográficas de los proyectos de ambos investigadores el arte de los indios norteamericanos jugó un papel primordial.

Aby Warburg visitó el suroeste norteamericano en 1895 y 1896. Hasta ese momento Warburg se había concentrado en el estudio del arte del Renacimiento. En especial, le interesaba estudiar las continuidades, fracturas y sobrevivencias de la tradición clásica en el arte italiano, sobretodo en las obras de arte florentino de finales del siglo XV. Sus teorías se sustentaban en las llamadas *fórmulas de lo patético* o *Pathosformeln*, que se pueden definir como: “Formas auténticamente antiguas de una intensificada expresión física o psíquica, al estilo renacentista, que se esfuerzan por representar la vida en movimiento”.¹⁷⁶ Dentro de este contexto, muchos investigadores se preguntan cómo es que el viaje de Warburg al sur de los Estados Unidos pudo tener una influencia en los temas que hasta ese momento le habían ocupado.

¹⁷⁵ Este libro es una transcripción de una conferencia que Aby Warburg impartió en la clínica del psiquiatra Binswanger el 21 de abril de 1923, donde Warburg había sido internado. La conferencia, que se dictó para los médicos y otros pacientes, sirvió como una prueba para que Warburg pudiera demostrar que su condición mental había mejorado y que podía regresar a realizar sus investigaciones.

¹⁷⁶ Carlo Ginzburg, “De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”, *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 40.

En la biografía intelectual de Aby Warburg, que preparó E.H. Gombrich, este último cita un fragmento de las notas de Warburg en donde expone algunos motivos por lo cuales este decidió emprender su viaje al Oeste de Estados Unidos. Warburg explica cómo se sintió repelido por la civilización del Este de los Estados Unidos, a la que había viajado por motivos familiares, y por ese motivo decidió hacer un viaje a Washington, con la finalidad de conocer la Institución Smithsonian. Aquí se reunió con Cyrus Adler, Mr. Hodge, Franz Hamilton Cushing y James Mooney; mientras que Nueva York ya había conocido a Franz Boas. A todos ellos los consideraba pioneros de la investigación indígena y sus investigaciones le hicieron ver la importancia universal de la América “salvaje” y prehistórica.¹⁷⁷ Uno de los aspectos que lo convenció de esta relevancia fue el hecho de que el Oeste de Norteamérica era una creación moderna que a su vez tenía un exterior hispano-indio. Esta convivencia en un solo espacio de dos tiempos históricos, siempre habían llamado la atención de Warburg.

Los objetos de arte, y su inserción en los rituales, de los indios norteamericanos le permitían a Warburg poner en práctica una metodología de la historia del arte en la que los objetos no eran tomados únicamente desde el punto de vista formal. Lo que le interesaba era saber cómo es que estos objetos eran percibidos y retomados dentro de la sociedad que les daba vida. En sus propias palabras:

Por otra parte, había tomado verdadero asco a la historia del arte de orientación estetizante. El enfoque formal de la imagen –desprovisto de la comprensión de su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte– ... me parecía que no conducía más que a un estéril traficar con palabras... ¹⁷⁸

En otras palabras, lo que le interesaba eran las bases antropológicas de los estudios de arte. En realidad, Warburg estuvo en contacto, desde sus primeros años universitarios, con los estudios de arte que tuvieran como enfoque primordial una aproximación etnológica y antropológica. Acerca de su labor como historiador del arte, Kurt W. Forster dice: “Warburg observó los productos artísticos con los ojos de un etnógrafo: sus interrogantes se dirigían hacia las manifestaciones culturales obsoletas, pero también a las imágenes de lo

¹⁷⁷ E. H. Gombrich, “Recuperación y síntesis (1918-1923)”, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p 205-214.

¹⁷⁸ Borrador de Conferencia sobre *El ritual de la serpiente*, 17 de marzo de 1923, p-1

cotidiano: hacia los objetos más efímeros tanto como a los más enigmáticos”.¹⁷⁹ Al igual que Covarrubias, Warburg no pretendía encontrar en los indios una demostración acerca de las teorías de la evolución en las culturas:

Quien en esa época emprendía un viaje a Norteamérica como mitólogo comparativo o como investigador cultural, ya no pretendía trazar una historia de la evolución progresiva de la humanidad, sino que buscaba explorar la vida espiritual de los pueblos primitivos con la finalidad de entender el génesis del pensamiento primitivo y, desde ese punto, pasando por la etapa de los griegos, entendernos a nosotros los modernos. Dicho de forma precisa, Aby Warburg no buscaba encontrar en las praderas americanas al griego mitopoiético, sino al ser humano creador de símbolos.¹⁸⁰

Covarrubias llega por primera vez a esta región tres décadas después, en 1929, y a lo largo de su vida regresará en unas cuantas ocasiones, principalmente buscando materiales para la exposición de arte indígena de Norteamérica que se presentó en México y finalmente para el libro *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas, North America: Alaska, Canada, the United States*. El contacto que ambos tuvieron con estudios antropológicos semejantes me permiten plantear la hipótesis de que, a pesar de las décadas que separan las visitas de cada uno de estos personajes, hay puntos de encuentro entre las teorías que desarrollaron cada uno por su cuenta.

En el caso de los estudios de los indios de Norteamérica, Warburg se plantea la siguiente pregunta: “¿en qué medida puede servirnos el estudio de la concepción pagana del mundo, tal como persiste hasta el día de hoy entre los indios Pueblo, como parámetro de la evolución humana que transcurre del paganismo primitivo a la modernidad, pasado por el paganismo de la antigüedad clásica?”¹⁸¹ Como lo hace Covarrubias en el mapa mural *Geografía del Arte Popular Mexicano*, dentro de los estudios antropológicos de la época, establecer equivalencias entre distintas culturas era fundamental para elaborar el estudio de una cultura en particular. A partir de la visita a los indios de Norteamérica Warburg quería encontrar, en las manifestaciones de aquellos pueblos que consideraban “primitivos”, rasgos

¹⁷⁹ Kurt W. Forster, Introducción, *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p 37.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 87.

¹⁸¹ Aby Warburg, *El Ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso Editorial, 2004, p 12-13.

que le permitieran hacer una comparación con las antiguas civilizaciones griega y romana, que eran considerados como los orígenes de la civilización europea. A Covarrubias le interesaron los estudios arqueológicos y antropológicos para comprender cómo era la concepción del arte indígena y poder encontrar así el rasgo original de la plástica mexicana; para ello recurrió al estudio del arte popular de los indígenas mexicanos. Warburg utilizó el mismo razonamiento cuando se formuló la pregunta: ¿en qué aspectos de los indios americanos se podían reconocer las características esenciales de la humanidad primitiva y pagana? Ambos historiadores del arte se enfocaron en los rituales indígenas para responder a sus preguntas.

Gracias a que los ritos indígenas se inscribían en ámbitos de lo religioso, Warburg y Covarrubias encontraban aquí los significados más profundos. Lo interesante es que no sitúan el ritual fuera del ambiente cotidiano, piensan que la religión no era para los indios un momento extraordinario de la vida, los rituales eran la forma en la que los indios propiciaban las necesidades que tenían en la vida cotidiana. Por esta razón consideraron fundamental la experiencia religiosa de los indios. Warburg se aproximó al orden del ritual en el aspecto de lo cotidiano cuando estudió las danzas con serpientes de los indios. Covarrubias, consideró que el ritual era una manera de enfrentarse con la realidad cotidiana y que los indios se aproximaban a lo simbólico a través de las imágenes, es decir, de los objetos de arte popular.

¿Qué hay de moderno en lo salvaje? Warburg buscó las características universales y esenciales de la humanidad a través de lo simbólico. Si se interesó en los indios de América es porque los consideraba como una muestra viviente de una etapa de la humanidad en que los hombres se relacionaban en su cotidianeidad fundamentalmente a través de lo simbólico:

Los Pueblos viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre que piensa, está el hombre de las interconexiones simbólicas. Para comprender este nivel de razonamiento simbólico, las danzas de los Pueblos pueden ofrecernos algunos ejemplos.¹⁸²

¹⁸² *Idem.* p 27

La construcción de lo indígena y sus objetos de arte les permitía a los europeos, o en el caso de Covarrubias a los mexicanos, encontrar un supuesto origen de su civilización y recuperar una manera de relacionarse con la cotidianeidad. Warburg criticó la civilización occidental contemporánea porque no permitía el espacio de pensamiento que se abría con el rito: “El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y el pensamiento simbólico, es un esfuerzo por espiritualizar la reacción entre el hombre y el mundo circundante, crean el espacio para la oración o para el pensamiento, que el contacto eléctrico instantáneo asesina”.¹⁸³

Por último, el arte popular mexicano le permitía a Covarrubias retomar concepciones artísticas que, por ser más profundas e inscribirse en ámbitos rituales, serían lo suficientemente conmovedoras para permitir el renacimiento, en tiempos modernos, del arte mexicano:

Así, el arte popular mexicano, siendo el elemento motivador de una nueva estética y siendo los artistas de vanguardia de todos los tiempos y de todos los países los que establecen la estética y el gusto contemporáneo. El arte popular está llamado a convertirse en la forma de expresión artística más moderna y más mexicana con la que conviviremos.¹⁸⁴

¹⁸³ *Idem.* p. 66.

¹⁸⁴ Miguel Covarrubias. “Obras selectas del arte popular”, *op.cit.* p 84-85.

ANEXO 1.

EL MAPA DE MIGUEL COVARRUBIAS

Por el Lic. Alfonso Caso

El Universal, 25 de mayo de 1951

Miguel Covarrubias ha pintado un gran mural en el Museo de Artes e Industrias Populares.

El tema es la distribución en México de estos productos que demuestran la extraordinaria sensibilidad artística del mexicano.

Lleno de color y de vida, es el mapa pintado por Covarrubias. Todas las regiones del país, en donde se producen los bellos objetos que consumen nuestras clases populares, están representadas; todos los indígenas aparecen con sus trajes característicos; desde el lacandón, que en medio de la selva levanta su incensario en el que arde el copal, cuyo humo se eleva a los dioses, hasta el yaqui que brinca sobre los cerros en un baile ritual hacia el sol sañudo y cruel que tuesta los desiertos del Norte, en los que se balancea un sarape de Saltillo, y el tarahumara, sin embargo, se cobija contra el viento helado de la sierra. Junto al nopal y el queso de tuna, la potosina se cubre con el rico reboso de seda, orgullo de Santa María y, contrastando con el lujo de totonacas y mexicanas de QUECHQUEMITLS bordados con alegres colores, la pobre india otomí carga sobre sus espaldas el cántaro en el que transporta el agua, como una reliquia, por el reseco Mezquital. Se abanica la mestiza yucateca sentada en su butaca teniendo a sus pies los juguetes de chicle, los vasos para hacer el chocolate y el sombrero y la bolsa de henequén. Una caja de carey y plata, en la costa de Campeche está en peligro de que la robe el pirata que desembarque, sin temor a que lo cuelguen en el árbol más seco, partido por el rayo, cuna de zopilotes. Avanza por el Golfo un barco, hecho con un caracol, con todas las conchas desplegadas al viento, con sus mástiles patrióticamente decorados con la bandera mexicana, y se apresura para llegar a tiempo a Veracruz, antes que la jarocha termine de bailar su huapango sobre la tarima o que “se suelte el norte” y arrebate el tocado de QUETZALLIN que parece un sol en fiesta.

Oaxaca resplandece con los bailes de los danzantes, con la cerámica de Atzompa, con los trajes de Tehuantepec, mientras que un machete de Aragón, colocado cerca de la costa, parece indicar que es zona peligrosa, y una yalalteca, jícara en mano, va a recoger las nubes que recogen al poderoso Cempoaltepetl.

La prócer Puebla se representa con las clásica china poblana, con la silla charra, más alta que el Popocatepetl; con la gracia de los candelabros de Matamoros, el regocijo de su cerámica, de su tecali y de sus candeleros de hojalata, o con la decoración barroca de los camotes, que ya anticipan el gusto delicado que darán más tarde al paladar, y en México – la Capital–, piñatas, mulitas de San Juan y calaveras y venados de azúcar, nos hablan de las fiestas del año, mientras que una pulquería, “La Ciudad de los Palacios”, sugiera las fiestas de todos los días.

En Jalisco, Tlaquepaque y Tonalá se hacen competencia con sus tibores pintados y sus jarros para el chocolate y una india tarasca, sentada frente al Lago en el que descuelga la estatua de “tata Morelos”, hace la ofrenda de CORUNDAS y flores y prende la vela a sus muertos.

¡Quién pudiera sentarse en ese equipal de Apatzingán, para ver cómo se juntan el Tepalcatero y el Balsa, o participar en la danza que toca el conchero en su mandolina de armadillo, o comerse las charamuscas, que parecen ánimas en pena, junto a la servilleta de Aguascalientes.

Brilla la plata de Taxco y el cobre de Santa Clara; las lacas de Olinalá, Pátzcuaro y Uruapan, y los ojos de papel metálico de una calavera de dulce que dice “Jovita” y, en la parte superior, la muerte temblona con piernas de alambre, baila su danza macabra por arriba del soldado de petate; el diablo verde se va a robar la luna ; la sirena sonrío al son que toca en su guitarra, y el judas estalla en el aire para regocijo de todos.

México, encrucijada de culturas, con toda la profundidad de su tradición, con todo su color y toda su fuerza avasalladora, con la personalidad y la alegría pueril y maliciosa de su pueblo inconquistable, tal es lo que ha pintado Miguel Covarrubias en el mural del Museo de Artes e Industrias Populares.

ANEXO 2.

BOSQUEJO HISTÓRICO DEL ARTE PREHISPÁNICO.

Escuela Nacional de Antropología: 2o. Semestre de 1951.

Prof. Miguel Covarrubias

Generalidades:

No será éste un curso sobre arqueología mesoamericana, por más que tenga que apoyarse casi exclusivamente en la arqueología, ya que trataremos de culturas desaparecidas. Discutiremos más bien la apreciación de la estética indígena prehispánica, tratando de colocarla dentro de un marco histórico, utilizando para ello los conocimientos accesibles hasta la fecha, y sobre todo basándonos en conceptos estilísticos cuando falte el dato arqueológico. En resumen: se trata de presentar las principales realizaciones e idiosincrasia del arte indígena prehispánico; establecer una cronología coordinada, hasta donde sea posible; estudiar los procesos evolutivos, contactos y cambios ideológicos en las distintas culturas prehispánicas de acuerdo con su evolución social, política y económica, es decir, presentar a Uds. un bosquejo de Historia del Arte Indígena Prehispánico, que tiene por fuerza que ser una hipótesis, ya que aún carecemos de tantos datos históricos.

(Es necesario hacer aquí un paréntesis acerca del conflicto frecuentemente creado por nuestra habitual apreciación del arte de pueblos cuyas tradiciones estéticas y cuyas raíces están fuera de la tradición greco-romana, base de la cultura europea. Este conflicto se refleja constantemente en la confusión e injusta opinión popular sobre el arte moderno, que rompió los viejos modelos académicos, y especialmente en el concepto de que lo que no conforma con la tradición estética establecida es “bárbaro” “primitivo”, o “infantil”. Estas etiquetas se aplican habitualmente a las artes de los pueblos aborígenes, frecuentemente debido a imperdonables prejuicios raciales y sociales en aquellos que se atribuyen un ápice de la civilización, o bien el concepto equivocado y chauvinista que clasifica las culturas humanas como escalones de una línea continua de evolución, clasificadas según el grado en que difieren de la civilización europea –que es para ellos el último peldaño, el clímax, la más perfecta flor del proceso evolutivo. Por esto, el uso del termino “primitivo” es tan inapropiado en estos casos como sería el de “hereje” o “pagano” en un estudio comparativo de religiones; o si clasificáramos de bárbaro al idioma griego o al chino porque no los comprendemos. En realidad, hay artes más o menos complejas, con fases más o menos elementales, pero que no se les puede considerar como primitivas. Linton hace la comparación de que sería igualmente equivocado considerar a un perro como una forma más primitiva de un elefante).

El llamado artista primitivo casi nunca improvisa, sino más bien repite constantemente las formas e ideas que ha aprendido, formas experimentadas y practicadas por sus antepasados

por generaciones, estilizándolas y elaborándolas a través de un proceso de selección muy largo. El artista aborígen se preocupa especialmente por dar énfasis a aquello que le interesa más, haciendo a un lado lo superfluo. Su principal estímulo se deriva del virtuosismo y la elaboración de la técnica. Por la constante repetición, las formas, fijas y los temas tradicionales adquieren rasgos y características fáciles de identificar, que constituyen la base del estilo y de la personalidad en las artes aborígenes. Estos se perpetúan en algunas culturas de manera conservadora e inmutable, o bien, se modifican con el tiempo y a través de los contactos externos entre las culturas, ramificándose en otros estilos parientes.

Es obvio, por esto que artes como el prehispánico, basado en grandes tradiciones estéticas, no puede ser ni “infantil” ni “primitivo”; así mismo, el estilo por sí sólo, puede ser un indicio válido para el estudio del desarrollo artístico de un pueblo y puede servir para formular la historia del arte, sobretodo cuando faltan datos históricos. Tampoco se les puede comparar con las expresiones artísticas de los locos o de los niños (frecuente comparación con el arte moderno), pues son estas expresiones líricas individuales, libres de malicia académica o de conocimientos técnicos.

El arte de los pueblo aborígenes generalmente contiene elementos y formas convencionales con algún significado mágico o religioso, motivado sin embargo por necesidades estéticas. Mientras más compleja sea una cultura, más preocupa al artista el elemento estético, hasta que sobrepasa las funciones simbólicas o la utilidad misma del objeto de arte, culminando así en el concepto del *arte por el arte*, en la que el objeto no tiene otra función que la puramente estética. (Ejemplos: la calabaza de diorita verde o el chapulín de carneolita roja mexicana del MNA). Así la apreciación de una obra de arte puede tener un alcance muy amplio: ya sea por el puro placer sensual que produce su textura, su forma, color o decoración; o bien por la laboriosidad o habilidad técnica de su autor; o bien puede combinar estos factores con la expresión simbólica del asunto, o de su contenido ideológico, para producir placer intelectual. Hay dos tendencias totalmente opuestas en el arte que influyen nuestra apreciación:

- 1) La que entendemos y aceptamos fácilmente – es la representación realista del hombre, de los animales y las cosas, en la que el artista se recrea en una deliberada y controlada recreación de las formas de la naturaleza, arreglándolas y modificándolas a su gusto (énfasis en este concepto);
- 2) La otra, más difícil de comprender es la representación simbólica, en la que el artista se toma grandes libertades con la forma de la naturaleza, o usa partes de ellas para fines simbólicos o decorativos, hasta que todo parecido con el objeto o modelo original desaparece. Es obvio que esta tendencia tiene como objeto crear una lengua o clave secreta para expresar ideas fuera del alcance de los no iniciados. Este es por

ejemplo el caso del arte maya o el teotihuacano, en los que el simbolismo oculto viene a ser su principal motivador. También en la liturgia de la iglesia católica tenemos una situación parecida, ya que el significado de los símbolos es uno para la masa del pueblo y otro para los sacerdotes y los teólogos. Ambas tendencias, la realista y la simbólica, se encuentran representadas por igual en el arte mesoamericano: el arte más antiguo así como el más reciente (el pre-clásico “Olmeca” y el mexicana o azteca) son esencialmente realistas, mientras que arte teotihuacano, el del Tajín y el de la cultura llamada Mixteca-Puebla, son simbólicos y estilizados. Algunos como el Maya y el de la Costa del Golfo combinan ambas tendencias – el esoterismo simbólico y el realismo naturalista – con gran éxito.

Muy importante para modernizar nuestros conceptos artísticos y no caer en la confusión reinante hoy en día sobre estética y gusto, es conocer y comprender la influencia de los prejuicios raciales, sociales y artísticos que modifican la apreciación de un arte desconocido. Fue hasta fines del siglo XIX que los artistas más inquietos se revelaron contra los dogmas académicos y los prejuicios estéticos de su época y comenzaron a abandonar el ideal greco-romano. En parte por los intereses imperialistas europeos en sus colonias, y en parte por la decadencia misma del arte occidental, que había ya exprimido todo lo que podía de sus fuentes clásicas de inspiración, artistas como Aubrey Beardaley comenzaron a aprender del arte oriental las maneras de cómo liberarse del academicismo. Siguió el culto por lo exótico, resultado de la política colonial del siglo XIX y fomentado por artistas como Gauguin y escritores como Pierre Loti, Melville, Kipling, Stevenson, por los exploradores, los oficiales de las expediciones y los misioneros, que comenzaron a traer las curiosidades de los pueblos primitivos del África, Malaya, Oceanía y de la América Indígena, que los artistas de nuestra generación redescubrieron como fuentes nuevas para revitalizar y alimentar el arte moderno, creando así un nuevo concepto estético y un nuevo sentido de la plástica y de la belleza. Ejemplos: Picasso, Modigliani, Brancusi, Paul Klee, Diego Rivera, Tamayo, Henri Moore, etc....

Sin embargo, la adopción de los nuevos conceptos estéticos tardó mucho en llegar al público en general. El arte moderno ya ha dominado la producción industrial y el estilo de decoración, pero el arte moderno, derivado en gran parte de artes como el prehispánico, es aún visto con horror por una gran parte del público y solamente una élite muy especial es capaz de darle su verdadero valor estético. Tenemos también el extremo opuesto: el público snob o con un nacionalismo exagerado que acepta un arte y rechaza otros aunque tenga las mismas raíces y la misma ideología estética, generalmente porque fue hecha por un mexicano que aún vive; el caso de Diego Rivera es típico: la gente que ensalza la escultura azteca y que rechaza los indígenas de Rivera como “monotes feistas”, o los amantes de la

música indígena o de la rítmica moderna afro-cubana que ven en *Los Cuatro Soles* de Carlos Chávez solamente ruido confuso e insoportable.

BIBLIOGRAFÍA

Antología de Textos sobre Arte Popular, México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, 1982, 319 p.

Máscaras Mexicanas, México, Secretaría de Educación Pública, 1945, 82 p.

Miguel Covarrubias: Cuatro Miradas. Four Visions, México, Editorial RM, 2005, 222 p.

ACEVEDO, Jesús T., *Disertaciones de un arquitecto*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento de Literatura, 1967, 102 p.

BEST MAUGARD, Adolfo, *Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ediciones la Rana, 2002, 134 p.

BRENNER, Anita, *Ídolos tras los altares*, México, Domes, 1983, 391 p.

CASO, Alfonso, *Indigenismo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1958, 155 p.

_____, *La comunidad Indígena*, México, Secretaría de Educación Pública, 1980, 244p.

_____, *El Pueblo del Sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 125 p.

COVARRUBIAS, Miguel, *La isla de Bali*, México, Universidad Veracruzana-UNAM, 2004, 516 p.

_____, *El águila, el jaguar y la serpiente: Arte indígena americano. América del norte, Alaska, Canadá, los Estados Unidos*, México, UNAM, 1961, 326 p.

_____, *Mexico South: the isthmus or Tehuantepec*, A. A Knopf, 1947, 427 p.

_____, *Arte Indígena de México y Centroamérica*, México, UNAM, 1961, 392 p.

_____, *Esplendor del Pacífico*, México, CONACULTA, 2002, 88 p.

DEBROISE, Olivier, *Figuras en el Trópico: plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1985, 215 p.

DOROTINSKY Deborah, *La vida de un archivo: México indígena y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, 461 p.

EDER, Rita, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949*, tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, 275 p.

- EINSTEIN, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002, 131 p.
- FAVRE, Henri, *Indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 153 p., (Colección popular, 547)
- FERNANDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 2 vs., México, UNAM-IIEstéticas, 1993.
 _____, *Estética del arte mexicano*, México, UNAM-IIEstéticas, 1972, 599 p.
- GAMIO, Manuel, *Forjando Patria*, México, Porrúa, 1960, 210 p.
 _____, *Consideraciones sobre el problema indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1966, 274 p.
 _____, *Arqueología e Indigenismo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, 234 p., (Sepsetentas, 24).
 _____, *Hacia un México nuevo: problemas sociales*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1987, 244 p.
 _____, *Álbum de colecciones arqueológicas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, 46 p.
- GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989, 208 p.
- GOMBRICH, E.H., *Preferencia por lo Primitivo: episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Londres, Phaidon, 2002, 324 p.
 _____, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Londres, Phaidon, 2010, 386 p.
 _____, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, 318 p.
- LÓPEZ Austin, Alfredo, Leonardo López Lujan, "Mesoamérica", *El pasado indígena*, México, Fondo de Cultura Económica- El Colegio de México, 2001, p. 58-63.
- MALINOWSKY, Bronislaw, *Estudios de psicología primitiva*, Buenos Aires, Paidós, 1949, 247p.
- MONTENEGRO, Roberto, *Máscaras Mexicanas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1926, 134 p.
- MURILLO, Gerardo, *Las artes populares en México*, 2 vs., México, Ed Cultura, 1922.
 _____, *Obras*, 3vs., México, El Colegio Nacional, 2006.

NAVARRETE, Sylvia, *Miguel Covarrubias: artista y explorador*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 139p.

O'GORMAN, Edmundo, *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México, CONACULTA, 2002, 88 p.

PONIATOWSKA, Elena, *Miguel Covarrubias: Vida y Mundos*, México, Ed. Era, 2004, 143 p.

RAMÍREZ, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, 477p.

RAMOS, Samuel, *Obras Completas*, 3 vs., México, UNAM, 1975.

_____, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, UNAM, 1963, 202 p.

REYES, Alfonso, "Visión de Anáhuac" en *Obras Completas de Alfonso Reyes*, Tomo 2. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

RIVERA, Diego, *Obras*, 4vs., México, El Colegio Nacional, 1999.

RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, 133 p.

RUBÍN de la Borbolla, Daniel, *Arte Popular Mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 302 p.

RUSSO, Alessandra, *Realismo circular. Tierra, Espacio y paisajes en la cartografía indígena novohispana. Siglos XVI y XVII*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estética, 2005, 250 p.

SUÁREZ y López-Guazo, Laura, *Eugenesia y racismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 280 p.

VILLORO, Luis, *Los grandes problemas de indigenismo en México*, México, FCE-COLMEX-Colegio Nacional, 1996, 247 p.

_____, *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 180 p., (Biblioteca Universitaria de Bolsillo).

WARBURG, Aby, *El Ritual de la Serpiente*, México, Sexto Piso, 2004, 114 p.

_____ *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, 624 p.

WICK Reaves, Wendy, "Miguel Covarrubias and the Vogue for things mexican", Kurt Heinzelman, Peter Mears, *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection of Twentieth-Century Mexican Art*, Austin, University of Texas Press, 2004, p. 63-81.

WILLIAMS, Adriana, *Covarrubias*, Austin, University of Texas Press, 1994, 318 p.

_____, "Miguel Covarrubias y la imagen emergente de Harlem", *Miguel Covarrubias: Homenaje Nacional: Cuatro Miradas*, México, Museo Mural Diego Rivera- Museo Soumaya, 2005,

HEMEROGRAFÍA

"Primer Congreso Indigenista Interamericano" en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)*, Vol. 4, Num. 1, enero-abril 1940, pp. 1-36.

"Fue abierto el Museo de Artes Populares" en *El Universal*, 23 de mayo de 1951.

Alfonso Caso, "El Arte Popular Mexicano" en *México en al arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, n. 12 noviembre 1952.

_____, "Hoy se abrirá el Museo de Artes del Pueblo" en *Excelsior*, 22 de mayo de 1951.

_____, "El mapa de Covarrubias" en *El Universal*, 25 de mayo de 1951.

_____, "El paraíso terrenal en Teotihuacán" en *Cuaderno Americanos*, núm. 6, vol. VI, Ciudad de México, noviembre-diciembre de 1942.

Miguel Covarrubias, "Tlatilco: el arte y la cultura preclásica del valle de México" en *Cuadernos Americanos*, año 9, num 3. México.

_____, "Notas sobre máscaras mexicanas = Notes on Mexican Masks." en *Mexican Folkways*, núm. 3, Ciudad de México, julio-septiembre de 1929.

Katherine Dunham, "Notas sobre la danza negra" en *Anthropos*, núm. 2, edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.

Renato González Mello, "Manuel Gamio, Diego Rivera, and the politics of Mexican anthropology" en *RES: Anthropology and Aesthetics*, 45, spring 2004.

-“Una manifestación maravillosa de variedad ordenada humanamente en la naturaleza. Entrevista con Stanton Loomis Catlin” en *Curare*, núm. 12, enero 1997.

Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, “La periodización de la historia mesoamericana” en *Arqueología Mexicana. Ediciones especiales: Tiempo Mesoamericano*, número 11, México, 2002.

José Juan Tablada, "New York de día y de noche: Miguel Covarrubias; el hombre que descubrió a los negros en los Estados Unidos; La belleza en donde nadie la había visto." en *El Universal: El gran diario de México*, Ciudad de México, 30 de noviembre de 1924.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Miguel Covarrubias- UDLA Puebla
Archivo Casa Barragán- Archivo Miguel Covarrubias
Archivo General de la Nación