

Nº 6
2 E.V.



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Influencias del Arte Mesoamericano en la Obra
Mural de Tres Artistas Mexicanos
Contemporáneos: Diego Rivera,
José Chávez Morado y Rufino Tamayo



SECRETARÍA
ACADÉMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
José Luis Rodríguez Filigrana

FALLA DE ORIGEN

México, D. F.

1992



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 está 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.

S U M A R I O

INTRODUCCION pag. VI

CAPITULO I

LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE MESOAMERICA EN LA PINTURA MEXICANA FIN DE SIGLO.

- 1.1. La Academia de San Carlos en la Segunda mitad del siglo XIX. pag. 2
- 1.2. Artistas y obras representativas del Nacionalismo Académico. pag. 5
- 1.3. Lenguaje formal utilizado por los pintores. . pag. 10
- 1.4. Motivos mesoamericanos en la obra de los pintores del Nacionalismo Académico. pag. 12
- 1.5. Algunos aspectos de la crítica de arte de la Segunda mitad del siglo XIX. pag. 14
- 1.6. Sentido de las propuestas del Nacionalismo Académico. pag. 16
- 1.7. Saturnino Herrán. pag. 18
 - 1.7.1. Planteamientos formales del pintor. pag. 18
 - 1.7.2. El proyecto para el mural Nuestros Dioses. . pag. 20
 - 1.7.3. Significación de la obra de Saturnino Herrán. pag. 21
 - Notas al primer capítulo. pag. 21

CAPITULO II

INFLUENCIAS DEL ARTE MESOAMERICANO EN LA PINTURA MURAL DE DIEGO RIVERA.

- 2.1. Murales en la Secretaría de Educación Pública. pag. 26
 - 2.1.1. Murales en la Escalera. pag. 28
 - 2.1.1.1. Xochipilli. pag. 28
 - 2.1.1.2. La Mecanización del Campo. pag. 30
 - 2.1.2. Murales en el vestíbulo de los elevadores. .. pag. 31
 - 2.1.3. Murales de El Corrido de la Revolución. ... pag. 32

2.1.4. Otros detalles en algunas Composiciones de corredores de la SFP.	pag. 33
2.1.5. El símbolo mesoamericano de la palabra o de la comunicación.	pag. 35
2.2. Murales en la escalera principal y corredores de Palacio Nacional.	pag. 37
2.2.1. Murales en la escalera principal de Palacio Nacional.	pag. 39
2.2.1.1. El Símbolo del ATL-Tlachinolli.	pag. 41
2.2.2. Las grisallas de los corredores de Palacio Nacional.	pag. 44
2.3. El Teatro en México.	pag. 49
2.4. Escultopintura y Murales en la Cámara de distribución de las aguas del Río Lerma, en Chapultepec.	pag. 53
Notas al segundo capítulo.	pag. 57

CAPITULO III

LA OBRA MURAL DE JOSE CHAVEZ MORADO Y SU RELACION CON EL APTE MESOAMERICANO.

3.1. Panorama de la obra mural de José Chavez Morado.	pag. 60
3.2. Los Murales en Ciudad Universitaria.	pag. 62
3.2.1. <u>El Retorno de Quetzalcoatl.</u>	pag. 62
3.2.2. <u>La Conquista de la energía.</u>	pag. 67
3.3. Las Composiciones en el edificio de la S C O P	pag. 72
3.4. Murales en los laboratorios CIDA - GEIGY .	pag. 75
3.4.1. <u>La Medicina prehispánica.</u>	pag. 76
3.4.2. <u>La Magia y la Ciencia Médica.</u>	pag. 78
3.5. Las obras plásticas de Chavez Morado en el Museo Nacional de Antropología.	pag. 79

3.5.1. Expresión cultural de Mesoamerica.....	pág.	79
3.5.2. El relieve en bronce <u>Imagen de México</u>	pág.	81
3.6. Últimas composiciones de José Chavez Morado...	pág.	82

CAPITULO IV

LA COSMOVISION DEL MEXICO ANTIGUO EN EL MURAL DUALIDAD DE RUFINO TAMAYO.

4.1. Contexto general de la obra plástica de Rufino Tamayo.....	pág.	88
4.2. La obra mural de Rufino Tamayo.....	pág.	91
4.3. El mural <u>Dualidad</u>	pág.	93
Notas al cuarto capítulo.. ..	pág.	96

CONCLUSIONES	pág.	99
BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA	pág.	119
OTRAS FUENTES	pág.	123
APENDICE	pág.	126
GUIA DE ILUSTRACIONES	pág.	131

I N T R O D U C C I O N

El arte mesoamericano es una de las grandes vertientes que desemboca en el panorama extenso y complejo de la cultura nacional de éste siglo. Aspectos como el indigenismo, la revaloración de las artesanías populares, la danza, el cine, la música popular y la literatura son constantes que le confieren un carácter muy especial a la historia cultural de nuestro país. Este movimiento mexicano es único porque posee características propias y repercusiones mundiales.

En éste ámbito, la pintura mural y los artistas plásticos en general, son un punto culminante. De entre ellos sobresalen tres nombres: Diego Rivera, José Chavez Morado y Rufino Tamayo. El presente trabajo tiene como meta fundamental investigar cuáles han sido las influencias que ha aportado el arte mesoamericano a la obra mural de los tres artistas citados. Tal enlace encuentro que se da fundamentalmente con elementos de la cultura Nahuatl; enlace que va desde la etapa del preclásico. Con las Venus de Tlatilco, hasta la gran etapa de esplendor en la mítica Teotihuacan, centro en donde abreva la leyenda de Quetzalcoatl. Así como también el concepto de dualidad y los mitos de la creación y es el centro en donde se forman varias de las características más sobresalientes del arte mesoamericano. La cultura Nahuatl tendrá posteriormente nuevas aportaciones debido al surgimiento de otros centros de desarrollo como Tollan y la gran Tenochtitlan en la fase final de esa civilización.

Componen el presente estudio una serie de reflexiones que investigan las cuestiones plásticas desde el marco de la historia del arte en México, utilizando para élllo una visión org

nológica. Presentando los antecedentes del tema, los momentos culminantes del mismo y la revisión de autores y obras representativas. Se toman en cuenta de manera fundamental los hallazgos plásticos y los aspectos formales de la pintura mural. Se buscan las fuentes de procedencia de determinado elemento, idea o concepto de la cultura mesoamericana que se haya utilizado en determinada obra por alguno de los tres muralistas objeto de éste estudio. No se profundiza en el planteamiento estético. Los alcances de la investigación se contextualizan en revisiones de carácter formal.

Entre los aspectos manejados por los pintores se encuentra que han utilizado la iconografía de los códices, los elementos compositivos de relieves, de la escultura y la cerámica, de representaciones pictográficas como el símbolo del agua, el de la comunicación, el símbolo de la guerra florida. Un aspecto clave y que sirvió de guía para realizar la investigación fué el estudio de la cosmogonía Nahuatl, columna vertebral del pensamiento antiguo. Se han buscado las fuentes particulares de donde surgen éstas influencias y sobre todo se resaltan los hallazgos plásticos encontrados por los muralistas.

A través del desarrollo del tema, varias interrogantes se han podido aclarar, entre las que se pueden citar, ¿Cuáles han sido los aspectos del arte antiguo de México que han influido en la pintura mural de los pintores mencionados?, ¿qué características tienen éstas influencias?, ¿cuáles son los antecedentes, qué obras?, ¿qué autores y fechas? .

El tratamiento del tema, en lo personal, sirvió para aclarar los puntos anteriores, pero no bastó la lectura de diferentes autores. Fué necesario realizar una cuidadosa investi-

gación personal que consistió en visitar una y otra vez los murales objeto de estudio. Tuve también que revisar en el Archivo General de la Nación diferentes códices antiguos tanto en versión facsimilar como originales posthispánicos, buscando las imágenes que aparecen en la pintura mural actual, así como también estudié los relieves en donde aparecen representaciones de Quetzalcoatl, como en Xochicalco, los relieves en la piedra de tizoc o en la pintura mural de Cacaxtla Tlaxcala.

Tres son los momentos históricos que recorre el estudio: los antecedentes en el siglo XIX con los pintores extranjeros que reprodujeron las zonas arqueológicas del país. Se continúa con el "nacionalismo académico" corriente artística en la que surgen las primeras manifestaciones artísticas que buscan enlazarse con mesoamérica. Una segunda fase es el momento de síntesis entre el siglo XIX y el XX en la obra del pintor Saturnino Herrán, por ejemplo en su obra Nuestros dioses línea o concepto estético que se prosigue con la obra de Diego Rivera y finaliza con la producción del pintor José Chavez Morado. El último aspecto que consideré fué el mural Dualidad de Rufino Tamayo, el cual permite comprobar que el artista participó del ambiente cultural de la nación, así mismo se reconoce que su obra se inscribe (en algunos de sus aspectos) dentro del contexto de revaloración de la cultura del México antiguo.

Para obtener un juicio adecuado respecto del análisis del trabajo pictórico de cada autor, como se ha dicho anteriormente, se visitaron las composiciones murales en varias ocasiones. De los antecedentes del tema se estudiaron las obras representativas de la corriente del "nacionalismo académico" que se encuentran, fundamentalmente, en el Museo Nacional de Arte.

Algunas de esas obras de gran formato forman hoy parte de la valiosa colección de obras artísticas que viajaron a EE.UU. entre las cuales se pueden citar El senado de Tlaxcala, de Rodrigo Gutiérrez o El descubrimiento del pulque, de José Chrygón, el fray Bartolome de las Casas, de Felix Parra y El tormento de Cuauhtemoc, de Leandro Izaguirre.

Para el capítulo dedicado a Diego Rivera visité los tableros de la SEP y de Palacio Nacional, fundamentalmente los tableros de la SEP y de Palacio Nacional por el sincretismo que guardan entre el arte mesoamericano y el arte occidental, se confrontaron con códices originales posthispánicos de los siglos XVI y XVII entre los cuales se pueden mencionar: el linzo de Coacoatzintla, el códice Techaloyan de Guajimalpa, el mapa con elementos pictográficos de la mystequilla y tequantepeque, que observan una actitud parecida a la que Diego Rivera manejó en los trabajos de las grisallas de Palacio Nacional. Así como también fueron de utilidad el Códice Vaticano B y la pie-dra de tizoc de las cuales Rivera tomó elementos iconográficos, por ejemplo un elemento de éste código aparece en la grisalla 12 de Palacio Nacional. Las terracotas del preclásico de Tlatilco sirvieron al autor en los murales en el teatro de los Insurgentes.

De la obra mural de José Chavez Morado se analizaron los trabajos de C.U., los de SCOP, y los de CIRA-GEIGY, los del Museo Nacional de Antropología y los del Archivo General de la Nación. Tres obras fundamentales se estudiaron: El descubrimiento de la energía en C.U. donde se maneja el concepto de dualidad, lo mismo que en el mural La magia y la ciencia médica, en CIRA-GEIGY, y los relieves de la fuente-cascada del patio central del Museo Nacional de Antropología. Para éstas

obras se investigó el concepto de dualidad en Paul Westheim, en su obra Arte antiguo de México, en Miguel León Portilla en su obra Los antiguos mexicanos, en Laurette Séjourné en su texto Pensamiento y religión en el México antiguo y de Alfonso Caso El pueblo del Sol. Así como los aspectos iconográficos manejados se encontraron sus fuentes en el Códice Borbónico y en el Códice Vaticano B.

Para el apoyo documental en el caso del primer capítulo fueron consultadas tres obras; la principal que sirvió de apoyo fue Arte moderno y contemporáneo de México, de Justino Fernández, material siempre necesario en cualquier revisión del arte mexicano a nivel de información general.

De gran utilidad para la parte final del primer capítulo fueron las obras de Eusto Ramírez Saturnino Herrán y también Apogeo del nacionalismo académico: el arte entre 1877-1900 obras en las que se abordan de manera precisa las características de estilo en la obra de Saturnino Herrán.

Para el segundo capítulo, que está dedicado a Rivera, se revisaron las siguientes obras fundamentales y otras complementarias. Dentro de las primeras están Diego Rivera: los murales en la Secretaría de Educación Pública de Luis Cardoza y Aragón y Antonio Rodríguez. De Ofra Aharoni, El muralismo mexicano en los veintes: Concepto de organización pictórica y su adecuación a la arquitectura. Tesis de maestría en historia del arte, en la cual la autora comenta los aspectos plástico-formales de las grises de Palacio Nacional. De Alicia Azuela de la Cueva se utilizó su trabajo La obra mural de Diego Rivera y los cambios Socioeconómicos, 1920- 1934. Tesis de maestría en historia del arte, en la que la autora cataloga a las obras murales de Palacio Nacional, como imágenes populis-

tus de la época. El mural en mosaico del teatro de los Insurgentes fué revisado guiándose en parte con el texto: La pintura contemporánea (1900-1950) de Armando Torres Michua, obra en la que se enfatiza el carácter disímulo en el manejo de los elementos de la composición y el carácter populista de algunas escenas.

Para Chavez Morado se estudiaron dos libros básicos: José Chavez Morado, su tiempo, su país, editado por el Estado de Guanajuato y José Chavez Morado, imágenes de identidad de Raquel Tibol.

Se consideró a José Chavez Morado como continuador de la línea en la que las influencias del arte mesoamericano y la pintura mural actual se encontraron interrelacionadas de manera fundamental. En el caso de éste autor se revisó material hemerográfico para complementar la bibliografía. El libro editado por el Estado de Guanajuato, bastante completo aborda aspectos técnicos, formales y estilísticos, de la obra del pintor, el libro contiene artículos de varios autores.

Para el capítulo dedicado a Rufino Tamayo se estudiaron los siguientes textos: Rufino Tamayo: 70 años de creación, editado por INBA-SET, que contiene una compilación de artículos de distintos autores, el cual sirvió para contextualizar la obra de Tamayo en el plano de la plástica contemporánea internacional.

Para revisar lo relacionado a los temas utilizados por Tamayo y las cuestiones estilísticas, se utilizó el material compilado en ejemplares de la Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Muy en especial los artículos El contexto histórico en la obra de Tamayo de Armando Torres Michua, Estilística e influencias, de Karen Cordero Reiman, de Alicia Són

chez Mejorada La temática Tamayense y el libro Rufino Tamayo de Paul Westheim que percibe a veces un tanto con lenguaje con fusos varios de los presupuestos de la obra de Tamayo. La demás bibliografía que complementa y enriquece a toda la investigación sirvió para contextualizar o definir algunos detalles. Por ejemplo la utilización de algunas pictografías, lienzos o códices posthispánicos.

La metodología que se siguió cuestionó por ejemplo cuáles han sido los diferentes marcos de referencia en que ha surgido la revaloración del arte mesoamericano, qué artistas los han utilizado, cuáles aspectos han sido manejados y con qué orientación.

El objetivo de ésta tesis ha servido de manera fundamental para que en lo personal pudiera reconocer o explicar el universo estético en el que se sitúa mi obra plástica, pues algunos presupuestos en la forma de utilizar el lenguaje respecto a la interrelación con mesoamerica están dados en mi obra.

Sobre la investigación documental se ha aplicado un procedimiento que va de lo general a lo particular, hasta abarcar de un modo más ágil el objeto de estudio, revisando punto por punto varios de sus aspectos. Otros han sido soslayado pues éste trabajo no es exhaustivo. Realizado en el contexto de las búsquedas de las influencias del arte mesoamericano en la pintura mural de éste siglo. La presente investigación, más que ser un trabajo teórico es un apoyo a mi trabajo plástico, y que enmarcado en el ámbito de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, su orientación, su dimensión es distinta a la de otras investigaciones universitarias, su orientación y sentido es específica por ejemplo con respecto a la licenciatura

en Historia del Arte.

Para finalizar, se subraya que en la investigación se han abordado las influencias del arte mesoamericano únicamente des de un punto de vista plástico, iconográfico, sin profundizar en aspectos que merecen un tratamiento particular que pueden ser motivo de nuevas investigaciones.

CAPITULO I

LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE MESCAME-
RICA EN LA PINTURA MEXICANA FIN DE SIGLO.

LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES
DE MesoAMERICA EN LA PINTURA MEXICANA FIN DE SIGLO

1.1 LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX .

Con el establecimiento del gobierno de Antonio López de Santa Anna la Academia de San Carlos se reorganiza y entra a una etapa de auge que abarca toda la segunda mitad del siglo XIX.

Desde que se promulga el decreto para ésta fase de renovación y hasta la revolución de 1910, la Academia de San Carlos transcurrirá dentro de los límites establecidos en el plan de estudios, el cual fué estructurado de tal manera que el alumno de la escuela egresara con un alto nivel profesional.

Varias fueron las medidas que se tomaron; entre las principales están: Contratación de maestros extranjeros, sobre todo de los más importantes del viejo continente. Así llegaron para hacerse cargo de sus respectivos puestos: Joaquín Clave como director de pintura en 1846; para la clase de escultura, el catalán Manuel Vilar en 1846; en grabado en hueco, Agustín Periam en 1854; en grabado en lámina, S. Bagally en 1847; en la clase de paisaje Eugenio Landesio en 1855, y en arquitectura el italiano Cavallari en 1856.

En el balance general se verá como la institución se embarcaba en una gran etapa de su desarrollo y al compararla con otras academias como por ejemplo, cualquiera de América, se notaría que no podían competir con ella a pesar de las enormes limitaciones que padecían.

Otras medidas dictaban que se mantendrían en los mejores

centros de Europa a 6 becarios entre lo más sobresaliente del alumnado. El centro escolar tendría varios pensionados. Esta medida continuaba la establecida al inicio de la Academia en el siglo XVIII.

Se instituían los salones anuales de la academia para motivar al estudiante mediante premios por sus méritos en la factura de obras de importancia.

Se reorganizaba a partir de ésa fecha el establecimiento de las galerías de la academia, que quedaron a cargo de José Bernardo Couto, autor del primer gran tratado sobre pintura en el siglo XIX.

El traslado de esculturas en yeso que trajo don Manuel Tolsá a la Nueva España para formar la primera galería de esculturas que servirían como material didáctico para los estudiantes. Habría que apuntar que las galerías de la institución ya contaban con una colección de camafeos ordenados por Carlos III.

Otras galerías a las que Couto apoyaría en todo lo que va del siglo, fueron las de grabado en hueco y en lámina y, la principal entre todas ellas: la de pintura.

Otra medida fundamental es la compra del edificio que se alquilaba, el exconvento de la Compañía de Jesús que, con el tiempo, fué renovado por varios arquitectos por ejemplo: la fachada llevada a cabo por el maestro académico Manuel Cavallari.

Con López de Santa Anna en el poder la Academia de San Carlos comienza un segundo resurgimiento que dará grandes frutos conforme avanza el siglo. Los maestros extranjeros traídos a la Institución consiguieron crear escuela formando un nutrido grupo de discípulos. Las artes en general se vieron enriquecidas por la obra de los académicos, pero sería la pintura la

gran representante del ascenso de la pequeña burguesía nacional.

El sentido religioso exacerbado fue el Leitmotif del arte académico y abarco un periodo que va de principios de la deca da de los cincuentas hasta 1880, aproximadamente.

Tan bién auspiciada estaba la academia de San Carlos que uno de los maestros extranjeros traídos a México, Clavé, reconoció que en las Américas no había alguna que se igualara y en Europa muy pocas estaban a su nivel. Clavé es reconocido como un gran maestro que jugo un papel importantísimo: fue hábil y capaz, rígido en su sistema de enseñanza y certero en sus recomendaciones a los alumnos.

Varios son los discípulos de Clavé. Dos de los más sobresalientes son José Salomé Fina y Santiago Rebull porque trascienden las enseñanzas del maestro. Los dos fueron becados para estudiar en el extranjero: los temas tratados por esta generación de pintores son principalmente los temas bíblicos.

Entre los discípulos de Clavé también se pueden mencionar a Joaquín Ramírez pintor de El arca de Noé, a Rafael Flores autor de Dante y Virgilio, Petronilo Monroy de Iturbide emperador, Ramón Sagredo de La muerte de Sócrates, Luis Monroy de La caridad romana obra típica de la corriente alegórica, José Obregón autor del primer cuadro sobre un asunto de la historia antigua de México El descubrimiento del Pulque, Rodrigo Gutiérrez que realiza un cuadro con tema indigenista, muy elogiado: El Senado de Tlaxcala. Todos ellos, por supuesto de temas bíblicos.

Es a mediados del siglo pasado cuando se dan los primeros intentos artísticos con temas indigenistas, Manuel Vilar realiza, (en 1852), su famosa obra, Tlahuicole, que no fue bien recibida por la crítica.

También tiene sus conocidos proyectos para escultura: Doña Marina y Moctezuma II, obras en las cuales trata de abordar de manera, mas o menos fiel, los tipos indígenas y la indumentaria.

Esta escuela academicista aborda temas del indigenismo que tendrían su máximo representante en Miguel Noreña, quien a fines del siglo realiza la escultura Quauhtémoc, obra de gran dignidad (reconocida por Justino Fernández y Raquel Tibol) fundada hasta 1887 en otro periodo del arte mexicano.

La escuela de Clavé fue clasicista en lo formal, en lo temático abusó de las escenas religiosas del catolicismo. Se pintaron cuadros al gusto de una burguesía tradicionalista apegada a sus sentimientos religiosos. Desde mediados del siglo y hasta casi su final, los temas cristianos tuvieron la supremacía, aún cuando surgen en la academia otros de carácter histórico. En este marco aparecen los temas con referencias al mundo indígena antiguo.

El triunfo del nacionalismo en el arte figurativo se observa tanto en la pintura como en la escultura. En especial se crean cuadros relativos a la historia antigua y a la conquista de México Tenochtitlan.

Algunas de éstas obras, representan a México en distintas exposiciones fuera del país

1.2. ARTISTAS Y OBRAS REPRESENTATIVAS DEL NACIONALISMO ACADEMICO

En el ámbito de la pintura académica surge la primera obra de tema indigenista del siglo XIX. El descubrimiento del pulque, de José Obregón.

La composición es de grandes dimensiones: se representa

la escena de la princesa Xóchitl acompañada de otras mujeres que cargan un maguey, una jarra de barro de pulque y junto a la princesa el encargado de presentarla ante el tlatoani que se sitúa a la derecha del cuadro. El monarca está sentado en el trono, rodeado de sus servidores. Todo ello ocurre dentro de las habitaciones de un palacio. Justino Fernández escribe sobre esta obra, " Nada podrá dar mejor idea de lo que es la visión de una época acerca del pasado como éste y otros cuadros de interpretación del antiguo mundo indígena; y es que la visión académica clacisista del siglo XIX fué un mal molde, para aquél mundo tan alejado del dulzón clacisismo " ²

Lo más notable es la incongruencia de los tipos étnicos indígenas que la idealización clacisista trastocaba en helénicos: Xóchitl podría ser una vestal en Grecia y el "emperador" un Apolo helenístico". ³ Academicismo en la composición, el dibujo en la concepción y clacisismo en las figuras principales, a Justino Fernández le agradan los tipos indígenas " con pleno carácter " como el viejo en primer término y las esclavas jóvenes de la izquierda: a pesar de que parecen europeos, y no indígenas. Las formas clacisistas no eran apropiadas para este género. Este cuadro es uno de los documentos más acabados para la visión que sobre el mundo indígena antiguo tenía el siglo XIX en México " que a todo trance se quería ver como si fuere el Olimpo ". ⁴ Los académicos ni gustaron ni entendieron la belleza autóctona del pueblo mexicano, dice el autor citado.

Otro de los grandes cuadros que llaman la atención de los críticos de la época es El senado de Tlaxcala, de Rodrigo Gutiérrez. De acuerdo con Justino Fernández, en este cuadro el pintor trató de pintar las verdaderas características del indio tlaxcalteca. Existe en esta obra menos idealización e inclu-

sive se atreve a acercarse a la realidad en algunas figuras, según el mismo autor. La teatralidad sin embargo típica del Clasicismo académico esta presente.

El descubrimiento del pulque y El Senado de Tlaxcala son ejemplos suficientes para comprender la corriente indigenista porque no eran ni mas ni menos falsas que las mismas que se hacian en Europa, con temas griegos o romanos. Para Raquel Tibol, tanto la tela de Obregón como la de Gutiérrez, están llenas de incongruencias. En las dos los tipos indígenas posan como vestales, atletas o caballeros medievales, carácter que no va de acuerdo con lo que tratan de expresar. Esa misma investigadora considera que el instrumento europeo enseñado por Clavé a sus discípulos no fué el más apropiado para expresar la propia realidad. A Raquel Tibol le motivan muy pocos cuadros con tema indigenista a los cuales dedica muy pocas cuartillas y le emocionan, en cambio las tendencias pictóricas como las del famoso cuadro de Gordero El triunfo de la verdad sobre la envidia y la ignorancia.

Tres son los cauces por los que se desarrollan las artes plásticas a fines del siglo XIX (Esta etapa del arte se encuadra dentro del porfiriato que va de 1876 al 1911).⁵

- a.- El cauce oficial, apoyado por el gobierno, lo representa la Academia de San Carlos.
- b.- El cauce popular ejemplificado por los pintores no académicos del Bajío, Veracruz y Puebla.
- c.- El otro cauce es el de la oposición política, representada por los grabadores no académicos.

En esta etapa que se encuadra dentro del último tercio del siglo XIX el cauce oficial estuvo otra vez muy bien auspiciado por el Estado.

Con el triunfo de la Revolución de Tuxtepec, se cuenta entre los cambios surgidos la destitución de Ramón I. Alcaraz destacado Juarista, como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En su lugar se designa a Román S. Iascuirain que ocupa el cargo de director de la Institución de 1877 a 1902, prácticamente toda la etapa porfirista. Esta prolongada gestión coincide en una primera fase con la consolidación y apogeo de las tendencias nacionalistas y del realismo académico. El triunfo del nacionalismo en el arte figurativo del porfiriato se observa tanto en el campo de la pintura como en el de la escultura. En especial, se crean cuadros relativos a la historia antigua y de la conquista de México Tenochtitlan.

Algunas de estas obras representaron a México en las exposiciones mundiales como la exposición universal de 1893, en Chicago. Ahí se mandó la obra El tormento de Cuauhtémoc, de Leandro Izaguirre y de Joaquín Ramírez, La rendición de Cuauhtémoc a Cortés.

En este periodo tiene la pintura académica de temas religiosos su final, y el arte académico de temas indigenistas un apogeo fugaz y pequeño. A continuación se mencionan los artistas y las obras más representativas del nacionalismo académico:

Visita de Cortés a Moctezuma, de Juan Ortega, fechada en 1855; Fundación de la Ciudad de México Tenochtitlan, de José Jara de 1889; La rendición de Cuauhtémoc a Cortés, de Joaquín Ramírez de 1892; El tormento de Cuauhtémoc, de Leandro Izaguirre de 1892; Escona de la conquista, de 1877; y Fray Bartolomé de las Casas 1876, ambas de Félix Parra; Los informantes de Moctezuma, de Unzueta de 1893 y Moctezuma II visita en Chapultepec, los retratos de los monarcas sus antepasados, de Daniel del Valle fechado en 1895.

En estas pinturas pueden advertirse cierta fidelidad en la reconstrucción de la arquitectura, los trajes, el mobiliario, los accesorios, a ello contribuye el incremento y definición que el Estado dió a los descubrimientos arqueológicos (mejoramiento del Museo Nacional, ensanchamiento de las fuentes de información) que los artistas aprovecharon.⁶ De acuerdo con Fausto Ramírez ésto hizo posible cumplir con las exigencias de mayor veracidad, que planteaba la estética académica del último cuarto de siglo.

De los antecedentes que sirvieron a los pintores académicos para reconstruir, según su visión la " historia auténtica" de México cuentan los numerosos trabajos realizados por artistas extranjeros venidos a México en la primera mitad del siglo XIX y que publicaron grabados en los que daban a conocer entre otros asuntos, los vestigios arqueológicos, las culturas antiguas. Por ejemplo El Barón Federico Waldeck publica Viaje pintoresco y arqueológico por la provincia de Yucatán, en 1838. Federico Catherwood en 1841, Incidente de viaje en América Central Chiapas y Yucatán.

Ya en la etapa del nacionalismo académico, en la segunda mitad del siglo aparecen elementos del mundo indígena en cuadros de carácter religioso o de historia, por ejemplo: un desnudo masculino con el título de Gladiador romano, donde el modelo es un indígena. Por cierto un desnudo hermoso como ser por el título de la obra y el gesto de levantar un sable; una de las más notables incongruencias comunes en el arte académico. El arca de Noé, de Joaquín Ramírez junto a la familia de Noé en su arca, destaca la figura de un indígena que está sentado en el suelo. Colón ante los Reyes católicos, de Cordero (1850) es una obra en la que Colón muestra a los Reyes de España, les

cosas, gentes y seres en general del nuevo mundo, en ella aparece un conjunto de indígenas por cierto muy a la manera clásica.

1.3. LENGUAJE FORMAL UTILIZADO POR LOS PINTORES.

Se puede decir que uno de los pilares en la conformación de la generación de pintores académicos es el pintor Catalán venido a México con la reestructuración de la academia: Pelegrin Clavé, como maestro logró adiestrar a base de una dura disciplina, a los estudiantes que por esos tiempos pasaron por la institución, esto en un primer momento.

De acuerdo con Justino Fernández y Raquel Tibol que dividen en dos la segunda mitad del siglo, en la parte final del siglo, el arte en México consigue abrirse a nuevos planteamientos de los productores de arte pero siempre será en forma atrasada y tangencial. " Las incongruencias, los mexicanismos, el indigenismo dan un matiz especial a la pintura de la Escuela de Clavé, haciendo que la pintura mexicana se apartara de la europea dándole un toque especial a la tendencia académica clasicista ".⁷

Las composiciones de este primer periodo de la segunda mitad del siglo, tuvieron siempre el sello clasicista: corrección del dibujo naturalista, claroscuro de acuerdo a las reglas de la academia, composición, armonía, simetría, equilibrio están logrados adecuadamente, trátase de figuras humanas, muebles, edificios o accesorios.

Abundante fué la producción de escenas bíblicas, de tal modo que llegaron a exasperar a algunas conciencias que entendían bien lo que debía ser el arte del momento, por ejemplo: el escritor cubano José Martí.

En medio de estas obras surgen algunos atisbos como los cuadros El descubrimiento del Pulque y El Senado de Tlaxcala. Las dos composiciones caen dentro del lenguaje académico clasicista: formalidad en la disposición de los personajes, luces y sombras adecuadas, dibujo acabado, excelente factura técnica generalmente realizadas al óleo sobre telas de grandes dimensiones.

En cuanto a los gestos y poses de los personajes, estos tendieron a las maneras teatrales, forzadas, lo que se ve claramente en los cuadros de género religioso.

Como ya se ha mencionado. Justino Fernández y Raquel Tibol, critican las incongruencias de los tipos indígenas metidos a la fuerza en los moldes del clasicismo. Un caso ya citado es el del Gladiador romano. Que está representado por un desnudo masculino de carácter típicamente mexicano. Otros ejemplos son la figura de la princesa Xóchitl en El descubrimiento del Pulque, que parecía una mujer europea. En esta misma obra, el estrado del emperador mexicano parece de origen romano, a no ser por ciertos rasgos mal recreados que sitúan el contexto de la obra. Justino Fernández salva de esta composición al viejo noble indígena situado al principio del cuadro en el extremo derecho, y a las esclavas que cargan un maguey y otra que yace de hinojos detrás de la princesa.

En la representación de la arquitectura indígena, se ve como los pintores académicos describen de manera muy esquemática e inclusive inadecuada los elementos que la componen. Así se puede analizar en el cuadro Pray Bartolomé de las Casas, en el que se unen el caro ideal de la pintura religiosa junto con algunos elementos de carácter indígena, la arquitectura del fondo parece maya, sin embargo la escultura que está sobre un pe-

destal no pertenece a tal cultura. Con respecto a la vestimenta de los indígenas sucede lo mismo. Volvamos al caso de la princesa Xóchitl, cuyas ropas no corresponden a la usada en nuestras tierras. El pintor la representa con túnicas tipográficas o romanas, incongruencia que salta a la vista en el momento. En la mayoría de las obras que se citan " persisten los esquemas compositivos (el cuadro concebido a modo de friso) y la retórica solemne y declamatoria, propios del género histórico tal como lo concibiera el clasicismo académico ".⁸ Aquí Fausto Ramírez anota algo importante: " para renovar a fondo el cuadro de historia, era menester una ruptura categórica con la tradición clasicista, sea mediante la plena aceptación de las premisas del naturalismo, sea mediante el replanteamiento subjetivista que habrían de hacer los modernistas. (especialmente Saturnino Herrán) ".⁹

14. MOTIVOS MESOAMERICANOS EN LA OBRA DE LOS PINTORES DEL NACIONALISMO ACADÉMICO.

La pintura académica que hace alusión al mundo indígena mesoamericano representa la figura del hombre originario de estas tierras en forma convencional y dentro del molde clasicista. Personajes indígenas aparecieron también en forma esporádica en cuadros de carácter religioso ya citados como el Fray Bartolomé de las Casas, de Félix Parra ó El Arca de Noé, de Joaquín Ramírez ó el Colón ante los Reyes católicos, de Cordero.

Uno de los mayores logros en la representación del carácter indígena están en el cuadro El descubrimiento del Fulque, en la figura del viejo en primer plano y los esclavos que se sitúan detrás de la princesa Xóchitl.

El otro cuadro que se puede tomar en cuenta es El Senado de Tlaxcala, formalmente clasicista aunque las figuras en general tienen un toque más cercanos a la representación naturalista.

El " canto del cisne " del academismo lo da Leandro Izaguirre con su gran composición El suplicio de Cuauhtémoc, de 1892.¹⁰ Ciertos anhelos expresados por algunos críticos como José Martí, Felipe López López y Manuel Altamirano, vienen a cumplirse en esta obra. La pintura de historia con temas propios de México, que ya habían iniciado algunos discípulos de Clavé encuentra en 1892 su culminación con el enorme lienzo al óleo antes mencionado. De este cuadro Justino Fernández subraya la figura del Señor de Tlacopan, que se apartó de los moldes clasicistas tanto en su tratamiento como en sus gestos, la de Cuauhtémoc le parece débil al historiador. Esta obra es interesante porque como señala el autor, es el último gran esfuerzo de la Academia por llevar la pintura de historia a su máxima expresión, la " realista " reconstrucción de un hecho pues " La realidad de los hechos ha venido a ser concebida y expresada en niveles más auténticos, humanos y profundos por eso el símbolo, la metáfora y la alegoría han vuelto por sus fueros ".¹¹

Analizando la mayoría de las composiciones históricas de temas indígenas, vemos cómo ningún pintor logra representar, siquiera alguna vez en forma convincente la reconstrucción de la arquitectura Maya, Tolteca, Azteca etc. Cuando lo intentan caen en ambigüedades como en la arquitectura de los edificios que sirven de fondo en distintas composiciones, por ejemplo en El suplicio de Cuauhtémoc, Izaguirre no se arriesga a retratar más claramente la arquitectura del edificio donde se supone

acontece el suceso, Fausto Ramírez critica la vestimenta de este lienzo.

En el dibujo de esculturas mesoamericanas existen algunos ejemplos; la escultura que unos indígenas ven y resguardan con reverencia en Fundación de México Tenochtitlan de José Mara de 1869. A la escultura no es fácil reconocerle su ascendencia Azteca. " En El descubrimiento del Pulque " se representan mas o menos visibles, los perfiles envueltos en la penumbra del recinto, de dos esculturas que se suponen aztecas. En El suplicio de Cuauhtémoc la más interesante a mi parecer de las representaciones, es la gran piedra fragmentada que tiene relieves en su superficie y sobre la que yace la figura de Cuauhtémoc. La escultura adosada al edificio con relieves en Fray Bartolomé de las casas también ambigua.

15. ALGUNOS ASPECTOS DE LA CRITICA DE ARTE DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

La crítica de arte a mediados del siglo le asignaba a las artes un gran papel protagónico. Se pensó que ellas servirían para colocar al País en el nivel de las naciones más cultas. " Era por medio de las Artes; por donde se veía la mayor posibilidad de igualamiento o encumbramiento... " ¹² Para que se desarrollaran las artes era necesario que se les protegiera, cosa que sucedía con el decreto de Santa Anna en el año de 1843. Un crítico anónimo citado por Justino Fernández decía a propósito de los lineamientos formales que a él le parecían " ... Un objeto, una bella copia... se admira por la verdad del modelado flexible de las carnes en las que parece que se puede hundir el dedo ". ¹³

Como se ve, los principios clásicos eran los deseados, los que se consideraban mas adecuados para representar con corección las formas, color y composición. De acuerdo con ello, los gestos y actitudes de los personajes no deberían transgredir tales formas.

El arte europeo, en copias era una de las estrategias de estudio en la Academia. La sensibilidad religiosa y el idealismo formal del romanticismo Alemán en esta primera fase de acuerdo con Justino Fernández, eran adecuados para satisfacer la sensiblería mexicana del momento.

El mexicanismo surge al principio por el lado de los modelos, resultando incongruencias que ya se han mencionado anteriormente. Parece que ó bien puede ser una " falta de propiedad " o el deseo de meter en un molde clásico el país por entero, como enjuicia el autor citado.

Felipe López López, admirador de Cordero y crítico severo de Clavé y su escuela, decía "...Pintad el hambre y la calamidad... muchas cúpulas nos esperan, muchos edificios públicos... transmitan a las generaciones futuras rasgos heroicos de nuestra historia".

José Martí, el gran poeta y escritor cubano fué admirador de Felipe S. Gutiérrez, le entusiasman las obras de Velasco pensó que la pintura de temas religiosos no era la deseable, pues no debía atarse la imaginación a épocas muertas, pidió a los pintores que representaran "...La luz del Xinantecatl y el dolor en el rostro de Cuauhtemotzin".¹⁵

Altamirano piensa que cambiando de tema y de tipos podría crearse una escuela con un arte nuevo y americano. Todo ello bajo el lenguaje classicista cosa que se le puede objetar al autor al contemplar la obra de Saturnino Herrán, que hubiese

podido expresar esas ideas de Altamirano pero con un lenguaje no clasista y así lograr mayor actualidad.

Jorge Hamec Ken discípulo de Altamirano escribía "...tiempo es ya de moverse... tiempo es ya de arrojar el guante a esa sociedad corrompida y filiatea, de avergonzarla y vencerla con los cuadros del hogar, de la familia, de la libertad y de la pintura ".¹⁶

Manuel de Olaguibel "...se ha abusado del sentimiento religioso... hay otro sentimiento... el sentimiento nacional, el amor a la patria..."¹⁷

En Europa se abandonaban los géneros de la pintura histórica, religiosa y mitológica y se internaban en el arte por el arte.

Como se ve en este recorrido por el mundo de las ideas de los hombres más cultos de la época, el anhelo de mexicanidad se iba ya francamente separando de los ideales que se sentían por el arte religioso.

Las Obras de indigenistas como el autor de El suplicio de Cuauhtémoc, llenaban los anhelos de varios críticos como Martí, Altamirano, Hamec Ken, Olaguibel, etc.

1.6. SENTIDO DE LAS PROPUESTAS DEL NACIONALISMO ACADEMICO.

Al surgir el siglo XIX, México en cuestión de arte se adhiere al movimiento clasista. Los pintores aventureros que vinieron al país en la primera mitad del siglo, retratan las costumbres, los modos, las vestimentas, los tipos y los restos arqueológicos diseminados por todo el territorio, pero al iniciarse la segunda mitad del siglo, la Academia se renueva, Santa Anna dicta medidas que confieren a la institución un plan de

estudios que muchos comentaristas de la época sitúan como uno de los más adelantados no sólo de América, sino incluso de los países más desarrollados de Europa.

En una primera fase de la segunda mitad del siglo, el cuadro de asunto religioso fué el que representó el papel más importante. Los discípulos de Clavé pintan múltiples escenas bíblicas, Clavé así lo quiso, como también así lo decidieron tanto sus discípulos como el público conservador de aquel entonces.

En la última fase del siglo XIX, etapa que los historiadores del arte sitúan en el periodo porfirista, el ambiente artístico de México se enriquece. Varias tendencias temáticas convivieron, la mayoría de manera muy tímida tanto por la cantidad como por la calidad. Uno de los aspectos más utilizados fueron las composiciones históricas con temática indigenista, pocas fueron las obras, pero el conjunto de las producidas basta para darse cuenta de sus cualidades y defectos. El lenguaje formal fué siempre clasista y es en este contexto en el cual aparecen los temas indígenas tratados a la manera de los personajes mitológicos de Grecia o Roma.

La arquitectura mesoamericana, la indumentaria indígena, el tratamiento de los cuerpos semidesnudos del habitante en estas tierras se fuerza a entrar al molde académico clasista.

Las obras fundamentales de este periodo son El descubrimiento del Julque, El Senado de Tlaxcala y El suplicio de Quauh-témoc. Esta última es el cuadro más acabado dentro de la corriente indigenista y en la cual se nota ya un cierto aire nuevo en el tratamiento y concepción de la escena, " más realista " señala Justino Fernández.

El último episodio del arte del siglo XIX está marcado por el eclecticismo. En tal circunstancia se dan posiciones que aunque figurativas están separadas en sus actitudes.

Saturnino Herrán es el " precursor en la creación de símbolos plásticos del ser y origen del México moderno ".¹⁸ Fue discípulo de Fabres, de Leandro Izaguirre y de Gedovius. De los tres tuvo influencias, Raquel Tibol asienta: de Fabres el decorativismo, de Izaguirre el indigenismo y de Gedovius el amor por las cosas sencillas.

Herrán nace en 1887, tres artistas académicos son sus principales maestros. Expone por primera vez en 1905 junto a pintores como Diego Rivera, Roberto Montenegro y el Dr. Atl. entre otros, siempre trabajó con materiales baratos, sobre papel y con telas y colores mal preparados, fue el primero que desde la Academia descubrió "... la vida, el habitat y el ser mexicano que los litógrafos venían fijando desde hacia más de medio siglo ".¹⁹

Algunas obras de su producción son difíciles de aceptar como La criolla del mango o El rebozo, verdaderas españolas de mal gusto.

Herrán dió plena expresión al modernismo de contenido cosmopolita mexicano y es una anticipación a una de las ramas del arte del siglo XX. Viene a ser el eslabón que une la tradición clasicista con la mexicanista del siglo XIX, pero renovada y en la corriente que seguirá Diego Rivera.

1.7.1 PLANTEAMIENTOS FORMALES DEL PINTOR

Saturnino Herrán utiliza formas expresivas, sintéticas y deco-

rativas. No es ni académico ni decorativista. Según Raquel Tibol, y de expresión subjetiva y humanista de acuerdo con Justino Fernández.

Interpretó la Vida Nacional y tuvo preocupaciones como el mundo indígena y el trabajo. Su modo de expresión es el sintetismo de las formas naturales en forma muy subjetiva y con un cierto sentido simbólico.

Con su obra, Herrán prueba que no obstante haber sido discípulo de Fabrés, supo renovarse y renovar a la pintura alejándose de los academicismos y de los temas románticos, falsos y exóticos. Herrán no tuvo que viajar a Europa para conseguir lo que pintores posteriores como Rivera o Siqueiros encontraron en su viaje al extranjero. Utilizó en su obra materiales como la acuarela, los lápices de colores y óleo. Casi todas sus obras resistieron los materiales de mala calidad y hanlledado deterioradas o cambiadas a nosotros.

" Hay algunos rasgos de la modernidad que Saturnino Herrán comenzó a utilizar y que no pudo llevar a su máxima expresión por su temprana muerte. Estos rasgos son cierta autonomía de la línea, uso directo, limpio y sintético del color, rigurosa e intrepida composición, imágenes abreviadas y el uso de cierta sinecdoque visual soltura y expresividad en el trazo ".²⁰

Herrán es representante del modernismo, corriente en la cual se agrupan también con distinto sentido Ruelas y el Dr. Atl, pero en los trabajos de Herrán ya no hay academicismo, ya no busca la representación fiel de la naturaleza y de los objetos ni tampoco de la belleza ideal clásica.

Trata de expresar la realidad con un sentido práctico, subjetivo y de manera sintética, es decir aboliendo el detalle

y simplificando.

Se dice que la tradición representa, el arte moderno expresa, dos niveles conceptuales totalmente distintos. El arte tradicional es representativo y naturalista, en contradicción el arte moderno que es expresivo y humanista.

Herrín fué un gran dibujante y un buen colorista, sus temas fueron la vida cotidiana de México, sobre todo las expresiones del pueblo y de la sociedad criolla, mestiza e india. Pintó la tradición, las fiestas, el trabajo. Entre los pintores de esa época fué el primero en volver la mirada sobre su mundo. Descubrió una idea novedosa para la época: el pueblo mexicano, los tipos mestizos y criollos como por ejemplo en; El rebozo (de 1916) ó en una de sus obras fundamentales, La ofrenda, de 1913, en la que los tipos indígenas tienen pleno carácter y en donde por primera vez aparece la vida popular mexicana.

1.7.2 EL PROYECTO PARA EL MURAL NUESTROS DIOSSES.

Herrín, advierte Justino Fernández, se sintió e imaginó hijo de dos pueblos y de dos razas y ello lo expresó sintéticamente en la obra Nuestros dioses, trabajo concebido de 1914 a 1918. Este proyecto de mural, es una serie que consta de tres partes. Una es la procesión de indígenas, otra la de Los españoles, las dos confluyen en el friso central donde se encuentra la divinidad que adoran ambos: un cristoCoatlicue. Unos indígenas ven en procesión y otros se arrodillan al llegar al lugar de adoración.

Yo considero que los desnudos masculinos de los indígenas tienen gran carácter y vigor. (aunque a Raquel Tibol le parecen vigorosos desnudos, con poses de odalisca).

Es en la representación de esa deidad de Nuestros dioses donde se logra una síntesis plástica de enorme trascendencia, de gran fuerza expresiva, porque implica la fusión de dos culturas. Este motivo de adoración de los dos grupos que avanzan a su encuentro en el centro de la composición; representa la unión de Coatlicue con la imagen de cristo.

En este abrazo ninguna de las dos imágenes desaparecen, sino mas bien se integran. Cada una con su carga emotiva y cultural, símbolo de dos civilizaciones que se encuentran y se fusionan: la indígena mesoamericana y la occidental representada por los españoles.

En cuestión de símbolos que tratan la cuestión del encuentro de las dos culturas, no hay otra que tenga ése impacto. No hay demagogia, Herrán le confiere el mismo valor a los aspectos expresados. En todo el mural el dibujo es exacto, la composición adecuada al tema. En los cuerpos desnudos de los indígenas los trazos son precisos. Herrán por lo que se ve, es un excelente dibujante. En la cuestión de los gestos, como ya se ha dicho se le critica al pintor el haberles dado a algunos desnudos indígenas movimientos un tanto afectados.

En realidad son dos quizá las figuras que se resienten en lo gestual. El dibujo del trabajo se complementa con elementos como penachos, maxtlat, adornos, glifos, que le confieren un carácter verídico al conjunto.

1.7.3 SIGNIFICACION DE LA OBRA DE SATURNINO HERRAN.

Saturnino Herrán es el precursor de algunos símbolos plásticos en las artes de nuestro país. En su obra se puede encontrar, tanto en lo formal como en la cuestión temática, el sentido

que después tomaría el arte y la cultura en general en la primera mitad del siglo XX en México. En lo formal se continuará la representación figurativa con un lenguaje actualizado. Las grandes composiciones, la idea de la pintura mural, la temática, la posición frente a lo que la cultura exterior aporta, las influencias filtradas de los descubrimientos plásticos del arte occidental; todo ello está dado en la obra de Saturnino Herrán.

En Europa; por la época en que el autor concibe sus propuestas, el arte se embarca en la total renovación de su posición ante las artes en sí y con la cultura en general. Los ismos han comenzado ya a florecer y la tendencia del arte por el arte tiene ya profundas raíces desde que surge el impresionismo a fines del siglo XIX.

México a través de sus artistas, que siempre han sido, una fuerte y afortunada avanzada, se apropia casi siempre de lo que va con su carácter. Así, Saturnino Herrán se deja influir por las conquistas formales del sintetismo, sobre todo y del Art Noveau.

Según Raquel Tibol, Herrán era un artista estéticamente atrasado para su momento y, aunque dotado para el dibujo y el trabajo plástico, no comprendió que los tiempos traían otros lenguajes " Su valor indiscutible se finca en haber llegado a crear una de las mejores metáforas referidas al mestizaje: el cristo crucificado en el cuerpo de la Coatlicue ".²¹ En cambio, para Jorge Alberto Manrique, la obra del artista tiene sentido importante por ser el punto culminante en el manejo de un aspecto relevante del arte mexicano: el simbolismo. Manrique valora el magnífico dibujo y el peculiar y novedoso uso del color. Fausto Ramírez escribe: " la obra de Herrán toda y en partes, constituye un tenaz esfuerzo por dar concreción plástica a la

idea del mestizaje como fundamento de nuestra nacionalidad. Buscó capturar lo que para él resultaba más característico del espíritu indígena y del español y de su fusión en una nueva realidad: el criollismo ".²² A su vez, Teresa Del Conde añade: a su conciencia sobre nuestras realidades criolla, mestiza e indígena, Herrán añadió una impronta intensamente esteticista acerca de la forma ... el modernismo es notorio en su obra las líneas de las poses teatrales de los lánguidos indígenas de " Nuestros dioses ".²³

NOTAS AL PRIMER CAPITULO

1. Raquel Tíbol. Historia General del arte mexicano época Moderna y contemporánea. México, Hermes, 1964. pág. 44.
2. Justino Fernández. Arte moderno y contemporáneo de México. México, UNAM, IIE. 1962. pág. 88
3. Ibidem.
4. Ibidem.
5. Raquel Tíbol. Op. Cit., pág. 103.
6. Fausto Ramírez. Apogeo del nacionalismo Académico. El arte entre 1877-1900. México, INBA-SEP., pág. 3.
7. Justino Fernández. Op. Cit., pág. 91.
8. Fausto Ramírez. Op. Cit., pág. 3.
9. Ibidem.
10. Justino Fernández. Op. Cit. pág. 197.
11. Ibidem.
12. Ibidem. pág. 63.
13. Ibidem. pág. 179.
14. Ibidem. pág. 180.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibidem. pág. 182
18. Raquel Tíbol. Op. Cit., pág. 104.
19. Ibidem.
20. Victor Muñoz. "Saturnino Herrán y la Escuela Nacional de Bellas Artes". Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2, núm. 6. dic. 1987. pág. 28.
21. Ibidem. pág. 29
22. Ibid.
23. Ibid.

CAPITULO II
INTRODUCCION DEL ARTE NUEVO AL TRIUNFO EN LA
PIEQUERA CIUDAD DE DIEGO RIVERA.

2. INFLUENCIAS DEL ARTE MESOAMERICANO EN LA PINTURA MURAL DE DIEGO RIVERA

2.1 MURALES EN LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA.

La obra mural de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública cubre una superficie de $1585m^2$ y la constituyen 124 tableros.¹ Comenzaron a ser pintados en los primeros meses de 1923, se prosiguen el año de 1924, se detienen un lapso de varios años y terminan en 1928. El edificio de la S.E.P. es de planta rectangular, hoy se encuentra dividido en dos patios, el primero es ligeramente mayor que el otro. La construcción es de tres niveles: entre suelo y primer piso como la mayoría de los edificios coloniales. Cardoza y Aragón clasifica como patio del trabajo al primero y de las fiestas al segundo, atendiendo a lo que el artista representó en cada uno de ellos.²

Orlando S. Suarez, autor en quién Cardoza y Aragón se basa, según se ve en la lectura comparativa de los textos para clasificar y ordenar el estudio de los tableros señala: " la obra pintada al fresco, de la Secretaría de Educación Pública... se descompone en diversas ubicaciones que siguen un trayecto lógico, desde la entrada del edificio hasta llegar al piso superior. En ella, Rivera ha pintado la vida del pueblo Mexicano en sus más importantes aspectos: el trabajo, la lucha por el mejoramiento social, las conquistas logradas y las fiestas populares ".³ En realidad, escribe el autor, Rivera aún cuando tiene un hilo conductor del relato que presenta en sus composiciones, se da la libertad de situar sus historias de manera

zigzagueante, las cuales avanzan o retroceden. El pintor representa la historia reciente, la lucha armada de 1910 o la historia del momento (tanto en la capital como en la provincia) y la historia antigua.

Los acontecimientos recientes, los festejos populares, los trabajos del pueblo, están situados en el presente por lo general, excepto los frescos dedicados al "Corrido de la revolución" donde da una visión no de lo que ha sido el proceso armado sino de lo que debería ser éste proceso según el artista.

Para Antonio Rodríguez el mural en su totalidad "... se trata de una balada poética, que comienza con el sufrimiento de los trabajadores en el infierno de la mina. Continúa con la explotación de los obreros y campesinos. Y prosigue con la lucha de ambos por mejorar sus condiciones de vida y liberarse... se entremezcla con escenas del trabajo, de las fiestas y de las luchas obreras y campesinas, a modo de quitar a la balada todo carácter de historieta, pero, en el fondo, sin que la secuencia desaparezca del todo".⁴

De las composiciones de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, interesan para el asunto tratado en éste trabajo, las siguientes: planta baja; El abrazo, la maestra rural. En la escalera: Xochipilli y la Mecanización del campo. En el segundo piso, El corrido de la revolución, el techo con motivos aztecas, y los detalles de origen mesoamericano como las representaciones de Quetzalcoatl en las sobre-puertas; la imagen de un personaje que canta el corrido y la parte final del "Corrido de la revolución".

2.1.1 MURALES EN LA ESCALERA

Diego Rivera se basa en la geografía Nacional para pintar en las escaleras de la SEP sus diferentes temas: abajo las costas del país, en el piso central los valles y en la planta alta el altiplano de México.

2.1.1.1 XOCHIPILLI

En la parte intermedia de las escaleras Diego Rivera pinta el mural "Xochipilli", composición que mide 23.29 m², fue realizada en 1924. En esta obra Diego Rivera acude por primera vez a un tema relacionado con el mundo del hombre mesoamericano. Ello supone un gran esfuerzo en el que el artista hubo de recopilar información sobre la cosmovisión, los mitos y costumbres del México Indígena antiguo.

El tratamiento que Rivera da al asunto es personal, no es exactamente una utilización literal de él, sino que lo retoma y le confiere un cierto enfoque particular. Xochipilli, patrón de las almas⁵ o príncipe de las flores, patrón de los bailes y de los juegos, del amor y personificación del verano,⁶ Señor y Señora de las flores y bailes⁷ aparece representado en éxtasis tal cual la obra escultórica, pero adoptando aquí en el muro de las escaleras una presencia contundente para el espectador. La divinidad parece estar presente en el momento recreado por el muralista. Frente a Xochipilli hay unas mujeres desnudas sentadas en el suelo y, a los lados, otras dos, desnudas también, como centinelas que se confunden con la espesa maleza en la que se sitúa la escena.

De acuerdo con Alfonso Caso, Xochipilli, dios andrógino,

era adorado por las gentes de las chinampas, los Xochimilcos; junto con otra deidad de diferente tipo, la diosa Xochiquetzal, Miguel León Portilla y Caso tienen una concepción parecida al caracterizar a Xochipilli como dios de la vegetación. Distinta es la opinión de Laurette Séjourné al caracterizar al dios, como el patrón de las almas, las flores de Xochipilli son flores espirituales, son las almas. Para la autora citada, es la más conmovedora obra de los artistas Aztecas, por reflejar ese " Fervor patético " que tensa el cuerpo y el rostro sin piel de la escultura. Xochipilli era reverenciado por la aristocracia Azteca. Moraba en las casas y palacios de los grandes Señores, pues hay que recordar que la religión en el " Pueblo del sol " fué establecida bajo una fuerte jerarquización. Existía una " aristocrática repartición del cielo ". Xochipilli lleva como atributos el rostro desollado, la posición sedente que descansa sobre las piernas cruzadas y con los brazos abiertos en la actitud de un penitente que ruega con gran fervor, acomodado todo el cuerpo sobre flores. Hay que recordar que el alma en la cultura Nahuatl se representaba por medio de pájaros, mariposas o flores. Para trascender al plano espiritual era necesario desprenderse de la materia mediante la muerte. Xochipilli se desprende de la materia, por su rostro desollado ha superado esa pesada carga material. Xochipilli es un penitente que se desmaja de lo que lo ata a la tierra.

El punto de vista de Séjourné me parece muy preciso para entender una faceta fundamental del dios de las flores espirituales.

Pero también el punto de vista que tienen respecto de la personalidad de Xochipilli Miguel León Portilla y Alfonso Caso es la otra cara de un mismo concepto: A una Sociedad cien por

ciento agrícola como la Azteca le era connatural que tuviera a dioses de la vegetación y las lluvias. Diego Rivera en su composición de la SEP lo entiende de ésta manera. Xochipilli en la Secretaría es el dios de la vegetación. Los viejos símbolos espirituales teotihuacanos vuelven a aparecer despues de varios siglos a traves de la sensibilidad del pintor mexicano.

2.1.1.2 LA MECANIZACION DEL CAMPO

" La mecanización del campo " es una composición que mide 24. 55 m² y se pintó en 1924. Se localiza en el descanso de la escalera que conduce al segundo piso. Esta sección es la más interesante de las pintadas por Rivera en la SEP porque aquí el autor se revela como un pintor de ideas y conceptos mas que un ilustrador. Xilonen, la advocación de la semilla del maíz, tierna y blanca, es también la espiga joven y fresca. Es la milpa cuando va a " jilotear ". Representa el verde esmeralda, brillante y alegre del campo joven.

Otra es la diosa que preside el momento en que el tierno jilote se convierte en una amarilla y gran mazorca, y junto con ello los maizales comienzan a secarse.

Xilonen es una de las múltiples deidades importadas por los aztecas de otros pueblos. Dentro del panteón nahuatl los dioses y diosas de la vegetación y de la lluvia fueron muy importantes en los pueblos mesoamericanos de naturaleza agrícola.

Xilonen es la diosa del maíz tierno; Centeotl es el dios del maíz y entre los dos comparten el mundo del agua y los vegetales con Tlaloc, Xochiquetzal y Xochipilli. Xilonen la diosa

joven preside el centro de la composición " la mecanización del campo ", en la SEP. A su derecha una idealizada versión de la futura historia nacional: el abrazo fraterno entre el obrero, el campesino y el soldado. A la izquierda una figura femenina de hermosos rasgos indígenas envuelta en una nube castiga con un triple rayo a los enemigos del pueblo: el capitalismo, el clericalismo y el militarismo, según Rivera.

" La mecanización del campo " es una de las obras más logradas del muralista por la forma de revitalizar y recrear a un tema antiguo: La diosa Xilonen, asociandola con una visión actualizada.

2.1.2 MURALES EN EL VESTIBULO DE LOS ELEVADORES.

En 1924 Rivera pinta en las paredes del vestibulo de los elevadores escenas dedicadas a representar mujeres y niños que van y vienen por los márgenes de un manantial. Aunque parece una alusión al mundo indígena antiguo se trata en realidad de una recreación de un momento actual: mujeres indígenas y mestizas acarrear agua. Algunas portan el traje de mestizas. El pintor utiliza víboras de cascabel y distintas representaciones de la serpiente emplumada a manera de remates o recuadros; como elementos decorativos que refuerzan la atmósfera, están pintados unos círculos con rayos, al artista se le ocurre unirlos a la hoz y el martillo.

En éstas composiciones aparecen mujeres indígenas de mudas que tienen algunas, un parecido a figuras en terracota antiguas. Antonio Rodríguez da un comentario respecto a la pared lateral izquierda: " se ajusta por la línea del dibujo, en la cual intervienen una vez más el espíritu de los códices, por el

rítmo de las formas y por la armonía colorística ".⁸

2.1.3 MURALES DE " EL CORRIDO DE LA REVOLUCION " .

A la serie " El corrido de la Revolución ", corresponden varios tableros que se sitúan a lo largo del corredor del segundo piso. En el techo de los corredores, Rivera pinta detalles Aztecas. En las partes superiores de los tableros, en los diteles, el pintor representa en múltiples ocasiones a manera de recuadros de las composiciones a la serpiente emplumada o a simples víboras de cascabel. Unas están solas, otras se unen a mazorcas de maíz, ramas de trigo, a la hoz y al martillo. La serpiente emplumada más interesante desde un punto de vista plástico es la que se sitúa cerca de " el reparto de frutos ".

Es importante la labor de Rivera, al tratar de difundir la cultura mesoamericana que por segunda vez aparece plenamente en una obra artística del siglo XX. Hay que recordar que la primera vez que se utiliza un tema mesoamericano en éste siglo es en " Nuestros dioses " en la obra de Saturnino Herrón. En obra mural se debe dar a Diego Rivera un sitio especial, pues se convierte en el único muralista que por ésos años conscientemente hace resurgir los temas mesoamericanos lo cual implica una visión histórica muy clara de lo que un hombre culto como él tiene de compromiso con la sociedad en cuestión de valores culturales, no se le puede negar ser un hombre comprometido como siempre lo fué, el retoma el arte mesoamericano y lo presenta con la gran dignidad que tuvo la cultura mexicana antigua. No siempre estuvo al nivel del gran arte, pero su actitud única, se valora en mucho.

En la SEP. las representaciones de Quetzalcoatl en Rivera

están por abajo en cuestión plástica, de las serpientes emplumadas del arte antiguo de México. Véase por ejemplo las alusiones que sobre éste tema se dan en Teotihuacan, Kochicalco, Cacaxtla por citar algunos ejemplos.

Realizadas a manera de grisallas éstas sobrepuestas cuentan como la segunda vez en la que Rivera maneja un asunto del México antiguo. Ofra Aharoni en el estudio sobre cuestiones relacionadas con el manejo del espacio respecto de las composiciones murales en los corredores de la SEP, piensa a propósito de ellos: "La época antigua sirvió como tema, elementos prehispánicos se entrelazaron en la pintura nueva. Pero la pintura misma, como un esquema, no podría influir. Tal vez la división en dos registros desiguales en la pintura teotihuacana que se deriva principalmente de las condiciones arquitectónicas tienen alguna semejanza con la organización en las pinturas de Rivera".⁹

Aharoni, recuerda la división en dos partes de los muros de la SEP, palacio de Cortes y en Palacio Nacional. Las escenas en "Grisaille" que se representan en estos lugares, acepta la autora no necesariamente derivan de la influencia mesoamericana pueden también derivarse de la pintura europea. Este comentario de la autora se ampliará al revisar los murales de Palacio Nacional.

2.1.4 OTROS DETALLES EN ALGUNAS COMPOSICIONES DE CORREDORES DE LA SEP

En 1923 en la planta baja del edificio Rivera había representado en el pánol "El abrazo" en la pared oriente a dos grupos distintos de mujeres sentadas que forman triángulos con sus

cuerpos que para Antonio Rodríguez y Luis Carloza y Aragón son evocadores del lenguaje prehispánico de los códices. ¹⁰

A este respecto me parece que ciertamente las figuras humanas que aparecen en los códices guardan parecido en la posición que adoptan las mujeres y hombres cuando se sientan en el suelo. Invariablemente en los códices las personas se representan sentadas, salvo excepciones y a eso es a lo que se refieren a mi parecer los autores antes citados.

También en el año de 1923 Rivera en el tablero "La maestra rural", pinta al anciano, el niño y el hombre sentados frente a la maestra, con líneas simplificadas (en forma ovooidal) y, tienen parecido "por su extrema simplificación a las esculturillas en forma de hacha, cincel o hueso del arte prehispánico (olmecoides) de Guerrero".¹¹ En esta escena sufre lo mismo que en la del anterior tablero. Las figuras se simplifican a lo máximo y aparecen sentadas en igual posición a la que por cierto hasta hace algún tiempo se podía ver en la provincia mexicana cuando los campesinos que descansan, adoptan unas poses parecidas a las de las figuras del tablero.

Para la escena final del "Corrido de la Revolución" Jorge Juan Crespo de la Serna comenta: "En la mujer que cose y los niños que escriben y leen, todos de formas simplificadas... se advierte una influencia marcada de lo precolombino".¹² Por éstos comentarios de los principales historiadores que escriben sobre el asunto vemos como, todos coinciden al puntualizar las influencias formales y estilísticas que son de la escultura o del lenguaje de los códices en algunas escenas de los tableros pintados por Rivera.

Finalmente, hay un aspecto muy interesante respecto a los elementos de origen Mesoamericano utilizados por Rivera, que será comentado en forma especial. Este aspecto es el manejo que

hace el pintor del símbolo de la comunicación entre los anti-
guos mexicanos.

2.1.5 EL SÍMBOLO MESOAMERICANO DE LA PALABRA O DE LA COMUNI- CACION

El pintor maneja cuatro formas básicas de expresar la palabra, el diálogo o la comunicación. Para poder entender más amplia- mente la utilización del símbolo de la comunicación, según la manera que tenían los mexicanos antiguos, revisaremos en for- ma comparativa las otras expresiones.

En el tablero de La gran Tenochtitlan, en los muros de corredores de Palacio Nacional, a la izquierda de la represen- tación de la prostituta de Tlatelolco y a la derecha del per- sonaje encargado de legislar en el mercado, hay dos personajes comunicándose: uno es joven, el otro anciano, algo se dicen, Rivera para expresar el hecho hace que los personajes muevan gestos y señas, esto es, la efímera. En cambio en la grisalla No. 3, que pertenece al tablero citado, el artista representa a un noble entre amorcas de maíz, en medio de varios person-
jes, a los cuales les habla, de su boca surge la virgula o sín-
bolo de la expresión verbal entre los indígenas del antiguo mundo mesoamericano. En otros muros también está presente es-
ta manera de representación. Por ejemplo en distintas figuras en el teatro de los Insurgentes, en las grisallas de Palacio Nacional, pero sobre todo, las mas bellas ilustraciones que con-
tienen éste símbolo se encuentran en: la parturienta atendida por dos comadronas en el momento de dar a luz, en el mural de el Hospital de la Raza, excelente obra en la que se aprecia un gran acierto de Rivera. La grisalla No.18 es fundamental para comprender el sincretismo de formas antiguas y actuales, de la

boca del espacio emerge el símbolo de la comunicación. En las grisallas No. 3 y la de La planta de Cocco, se trata pues, de la utilización de un método parecido al de las historietas o Comics por ejemplo en el mural Cantando el corrido en donde un personaje indígena canta el corrido, y de su boca emerge un enorme listón que enmarca la letra del corrido.

El último ejemplo de las formas que tiene Rivera de expresar la comunicación se encuentra en el tablero titulado Servet Mártir de la Ciencia. Servet, explica a dos personajes situados frente a él sus teorías científicas, presentándoles una hoja escrita la cual señala con su dedo índice en la que se leen precisamente esas teorías.

Rivera demuestra su originalidad en éstas distintas formas de expresar la comunicación y con ello su lenguaje plástico ganó en complejidad y expresividad. En Mesoamérica podemos comprobar múltiples maneras de utilización de la vírgula de la comunicación.

2.2 MURALES EN LA ESCALERA PRINCIPAL Y CORREDORES DE PALACIO NACIONAL.

En 1929 Rivera inicia las pinturas murales de Palacio Nacional, su carrera como muralista se encuentra afianzada al haber pintado dos de las grandes obras que la crítica considera como sus mejores logros: las composiciones en la Secretaría de Educación Pública (1923-1929) y los murales en la Escuela de agricultura de Chapingo, (1926 - 1927) e inicia también, en 1929, los trabajos para el Palacio de Cortés en Cuernavaca.

Su experiencia en lo ideológico también se ha reforzado. Ya hace algún tiempo que forma parte del comité ejecutivo del PGM junto a Siqueiros y Javier Guerrero, entre otros. Además desde 1923 es miembro del sindicato de pintores, escultores y grabadores revolucionarios, en 1929 es Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. El pintor ya está en posesión de una técnica que maneja adecuadamente, de un lenguaje formal experimentado y, fundamentalmente, de un sentido ideológico muy preciso en ese momento. Además de que otros pintores y el clima cultural y social del país le brindan los antecedentes y el marco cultural necesario.

Los murales en Palacio Nacional los inicia en 1929. Los tres primeros tableros son los de la escalera principal. En lo ideológico según Armando Torres Michúa, éstos paneles "Coincidieron y coinciden aún, con la visión gobiernista de nuestra historia excluido - claro está - el muro de la izquierda".¹³ Para Ida Rodríguez Prampolini los murales de Rivera, tanto en el Palacio Nacional como en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, son una muy parcial imagen de la historia de México. Nunca dramatiza o patetiza sino que expone su subjetiva

visión con objetivo ecuanimidad y frialdad formal. Rivera es el clásico de los muralistas.¹⁴ Samuel Ramos clasifica los murales de Cuernavaca y de Palacio Nacional como historia ilustrada. Puesto que el pintor se propuso deliberadamente exponer en imágenes su modo de concebir nuestra historia. Estos murales, dice, acreditan a Rivera como un gran ilustrador. En cambio Crespo de la Serna, basándose en Carloza y Aragón, comenta: " Rivera utiliza ideas sociales y políticas para justificar su pintura y propaganda, no siempre fiel trasunto de la vida verdadera del país, sino imagen efectista de personales interpretaciones que están muy lejos de reflejar la realidad circundante ".¹⁵

Rivera es un artista que incorpora a su pintura elementos culturales que evidencian un deseo permanente, de comunicarse con un público más amplio y distinto al que por lo general disfruta de una obra de arte.

Esa característica lo identifica como un productor que se acerca a las clases populares al manejar rasgos culturales vitales para el pueblo como son las artesanías, los juguetes, las fiestas y costumbres de la población. Su actitud tiene antecedentes en lo realizado por Saturnino Herrán y el Dr. Atl. El uso muy característico del color en su pintura quizá pueda decirse que tiene sus bases en la forma en que el pueblo utiliza el color en sus vestimentos. Rivera es tímbrico, no combina tonos, sino tintes. La visión estética de Diego Rivera es popular en tanto que se fija en las clases populares como que se dirige a ellas.¹⁶

La lectura de los muros en la SEP es de derecha a izquierda, a la derecha el mundo indígena, al centro una visión oficial de nuestra historia nacional y a la izquierda una idea-

lización de lo que pudo ser el futuro del país en un mundo socialista. Esta disposición no es casual: a la izquierda se sitúa el ideal propuesto por Rivera: el socialismo.¹⁷ En los alrededores de Palacio Nacional, los tableros están dedicados a ilustrar el mundo mesoamericano. En ellos Rivera nos cuenta la historia de los distintos grupos culturales del país, exceptuando a los Mayas, que tiene una breve aparición en el fresco de los Totonacas. Sus temas son:

- Tablero 1, "La gran Tenochtitlan" y cinco grisallas en la parte inferior.
- Tablero 2, "Civilización Tarasca" y tres grisallas.
- Tablero 3, "Civilización Zapoteca" y tres grisallas.
- Tablero 4, "Civilización Totonaca" y tres grisallas.
- Tablero 5, "Civilización Huasteca" y una grisalla.
- Tablero 6, "La planta de cacao" y una grisalla.
- Tablero 7, "El maguey" y una grisalla.
- Tablero 8, "El arribo de Hernán Cortés" y dos grisallas ligeramente coloreadas.

2.2.1 MURALES EN LA ESCALERA PRINCIPAL DE PALACIO NACIONAL.

El mural está dividido en tres secciones: el que nos interesa es el primero la pared inicial de la derecha. Aquí Rivera se dedica a ilustrar uno de los mitos fundamentales de la cosmogonía mesoamericana: El mito de Quetzalcoatl. En el centro de la composición, Quetzalcoatl bebe pulque ofrecido por el grupo de personas que acompañan a Tezcatlipoca disfrazado de viejo y que en cuclillas se sitúan alrededor del personaje. Arriba, al centro, medio sol se asoma con la cabeza hacia abajo,

a la izquierda, de un volcan en llamas, surge un ser mítico. A la derecha Quetzalcoatl parte en una barca, para convertirse en Ce Acatl, la estrella matutina o Venus. Las escenas de abajo y de los lados se asocian a las actividades patrocinadas por la deidad.

El mito mesoamericano aparece ilustrado tal cual se describe en la obra de Fray Bernardino de Sahagún y en otras fuentes originales importantes. Rivera ilustra adecuadamente la anécdota que está narrada y resumida en sus aspectos más sobresalientes. Lo interesante de la ilustración del mito, es el conocimiento que del mismo el autor nos transmite.

Rivera sabe la importancia que reviste la gran serpiente emplumada como el eje sobre el cual recae el peso cultural de la antigüedad mexicana. Es sin duda Quetzalcoatl uno de los personajes míticos más sobresalientes de la cultura universal antigua, al que se le atribuyen grandes bondades, infinita sabiduría y amor hacia los seres humanos. Quetzalcoatl por ese gran amor roba los huesos de la especie humana al señor del inframundo, a Mictlantecutli, y los riega con su propia sangre para darles vida. Les enseña a los hombres el manejo del fuego, el de las herramientas, el manejo de la técnica de la fundición de los metales, las habilidades para hacer surgir la belleza de las gemas, el cultivo de los vegetales, la factura de piezas cerámicas, la cestería. En fin que por su gran sabiduría le enseña al hombre los más importantes conocimientos.

Quetzalcoatl es el dios creador que participó en la creación de los cuatro soles en su lucha contra Tezcatlipoca el dios de la obscuridad. Rivera capta a Quetzalcoatl en el momento en el cual éste cae en el pecado, bebe pulque y los sacer-

datos de Tezcatlipoca le hacen que tenga relaciones con una doncella con quien pierde su castidad. Para corregir el pecado la serpiente emplumada se aleja de su reino y de sus bienes rumbo a Tollan y Veracruz, en donde parte al encuentro de su destino luminoso; al incinerarse el mismo para convertirse en el planeta Venus.

El aspecto simbólico que subyace en el mito es el de aquél ser que puede desprenderse de lo material para trascender a otros planos y alcanzar la plenitud espiritual, máximo fin del ser humano.

La serpiente emplumada surge como símbolo en la mitica Toltecización, y está en Monte Alban I, en Tollan, Palenque, Xochi calco, Cacaxtla Tlaxcala etcetera. Laurette Séjourné comenta: " ... difícilmente existirá poema más deslumbrante de vida interior y más puro de forma que el que inspiró el mensaje de Quetzalcoatl ". 13

Rivera más que interpretar el simbolismo del mito, lo ilustra, lo importante del trabajo del muralista es en otro sentido; el de enseñar a las gentes de su tiempo la importancia de la gran presencia del divino Quetzalcoatl que uno a los hombres como ningún otro.

Los elementos plásticos más interesantes de esta pared lo constituyen el volcán en erupción del cual emerge un ser mítico y el sol antropomorfo que representa al águila que cae.

2.2.1.1 EL SÍMBOLO DEL ATL-TLACHINOLLI.

En el muro central de la escalera principal Rivera utiliza el símbolo místico del Atl-Tlachinolli, el cual surge del pico del águila (Huiztilopochtli) que está sobre un nopal en medio

del agua, pero no devora a una serpiente como en la leyenda clásica que alude a la fundación de México-Tenochtitlan. Aquí aparece con el símbolo de la guerra florida.

El símbolo del agua-quemada es el de la guerra florida y es también símbolo del concepto dual típico de la cultura Nahuatl. Agua y fuego, dos conceptos contrarios pero de cuya unión surge el cambio a otra entidad: el agua se consume o se convierte en vapor, el fuego se apaga.

La figura del águila posada sobre un nopal florecido (de corazones humanos) que en su pico lleva el símbolo del agua quemada aparece igual que la figura utilizada por Rivera, en un monumento Azteca esculpido que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología. Agua y fuego son dos conceptos elementales en la cosmovisión Nahuatl, que hunde sus raíces en la mitica Teotihuacan, la Tula de los atlantes y se continúa en el último grupo Nahuatl que llega al valle de México a fundar su estado que son los Aztecas. El símbolo del Atl-Fluchinolli sólo tiene su significación en el contexto del tigrero del "pueblo del sol". La guerra florida fué un concepto religioso, pero fundamentalmente una manera ideológica que utilizó el imperio Azteca, para demostrar que ellos y su filosofía de la vida, podían disponer de bienes y personas. Al ver el símbolo del Atl-Fluchinolli resuenan en la mente las palabras que les dirigió Huitzilopochtli a su tribu, prometiéndoles ser dueños del mundo: "la primera cosa que hos adornará será la cualidad de águila, la cualidad de tigre, la guerra florida, flecha y escudo; esto es lo que comeréis, lo que iréis necesitado; de modo que andareis atemorizando: en parte de vuestro valor andareis venciendo, andareis destruyendo a todos los plebeyos y pobladores que ya están asentados allí, en cuanto sitio iréis

viendo ". 19

Y en otro sitio les ha dicho:

"Ei, Mexicanos, que aquí ha de ser vuestro cargo y oficio, aquí habéis de conquistar, ganar y avasallar para vosotros; tened cuerpo, pecho, cabeza, brazo y fortaleza, pues os ha de costar así mismo sudor, trabajo y pura sangre, para que vosotros alcancéis y goceis las finas esmeraldas, piedras de gran valor, oro, plata, fina plumería, crecidas plumas de colores, fino cacao de lejos venido, algodón de diversos tintes, diversas flores olorosas, diferentes maneras de frutas muy suaves y ambrosías, y otras muchas cosas de placer y contento". 20

Laurette Séjourné describe esa filosofía de sangre que aclaró la forma de ser de los Aztecas: "... el llamado pensamiento religioso de los Aztecas no era más que una arma política en manos de déspotas inexorables ". 21

Un elemento más que nos sitúa en el empleo del símbolo del Atl-Flachinolli es la utilización de la fórmula mística del agua-quebrada que aparece en el monolito que se llama Teocalli del sol que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología. En el Teocalli se ve a Huitzilopochtli con traje de caballero águila, sus atributos de dios de la guerra y el símbolo del Atl-Flachinolli. Y por si hiciera falta mayor claridad, vemos que en el templo Mayor de Tenochtitlan se culmina la cúpula con dos esculturas: una la del señor del fuego celeste el terrible Huitzilopochtli y a su lado la del dios benéfico por excelencia para un pueblo agrícola como es Tlaloc.

De la serie de murales en Palacio Nacional el profesor Armando Torres Michón comenta: "En los frescos de la escalera Rivera emblematizó al indigenismo, nacionalismo y marxismo. Como formas peculiares de apreciación histórica". 22

Los murales en corredores de Palacio Nacional son anecdóticos. Pensados por Rivera para ser ilustraciones que narran al espectador el mundo mesoamericano, cumplen su cometido al utilizar un lenguaje sencillo y popular: un lenguaje figurativo simplificado.

La lectura de los tableros es como normalmente se hace, de izquierda a derecha. El color es varias veces estridente dado que Rivera no combina tonos, sino tintes. Como se ha dicho anteriormente.

De ellos, Crespo de la Serna dice que son una verdadera reconstrucción arqueológica del México antiguo.

A Samuel Ramos le chocan los murales de la escalera principal y comenta: "muchos más atractivos como simples pinturas son los tableros del corredor en Palacio Nacional en que Rivera ha representado con gran poesía y sensualidad, la vida en la antigua Tenochtitlan y una serie de escenas del trabajo de Aztecas y Mayas antes de la conquista".²³

Samuel Ramos no valora adecuadamente los murales de la escalera pues como sabemos a una obra de arte es posible apreciarla desde diversos enfoques y a distintos niveles, lo que sí hace es dar a entender que sus gustos estéticos van muy bien dirigidos a apreciar la sencillez del lenguaje formal de las ilustraciones del México antiguo. Crespo de la Serna tiene razón al catalogar la obra como verdadera reconstrucción arqueológica.

2.2.2 LAS CRISALLAS DE LOS CORREDORES DE PALACIO NACIONAL.

Sin embargo a mí me parece que no son los paneles coloridos de los corredores lo más importante ni lo que más interesa de la

producción del muralista. Las grisallas del Palacio Nacional son superiores en concepto a los tableros que describen el mundo mesoamericano, Jorge Juan Crespo de la Serna señala que es tan hechos como códices y utilizan muchas de las estilizaciones que en ellos se encuentran. Al autor le parecen de una elegancia y una gracia extraordinarias. Dan efecto de bajorelieves o de litografías, " se acercan más a la escultura precolumbina que a la pintura. Son unos documentos estéticos finalmente realizados". 24

En lo particular me parece que éste autor logra apreciar adecuadamente la labor de Rivera en Palacio Nacional, pues son ésta serie de pequeñas obras en gris, en las que el artista consigue llegar a gran nivel estético tanto en el concepto como en la forma. El material cultural que le aportan las artes del México antiguo le sirven para crear obras de una profundidad expresiva de grandes resonancias. Un ejemplo puede bastar para apreciar lo dicho anteriormente: la grisalla del conquistador; en donde el sincretismo que se da entre el lenguaje pictográfico y el concepto plástico contemporáneo, se asocian de una manera rotunda; a lo cual podemos encontrarle antecedentes muy claros en los primeros códices poshispánicos del siglo XVI.

Las grisallas de palacio Nacional están resueltas a manera de "falsos relieves". Técnica que consiste en dar por medio del dibujo y la pintura la ilusión de volumen o plano arquitectónico, manera pictórica de mucha tradición a todo lo largo de la historia del arte mundial que encontramos como ejemplo claro en el renacimiento, en las obras de los pintores italianos.

El parecido a esculturas que le encuentra Crespo de la Serna, en parte se debe a esa técnica, pero sobre todo al tipo

de figuración empujada por Rivera por medio de la cual las formas y volúmenes se reducen a planos generales sin llegar a ser rudos o toscos, sino por el contrario de suaves perfiles que en ocasiones se pueden alargar o en otras acortar, hasta conseguir dar gracia y movimiento a la figura representada.

No en todas las grisallas logra Rivera superarse, varias de ellas me parecen transcripciones textuales, sin gracia. En realidad, en ellas, el artista se mostro como un gran dibujante e ilustrador, pero además como un hombre de ideas.

Las grisallas numeradas del uno al cinco. Situadas bajo el tablero de La gran Tenochtitlan. Representan labores agrícolas, el proceso de la siembra del maíz, su recolección y su posible distribución. Las grisallas tres y cinco son resultado de la reutilización del lenguaje de los códices. La tres guarda equilibrio y armonía. Plásticamente esta bien resuelta. En esta grisalla cuenta el momento en el que lasazorcas de maíz han sido reunidas en un gran montículo por varios campesinos alineados del frente hacia el fondo. En primer plano un personaje que habla con los miembros del grupo. A sus espaldas hay un caballero águila y mas atras distintos personajes en plano secundario. La grisalla cinco también reúne capacidad inventiva que se logra por la combinación del modo de representación antigua y un lenguaje actual, por ejemplo, al dibujar el agua que esta en unas vasijas.

La superficie del fresco multicolor pertenece a la mayoría por el colorido y la anécdota. Casi nadie se percata de la mayor y mejor riqueza de las grisallas. Las grisallas seis, siete y ocho son tres pequeñas composiciones, hermosas en verdad, en donde el pintor, basandose en la iconografía de los códices, logra tres escenas fundamentales. En la grisalla seis

esta un hombre preparando y obteniendo tintes, quizá el púrpura que resultaba al dejar morir, hasta que el cuerpo entraba en putrefacción, en su propia concha, a una especie de caracol marino. En la siete, una mujer y un hombre ceramistas. Se ven en la parte posterior símbolos que no se han identificado. En la ocho, están unas mujeres tatuándose. Se trata de otro logro de Rivera. Las mujeres desnudas se tatúan el cuerpo, utilizando para ello utensilios que parecen rodillos los cuales tienen en su superficie figuras en relieve a los que se supone se les entinta para luego grabarse las figuras en el cuerpo. En la parte posterior se ve un personaje en una especie de fuente o manantial o nube, muy parecida a la grisalla No.6, sólo que en esta ocasión el personaje tiene entre sus manos lo que quizá sea una manopla parecida a un molde en negativo de la cual se puede obtener la pieza en positivo original la que sostiene en su otra mano éste personaje. Revisando distintos códigos tanto prehispánicos como posthispánicos no se ha encontrado en ellos su fuente. Sin embargo en la famosa pieza conocida como Piedra de Tizó, que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, puede verse un diseño del mismo tipo como el que utiliza Diego Rivera en éstas grisallas.

La nueve, diez y once corresponden al tablero de la "civilización Zapoteca", son obras de una gran riqueza expresiva, de lo mejor de Rivera, en el manejo de elementos indígenas antiguos. La escena de la grisalla nos comenta la obtención de metales de un cerro por tres personajes que realizan distintas fuentes: la obtención del metal y la elaboración de objetos, u utensilios y herramientas.

En el tablero de la Civilización Totonaca, de 1950, se da la fugaz aparición de la cultura Maya en la obra del pintor.

Las grisallas correspondientes a ésta composición hacen alusión al trabajo de los fruticultores, las tejedoras y al escultor tallador de piedra.

La civilización Huasteca, fechada en 1950, describe las tareas de la agricultura y los múltiples usos del maíz en la alimentación de las culturas antiguas. La escena de la grisalla inferior, la número quince es en parte la reproducción de un fragmento de un códice mesoamericano antiguo (se trata de la representación de la adivinación en el códice Borbónico). Aparece en esta representación un sacerdote que lanza al aire los granos de maíz que pronosticaban el futuro de las personas que consultaban al sacerdote que se concentraba en la lectura esotérica de las posiciones en que caen los maíces.

La planta de Cacao, (de 1951) la grisalla número dieciséis al modo indígena antiguo explica la compra y venta de mercancías intercambiandolas por granos de Cacao. La composición es de gran equilibrio, excelente manejo de la posición de los elementos en la estructura interna de la obra.

Una de las composiciones más importantes es la número dieciocho por la marcada influencia de elementos iconográficos mesoamericanos en la obra mural de Diego Rivera. En ésta grisalla se observa a un conquistador español que ordena a unos indígenas trabajar la tierra, sembrando frutos extranjeros como la pera, la naranja, la manzana y se ve la introducción de la yunta que trae aparejada la rueda; el conquistador le indica algo a los indígenas, por ello de su boca surge el símbolo de la lengua hablada.

Cierta semejanza en el manejo de la fusión de caracteres antiguos y modernos se puede observar en el Lienzo de Coacatzintla,²⁵ documento posthispanico, pintado en tela por autor

anónimo en 1555 y que tiene, al lado de los elementos pictográficos, los caracteres tanto de la lengua española como los de la representación formal del arte occidental, por ejemplo iglesias, vestuario, caracteres de la lengua española junto a pictografías como la huella humana con su significación de: camino, rumbo, dirección, huellas de harradura de caballo, la parroquia católica al lado del símbolo cerro utilizado en Mesoamérica. El símbolo casa y pueblo, junto al de una iglesia. Hay una gran semejanza en el sincretismo manejado por el pintor anónimo del códice Coacoatzintla y la grisalla No. 18 de Diego Rivera: hay una diferencia de tres siglos entre una y otra.

Un documento análogo al códice de Coacoatzintla es el códice Techoloyan,²⁶ procedente de Jalapa Veracruz, de 1555 y también anónimo. Se encuentra al igual, en resguardo en el Archivo General de la Nación.

Para la grisalla final, Rivera pinta una Noria. El artículo representa el agua que hace girar las ruedas de éste implemento agrícola, a la manera mesoamericana, esto es mediante una especie de ondas con las puntas redondeadas que se repitan cada una con un pequeño círculo y uno como fleco.

Las pequeñas composiciones en gris antes mencionadas son obras en las que aparecen elementos iconográficos de origen mesoamericano en las cuales Rivera modifica, de alguna manera el elemento primario para lograr obras y concepciones nuevas algunas más logradas que otras. En lo personal estas grisallas me parecen de enorme trascendencia, por su valor plástico y su capacidad de motivación.

2.3 " EL TEATRO EN MEXICO ".

Esta composición mural en mosaico italiano (de 55 x 10 mts²),

fue realizada en 1952, en el teatro de los Insurgentes, por Rivera en el muro frontal del edificio. Cronológicamente corresponde a la última fase de la labor creativa del artista. (A la cual pertenecen trabajos como los tableros móviles niño pidiendo posada y La piñata, la decoración mural del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, los murales del Hospital de la Raza, y las decoraciones de la casa de Lola Olmedo, en Acapulco, en 1956). El trabajo del teatro de los Insurgentes aborda algunos momentos representativos del teatro en México, es sin duda una de las obras más polémicas del muralista. Formalmente tiene ciertas percepciones como por ejemplo el motivo alegórico central que es un disfraz cruzado con brazos femeninos con guantes muy ornamentados, de gran valor escenográfico como piensa de ello Samuel Ramos.²⁷ El barroquismo de las formas, el excesivo colorido le confieren notable exuberancia.

La paleta de Rivera al igual que en Palacio Nacional se desborda, es un momento de celebración del color que llega al éxtasis, quizá al paroxismo. Los aspectos plásticos son relevantes indudablemente.

Para ilustrar el carácter polémico de ésta obra anotemos lo que dice Samuel Ramos a propósito de ella: "...Las atrayentes por su sentido decorativo y artístico es el deslumbrante fresco... construido a tono con el edificio, con escenas que representan algunos momentos de la historia de nuestro teatro, desde la época precortesiana hasta Cantinflas, por ser éste el actor representativo del teatro popular mexicano." Y continúa " ... el colorido es esplendoroso... esa paleta brillante del arte popular tan de acuerdo con la sensibilidad mexicana acostumbrada a ver por todas partes en el paisaje natural y humano el derroche del color ".²⁸

Susiel Ramos destaca, subrayándolo una y otra vez lo que a su juicio son los logros formales del pintor: "deslumbrante fresco", "colorido esplendoroso", "paleta brillante del arte popular" ... El autor señala que la obra de Rivera se estructura a partir de un hecho extraartístico como son sus ideas políticas, pero sin las cuales no hubieran podido ser realizadas estas composiciones. Pero acaba aceptando que "no creo que sea adecuado en una consideración sobre la pintura de Diego Rivera discutir sus ideas políticas sociales e históricas por más que éstas se encuentren involucradas en sus imágenes plásticas". 29

Lo que se puede decir es que todo producto cultural, y en especial el trabajo plástico, como lo ha demostrado Nicos Hadjinicolaou, es resultado de un sentido de clase. El gusto es clasista. Determinado tipo de arte tiene su correlativo sector de consumidores.

Rivera fundamentalmente se adhiere al gusto estético popular pues utiliza elementos de ésta estética: artesanías, juguete popular, y el color que es el elemento más destacado e incluye polémico de su obra. Rivera no combina tonos sino tintes y algunos autores como Ramos encuentran las raíces de la utilización del color en el arte popular, otros en la vestimenta del pueblo, otros en la tierra.

El mural "El teatro en México" se resiente en algunos aspectos. Sobre esta obra el maestro Armando Torres Michúa asienta: "El carácter populista con el que ya se ve a la Sociedad Mexicana es patente en la escena de Cantinflas como intermediario entre los ricos que dan limosna a los pobres así como el decorativismo pintoresquista que triunfa".³⁰

Para el mismo autor la obra de Rivera hunde sus raíces,

conscientemente, en el gusto estético popular pues de acuerdo con ello, declara que la visión de Diego Rivera es popular en tanto que se fija en las clases populares como que se dirige a ellas.

Menciona las fluctuaciones ideológicas del pintor y anota que los cambios de dirección en la vida política operaron en la concepción pictórica de Rivera. Utiliza para ejemplificar esta idea, el trabajo mural del teatro de los Insurgentes.

En los murales del teatro existen los datos necesarios redundantes en la obra de Rivera, que nos sirven para revisar varios de los elementos conceptuales y formales que utiliza el pintor; entre los cuales están: manejo del color mediante contrastes y no por tonos, referencia constante a los heroes más conocidos de la historia Nacional, revitalización del arte mesamericano en una gama de opciones que van desde Las púberes Venus del preclásico, pequeños Quetzalcoatl coloreados o pictografías como la del símbolo de la comunicación, pasando por personajes de la cultura popular como la china poblana con su vestimenta tan proclive a redundar en el concepto colorístico de Rivera o a elementos ya francamente como de fin de fiesta en su utilización; como tal es el caso de la banda típica y para remate un tono discordante: la figura de Centinflas.

Los elementos mesoamericanos en la composición son: el símbolo de la comunicación en la pareja que baila el jarabe o en el grupo de indígenas. Habrá que anotar que el símbolo la comunicación en Mesoamerica tenía formas más complejas de utilización varias de ellas de gran fuerza expresiva. Véase por ejemplo la información que al respecto da el historiador Manuel Orozco y Berra. ³¹

Las esculturas en barro llamadas Venus del preclásico

aparecen novedosamente en la obra del muralista en esta composición. Hay cierta modificación en el manejo formal de estas figuras, que guardan parecido en su concepción al tratamiento dado por Rivera al mural Xochimilli en la SEP en 1924.

Las Venas del preclásico tenían como función dentro del pensamiento mágico del preclásico, el de conyugar a que la naturaleza fuera benévola con la comunidad. Una adolescente de Tlatilco era peinada con gran artificio y su cuerpo pintado con tono amarillo y su cabeza teñida de rojo, o incluso su cuerpo en negro. La adolescente así adornada no sólo invocaba al maíz tierno, al jilote, sino que ella misma era el maíz amarillo. El escultor indígena del antiguo valle de México, captó el momento en el que las jóvenes "maíz amarillo" danzaban en un acto propiciatorio. También éste es el momento que Rivera imprimió en los euros del teatro.

Serpientes emplumadas aparecen aquí por segunda vez, sólo que en esta composición el pintor los ilumina, los llena de color. En la SEP aparecen como "triscallas", en "el teatro en México", se llenan de colores con tonos altamente contrastados. En realidad Rivera pintó varias veces a la serpiente emplumada, pero casi nunca logró superar su uso literal; a veces transcribe y en otras muy raras, trasciende el manejo del mito. No lo logra en la SEP, ni en Palacio Nacional en el tablero dedicado al mito.

2.4 EJECUCIÓN INTERNA Y MURALES EN LA CÁMARA DE DISTRIBUCIÓN DE LAS AGUAS DEL RÍO LERMA, EN CHAHUILTEPEC.

En 1951 Rivera termina los cinco últimos tableros de Palacio Nacional e inicia una nueva obra titulada El agua en la evo-

lución de la especie, en la cámara de distribución de las aguas del río Lerma. En los muros de la cámara el pintor experimenta con un material novedoso: poliestireno y hule líquido, que el autor suponía iban a ser resistentes a la humedad y erosión del paso de la corriente de agua.

El agua en la evolución de la especie se inscribe dentro de las últimas etapas de desarrollo del muralismo. Este trabajo responde en cuanto al planteamiento, al tipo de soluciones encontradas por el autor en los muros de 1923-1924 en la Secretaría de Educación Pública, aun cuando cronológicamente está cercano al mural, de 1953, El teatro en México.

En la obra de la SEP existe un sentido sobrio y mesurado en la composición y el color. Los tipos humanos y las actitudes que adoptan dan la sensación de equilibrio aun cuando se encuentren en el infierno de la niña. Tales características hacen que los trabajos de la SEP se convierten en representantes de un nuevo clasicismo de corte muy mexicano. Los personajes históricos adquieren en la visión de Rivera, un hieratismo y solemnidad como de esculturas o de dioses. Así es como aparecen Emiliano Zapata, Otilio Montaño, Francisco Villa, o los espléndidos trazos del jinete que resguarda a La maestra rural.

Los trabajos de la SEP y también El agua en la evolución de la especie, Xochipilli, La mecanización del campo y las grillas de Palacio Nacional pertenecen a un sólo bloque. La obra realizada en el teatro de los Insurgentes corresponde a un sentido exuberante, apoteósico en el manejo de los elementos compositivos y el color.

El trabajo mural en el cárcamo del río Lerma se desarrolla en la totalidad del recinto. En la pared frontal dos manos

generosas ofrecen el agua: es decir la vida a la pareja humana y a las especies que evolucionaron a partir del mundo marino. Esta tesis evolucionista, Rivera la expresa utilizando algunos elementos formales del arte mesoamericano. La presentación del agua, el tratamiento plástico dado a la pareja humana, (la mujer en especial), y la profusión de figuras marinas tan frecuentes en el arte mesoamericano. Casi escondidos aparecen los símbolos de la comunicación. La recreación y referencia a elementos iconográficos del México antiguo se ha logrado sin tener que recurrir a transcripciones literales. De esta manera se obtiene una obra plástica muy convincente. En el caso del Lerma, Rivera ilustra con belleza la vida marina. Dibuja a los ingenieros que participaron en la construcción de la obra y, secundariamente, narra aspectos del uso del agua o la falta de ella. Dominan la composición, como raro en Rivera, tres elementos formales principales: las manos gigantes de las que parecen emerger el agua y las figuras de la pareja humana, también de grandes dimensiones. La mujer es la imagen típica de la raza india, su piel es morena, su cabello negro y sus ojos rasgados.

Al crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna le parece que Rivera realiza un abando de erudición, pero al pintar los mínimos detalles de la vida marina se minimiza el efecto totalizador, distrayendo la atención del espectador lo que hace del mural un hecho documental. Este desmenzamiento de la idea plástica lo desvía del hecho plástico hacia un descriptivismo de tipo docente. Por lo que se hace necesario aislar algunos elementos para recompensarlos en una simplificación ideal. Al autor le parecen muy imaginativas las figuras masculina y femenina. Sin embargo considera a esta obra sólo un ex

perimento.

En la zona de jardín donde está situado éste mural, Rivera realiza una escultopintura en la cual representa a Quetzalcoatl, la omnipresente deidad del panteón Nahuatl, la escultura está recubierta con piedras de colores de un marrón oscuro, tono recurrente en la obra del muralista.

De acuerdo con lo que he revisado hasta ahora, respecto del manejo del color por Rivera, cuando se refiere al mundo mesoamericano he encontrado dos formas básicas. Una de ellas consiste en realizar contrastes complementarios abundantes, combinando colores primarios y secundarios, con uno que otro pequeño uso de algún tono degradado por ejemplo en El teatro en México, en la otra manera se asocian tonos terciarios y cuaternarios predominando alguno de ellos por ejemplo el marrón, el verde oscuro, junto a azules de algún tono suave por ejemplo en la SCOT. El artista maneja las suaves degradaciones de tono en sus obras más reconocidas. A mi parecer llega a ser espléndida su utilización en las inolvidables composiciones de la SEP.

En la mayoría de su obra maneja tintes no tonos como aclara el Maestro Torres Michúa.

NOTAS AL SEGUNDO CAPITULO

1. Orlando S. Suarez. Inventario del muralismo mexicano. Siglo VI ac-1960. México, UNAM, 1972, pág. 271.
2. Luis Cardoza y Aragón. Diego Rivera: los murales en la Secretaría de Educación Pública. México, SEP, 1980. págs. 11-18 .
3. Orlando S. Suarez. Op. Cit., pág. 273.
4. Antonio Rodríguez. Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública. México, SEP, 1984. pág. 12.
5. Laurette, Séjourné. Pensamiento y religión en el México antiguo. México, Fondo de Cultura Económica, Breviario núm. 128. pág. 162.
6. Alfonso Caso. El nubleo del Sol. México, fondo de cultura económica, Breviario 104. 1991. pág. 65.
7. Miguel León Portilla. los antiguos mexicanos. México, Fondo de Cultura Económica, Breviario 88. pág. 146.
8. Antonio Rodríguez. Op. Cit., pág. 77.
9. Offra Aharoni. "El muralismo mexicano en los años veintes: concepto de organización pictórica y su adecuación a la arquitectura". México, tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 1977. pág. 20.
10. Antonio Rodríguez. Op. Cit., pág. 26.
11. Ibidem., pág. 39
12. Jorge Juan Crespo de la Serna. "Diego Rivera pintura mural"., en Artes de México. pág. 25.
13. Armando Torres Michúa. Pintura Mexicana Contemporánea. 1900-1950. México, UNAM, pág. 19 .
14. Ida Rodríguez Prampolini. El arte contemporáneo, esplendor y agonía. México, FORMACA, 1985. pág. 110.

15. Jorge Juan Crespo de la Serna. Op. Cit., pág. 11.
16. Pláticas directas con el autor.
17. Armando Torres Michúa. Op. Cit., págs. 19-20.
18. Laurette Séjourné. Op. Cit., pág. 203.
19. Alfonso Caso. Op. Cit., pág. 119.
20. Ibidem., pág. 120.
21. Laurette Séjourné. Op. Cit., pág. 22.
22. Armando Torres Michúa. Op. Cit. pág. 20.
23. Samuel Ramos. Diego Rivera. México, UNAM, 1958. (colección de Arte núm. 4) pág. 37.
24. Jorge Juan Crespo de la Serna. Op. Cit., pág. 33.
25. Lienzo de Coacoatzintla. Archivo General de la Nación.
26. Códice Techuloyan de Cuajimalpa. Archivo General de la Nación.
27. Samuel Ramos. Op. Cit., pág. 40.
28. Ibidem., pág. 40-41.
29. Ibidem., pág., 25.
30. Armando Torres Michúa. Op. Cit., pág. 36.
31. Manuel Orozco y Berra. Historia antigua y de la conquista de México. México, FORRUA, 2 tomos 1978. pág.

CAPITULO III

**LA OBRA MURAL DE JOSE CHAVEZ MORADO Y SU
RELACION CON EL ARTE MEXICANIZANTE.**

LA OBRA MURAL DE JOSE CHAVEZ MORADO Y SU RELACION CON EL ARTE MESOAMERICANO

3.1 PANORAMA DE LA OBRA MURAL DE JOSE CHAVEZ MORADO

José Chavez Morado inicia su labor plástica como muralista a partir de la segunda mitad de siglo. Sus obras primeras datan de 1935 en el centro escolar Sonora y en 1936 en la Escuela Normal de Jalapa. En 1945 decora el centro escolar Estado de Hidalgo, en el Distrito Federal. En donde desarrolla el tema Fray Margil de Jesús y la Conquista espiritual. En estas composiciones aún no aparecen los temas que caracterizarán toda su producción plástica: las influencias del arte Mesoamericano, lo cual ocurrirá a partir de 1952 en las obras realizadas en Ciudad Universitaria. Esa orientación que le da a su trabajo se sitúa en el contexto del florecimiento de las últimas tendencias de las corrientes artísticas internacionales trasplantadas al país en la década de los cincuenta, cuando la primera gran etapa del muralismo ha finalizado ya hace algún tiempo. México vive otra época muy distinta a la del contexto social que vio surgir las primeras manifestaciones de la pintura mural.

Los planteamientos estéticos del pintor se enmarcan dentro de los trazos generales establecidos por los muralistas: pintura de grandes dimensiones destinadas a espacios públicos, propuestas temáticas para " ser leídas " por el mayor número de personas, arqueologismos resignificados, relación con el Estado, condición sine quanon para obtener los encargos para pintar en edificios públicos importantes. Creencia en la función educativa de las pinturas murales.

Chavez Morado reúne ésas características en su obra, pero avanza en otros aspectos. Por ejemplo, en Chavez Morado el mundo mesoamericano esta siempre presente, es el motivo constante y fundamental de su obra. El indigenismo en el muralista varía respecto de la visión que en ese sentido tenía Rivera. Ahora se muestra el mundo indígena mas real y sin maquillajes.

En la cuestión temática, un aspecto fundamental que establece una gran diferencia entre la obra de José Chavez Morado y otros muralistas es que al tratar al mundo mesoamericano el pintor, mas que trasladar esculturas, relieves y pinturas del México antiguo a los murales (coloreándolos, agrandándolos o empequeñeciéndolos y mas que representar tal cual a las deidades mesoamericanas) recrea y transforma mitos, conceptos, cosmogonías del México antiguo.

En cuanto a la relación del muralismo con la arquitectura, el muralista inaugura la que el mismo llama la segunda generación de pintores muralistas. Respecto a llamar segunda etapa a esta fase del muralismo no muchos autores estan de acuerdo, pues más bien la consideran como una continuación de aquella corriente que surgió en la década de los veinte.

En especial, se puede asegurar que al muralista le interesa la integración de las artes, concepto totalizador que significa la unificación de todas las artes en una sola gran obra. Esta idea la promueve por principio Siqueiros quien logra resultados de gran consideración en ese aspecto. La búsqueda de la obra integral se puede comprobar en los trabajos que realiza el pintor en los murales de ciudad universitaria, obras con que se inicia la nueva fase del muralismo según Chavez Morado y que tienen su continuación en los mosaicos de la SCOP, en el Centro Médico Nacional, en el Museo del Caracol y

en el Museo de Antropología. Respecto de las técnicas el muralismo de la segunda etapa (particularmente José Chavez Morado) también logra innovaciones, por ejemplo, consigue llevar a su máxima expresión técnicas como el llamado mosaico mexicano como se puede apreciar en Ciudad Universitaria tanto en la antigua facultad de ciencias o en la exbiblioteca central, al igual que en las grandes fachadas de la SCOP. En fin, como se ve, el muralismo de ésta etapa se enfrenta a transformaciones que lo enriquecen cuando están bien utilizadas y que le dan otra dimensión a la producción artística y muralística.

3.2 LOS MURALES EN CIUDAD UNIVERSITARIA

3.2.1 EL RETORNO DE QUETZALCOATL

En 1947 se inicia la construcción de Ciudad Universitaria. Tarea en la cual laboran conjuntamente arquitectos, pintores y escultores. La empresa colectiva fué la de lograr la integración de las artes. Es la primera oportunidad que tiene el muralismo por un lado y la arquitectura y escultura por el otro para lograr ese viejo anhelo de unificación de Nacionalismo y Modernidad.¹

La superficie trabajada por los pintores fué enorme las obras realizadas fueron variadas. Rivera decoró con un friso (que quedó inconcluso) el Estadio Olímpico de ciudad universitaria, Juan O'Gorman decoró con un kilométrico mural en piedras de colores la biblioteca central y Siqueiros realizó sus escultopinturas en la torre de la rectoría. José Chavez Morado proyectó tres composiciones para el conjunto arquitectónico de la antigua facultad de ciencias. El resultado de todo

ello fue disímbolo. Una de las más importantes tareas a las que se enfrentó el muralismo y la arquitectura en México, en la que las conquistas colectivas fueron muy discutidas. En lo individual se consiguieron algunas de gran consideración.

El proyecto de ciudad universitaria fué, sin duda alguna, el conjunto de mayor envergadura que se hubiera emprendido hasta ése momento en México.² Esta obra permitió al Muralismo Mexicano ascender a la segunda etapa del movimiento pictórico etapa que consistía, según Chavez Morado³ en la consecución de la integración de las artes.

En la etapa anterior las paredes de los antiguos edificios coloniales habian dado cabida a las propuestas pictóricas de los muralistas. La segunda fase del muralismo, que según Chávez Morado anunciaba, requería nuevas tareas, la principal, superar la contradicción que se daba al realizar el tratamiento de temas novedosos en los muros de edificios antiguos. Ese concepto tendría que tomar en cuenta la integración de las formas arquitectónicas y el espacio circundante en los planteamientos formales de la pintura mural.

El movimiento de integración plástica lo componían, en el proyecto de C.U., Juan O'Gorman pintor y arquitecto, Raúl Gacho, Guillermo Rosell, Lorenzo Carrasco arquitectos, David Alfaro Siqueiros y José Chávez Morado pintores, e incluía poco después a Diego Rivera.⁴ Cabe mencionar que la mayoría de los arquitectos del proyecto, excepto O'Gorman y Agustín Iazo eran renuentes a la idea de la integración plástica. Pensaban que la arquitectura era autosuficiente y que le bastaban sus propios medios. En cambio, O'Gorman, Siqueiros y Chávez Morado se dieron a la tarea de la integración. Eran los pintores quienes

mas la proclamaban y eran también los pintores quienes observaban mayores y mejores perspectivas históricas.

En realidad los pintores habían practicado ya, en los corredores, vestíbulos o escaleras de edificios antiguos que en general eran espacios cerrados, y no habían podido experimentar con los grandes espacios abiertos y soleados. Se hacía preciso pensar en materiales, técnicas y composiciones nuevas. La mayoría de los factores que intervenían en ésta empresa eran novedosos. Fué el primero y único momento propicio para la integración. Un momento especial que se aprovechó con resultados llenos de muchas limitaciones. No obstante este gran intento le permitió a la arquitectura experimentar con el color y el juego con distintos materiales. Siqueiros, Gorman y Chávez Morado lograron que el proyecto C.U., enmarcado dentro de la arquitectura del llamado internacionalismo tuviera un sello particular. Chávez Morado señala que el problema de fondo enfrentado en Ciudad Universitaria fué la contradicción entre una pintura realista y una arquitectura internacional abstracta y desligada por ello de su entorno físico y social. Secundariamente el individualismo impidió la cabal integración.⁵

Tal vez el factor determinante de la efímera búsqueda de integración fué que "políticamente considerada ésa magna obra se encontraba ubicada no en el apogeo de una revolución, sino en el principio de su contracción", como señala Chávez Morado.⁶ Para el muralista Guanajuatense apenas fué el principio de una fructífera carrera en la cual uno de los problemas principales sería al concepto de integración plástica, como veremos más adelante. Es en éste marco en el cual se sitúan las soluciones artísticas propuestas por los pintores muralistas y muy en especial las composiciones del pintor José Chávez Morado.

Dos son las realizaciones plásticas de José Chávez Morado en la antigua facultad de ciencias de C.U. la primera de ellas es el mural titulado El retorno de Quetzalcoatl. En 1947 se inicia la construcción de ciudad universitaria, pero es en 1952 en que José Chávez Morado emprende la realización de la obra citada. Se trata de un mural exterior que se encuentra en un edificio de baja altura rodeado de altas construcciones, mide $4.5 \times 12 \text{m}^2$ está recubierto de mosaico veneciano.⁷ Esta composición abre la segunda etapa del muralismo mexicano y es el primer proyecto masivo de decoración externa y de integración plástica. El edificio de ciencias fué proyectado por tres arquitectos: Raúl Cacho, Félix Sánchez y Eugenio Peschard.

El retorno de Quetzalcoatl es una composición rectangular en tonos verdes azulosos y algunos detalles en rojo, representa al dios sacerdote y filósofo Quetzalcoatl el cual va en su barca de acuerdo a la leyenda Nahuatl, lo acompañan en ella líderes espirituales de las distintas civilizaciones europeas y asiáticas. Formalmente es una obra sin grandes aportaciones: Los tonos utilizados tienden a ser oscuros. La composición es monótona. Sin embargo lo interesante en ella no es ni la composición, ni el color ni las formas ni el deseo de integración plástica, sino el tema utilizado. Chávez Morado le confiere adecuada importancia espiritual a ese gran personaje del mundo mesoamericano. La dimensión que adquiere en ésta conceptualización es de gran actualidad.

Chávez Morado cree (en el tiempo en que realiza los murales de C.U.) que el país vivirá una etapa de integración nacional que será la base del surgimiento del movimiento de integración plástica. Tales ideas del pintor se pueden conocer al leer la Revista Espacios No.1, contemporánea del surgimien

to de los primeros trabajos murales de G.U. Chávez Morado cree en el acercamiento entre los distintos sectores y clases sociales del país.

Raquel Tibol entresaca algunos conceptos del pintor muy exactos en los cuales el autor de los murales habla de las "prometedoras relaciones" entre algunos industriales y hombres de arte y cultura. Según esto hay un creciente interés en el sector privado por promover ciertas formas de arte que pueden decorar fábricas, comercios...⁸

El muralista es uno de los grandes promotores de la idea de integración plástica. Muy a propósito para ello propone al INBA en 1948, la creación de un taller de integración plástica (TIB). Este taller funcionó algún tiempo con alumnos de San Carlos y de la Esmeralda que trabajaban proyectos grupales, fué un centro de experimentación en materiales novedosos, pero también de técnicas antiguas como el mosaico y el estuco. Chávez Morado llega a sus trabajos en C.U. con un reconocido antecedente de capacitación técnica.

El tema El retorno de Quetzalcoatl tiene como antecedente el Mito de Quetzalcoatl de Diego Rivera en Palacio Nacional. El tratamiento en uno y otro es absolutamente distinto. Rivera es anecdótico, ilustra en el tablero de la escalera de Palacio el Mito de Quetzalcoatl. Composición y color se solucionan con un naturalismo figurativo. En cambio en Chávez Morado hay un manejo temático, conociendo la historia del personaje mítico construye una idea novedosa: Quetzalcoatl es el gran prohombre que se acompaña en su barca, en su viaje a un nivel superior por los personajes representantes de las grandes culturas de la civilización; el científico egipcio, el sacerdote medieval, etcetera. No está realizado a la manera na-

turalista aunque si utiliza la figuración.

3.2.2 LA CONQUISTA DE LA ENERGIA

La segunda composición de Chávez Morado en C.U. es la titulada La conquista de la energía, en el auditorio de la antigua facultad de ciencias. Es un mural al exterior realizado en mosaico veneciano (6.45 X 25 mts. aproximadamente),⁹ tiene el formato de un friso convexo, situado como a 10 mts. del nivel del suelo.

Tanto en la composición El retorno de Quetzalcoatl, como en La conquista de la energía, hay un tratamiento con sentido mítico simbólico en los que el autor propone "símbolos positivos, imágenes parabólicas de reafirmación"¹⁰ según Raquel Tibol.

En la Conquista de la energía el muralista muestra una simbología tratada con gran lirismo. Es una de sus mejores composiciones. Del lado izquierdo del mural la obscuridad y la ignorancia, significado por medio del jaguar mesoamericano símbolo de los atributos negativos de Tezcatlipoca,¹¹ a su lado un grupo de personas que se debaten por salir de un estado de pesar. El hombre avanza como especie a la conquista del saber, el conocimiento científico, que aquí el muralista lo iguala con el descubrimiento de la energía atómica utilizada pacíficamente. La composición es dinámica y bella formalmente, los colores agresivos que comenta Raquel Tibol en el libro escrito sobre Chávez Morado algo se han atenuado y no desmerecen radicalmente del ámbito en que esta situada la composición. La relación espacial que guardan los murales con su entorno ha recibido duras críticas, una muy particular es la de Vicente

Lombardo Toledano que abarca los aspectos temático, ideológico y también cuestionó lo que pretendió ser la columna vertebral del proyecto: la integración de las artes.

Al respecto escribió: "la pintura de ciudad universitaria que todos esperábamos sería la continuación de la pintura mural de hace treinta años, fué superada muchas veces en su contenido mexicano y universal y en su técnica... no mejoró plásticamente las construcciones, las empedece y les quita significación y vuelo lo que los ojos ven o es una especie de "tobilleras" de monico pesado y deforme, con temas absurdos en algunos edificios esbeltos y airosos; o un cuadro de caballete colgado a la mitad de una fachada de cristal de gran altura... y respecto del mensaje al pueblo... nuestros pintores nada quieren decir: huyen de la quemante realidad mexicana y de la grave realidad universal y prefieren trazar signos abstractos, figuras inofensivas. Símbolos convencionales e inocuos. No les falta capacidad técnica y carecen de fuerza humana, en buena hora que en el caballete hagan lo que quieran; pero que en los muros de una ciudad que verán miles y miles de mexicanos, durante varias generaciones, no se contradigan a si mismos".¹²

En esta cita Lombardo hace una de las más severas acusaciones al muralismo de la llamada segunda etapa y es uno de los autores, que promueven la idea de que los muralistas continuadores de Rivera y de Orozco son meros ecos y repeticiones. Asunto discutible, al menos en algunas obras importantes de Chávez Morado.

Raquel Tibol también asienta a éste respecto que de Chávez Morado se esperaba más (más audacia) tanto en la forma como en el contenido. Luego afirma que la "tobillera" o sea el muro posterior de la antigua biblioteca de ciencias no fue

invención del pintor, sino que fue una decisión ya prevista de los arquitectos de la obra. También menciona la autora como éstos murales tuvieron la desgracia de que los Mosaiquistas italianos hicieron tan estridentes los colores, que hizo que Chávez Morado pidiera que se plantaran árboles y setos frente al mural para aligerar la excesiva brillantez del mosaico,¹³ por otra parte Chávez Morado en un artículo aparecido en la Revista Espacios No.1 dice que utilizó las plantas para crear un ambiente de sorpresa, para que los murales aparecieran de repente al espectador y le causaran mejor impresión.¹⁴

Para Antonio Rodríguez el mural La Conquista de la energía en ciudad universitaria; "Es seguramente el más logrado de cuantos se emprendieron en el nuevo recinto de la universidad"¹⁵ según Chávez Morado, la más lograda integración plástica la pudo conseguir en sus murales de la Alhóndiga de Granaditas, pero fué en un edificio antiguo, muy contrario a lo que el muralista tanto había criticado.

El arquitecto Carlos Izzo llamo a colaborar en C.U., a los artistas Arenas Retancourt, Eppens, Chávez Morado, Siqueiros, Diego Rivera y al pintor arquitecto Juan O'Gorman. No fue fácil que los arquitectos se adhirieran al trabajo dentro del concepto de la integración plástica. Los que si lo hicieron fueron Arri que realizó los proyectos de los frontones, Pérez Palacio en el Estadio y Juan O'Gorman en la biblioteca. Lo que se logró fue muy discutido. Chávez Morado aclara desde su punto de vista que fué lo que sucedió "...la arquitectura que nos alojara era internacional de diseño, salvo excepciones, con pocas superficies receptoras, geométricas, casi repelentes a la representación orgánica... la fusión de los dos conceptos formales los de la arquitectura geométrica y la pintura figu-

rativa mexicana, no fué posible lograrla a satisfacción para ambas partes con excepción de la decoración de la biblioteca.. el resultado quedó en el terreno decorativo más que en el conceptual, pero fué un avance claro."¹⁶

Chávez Morado responde a las críticas opinando que sería un error utilizar los grandes murales como pizarrones para apuntar consignas populares diarias. Pues en el trabajo mural, piensa, no se puede seguir al día todas las demandas populares. Para éso hay que recurrir, usando la técnica actual; a la gráfica política periodística, como es el caso del trabajo que el pintor realizó en el taller de la Gráfica Popular, halla por los años treinta. Una opción mejor dice, hubiera sido hacer pintas en las bardas; las cuales han comprobado ser más eficaces desde los tiempos antiguos y en las que sí puede el mensaje político ser directo y estar actualizado.¹⁷ "...la obra monumental debe tener un contenido crítico y afirmativo de mayor duración no unilateral, no solamente una cara del tiempo."¹⁸

El artista promueve la idea de una obra aseptica de contenido político nulo, como si eso fuese posible y lo que en realidad reflejan sus palabras es la política desideologizadora del regimen de Miguel Alemán que representado en el arquitecto en cargo del proyecto C.U. les pidió a los pintores "pinten só lo obras con imágenes positivas". Para aclarar más la forma de pensar del muralista se subraya el siguiente comentario: "Cuando su tema histórico, político religioso pierda sentido, conservará lo único que resiste todos los cambios culturales y sociales: el contenido humanista del arte."¹⁹

José Chávez Morado considera que los trabajos realizados por los muralistas en México, a partir de la segunda mitad de

siglo, corresponden a otra nueva etapa de éste movimiento. Para hechar a andar el trabajo, se incorporan a él, artistas que debutan en el movimiento como José Chávez Morado, Juan O'Gorman, Jorge Eppens y continúa en plena labor David Alfaro Siqueiros, finaliza la obra de Rivera y Tamayo incursiona en el muralismo. En realidad ésta que se considera una nueva fase, transita en lo general, sobre los presupuestos estéticos, inaugurados por Rivera, Croco y Siqueiros. Persiste por ejemplo la utilización de la figuración, el manejo del color al estilo Rivera (en algunos artistas), pervive el amor por lo mesoamericano; los mitos a la cosmovisión indígena antigua continúan sirviendo de motivadores culturales. Se cree también aún en la capacidad didáctica de las propuestas pictóricas, la técnica del fresco aparece nuevamente aunque por momentos, en obras como por ejemplo el mural interior de CIRA-GEIGY.

No todo permanece igual en el muralismo de la segunda mitad del siglo. Desde mi punto de vista hay varios factores que lo diferencian. Uno muy importante es la sustitución del énfasis en la representación de los sucesos de la historia nacional (en especial los aspectos de la revolución armada de 1910), por el encumbramiento del mundo mesoamericano como principal fuente de referencia, se da un abandono paulatino de las representaciones del arte popular, lo mismo pasa con el indigenismo. Por otro lado surgen innovaciones técnicas como las losas precoladas, bautizadas con el nombre de mosaico mexicano utilizadas en obras de grandes dimensiones como en la ESCO y un aspecto fundamental, quizá el más importante es el concepto de integración de las artes, cuyos principales promotores son David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado y Juan O'Gorman.

En la ciudad universitaria los trabajos murales tuvieron co

no eje, la representación de un arte con características mexicanas dentro de una arquitectura de tipo contemporánea. Chávez Morado y Espena tomaron sus fuentes de inspiración en el arte mesoamericano, Juan O'Gorman las toma de los sucesos históricos generales del país, que le sirven simplemente como texturas, en el manejo que hizo de ellos en las paredes de la antigua Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, lo que le confiere a esta obra un carácter de exhuberancia típica de las tendencias plásticas manejadas por los muralistas. El más innovador de los que en C.U. trabajaron, fué sin duda David Alfaro Siqueiros. Al utilizar sus conocidas escultopinturas en los muros de Rectoría.

3.3 LAS COMPOSICIONES EN EL EDIFICIO DE LA SCOF.

Los siguientes murales que José Chavez Morado realizó después de los de Ciudad Universitaria fueron los de la SCOF en 1954. Son murales al exterior terminados en mosaico mexicano y cubren una enorme superficie. Los edificios están dispuestos en forma de H y casi todos los muros fueron recubiertos con la técnica expresada anteriormente, excepto el muro del ala A que da al sur.

En el ala A muro oeste compuso El mundo Maya, de $58 \times 9 \text{ m}^2$, en el muro este se encuentra El mundo Azteca, de $38 \times 24 \text{ m}^2$ para el ala C, muro norte desarrollo el tema La comunicación en la historia de México, de $38 \times 24 \text{ m}^2$.

Las obras de la SCOF son el segundo gran proyecto de integración plástica y de decoración mural exterior en el cual participan José Chavez Morado y Juan O'Gorman. Se utilizaron losas precoladas y terracota esmaltada el proyecto arquitectó

nico corrió a cargo de Raúl Cacho y de A. Pérez Talacio, que habían trabajado en el proyecto S.U.

Fue Juan C. Gorman quien dió la pauta para resolver la decoración de las grandes superficies del edificio de la SCC, que están pensados de igual manera que la decoración de la antigua biblioteca Central de S.U. Las paredes o muros completamente tapizados de figuras se utilizaron para darle textura al conjunto y que le confieren al conjunto un aire muy mexicano.

La mayoría de las composiciones son de tipo alegórico y tienen como constante las referencias al mundo mesoamericano y a la historia nacional en todos sus episodios. Los temas están resueltos sintéticamente, hay las referencias figurativas necesarias como para reconocer la idea propuesta. No todas son anecdóticas aunque sí hay escenas de ésa naturaleza.

La figuración que se utiliza es de tipo naturalista, sintética, sencilla y comprensible para ser vista por un público general. Algunas escenas se resuelven con pocos elementos pero de gran tamaño que llegara abarcar casi la totalidad de la superficie por ejemplo en El Mundo Azteca, en otras abundan figuras pequeñas como en La comunicación en la historia de México. Es casi nulo el manejo conceptual de los temas, que se quedan solamente a nivel de lo descriptivo, lo mismo se puede decir del color que no está trabajado de manera simbólica ni psicológica. Los tonos utilizados más abundantes sirvieron de fondo como por ejemplo el marrón.

En la actualidad los muros están siendo reconstruidos para volver a poner las losas precoladas, ya que importantes secciones del trabajo mural se vinieron abajo con los temblores de 1985, la mayoría de los tableros de la mitad hacia arriba fueron quitados. De los temas abordados por Chávez Morado están

en pie tres, excepto El mundo Maya que se vino abajo en ésa fecha.

En El mundo Azteca el autor utiliza el tema de la confrontación de la cultura indígena con la española, la figura de Cuauhtemoc la representó Chávez con una enorme águila que desciende tal cual el glifo con el que se le representa en los códices. La influencia mesoamericana es temática e iconográfica, pero en ninguno de los dos sentidos se trasciende su uso literal.

En el muro norte del edificio Chávez Morado representa las comunicaciones en la historia de México. En el muro oeste del ala A, lado derecho mirando al sur, el autor representa las comunicaciones en la gran Tenochtitlan, al centro de la composición un plano de la capital. En la parte inferior derecha una cruz que lleva al centro un esqueleto, a un lado, sentado y mirando al este, el capitán general Hernán Cortés y arriba los misioneros.

En la fachada del cuerpo A, mirando al norte, a un lado de El mundo Azteca, hay una composición que recuerda inmediatamente las realizadas por Diego Rivera. Al centro de ella un enorme árbol tiene bajo sus raíces los cadáveres de dos líderes agrarios que fertilizan el suelo y las raíces del árbol de la historia. Abajo de éstos motivos, parados frente al espectador, las figuras de los principales heroes nacionales: Hidalgo, Morelos, Juárez y Madero.

En la composición del muro oeste, ala A, descrito anteriormente, en donde se ve a Hernán Cortés con el león imperial y a constructores españoles dirigiendo a albañiles aborígenes, están algunas figuras de indígenas sentados que se pare-

cen a las realizadas por Rivera en la SEP. Compárense por ejemplo el escriba indígena que está a un lado de Cortés en el muro arriba citado ó los indígenas con el símbolo de la comunicación frente a los misioneros con las figuras de las personas que están ante La maestra rural. El tratamiento estilizado de los cuerpos es idéntico al de Rivera en el tablero mencionado. Junto a la firma de Chávez Morado, a la derecha (1954) una enorme calavera de estilo Azteca.

En las composiciones de la SCOP Chávez Morado utiliza como tema el fin del último héroe Azteca Cuauhtemoc. Iconográficamente la representación del personaje está obtenida de las pictografías de los códices antiguos, también maneja el símbolo de la comunicación y calaveras estilo Azteca.

El lenguaje formal de Chávez Morado en la SCOP es de dos tipos: uno en el que representa a la figura humana fuerte, vigorosa como en El mundo Azteca que tienden hacia un naturalismo que se modifica por las fuertes líneas de contorno y el trazo definido. En la otra manera el muralista se basa como se ha dicho en las figuras que Diego Rivera pintó en la SEP las cuales se resuelven de manera sintética, redondeándolas y haciéndolas ovoidales.

Los resultados en la SCOP a pesar de los casi kilómetros decorados resultan sin importancia. Escasísimos son los resultados plásticos obtenidos, la obra no trasciende y pasa más con penas que con glorias en la historia del arte nacional.

3.4 MURALES EN LOS LABORATORIOS CIRA-GEITY

El año de 1954 es importante en la labor del muralista José Chávez Morado, pues desarrolla una amplia labor como artista.

Primero trabaja los murales en la SCOT posteriormente, lo llama la iniciativa privada para realizar dos grandes composiciones en los laboratorios CIBA-GEIGY de México en la calzada de Tlalpan. El primero de ellos es el mural interior la medicina prehispánica, en el vestíbulo de los laboratorios CIBA-GEIGY de México en la calzada de Tlalpan.

3.4.1 LA MEDICINA PREHISPÁNICA

El mural interior La medicina prehispánica, en el vestíbulo de los laboratorios mide 74 m^2 . Es un fresco con incrustaciones de mosaico veneciano. El siguiente trabajo se encuentra en la fachada del mismo edificio, en ésta obra mural exterior el autor realiza el tema La magia y la ciencia médica, de 107 m^2 del mismo año que el anterior y fué terminado en mosaico de piedras de colores naturales y vidrios de colores.

El fresco La medicina prehispánica evoca el mundo mesoamericano presentando escenas descriptivas que ilustran las formas de aseo y de cuidados médicos como el temascal y las aguas termales. Además diversas técnicas curativas como el entablillado, las mutilaciones dentarias, las sangrías y los cuidados del parto. Especial cuidado le da el artista a la representación del cultivo y recolección de diversas plantas medicinales. En la composición distintas deidades participan de la escena: Chalchiuhtlicue la hermana de Tlaloc que inició la era del Cuarto sol, la de la falda de jade, diosa del agua que en la ceremonia del bautismo libera al recién nacido de todas las impurezas. Aparece también Chicomecoatl, la diosa principal de la vegetación. Su culto es antiquísimo, que viene desde los tiempos arcaicos se le concibe también como diosa de la fecun-

dad de la tierra. El gran Quetzalcoatl, reside la escena, la deidad principal del panteón nahuatl se le representa en un bello relieve de mosaico veneciano en agradables tonos verdes, azul cobalto y detalles en blanco, naranja, rojo y negro. Este mural por el aspecto y por la forma de tratar el tema es comparable al excelente mural de tipo ilustrativo El tianguis de Tlatelolco de Diego Rivera en Palacio Nacional. La composición es de lo más lograda, formal y técnicamente. Algunas escenas son bellas y líricas. Por ejemplo, la niña que nada en las aguas termales sobre los rizados cabellos de agua de la Chalchiutlicue.

Un momento especial es la representación del cultivo y recolección de vegetales. Toda la composición es ilustrativa de tipo figurativo-naturalista, de gran delicadeza. Técnica y formalmente son un gran hallazgo. La escena de la vegetación es un excelente catálogo ilustrado de algunas de las múltiples plantas curativas que utilizaron las comunidades mesoamericanas y que aún las consume un vasto sector de nuestra población.

Una mención particular: el maguey que se sitúa al centro de la composición con un recolector del aguamiel. Aquí la técnica al fresco logra una pieza fina de factura impecable, los suaves verdes de las pencas del maguey comprueban que sí podían los muralistas apartarse de los tintes fortísimos que abundan en sus obras.

Raquel Tibol al referirse a este mural escribe: " Esta reconstrucción evocadora del mundo prehispánico fué fruto de su convicción (de Chávez Morado) de que para comprender mejor el presente y orientar el futuro de los mexicanos no debían de abstenerse de glorificar las raíces autóctonas. En ésta resu-

recepción a través de imágenes, como las realizadas por Rivera en Palacio Nacional, el mundo anterior a la destructora conquista española se tiñe de vivos colores paradisíacos"²⁰

Maurice Devaux menciona conceptos de Chavez Morado " los muralistas han logrado revivir una época de nuestra historia que estaba disecada en los libros de texto. Gracias al color, al movimiento, vuelven a surgir los personajes de la raza india, dejando de ser nombre solamente en páginas muertas"²¹

3.4.2 EL MURAL LA MAGIA Y LA CIENCIA MEDICA

El mural exterior en CIBA-GEIGY de México, se titula la magia y la ciencia médica. Esta realizado en mosaico mexicano y mide 107 m². La composición es sencilla, pero obtiene el máximo de belleza plástica, en ella se representa a un danzante bifronte, con ornamentos sacerdotales, se trata de Quetzalcoatl-Tezcatlipoca, símbolo del mundo dual típico de la cosmogonía mesoamericana. Para Raquel Tibol esta obra es mejor que los trabajos de la SIC, tanto en la técnica del mosaico como en sus aspectos formales.²² Para Maurice Devaux en ella se interpreta "El sentido fatalista de los Aztecas frente a las divinidades"²³

El concepto de dualidad aquí es el bien y el mal, la salud y la enfermedad. Es un tema recurrente en el autor y en otros pintores muralistas de México. El pintor Rufino Tamayo recurrió a ésta obra en Dualidad composición que se encuentra en el vestíbulo del Museo Nacional de Antropología.

Muchos años después, José Chavez Morado realizó otro mural en mosaicos, con el mismo tema; esta vez en un pequeño mural en el nuevo edificio de la Procuraduría General de la Re-

pública (en 1988), titulado "Lucha dialéctica de los opuestos basados en la teotonía y poesía Nahuatl". Mide 2.40 X 6.50 mts la cual no aporta nada a los tratamientos anteriores. El artista mural-mosiquista, al igual que Rivera, recurre a las imágenes de los códices del México antiguo.

En La magia y la ciencia médica Chavez Horado logra una armoniosa composición, basándose en una ilustración que sobre el concepto de dualidad aparece casi igual en el Códice Vaticano B. El muralista realiza una recreación del tema dándole ciertas modificaciones, agregándole nueva belleza y grandilocuencia. Además de ilustrar en la parte inferior a los orantes y danzantes Aztecos, así como a personajes enfermos. Los tonos utilizados por Chavez Horado que más se aprecian (y por cierto por otros pintores que se refieren al mundo mesoamericano) son los tonos marrón y ocres. Aquí en ésta obra mural el marrón logra dar un adecuado marco a los elementos compositivos. Los murales de los laboratorios CIBA-GEIGY están logrados tanto en el uso del color como en los hallazgos compositivos y son superiores a los realizados en la 3000. unos y otros son de la misma fecha.

3.5 LAS OBRAS DE CHAVEZ HORADO EN EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA.

3.5.1 En el año de 1964 el pintor realiza dos obras en el Museo Nacional de Antropología e Historia. La primera es la composición pintada al acrílico titulada Exposición cultural de mesoamericana, que mide 15 X 5 m² se trata de una alegoría sobre el mundo mesoamericano, sobre todo del hombre del altiplano. El concepto general se inscribe en la utilización del lengua-

je figurativo-alegórico. El color lo trabajó en forma naturalista y, en algunos casos, en forma simbólica. Al centro de la composición se ve una pirámide transformarse en hombre o viceversa. Al fondo, el valle de Anahuac. A la izquierda, la madre tierra, hermosa figura de una mujer autóctona en actitud yacente con un brazo felino, el hombre se alimenta de ella, pues su cuerpo se ha convertido en colinas, valles y selvas. Ahí el cazador y a un lado, la planta del maíz con los signos de la comunicación. A su alrededor danzan las venus del preclásico y los ceramistas producen. Es la época de la siembra, se danza en honor de las deidades de la fecundidad.

El lado derecho es parte importante de la composición. Una alegoría sobre las culturas del valle de Anahuac. Una gran pirámide con el tlatoani y al frente danzantes y músicos. Para que continúe el ciclo de la vida, el sacrificio de los hombres a la divinidad, un disco representando al águila y al jaguar y sobre la pirámide un hombre semidesnudo en actitud ofrendante y a la vez desafiante; en un brazo una tea y en la otra una daga.

Esta composición de José Chavez Morado es una de las más abigarradas de cuantas hizo. Podría decirse que de cada uno de los elementos principales podrian salir obras independientes, válidas por sí mismas. Por un lado, la madre tierra. Por otros, la alusión a la cultura del altiplano y la alusión a la guerra florida. En éste trabajo que se encuentra en la sala de introducción a mesoamerica es donde el autor maneja más elementos de origen mesoamericano: las venus de Tlatilco danzando, la pirámide-hombre, el sacrificante con daga y símbolo de la guerra florida, el cantor de voz melodiosa con el símbolo del canto, la planta de maíz con signos de la comunicación.

Chavez Morado es un artista que tiene un lenguaje plástico muy personal, pero es innegable que en sus obras murales acusa de continuo a elementos formales del arte mesoamericano casi tal cual aparecen en los códices, figuritas de barro, esculturas talladas en piedra en cerámica, elementos de la comunicación escrita como los jeroglíficos, etcétera.

Su trabajo en la composición Expresión cultural de mesoamérica, pudo haber sido mejor, tanto en la ubicación de la obra como en el manejo de los elementos compositivos que son profusos.

3.5.2 EL RELIEVE EN BRONCE IMAGEN DE MEXICO

En el relieve en bronce titulado Imagen de México, que se encuentra en el patio central del Museo Nacional de Antropología, Chavez Morado alude al encuentro de la cultura mesoamericana con la cultura occidental. La iconografía que da al oriente en éste relieve fue obtenida de una imagen del Códice Azcatitlan, en el que se ve emerger al sol de las fauces de un lagarto. Del lado contrario, el conquistador y Quetzalcoatl que rodea la columna.

Raquel Tibol dice de él: "Las demandas didácticas pesaron mucho y por más que se busco un balance preponderaron los arcaísmos escolásticos... En el Museo Nacional de Antropología se dijo entonces con sarcasmo, el muralismo fué víctima de un alevoso crimen didáctico".²⁴

Pero los reparos que a ésta obra le pone la historiadora, no le quitan a la composición su capacidad de motivarnos. Es verdad que Chavez Morado sustrajo iconografía de los códices y elementos de la cultura mesoamericana como el águila y la ser

piente del escudo nacional, lo que es innegable en esta obra es la resolución compositiva que demostró aquí el autor. Chavez Morado insistió siempre en utilizar elementos obtenidos de los códices. Por ejemplo el Codice Vaticano B, el código Azcatitlan (códices posthispánicos).²⁵

3.6 ULTIMAS COMPOSICIONES DE JOSE CHAVEZ MORADO

José Chavez Morado llega al final de su trabajo plástico con dos obras. Una de ellas es el enorme medallón que se encuentra al frente del edificio del Congreso de la Unión, en la cual el autor utiliza la imagen del Escudo Nacional: el águila devorando una serpiente posada sobre un nopal (e su alrededor se sitúan los rostros de los distintos procesos de México, es grabados sobre metal con profusión de símbolos de la comunicación).

La otra composición es el mural que se localiza en el entresuelo del nuevo edificio de la Procuraduría General de la República. En éste trabajo el pintor regresa a sus inicios como muralista, ella por los años cincuenta.

El tema aquí realizado titulado Lucha dialéctica de los opuestos es análogo al realizado muchos años atrás, en 1954, en los muros externos de los laboratorios CIRA-GENGY. En la composición aparece el concepto de dualidad.

En la Procuraduría el autor trata el asunto de manera más general, apeguándose a la cosmovisión mesoamericana que entendía al mundo surrido de la lucha de los contrarios. En el caso de esta obra, la luz se enfrenta a las tinieblas: la claridad es un caballero águila que se lanza contra su enemigo. El jaguar que acecha. Paul Westheim indica al respecto: "El dua-

lismo es el principio esencial del mundo precortesiano, el dualismo rige la concepción de los dioses, de la naturaleza, del arte".²⁶ Westheim toma de Alfonso Caso la siguiente cita "los dioses combaten y su lucha es la historia del universo; sus triunfos alternativos, son otras tantas creaciones".²⁷ Tezcatlipoca el que obra según su albedrío representaba la ley de la naturaleza, la imprevisibilidad del porvenir. Su símbolo era el tigre, "el que destroza".²⁸

Westheim aporta otros conceptos que parece que quizá han servido a pintores como Chavez Morado o Rufino Tamayo al momento de pintar sus respectivas obras. El mundo mesoamericano concibe a la naturaleza y al hombre nacidos de la lucha antagónica entre dos conceptos, éstos conceptos son los principios generadores del mundo. "Esta polaridad es la raíz primordial, el sentido primordial de todo ser y acontecer (principio creador, atracción y repulsión, fuerza y contrafuerza)".²⁹ Para el hombre mesoamericano los dioses son creados por un sentido mágico, que entiende el movimiento del universo y al ser humano como obra de espíritus, sin cuya decisión nada puede pasar ya sea negativa o positivamente.

Es dentro de esta visión que Chavez Morado le confiere sentido a su obra en Ciudad Universitaria La conquista de la energía y comprendiendo el pensamiento mesoamericano realiza sus obras Exorcisión de Mesoamerica y el relieve en bronce del Museo Nacional de Antropología Indígena de México. El concepto de dualidad, el entrelazamiento de fuerzas antagónicas que finalmente dan por resultado el ser o sea una nueva entidad en la cosmovisión antigua. También aparece el concepto dual en el mural La magia y la medicina prehispánica en CIBA y, en la Procuraduría General de la República y en Lucha dialéctica de

los onestos: En la pequeña obra de la Procuraduría el pintor no aporta nada a los resultados plásticos obtenidos anteriormente lo que si se ve es la intención conceptual del autor que continúa presente en su pensamiento durante más de cuarenta años desde 1952, en los murales de C.U. hasta 1988 en el edificio mencionado. Su pensamiento y obra retorna como en un círculo a 1952 año de inicio de su trabajo de muralista.

La obra de José Chavez Morado, a través de tantos años, es una continuación de los lineamientos iniciados en 1934 por los muralistas, o más bien dicho por la obra de Diego Rivera. Sólo que Chavez Morado, toma como bandera y motivo constante durante tres décadas al mundo mesoamericano, en particular a la cultura Nahuatl.

NOTAS AL TERCER CAPITULO

1. Ramón Vargas Salguero. "José Chavez Morado en el movimiento de integración plástica" en José Chavez Morado su tiempo, su país. Guanajuato, consejo Editorial del Edo. de Guanajuato. 1988. pág. 20 .
2. Op. Cit. pág. 21 .
3. Ibidem
4. Ibidem pág. 22 .
5. Ibidem pág. 23 .
6. Ibidem
7. María Eugénia Garmendia Carbajal. "Cronología, obra monumental" en José Chávez Morado, su tiempo, su país. pág. 126 .
8. Raquél Tibol. José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana. pág. 27 .
9. José Chavez Morado, Su tiempo, Su país... pág. 127.
10. Raquél Tibol. Op. Cit. pág. 29.
11. Paul Westheim. Arte antiguo de México. México, ERA, 1970. pág. 20 .
12. Raquél Tibol. Op. Cit. pág. 29 .
13. Op. Cit. pág. 30 .
14. José Chavez Morado, Revista Espacios No. 1 1948. pág. 17 .
15. Antonio Rodríguez. "Chavez Morado, el realismo fantástico del gran pintor" en Impacto. 8 de abril de 1959. pág. 65 .
16. José Chavez Morado, Su tiempo... pág. 136
17. Ibidem.
18. Ibidem pág. 153 .
19. Ibidem
20. Raquél Tibol. José Chavez Morado... pág. 32.
21. Maurice Devaux. "Resurrección de la historia: mensaje de

la pintura mural mexicana" en Excelsior. 5 de diciembre de 1954. pág. 7.

22. Raquéel Tibol. Op. Cit. pág. 32.
23. Maurice Devaux. Op. Cit. pág. 7.
24. Raquéel Tibol. Op. Cit. pág. 36.
25. Códice Vaticano B. Documento posthispánico y el código Azcatitlan representa de un cocodrilo de cuyas fauces emerge el sol su contenido es simbólico y mítico.
26. Paul Westheim. Arte antiguo. pág. 19
27. Ibid. pág. 19 y 20.
28. Ibid. pág. 20.
29. Ibid. pág. 20.

CAPITULO IV

**LA COSMOVISION DEL MEXICO ANTIGUO EN EL
MURAL DUALIDAD DE RUFINO TAMAYO.**

LA COSEVISION MESCOAMERICANA EN EL MURAL DUALIDAD DE RUFINO TAMAYO

4.1 CONTEXTO GENERAL DE LA OBRA PLASTICA DE RUFINO TAMAYO.

En la década de los cuarenta se gesta el cambio de gusto estético en el público. Varias son las causas. Ya en la década de los cincuenta, el grupo encabezado por Felguerez, Lilia Carri^llo y José Luis Cuevas, entre otros, lanzan airadas protestas en contra de "la cortina de nopal" que perjudicaba, según ellos, el desenvolvimiento y libertad en las artes. Uno de los pilares; que apoyan los cambios de rumbo en las manifestaciones artísticas, es el pintor oaxaqueño Rufino Tamayo. Una actitud parecida la tuvo Carlos Mérida. Ambos transitaron en la corriente artística predominante y evolucionaron hacia un lenguaje más individualizado, ya que las corrientes Europeas y Norteamericanas influyeron en los dos, así como también en los jóvenes de "la confrontación", quienes tomaron del informalismo y de otras corrientes de la época algunos de sus postulados.

Tamayo fué para muchos el "jefe de los disidentes". Fue era uno de los artistas de mayor edad y de una obra con características muy personales. Las influencias en el arte de Tamayo se dieron de manera muy filtrada. No cambio de estilos de un momento a otro. El pintor emigró a Nueva York, lugar donde pudo tener la necesaria libertad de expresarse dentro de un lenguaje plástico mas adecuado a sus gustos estéticos. Tamayo buscaba "un arte universal con acento nacional"¹ lo que lo alejó del carácter didáctico e historicista de los muralistas, pero "No era como Tamayo creía un problema sobre la esencia

pietórica de lo mexicano, sino de distintas interpretaciones y énfasis en lo que se conceptuaba como mexicano".²

Torres Michua opina "las obras existen al margen de las opiniones de sus autores y es precisamente en los elementos que lo conforman donde debe buscarse su sentido".³ Lo mismo piensa Jorge Alberto Manrique "...Sus declaraciones parecen a veces contradictorias, defiende su arte como esencialmente mexicano en oposición a lo que considera un pintoresquismo o un nacionalismo superficial..., las declaraciones son lo de menos la cuestión está en los cuadros".⁴ A Tamayo se le ha tomado a mal que hable de una pintura pura o de una esencia plástica, pues tomados con rigor, tales conceptos no existen en el arte, Manrique afirma que Tamayo dirime todas las cuestiones a través de un discurso exclusivamente plástico: líneas, estructuras, colores y texturas "Un cuadro de Tamayo no pretende ser otra cosa que un cuadro", no es un instrumento para explicar otras cuestiones, no es un lenguaje para significar algo más allá del cuadro".⁵ El humor, la ironía y el drama son las constantes de la obra del pintor. "Tamayo ha sostenido en diferentes ocasiones que el tema de un cuadro es secundario, que el cuadro se sostiene por su capacidad de relaciones internas de formas y de colores".⁶

Manrique de sus comentarios, buscando caracterizar el lenguaje estético del pintor y diferenciarlo del "arte de contenido" de la corriente nacionalista en México: muralistas, grabadores, pintores que en verdad encontraron en Tamayo a alguien a quien estar atacando como "formalista", contrario al arte que se hacía en el país. El crítico de arte dice "creo que su aparente desdén por los temas, aparte de tener que ver con su polémica frente al muralismo, (pintura temática por exce-

lencia) debe entenderse como expresión de la convicción de que un tema, cualquiera que sea y así sea el mejor, no es capaz de hacer una buena pintura, mas todavía, que no hay temas mejores o peores ".⁷

Manrique acepta que en Tamayo la temática se hace más explícita cuando el pintor tiene que verse con pinturas de grandes dimensiones, con pintura mural. En ellas Tamayo se mueve con ideas de órden general, muy lejos de lo que pudiese ser ilustración. En sus obras opta por un figurativismo alegórico, que nunca prescinde de una referencia natural, así sea mínima (por ejemplo los murales del Palacio de Bellas Artes).

Teresa del Conde comenta que Tamayo "No pretende representar, sino presentar: se basta por su propio continente y contenido, no hay anécdota en ella, esta hecha para decir a través de sus propios elementos plásticos, se encuentra infinitamente más cerca la poesía que de la narración ".⁸

Lo mesoamericano en Tamayo es reconocido inmediatamente por todo aquel que ha escrito sobre su obra. Paul Westheim analiza muy bien las influencias de Tamayo por ejemplo al tratar el cuadro "Animales" de 1943.⁹

A Jorge Alberto Manrique también le motiva el cuadro "Animales"¹⁰ Teresa del Conde reconoce esta influencia mesoamericana y se pregunta "¿Fue Tamayo el único pintor de entonces que abrevó en fuentes populares y mesoamericanas? salta a la vista que no es así. La gran mayoría de los pintores mexicanos de aquellos años tuvieron estrechos contactos con el arte prehispánico, artesanías y juguetes populares, no se trataba de ningún descubrimiento pues este data de los inicios de nuestra vida independiente ".¹¹

Tamayo se inscribe en el arte nacional al igual que la

gran mayoría de artistas mexicanos, en especial los muralistas y grabadores de éste siglo, pero su obra al mismo tiempo significa una opción estética distinta, una escisión.

4.2 LA OBRA MURAL DE RUFINO TAMAYO

Aunque a Tamayo se le reconoce como pintor de caballete, tiene sin embargo una importante obra mural. Paul Westheim es uno de los primeros que en México analizan el trabajo realizado por el pintor en el campo de la pintura mural. La primera técnica que utilizó fué el fresco. Por ejemplo en La música y en el mural del Smith College en E.E.U.U. posteriormente, adopta los nuevos materiales como el acrílico, la vinilita, etcetera.

En Estados Unidos pinta cuatro murales: la naturaleza y el artista, la obra de arte y el espectador, en el Smith College, en Northampton, Massachusetts, en 1943; El hombre, para el museo de Bellas Artes de Dallas en 1953. América, para el antiguo Banco del suroeste, en Houston, Texas y Fraternidad, instalado en el vestíbulo de la Asamblea General de las Naciones Unidas. Además, Prometeo, para la Universidad de Puerto Rico.

En México, Tamayo pintó los siguientes murales: La música, en el Antiguo Conservatorio Nacional de Música, hoy laboratorios de prehistoria en 1933 y Nacimiento de Nuestra Nacionalidad para el Palacio de Bellas Artes en 1952. Homenaje a la Raza India, hoy en el Museo Tamayo. México de Hoy, pinta do en 1953 en el palacio de Bellas Artes. Y Dualidad, que se encuentra en el vestíbulo del Museo Nacional de Antropología en 1964.

Varios temas se advierten respecto del contenido que ex-

presan: Sobre el hecho artístico y la relación artista-público, el mural del Smith College; temas míticos de la tradición occidental, el Prometeo de la Universidad de Puerto Rico; americanistas y pacifistas son América y fraternidad y, finalmente, nacionalistas son México de hoy, Nacimiento de la Nacionalidad, Homenaje a la raza India, y Dualidad.

El mural del Smith College está trabajado de manera figurativo-realista; pero es diferente el lenguaje que Tamayo emplea en los murales del Palacio de Bellas Artes, según lo define el propio artista, se trata de una figuración poética o de un "realismo poético".

Las dos obras realizadas para el Palacio de Bellas Artes son nacionalistas. Paul Westheim escribe sobre éstas composiciones lo siguiente: "En éstas dos obras Tamayo no narra nada, tampoco describe sucesos históricos para que los espectadores saquen alguna enseñanza" ¹² para Westheim el contenido simbólico de las obras se afectaría si se hubiera caído en lo retórico o lo descriptivo, pero solamente éste autor se refiere a algunos murales, sin tomar en cuenta otros como Dualidad. En cambio, Torres Nichua afirma: "negar que murales como México de Hoy, Nacimiento de Nuestra Nacionalidad, Homenaje a la raza india, y Dualidad... si bien europeizantes... son una continuación temática del muralismo, pues no sólo son históricos y anecdótico-narrativos, sino exaltadamente nacionalistas". ¹³

Para Torres Nichua, esas obras se contextualizan dentro de las propuestas estéticas de Rivera, Crocco y Siqueiros, pero al mismo tiempo implican una ruptura: "En lo fundamental, la obra de Tamayo se diferencia de los tres grandes" en que en lugar de tomar partido por el indigenismo, el hispanismo, únicamente narra o simboliza los principios que constituyen

nuestra peculiaridad histórica". 14

En los murales de Tamayo aparecen referencias al mundo mesoamericano, por ejemplo, en América, Quetzalcoatl; La Mística, la mujer que la representa tiene las características de la escultura en cerámica antigua. 15

Ramón Paveña no ve en ninguna de las composiciones de Tamayo algún objetivo didáctico o sociohistórico, como los expresados por la Escuela Mexicana de Pintura. La orientación en el trabajo de Tamayo, según el autor, son de naturaleza netamente artística y plástica. 16

La obra mural más importante de Tamayo, se encuentra en Puerto Rico (de acuerdo al mismo autor). En ella, sintetiza de manera óptima su papel dentro del muralismo mexicano, en ésta obra se guía por símbolos plásticos y utiliza el mínimo de referencias para expresar sus ideas plásticas.

4.3 EL MURAL DUALIDAD

En 1964 Rufino Tamayo realiza la composición titulada Dualidad, en el vestíbulo del Museo Nacional de Antropología. La técnica utilizada es el acrílico sobre tela, trabajada sobre un formato rectangular de grandes dimensiones. La elocuencia y la sencillez son dos características que le acomodan bien a éste mural, pues recuerdan las palabras del pintor: "mi pintura reduce las formas a su esencia, elimino los detalles y digo lo que quiero decir con el mínimo de detalles". 17

El lenguaje utilizada es figurativo; el tema, el concepto de dualidad en la cosmovisión del México Antiguo.

Paul Westheim aclara muy bien ésta cuestión en su obra Arte Antiguo de México. Los pueblos mesoamericanos introducen

en su cosmovisión el concepto de la contradicción, el dualismo es un principio esencial, rige la concepción de los dioses, la naturaleza, el arte; el choque de fuerzas antagónicas, he aquí la solución al suceso cósmico. La lucha por el poder entre los grandes adversarios divinos: Quetzalcoatl y Tezcatlipoca negro. Las confrontaciones no terminan nunca, son triunfos alternativos; uno sucede al otro. ¹³ Tezcatlipoca es la naturaleza, lo incomprendible del porvenir, su símbolo el tigre: el que destruye y mata.

En el mural Dualidad Quetzalcoatl la serpiente emplumada, el gran dios está en un hermoso tono verde esmeralda claro. Tezcatlipoca el dios jaguar aparece en tono naranja con manchas negras, los rasgos de la divinidad benévola están simplificados, no se podían modificar más. El rostro del jaguar tiene ciertas reminiscencias cubistas; el fondo un cielo constelado en bellos tonos que van del azul obscuro al azul cobalto claro. Tamayo consigue una armoniosa composición, utilizando sólo las figuras de Quetzalcoatl y Tezcatlipoca sobre el cielo estrellado.

Los tonos son exactos, pues ni sobra ni falta, el resultado es espléndido, Tezcatlipoca el dios creador de la era del primer sol iniciador del cosmos que fué derribado por Quetzalcoatl para ocupar su lugar en la era del segundo sol está en un fondo azul obscuro, Quetzalcoatl el dios benévolo y representante del día, la luz las cosas positivas está en fondo naranja claro, todo ello de acuerdo a la visión cósmica de Mesoamérica.

Algunos puntos de vista actuales sobre esta obra se anotan a continuación: "... la sencillez del mundo prehispánico, el jaguar y la serpiente se enfrentan, ambos válidos y pode-

rosos: día y noche, astucia y fuerza, bondad y maldad, civilización y barbarie. La dicotomía de los contrarios crea el mundo".¹⁹ Una nueva apreciación de esta obra la da Alicia Sánchez Mejorada: Tumbo representa la dialéctica del mundo precolombino... retoma de la mitología Nahuatl el concepto de fuerzas antagónicas no excluyentes, que cíclicamente reinan una sobre la otra, así la serpiente emplumada que simboliza el poder, creador, la vida y las fuerzas positivas se enfrenta con el jaguar, identificado con el inframundo y las fuerzas negativas".²⁰

Los conceptos contradictorios: positivo-negativo, luz-claridad, bueno-malo, salud-enfermedad, civilización-barbarie, se encuentran presentes en muchas obras de los grandes artistas mexicanos, quienes dejaron constancia, desde principios de siglo y hasta la última mitad de éste, de su adhesión al valor del arte mexicano, uno de los más valiosos de cuantos existen en la historia de la humanidad.

El mural Dualidad tiene como antecedentes en el manejo del concepto de la lucha de los contrarios o lo dual, a El descubrimiento de la energía, de 1952 y a La magia y la ciencia médica de 1954, de José Chavez Morado. Tanto Tumbo como Chavez Morado, acuden a la cosmovisión del México antiguo para realizar sus planteamientos artísticos. Las tres composiciones se basan en la iconografía de los códices antiguos, y en especial La magia y la ciencia médica y Dualidad son transcripciones de códices antiguos, en los cuales la iconografía inicial se modifica por el lenguaje personal de los muralistas, de tal manera que se logran obras de espléndidos resultados estéticos y se convierten en unas de las obras cumbres de este siglo representantes de la corriente cultural que abrevó en el pasado artístico del México antiguo.

NOTAS AL CUARTO CAPITULO

1. Armando Torres Michúa. "El contexto histórico de la obra de Tamayo" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2. núm. 7 DIC. 88-Feb. 89. pág. 67.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Jorge Alberto Manrique et Al. "El último de los clásicos" en Rufino Tamayo: 70 años de Creación. México, ST-INBA, 1987. pág. 38
5. Ibid. pág. 40
6. Ibid. pág. 42
7. Ibid.
8. Teresa del Conde et Al. "Consideraciones sobre la Iconografía de Rufino Tamayo" en Rufino Tamayo 70 años... pág. 45.
9. Paul Westheim. "Rufino Tamayo" en Artes de México, 1957. pág. 7.
10. Jorge Alberto Manrique. Op. Cit. pág. 40 .
11. Teresa del Conde. Op. Cit. pág. 46.
12. Paul Westheim. Op. Cit. pág. 20
13. Armando Torres Michúa. El contexto histórico... pág. 69.
14. Ibid.
15. Ramón Favela. "los murales de Rufino Tamayo en EEUU. En Rufino Tamayo. 70 años de creación. pág. 70.
16. Ibid. pág. 72
17. Gloria González Dávila. "Poético e ideología" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2. Núm. 7 Dic. 88- Feb. 89 . pág. 92.
18. Paul Westheim. Arte antiguo... págs. 26,27,28.

19. Jorge Alberto Manrique. "El último de los clásicos" en Ru-
fino Tamayo 70 años de creación. pág. 43.
20. Alicia Sánchez Mejorada. "la temática tamayesca" en Revis-
ta de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2.
Núm. 7 dic. 88-feb. 89 pág. 80

CONCLUSIONS

CONCLUSIONES

En el capítulo uno, las ideas fundamentales expuestas nos expresan que en una primera fase; desde principios del siglo XIX los artistas extranjeros que vinieron a nuestro país en la primera mitad de la centuria, como Nebel, Cateherwood, Rugendas y Egerton, al dibujar las ruinas arqueológicas esparcidas en el territorio nacional, dieron a conocer las riquezas culturales de las civilizaciones del México antiguo, sensibilizando en ése sentido a los habitantes del país y a los de otros pueblos extranjeros.

La siguiente etapa de éste redescubrimiento de las riquezas del México antiguo, se da en nuestra convulsionada Nación, en la segunda mitad del siglo pasado. En el seno de la Academia, los maestros extranjeros que vinieron a San Carlos, ya sea escultores o pintores, enseñaron a los nacionales a recrear su propio país. Manuel Vilar realiza el Tlahuicole, La Malinche y Noctezuma II. Su discípulo Noreña, con el Cuauhtemoc, da un ejemplo soberbio de las enseñanzas del maestro. En pintura surgen obras de carácter histórico dentro del llamado nacionalismo académico con cuadros como El suplicio de Cuauhtemoc, de Leandro Izaguirre; La fundación de Tenochtitlan, de José Jara; Fray Bartolomé de las Casas, de Félix Parra, etcetera.

Las alusiones que en las obras del nacionalismo académico se hacen de la escultura, arquitectura y relieves de origen mesoamericano son muy vagas e incongruentes, la mayoría de las veces, debido a la falta de información que sobre éstos temas tenían los artistas. Por ejemplo, se representan como telón de fondo o complemento: en la arquitectura, vease el Fray Bartolomé de las Casas de Félix Parra, cuyo fondo arquitectónico recuerda, quizás, a la Maya, aunque un tanto vaga en su trata

miento. En el mismo cuadro, se ve una escultura que pretende representar una imagen de las tantas deidades que se suponen mayas. En el cuadro Fundación de la ciudad de México, de José Jara (1889), se ve a una de las deidades que los Aztecos trajeron en su peregrinar hasta llegar al Valle de México, también tratada de manera poco precisa. En El Suplicio de Cuauhtemoc, hay dos aspectos que se revisan: uno, la poca caracterización de la arquitectura que sirve de marco a la representación de la escena. Sin embargo, en el otro, hay un interesante aunque pequeño tratamiento de unos relieves que sirven sólo como elementos decorativos (grecas, círculos, etc.). Sobre éste bloque el pintor situó semiacostado y de perfil al héroe nacional por excelencia Cuauhtemoc, quien, con un gesto de dolor soporta el suplicio que le infligen los soldados de Cortés. Así, de manera vaga la mayoría de las veces o incongruentes otras, se da la utilización de elementos formales del arte mesoamericano en la pintura académica de mediados y fines del siglo XIX.

La figura humana con características éticas propias del hombre mesoamericano fué tratada en varias ocasiones. Iniciaron éste tratamiento los artistas aventureros que vinieron de Europa a principios del siglo XIX ya citados. Este manejo de la figura humana se continuó en la pintura clasicista de la Academia de San Carlos. En algunos cuadros con tema religioso aparecen tímidamente las figuras y las facciones indígenas, como por ejemplo en El arca de Noé, de Joaquín Turió o en Colón ante los Reyes Católicos de Cordero.

Buenos resultados se obtienen en el tratamiento de la figura humana en El Senado de Tlaxcala. El viejo cacique indio, en primer plano. La figura acompañante de Cuauhtemoc, la del Señor de Tlacoam, en El Suplicio de Cuauhtemoc. Pero fuera

del nacionalismo académico también surgen detalles. Por ejemplo José María Velasco incluye en sus enormes telas a indígenas no como protagonistas, sino como participantes de la gran belleza del paisaje mexicano, Manuel Vilar exalta los rasgos indígenas del Tlahuicole, a principios de la segunda mitad del siglo XIX. En cambio el carácter indígena idealizado se aprecia en la escultura Cuauhtemoc de Miguel Noreña.

Las obras que se consideran como adecuadas representaciones sobre los tipos indígenas del país son los dibujos que realizó Saturnino Herrán en el friso titulado "Nuestros dioses". Quizá se le critique un poco debido al aire dulzón que se aprecia en una o dos de las figuras que forman el conjunto. El mestizaje, la unión de las dos culturas que se encontrarán es el ideal que se expresó de manera impactante en la imagen del cristo fundido en la Coatlicue es un momento culminante de esta integración simbolista del arte mexicano del siglo XX. Sirve de transición entre el esfuerzo realizado por algunos pintores decimonónicos por plasmar lo indígena y principia otra: la del muralismo mexicano.

El autor de Nuestros dioses vivió la etapa en que se gestó la revolución mexicana de 1910, suceso del cual permanece al margen. Sus intereses se enfocaron mas bien a darle concreción a una actitud presente durante mucho tiempo atras: comprender el sentido del encuentro de la cultura nacional y el hombre occidental. De esa idea nace Nuestros dioses, como su máxima propuesta plástica. En la imagen de Coatlicue-Cristo logra un sorprendente hallazgo plástico. El pintor rompe con el lenguaje academicista del siglo XIX al introducir en su obra una concepción nueva.

La obra de Herrán tiene como eje el dibujo preciso de im

cable factura que actualiza con las innovaciones decorativistas del sintetismo francés y el art-nóveau. Es simbolista la manera de tratar el tema. Sus trazos y sobre todo el uso del color, así como la espacialidad se basan en el sintetismo (claroscuro insinuado, cierta desaparición de la perspectiva, pincelada rápida y ligera, grandes empastes). El color juega también un papel fundamental en sus obras por medio de los tonos de fuerte saturación y pigmentando grandes zonas de la composición con tonos de gran efecto que aportan a su trabajo un sentido decorativista. Las armonías por contraste tienen gran importancia en sus obras. No hay, de hecho, composiciones de Herrán que se basen en gradaciones de un mismo tono. Las armonías logradas a través de una sola tonalidad no se dan en él; el amarillo cálido, los verdes, negros y rojos están siempre presentes.

En varias de sus composiciones la línea ondulante que delimita a la figura adquiere relevancia, lo que denota la influencia recibida del Art-Nóveau. Del arte mesoamericano escoge para concretar sus ideas principales para el proyecto del mural Nuestros dioses a una escultura azteca de vigorosa plasticidad: la Coatlicue, que en el dibujo está tratada en forma muy general, esquematizando su forma. Por medio de ésta obra comprobamos que el clasicismo indigenista del siglo XIX quedó atrás; la figuración se renueva, los intentos del arte contemporáneo en México dentro de ésta línea, se durarán hasta que el arte del siglo XX en el país rinde sus mejores frutos.

En la primera mitad del siglo XIX la figuración naturalista era la única forma admitida de expresar ideales, Herrán rompe con el lenguaje academicista del siglo XIX, por ejemplo al utilizar la pincelada suelta. Su obra inconclusa Nuestros

dioses es fundamental en la historia del arte nacional. El motivo principal de ésta obra emocionó al crítico de arte Justino Fernández quien le dedica muchas cuartillas a la reflexión sobre el Cristo-Contlicue.

En las composiciones de Saturnino Herrán se notan rasgos que luego aparecen plenamente en la siguiente etapa de las corrientes nacionalistas de nuestro arte. Esta nueva fase la representa el muralismo mexicano, momento culminante de la historia del arte no sólo nacional sino mundial, pues pocos movimientos artísticos tuvieron tal trascendencia.

En la década de los veinte México se alista para vivir una larga etapa de estabilidad social, política y económica, con grandes altibajos y desajustes, pero que en lo cultural verá un fenómeno inapreciable por su riqueza y manifestaciones. Surge con vigor la corriente nacionalista que se desplaza todo el siglo XX con grandes logros. En todas las expresiones culturales, México está presente y varios son los aspectos que concurren en éstas corrientes nacionalistas: el indigenismo, la exaltación de lo popular y una de las influencias principales, fundamental, es la del arte mesoamericano. En el manejo de éstas influencias sobresalen los pintores muralistas. Cuya actividad representa en la vida cultural de nuestro país un punto culminante.

En el segundo capítulo se encontró que en lo que va del siglo XX la corriente nacionalista es la más fuerte manifestación cultural en nuestro país y se vió que son varios los aspectos que concurren para su configuración. La dirección es hacia lo popular, lo regional; es nacional lo popular (como la juguetería, las artesanías, los corridos de la revolución, el vestuario del pueblo, los usos y costumbres del indígena y del ciudadano de las clases humildes). Todo de lo que el pueblo hace uso es motivo de revaloración incluso el paisaje en que vive, las flores y los frutos, la comida que consume. Es una actitud cultural generalizada que manifiesta un enorme orgullo por lo que se es y se ha sido. Es también el deseo de situarse cara a cara ante las demás grandes naciones del mundo.

Es ese orgullo por lo propio, el que hace que Diego Rivera abandone Europa en el preciso momento en que el cubismo pudo haberlo retenido en París, alejándolo de lo que se consideraba de vanguardia para venir a México y sumergirse dentro de esa conciencia colectiva aprovechando para su futura obra mural las lecciones de la Vanguardia europea.

La corriente nacionalista en México ha sido el proceso cultural más vital que se ha dado en todo el continente americano y en éste marco han sido los pintores uno de los pilares fundamentales de tal proceso.

Dentro de las artes plásticas ha contribuido de manera rotunda el siglo XIX en México por ejemplo con las propuestas del nacionalismo académico, o con la obra gráfica de José Guadalupe Posada, la caricatura política, los retablos populares (con su lenguaje formal con cierto aire de ingenuidad), también contribuye la espléndida obra paisajística de José María Velasco, y ya entrado el siglo XX, el lenguaje formal y temá-

tico de Saturnino Herrín, también de gran vitalidad la actitud incisiva hacia lo popular de ése gran precursor y catalizador que es Gerardo Murillo, el Dr. Atl.

Diego Rivera tenía ya la mesa puesta, pues Jean Charlot y Alva de la Canal en sus obras de la Escuela Nacional Preparatoria aportan al muralismo y a Diego Rivera en particular los últimos antecedentes necesarios para iniciar la obra monumental del muralismo. Con todo ello, lo único, que quedaba a ponerse a trabajar sobre los andamios como comenta José Clemente Orozco en su autobiografía.

Dentro de la corriente nacionalista hay un aspecto fundamental que desarrollará Diego Rivera y el muralismo posterior a él: el mundo mesoamericano, el cual será motivo constante y fundamental en la obra artística de los pintores de éste siglo. Rivera inicia su obra mural en 1923 en los corredores de la SEP. Primero pinta la planta baja con murales de gran belleza y sobriedad, en donde utiliza una figuración de formas naturalistas pero renovadas, por ejemplo, la maestra rural, pero también maneja la figura humana con formas simplificadas: los indígenas en cuclillos frente a la maestra que algunos historiadores de arte encuentran parecidos a obras artísticas mesoamericanas.

Un punto clave en la SEP se admira en el cubo de la escuela que une los tres pisos del edificio. Ahí aparecen, por primera vez, recreaciones de temas mesoamericanos en la obra de Rivera. La figura de Xochipilli, composición en la que el dios está en medio de un ambiente selvático, en éxtasis, tal cual lo presenta la obra escultórica indígena. Pero es en el tablero, La mecanización del campo donde se logra pasar de una mera alusión e ilustración de un tema a una obra relevante,

manejada como una alegoría sobre el campo mexicano, pues en ella el pintor aporta un punto de vista personal. En éste tablero en que aparece Xilonen (diosa del maíz tierno) es donde Rivera obtiene muy buenos resultados tanto los aciertos plásticos de la obra, como de la manera de utilizar un tema antiguo. En la SEP Rivera pinta multitud de veces, pequeñas representaciones de Quetzalcoatl o de simples víboras de cascabel a las cuales une con el símbolo socialista de la Hoz y el Martillo.

En la serie de El corrido de la Revolución aparece un personaje cantando el corrido. De la boca del personaje emerge un enorme listón donde se escribe la letra del corrido. Por el manejo de la idea se entiende que es una alusión a la forma de utilizar el símbolo de la comunicación en Mesoamérica. La siguiente obra mural donde el muralista maneja aspectos dentro de la línea antes mencionada es en los corredores de Palacio Nacional. En los murales de la escalera principal el pintor realiza la composición que inicia la serie titulada El mito de Quetzalcoatl. Obra ilustrativa y anecdótica sin grandes aportes personales del autor. En la composición número dos, en la cual se desarrolla la historia nacional según punto de vista de Rivera, el símbolo del Atl-Flachinolli, el de la guerra florida esta presente al centro de la composición. En los corredores de Palacio Nacional, Rivera ilustra la vida de las diversas culturas mesoamericanas, a las cuales concibe con una visión, idealizada. Abajo de los grandes tableros dedicados a las distintas civilizaciones mesoamericanas Diego Rivera pinta una serie de grisallas, algunas de las cuales recuerdan a las imágenes que aparecen en los códices antiguos y posthispanicos (algunos de los últimos se pueden apreciar en los acer-

vos del Archivo General de la Nación) .

Son un gran acierto las grisallas tres y cinco, donde aparecen alusiones al comercio y a las labores agrícolas aztecas. Las grisallas seis, siete y ocho son grandes aportaciones al arte nacional y verdaderas obras maestras. La 15 es sólo una transcripción de la iconografía del código Vaticano B. La grisalla 16 es otra gran obra maestra pues en éstos trabajos el manejo de la figuración, la armonía de los elementos compositivos y lo vigoroso de los trazos le confieren una categoría especial. Las grisallas 18 y 19 son de gran impacto plástico e histórico, hay en ellas un secretismo parecido a los códigos Techaloyan y Azcatitlan. Hay entre las grisallas de Rivera y los códices más de cuatro siglos.

En el cárcamo del Río Lerma, el pintor recobra el mundo mesoamericano en las figuras de la pareja humana y en la profusión de elementos escultóricos tan frecuentes y abundantes en el arte mesoamericano. Aquí la figura humana está tratada de manera académica, la mujer tiene los rasgos de una indígena. En los jardines del Cárcamo Rivera realizó una escultopintura recubierta de piedras de colores naturales, se trata de un Quetzalcoatl, el resultado no tiene gracia plástica. Este trabajo se parece a la escultopintura que el autor realizó años después en la fachada del Estadio Olímpico de C U.

Una obra final de Diego Rivera es la del teatro de los Insurgentes, donde consigue una obra de gran efecto plástico, efecto desmerecido por la difícil reunión de Miguel Hidalgo y Costilla junto a Continiflas. En ésta gran composición Rivera acude a numerosos elementos del arte mesoamericano: las venus del preclásico, el signo de la comunicación y diversas representaciones de Quetzalcoatl. Haciendo un resumen de los ele-

mentos que Diego Rivera utiliza del arte mesoamericano son: en lo formal; las venus del preclásico; siempre bailando y festejando desnudas. Los relieves en los que se representa a Quetzalcóatl, por ejemplo en las obras de la SEF que recuerdan los trabajos labrados en piedra en Xochicalco. El símbolo de la comunicación es utilizado en ocasiones, de manera lírica, por ejemplo en el personaje de Cantando el corrido, en la SEF en el cual la vírgula de la comunicación se sustituye por un largo listón en el cual se escribe la letra del Corrido de la Revolución. En otras ocasiones el sincretismo es excepcional por ejemplo en la grisalla 18 donde el conquistador habla con los indígenas a través de la vírgula de la comunicación. Otras como en la planta de Cacao, en la grisalla correspondiente el vendedor con el símbolo del habla, una imagen también inolvidable es la de la parturiente de cuya boca emerge la vírgula. El símbolo de la comunicación tenía como 15 distintos tipos de representación, véase a éste propósito la obra de Manuel Orozco y Berra que habla sobre los temas del México antiguo.

La utilización de pictografías relacionadas con el agua, es en Rivera lírica y diversificada; por ejemplo, en la grisalla cinco de Palacio Nacional donde el pintor la dibuja con tres formas distintas de grafismo o, en la grisalla 19, en el agua que mueve la rueda del molino, hallazgo visual en el cáncamo del río Lerma.

La iconografía de los códices, por ejemplo en la forma de representar a los indígenas sentados en una posición tipo yoga, como en el caso de la posición de Yochivilli o en las figuras de La Maestra rural o en la figura del escriba sentado en el tablero la gran Tenochtitlan de Palacio Nacional. Otra forma de utilización es trasladar casi tal cual escenas de có

dices por ejemplo en la grisalla que corresponde al tablero La planta de Maguey donde aparece una escena del códice Vaticano B, también se ven representaciones escultóricas de diversos dioses, por ejemplo, Xochimilli tal como es la escultura Azteca o Xilonen, como alegoría del campo.

En lo temático se dan alusiones a deidades indígenas como se aprecia en la representación de la leyenda de Quetzalcoatl en El Mito de Quetzalcoatl, en Palacio Nacional.

Los temas manejados por Rivera relacionados con el México antiguo, se refieren siempre al mundo nahuatl y a la civilización azteca, en especial. Por un lado, ilustra el modo de vida antiguo entre los Mexicanos y por otro se deja influir por el modo de representación nahuatl. Por ejemplo la hermosa serie de las grisallas de Palacio Nacional, donde además maneja una visión típica de los artifices indígenas que tuvieron que aprender latín, castellano para penetrar en el mundo occidental como hemos visto en los códices posthispánicos.

Los temas de Rivera los podemos clasificar básicamente de dos maneras: 1. Como obras de tipo anecdótico-ilustrativas, por ejemplo las distintas representaciones de Quetzalcoatl en la SEP (son también de ese carácter El mito de Quetzalcoatl en la escalera de Palacio Nacional y la luminosa serie de tableros dedicados a ilustrar el mundo antiguo también en Palacio Nacional y finalmente Xochimilli en la escalera lateral de la SEP). 2. Como obras alegóricas: La mecanización del campo, donde el artista realiza una alegoría sobre el campo mexicano y su futuro luminoso a través del uso de la tecnología, presidiendo la composición esta Xilonen la diosa del maíz tierno. Y por último son una alegoría sobre el mundo indígena antiguo de México las grisallas en Palacio.

El tercer capítulo lo dediqué a revisar la obra de José Chavez Morado, quien a partir de 1952, en los murales de Ciudad Universitaria inicia una importante labor, en la cual una de las constantes será su referencia al mundo mesoamericano. Con ello se convierte en el muralista que más utiliza temas relacionados con la cosmovisión, los mitos y la vida del México antiguo. Sus primeros trabajos en éste rumbo son las dos composiciones de los edificios de la antigua Facultad de Ciencias, en las cuales maneja el concepto de integración plástica. Después de C.U. realiza las obras de la SCOP.

En 1954 trabaja las dos composiciones de los laboratorios CIBA-GEIGY obra afortunada que tiene dos soluciones distintas, la del mural interior La medicina prehispánica es descriptivo en cambio la del exterior La magia y la ciencia Médica, es simbólica. En 1957-1959 trabaja junto con su hermano escultor las obras en el centro médico. Aquí no hay pinturas, pero por la forma de componer, por los temas, por el tipo de figuración resultan ser verdaderos y auténticos derivados de su pintura mural. Las influencias iconográficas de la antigüedad son evidentes; por ejemplo en La Magia y la ciencia Médica en CIBA-GEIGY Chavez Morado recurre al concepto de dualidad tal cual esta expresado en el Código Borbónico, pero a la imagen original el pintor le agrega grandilocuencia e impacto visual por el tamaño manejado y el lugar de desplazamiento de la composición. Otra obra que se aproxima a éste tipo de solución es la Columna-Cascada del patio central del Museo Nacional de Antropología; en la iconografía manejada hay un elemento que surge del Código Azcatitlan. En éste mismo lugar Chavez Morado realiza la pintura Expresión cultural de Mesoamerica.

El énfasis que pone José Chavez Morado en el mundo mesoamericano se comprueba por los temas a que recurre en sus últimos trabajos al final de su carrera. Estos son los de la Procuraduría General de la República en 1988 y los del Palacio Legislativo en 1989.

Son obras alegóricas: El retorno de Quetzalcoatl, El descubrimiento de la energía, La magia y la ciencia médica, Evolución y futuro de la ciencia médica en México, Imágen de México, Exresión cultural de Mesoamérica, lucna dialéctica de los opuestos. Son obras descriptivas: los murales S200, el mural interior en CIFA-GEIGY, La medicina prehispánica. En lo que se refiere a su lenguaje formal, Chavez Morado siempre es figurativo, su trazo tiende a lo naturalista; así son los trazos de las figuras de El descubrimiento de la energía o las figuras que estan en la parte inferior del mural La magia y la ciencia médica. Sus figuras son grandes, atléticas, de trazos fuertes y vigorosos, veanse como ejemplo las figuras de La conquista de la energía, o las de La magia y la ciencia médica. Los indígenas de Chavez Morado son distintos a los de Diego Rivera. Para algunos autores la obra de Chavez Morado es fundamentalmente alegórica.

Chavez Morado es el artista que monopolizó los encargos gubernamentales en los principales conjuntos arquitectónicos del país y en los más importantes, por ejemplo los de Ciudad Universitaria, los de La S200, Museo Nacional de Antropología, Museo del Caracol, Centro Médico Nacional, Procuraduría General de la República, Palacio Legislativo. Sus obras ahí estan, son trabajos costosos. Su vasta producción es imprescindible en cualquier revisión que se haga de pintura, escultura, decoración y arquitectura, de ello hablan los espacios pintados o

decorados que se citaron anteriormente.

La obra del pintor José Chavez Morado es una continuación, en lo general, de los lineamientos del muralismo mexicano de la década de los veinte. Temáticamente Chavez Morado está influido por Diego Rivera, tanto en el concepto general de pintura como en la actitud respecto al público y la época. En ambos el arte mesoamericano ocupa un lugar privilegiado sólo que en Diego Rivera, se dan además, los temas relacionados con la revolución de 1910, la vida cotidiana del pueblo, la revaloración de las artesanías, la vestimenta, los rasgos étnicos etcétera. Su mensaje ideológico en ocasiones está orientado a informar de las diferencias de clase como por ejemplo en La mecanización del campo, donde una figura indígena castiga con triple rayo a los que se supone son enemigos del pueblo, otro ejemplo está en los murales de Cantando el corrido, al darle importancia al campesino mexicano. Otro ejemplo está en la es calera principal de Palacio Nacional, principalmente en los murales de la izquierda. Tanto Rivera como Chavez Morado tienen una visión idealizada del mundo mesoamericano, Vicente Lombardo Toledano fustigó las obras "asepticas" de Chavez Morado en sus composiciones de CU., críticas a las que el artista contestó argumentando que para hacer propaganda política eran más adecuados otros canales como por ejemplo la gráfica política o quizá todavía más efectivo era el realizar "Pintas" en las bardas. Para Chavez Morado en las paredes donde se realizaban murales sólo debían de estar imágenes positivas de reafirmación nacional.

Desde un punto de vista plástico las obras más reconocidas del muralista son: la conquista de la energía donde maneja aspectos del concepto de dualidad, los dos murales de CIBA-

GEIGY, tanto el interior que es una visión idealizada del México antiguo y el mural exterior donde también se maneja el concepto de dualidad y dos relieves de gran calidad como son sus trabajos en el Centro Médico Nacional y la fuente-cascada del patio central del Museo Nacional de Antropología.

Para concluir, el capítulo IV se dedica a revisar las ideas e imágenes de Rufino Tamayo; para contextualizar lo expresado puedo decir que en el muralismo mexicano se puede analizar la difícil tarea de conciliar la vanguardia artística internacional con el sentido estético nacional, la conciencia individual con el sentir colectivo, las sobrevivencias del pasado con hallazgos del mundo actual, sólo en un país que tuviera gran riqueza cultural con profundas raíces y con deseos de modernidad como es el caso de México, pudo haberse dado tal síntesis.

Los artistas de éste siglo en nuestro país han tenido que transitar por el camino de tal proceso cultural. En unos el lenguaje se hace más explícito que en otros, se maneja la figuración modificándola de distintas maneras. En Rivera se aunan la figura tipo caricatura, o la figura sintetizada al máximo según los descubrimientos formales del arte europeo de éste siglo o la figura con reminiscencias de la cerámica mesoamericana y finalmente otra forma es la manera naturalista donde realiza trabajos de impecable academia. José Chavez Morado maneja también distintos niveles de figuración; aunque se puede decir que la figura humana en Chavez Morado se mantiene por lo general en una obra donde los cuerpos son de fuerte expresividad, fornidos; el canon que maneja parece ser de más de ocho cabezas pues sus figuras son altas y musculosas por ejemplo las figuras que se sitúan abajo del mural exterior de CIPAGEIGY. Como vemos los que se han considerado los artistas más importantes recorrieron el camino de manera natural, es lo que estaba en el ambiente, unos se sostuvieron en la tendencia como Rivera y Chavez Morado y otros, después de abreviar un tiempo se alejaron sin olvidarse de ése proceso cultural tal es el caso de Rufino Tamayo.

Las expresiones fueron a distintos niveles de concepción. Los primeros que iniciaron ya francamente la iconografía típica del muralismo fueron Saturnino Herrán, Jean Charlot y Alva de la Canal. Diego Rivera hereda en lo formal y en lo temático éstos lineamientos y los desarrolla durante cuatro décadas aproximadamente, al final de las cuales le continúan por un lado un artista que se forma hacia la segunda mitad de éste siglo en su trabajo muralístico, y por el otro lado un artista reconocido ampliamente; uno es Chavez Morado, el otro Rufino Tamayo.

Rufino Tamayo inicia su labor plástica en México, para irse posteriormente a los E E U U lugar donde puede darse a conocer mundialmente. Como muralista trabaja aproximadamente diez obras; unas en ese país, una en Puerto Rico y las demás en México. Los murales realizados en México son: México de hoy, Nacimiento de la Nacionalidad, Homenaje a la raza india, Dualidad y un mural en Sambornas.

Por el lenguaje formal utilizado Diego Rivera y Chavez Morado están de un lado, así también como por el carácter didáctico de sus propuestas, Rufino Tamayo está del otro lado, persiguiendo los mismos fines, situado dentro del mismo contexto, pero con una manera diversa de enfocar su compromiso con México y el mundo mesoamericano, el cual nunca soslayó. Un antecedente reconocido a nivel mundial es su obra animales realizada en 1943, donde se basa en la cerámica de Colima para realizar su obra, este cuadro se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York; ahí hay un antecedente concreto del lenguaje formal que manejará en 1963 año de la ejecución del mural Dualidad.

En el mural Dualidad Rufino Tamayo retoma la cosmovisión

indígena para realizar una obra de resultados plásticos muy bien estructurados, tanto en su dinámica formal interna en cuestión de líneas, ritmos, trazos y espacios, como en el manejo del color. Uno de los aportes de Tamayo al arte Nacional e internacional. El mural tiene como antecedentes, el pensamiento y la cosmovisión indígena antigua de México por un lado y la iconografía de los códices Vaticano B, Borbónico y la obra en Mosaico de José Chavez Morado realizada en CIBA-GEIGY titulada la matris y la ciencia médica.

Las dos obras son un logro importante dentro de las artes plásticas nacionales, ambas retoman el mismo asunto. Cada una con diferente lenguaje plástico. El de Tamayo tiene reminiscencias cubistas. Son dos momentos de un mismo hecho: la influencia que ejerce el arte mesoamericano en la obra mural de los artistas mexicanos mas importantes.

Hemos visto como a través de los tres muralistas citados el mundo mesoamericano extendió su influencia. Sus aportaciones han sido necesarias y enriquecedoras. En algunos casos se cayo en la simple copia, en la transcripción de aspectos formales, pero en otros se consiguieron obras fundamentales de gran valor histórico y plástico. De ello hablan la iconografía de el código Borbónico que sirvió para realizar los murales de CIBA-GEIGY, la piedra de Tizóc y el lenguaje plástico de los códices utilizados por Rivera en las grillas de Palacio Nacional. El código Vaticano B aparece en la grilla 11, las venus del preclásico, el símbolo del Atl-tlachinolli, la cerámica, el símbolo de la comunicación, la pictografía del agua, las representaciones de Quetzalcoatl; la escultura como en los casos de Coatlicue utilizada por Saturnino Herrán, Xochipilli, representado por Rivera en la SEP, la mitología Nahuatl como

en el caso de El mito de Quetzalcoatl, en fin toda la cosmovisión mesoamericana para realizar una obra de reencuentro.

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

- Aguilera, Cármen. Códices del México Antiguo: Una selección. México, INBA-SEP, 1979. 137 págs.
- Aharoni, Offra. "El muralismo mexicano en los veintes: concepto de organización pictórica y su adecuación a la arquitectura". Tesis para obtener el grado de maestría en historia del arte. UNAM, Facultad de filosofía y letras, 1977. 95 págs.
- Azuela, De la Cueva Alicia. "La obra mural de Diego Rivera y los cambios socioeconómicos, 1920-1934". Tesis para obtener el grado de maestría en historia del arte de la Universidad Iberoamericana, octubre de 1974. 148 págs.
- Beltrán, Alberto. "Causas profundas de expresión no superficiales y efímeras modas", en Perfiles de México. núm. 78. EL DIA, 20 de febrero de 1971.
- Brown, Tomas A. La academia de San Carlos de la Nueva España. México, SEP-setentas, 1976. 2 VOL. 305 págs.
- Cardoza y Aragón, Luis. Diego Rivera: los murales en la Secretaría de Educación Pública. México, SEP., 1986. 201 págs.
- Caso, Alfonso. El pueblo del sol. México, Fondo de cultura Económica, 1953, 139 págs. (colección popular).
- Cordero Reiman, Karen. "Estilística e influencias" (de Rufino Tamayo), en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2 núm. 7. Diciembre de 1988-Febrero de 1989. págs. 87-92.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan. "Diego Rivera: pintura mural", en Artes de México. 1962. págs. 9-45.
- Chavez Morado, José. "La decoración mural de la Facultad de

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

- Aguilera, Cármen. Códices del México Antiguo: Una selección. México, INBA-SEP, 1979. 137 págs.
- Aharoni, Offra. "El muralismo mexicano en los veintes: concepto de organización pictórica y su adecuación a la arquitectura". Tesis para obtener el grado de maestría en historia del arte. UNAM, Facultad de filosofía y letras, 1977. 95 págs.
- Azuela, De la Cueva Alicia. "La obra mural de Diego Rivera y los cambios socioeconómicos, 1920-1934". Tesis para obtener el grado de maestría en historia del arte de la Universidad Iberoamericana, octubre de 1974. 148 págs.
- Beltrán, Alberto. "Causas profundas de expresión no superficiales y efímeras modas", en Perfiles de México, núm. 78. EL DIA, 20 de febrero de 1971.
- Brown, Tomas A. La academia de San Carlos de la Nueva España. México, SEP-setentas, 1976. 2 VOL. 305 págs.
- Cardoza y Aragón, Luis. Diego Rivera: los murales en la Secretaría de Educación Pública. México, SEP., 1986. 201 págs.
- Caso, Alfonso. El pueblo del sol. México, Fondo de cultura Económica, 1953, 139 págs. (colección popular).
- Gordero Reiman, Karen. "Estilística e influencias" (de Rufino Tamayo), en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2 núm. 7. Diciembre de 1988-Febrero de 1989. págs. 87-92.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan. "Diego Rivera: pintura mural", en Artes de México. 1962. págs. 9-45.
- Chavez Morado, José. "La decoración mural de la Facultad de

- Ciencias en C.U.", en Espacios núm. 1. México. Marzo de 1953. págs.
- Delano, Luis Enrique. "José Chavez Morado". EL DIA, 20 de octubre de 1918. pág. 9.
- Devaux, Maurice. "Resurrección de la historia: mensaje de la pintura mural mexicana". Excelsior. 5 de Diciembre de 1954. Sección B, pág. 7.
- Favela, Ramón. "Los murales de Rufino Tamayo en C.U.", en Rufino Tamayo: 70 años de creación. México, INBA-SEP, 1987. 363 págs.
- Fernández, Justino. Arte Moderno y Contemporáneo de México. México, UNAM, 1952. 521 págs.
- Garmendia Carbajal, Ma. Eugenia. "Cronología obra monumental", en José Chavez Morado, su tiempo, su país. Guanajuato, México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988. 215 págs.
- León Portilla, Miguel. Los antiguos Mexicanos. México, fondo de cultura Económica, 1961. 199 págs. (Col. popular).
- Murales, Murales, Murales. México, UNAM, 1967. 38 págs.
- Mañoz, Victor. "Saturnino Herrán y la Escuela Nacional de Bellas Artes", en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2, núm. 6, Diciembre de 1987. págs. 23 a 30.
- Orozco y Berra, Manuel. Historia antigua y de la Conquista de México. México, FORRUA, 4 vol.
- Robelo, Cecilio A. Diccionario de Mitología Nahuatl. México, Innovación, 1980. 2 vol. 748 págs.
- Ramírez, Fausto. Saturnino Herrán. México, UNAM, 1976. 58 págs. (col. de arte 29) Angeos del nacionalismo académico: el arte entre 1877-1900. México, INBA-SEP, S.P. 8 págs

- Ramos, Samuel. Diego Rivera. México, UNAM, 1958. 200 págs.
(col. de arte núm. 4)
- Rodríguez, Antonio. "Chavez Morado, el realismo fantástico del gran pintor", en INAFEC. 4 de agosto de 1959. pág. 65 .
Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública. México, SEP. 1984. 169 págs.
"Vigencia del arte realista, revolucionario y nacional de México", en ETNACIOS. Núm. 15, Mayo de 1953. págs. 37-48 .
- Rodríguez Prampolini, Ida. El arte contemporáneo: esplendor y agonía. México, NORMACA, 1964. 191 págs.
- Rufino Tamayo, 70 años de creación. México, INBA-SEP, 1987. 363 págs.
- Sánchez Mejorada, Alicia. "La temática tamayesca", en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2 . núm. 7 Diciembre 88-Febrero, 89. págs. 77-83.
- Suarez, Orlando S. Inventario del muralismo mexicano: siglo VII A.C.-1968. México, UNAM, 1972. 412 págs.
- Séjourmé, Laurette. Pensamiento y religión en el México antiguo. México, fondo de Cultura Económica, 1983 6a. reimpression. 220 págs. (Breviario núm. 128)
- Taracena, Bertha. "José Chavez Morado, una recia trayectoria en el realismo de la Escuela Mexicana de pintura", en Arte Noticias. Núm. 37. pág. 8. 1976.
- Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea. México, Hermes, 1964. 248 págs.
José Chavez Morado: Imágenes de identidad mexicana. México, UNAM, 1980. 158 págs. (Colección de Arte núm. 36) .

- Torres Michua, Armando. la pintura contemporanea (1900-1950). México, UNAM, S.P. 36 págs. (Material de lectura 8, serie las artes en México).
- "El contexto histórico de la obra de Tamayo", en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 2 núm. 7. Diciembre 88-febrero 89. págs.67-70.
- Vargas Salguero, Ramón. "José Chavez Morado en el movimiento de integración plástica", en José Chavez Morado, Su tiempo, Su país. Guanajuato, Gob. del Estado de Guanajuato, 1988. 215 págs.
- Westheim, Paul. Arte antiguo de México. México, Editorial ERA, 1970. 439 págs.
- Tamayo una investigación estética. Artes de México, 1957. 221 págs. págs. 5-25 .
- Ziegler, Jorge Von. "Chavez Morado: la identidad Mexicana", en Proceso. 17 de Noviembre 1980. pág. 65.

OTRAS FUENTES

Códice Azcatitlan. (codex Azcatitlan)
 versión de la Societe des americanistes
 paris, 1949.

Códice Borbónico. (codex Borbonicus)
 Paris, Ernest Leroux, 1899. 2 vol.
 versión facsimilar.

Códice Florentino.
 facsimile del Codex Florentinus, de la Biblioteca
 Medicea Laurenciana de Florencia Italia
 versión supervisada por el AGN. S.F.I. 3 Vol.

Códice Techeloyan de Guajimalpa.
 D.f. anónimo papel indígena, AGN. S.f.
 Ramo tierras. Vol. 3684, exp. 2, ff. lv y 2.

Códice Vaticano B (Codex Vaticanus 3773)
 Biblioteca Apostólica Vaticana. Ienleitung Summary
 und resumen Ferdinand Anders.
 Graz, Austria: Akademische Druck. V. Ver-
 laganstalt, 1972. 2 v.

Lienzo de Coacatzintla. Códice
 sobre tela, color. Jalapa, Veracruz
 (1555). Anónimo, A.G.N, Ramo tierras:
 Vol. 685, exp. 1, Cuad. 3, ff. 99.

Mapa con elementos pictográficos, en papel indígena.

Contlinchan; tezcucó. Edo. de Mex. (1579).

Autor: Cristóbal de Villanueva Cervantes. AGN.

Ramo tierras: Vol. 2688, exp. 36, ff. 392.

Mapa con elementos pictográficos, Mystequilla y Tezuanteneque

Oax. (1573). AGN. Ramo tierras: Vol. 3343,

exp. 4, Pp. 7 v y 8 .

Código Borja

México-Buenos Aires, fondo de cultura Económica, 1963.

APENDICE

A P E N D I C E

CODICE AZCATITLAN

Manuscrito en 25 hojas de papel europeo, de 21 X 28 cms procede del Area Central de México, específicamente del Valle de México. Es de origen posthispánico; del siglo XVI. El original se encuentra en la biblioteca nacional de París, Francia.

Su contenido es histórico; presenta la historia de la cultura Azteca desde que parten de Aztlan (Azcatitlan) y de Teoculhuacan, en 1168 y se continúa con la migración y los comienzos de la dinastía de Tenochtitlan finalizando en 1381. Después contiene páginas dedicadas a los gobernantes de esta civilización. Las páginas finales presentan escenas de la Conquista española y el periodo colonial temprano.

CODICE BORBONICO

Código en forma de biombo en papel indígena, pintado de un sólo lado. Cada hoja mide 39 X 39.5 cms, pertenece al área central de México específicamente a México Tenochtitlan, es posthispánico aproximadamente de 1541. El original se encuentra en Francia. Su contenido es ritual y calendárico. Consta de cuatro partes, la primera es un Tonalpohualli. Presenta diferentes deidades, dos calendarios solares de 52 años. Uno es el de las fiestas de 18 meses. La última parte se la dedica a la fiesta mensual con ceremonias y fechas.

CODICE FLORENTINO

Manuscrito en papel europeo, con hojas escritas por los dos lados: contiene aproximadamente 1846 ilustraciones, sin contar con los diseños ornamentales y las vietas. Procede de Tlatelolco, D.F. Es posthispánico, su fecha aproximada es de 1578 a 1580. El original se encuentra en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, Italia.

Su contenido es ritual, calendárico, histórico y etnográfico. El códice Florentino es la fuente más importante para el estudio de la cultura Mexica. Reune a 12 libros que elaboraron fray Bernardino de Sahagun y pintores y relatores indígenas. La mayor parte de las páginas estan escritas en dos columnas la izquierda es texto español, la derecha es Nahuatl. Los textos fueron embellecidos por ilustraciones, con diseños ornamentales y viñetas. El códice de hecho abarca todos los aspectos de la Cultura Nahuatl. De sus modos y costumbres de sus gentes, de sus genealogias, de su medio geográfico, de sus plantas, termina con referencias a la Conquista de Tlatelolco.

Códice Texcaloyan de Guajimalpa

Anónimo probablemente del siglo XVI, documento "mesthispanico". Muy interesante en la manera de manejar la figura humana, es de lo mejor de los Archivos del A.G.N. Mide 27 X 45 cms. Esta realizado en papel indiana, a color.

Códice Vaticano B (CODEX VATICANUS 1773)

Pertenece al grupo Borgia, es un biombo de piel curtida de animal con 49 hojas. Contiene 48 páginas pintadas por cada lado; la inicial y la última estaban adheridas a cubiertas de madera sus medidas son 13 X 13 cms. Procede probablemente de la región Puebla-Tlaxcala. Es original mesoamericano, el original esta en la Biblioteca apostólica de Roma. Su contenido es calendárico y ritual. Contiene una compleja presentación del Tonulpohualli. Sus imágenes son de un gran impacto visual. El códice Vaticano B sirvió para que los pintores muralistas pudieran retomar sus imágenes por ejemplo Chavez Morado en CIBA-GEIGY.

Lienzo de Concoatzintla

Códice sobre tela a color, anónimo de 1555 localiza geográficamente

camente algunas zonas en las cuales sitúa con acierto a personajes españoles e indígenas, se puede notar el sincretismo de las representaciones. Al lado de los elementos de la lengua española, símbolos iconográficos mesoamericanos. Procede de Jalapa Veracruz. Es otra de las grandes obras de la etapa del sincretismo que conserva el Archivo General de la Nación.

Mapa con elementos pictográficos, Coatlinchan

Tezcuco Edo. de México 1579. Su autor es Cristobal de Villanueva Cervantes. Mide 68 X 55 cms. Es un mapa en el cual se nota el sincretismo adoptado por los dibujantes de los últimos códices. Pertenece a la enorme colección de documentos de tipo mesoamericano del Archivo General de la Nación. Es un tipo de mapa muy abundante en el siglo XVI. Está realizado en papel indígena.

Mapa con elementos pictográficos, Hystequilla y Teguntepeque Oax. (1573)

Es un mapa a color, mide 32 X 40 cms. Al igual que otros documentos del siglo XVI. Presenta un fuerte sincretismo entre el arte occidental renacentista y el arte mesoamericano.

Los documentos presentados en ésta Sección deben su inclusión a dos aspectos:

Uno, se ha encontrado que las escenas de los códices posthispanicos de los siglos XVI y XVII tienen parecido a las grisallas pintadas por Rivera en Palacio Nacional.

El segundo aspecto se debe a que en los Códices Vaticano B, Florentino, Borbónico y Azcatitlan además de otros, se encuentran escenas utilizadas por Rivera, Chavez Morado y Rufino Tamayo en sus pinturas murales Ugr: la escena de la magia y la ciencia Médica, de Chavez Morado en el mural exterior de CIPA-GEIGY. El concepto de dualidad esta manejado por Tamayo en su mural "Dualidad" en el Museo Nacional de Arte.

Los datos anteriores en su mayoría han sido obtenidos del libro de Cármen Aguilera: Códices del México Antiguo: una selección.

ILUSTRACIONES

GUIA DE ILUSTRACIONES

- Lámina No.1.Fragmento del mural "La medicina prehispánica" en CIBA GEIGY por José Chavez Morado, representa a Chalchiutlicue la diosa de los manantiales.
- Lámina No.2.Pintura al oleo de grandes dimensiones titulada El descubrimiento del pulque. Pertenece a la corriente pictórica conocida como nacionalismo académico.Su autor es José Obregón.
- Lámina No.3.Obra de grandes dimensiones titulada "El suplicio de Guauhtemoc" de Leandro Izaguirre,también pertenece al nacionalismo académico.Una nota especial es la representación naturalista del cacique indio el Señor de Tlacopan,a ompañante de Guauhtemoc.
- Lámina No.4.Saturnino Herrán y sus obras de desnudos masculinos pertenecientes al mural "Nuestros dioses".Los tipos indígenas muy bien logrados con poses un tanto afectadas.
- Lámina No.5.La Coatlicue con Cristo obra de importancia dentro de la producción plastica de Herrán.
- Lámina No.6.La maestra rural en los muros de la SEP esta rodeada de personajes que tienen formas ovoidales.
- Lámina No.7.Grisalla no.6 representa la obtencion de los tintes existe un sincretismo de formas antiguas y modernas
- Lámina No.8 De la luminosa serie de grisallas de Diego Rivera .
- Lamina No.9.Grisalla 9 de Diego Rivera
- Lámina No.10.Grisalla de gran valor plástico junto con las otra mencionadas anteriormente.
- Lámina No.11.El elemento agua junto al dibujo de las ruedas del molino.
- Lámina No.12.Obra ilustrativa:El mito de Quetzalcoatl de Rivera

Lámina No.13.Quetzalcoatl y el señor de las tinieblas como aparece en el códice Vaticano B y utilizado por Chavez Morado en CIBA GEIGY .

Lámina No.14.Diego Rivera.Mural en poliestireno en el Cárcamo del Rio Lerma .Se nota el manejo del elemento agua

Lámina No.15.Manejo del concepto de dualidad por Rufino Tamayo. Tezcatlipoca lucha contra Quetzalcoatl.

Lámina No.16.La tierra y Tonatiuh, probable alusión al paso del solo a su etapa de ocultamiento.Manejado por Chavez Morado.

Lámina No.17.el simbolo pie, andar o camino a la manera mesoamericana, junto a elementos como la iglesia católica, o el simbolo calli.

Lámina No.18.Sincretismo de formas mesoamericanas y occidentales en el excelente lienzo de Coacoatzintla del A G N.



Chalchiutlicue. Fragmento del mural "La medicina prehispánica"
CIBA - GEIGY
José Chaves Morado

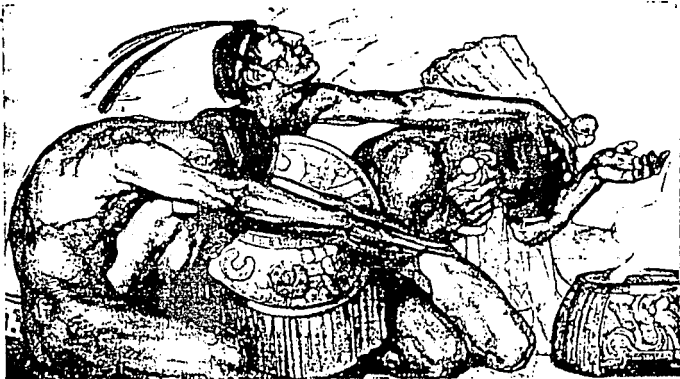
alegoría sobre los elementos de la naturaleza



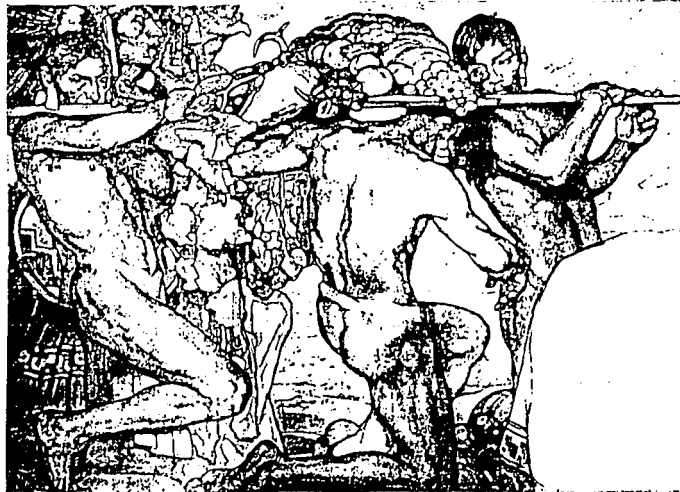
José Obregón. *El descubrimiento del pulque.*



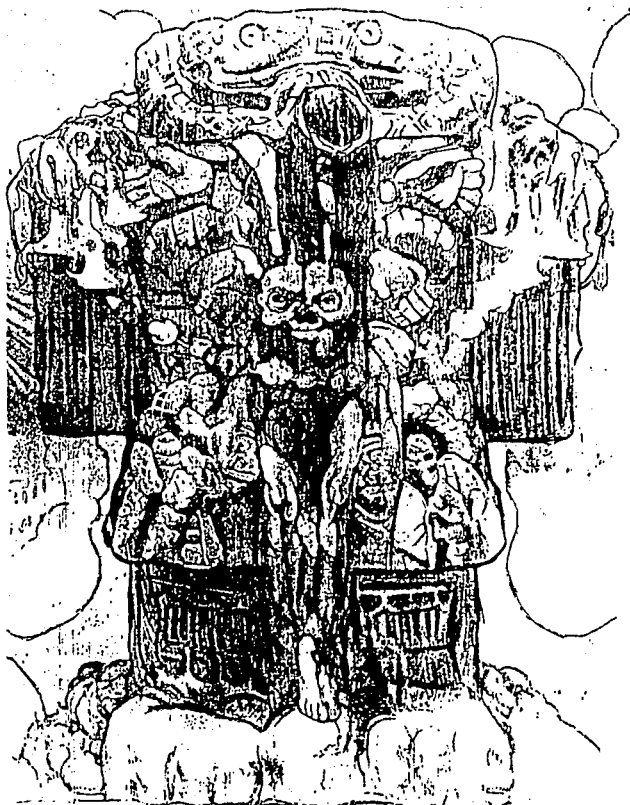
Iraguirre. El suplicio de Cuauhtémoc. 1592.



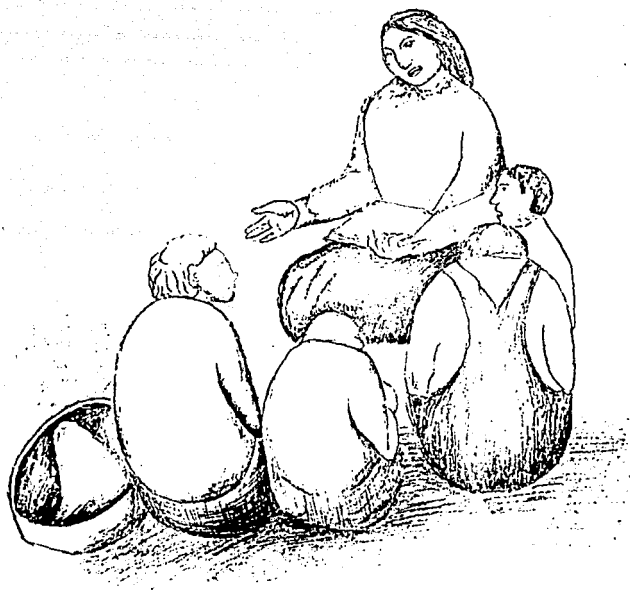
3. Herrán. *Umu Nuestras domos* (fragmento), 1916-1918.



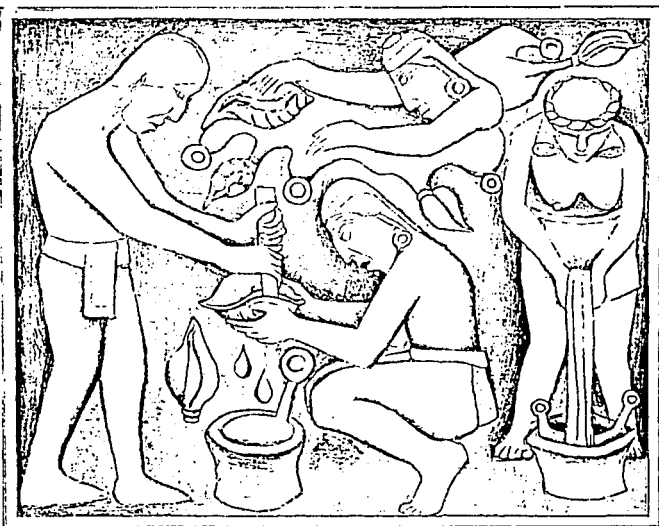
4. Herrán. *Umu Nuestras domos* (fragmento), 1916-1918.



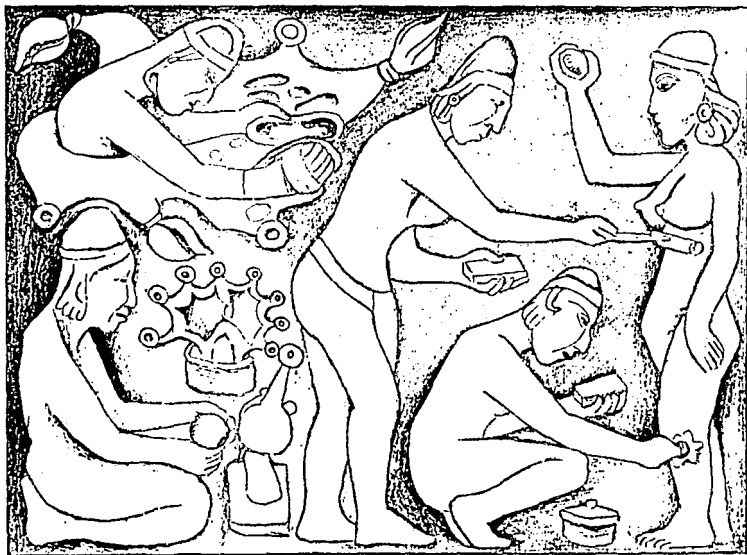
8. HUACLILLA: *Nuestros dioses* (1916-18). Centro del friso con el símbolo de Cristo-Coatlícue.



La maestra rural :pintura mural de Diego Rivera
en la SEP

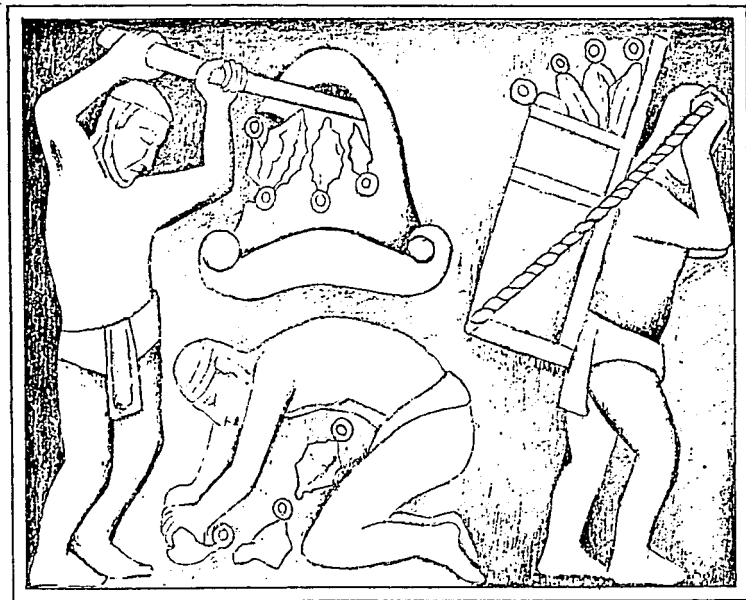


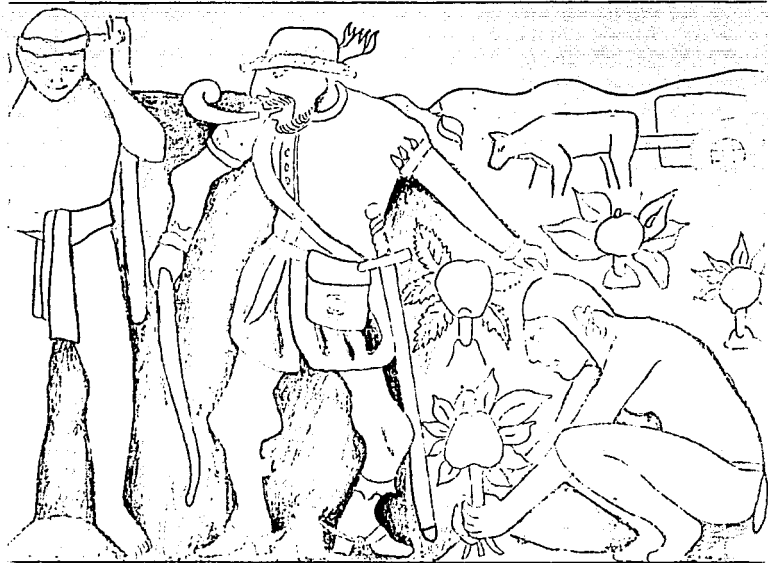
Graffiti No.6
Palacio Nacional
Diego Rivera



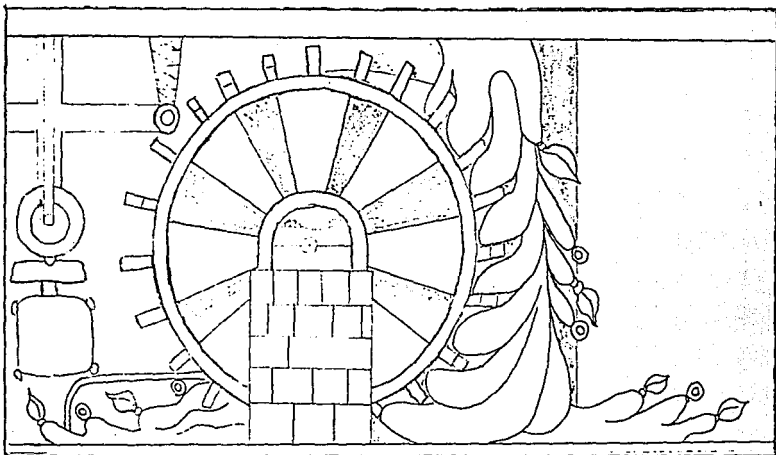
Grisalla No.8
Palacio Nacional
Diego Rivera

Palacio Nacional
Diego Rivera



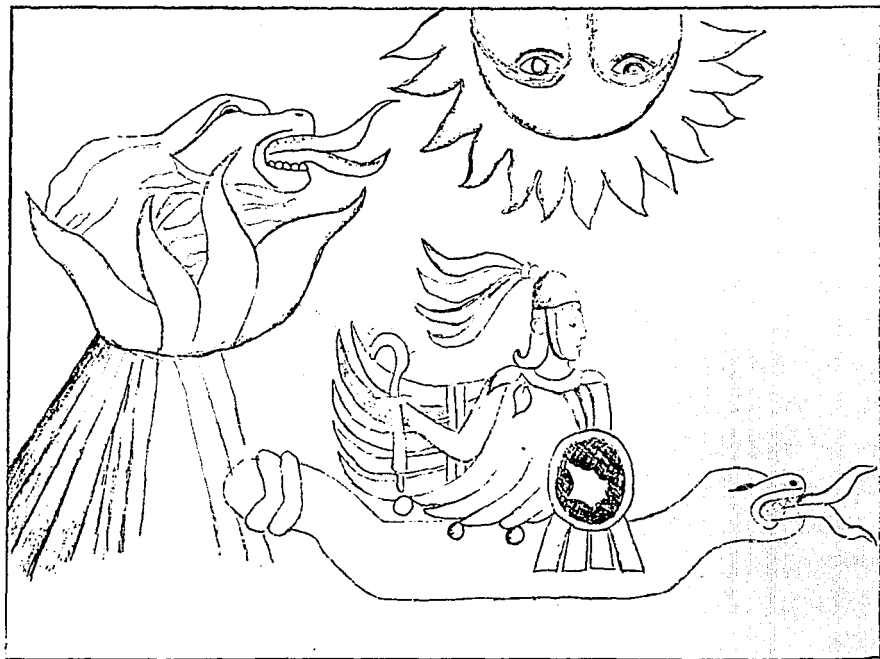


*combinación de elementos mesoamericanos con un lenguaje plástico actual, en la grisalla final
de Palacio Nacional ... mural de Diego Rivera*



manejo de elementos iconográficos mesoamericanos asociados a formas de representación actuales

Grisalla No.18
detalle
Palacio Nacional
Diego Rivera



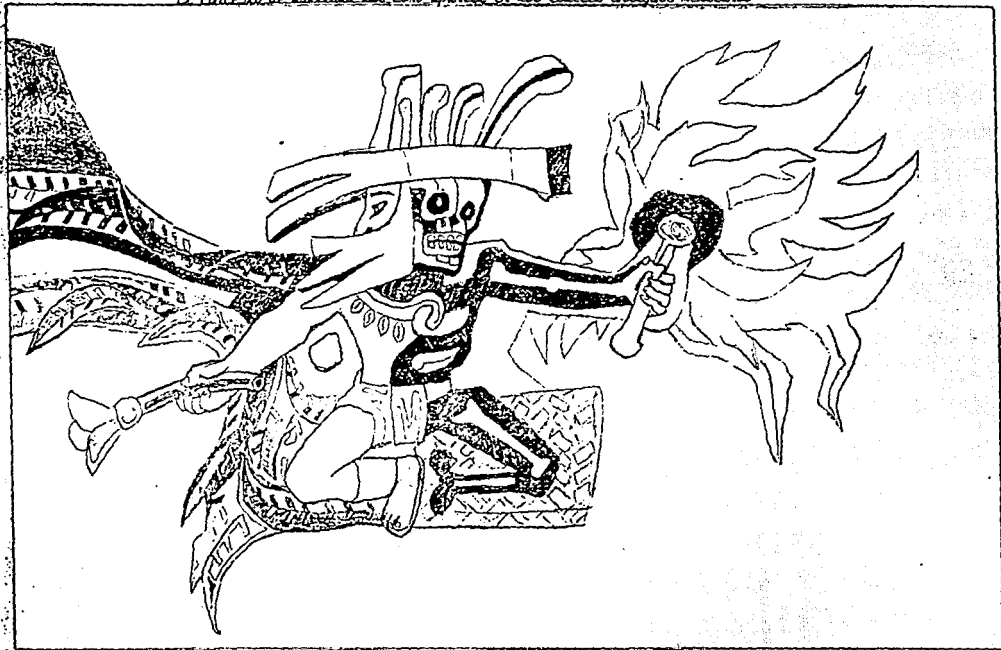
"EL MITO de Quetzalcoatl"

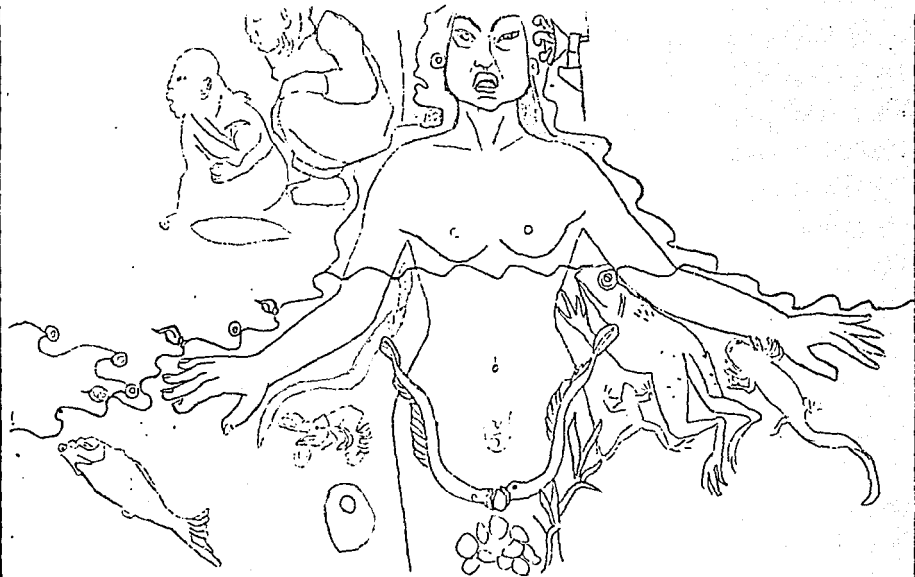
Mural en mosaico "La magia y la ciencia médica"

CIBA-GEIGY

José Chavez Morado

El concepto de dualidad tal como aparece en los códices antiguos mexicanos



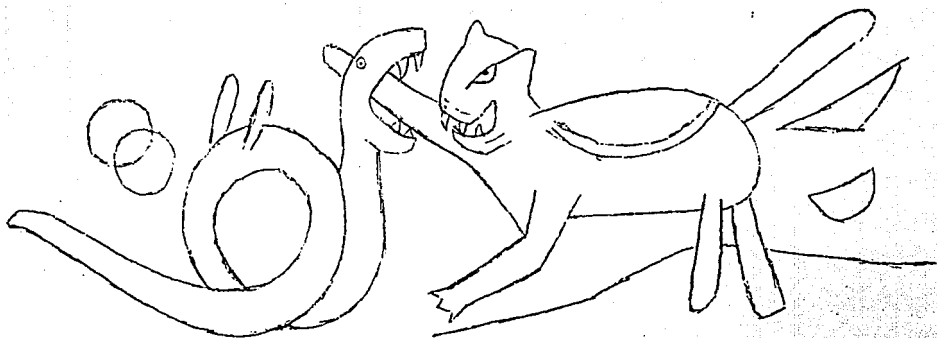


mural en el carcamo del río Lerma

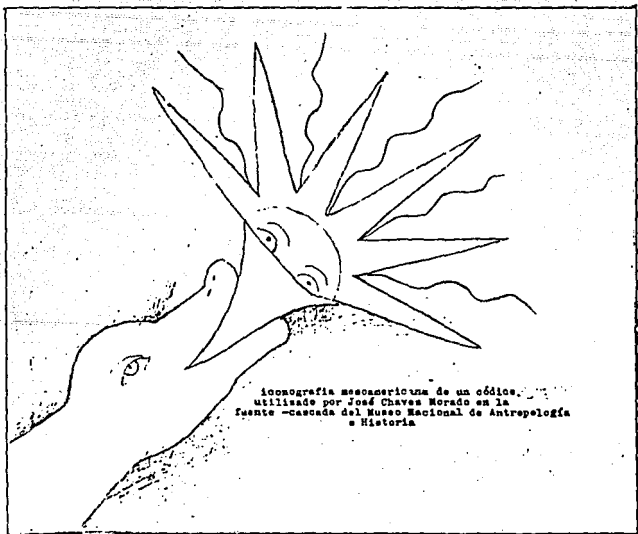
detalle

Diego Rivera

representación del elemento agua a la manera mesoamericana



"Dualidad"
mural en acrilico
Museo Nacional de Antropología e Historia
Rufino Tamayo



iconografía mesoamericana de un códice
utilizado por José Chaves Morado en la
fuente -cascada del Museo Nacional de Antropología
& Historia

Mapa pictográfico del siglo XVII
detalle

sincretismo entre las formas mesoamericanas
y el dibujo occidental
Archivo General de la Nación

