



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA VOLUNTAD EN LA CREACIÓN DEL MITO: LA LUPA PRIMITIVISTA ANTE LA
PRIMERA OBRA MURAL DE SIQUEIROS

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LIC. VIRIDIANA RIVERA SOLANO

TUTOR PRINCIPAL
DRA. MARIANA GEORGINA AQUIRRE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. RITA EDER ROZENCWAJG
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO

MAYO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

1. Agradecimientos.....	3
2. Resumen.....	4
3. Introducción.....	5
4. Los murales de San Ildefonso y el manifiesto: "un nuevo proyecto artístico".....	11
5. El mito, el primitivismo y la modernidad.....	16
6. Vida-Americana: una vanguardia transnacional.....	20
7. El Espíritu de Occidente y San Cristóbal: la creación del mito con lenguaje primitivista	
7.1. EL Espíritu de Occidente.....	22
7.2. San Cristóbal.....	31
8. La originalidad artística y la universalización del nacionalismo.....	41
9. Reflexiones finales.....	44
10. Anexos.....	46
11. Bibliografía.....	69

Agradecimientos

Agradezco al Programa de Becas de Posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo y sustento que me brindó en el tiempo de estudio de Maestría en Historia del Arte, y durante la realización de esta investigación.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por darme la oportunidad de pertenecer a la comunidad estudiantil y al Programa de Apoyo de Estudios de Posgrado (PAEP) por apoyarme monetariamente para mi estancia en Barcelona, la cual fue sustancial para mi investigación.

Agradezco a mi tutora, la Dra. Mariana Aguirre por acompañarme en los vaivenes de la investigación, y orientarme con sus recomendaciones metodológicas y teóricas. A la Dra. Rita Eder y al Dr. Renato González Mello por su compromiso con mi trabajo y sus observaciones y retroalimentaciones.

A mi familia por su apoyo emocional, incondicional y por su amor infinito. A mis amistades de mi ciudad natal por sus valiosas opiniones sobre mi proyecto y a mi mejor amiga Estefanía Mucito Nájera por escuchar mis propuestas y brindarme sus puntos de vista desde su profesión.

Dedico este texto al Dr. Giovanni Miguel Algarra Garzón, quien mediante su “diálogo franco” como él le llama, me alentó a orientar mi investigación hacia el fenómeno del mito político y el análisis de la supervivencia de la imagen a través del tiempo y los arquetipos. A su vez, brindó parte de su tiempo a discutir personalmente este texto, dándome consejos sobre estilo y organización de ideas.

*La voluntad en la creación del mito:
la lupa primitivista ante la primera obra mural de Siqueiros*

Viridiana Rivera Solano

Resumen

En los estudios sobre el muralismo mexicano se suele analizar a las obras desde un enfoque indigenista y nacionalista. Este estudio pretende explorar la primera obra mural de David Alfaro Siqueiros, realizada en el Colegio de San Ildefonso entre 1922 y 1923, bajo la lupa del primitivismo y el universalismo. La investigación tratará de desentrañar aquellos elementos iconográficos de las obras seleccionadas que reflejen un primitivismo que remita a los orígenes de la sociedad y al mito, con auxilio de lo que el artista publicó en su primer manifiesto difundido en Barcelona en 1921. Así, uno de los propósitos de este ensayo es describir el primitivismo al cual pertenece, ya que no se trata de un primitivismo basado en el arte indígena, sino uno que se remite a lo mítico y a los orígenes. Finalmente, se buscará entrelazar el primitivismo, la construcción del mito con los propios mitos del Estado, que se relacionan con el proyecto nacionalista de educación de José Vasconcelos, el cual quiso tener un alcance más allá de los límites nacionales para trascender a un plano global y universal.

Palabras clave: David Alfaro Siqueiros, primitivismo, Jean Charlot, muralismo, San Ildefonso, Escuela Nacional Preparatoria, mito, arcaísmo, cristianismo primitivo, paganismo, modernismo

Introducción

En la década de los veinte, el pintor David Alfaro Siqueiros se encontraba viviendo en Barcelona por un cargo diplomático que le otorgó el gobierno mexicano para compensar su participación en la Revolución Mexicana. Fue hasta agosto de 1922 que el artista regresó a México a petición del entonces Secretario de Educación José Vasconcelos, para integrarse en el nuevo proyecto de decoración con pinturas murales de la Escuela Nacional Preparatoria, hoy Antiguo Colegio de San Ildefonso. En estos muros Vasconcelos buscaba plasmar un *arte criollo*, cuyo fin planteara nuevos temas y nuevas técnicas de sutileza e intensidad. Las pinturas debían remitir y evocar al nacimiento de una nueva nación, a la renovación y revitalización de la sociedad fracturada por la Revolución Mexicana.

Ubicadas en el patio principal del Colegio, la mayoría de las pinturas ofrecen al espectador un festín folklórico, historicista e indigenista de figuras humanas y no humanas que, en su conjunto, amalgaman diversas alegorías de la mexicanidad.¹ En cambio, los murales de la primera sección de Siqueiros, además de encontrarse apartados del resto de frescos y encáusticas de sus compañeros, están despoblados de elementos, envueltos en una soledad de factores que les da a las obras un cierto misterio y hermetismo.² Esta serie de murales está compuesta por varios temas, desde el primer descanso de las escaleras hasta el techo de la segunda planta: *Los elementos* o *El Espíritu de Occidente*; *San Cristóbal*, *Mujer con Rebozo*, *El entierro del Obrero Sacrificado*, *El llamado a la Libertad* y *Los Mitos*

¹ Una excepción en el aspecto formal es *La creación* de Diego Rivera que alude a un tema que no remite a la mexicanidad explícitamente a través del folklorismo. Sin embargo, formalmente el mural está compuesto de múltiples figuras humanas que, en su mayoría, son retratos de personas conocidas en el círculo artístico mexicano y con quienes, por cierto, tuvo vínculos de todo tipo; tales son Amado de la Cueva, Carmen Mondragón, Lupe Marín, María Dolores Ausolo, etc. Es importante destacar que el mural fue pintado entre 1921 y 1922 previo a la llegada de Siqueiros a la Escuela Nacional Preparatoria.

² Aunque en las pinturas de la segunda planta la situación cambia porque las composiciones de las escenas son más sobrecargadas de figuras.

(Figuras 1, 2, 3, 4, 5 & 6). A su vez, a lo largo de las paredes Siqueiros pintó objetos y figuras antropomorfas concretas y bien definidas, sin pretensiones de colmar o saturar las escenas. Esta sería la primera obra mural que realizó el pintor en su trayectoria artística.

De entre todas las pinturas enumeradas, dos son del interés de esta investigación: *El espíritu de Occidente* y *San Cristóbal* (Figuras 1 & 2). La primera se encuentra en la parte inferior de la zanca de las escaleras que llevan a la segunda planta, introduciendo al conjunto de murales concéntricos en ese espacio. Representa una figura femenina alada mirando de frente, hincada sobre su rodilla izquierda y con los brazos cruzados de manera que su pecho queda cubierto; le rodean unas formas abstractas y seriadas, entre las que se encuentran dos caracoles (Figura 1). La segunda —ubicada en la pared lateral izquierda del primer descanso de las escaleras— es mucho más contenida y con una composición aún menos saturada. Consta de una figura masculina con una cabeza de piedra semidesnuda en primer plano, centrada, que carga con la mano derecha a un infante abrazado a él, mientras que con su izquierda se apoya en una especie de bastón aparentemente de madera (Figura 2).

A lo largo de los estudios sobre arte moderno en México, varios autores han hecho mención de la *opera prima* mural de Siqueiros. El mismo pintor veía en esos murales una “experimentación” o “ensayo,” aclarando que como fue su primer acercamiento a los muros no tuvo una uniformidad ni en los temas pintados ni en su técnica.³ Su colega Jean Charlot, quien en ese momento participaba en el proyecto, mencionaba que el artista se tardó tanto tiempo en crear sus murales que colmaba la paciencia de Vasconcelos y Diego Rivera; a pesar de ello, Charlot afirma que Siqueiros, junto con José Clemente Orozco, crearon un

³ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo: memorias* (Ciudad de México: Biografías Ganesa, 1977), 189.

elogio de la cultura europea” en contraste con lo que pintaban los adictos al indigenismo.”⁴ Por otro lado, el ingeniero Juan Hernández Araujo⁵ incluía a Siqueiros entre los “Pintores Importadores de los últimos movimientos europeos y por ende de la buena tradición”, realizando “inteligentemente la decoración del colegio chico de la Preparatoria.”⁶ Entre los estudios más recientes, Nicola Coleby integra a *Los elementos* dentro del grupo de murales más cercanos al simbolismo y la espiritualidad.⁷ Alma Lilia Roura califica a los murales como “su primer intento de concretar su propuesta de un nuevo arte americano”⁸ y Mari Carmen Ramírez interpreta que desde “el punto de vista estructural, la pintura intenta una primera síntesis de los postulados del clasicismo dinámico. Formas estáticas se entrecruzan con formas dinámicas en ella.”⁹ Estas son sólo algunas de las tantas investigaciones que hacen mención o aluden al primer proyecto mural del Artista.

Todos los autores, hasta el mismo Siqueiros, coinciden en la relación de sus murales con lo que el artista había escrito en su primer manifiesto titulado: “llamamientos de orientación a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, el cual fue publicado en el primer y único número de la revista *Vida-Americana*, la cual coordinó y

⁴ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925* (Ciudad de México: Editorial Domés), 240.

⁵ Quien en realidad se trataba de Jean Charlot junto con Siqueiros, firmando con aquel engañoso nombre para esconder su identidad en la prensa. Véase *Ibíd.*, 239.

⁶ Juan Hernández Araujo [David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot], “El movimiento actual de la pintura en México”, *El Demócrata: Diario independiente de la mañana* (Ciudad de México), Julio 11, 1923, consultado enero 5, 2018, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/757972/language/es-MX/Default.aspx>

⁷ Nicola Coleby, “Temprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad?” en *Memoria, Congreso Internacional del Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas* (Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999), 18.

⁸ Alma Lilia Roura Fuentes, *Olor a tierra en los muros* (México: Instituto Nacional De Bellas Artes y Literatura, 2012), 254.

⁹ Mari Carmen Ramírez, “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, ed. Olivier Debroise. José Wolffer y Maco Sánchez Blanco (Ciudad de México: Curare, 1996), 139.

divulgó en Barcelona en 1921. Por otro lado, también coinciden en que el tema de las pinturas responde a la gestión de Vasconcelos, cuyo propósito era lograr la representación visual de su pensamiento mestizófilo y nacionalista, así como la materialización de su proyecto artístico de educación pública mencionado por el primer párrafo de este ensayo. Asimismo, evidencian la fuerte influencia de Miguel Ángel y otros artistas considerados «clásicos», así como la herencia de Paul Cézanne dentro del modernismo artístico.

No obstante, un texto inédito y anónimo del Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros, fechado en 1952, enuncia un aspecto que ha pasado inadvertido por los estudiosos de estas obras: «El mural fue ejecutado a la encáustica y el fresco (procedimientos propios de culturas anteriores al cristianismo y a la cultura cristiana primitiva) [...] La composición es puramente instintiva, de estilo introspectivo, es decir arqueológico, etnológico, *populariste* y en parte prerrenacentista italiana. En resumen, es un estilo arcaísta.»¹⁰ E inmediatamente, el autor cita lo que Siqueiros decía al respecto: «Las arquitecturas antiguas y los instrumentos antiguos determinan a la larga, de una manera ineludible, las formas y los estilos antiguos.»¹¹ A pesar de que el texto, al parecer, no fue publicado en algún periódico y tampoco ha sido referenciado por otras investigaciones, es una fuente importante ya que toma en cuenta el interés de Siqueiros por lo primitivo y lo arcaico. Y si bien, en su manifiesto sí promueve la importancia de rescatar

¹⁰ «[...] Le mural a été exécuté à l'encastique et la fresque (procédés propres aux cultures antérieures au christianisme et à la culture chrétienne primitive) [...] La composition est purement instinctive, de style introspectif, c'est-à-dire archéologique, ethnographique, populariste et en partie prérenaissance italienne. En résumé c'est un style archaïste. Siqueiros a écrit « les architectures anciennes et les instruments anciens déterminent à la longue, d'une façon inéludable, les formes et les styles anciens. »—Doc. 74 1952, «Mural de l'École préparatoire de Mexico», foja 1, Expediente 11.1.6. Documento en francés, Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

¹¹ El autor no menciona la referencia de la cual toma esta afirmación. Sin embargo, si el texto está fechado correctamente, podría ser una interpretación de lo que Siqueiros escribió sobre la arquitectura «vieja» y colonial en su texto *Cómo se pinta un mural*, publicado en 1951.

el arte de los antepasados,¹² es un punto que ha recibido poca o nula atención por parte de quienes se han acercado a estudiar la obra. Los murales analizados en esta investigación no sólo remiten al arcaísmo y al primitivismo artístico, sino que dentro de esta tradición plástica, el artista mostró especial interés en problematizar el mito. Es decir, si bien el primitivismo ha sido definido como la apropiación modernista del arte no-occidental, es el primitivismo arcaizante el que se percibe en los murales. Este primitivismo evoca a los mitos originarios y los inicios de la sociedad, es el que idealiza un pasado glorioso.

En ese tono se dirige este estudio, en analizar cómo fue tratado y expresado el primitivismo en las obras y en el manifiesto. A diferencia del estudio de Roura, cuyo objetivo principal fue rastrear el indigenismo en los murales de Siqueiros,¹³ esta investigación remarcará que la figura del indígena no aparece tan claramente en los murales seleccionados, y que, por otro lado, estos muestran otros intereses que el artista había desarrollado en Barcelona. Así, uno de los propósitos de este ensayo es describir el primitivismo al cual pertenece, ya que no se trata de un primitivismo basado en el arte indígena, sino uno que se remite a lo mítico y a los orígenes. Para Siqueiros, la nueva propuesta artística que pretendía Vasconcelos debía ser lo suficientemente global para no

¹² —La comprensión del admirable fondo humano del ‘arte negro’ y del arte ‘primitivo’ en general dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca del desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (**MAYAS, AZTECAS, INCAS, ETC., ETC.**); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente a las lamentables reconstrucciones arqueológicas («**INDIANISMO**», «**PRIMITIVISMO**», «**AMERICANISMO**») tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera.” en David Alfaro Siqueiros, —llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” *Vida-americana: revista norte centro y sud-americana de vanguardia* 1 (1921) (ed. facsímil), en María José González Madrid. *Vida-Americana: la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros* (Valencia: L’Eixam Edicions, 2000), 3. Los siguientes capítulos desglosarán lo escrito por el artista en el manifiesto.

¹³ Naturalmente ella descarta los murales analizados en este estudio, y retoma *El entierro del obrero sacrificado* y *Mujer con rebozo*, hechos posteriormente por el artista.

caer en el chovinismo, y lo suficientemente creativa para no hacer notar las influencias tomadas de las culturas “ancestrales” de las cuales se inspiraban.

Es por eso que el tema del mito originario, presente en ambos murales, no es fortuito. Tiene la clara intención de llevar el nacionalismo a un plano universal. El mito, por sí sólo, es un eje temático del primitivismo que refuerza la búsqueda de originalidad artística basada en los orígenes.¹⁴ Además, el mito permite la intersección entre el nacionalismo, el universalismo y el primitivismo; este es un fenómeno que renace en un contexto político internacional, en el que los Estados-Nación reforzaban su devenir histórico con el mito fundacional, romantizando el nacimiento de una nación. El modernismo artístico también alimentó los nacionalismos, y por tal motivo es necesario entender las discusiones estéticas que el mismo Siqueiros vivió en Europa.

Esta investigación iniciará por ahondar en lo que se ha escrito sobre los murales, para situar a la obra en las discusiones historiográficas y enfatizar la importancia de analizar el primitivismo y el mito en ella. Posteriormente será necesario estudiar el contexto en el cual se desarrolló el manifiesto, es decir, la revista *Vida-Americana*, en una Barcelona nacionalista. En esta ciudad, Siqueiros se vinculó cercanamente a un grupo de artistas interesados por rescatar los orígenes de su cultura a través de la literatura, el arte y los proyectos culturales, gestionados por el gobierno catalán. Para hacer el análisis formal de los murales, será necesario examinar brevemente la iconografía de *Los Elementos*, así como la de *San Cristóbal* y ver cómo Siqueiros interpreta tales representaciones y las encamina

¹⁴ Rosalind McKeever plantea la idea del “uso de los orígenes” por los futuristas como una forma de este movimiento de liberación de sí mismos de los griegos. Analiza la retórica futurista no sólo a través de las pinturas, sino de los mismos manifiestos escritos por los futuristas, entre ellos Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni y Gino Severini. Asevera que el interés de retornar a lo primitivo es propio del vanguardismo en general. Rosalind McKeever. “On the Uses of origins for Futurism,” *Art History* 3 (2016): 513-514.

hacia el primitivismo, el cual se centra no en el exotismo o el indigenismo, sino en los volúmenes, en las formas básicas y en el mito como un recurso plástico.

Los murales de San Ildefonso y el manifiesto: un “nuevo proyecto artístico”

La historiografía que veremos a continuación marca como indispensable entender el proyecto intelectual y educativo de Vasconcelos para poder interpretar los murales, y que su producción se relaciona con el proyecto de Estado-Nación posrevolucionario. Todos los autores hacen la relación de *Los elementos* con una tradición europea clara, viniendo de los renacentistas principalmente. Una constante en estos estudios es que se enfocan más en *El Espíritu de Occidente* que en el *San Cristóbal*, quizás por la “obviedad” que pudiera representar el segundo mural y que la misma historiografía lo ha relacionado infalible y “necesariamente” con *Mujer indígena*.

Como lo explicaba el primer apartado de este ensayo, Siqueiros consideraba a sus primeros murales como una experimentación. Por otro lado, aclaraba en una entrevista que, en un inicio, él y sus compañeros no sabían ni cómo pintar ni qué tema elegir:

—Empezábamos a pintar, pero ¿qué pintar? Claro, nosotros pintábamos saturados de las enseñanzas de la pintura italiana, del muralismo italiano. Empezamos a pintar, pues, cosas con un cierto sentido religioso. Diego Rivera hizo un símbolo de la poesía, de la danza, etc, etc.; José Clemente Orozco pintó una matrona religiosa; Fermín Revueltas pintó una virgen de Guadalupe, eso sí, muy revolucionariamente rodeada de angelitos morenos [...] Eh, yo, eh...yo pinté el símbolo del agua, del viento, la del fuego...”¹⁵

Con esta explicación y con la cita que tomamos de Jean Charlot al inicio, es evidente que la incertidumbre invadió al artista. Llevar a la plástica el discurso mestizófilo-mítico de Vasconcelos fue un reto que el equipo de trabajo de San Ildefonso debía

¹⁵ “Entrevista a David Alfaro Siqueiros,” CD. 3, Proyecto Siqueiros: SAPS, Bienvenido a la Tallera, Acervo sonoro, Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

emprender. José Vasconcelos, previamente a *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana* en 1925, publicó *Estudios indostánicos* en 1919, en donde asentaba —que sólo las razas mestizas podían producir grandes civilizaciones.”¹⁶ El entonces Secretario de Educación Pública, bajo la premisa de la unificación mexicana —e hispanoamericana— mediante el mestizaje, veía en el arte un medio para educar a una sociedad que era en su mayoría analfabeta, y necesitaba urgentemente de un proyecto cultural para unificarla después de la Revolución.¹⁷ Teniendo este breve contexto previo, miremos cómo Siqueiros describía *El espíritu de Occidente*:

La humanidad está representada con una mujer-ángel ¿Por qué ángel? Indudablemente la hice ángel por problemas de composición exclusivamente. ¿Cómo podía una mujer estar flotando en el aire sin tener alas? Los elementos —el agua, el aire, el fuego y la tierra— los expresé mediante símbolos [...] simbolicé el fuego con unas formas flameantes, que repitiéndose matemáticamente hacia arriba y hacia abajo, giran como brocas en su propio eje; el movimiento como una hélice de cuerpo etéreo que también se repiten.¹⁸

Sobre *San Cristóbal*, decía lo siguiente:

Fue entonces que me pareció adecuado simbolizar ese contacto entre nuestros —dos mundos” [América y Europa] con una gran figura de San Cristóbal. ¿No había sido este gigante el vehículo usado por el cristianismo para trasladarse de una tierra a otra, precisamente por en medio de las aguas del mar? San Cristóbal, pues, fue mi símbolo, y ahí está todavía tan oscuro, y en un lugar tan oscuro, que yo no sé si alguien lo ha podido ver alguna vez o simplemente se lo han imaginado, porque bastante se ha escrito al respecto.¹⁹

Ambos temas pintados pretendieron obedecer la ideología vasconceliana. Y al respecto, Charlot apunta que Siqueiros al inicio usaba una técnica más —europea”, progresándola a lo —indigenista”, desde *Los elementos* hasta *El entierro del obrero sacrificado* en el segundo piso del edificio.²⁰ Respecto al *San Cristóbal*, afirma que Alfaro

¹⁶ Roura Fuentes, *Olor a tierra en los muros*, 93.

¹⁷ *Ibid.*, 94.

¹⁸ Siqueiros, *Me llamaban El coronelazo*, 194.

¹⁹ *Ibid.*, 197.

²⁰ Relata que el pintor escogió un lugar que todos los demás pintores habían rechazado: un espacio pequeño y mal iluminado que a su vez tenía estorbosas divisiones de madera que no permitían el fácil tránsito por el área. En su descripción formal, el francés interpreta a la mujer alada como la representación de —la cultura

le dio un giro a la pintura indigenista que hasta ese momento se había reducido al folklorismo y al arte popular: –En lugar de retratar un local dado o de adaptar un traje para cada festival, un paso para cada danza ritual, Siqueiros fue el primero en erigir un cuerpo indígena desnudo, tan libre de lo pintoresco como un desnudo atleta griego, una figura de significado universal dentro de su universo racial.”²¹ Sin embargo, la figura del *San Cristóbal* no da algún signo de ser realmente un indígena porque no hay elementos más que el tono de piel; en todo caso, podría ser un mestizo. De tal manera, Charlot posiciona a esta figura dentro de lo universal, pero limita su reflexión a mencionarlo pero sin profundizarlo.

Roura analiza desde una postura indigenista el proyecto de San Ildefonso. Al igual que Charlot, afirma que la Revolución Mexicana reivindicó al indio y al campesino como un núcleo social que había sido ignorado durante la sociedad porfiriana.²² Esto se reflejó en los murales de la Preparatoria, y bajo esta corriente de análisis, de Siqueiros sólo analiza *El entierro del obrero sacrificado* (Imagen 3) y *Mujer india* (Imagen 4), obras que le permiten desarrollar su perspectiva indigenista. Respecto a los murales que nos interesan, Roura describe que *El Espíritu de Occidente* es –el primer intento siqueriano fallido de hacer un arte americano.”²³ Ella opina que la mujer alada del mural no remitía a nada –mexicano”,

europea descendiendo sobre México.” Incluso, Charlot escribe que Siqueiros inició su obra –bajo la égida de Massaccio.” El muralista recuperó el punto de vista de Rivera, quien decía que el trabajo de Siqueiros le recordaba a un –Miguel Ángel siriolibanés” en un tono tibio entre el disgusto y el halago. El tiempo de realización, según el francés, osciló en los ocho meses. Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 238.

²¹ *Ibíd.*, 243.

²² Analizando los discursos filosóficos y políticos como el de Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio y el propio Vasconcelos, asevera que la incorporación del indio a la sociedad fue una manera de contribuir a la espiritualidad del país, pero que a su vez, abrió el problema de la otredad indígena. Roura Fuentes, *Olor a tierra en los muros*, 30-36.

²³ *Ibíd.*, 289.

sino a las raíces occidentales del continente americano. Por otro lado, para la autora *San Cristóbal* es sólo un símbolo del paso de la religión de España a América.²⁴

El código misterioso que plasma Siqueiros en su plástica para lograr los temas comisionados es un aspecto que Fausto Ramírez analiza en la obra de José Clemente Orozco en la Preparatoria. Ramírez relaciona directamente el lenguaje simbólico de los murales de Orozco con el simbolismo hermético, el esoterismo e incluso la teosofía, corrientes de pensamiento que relaciona con lo que José Vasconcelos había escrito sobre el ritmo pitagórico.²⁵ En este aspecto, Nicola Coleby también vincula a *El Espíritu de Occidente* con el simbolismo, al igual que los murales *El sol* de Dr. Atl, y *Maternidad y La lucha del hombre en contra de la naturaleza* de Orozco, murales que tienen un aire más cosmológico, esotérico, místico²⁶ e incluso, según Xavier Moyssén, pagano.²⁷

²⁴ *Ibíd.*, 254, 264.

²⁵ En su obra *Pitágoras, una teoría del ritmo* de 1917 y en *El monismo estético* de 1918. Según Ramírez, Vasconcelos explica a través de la cosmogonía artística de Orozco una serie de puntos interesantes sobre la concepción del artista para el pintor, así como el pensamiento estético y filosófico que convivía con él a través del Ateneo de la Juventud. La relación entre la metafísica y el arte, el misticismo y el enaltecimiento del espíritu del artista tienen una raíz en la postura contra el positivismo, promovida entre los intelectuales de la época. La progresión en las etapas del pensamiento –de lo teológico a lo positivo– para los ateneístas era más bien una coexistencia de tres formas de interpretar el mundo, entre las cuales la etapa teológica era vista como una etapa poética para Vasconcelos, en la que el filósofo debiese pensar poéticamente como lo hace el artista. Por otro lado, la idea de transformar lo material en lo espiritual, dándole así una fuerza al misticismo tanto en el artista como en el intelectual, es un eje de pensamiento en Vasconcelos, confluyendo con su mestizofilia. Este es un punto importante de análisis, sin embargo el tema es tan extenso que rebasan los objetivos en concreto que tienen este ensayo. Fausto Ramírez. —*Artistas e iniciados en la obra de Orozco,*” en *Orozco: una relectura*, 61-102, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

²⁶ Nicola Coleby se pregunta si el proyecto de la Preparatoria fue en realidad el inicio de un proyecto artístico nuevo o si más bien es una continuación de algunas propuestas estéticas hechas a finales del siglo XIX. Ella interpreta a San Ildefonso más bien como una progresión de la estética del México porfirista. Aquello que trascendió fue el simbolismo, el espiritualismo, el modernismo artístico en general y el hispanismo. Estas tendencias plásticas sugieren el uso del pasado y de símbolos de la cultura local y de otras para evocar los mitos y rechazar la modernidad. Por tanto, podríamos situar a Siqueiros dentro de estos intereses. Nicole Coleby, —*Femprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad?*” en *Memoria, Congreso Internacional del Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas* (Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999), 15-25.

²⁷ Xavier Moyssén en *El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea* destaca a Gerardo Murillo como el artista pionero del muralismo en México, hablando incluso de una posible obra mural en Francia cuya técnica se asemejaría a la encáustica utilizada en los murales de la Preparatoria.²⁷ Las reflexiones de Moyssén permiten ver en Dr. Atl a un artista que se interesó en otros temas y pretendió, quizás,

Irene Herner, por su parte, interpreta a la figura femenina de *Los elementos* como un “ángel revolucionario”, siendo para ella un mural sacro y humanista. En su texto, generaliza a todos los murales de San Ildefonso como “no nacionalistas”, viéndolos más cercanos al Renacimiento italiano y al universalismo, mencionando a Gino Severini, Carlo Carrà y Giorgio de Chirico como principales influencias modernas de Siqueiros.²⁸ Guillermina Guadarrama Peña enfatiza también el diálogo de Siqueiros con los muralistas del Renacimiento. Entre otras cuestiones, la historiadora reconoce que se le ha dado poca importancia a los muros pintados en los laterales, que representan columnas y ventanales de arquitectura simulada (Figura 7). También considera que el conjunto de los paneles en los murales de la planta baja establecen un discurso uniforme, afirmando por ejemplo que el *San Cristóbal* y la *Mujer indígena* aluden conjuntamente al mestizaje.

Todos los autores mencionados ligan estos murales al primer manifiesto de Siqueiros, pero difícilmente lo profundizan teóricamente. Aunque el manifiesto pertenece a un contexto específico —la Barcelona modernista y sus contactos con París y Nueva York—, es imprescindible ver en él una base teórica y estética de las pinturas. En ese sentido, Mari Carmen Ramírez relaciona al manifiesto con el clasicismo y el dinamismo en la composición de *El espíritu de Occidente*.²⁹ Ramírez dice que el polo clasicista del pintor se relaciona con las leyes de constructivismo y de la geometría de la tradición clásica, mientras que el polo dinámico con el futurismo y la técnica del montaje de Serge

otro tipo de muralismo menos nacionalista que el muralismo de San Ildefonso. Xavier Moysén, “El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea,” *Boletín de Monumentos Históricos*, 4 (1980): 4-5.

²⁸ Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (Ciudad de México: Maporrúa, 2010), 98.

²⁹ La autora lanza una postura teórica, describiendo los “llamamientos” como un modelo *ex-céntrico* de vanguardia escrita, entendiendo el término de *ex-centricidad* como una referencia de “condicionantes que escapan a los parámetros centrales del contexto hegemónico europeo.” Ramírez, “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros...”, 127.

Eisenstein.³⁰ La dupla de clasicismo/dinamismo se relaciona con el fenómeno de tradición/modernidad de los nacionalismos formados en el mundo y de tal manera, el mural *Los elementos* conjunta plásticamente lo desglosado por la autora.³¹

Los párrafos anteriores son un recorrido de lo escrito sobre los murales y las propuestas plásticas y teóricas en las pinturas y el manifiesto. Además, el tema del mito aparece muy limitadamente en la discusión de estas investigaciones y el discurso indigenista está más presente que el primitivismo. Por tanto, el próximo apartado identificará cuáles son los primitivismos que la historiografía ha pasado por alto, enfocándose en el mito más que en elementos indígenas; este primer paso será un preámbulo para el análisis del mito como un relato que concilia el universalismo con el nacionalismo con bases teóricas y políticas. Es decir, el mito como un problema ontológico en el hombre moderno, *ipso facto* el modernismo artístico.

El mito, el primitivismo y la modernidad

Teorizar extensamente sobre el mito es una tarea imposible para este ensayo, no obstante tratar de acercarnos a sus aproximaciones es un reto que asumirán los siguientes párrafos. Lo que desarrollará este apartado es la relación entre universalismo, el nacionalismo y el primitivismo en el mito. ¿Qué es un mito?, se pregunta Ernst Cassirer. En vez de lanzar una definición concreta, él se acerca a las diferentes maneras en las que ha sido discutido, desde

³⁰ Teniendo influencias directas de Diego Rivera y sus discusiones con los cubistas sobre los valores clásicos, de Severini con los valores científicamente comprobables de la tradición en la pintura occidental, y de Joaquín Torres-García con la recuperación de fuentes clásicas como un nuevo tipo de arte de síntesis local y universal. Ramírez, "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros," 132-136.

³¹ *Ibíd.*, 137-139.

disciplinas como la antropología o la filosofía.³² A pesar de la diversidad de estudios sobre el mito, la realidad es que siempre se le ha vinculado con sociedades consideradas “salvajes”, con mentalidades más “primitivas.” De tal manera, la relación entre mito y primitivismo parece imposible de separar.

A pesar de que es complicado seguir una definición específica del mito, pienso que podría iniciar con la tesis de Mircea Eliade. Sugiere que el mito es una “realidad cultural” que relata una historia sagrada, un acontecimiento que tiene lugar en “los comienzos” de una sociedad.³³ Por otro lado, Leonardo Ordoñez explica que las obras artísticas son una manifestación del pensamiento mítico, ya que forman imágenes en las que la realidad aparece de una manera de síntesis, y el mito en sí asume la realidad con una óptica globalizante y sintética; el mito y el arte se dirigen a la inteligencia a su vez de la sensibilidad, y activan la memoria y la imaginación, crean una forma de conocimiento mediante la narración.³⁴ Para fundaciones e identidades en las naciones, el mito se constituye como un elemento integrador de la sociedad. Por tanto, debe tener un carácter de “lo propio” de un lugar, pero tiende a la universalidad ya que contienen “elementos arquetípicos”³⁵, patrones que traspasan cualquier límite cultural, pero sujetándose a tradiciones orales propias de un espacio.

Ahora bien, ¿qué sucedería si los mitos, más allá de surgir como narraciones con una cierta tradición oral, se construyeran de acuerdo a un plan de acción, o fuesen producto

³² “Tan pronto como planteamos esta cuestión, nos vemos envueltos en una gran batalla entre opiniones contrapuestas. En este caso, el rasgo desconcertante no es la falta, sino la abundancia de material empírico.” Ernst Cassirer, *El mito del Estado* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 8.

³³ Mircea Eliade. *Mito y realidad* (Barcelona: Editorial Labor S. A., 1991), 6.

³⁴ Leonardo Ordoñez Díaz. “Fronteras del mito, la filosofía y la ciencia. De los mitos cosmogónicos a la teoría del Big Bang,” *Ideas y Valores* 65 (2016): 128, consultado junio 3, 2017, DOI: 10.15446/ideadyvalores.v65n162.43532

³⁵ *Ibíd.*, 110.

de una planificación? Ese es un planteamiento que Cassirer tiene respecto al mito en el siglo XX. Cassirer en *El mito del Estado* sugiere, con base la consolidación de los Estados Nación y Nacionalismos de la Modernidad, la categoría de *mito político* para aquellos discursos con una estructura parecida a la del mito tradicional, pero que surge atemporalmente y obedeciendo a los intereses del Nacionalismo.³⁶ Estos mitos surgen en momentos críticos cuando el orden social pierde su equilibrio, y conllevan a una aglutinación social. El culto al héroe, el culto a la raza y la ritualización de cada acción política se convierten, así, en un quehacer que no sólo es una responsabilidad individual, sino en una responsabilidad colectiva. En este sentido, el mito no se problematiza desde su génesis primitiva, sino desde su sentido de comunidad traducida en nación y nacionalismo. El mito en su sentido unilateral o impuesto desde arriba, se convierte, asimismo, en una construcción universal, con un anhelo de trascendencia cultural.³⁷

El mito político se presenta en la demagogia y también en la estética. Un caso es el que Emily Braun da sobre el arte de Mario Sironi durante el fascismo italiano. —Tanto en las formas del arte más elevadas como en las más populares, Sironi transformó el espíritu del nacionalismo modernista en imágenes visuales impactantes, narrativas míticas y propaganda instrumentada que animaba la religión del Estado.”³⁸ La autora señala que

³⁶ Cassirer, *El mito del Estado*, 333.

³⁷ Siempre está detrás un caudillo que legitima su autoridad bajo los discursos míticos, cambia la función del lenguaje: —Este cambio de significado depende de que aquellas palabras que antes se usaban en un sentido descriptivo, lógico o semántico, se emplean ahora como palabras mágicas, destinadas a producir ciertos efectos y a estimular determinadas emociones.” Evidentemente, el cambio en el lenguaje remite a los cambios de propagación de los mitos, los nuevos medios por los que se difundirán, y uno de ellos, es la propaganda. Un último aspecto es la creación Véase análisis completo: *Ibid.*, 335-337.

³⁸ Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism* (Nueva York: Cambridge University Press, 2000), 8. No obstante, respecto a la idea de la religión del Estado, me parece pertinente aclarar que hablar de mito no significa que este sea un sinónimo de religión o religiosidad. A pesar de que en la historiografía moderna del mito se suele relacionar ambos conceptos, quizás el mito se diferencie de la religión en el sentido de que ésta última necesita de un dogma establecido por una institución. Asimismo, queda claro que la religión necesita amalgamarse a base de mitos. El mito, por el contrario, es un fenómeno cultural y ontológico que trasciende la

Sironi visualizó al arte fascista como la combinación de la función del mito para ennoblecer y adoctrinar a las masas, dependiendo de las cualidades de su estilo más que a través de un didacticismo crudo.³⁹

En México, el mito no dejó de ser un recurso para lograr esparcir ideas específicas de un proyecto nacional. Es decir, el mito como un medio. José Vasconcelos, sin duda, fue un creador y divulgador del mito de la nación mestiza desde su silla de intelectual e institucional. Por otro lado, los muralistas tuvieron en sus manos la llave mágica para conducir al mito mediante el lenguaje artístico, el cual funcionaría como una amalgama de una sociedad resquebrajada por la Revolución Mexicana. Así, el mito se convirtió también en un problema en común, en este caso, entre Vasconcelos y Siqueiros, con intenciones similares pero con formas distintas de manifestarlo.

Para ello, posteriormente será necesario mirar cómo pudo confrontarse la pretensión de incluir al indígena pictóricamente como un elemento fundamental para el mestizaje en el discurso vasconceliano, pues el interés universalista de Siqueiros trató de escaparse del indigenismo en los murales seleccionados. Al mismo tiempo, el artista se instaló en el discurso mítico en el cuál residen sus intereses primitivistas que se acercaban a algunas discusiones teóricas que se estaban gestando en Europa. Para ver el fenómeno del mito, el arte y la política en un sentido global en el mundo occidental moderno, es necesario ver qué sucedía en la Barcelona que conoció Siqueiros y cómo surge su manifiesto en la revista *Vida-Americana* de 1922, asimismo cómo trascienden sus aspiraciones artísticas a través de lo que estipuló en él.

institucionalidad, e incluso la religiosidad pero que no por ello deja de fomentar rituales. En ese sentido, este ensayo no pretende ahondar en el concepto de religión de Estado en tanto que este obedecería a una investigación mucho más profunda y con objetivos diferentes.

³⁹ *Ibíd.*, 16-17.

Vida-Americana: una vanguardia transnacional

—No haremos literatura hispano-americanista”. Esa frase encabeza la portada de la revista, cuya dirección editorial y artística estuvo a cargo del mismo Siqueiros. Fue publicada en la capital catalana, en coordinación con el poeta catalán Joan Salvat-Papasseit y el impresor José Horta.⁴⁰ Siqueiros llegó a esa ciudad gracias a un cargo político atribuido por el gobierno en el consulado mexicano de Barcelona.⁴¹ De hecho, bajo un acuerdo entre Siqueiros y el cónsul en turno Almícar Zentellas, la revista inicialmente debía promover el arte y la cultura mexicanos, así como mostrar el intercambio comercial entre México y España.⁴² Sin embargo, los textos publicados en el contenido abarcan muchos temas⁴³ y tienen un sello cosmopolita, siendo la cultura catalana y americana las protagonistas. La revista difundió el proyecto de vanguardia americana de Siqueiros, cuya estructura se armó de un sistema de tráfico de modelos de modernización específica, tanto artísticos, como

⁴⁰ Natalia de la Rosa, "Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto transcontinental de vanguardia." *Artl@s Bulletin* 3, no. 2 (2015): 24, consultado junio 12, 2017, <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/2/>.

⁴¹ María José González Madrid, *Vida-Americana: la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros* (Valencia: L'Eixam Edicions, 2000), 9.

⁴² Una cita de Siqueiros recuperada por Montserrat Galí expresa que el artista dependió monetariamente del cónsul durante su estancia en Barcelona; naturalmente, la revista también fue financiada por el cónsul, Almícar Zentellas. Por otra parte, explica María José González Madrid que, de hecho, la efímera edición de la revista podría deberse a dos factores que quizás crearon una tensión entre Siqueiros y el cónsul. Uno de ellos es que el contenido no fue ni totalmente mexicano, ni totalmente americano. El otro factor es que una de las condiciones del cónsul para su apoyo monetario a la edición era que se le dedicara un apartado a su labor en España; apenas aparecen unas cuantas palabras en su honor, en la página 22 de la revista. Véase Montserrat Galí. —Siqueiros en Barcelona (1920-1921). La gestación de *Vida-Americana* y de —Tres llamamientos a los artistas de América” *El Alcaraván. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca* 12 (1993): 3. Y González Madrid. *Vida-Americana*, 10.

⁴³ El contenido del sumario está organizado de la siguiente manera: 1. 3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana, por D. Alfaro Siqueiros; 2. Los grandes diarios de América —El Universal” y —Excelsior” de México por José de la Peña; 3. Lo que hace por la educación pública la —American Library Association” por George B. Utley; 4.—El —Base-Ball” deporte nacional de los Estados Unidos por Alan Seeger; 5. El espíritu del catalanismo por Juan Estelrich; 6. Letras Catalanas-La poesía de Marià Manent por Tomás Garcés; 7. Cinematografía Mexicana por A. S.; 8. Las Grandes Ciudades de América — Nueva York; 9. Dos pintores Uruguayos por J. Salvat-Papasseit, 10. México produce diariamente 2. 177, 781 barriles de petróleo por Fernando Alatorre; 11. Marxa Nupcial por J. Salvat Papasseit; 12. Cézanne por Vauvrecy; 13. Brasil por Milhau; 14. Cubismo.- Teorías de Braque y Severini. Sumario en *Vida-americana: revista norte centro*.

técnicos.”⁴⁴ Como indica el sumario, la revista estuvo dirigida a intelectuales, comerciantes e industriales, y, por las monedas en que se costeó —cifras en dólares, francos y pesetas, las cuales podemos observar en la portada—, el alcance pretendió abarcar las capitales artísticas del momento —París, posiblemente Nueva York y Barcelona—. ⁴⁵El marco geoartístico, geocultural y geopolítico de la revista puede ser entendido dentro de una identidad mexicana-americana-catalana. ⁴⁶

Las discusiones estéticas en la revista son varias. La revista reúne al pintor Mario de Zayas desde el cosmopolitismo ciudadano de Nueva York con sus caricaturas, al artista franco cubano Francis Picabia y su impulso a los catalanes para publicar la revista *391* en 1917 con traducciones de textos de Guillaume Apollinaire, la revaloración de lo clásico promovida por Gino Severini y las tendencias de universalización promovidas por Joan Salvat-Papasseit y sobre todo Joaquín Torres-García. ⁴⁷ La evocación a los orígenes clásicos artísticos y culturales en un sentido evolutivo que debía universalizarse fue postulada en el manifiesto *Art-Evolució!* de Torres-García en la revista *Un enemic del Poble*, en donde declaraba que el “artista evolucionista” lograba lo siguiente: “Situados en aquella vía natural evolutiva, nuestro papel ha de consistir únicamente en señalar, a la manera de un sensibilísimo aparato receptor, el que podríamos llamar plasticidad del tiempo [...]

⁴⁴ De la Rosa. “Vida Americana, 1919-1921,” 35.

⁴⁵ Como indica el sumario, el lugar de edición provisional fue Barcelona, y agrega Natalia de la Rosa que Siqueiros pretendió mudar la edición a París. *Ibíd.*, 24-25.

⁴⁶ Galí, “Siqueiros en Barcelona (1920-1921,” 7. Cita también recalcada por González Madrid, *Vida-Americana*, 18.

⁴⁷ Carlos Segoviano, “Vida-Americana: An Intercontinental Avant-garde Magazine” en *International Yearbook of Futurism Studies* vol. 7, ed. Mariana Aguirre/Rosa Sarabia/Renée M. Silverman (Berlín: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2017), 98-100.

Queremos ser internacionales. [...] Ser evolucionista no es pertenecer a una escuela; es ser independiente: es ir contra las escuelas. Es ser algo en el tiempo.”⁴⁸

Hasta este renglón vimos a grandes rasgos propuestas teórico-artísticas que son reminiscencias en el manifiesto de Siqueiros. Apenas y hemos visto una pequeña parte del contexto artístico catalán que sí ha sido un factor clave para analizar el mural de Alfaro. Las siguientes secciones iniciarán por crear una breve iconografía de *El Espíritu de Occidente* y *San Cristóbal*, así como la identificación de los primitivismos en ellos.

El Espíritu de Occidente y San Cristóbal: la creación del mito con lenguaje primitivista

EL Espíritu de Occidente

Miremos nuevamente *Los Elementos* (Figura 1). Rebobinemos la identificación de las partes que lo componen: al centro, una figura antropomórfica con un velo y túnicas apoyada sobre su rodilla y cubriéndose con los brazos, mirando de manera frontal al espectador, con una tez oscura-rojiza, con una especie de alas con plumas multicolor, abiertas como si emprendieran vuelo; alrededor, le acompañan una serie de formas con mucho volumen en los que predominan los colores rojizos, blanquecinos y marrones, acomodadas en serie y de modo que se repitan sincrónicamente a manera de espejo —es decir, coinciden a la misma altura, de izquierda a derecha, uno con otro—; como si fuera el fondo de la escena, Siqueiros pintó unas franjas zigzagueadas y también de manera seriada. Hemos visto hace unos párrafos atrás que todo ese conjunto de imágenes tratan de una especie de ángel que representa el espíritu de la cultura occidental —o europea, como dice Charlot— que se acompaña de los elementos de la naturaleza.

⁴⁸ Joaquín Torres-García, —~~A~~-Evolució!””, *Un enemic del Poble: fulla de subversió espiritual* 8 (1917), 1, Reserva *Enemic del Poble*, MNAC Magatzem, Museu Nacional d’Art de Catalunya.

¿De dónde viene el tema de los elementos fuego, aire, tierra y agua? Este remitiría a las teorías que surgen en la filosofía presocrática, en la “antigüedad clásica” occidental, y que buscan la explicación del origen del cosmos. Se trata, pues, de la teoría cosmogónica de Empédocles, explicando que el cosmos está gobernado por las fuerzas opuestas del amor y el odio. Reuniendo teorías de otros presocráticos como Tales de Mileto o Heráclito de Éfeso, estipulaba que la naturaleza tiene cuatro elementos —tierra, fuego, aire, agua—, los cuales pueden ser disgregados por la fuerza del odio —el caos—, o compactados por la fuerza del amor en una masa, una esfera —el vacío—.El cosmos, para mantenerse en un estado de equilibrio, se mantiene en medio de estas dos fuerzas.⁴⁹

Es pertinente interrogarnos cómo se ha representado esta teoría en el arte. Para ello, citaremos muy genéricamente algunos estudios sobre la iconografía del tema. Según Miguel Ángel Elvira Barba, dicha teoría no fue un objeto de interés iconográfico en la antigüedad, pero el interés que resurgió entre los humanistas del siglo XVI por estudiar la filosofía griega cambió la situación. Entre los pintores que el autor menciona, están Giorgio Vasari con sus frescos en la *Sala de los Elementos* (Figuras 8 & 9), y *Los Cuatro Elementos* de Jacopo Zucchi (Figura 10). El autor explica que lo más común es identificar a cada elemento como una figura humana con atributos que evoquen al elemento en cuestión, y que estos pueden encontrarse dentro de un cuadro o como un conjunto de escenas que conforman la idea general de los cuatro elementos.⁵⁰ La representación de los elementos no sólo ocurre en el humanismo de Italia, sino en otras regiones en donde tenemos el ejemplo de *Los Cuatro Elementos* del pintor flamenco Joachim Beuckealer (Figura 11), y *La Abundancia y los Cuatro Elementos* de Hendrick van Balen y Jan Brueghel El viejo (Figura

⁴⁹ Leonardo Ordoñez Díaz, “Fronteras del mito, la filosofía y la ciencia,” 112.

⁵⁰ Miguel Ángel Elvira Barba. *Arte y mito: manual de iconografía clásica* (Madrid: Silex Ediciones, 2008), 293-294.

12). La iconografía es vasta y rica en todo el mundo como para abordarla por completo. Aquí en México tenemos al Biombo de *Las Artes nobles y los Cuatro Elementos* de Juan Correa, hecho a finales del siglo XVII (Figura 13). La pieza de Correa representa a los elementos con carros triunfales, con algunos atributos que evocan al elemento en cuestión, como los animales que los conducen.

Regresemos a nuestro mural. Como vimos en la descripción de Siqueiros, los elementos se encuentran alrededor de la mujer-ángel, especificándolo de esta manera:

[...] el fuego con unas formas flameantes, que repitiéndose matemáticamente hacia arriba y hacia abajo, giran como brocas en su propio eje; el viento, como unas hélices de cuerpo etéreo, que también se repiten, sólo que en este caso en sentido horizontal; el agua la simbolice con dos caracoles, porque el caracol es marino, y la tierra con dos como huesos gigantes de alguna fruta, preconcebidamente de origen tropical.⁵¹

Fijémonos en los detalles de las formas que describe el artista. El viento está representado con la Figura 14, el fuego con la 15, el agua con la 16, y la tierra, creemos, con la 17. Naturalmente, con esas formas tan abstractas, pareciera que Siqueiros crea una síntesis de cada elemento, a diferencia de la tradición iconográfica que suele remitirse a la alegoría para explicar un solo elemento de manera iconológica. Este rasgo lo plantea y desarrolla en los “llamamientos...”, cuando convoca a su lector artista la necesidad de acercarse a “las obras de los antiguos pobladores” para tomar de ellos el “conocimiento elemental de la naturaleza”, y adoptar su “energía sintética.”⁵² En otras palabras, habla de acercarse a un primitivismo estético que se remonte a la producción artística de los orígenes de la sociedad. Siqueiros, al comienzo de este fragmento del manifiesto, no integra en una misma categoría al “arte negro” y el “arte primitivo”; por el contrario, los distingue, y este aspecto tiene que ver con el momento primitivista del arte moderno a inicios del siglo XX.

⁵¹ Siqueiros. *Me llamaban el coronelazo*, 194.

⁵² Siqueiros, “llamamientos de orientación actual,” 3.

¿Qué era lo primitivo durante este contexto? ¿En qué se inscribe esta distinción? El primitivismo, en una escala muy general y tópica, surgió a finales del siglo XIX, y celebraba los rasgos artísticos y culturales provenientes de sociedades denominadas como “primitivas”, apropiándose de sus rasgos “sencillos y auténticos” para renovar el arte europeo.⁵³ En ese sentido, el arte tribal —o en términos de Siqueiros, “arte negro”— proveniente principalmente de África y Oceanía fue considerado “primitivo”, ya que este calificativo se sujeta a visiones coloniales e imperialistas hacia la sociedad que realiza su producción. La escultura africana en colecciones privadas y en el Museo del Trocadero dio primeros acercamientos de ese arte a los artistas europeos,⁵⁴ teniendo a *Les Femmes d'Alger* como una de las primeras obras que la incorpora como una inquietud estética y plástica de parte Pablo Picasso, pero también desde su exotismo hacia dichos objetos.

La primera fase del renacimiento italiano, representada por Giotto y Cimabue, también fue considerada como “primitiva”, así como el arte de los niños y los enfermos mentales. Bajo estas múltiples perspectivas del primitivismo varios artistas pretendieron crear un arte más sencillo formalmente, pero que también remitiera a los orígenes del arte y la civilización. Constantin Brancusi, Wassily Kandinsky, y el mismo Siqueiros son ejemplos de ello. En este sentido, la síntesis y la sencillez de los detalles señalados sobre las figuras de *Los elementos* obedecen a este nuevo interés plástico por las formas sencillas del arte primitivo, sin recurrir al exotismo.

⁵³ Mark Antliff y Patricia Leighton. “Primitive,” en *Critical Terms for Art History*, Ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago: Chicago Press, 1996), 170.

⁵⁴ Desde la segunda mitad del siglo XIX el arte “tribal” fue incluido en las exposiciones internacionales, principalmente proveniente de África pero también de Oceanía. William Rubin explica que es una exageración determinar que el cubismo surge del arte “negro” y que este cambió el curso del arte moderno del siglo XX, ya que enfatiza que Picasso desemboca su interés plástico bajo otras influencias más cercanas a la tradición pictórica occidental. William Rubin, *Primitivism in 20th century art. Affinity of the Tribal and the Modern* (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1984), 11.

Ahora bien, ¿en qué otro aspecto puede estar el primitivismo? El hecho de ser pinturas en una pared, es otro indicio sobre ello. La pintura mural protorrenacentista, y en especial la técnica del fresco, fueron revaloradas por algunos artistas modernos y críticos de arte. A finales del XIX y después de la Gran Guerra, se dieron esfuerzos por rescatar los frescos de Giotto, ya que eran considerados extraordinarios por la sencillez de su composición y de su técnica.⁵⁵ Este gusto por el protorrenacimiento se disputó con el gusto más académico que consideraba “ruda” la técnica del pintor, siendo esta una perspectiva heredada por Giorgio Vasari, quien en su texto *Vidas* glorificó a los artistas del “alto renacimiento” sobre los protorrenacentistas, sobre todo a Miguel Ángel.⁵⁶ Cabe aclarar que si bien Siqueiros usó el fresco en sus murales posteriores, las obras analizadas en este ensayo fueron hechas con la técnica de encáustica, al igual que otros murales hechos por sus coetáneos en la Preparatoria.⁵⁷

Siguiendo con el tema de la pintura mural, esta se consideraba además como antecesora de los óleos, como un soporte más auténtico y más arcaico. Después de la Primera Guerra, el mural resurge como un nuevo soporte para manifestar los mitos de los nuevos gobiernos y proyectos nacionales en EEUU, México e Italia, teniendo este último país a Mario Sironi como el principal exponente.⁵⁸ Podría decirse que en la revaloración del mural, y en cierto modo, en su interés por el mito y el primitivismo, los murales de Sironi podrían asemejarse a los Siqueiros en su cercanía con el proyecto nacional y en su

⁵⁵ Robin Simon, “A Giotto conviene far ritorno’ The Arena Chapel, the British, a Futurist, and the reputation of Giotto (c1267-1337),” *The BRITISH ART Journal* 2 (2015), 3-19.

⁵⁶ *Ibid.*, 5-6.

⁵⁷ Valdría la pena analizar el primitivismo de estos murales no sólo a través de las preocupaciones formales de las obras, sino también a través de la materialidad y sus caminos de ejecución. Quizás pensar tanto al fresco como a la encáustica como posibles métodos “primitivizados” por los artistas podría ser otro punto de análisis para realizarse en otra ocasión, con la cautela y la profundidad que merecería.

⁵⁸ “With his murals and wall decorations of the 1930s, he aimed to eradicate the distinction between high and low culture through the creation of a national popular style.” Braun, *Mario Sironi and the Italian Modernism*, 16.

necesidad crear un arte nuevo para el renacer de la sociedad. No obstante, los símbolos que toma Siqueiros no parecen recurrir a ningún aspecto propio de lo nacional; su idea de origen, en este mural, tiene raíces en todos lados menos en México. Volveremos a este punto más adelante.

Otro aspecto formal y primitivista es el volumen en sus formas, el cual se puede mirar por la manera en la cual están sombreados los bordes para darles más solidez. Ese aspecto puede ser relacionado nuevamente con su manifiesto:

—Solapongamos, los pintores, el ESPÍRITU CONSTRUCTIVO al espíritu únicamente decorativo; el color y la línea son elementos expresivos de segundo orden, lo FUNDAMENTAL, la base de la obra de arte, es la magnífica ESTRUCTURA geométrica de la FORMA con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes y la perspectiva de los mismos que haciendo «términos» crean la profundidad del «ambiente»; «CREAR VOLÚMENES EN EL ESPACIO».⁵⁹

El interés por los volúmenes tiene una relación directa con Paul Cézanne, quien es denominado como el “restaurador de lo esencial” en el manifiesto, y marcó un punto de quiebre del Impresionismo en su búsqueda por los volúmenes sobre el color y la luz. Cézanne también fue catalogado por algunos artistas como un italiano primitivo pero a su vez clásico, según explica Richard Shiff.⁶⁰ Según el autor, Cézanne decía que para hacer resonar la originalidad, era necesario capturar la experiencia directa que el artista podía tener de la naturaleza a través la forma de resolver problemas técnicos de los artistas clásicos. Es decir, Cézanne quería evitar a toda costa la intromisión de la academia artística, como todo artista moderno, pero que era necesario retornar a la naturaleza mediante el

⁵⁹ Siqueiros, “3 llamamientos de orientación,” 3.

⁶⁰ Italiano porque se especulaba sobre el origen natal del artista. Richard Shiff, *Cézanne and the End of the Impressionism. A study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1984).

clasicismo.⁶¹ Los artistas Maurice Denis y Émile Bernard fueron muy cercanos a estos preceptos. Bernard publicó artículos en los que llamaba a Cézanne “original y distinto de los impresionistas” por su cercanía al estudio de la naturaleza, lo cual lo situaba a Giotto, y por ende, un innovador.⁶² Por su parte, Maurice Denis, secundando la crítica de Bernard, se cuestionaba sobre la manera en que Cézanne podía conjuntar un estilo “elástico” y al mismo tiempo ser “espontáneo”. Entre los calificativos que Shiff retoma de Denis hacia el trabajo de Cézanne, está el de “elástico instintivo;”⁶³ situando a Cézanne entre lo clásico y lo primitivo. Además, Cézanne fue una de las figuras posimpresionistas que influenció a toda una generación de modernistas en el siglo XX, llevando a los cubistas y a los futuristas italianos a discutir sobre los volúmenes simples en el espacio, ya sea a través de la perspectiva múltiple en la planimetría cubista, o en el tratamiento del dinamismo futurista.

En su manifiesto, Siqueiros remite también a otra discusión artística heredera de la leyenda cézanniana que se incluye, de hecho, en toda la revista de *Vida-Americana*. La experiencia de Rivera en el círculo de los cubistas, sin duda, complementó mucho de lo que Siqueiros pudo haber aprendido tanto a su lado como en el contexto catalán, el cual fue altamente influido por las discusiones sobre Cézanne pero desde la vertiente futurista. La

⁶¹ Y con lo “natural” Cézanne no sólo se refería al espacio, sino una forma de pintar aparentemente espontánea, natural. Shiff, *Cézanne and the End of the Impressionism*, 125-126.

⁶² —“Naïve attachment to nature fosters the sincere expression of the artist’s soul; the artist immerses himself in a ‘mysticism of the external.’ But gradually this type of naturalistic art (such as that of Giotto) necessarily becomes ruled scientific principles apparent in nature itself.” Inspirado en los preceptos cezannianos, Bernard tenía la idea de que el arte moderno para renovarse y distinguirse al impresionismo era necesario un acercamiento a la naturaleza a través de un perfil *naïf* pero a su vez *savant*; veía en Cézanne la perfecta combinación entre una originalidad por su cercanía a lo natural pero como un sabio, pues encontró en la naturaleza principios universales a través la aplicación de su conocimiento clásico. Shiff lee a Émile Bernard, “Paul Cézanne”, *L’Occident* 6 (julio 2014), en *Ibid.*, 126-127.

⁶³ Para Denis, este artista era la síntesis de todos los valores estéticos discutidos en el momento; el primitivismo en Cézanne radicaba en su capacidad de simpleza, su “sinceridad” en la pincelada, en la atmósfera de luz que superaba los contrastes clarososcuros de los otros impresionistas, y que eso lo convertía en un buen representante esencialista de una naturaleza pura, de una realidad no idealizada como tradicionalmente se construye en el clasicismo académico. Shiff retoma el texto Maurice Denis, “Cézanne” (1907), *Theories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (1920 ; orig. ed. 1912), 257-259. *Ibid.*, 133-135.

idea de lo “no constructivo” tiene que ver con el diálogo entre Rivera y Élie Faure, cuya relación se dio en el círculo cubista de Rivera.⁶⁴ Este dato es importante no sólo para situarnos desde qué discusión nuestro manifiesto retoma el término “espíritu constructivo” sino también para hacer una reflexión sobre el primitivismo y su relación al mito como un fenómeno estético que también promueve una crítica hacia formas de estudio pre-modernas y modernas, en este caso en el arte.

Siqueiros estaba interesado, como él mismo lo dice, en una pintura que pudiera partir de la representación objetiva de las cosas, de su naturaleza geométrica y su volumen fundamental.⁶⁵ Así, él define su propuesta estética como “la síntesis de la fusión entre el arte constructivo europeo de entonces y el primitivismo fecundo, desbordante, de nuestro anhelo mexicano.”⁶⁶ Y si bien en su manifiesto evoca recurrir al arte de los antepasados para lograr dicho objetivo, eso no significaba que podía simplemente reproducir un patrón simbólico que proviniera ni de del mundo prehispánico ni del pasado occidental; tales símbolos debían ser propios del nuevo arte que estaba surgiendo en los muros de San Ildefonso.⁶⁷ Es decir, símbolos que tomaran la forma elemental de las figuras, dotándoles de volumen y que no fueran una réplica de los símbolos usados por aquellos artistas del pasado.⁶⁸

⁶⁴ De la Rosa explica que para Faure, el trabajo de Cézanne desarrollaba la analogía que hay entre la naturaleza y el arte, y que el pintor comprendía el “espíritu universal” que se manifiesta a través de la geometría, es decir, de las matemáticas: “Es un ensayo primitivo sobre la arquitectura general y permanente de la tierra, un pedazo de ella transportada con cimientos minuciosos, dentro del rectángulo de una imagen.” De la Rosa. —*Vial Americana*, 1919-1921.” 32-33.

⁶⁵ Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 161.

⁶⁶ *Ibíd.*, 163. Inclusive Siqueiros comentaba que ellos, como artistas, eran tan primitivos como la obra que estaban creando. *Ibíd.*, 191.

⁶⁷ *Ibíd.*, 194.

⁶⁸ Esta afirmación de Siqueiros se contrapone con lo que Irene Herner describe de los caracoles usados por el artista: “Primero, en este ciclo mural del patio chico utilizó motivos marinos, inspirados en los ricos relieves de los frisos de la pirámide semicubierta de la Ciudadela de Teotihuacan.” Herner no indica referencias a pie de nota o incorporadas en el texto, posiblemente sea una interpretación indigenista de ella o sea algún dato

Respecto a la figura central, el ángel de la composición puede remitir indudablemente a la *Sibila de Delfos* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (Figura 18). El manifiesto convoca a que se incorporen los valores perdidos de “las voces clásicas”: “Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!”⁶⁹ En general, toda la composición del mural es armónica y equilibrada. No obstante, la forma del rostro además de parecerse a las túnicas miguelangelescas, puede remitir a los murales arcaicos de Cataluña. Es honesto decir que si Siqueiros examinó con detenimiento estos murales para el proyecto artístico que proponía en su manifiesto, es una especulación. Sin embargo, es importante señalar que, además de codearse con artistas y escritores que promovían la cultura catalana, Siqueiros vivió en una Barcelona que a través de su nacionalismo catalán buscó universalizarse y pararse como una ciudad progresista, cosmopolita, y que se interesó por rescatar todo vestigio que remitiera a sus orígenes y a su cultura. Durante el período de 1919 a 1923, se emprendieron los rescates de los murales románicos de la región catalana.⁷⁰ La frontalidad de la figura, la forma delineada en la que se marcan las facciones, son algunos rasgos que se perciben en el ángel de Siqueiros respecto al ángel del *Absis de Santa Maria d’Àneu* (Figura 19), así como las alas coloridas que pueden evocar a plumajes de aves exóticas.

La estética de este mural indudablemente, puede evocar al arcaísmo pictórico y a un interés en el primitivismo por la revalorización de los postulados de Cézanne, del mural como soporte y de la composición protorrenacentista. No obstante, la idea de usar una

que ella logró tener en sus contactos cercanos y conversaciones con el artista. Véase Herner. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, 122.

⁶⁹ Siqueiros. “→ llamamientos de orientación...”, 2.

⁷⁰ “The person who masterminded the operation and was at the helm of it the entire time (1919-1923), a period ridden with difficulties, was Joaquim Folch I Torres, a curator of medieval and modern art and museum director[...].” Véase Montserrat Pagès, “Romanesque mural painting in Catalonia”, *Catalan historical review* 6 (2013): 45-60. consultado noviembre 9, 2017, DOI: 10.2436/10.1000.01.85

teoría presocrática cosmogónica para crear una escena en la que se anuncia el nacimiento de una nueva sociedad, es una construcción de un mito originario a voluntad del artista.⁷¹ El mito, así, recobra no sólo un lenguaje artístico para encarnarse, sino un lenguaje arcaísta y primitivista que busca en su composición una universalidad que a su vez remita a un contexto específico del cual se habla: el renacer de la sociedad mexicana posrevolucionaria. Ahora bien, ¿cómo se manifiestan estos aspectos en *San Cristóbal*? El mismo ejercicio realizado por este apartado se empleará en el siguiente respecto al segundo mural de nuestro análisis.

San Cristóbal

Ahora regresemos a la compleja pintura de *San Cristóbal* (Figura 2). Una diferencia con el primer mural analizado es la carencia de formas abstractas que pudiesen remitir a lo geométrico. Aquí, en cambio, los protagónicos de la escena son dos figuras antropomórficas. Una figura masculina que está semidesnuda, con una cabeza que pareciera yuxtapuesta, y que da la apariencia de una piedra semilabrada, que sugiere rasgos faciales pero que no están explícitos ni revelados. Es como si esa piedra aún estuviera por trabajarse, o como si el tiempo le hubiese erosionado las protuberancias; no sabemos. Este personaje, a su vez, se encuentra cargando a otra figura pequeña y desnuda que se sujeta a él con sus brazos, manteniéndose sentada en el antebrazo y en la mano izquierda del gran sujeto masculino, dejando colgar sus piernas y sus pies descalzos. Con el brazo izquierdo, el corpulento titán con cabeza de piedra está agarrando un palo de madera, que apenas y se asoma a la escena.

⁷¹ Siqueiros mismo define como “equivalencia cosmogónica” a su elección de los cuatro elementos en su obra. Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 216.

La leyenda de San Cristóbal más conocida surge con los relatos hagiográficos de Jacopo de la Vorágine en *La Leyenda Dorada*, del siglo XIII, aunque la tradición oral es más antigua y no se tiene una datación exacta. Surgen dos relatos: uno en relación con su origen hagiográfico y el otro con su martirio. Cristóbal originalmente se llamaba Réprobo, quien era un hombre con un fuerte y corpulento físico que tuvo un encuentro inesperado con el diablo y decidió convertirse al cristianismo. Se puso al servicio de los hombres que debían ayudar a los peregrinos a cruzar un río, y un día, mediante tal empresa, un niño le pidió que le ayudara a atravesar dicho río. Réprobo, a pesar de su complexión fuerte, sintió un peso incontenible en el momento en que cargó al niño; el pequeño, en realidad, era el Hijo de Dios, y junto con él, Réprobo cargó sobre su espalda al mundo y a su creador, apoyándose de un tronco seco que al clavarlo sobre la tierra, brotó un árbol como prueba de la hierofanía. A raíz de lo sucedido, Réprobo cambió su nombre por *Cristoforo* —Cristóbal en griego—, que significa «el portador o conductor de Cristo.»⁷²

La iconografía de San Cristóbal surgió durante la Alta Edad Media en Oriente; en ella es recurrente que la figura del santo sea un anciano de gran tamaño y fuerza, que se encuentra cargando a un niño sobre sus hombros, con variantes mínimas pero significativas, como el pintar una orbe tomada por el niño, o si en vez de pintar un tronco seco se pinta un palo floreado o una palma⁷³, como el *San Cristóbal* de Bernardo Strozzi que conjunta estas dos variantes (Figura 19) Incluso, en las imágenes provenientes de Oriente, el San Cristóbal es representado con una cabeza de perro o chacal (Figura 20). Debido al enorme acervo de ejemplares que existen sobre la figura del Santo, nos limitaremos a unos cuantos ejemplos

⁷² María Dolores García Cuadrado «San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico», *Antigüedad y Cristianismo* 17 (2000): 345.

⁷³ Santiago Manzarbeitia Valle. «San Cristóbal», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1 (2009): 44, consultado enero 20, 2018, e-ISSN: 2254-853X <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-SanCristobal.pdf>

para centrarnos en aspectos particulares como el vínculo de la iconografía con el paganismo, y para compararlos con lo que pinta Siqueiros.

El aspecto del paganismo relacionado con San Cristóbal es un dato que interesa a este ensayo. Según Dolores García Cuadrado, es posible hacer esta relación aunque pareciera que el cristianismo buscó a toda costa extirparse las tradiciones paganas en su práctica. La autora explica que el vínculo de lo pagano y lo cristiano en la iconografía occidental del Santo se puede hallar en los préstamos iconográficos de la mitología griega y sus representaciones narrativas; *Cristóforo*, el portador de Dios y del mundo, tiene lazos estrechos con la iconografía de *Atlas* —el titán que soporta el mundo—, en el cruce del río con *Caronte* —el barquero que conduce las sombras de los muertos hacia una orilla atravesando el río—, y sobre todo con el héroe mitológico *Hércules* cargando a Eros y al mundo (Figura 21).⁷⁴

Durante la Edad Media, la frontalidad de San Cristóbal fue un aspecto recurrente en la iconografía, siempre con el patrón de colocar al niño sobre los hombros del santo (Figura 22). No obstante, según Hans Friedrich Rosenfeld, esta escena tal cual surge de leyendas de creación literaria occidental que no pueden ser datadas antes del siglo XII, y que, de hecho, esta imagen es anterior a los textos.⁷⁵ Dominique Rigaux apunta que, por otro lado, hubo representaciones del santo cargando a Jesús en sus brazos y contra su pecho del lado del

⁷⁴ García Cuadrado –San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico” ..., 352-355.

⁷⁵ Dominique Rigaux afirma que este dato es poco frecuente de analizar y que es importante por el peso de la imagen: –Ensuite il [Rosenfeld] constate que l’image est antérieure au texte. Le fait n’est pas si fréquent que l’on ommete de le souligner. Car le succès du culte de Christophe, en Occident du moins, est un succès en image et par l’image.” Dominique Rigaux. « Une image pour la route. L’iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIIe-XVe siècle) », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public* 26 (1996) : 236.

corazón, que datan de la primera mitad del siglo XII.⁷⁶ Para el siglo XVI, la popularidad en el culto de San Cristóbal disminuyó debido a que se le relacionaba con la superstición, y a partir del Concilio de Trento, las oraciones al santo fueron restringiéndose poco a poco. Junto con ello, la producción iconográfica comenzaba a reducirse en las representaciones sobre las puertas de iglesias o en las entradas de las ciudades, lo cual fue recurrente durante la Edad Media para plasmar las gigantescas dimensiones que se suponía tenía este personaje según el texto de Vorágine.⁷⁷ Vemos, entonces, cómo la imagen de San Cristóbal, por tradición iconográfica, trae consigo varios aspectos paganos que remiten a una *culture chretienne anterieur* (sic),⁷⁸ como denomina el documento anónimo que citó la introducción.

En México se produjeron varias pinturas y esculturas sobre San Cristóbal durante el Virreinato. Dos de ellas son de interés para los siguientes párrafos, por la razón de ser las más antiguas y prístinas, además de haber sido analizadas por Jean Charlot, artista de suma importancia para comprender la idea contemporánea del santo en la época de Siqueiros. Charlot escribió una reflexión sobre el *San Cristóbal* que fue pintado en el Colegio de la Santa Cruz de Tlaltelolco encima de la puerta lateral del edificio, cuya ejecución fue *circa* el siglo XVII, según el artista (Figura 23). Cita que un antecedente de esta imagen es el que fue pintado en el convento de Yanhuitlán en Oaxaca, cuya ubicación está en el primer descanso de la escalera principal (Figura 24). Charlot narra que la iglesia se reactivó en

⁷⁶ Incluso, ella apunta dos ejemplos; uno en el sur de Tirol, Austria, en la Capilla de Santa Catarina en Hoheppan de c. 1131; el segundo es en la Iglesia de Saint-Jean à Taufers, en Münstertal, de 1230. Desafortunadamente la segunda imagen que referencia está bloqueada por derechos de difusión y no me fue posible referenciarla en este trabajo. *Ibíd.* 238

⁷⁷ Específicamente porque se daban creencias populares respecto a sus milagros, tales como el poder evitar la mala muerte o la protección contra las pestes. Marcela Londoño Rendón. —La imagen de una oración prohibida. El culto supersticioso en torno a San Cristóbal”, *Studia Aurea* 9, 2015 (2015): 377-380.

⁷⁸ Véase nota 11.

1944, y que el edificio fue declarado monumento nacional en 1931. Para él, su estilo es provinciano y rudo, primitivo pero también con elementos renacentistas, pero que fue retocado en varias ocasiones. Como lo interpreta, en efecto, la iconografía de la imagen no se aleja de la tradicional, ya que cumple con todos los atributos que caracterizan al santo: es de dimensiones enormes, cargando al niño en un hombro y sosteniéndose de un palo proporcional a su estatura.⁷⁹

Ahora bien, es momento de regresar a nuestro San Cristóbal siqueriano. A lo largo de este muy genérico recorrido, quedan claras las continuidades y las diferencias respecto a los rasgos iconográficos del santo. Si bien es pequeño en comparación con el del Colegio de Santiago, el personaje de Siqueiros sí pretende aparentar enormidad ya que abarca casi todo el panel en el que fue pintado. Cumple de manera muy sintetizada la figura de Cristóbal cargando al niño, y con un tronco que no le llega más allá de la cintura. No obstante, hay varias particularidades que son meritorias de analizar con cautela. Casi todas las representaciones que miramos le atribuyen un halo al niño, o a ambos personajes; en el caso del mural de Siqueiros, ambas figuras carecen de ese atributo, cuyo significado es la divinidad. El niño no se encuentra encima de los hombros, sino sobre su antebrazo y a la altura del corazón. La ubicación de la pintura no está cercana a una entrada, pero se encuentra en un descanso de escalera como el fresco de Oaxaca.

Otra característica que le distingue de toda la iconografía abordada en este estudio es que ambos personajes tienen un cierto anonimato, ya que mientras el niño está de espaldas, la cara de Cristóbal carece de rasgos definidos. No hay rostro en ninguno, no hay

⁷⁹ Jean Charlot. "El San Cristóbal de Santiago Tlatelolco, Palimpsesto Plástico" *Escritos sobre Arte Mexicano* de Jean Charlot, ed. Peter Morse y John Charlot (Hawaii, 1991-2000), <http://www.hawaii.edu/jcf/escritos/charlotescritos28.html>

—dentidad”, y si bien este recurso plástico puede obedecer a un posible diálogo entre Siqueiros y la pintura metafísica aludiendo a la imagen del hombre sin rostro o al autómeta⁸⁰, podría también tenerlo con *Composizione con figura feminnile* de Carlo Carrà (Figura 25).⁸¹ Si bien la pintura del italiano es cubista y podría tener un vínculo más cercano con el arte tribal africano, como lo interpreta Lucia Re,⁸² la idea de superponer un material atávico está presente. La cabeza de Cristóbal no es claramente una máscara, ni tampoco una escultura, y la apariencia no se asemeja al mármol; mediante este rasgo puede asomarse un primitivismo que remite de nuevo a los volúmenes tratados en el apartado anterior, pero también a una imagen prístina del material simulado en la cabeza, el cual está por trabajarse o atribuye una idea de desgaste por el tiempo. El anonimato es importante ya que le dota a San Cristóbal y al niño la posibilidad de tener cualquier identidad, una identidad múltiple, maleable para quien lo mira. Por tanto, este aspecto le atribuye universalidad, una característica del mito.

Ahora, miremos el paisaje. En la iconografía tradicional queda más claro el panorama del río y del cruce de Réprobo con el niño en él. En el paisaje de Siqueiros no

⁸⁰ Cabe resaltar que, al menos Alberto Savinio, hermano de Giorgio de Chirico, decía que la pintura debía convertirse hacia la espiritualidad para superar las monstruosidades y tenebrismos que el cubismo promovió al empacharse de “negritismo”: “Este [Gauguin], que era alumno de Cézanne, en verdad no se dispuso regresar al crudo primitivismo más que por un ímpetu instintivo, ciego y de ninguna manera consciente. En realidad, él regresó a la rudeza formal sólo por rebeldía a lo que llamaba el carácter gracioso de lo clásico —mostrando, de tal modo, que no se daba cuenta de que el primitivismo no sobrepasa de ninguna manera a lo clásico; que más bien ese carácter gracioso que él condenaba en Rafael, por ejemplo, no es más que la conclusión natural, y por ende superior, de un primitivismo y de una línea de ahí derivada, que el mismo Rafael dejaba atrás.” Es decir, concluir con el primitivismo es atribuirle al clasicismo una superioridad. Alberto Savinio. —Aadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo,” *Valori Plastici* IV-V (1919) en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, ed. Olga Sáenz (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 116.

⁸¹ Varios autores, entre ellos Xavier Moysén, han afirmado que Siqueiros viajó con Rivera a Italia y allí conocieron a Carlo Carrà, a Gino Severino y a Giorgio de Chirico, *circa* 1919. Véase Xavier Moysén, “Siqueiros antes de Siqueiros,” *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII 45 (1976): 184, consultado junio 23, 2017, DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.1976.45.1030>

⁸² Lucia Re. “Barbari civilizzatissimi”: Marinetti and the futurist myth of barbarism”, *Journal of Modern Italian Studies* 17 (2012): 351.

hay referencia o indicio alguno para saber de qué lugar se trata. Lo único que se puede percibir es un cielo complejo, nuboso, con varios colores que recuerdan a un ocaso o a un amanecer, y que el paso de su luz es obstruida por el corpulento San Cristóbal. También está presente ahí una superficie tan ausente de elementos y sin ningún tipo de delimitación que, además de brindar profundidad y perspectiva, mantienen en incógnita la interpretación o reminiscencia de cualquier lugar conocido o reconocible. No podemos asignarle el nombre de un país, o incluso de un ecosistema, porque no existe más que la superficie y el cielo. Es una simplificación del paisaje, siendo que la naturaleza en general tuvo un peso muy fuerte en el primitivismo por la idealización de que una forma de capturar mejor el orden y el entorno es a través del regreso al estado natural, contrariando a la tradición académica.⁸³

Y otro aspecto importante que no debe pasar desapercibido es el significado que tuvo San Cristóbal para algunos miembros de la primera generación de muralistas de la Escuela Nacional Preparatoria. Charlot hace notar una particularidad respecto al culto del santo que Siqueiros explicaba acerca de su San Cristóbal:

Como tantas otras costumbres implantadas por los conquistadores, el culto de San Cristóbal adquiere matices distintos en el Nuevo Mundo. El más importante es el paralelo que se establece entre la vida del santo y el de su tocayo, el descubridor de las Américas. El Cristóbal de la antigüedad atraviesa una corriente llevando a hombros al Niño Jesús, cuyo peso sobrepasa la fuerza del gigante: Colón, el nuevo Cristóbal, atraviesa el océano

⁸³ Quienes dieron pie a esta noción del paisaje fueron los fauvistas. Y aunque ellos veían en él un decorativismo que Siqueiros quería desechar, lo importante es tomar en cuenta que tratar los temas de las figuras humanas con el paisaje será un abordaje recurrido en la pintura para criticar la “desnaturalización” de los artistas promovida por el academicismo. En el caso de los *fauve*, su interés por pintar el paisaje era para dirigir su atención en la decoración, pero también para manejar las sensaciones físicas y las experiencias que el espectador puede tener ante la obra y que el artista pueda manifestar con los colores y la pincelada. Gill Perry, “The decorative and the ‘culte de la vie’: Matisse and Fauvism,” en *Primitivism, Cubism, Abstraction: The early twentieth century*, eds. Charles Harrison, Francis Franscin y Gill Perry (Nueva York: Yale Press, 1993), 46-62.

cargando sobre las espaldas el edificio gigantesco de la Iglesia Católica y también agotándose en el esfuerzo.⁸⁴

Es decir, tanto Charlot como Siqueiros tenían, dentro de su imaginario, una idealización apologética de Cristóbal Colón, tomando los préstamos arquetípicos de San Cristóbal. El arquetipo del santo, entonces, funge como modelo para construir la apología de Colón como aquella figura heroica del nacimiento de la sociedad americana como un fruto del encuentro de Occidente y el Nuevo Mundo. Esta reinterpretación del relato remite inevitablemente a una necesidad de construir un relato, que tenga rasgos universales y arquetípicos, que no sólo explique, sino que solemnice el origen de la cultura americana.

Las ambiciones de universalidad también las aborda en su primer manifiesto: –Desechemos las teorías basadas en la relatividad del «ARTE NACIONAL»: ¡UNIVERSALICÉMONOS! que nuestra natural fisonomía RACIAL Y LOCAL aparecerá en nuestra obra inevitablemente.”⁸⁵ Por otro lado, en el mismo texto el artista usó una nota a pie de página en donde especifica que en España había un grupo de artistas vigorosos que se universalizaban, y que se trababa en su mayor parte de catalanes.⁸⁶ Como había abordado el sub apartado anterior, la Barcelona que Siqueiros conoció se empeñó por rescatar todo vestigio que se relacionara con los orígenes de la cultura catalana. Dentro de este rubro, además de promoverse los recates de los murales romanesques, el arte de vanguardia y el muralismo también comenzaron a proliferar como parte de las gestiones del gobierno catalán.

⁸⁴ Charlot. –El San Cristóbal de Santiago Tlatelolco, Palimpsesto Plástico”

⁸⁵ Siqueiros. –¿ llamamientos de orientación,” 3.

⁸⁶ *Ibíd.*

A pesar de que Siqueiros quizás no conoció personalmente al pintor uruguayo-catalán Joaquín Torres-García,⁸⁷ es probable que conociera lo que pintó y teorizó cuando vivió en Barcelona. Torres-García, previo a su trabajo primitivista de la década del treinta, pintó varios murales en muchos edificios de esta ciudad.⁸⁸ Para ello, el uruguayo incluso viajó a Italia para profundizar su estudio de los murales; a él le interesó, más que los del Renacimiento, los de la Italia antigua. Según el artista, la principal distinción de sus murales sobre otros sería la recuperación de estas fuentes de la antigüedad. La dicotomía de lo clásico y lo primitivo no desaparecía en sus teorías; en esta etapa de pintura mural, Torres veía al clasicismo no como un estilo, sino como un espíritu atemporal de concebir la forma artística a través del orden y la armonía. En este sentido, Nuria Llorens afirma que el interés de Torres por los elementos clásicos remontaba a los orígenes, a los estilos arcaicos o primitivos en un sentido amplio.⁸⁹ De tal manera, se despertó en él un interés inclinado al arte temprano, mucho más sencillo y esquemático. A su vez, esta preferencia por lo primigenio buscaba utilizar las formas antiguas más básicas como esquemas universales de representación. Los murales del *Palau de Generalitat* son un ejemplo, en el cual el artista pinta una serie de escenas arcaístas que idealizaban el pasado de origen catalán (Figuras 26 & 27).

⁸⁷ Pues el artista se instaló en Nueva York para el año de 1920.

⁸⁸ Uno de ellos fue el *Saló Sant Jordi* en el *Palau de la Generalitat*, entre 1911 y 1917, financiado por la Diputación local de la *Mancomunitat* dirigido por el gobernador barcelonés Enric Prat de la Riba, un gobernador que prometía el progreso y la autonomía cultural y económica de Cataluña frente a España, modernizándola junto con su círculo de intelectuales a inicios del siglo XX. Nuria Llorens Moreno, «Busquem l'etern en lo nostre: Torres-García i la decoració del Saló de Sant Jordi» *El Palau de la Generalitat de Catalunya: Art y Arquitectura* vol. 2, ed. Marià Carbonell i Buades (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2015), 558-565.

⁸⁹ Con la idea de resaltar la cultura mediterránea, sobre todo de mediterraneanismo antiguo y las características atemporales de ese pueblo. Esto surgió en el movimiento del *noucentisme*, pero también con Antoni Gaudí, Narcís Comadira y Torras i Bages, bases conceptuales para los planteamientos de Torres-García en ésta faceta de su obra. Una de las visiones principales de este rasgo identitario en el arte es la idealización de la Cataluña antigua como un paisaje arcaico, idea mítica que no sólo surge en el arte, sino también en los poetas noucentistas. *Ibid.*, 569.

Hasta este momento, el primitivismo estético, el universalismo y la construcción del mito están presentes en ambos murales, distinguiéndolos no sólo de los murales del patio grande de San Ildefonso, sino de su misma tradición iconográfica en ambos casos. Los mitos, como vimos en un principio, cumplen con una atemporalidad, son anacrónicos y trascienden su propio espacio y tiempo. Lo mismo ocurre con los mitos contruidos en la iconografía creada por Siqueiros: el artista decidió abordar dos temas que se ubican en espacios y tiempos que no corresponden propiamente a lo que se estaba promoviendo como México. Las iconografías de los cuatro elementos y de San Cristóbal se vuelven a activar en un lenguaje plástico propio del pintor, modificadas con la necesidad de dialogar con las discusiones estéticas de su momento para poder marcar consigo mismo la originalidad artística. Si Mario Sironi o Joaquín Torres García recurrieron las iconografías de los temas que pintaron basándose en las fuentes más primitivas, Siqueiros utilizó el mismo recurso para lograr que su propia necesidad de resolver sus orígenes —el origen americano más que el mexicano propiamente—, dejando en un segundo término la necesidad de pintar los motivos folklóricos e indigenistas que pintan sus demás compañeros.

¿En dónde queda, pues, el discurso de Vasconcelos? Si Siqueiros en su manifiesto convocó a renunciar al arte nacional y, a su vez, él participa en un proyecto cultural que construiría el nuevo arte nacional de la nueva sociedad mexicana posrevolucionaria, ¿no estaría contradiciéndose en este sentido? El siguiente apartado tratará muy resumida y precisamente qué sucede con las ambiciones universalistas cuando se cruzan ante ellas los proyectos de nacionalismo.

La originalidad artística y la universalización del nacionalismo

Tendríamos que preguntarnos: ¿es posible que un nacionalismo pueda globalizarse o trascender los límites propios de la Nación? Dentro de la biosfera del arte, el nacionalismo y el universalismo no estaban necesariamente divorciados en situaciones de la historia del arte occidental. El nacionalismo artístico, como afirma Antun Gustav Matoš,⁹⁰ no implica la negación total de los valores artísticos extranjeros y, en muchas ocasiones, el arte que resulta de lo nacional puede convertirse en mercancía internacional. Este autor refuta la teoría de Hippolyte Taine, quien afirmaba que el artista y la obra de arte son resultado de la raza, el medio y el momento, como principales circunstancias nacionales.⁹¹ Matoš, asevera que si bien hay que poner en duda dichos devenires, una obra puede ser nacional incluso sin ser un resultado directo de influencias nacionales. Explica que en la literatura y la poesía, su vínculo tan estrecho con la lengua refuerza los chovinismos, y que las manifestaciones artísticas terminan de potenciar dichas identidades.⁹² En este sentido, el pensamiento primitivista fue el medio por el cual la búsqueda o creación de orígenes basado en un pasado glorioso marcaría la identidad del arte y también su originalidad, pero con intenciones de generar eco en el ámbito internacional.⁹³

Hablar de los diferentes nacionalismos que ha tenido México en su historia tomaría muchas más páginas de análisis. No obstante, es importante ver qué perspectivas tenían

⁹⁰ Matoš fue un poeta, cronista, periodista y ensayista croata de finales del siglo XIX e inicios del XX. Fue considerado como uno de los principales literatos del modernismo, abriendo a Croacia un camino hacia las corrientes del modernismo europeo. Véase ficha sobre —Antun Gustav Matoš” en Wikipedia, consultado agosto 1, 2017. https://en.wikipedia.org/wiki/Antun_Gustav_Matoš.

⁹¹ Carlos Arturo Fernández Uribe, —Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo” *ARTES, La Revista* 6 (2003): 50, consultado noviembre 7, 2017, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1213952.pdf>

⁹² Antun Gustav Matoš. —Art and nationalism,” en *Modernism. Representations of National Culture: Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770-1945. Texts and Commentaries*, vol. 3 (Budapest: Central European University Press, 2010), consultado junio 3, 2017, ISBN: 9786155211942. <http://books.openedition.org/ceup/1108?lang=en>

⁹³ McKeever. —On the Uses of origins for Futurism,” 516.

José Vasconcelos y Siqueiros al respecto, y cómo ambos pensaban de una manera distinta tanto el nacionalismo como el universalismo. Vasconcelos, en una de las cartas que le envió a Siqueiros como respuesta a su manutención en Europa y sobre el proyecto de una exposición colectiva de artistas mexicanos y extranjeros, le manifestó su nacionalismo: —En cuanto a su proyecto de exposiciones, no obstante que lo encuentro muy digno de tomarse en consideración, debo manifestarle que por lo menos en los actuales momentos, nuestra situación es de tan urgente resolución, que el plan de trabajo que yo me he trazado implica la idea de que el extranjero no existe. Me hago la ilusión de crear una civilización nueva extraída de las entrañas de México.”⁹⁴ Es decir, para Vasconcelos la prioridad era México antes que cualquier vínculo o trato con el extranjero.

Ante tal contestación, Siqueiros no se echó para atrás en expresarle su interés por el universalismo:

[...] sin embargo pienso (sic) [creo] que para nosotros los mexicanos, y para los latinoamericanos en general, el conocimiento de la tradición artística de Europa (que en parte es también nuestra) y de sus actuales movimientos, tiene el interés de mostrarnos el eje del inevitable proceso universal y del cual, por ahora, ellos son dueños como antes lo fue el oriente y mañana lo seremos y del que no podemos fatalmente apartarnos por ser leyes genésicas las que lo impulsan y después porque esclarecen y exaltan nuestra individualidad racial con la comparación; [...] por otra parte si la característica de nuestro arte futuro será [es] diferente a la de Europa en idealidad no puede ser completamente ajen(a) (sic) a sus vibraciones espirituales; somos el centro de unión del occidente con el oriente del racionalismo con el sensualismo y esa debe ser la característica de nuestra civilización.⁹⁵

Vasconcelos no contestó nada al respecto. Poco después, se acordó el regreso de Siqueiros a México con un itinerario específico de viaje. No es casual, entonces, que el cambio temático que Siqueiros presentó en la Preparatoria tratara de equilibrar ambos puntos de vista. Inicialmente, en la planta baja, parece que el artista se mantuvo firme en su

⁹⁴ 5/1/22. Carta. José Vasconcelos (SEP) a DAS (Consulado de México en París), mecanografiada, Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública sobre David Alfaro Siqueiros, en Diana Briuolo Destéfano. —Cuando David Alfaro Siqueiros se presentó ante José Vasconcelos. Documentación del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública” *Boletín “Crónicas”*: Siqueiros 8-9 (2005): 226.

⁹⁵ *Ibíd.*, 227.

voluntad de darle peso a la universalidad por sobre el arte nacional, a pesar de haber sido financiado por la Secretaría de Educación Pública. Conforme el espectador va subiendo a la segunda planta, comienzan a aparecer algunos elementos del nacionalismo mexicano, de la Revolución e incluso algunos símbolos socialistas, como el martillo y la hoz (Figuras 3, 4 & 28).

A pesar de que Vasconcelos tuvo cercanía con el esoterismo y la teosofía, como fue mencionado por los primeros párrafos, parece que el nacionalismo pesó en él por sobre aquellas corrientes de pensamiento que fácilmente pueden desligarse de un plano nacional, cayendo así en una postura ambigua. Es justamente mediante el arte que Vasconcelos cree posible que el nacionalismo y el universalismo vayan de la mano, según lo interpreta Claude Fell en su análisis de *El Monismo Estético* de Vasconcelos. El autor explica que para Vasconcelos, el nacionalismo vernáculo debía quedar en la esencia del arte y el artista, sin olvidar sus objetivos para universalizarse. En ese sentido, Vasconcelos creía que el mayor peligro que los artistas podían tener en su producción era su facilidad para desligarse de su “tradición étnica”, por sus preferencias por lo exótico o aquello que no fuera parte de lo nacional.⁹⁶ Es decir, la originalidad artística residiría en llevar consigo el nacionalismo manifestado en la obra de cualquier modo, hallado expresamente en murales como el de Jean Charlot o el de Fernando Leal (Figuras 29 & 30), con un código estético que obedeciera a lo universal.

⁹⁶ Claude Fell. *José Vasconcelos. Los años del águila, 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario* (Ciudad de México: UNAM, 1989), 381.

Reflexiones finales

A lo largo de sus párrafos, este ensayo buscó desmembrar los primeros murales de Siqueiros en la Escuela Nacional Preparatoria hacia una ambición primitivista que le permitiera marcar su pensamiento universalista a través de la construcción del mito y la explicación de los orígenes de la humanidad. Fue necesario problematizar qué es el mito y qué rasgos cumple no sólo en sus etapas más antiguas, sino también en la contemporaneidad que puede tener en la sociedad. La ambición de la universalidad y la búsqueda de los orígenes fue un aspecto que Siqueiros vivió en Barcelona gracias a la política catalana que gestionó la recuperación de la cultura catalana. Tal impulso cultural pudo llevar a Siqueiros a retomar algunos aspectos de su experiencia allí, como los murales romanesques y su contacto con los artistas de esa ciudad. Por otro lado, la universalidad que se reflejó en su voluntad de crear mitos de origen que se basaran en relatos antiguos — los elementos de Empédocles y la hagiografía de San Cristóbal—, fue una de las principales razones por las que esos murales se distinguieran de lo que pintó posteriormente.

La iconografía que Siqueiros construyó trató de salirse de las tradiciones de representación para crear algo propio y marcar, con ello, una originalidad. Por dicha razón, era necesario que mediante el primitivismo artístico él pudiera encontrar el código de lenguaje por el cual sus mitos podrían tomar una forma plástica que no obedeciera a las usuales representaciones de los Cuatro Elementos o de San Cristóbal. Gracias al primitivismo pudo conjugar las discusiones estéticas que se estaban gestando en Europa después de la Primera Guerra Mundial y a la par del nacimiento de los nacionalismos y los Estado Nación Modernos. Dentro de este fenómeno de orden global, Mario Sironi y Joaquín Torres García también recurrieron al mito de origen y al primitivismo para

universalizar su originalidad estética. En ese sentido, la originalidad artística que buscó Siqueiros, más que mexicana, fue americana, aspecto que responde a su primer manifiesto y a su revista *Vida-Americana*.

La importancia de haber realizado estas reflexiones está en dos puntos importantes que surgieron en el análisis. Uno de ellos es entender que el mito es una construcción narrativa que se mantiene en el pensamiento humano de manera atemporal, y que incluso, podría tener más peso que cualquier religión o dogma; el mito es aquel relato que permite explicar el sentido de lo que es percibido en el mundo, y en tanto, pueden surgir bajo el florecimiento de un nacionalismo que busca armarse de mitos para explicar el origen de su cultura y enaltecer el pasado del cual se provenga. Este aspecto es importante, porque como vimos anteriormente, el mito fue un arma discursiva que emplearon los gobiernos más autoritarios y totalitarios para llevar poderosamente su ideología a las masas, como el caso del catalanismo de Enric Prat de la Riba y el fascismo de Benito Mussolini. El mito, como tal, fue un fenómeno cultural pero también político en el siglo XX, al cual México no se negó, y los muralistas no quedaron fuera de dicho suceso. El segundo aspecto que es importante recalcar como un fruto de la presente investigación, fue que los murales seleccionados de Siqueiros deben analizarse en un plano global, comparándolos con otros artistas que estaban buscando, bajo los mismos intereses en el primitivismo y el mito, respuestas estéticas a sus preguntas sobre la tradición académica del arte.

Anexos



Figura 1. *Los elementos* o *El Espíritu de Occidente*, David Alfaro Siqueiros, 1922-1924, encáustica, Museo de la Luz-UNAM.

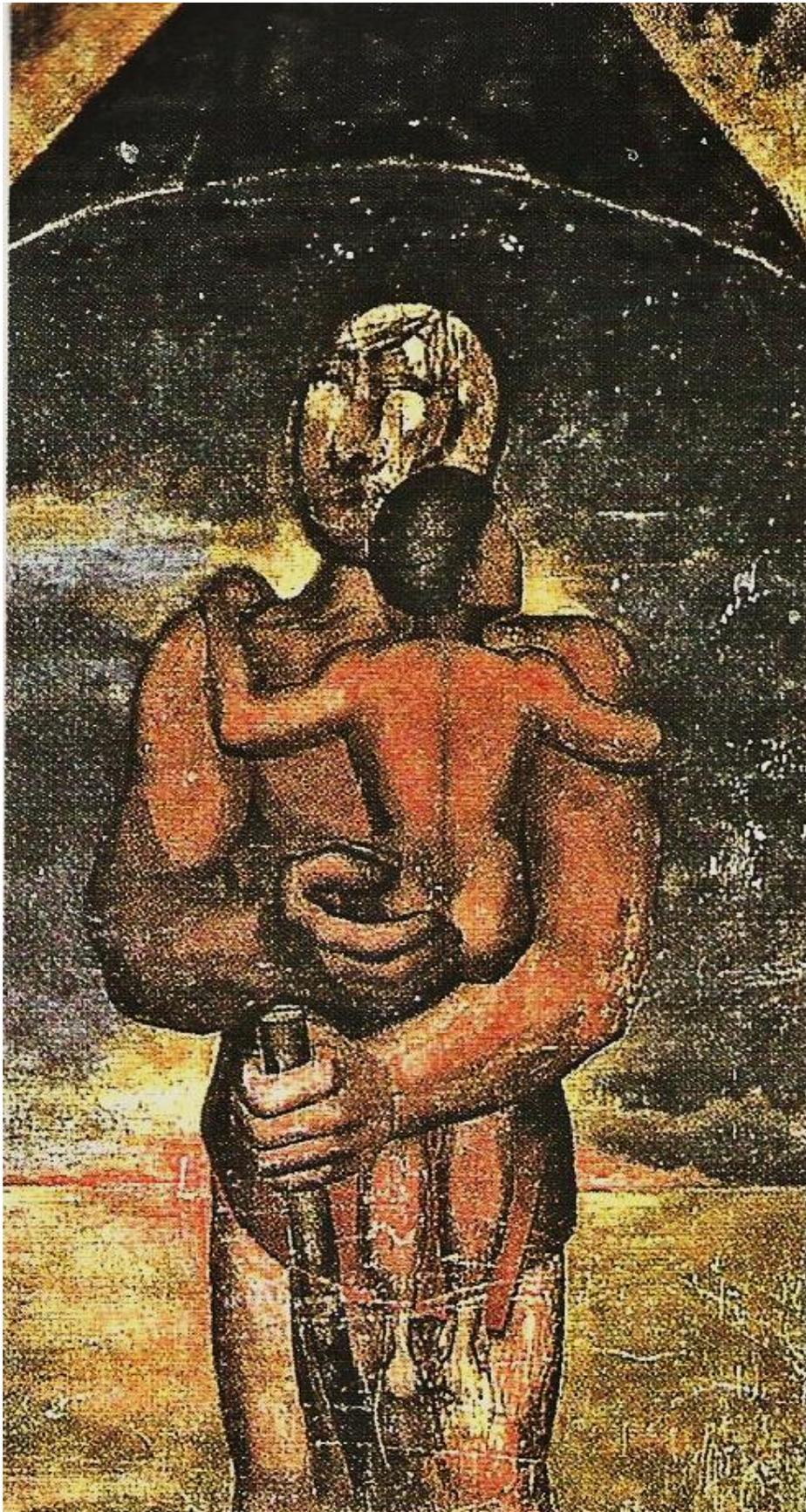


Figura 2. *San Cristóbal*, David Alfaro Siqueiros, 1922-1924, encáustica, Museo de la Luz-UNAM.



Figura 3. *Mujer con rebozo*, David Alfaro Siqueiros, 1922-1924, fresco, Museo de la Luz-UNAM.



Figura 4. *El entierro del obrero sacrificado*, David Alfaro Siqueiros, 1922-1924, fresco, Museo de la Luz-UNAM.



Figura 5. *El llamado a la libertad*, David Alfaro Siqueiros, 1922-1924, fresco, Museo de la Luz-UNAM.



Figura 6. *Los Mitos*, David Alfaro Siqueiros, 1922-1924, fresco, Museo de la Luz-UNAM.

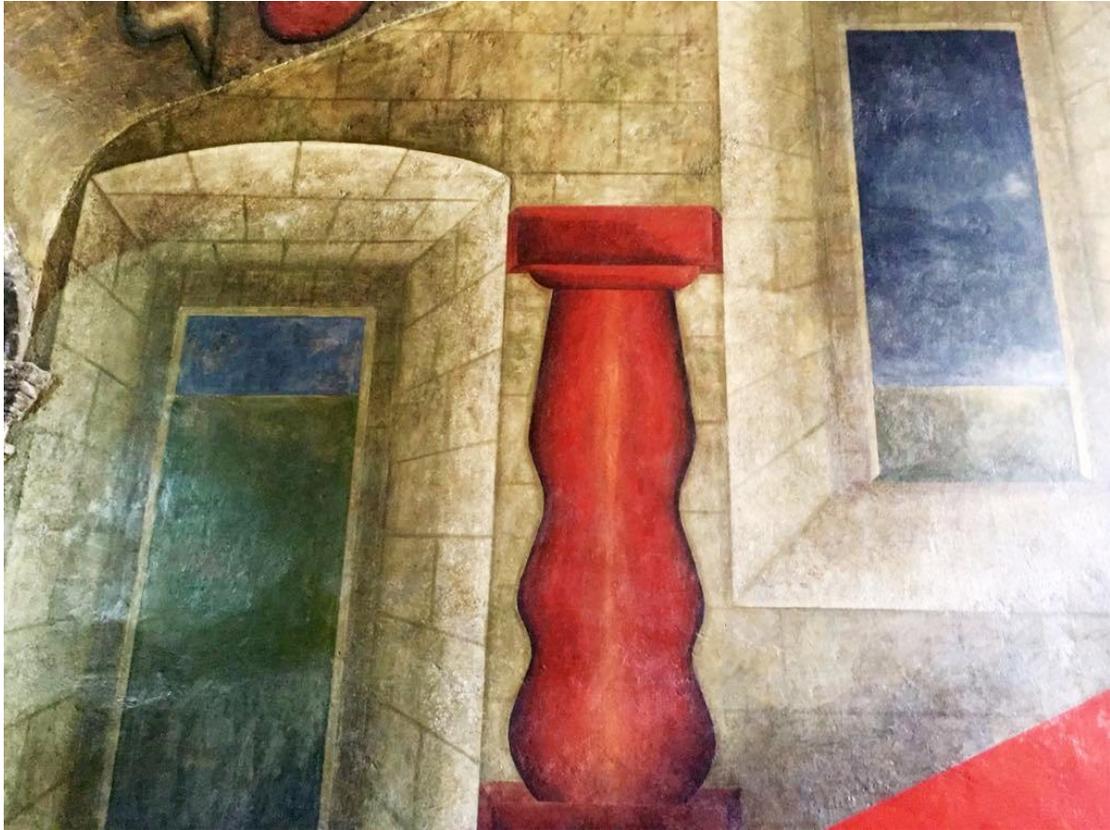


Figura 7. *Sin título*, David Alfaro Siqueiros, 1922-1924, encáustica, Museo de la Luz-UNAM.



Figura 8. *Alegoría del elemento del fuego (izquierda) y el agua (derecha), Sala de los elementos, Giorgio Vasari, 1555-1557, fresco, Palazzo Vecchio, Crédito: Liliana de Girolami.*



Figura 9. *Las primeras frutas de la Tierra a Saturno (alegoría de la tierra), Sala de los elementos, Giorgio Vasari, 1555-1557, fresco, Palazzo Vecchio, Crédito: Liliana de Girolami.*



Imagen 10. *Los Cuatro Elementos*, Jacopo Zucchi, 1575, óleo sobre tela, Galería Jacopo Zucchi.



Figura 11. Aire, *Los Cuatro Elementos*, Jacopo Zucchi, 1570, óleo sobre tela, Galería Nacional de Londres.



Figura 12. *La Abundancia y los Cuatro Elementos*, Hendrick van Balen y Jan Grieghel El Viejo, 1615, óleo sobre tela, Museo del Prado.



Figura 13. *Las artes nobles y los cuatro elementos*, Juan Correa, XVII, óleo sobre tela montado en biombo, Museo Franz Mayer.



Figuras 14-17. *Detalles*



Figura 18. *La sibila de Delfos* (Detalle), Miguel Ángel, siglo XV-XVI, fresco, Capilla Sixtina.



Figura 19. *Absis de Santa Maria d'Àneu*, anónimo, c. XI-XII, fresco traspasado a tela, Procedente de la Iglesia de Santa Maria d'Àneu, Adquisición de la Junta de Museos de la Campaña de 1919-1923, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Figura 19. *San Cristóbal*, Bernardo Strozzi, XVII, óleo sobre tela, Parroquia de San Salvatore



Figura 20. *San Cristóbal cinocéfalos*, Escuela de Asia Menor, Museo de Atenas.

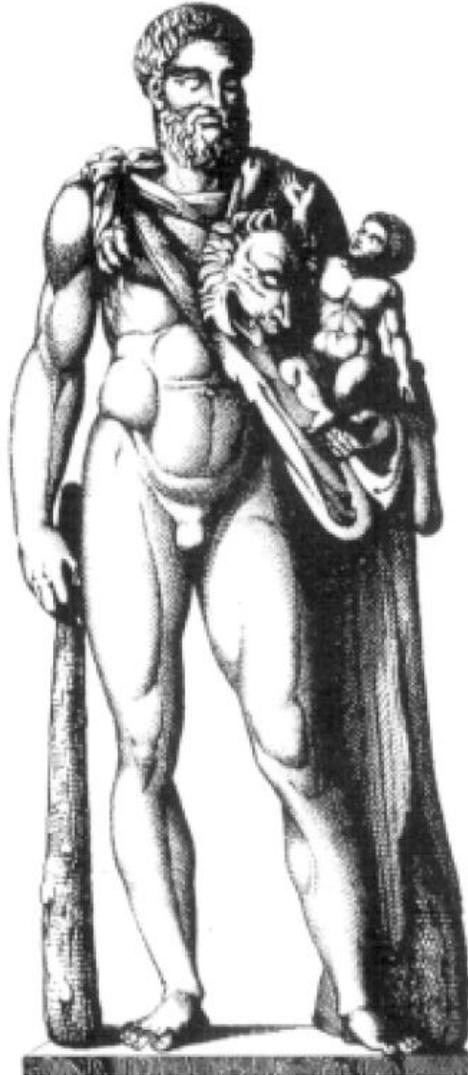


Figura 21. *Hércules transportando a Eros*, atribuido a Lisipo, grabado del Siglo XIX,

Crédito: María Dolores García Cuadrado



Figura 22. *Frontal de San Cristóbal*, anónimo, XIV, pintura en madera, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Figura 23. *San Cristóbal*, anónimo, XVI, Ex Convento de Santo Domingo Yanhuitlán,
Crédito: José Ignacio Lanzagorta.



Figura 24. *San Cristóbal*, anónimo, c. XVII, Iglesia de Santiago Tlatelolco.

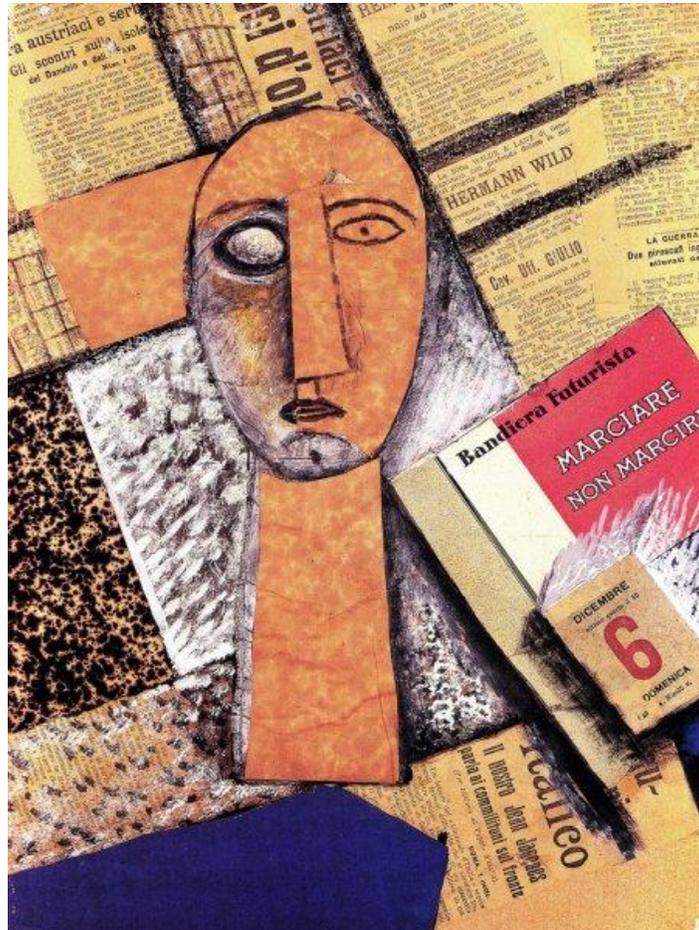


Figura 25. *Composizione con figura femminile*, Carlo Carrà, 1915, óleo sobre tela, Museo Puskin

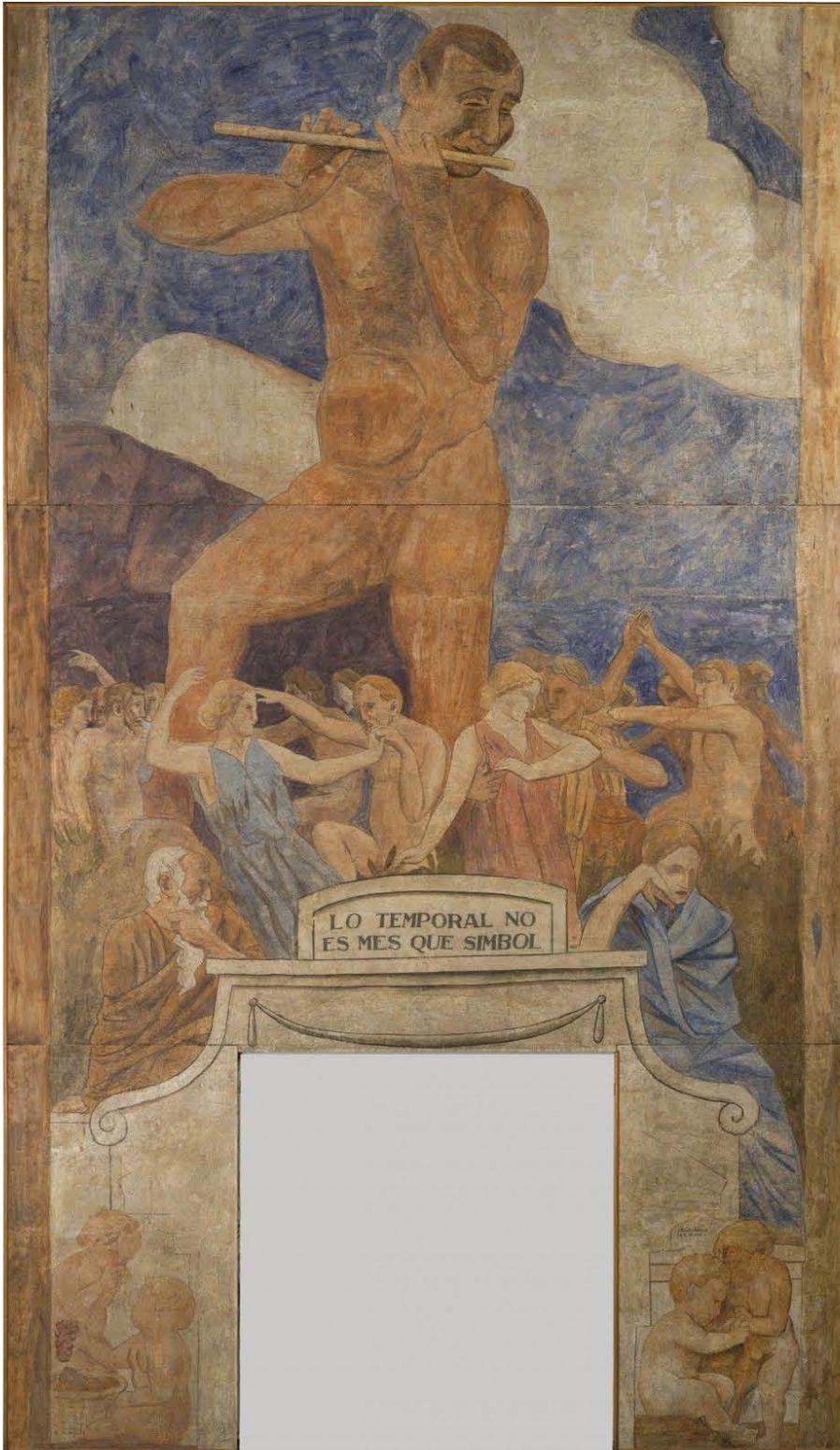


Figura 26. *Lo temporal no es más que símbolo*, Murales del Palau de Generalitat, Joaquín Torres-García, 1916, fresco, Palau de Generalitat.

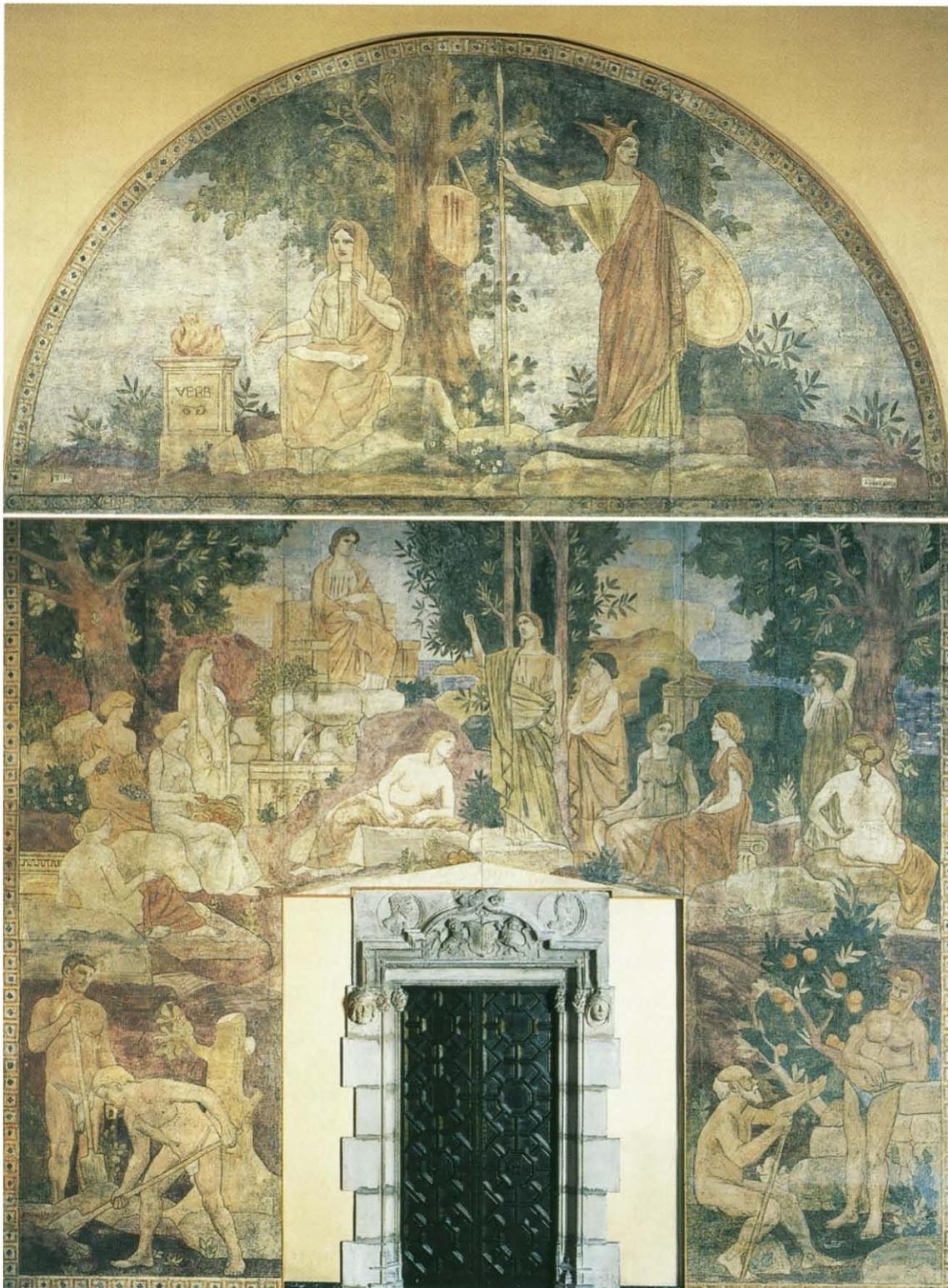


Figura 27. Murales del Palau de Generalitat, Joaquín Torres-García, 1916, fresco, Palau de Generalitat.



Figura 28. *Los Mitos*, Detalle.



Figura 29. *La masacre de Tenochtitlán*, Jean Charlot, 1922-1923, fresco, Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso.



Figura 30. *El señor de la fiesta de Chalma*, Fernando Leal, 1923-1924, fresco, Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Fuentes Primarias

- Alfaro Siqueiros, David. —“Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana.” En María José González Madrid. *Vida-Americana: la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*. Valencia: L'Eixam Edicions, 2000, 2- 3. Originalmente publicado en *Vida-americana: revista norte centro y sud-americana de vanguardia* 1 (mayo 1921) (ed. facsímil).
- Torres-García, Joaquín. —“Evolució!” *Un enemic del Poble: fulla de subversió espiritual* 8 (1917), 1. Reserva *Enemic del Poble*, MNAC Magatzem, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Hernández Araujo, Juan. [David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot], —“El movimiento actual de la pintura en México”, *El Demócrata: Diario independiente de la mañana* (Ciudad de México), Julio 11, 1923, consultado enero 5, 2018, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/757972/language/es-MX/Default.aspx>
- “Entrevista a David Alfaro Siqueiros,” CD. 3, Proyecto Siqueiros: SAPS, Bienvenido a la Tallera, Acervo sonoro, Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).
- Doc. 74 1952, —“Mural de l'École préparatoire de Mexico”, foja 1, Expediente 11.1.6. Documento en francés, Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

Bibliografía

- “Antun Gustav Matoš.” Wikipedia. Consultado agosto 1, 2017. https://en.wikipedia.org/wiki/Antun_Gustav_Mato%C5%A1
- Aguilar Rivera, José Antonio. —“El mestizaje.” *Revista Nexos* 1 (Mayo 2000). Consultado noviembre 8, 2017. <https://www.nexos.com.mx/?p=9632>
- Alfaro Siqueiros, David. *Me llamaban el Coronelazo: memorias*. Ciudad de México: Biografías Ganesa, 1977.
- Antliff, Mark y Leighton, Patricia. —“Primitive.” En *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson y Richard Shiff. 170-184. Chicago: Chicago Press, 1996.
- Barba de Piña Chan, Beatriz *Iconografía mexicana III. Las representaciones de los astros*. Ciudad de México: INAH, 2002.
- Braun, Emily. *Mario Sironi and Italian Modernism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2000.
- Briuolo Destéfano, Diana. —“Cuando David Alfaro Siqueiros se presentó ante José Vasconcelos. Documentación del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública.” *Boletín “Crónicas”: Siqueiros* 8-9 (2005): 217-230.
- Cassirer, Ernst. *El mito del Estado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

- Charlot, Jean. –El San Cristóbal de Santiago de Tlatelolco, Palimpsesto Plástico.” En *Escritos sobre Arte Mexicano*. Portal oficial de Jean Charlot, consultado junio 23, 2017, <http://www.jeancharlot.org/writings/escritos/charlotescritos28.html>
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. Ciudad de México: Editorial Domés, 1985.
- Coleby, Nicole. –Femprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad?” *Memoria, Congreso Internacional del Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, 15-39. Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- De la Rosa, Natalia. "Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia." *Artl@s Bulletin* 3, no. 2 (2015): Article 2. Consultado junio 12, 2017. <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/2/>.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1991.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Silex Ediciones, 2008.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila, 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. Ciudad de México: UNAM, 1989.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo. –Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo.” *ARTES, La Revista* 6 (2003): 49-63. Consultado noviembre 7, 2017. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1213952.pdf>
- Feuillet, Michel. –Le bestiaire de l’Annonciation: l’hirondelle, l’escargot, l’écureuil et le chat.” *Italies* 12 (2008). Consultado junio 2, 2017. DOI: 10.4000/italies.2155
- Galí, Montserrat. —Siqueiros en Barcelona (1920-1921). La gestación de *Vida-Americana* y de ‘Tres llamamientos a los artistas de América’.” *El Alcaraván. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca* 12 (1993): 3-10.
- García Cuadrado, María Dolores. —San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico.” *Antigüedad y Cristianismo* 17 (2000): 343-366. Consultado Febrero 1, 2018, <http://revistas.um.es/ayc/article/view/69231/66721>
- González Madrid, María José. *Vida-Americana: la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*. Valencia: L’Eixam Edicions, 2000.
- Guadarrama Peña, Guillermina. –Bocetos y secretos en los murales de San Ildefonso: Contexto y anécdotas en torno a la obra que el muralista realizó en la antigua Escuela Nacional Preparatoria.” *Discurso Visual. Revista Electrónica* 1ª Época (2002-2003). Consultado octubre 20, 2017. <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb09/art02/art02.html>
- Herner, Irene. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. Ciudad de México: Maporrúa, 2010.
- Joaquín Torres-García, –Art-Evolució!” *Un enemic del Poble: fulla de subversió espiritual* 8 (1917), 1, *Reserva Enemic del Poble*, MNAC Magatzem, Museu Nacional d’Art de Catalunya.

- Llorens Moreno, Nuria. –Busquem l'etern en lo nostre: Torres-García i la decoració del Saló de Sant Jordi.” En *El Palau de la Generalitat de Catalunya: Art y Arquitectura* vol. 2, editado por Marià Carbonell i Buades. 558- 613. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2015.
- Londoño Rendón, Marcela. –La imagen de una oración prohibida. El culto supersticioso en torno a San Cristóbal.” *Studia Aurea* 9, 2015 (2015): 361-390.
- Manzarbeitia Valle, Santiago. –San Cristóbal.” *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1 (2009): 43-50. Consultado enero 20, 2018, e-ISSN: 2254-853X <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-SanCristobal.pdf>
- Matoš, Antun Gustav. –Art and nationalism.” En *Modernism. Representations of Nacional Culture: Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770-1945. Texts and Commentaries*, vol. 3 .Budapest: Central European University Press, 2010. Consultado junio 3, 2017, ISBN: 9786155211942. <http://books.openedition.org/ceup/1108?lang=en>
- McKever, Rosalind. –On the Uses of origins for Futurism.” *Art History* 3 (2016): 513-539.
- Moyssén, Xavier. –El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea,” *Boletín de Monumentos Históricos*, 4 (1980): 71-88.
- Moyssén, Xavier. –Siqueiros antes de Siqueiros.” *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XIII* 45 (1976): 184. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1976.45.1030>
- Ordoñez Díaz, Leonardo. –Fronteras del mito, la filosofía y la ciencia. De los mitos cosmogónicos a la teoría el Big Bang.” *Ideas y Valores* 65 (2016): 103-134. Consultado junio 3, 2017. DOI: 10.15446/ideadyvalores.v65n162.43532
- Pagès, Montserrat. –Romanesque mural painting in Catalonia”, *Catalan historical review* 6 (2013): 45-60. Consultado noviembre 9, 2017. DOI: 10.2436/10.1000.01.85
- Perloff, Marjorie. *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Perry, Gill. –The decorative and the _culte de la vie’: Matisse and Fauvism.” En *Primitivism, Cubism, Abstraction: The early twentieth century*, editado por. Charles Harrison, Francis Franscin y Gill Perry, 46-62. Nueva York: Yale Press, 1993.
- Ramírez, Fausto. –Artistas e iniciados en la obra de Orozco.” *Orozco: una relectura*, editado por Fausto Ramírez. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Ramírez, Mari Carmen. –El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia.” *Otras rutas hacia Siqueiros*, editado por Olivier Debrouse, José Wolffer y Maco Sánchez Blanco. 125- 146. Ciudad de México: Curare, 1996.
- Re, Lucia. –“Barbari civilizzatissimi’: Marinetti and the futurist myth of barbarism.” *Journal of Modern Italian Studies* 17 (2012): 350-368.
- Rigaux, Dominique. « Une image pour la route. L’iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIIe-XVe siècle). » *Actes des congrès de la Société des*

- historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* 26 (1996) : 235-266.
Consultado enero 31, 2018, DOI : 10.3406/shmes.1996.1681
- Rojas, Rafael. —El mito del Estado mestizo.” *Letras Libres* (Julio 2017). Consultado noviembre 8, 2017. <http://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-mito-del-estado-mestizo>
- Roura Fuentes, Alma Lilia. *Olor a tierra en los muros*. México: Instituto Nacional De Bellas Artes y Literatura, 2012.
- Rubin, William. *Primitivism” in 20th century art. Affinity of the Tribal and the Modern*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1984.
- Savinio, Alberto. —Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo,” *Valori Plastici* IV-V (1919). En *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, editado por Olga Sáenz, 108-119. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Segoviano, Carlos. —Vida-Americana: An Intercontinental Avant-garde Magazine.” En *International Yearbook of Futurism Studies* vol. 7, editado por Mariana Aguirre, Rosa Sarabia y Renée M. Silverman 86-114. Berlín: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2017.
- Shiff, Richard. *Cézanne and the End of the Impressionism. A study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Simon, Robin. —‘A Giotto conviene far ritorno’ The Arena Chapel, the British, a Futurist, and the reputation of Giotto (c1267-1337).” *The BRITISH ART Journal* 2 (2015), 3-19.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. Ciudad de México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1987.