

**Profesor**  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia  
Sede Bogotá  
E-mail: [amedinaa@cable.net.co](mailto:amedinaa@cable.net.co)

## El indio: de la alegoría a la realidad y la estética

MEDINA, ÁLVARO, *El indio: de la alegoría a la realidad y la estética*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. IX, N° 9, 9 fotos, Bogotá D. C., 2004, Universidad Nacional de Colombia, págs. 83-116.

### **Resumen**

En las artes de América Latina, los temas del indio y de las estéticas indígenas fueron dos preocupaciones que nacieron separadas y esporádicamente se juntaron en el siglo XIX. México y Perú condujeron el movimiento, al principio con criterios ligados al cuadro de historia implantado en la academia decimonónica, y luego, ya en el siglo XX, con el sentido político de reivindicar al indígena e incorporarlo plenamente a la sociedad contemporánea. El proceso evolucionó y desembocó en el planteamiento —propio del movimiento vanguardista— de forjar un arte esencialmente americano basándose en estéticas indígenas.

### **Palabras clave**

Álvaro Medina, arte indígena latinoamericano, arte noindígena, arte latinoamericano.

### **Title**

*The Indian: From Allegory to Reality and Aesthetics*

### **Abstract**

In Latin American art, the topic of the Indian and of Indian aesthetics arouse separately and came together sporadically in the 19th century. Mexico and Perú were the leaders of the movement, at first, with criteria related to the historical frame implanted by the 19th century academy. In the 20th century there is a political sense that reivindicates the Indian and incorporates him to contemporary society. This process evolved and led to the idea —peculiar to the vanguardist movement— of forging an essentially American art based on indigenous aesthetics.

### **Key words**

Álvaro Medina, Latin American indigenous art, neo-indigenous art, Latin American art.

Entre mediados del siglo XVIII y primera mitad del XIX, en Europa floreció el recurso de representar al continente americano con la figura de una india (a veces de un indio) de neoclásica belleza, motivo principal de una alegoría cuyos rasgos principales, repetidos como si fueran atributos, son el tocado de plumas, el carcaj a la espalda y una lanza o un arco a la mano. En pinturas y litografías, la colorida y estática figura aparece en paisajes de paradisiaca abundancia. Es el caso de la vistosa alegoría de América que, entre 1751 y 1753, el veneciano Giovanni Battista Tiepolo pintó al fresco en el techo de la escalera de la casa episcopal que el arquitecto Balthasar Neumann diseñó y construyó en Wurzburg, Alemania. En escultura predominan las versiones de porcelana y bronce en las que el volumen tiende a una serenidad voluptuosa y sensual.

Por estar resuelta en un plano simbólico, la imagen del indio manso se volvió un arquetipo y llegó a interesar a algunos artistas latinoamericanos del siglo XIX, entre ellos al colombiano Pedro José Figueroa cuando pintó *Bolívar y la América india* (c. 1822), óleo de concepción ingenua en el que el Libertador abraza de lado una escultura alegórica del Nuevo Continente puesta en una mesa. La de Figueroa era una ingenuidad que, por su encanto, hoy convence; pero obsérvese que, en lugar de crear su propia imagen de la América india, el retratista prefirió adoptar la imagen que de América se tenía en la lejana Europa. El asunto fue trasegado con no menor candor por el ecuatoriano Ramón Vargas en *América* y por el escultor francés Louis Rochet, establecido en Brasil, en el *Monumento a Don Pedro I* (1862)<sup>1</sup>. Expedito e incluso ligero, pero eficaz, el recurso tenía la ventaja de sintetizar con cortesana elegancia la originalidad del primitivo habitante de América, paradigma del buen salvaje que J. J. Rousseau teorizara en *El contrato social* y Chateaubriand novelara en *Atala*.

La alegoría de la América india se difundió de tal modo que a comienzos del siglo XX hubo dos escultores del cono sur, el uruguayo Nicanor Blanes y el argentino Lucio Correa Morales, que recurrieron a ella en monumentos públicos de cierta importancia. Pero una cosa era el indio idealizado y puesto al servicio de una alegoría y otra, muy distinta, el indio real, empobrecido, discriminado y sufriente. Si en México y Perú, cunas de las culturas precolombinas más florecientes, es visible el mestizaje que durante la Colonia se ensayó en las varias ramas de las artes, ya en el siglo XIX encontramos que la alta sociedad peruana se hispanizó en altísimo grado, al punto en que “la tradición cultural dominante [...] negaba de plano lo indio desde 1824”, como ha escrito Mirko Lauer<sup>2</sup>. Fue México, entonces, el país que a escala continental dinamizó

<sup>1</sup> Para estas y otras referencias del mismo tenor, ver RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES, “Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940)”, en RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES y RAMÓN GUTIÉRREZ (COORDS.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra, 1997, págs. 89-151.

<sup>2</sup> MIRKO LAUER, “La pintura indigenista peruana - Una visión desde los años 90”, en *Márgenes*, Lima, año VI, núm. 10-11, octubre 1993, pág. 95.

los intentos de revalorar las artes antiguas de su territorio. A la independencia mexicana se llegó con el cura Hidalgo alzando, en marchas y desfiles insurgentes, la imagen de la Virgen de Guadalupe, cuya representación es medio india y medio europea y cien por ciento cristiana.

Una manifestación artísticamente pobre aunque culturalmente significativa de la actitud en auge fue el monumento que hacia 1776 se levantó en San Hipólito, el templo que los españoles ordenaron erigir para recordar a los caídos en la célebre Noche Triste y la posterior toma de Tenochtitlán. Se trata de una obra escultórica neoclásica que, según Manuel Toussaint, habría sido concebida por el arquitecto José Damián Ortiz de Castro<sup>3</sup> y que a Jorge Alberto Manrique le ha inspirado dos serios interrogantes: “Pero ¿recuerda la derrota española?, ¿la derrota mexicana?”<sup>4</sup>. Las preguntas ponen de manifiesto una ambigüedad en el “más antiguo monumento específicamente cívico que conserva México”<sup>5</sup> que, según parece, fue deliberada. Un detalle realmente importante para el tema de este estudio es que la obra presenta una “transposición de los trofeos romanos en trofeos mexicanos”. El escultor introdujo, entre otros, “un carcaj con flechas”, “un teponaztli o tambor de lengüetas” y “un atlatl o lanzadardos”, en lo que “era una manera de exaltar a México a la altura de la antigua Roma”<sup>6</sup>. Quiere decir que, en San Hipólito, el mundo precolombino logró penetrar las concepciones neoclásicas para convertirse en un factor de afirmación local.

## EL INDIO EN EL ARTE DE MÉXICO

El monumento atribuido a Ortiz de Castro revela que los novohispanos, casi en vísperas de la emancipación, empezaron a intuir la grandeza del pasado prehispánico, cuya magnitud aumentaba al ritmo de los hallazgos y estudios arqueológicos que se iban produciendo: Xochicalco en 1777, con su pirámide de piedra labrada; El Tajín en 1785, centro ceremonial de vastas proporciones; las expediciones científicas a Palenque, y más tarde a Xochicalco, Monte Albán, Mitla y nuevamente a Palenque que ordenaran Carlos III y luego Carlos IV, cuyos resultados se dieron a conocer en 1787 y 1805-1808, respectivamente; el descubrimiento de la Coatlícue en 1790, el más importante

<sup>1</sup> Cfr. JORGE ALBERTO MANRIQUE, “Presagio de Moctezuma: El mundo indígena visto al fin de la Colonia. Monumento en San Hipólito”, en 1971 *Coloquio Internacional de Historia del Arte—Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, t. I, México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pág. 176.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 177.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 178.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 177.



monolito de la cultura mexicana; los vestigios mayas de Yaxchilán, divulgados al mundo científico en 1833, etc. En el proyecto de magnificar y glorificar ese pasado, ya en la época republicana, un paso polémico pero necesario fue el *Moctezuma* que en 1850 exhibió el escultor español Manuel Vilar, uno de los maestros europeos contratados gracias a la reestructuración que en 1843 decretó el presidente de México, general Antonio López de Santa-Anna, para fortalecer y modernizar la Academia de San Carlos. La obra de Vilar, según Daniel Schávelzon, “significó en México la entrada de los motivos prehispánicos al arte culto”<sup>7</sup>. Ilustrativo de la atmósfera intelectual que se respiraba entonces, tan distinta a la del Perú, es que fuera un hijo de la España conquistadora quien asumiera la tarea de exaltar la figura del rey mexicana derrotado por Hernán Cortés, acontecimiento que Schávelzon ha comentado de este modo: “Era el inicio de la apropiación por parte de la nueva burguesía nacional de otra porción de la historia, era reelaborarla dentro de los cánones académicos de la cultura, y elevarla como una muestra más del proceso de construcción de la ‘historia nacional’ que estaba comenzando a gestarse”<sup>8</sup>. El interés que despertó el *Moctezuma* se debió al “minucioso estudio que realizó Vilar de documentos antiguos y trabajos contemporáneos (se nota la influencia del conde Waldeck), para el traje y adornos de su estatua”<sup>9</sup>. Vilar procuró apoyarse en datos de arqueología vestimentaria para que el personaje fuera creíble, recurso que en cambio prefirió obviar en su *Tlahuicole* y, por eso, contradictoriamente, modeló al jefe guerrero tlaxcalteca con “monumental anatomía, digna de un hércules helenístico” de porte heroico<sup>10</sup>, al gusto del academicismo en boga, dando con esto un paso atrás.

Al promediar el siglo XIX, cuando Vilar enseñaba y trabajaba en México, en Europa circularon libros muy valiosos sobre el mundo precolombino. Entre los más notables cabe mencionar los del conde Waldeck, *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán*, publicado en París en 1883, y Frederick Catherwood, *Views of Ancient Monuments of Central America, Chiapas and Yucatán*, publicado en Londres en 1846, ilustrados ambos. Este último es altamente apreciado por la belleza de las imágenes litografiadas, a color en trescientos de los mil ejemplares impresos<sup>11</sup>, verdadera novedad en esos años. Quiere decir que los artistas contemporáneos contaban con un mínimo de referencias visuales.

<sup>7</sup> DANIEL SCHÁVELZON, “Notas sobre Manuel Vilar y sus esculturas de Moctezuma y Tlahuicole”, en DANIEL SCHÁVELZON (comp.), *La polémica del arte nacional en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988, pág. 81.

<sup>8</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 82.

<sup>10</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>11</sup> PHILIP BABO, “Avertissement”, en FREDERICK CATHERWOOD, *Un monde perdu et retrouvé Les cités Mayas*, [París]: Bibliothèque de l’Image, 1993, pág. 4.

Las publicaciones se multiplicaron y un entusiasmo nimbado de admiración estimuló a los organizadores de la Exposición Internacional que se celebró en 1867 en París, a encargar la erección de una réplica a escala del templo de Quetzalcóatl de Xochicalco, "réplica" realizada por el arquitecto y paleógrafo León Mehedin que no fue absolutamente fiel aunque se utilizaron moldes del original en el vaciado de ciertos detalles<sup>12</sup>. Una foto del pabellón revela que el arquitecto se permitió numerosas libertades de diseño, pero el conjunto resultó sobrio y medianamente convincente. El gobierno mexicano no intervino oficialmente en su realización, pero cabe pensar que su éxito estimuló las experiencias que tuvieron lugar en adelante. Así, en enumeración sucinta, tenemos el primer monumento a Cuauhtémoc (1869) de la capital mexicana, el segundo y verdaderamente gran monumento a Cuauhtémoc (1887), el pabellón de México en la Exposición Internacional de París de 1889 y los monumentos a Ahuizotl e Itzcóatl, reyes aztecas satirizados por su coloración con el nombre de "Indios Verdes" (1891). Estas cuatro iniciativas dieron lugar a afirmaciones, reproches, dudas, propuestas y contrapropuestas al calor de interesantes polémicas.

¿Se podían adaptar a las necesidades modernas las estéticas de la era precortesiana? Al margen de las interpretaciones y respuestas que se dieron, lo cierto es que, del segundo monumento a Cuauhtémoc en adelante, los gobiernos mexicanos fomentaron el acercamiento al pasado porque satisfacía el proyecto cultural de Porfirio Díaz, el hombre fuerte de la nación desde 1876, en el poder desde el año siguiente. En interesante estudio, Daniel Schávelzon ha citado las *Memorias de fomento* de 1876-1877, en las que se expone el plan de embellecimiento del Paseo de la Viga y se afirma que

la justicia exige presentar un homenaje a los héroes que lucharon contra la conquista en el siglo XVI, y por la independencia y la reforma en el presente, lo que inclinó el ánimo de Ud. [el ministro Vicente Riva Palacio] a arreglar lo conducente para que en dicho paseo se erijan [...] cuatro monumentos dedicados: el primero a Cuauhtemotzin y a los demás caudillos que en su época se distinguieron en la defensa de la patria; otro a Hidalgo y demás héroes de la independencia en 1810; otro a Juárez y demás caudillos de la reforma, y el último a Zaragoza y demás héroes de la segunda independencia<sup>13</sup>.

La referencia a Zaragoza está ligada a la batalla que en 1862 se libró en Puebla, durante la guerra contra la invasión extranjera acaudillada por Maximiliano de Austria; o sea que, a juicio de la administración, había que tender un puente entre el presente

<sup>12</sup> Cfr. DANIEL SCHÁVELZON, "El pabellón de Xochicalco en la Exposición Internacional de París de 1867", en SCHÁVELZON, ob. cit., pág. 165.

<sup>13</sup> DANIEL SCHÁVELZON, "El concurso del monumento a Cuauhtémoc de 1876-1877", en SCHÁVELZON, ob. cit., pág. 127.

de la joven república y el pasado prehispánico. La decisión oficial ponía en pie de igualdad las luchas que desarrollaron los indígenas en su resistencia a la conquista y las gestas de independencia. Si el primer monumento a Cuauhtémoc puede suscitar reservas por su poquedad artística y elemental falta de escala, es de resaltar que la voluntad ideológica fue tan firme que las placas conmemorativas se redactaron en español y náhuatl. El segundo monumento, en cambio, satisfizo a tal punto a los conocedores que el ingeniero Vicente Reyes publicó un largo artículo en los *Anales de la Asociación de Arquitectos e Ingenieros* de 1887, el año en que se develó la obra, en el que afirmaba que su autor, el ingeniero Francisco M. Jiménez, había concebido el proyecto para “crear un renacimiento, en cuyos elementos entrarán los detalles que hoy se contemplan en las ruinas de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque”<sup>14</sup>. El empeño de promover un renacimiento mexicano y, a la postre —por las repercusiones continentales que evidentemente tuvo—, un renacimiento indoamericano, obedecía a un ideal que podemos emparentar con el del Papa Julio II a principios del *cinquecento* y con el de Luis XIV en la Francia de mediados del siglo xvii. La diferencia, que la hay, podría ser que el proyecto mexicano fue ante todo ideológico por carecer tanto de suficientes recursos económicos como de un plan maestro que hicieran factible la realización de los monumentos que se ambicionaban.

Sea lo que fuere, no era fácil el camino que se pretendía seguir, ya que destacados intelectuales de la generación anterior habían rechazado la posibilidad de mirar el pasado remoto con el fin de retomar elementos expresivos y simbólicos en la elaboración de expresiones artísticas de sabor contemporáneo. En esencia era esto lo que en su respectivo tiempo y contexto había hecho Miguel Ángel cuando conoció ese magnífico ejemplo de escultura helenística que es el *Laocoonte*, experiencia que siglos después repitió Jacques-Louis David luego de dibujar y estudiar, en Italia, ruinas de la época romana. Antecedentes prestigiosos había. No obstante, el influyente promotor e historiador José Bernardo Couto transcribió la conversación que en 1860 tuvo con su primo José Joaquín Pesado, en la que este último manifestó a propósito del arte precolombino: “Sé que esas pinturas, de grande interés para la arqueología y la historia, no lo son igualmente para el arte, que es lo que en esta casa [la Academia de San Carlos] se profesa. En ellas no hay que buscar dibujo correcto, ni ciencia del claroscuro y la perspectiva, ni sabor de belleza y gracia”<sup>15</sup>. A lo que replicó Couto, corroborando lo antes dicho: “El sentido de la belleza ha sido dado a pocos pueblos en la tierra. Los griegos entre los antiguos, y los italianos entre los modernos, lo han tenido

<sup>14</sup> VICENTE REYES, “El monumento a Cuauhtémoc”, en DANIEL SCHÁVELZON, ob. cit., pág. 115.

<sup>15</sup> JOSÉ BERNARDO COUTO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México: Cien de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pág. 68.

en grado superior". De lo anterior, mucho más adelante, infirió Pesado lo que sigue: "Mas sea lo que fuere de las obras de los indios, ellas nada tienen que hacer con la pintura que hoy usamos, la cual es toda europea y vino después de la Conquista. Si los mexicanos pintaban (y en efecto pintaron mucho), ése es un hecho suelto que precedió al origen del arte entre nosotros; pero que no enlaza con su historia posterior"<sup>16</sup>.

En resumidas cuentas, el arte producido antes de la Conquista no era arte y carecía de actualidad. Pero una cosa es la prevención de los teóricos y otra, muy distinta, la actividad que con el correr del tiempo se va materializando poco a poco, estableciendo enlaces y vínculos no previstos. Al analizar el gran monumento a Cuauhtémoc, el de 1887, Vicente Reyes aplaudió el hecho de que en las representaciones de los personajes históricos, plasmados en los relieves del pedestal, los rostros tuvieran "los pómulos salientes, la nariz aguileña, lacio el pelo, y todos los demás caracteres etnográficos de la raza indígena"<sup>17</sup>, o sea el tipo de fidelidad fisonómica que más tarde iban a explotar los pintores indigenistas latinoamericanos, desde José Sabogal en Perú y Diego Rivera en México hasta Cecilio Guzmán de Rojas en Bolivia, Eduardo Kingman en Ecuador y Luis Alberto Acuña en Colombia, a los que cabe agregar el trabajo hecho en México por el escultor colombiano Rómulo Rozo.

Pero el aspecto fisiognómico era secundario. Algo mucho más importante se hizo presente, y fue el imaginativo uso de órdenes arquitectónicos autóctonos, hecho singular y de considerable alcance histórico si se tiene en cuenta la significación que tuvo la arquitectura neoclásica en la Europa del siglo XVIII y el impulso que ésta recibió en el Nuevo Mundo con los diseños de Thomas Jefferson para el Capitolio de Richmond (1785-1789) y la Universidad de Virginia en Charlottesville (1817-1826). El pensamiento arquitectónico de Jefferson, inspirado en la Roma republicana, dio origen al *federal style*, característico de la ciudad Washington. Si los paradigmas de entonces se buscaban y hallaban en la antigüedad clásica mediterránea, sucedió que más tarde, cuando corrían las últimas décadas del siglo XIX, fue enorme el influjo del eclecticismo practicado por Viollet-le-Duc, que en esencia era eurocentrista pero poseía tal amplitud de espíritu que estimulaba a imaginar otras experiencias y combinatorias.

Para una cabal comprensión del ecléctico monumento a Cuauhtémoc toca separar los elementos escultóricos de los arquitectónicos. La estatua del héroe, que corona el conjunto, fue obra de Miguel Noreña; Gabriel Guerra hizo los relieves, y al ingeniero Francisco M. Jiménez se debe el basamento. Podemos situar a Miguel Noreña y Gabriel Guerra como los antecesores del movimiento indigenista que floreció a partir de 1919 con los retratos que ese mismo año pintó y exhibió en el Cusco José

<sup>16</sup> Ibid., pág. 71.

<sup>17</sup> REYES, ob. cit., pág. 117.



Sabogal. Noreña y Guerra lo fueron incluso en el método que emplearon —como aplicados seguidores de Vilar— para no falsificar detalles de época, asunto que señaló Reyes al escribir de los relieves: “Códices, crónicas, trajes, retratos, armas, grabados, jeroglíficos, todo en fin, se ha consultado para hacer una composición que reproduzca con exactitud las armas ofensivas y defensivas de los guerreros de Anáhuac”<sup>18</sup>. Varias décadas después, Diego Rivera haría exactamente lo mismo para poder idealizar y pintar en sus murales temas históricos prehispánicos, llevando a su ápice al movimiento indigenista<sup>19</sup>. En Francisco M. Jiménez, en cambio, podemos distinguir al promotor de una tendencia cuya esencia se halla en la estética y no en el tema, tal y como lo habían entendido los mejores exponentes del neoclásico europeo. De allí que, desde el principio, Jiménez cosechara aplausos y recibiera elogios. El *Monumento a Cuauhtémoc* había sido idea suya, y suya era la disposición general del conjunto, que no llegó a ver porque falleció durante la construcción del mismo.

A Noreña y Guerra encargó Jiménez las tareas de modelar y fundir en bronce la parte figurativa del proyecto, y él se aplicó a la tarea de estudiar y combinar lo que le ofrecían los anónimos arquitectos de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque, hecho lo cual entró a diseñar y disponer columnas, arquivoltas, plintos, cornisas, frisos, nichos, vanos, relieves, grecas, etc. Si a la concepción total se le puede reprochar la presencia de los leopardos que en los cuatro accesos se alzan vigilantes, acogiéndose a una simbología que hubiera resultado más auténtica y significativa con la representación de jaguares, el ejemplo que sentó la obra fue tan perfectamente asimilado que el arquitecto Ramón Agea, responsable de continuar los trabajos tras la muerte del audaz diseñador, se permitió, según Reyes, cambiar “la ornamentación de los tableros por haberse creído que el dibujo proyectado por el ingeniero Jiménez, en su composición original (una especie de cabrillas), más trascendía al clasicismo griego que al arte tolteca, aunque ese ornato existe en el fuste de una de las bellas columnas encontradas en Tula”<sup>20</sup>.

Con la debida perspectiva histórica, Justino Fernández consideró que “el nombre de don Francisco M. Jiménez quedará como el primero que ha sido capaz de tratar con tino un estilo que podría llamarse ‘neoindígena’, del cual el monumento a Cuauhtémoc es la sola obra digna, y que por esa época y aun en décadas recientes se creyó que abría las posibilidades de una arquitectura genuinamente nacional”<sup>21</sup>. Pero

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 121.

<sup>19</sup> BETTY ANN BROWN, “The Past Idealized: Diego Riveras’s Use of Pre-Columbian Imagery”, en *Diego Rivera—A Retrospective* (catálogo), New York/London: Founders Society Detroit Institute of Arts / W. W. Norton, 1986, págs. 139-155.

<sup>20</sup> REYES, *ob. cit.*, pág. 122.

<sup>21</sup> JUSTINO FERNÁNDEZ, *El arte del siglo XIX en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1953; comp. con el título de “Noreña, Guerra y Jiménez”, en SCHÁVELZON, *ob. cit.*, pág. 135.

¿hasta dónde era nacionalista el *Cuauhtémoc*? En opinión de Fernández, el estilo neoindígena derivó de “la medida y acertada fusión del clasicismo con los mexicanismos”, fusión que le dio “unidad, con un resultado excepcional y grandioso”<sup>22</sup>. Expresado de otro modo, se supo combinar el sentido de la armonía y la contención del neoclásico europeo con la utilización de los ya mencionados órdenes de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque, que Justino Fernández calificó de mexicanistas. El prestigioso historiador consideró, en su análisis del monumento a Cuauhtémoc, que, “además de su significación histórica y política, es el único de importancia artística, por su originalidad y cualidades intrínsecas, que se produjo en el siglo XIX”. A continuación señaló: “en él se realizaron viejos anhelos con buen éxito; la pintura aún tuvo que esperar algunas décadas para llegar más alto”<sup>23</sup>. Por certero, el juicio autoriza a no considerar en este estudio los otros monumentos neoindígenas que se han mencionado, productos de la euforia que alentó el ingeniero Francisco M. Jiménez cuando apenas se iniciaba el régimen —a la larga oprobioso— de Porfirio Díaz.

En la pintura, como ha escrito Karen Ford, el “estilo indigenista tan en boga durante el porfiriato fue creado por artistas académicos que siempre habían imitado el arte y la arquitectura europeos”<sup>24</sup>. Aquí, en aras de la precisión, hay que señalar que las inclinaciones de tales artistas se inscribían en un ismo sin antecedentes, derivado de los métodos y motivos pedagógicos propios de la enseñanza que se impartía en las academias de bellas artes. De allí que sea más acertado hablar de academicismo y de artistas academicistas. Para los academicistas decimonónicos, poniendo aparte el estilo en que se podía representar una imagen, estilo regido por una corrección que de suyo era poco apta para ensayar variantes personales, lo esencial de una obra era la imaginación que se podía desplegar en la solución del tema escogido, o sea que lo fundamental dependía en alto grado de la *mise en tableau*. A su turno, los temas estaban clasificados de acuerdo con una escala predeterminada y rígida que situaba el cuadro de historia en el tope y la naturaleza muerta en el escalón inferior<sup>25</sup>, de manera que los pintores preferían interpretar temas míticos o bíblicos, o hechos protuberantes ligados a la forja o a la defensa de las nacionalidades. En América Latina, uno de los temas más trajinados fue el de las guerras independentistas, lo que dio lugar a las batallas que pintaron Martín Tovar y Tovar en Venezuela, Juan Manuel Blanes en Uruguay y Ángel Della Valle en Argentina.

<sup>22</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>23</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>24</sup> KAREN FORD, “José Guadalupe Posada y su imagen del indígena”, en SCHÁVELZON, ob. cit., pág. 283.

<sup>25</sup> Cfr. PATRICIA MAINARDI, *The End of the Salon—Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1993, págs. 12 y 15.

## EL INDIO EN EL ARTE DEL PERÚ

Cuando Karen Ford escribe que en México el indigenismo “fue creado” porque se quería imitar “el arte y la arquitectura europeos”, menciona la singularidad de una imitación que contradictoriamente estimuló a los artistas a considerar temas propios como los que con variada suerte se estaban ensayando en la escultura. En la historia de la pintura latinoamericana, una obra de primer orden es *Habitante de las cordilleras*, del peruano Francisco Laso. Evaluada por críticos e historiadores como una de las de más mérito de todo el siglo XIX en América Latina, *Habitante* fue realizada para su exhibición en la Exposición Universal de París de 1855, de modo que es anterior a la réplica del templo de Quetzalcóatl de Xochicalco que se vio en la Feria de 1867. Se trata de un autorretrato en el que Laso aparece vestido como un indio de la zona surandina del Perú sosteniendo entre las manos una bella escultura de cerámica mochica que representa a un guerrero cautivo, “referencia a la condición oprimida de los indígenas”, como apunta Gustavo Buntinx en profundo y largo ensayo dedicado a este cuadro<sup>26</sup>. El título del lienzo deriva del estudio que en 1810 publicó Alexander von Humboldt, *Atlas pittoresque: vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. A las “vistas de las cordilleras” del científico Humboldt, el pintor Laso opuso un habitante de esas mismas cordilleras. ¿Por qué? Escribe Buntinx: “El artista peruano privilegia y dignifica las presencias caracterizadas de los indios, otorgándoles casi toda la carga espiritual o simbólica que Humboldt reserva para el orden geográfico y natural”<sup>27</sup>. Y agrega en otra página: “es como si Laso se hubiera propuesto pintar el habitante ausente en la imagen europea de las cordilleras consagradas por Humboldt. Lo que ahora se margina de la representación hasta el punto de desaparecerlo no es al indio sino al paisaje antes hipostasiado (las vistas, ese término tan elocuente). La figura humana ocupa un primer plano absoluto. Y en sus manos la arqueología adquiere un sentido contemporáneo”<sup>28</sup>.

Buntinx se refería a la opresión que subyugaba y marginaba a la población indígena. Aunque la experiencia colonial había quedado atrás, en tiempos de Francisco Laso no había cesado la práctica de someter e incluso esclavizar veladamente a la población indígena. El racismo era rampante. A manera de ejemplo, y con el propósito de denunciarlo, Francisco Laso se refirió en un opúsculo irónicamente titulado *Aguiñaldo para las señoras del Perú*, publicado en 1854, al caso de la niña indígena que prestaba el servicios doméstico en casa pudiente, cuya suerte describió así con

<sup>26</sup> GUSTAVO BUNTINX, “Del *Habitante de las cordilleras* al *Indio alfarero*—Variaciones sobre un tema de Francisco Laso”, en *Márgenes*, cit., pág. 11.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 26.



amargura: “Era un *mueble* o *animal* que un *diputado* o *subprefecto* había regalado a mi hermana. Creo que fue de una hacienda que la arrancaron del seno maternal”<sup>29</sup>. Del texto se deduce que la arrogancia de los “blancos” se afincaba en el desprecio a todo lo que pudiera estar emparentado con el mundo indígena, para constituirse en la barrera que impidió los mestizajes que en México se iban a ensayar.

Pero en *Habitante de las cordilleras* hay otra posible lectura si nos atenemos a la inversión de valores que, según Buntinx, se planteó Laso frente a Humboldt. Si el científico alemán expresó cautela frente al arte precolombino en general, el pintor peruano lo exaltó, visible en la manera como el autorretrato, lleno de orgullo, exhibe el huaco mochica. Su altivez es tan esencial a la obra y su significación es tan clara que inicialmente, habiendo sido interpretado el retrato como el del alfarero que habría modelado y cocido la escultura cerámica que el personaje tiene en las manos, un crítico francés comentó: “¿Cómo serán los reyes en ese país si los alfareros tienen allí aire tan solemne?”<sup>30</sup>. Francisco Laso valoraba lo que el barón de Humboldt no entendía plenamente y se acogía a una idea expresada en 1851 por ese pionero de los estudios arqueológicos en Perú que fue Mariano Eduardo Rivero, coautor y reconocido promotor de esa obra fundamental y reveladora que es *Antigüedades peruanas*. Para Rivero, “Babilonia, Egipto, Grecia y Roma” no eran “los únicos imperios que merecen servir de pábulo a una imaginación generosa”<sup>31</sup>. Buntinx menciona que *Antigüedades peruanas* fue presentada en la misma Exposición Universal en que se exhibió *Habitante de las cordilleras*, lo que permite concluir que, mucho antes que los mexicanos José Bernardo Couto y José Joaquín Pesado expresaran sus prevenções frente al arte precolombino, Mariano Eduardo Rivero vislumbró lo que éste ofrecía de positivo, logrando tener un intérprete recursivo y sofisticado en Francisco Laso. En un país que social y políticamente le daba la espalda al indígena, pese a constituir éste la mayoría de la población, se producía una obra artística altamente calificada que México —aunque favorable a subsanar las injusticias que contra el indio introdujo el colonizador español— tardaría años en ver.

Las mejores pinturas de Laso carecen del énfasis literario que acostumbraban sus contemporáneos, que en algunos países estuvo vigente hasta bien entrado el siglo xx. En las tres telas que conocemos con el título de *Pascana* (c. 1860) podemos apreciar indios descansando en sus campamentos. Nada extraordinario ocurre en ellas: el tiempo parece detenido y el silencio reina. Algo de Ingres hay en Laso, no en el tratamiento pictórico pero sí en la quietud. Su práctica pictórica, soterradamente

<sup>29</sup> FRANCISCO LASO, *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos*, Lima: IFEA / Museo de Arte de Lima, 2003, págs. 73-74 (cursivas del autor).

<sup>30</sup> Cit. por BUNTINX, ob. cit., pág. 11.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 31.

antiacademicista, contrasta con la de su compatriota Luis Montero y con las de los mexicanos José María Obregón, Félix Parra, Leandro Izaguirre y Rodrigo Gutiérrez, dedicados practicantes del cuadro de historia academicista. El peruano Montero es el autor de *La muerte de Atahualpa* (c. 1865), conocido también como *Entierro de Atahualpa*, de ambicioso aliento y soberbia ejecución, agriamente discutido por Roberto Miró Quesada al decir:

En el cuadro mismo, el único personaje indio masculino es el Inca, que está muerto. Los demás personajes indígenas son todos femeninos. Aquí la carga ideológica es muy clara: el Inca presenta rasgos físicos indígenas, mientras las mujeres están vestidas según una moda imaginaria, más bien posrenacentista. Es decir, el único personaje indio verosímil es un muerto, el resto de indígenas presentes en el cuadro son cualquier cosa menos indios —salvo una de las mujeres, que luce una lliclla (esto podría estar demostrando que a pesar del control ideológico inconsciente, ese mismo inconsciente le juega una mala pasada a Montero: lo indígena real no está muerto, sino que existe en toda su plenitud vivencial en una mujer, capaz de reproducirse)<sup>32</sup>.

De lo anterior concluye con razón Miró Quesada que “lo español es claro y definido, y está de pie —todos los españoles están parados y en actitud arrogante—, mientras lo indígena es ficticio, ambiguo, muerto y está arrastrándose, caído, yacente”<sup>33</sup>. El autor compartía con Francisco Statsny la opinión según la cual la gran tela de Montero “impresiona por sus dimensiones realmente gigantescas y por la bizarría de su reconstrucción histórica, más vinculada a una decoración de ópera de Verdi que a la realidad arqueológica”<sup>34</sup>. El velado hispanismo del pintor peruano Luis Montero era el polo opuesto del indianismo practicado por los mexicanos, inclinados como Francisco Laso a reivindicar al aborígen tanto humana como cultural, social, histórica y políticamente. Como ya lo ha señalado Gustavo Buntinx, Laso se identificó con los principios protocivilistas de Manuel Pardo. Su compromiso ideológico lo llevó a renunciar a la pintura y a ser elegido miembro del Congreso Constituyente de 1867<sup>35</sup>, convirtiéndose en el primer artista latinoamericano al que la pasión por los temas de su obra plástica arrastró sin remedio a la política activa. Manuel Pardo fue presidente del Perú de 1872 a 1876. Con su asesinato, su proyecto político quedó interrumpido brutalmente.

<sup>32</sup> ROBERTO MIRO QUESADA, “Los funerales de Atahualpa”, en *Márgenes*, cit., pág. 110.

<sup>33</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>34</sup> FRANCISCO STATSNY, *Breve historia del arte en el Perú*, Lima: Universo, 1967, pág. 54.

## EL INDIO Y LA ACADEMIA DE ARTE

En México se destacaron ampliamente los aportes de los ya mencionados Obregón, Parra e Izaguirre, los más ambiciosos en el empeño de traer al presente la historia antigua del país. Si el ingeniero Francisco M. Jiménez había tenido en el *Monumento a Cuauhtémoc* la lucidez de mirar y reactualizar el arte de varios pueblos y culturas de México, otros artistas prefirieron concentrar esfuerzos en la exaltación de la civilización mexicana. No en vano la actual Ciudad de México era la continuación de Tenochtitlán, la destruida capital mexicana. Dictados los lineamientos a seguir por un historicismo de corte centralista que puede ser comprensible pero también es discutible (en Colombia se exaltaría a los muiscas —más conocidos como chibchas—, pertenecientes al área de Bogotá y Tunja, aunque el pueblo tairona, asentado en la costa Caribe, fuera más avanzado cultural y tecnológicamente), los pintores se dedicaron a imaginar el remoto pasado. Los estimuló en el empeño el maestro catalán Pelegrín Clavé, pintor formado en Roma dentro de la tradición clasicista y quien en 1846 asumió la tarea de reorganizar y orientar la Academia de San Carlos. Según Justino Fernández, Clavé sobresalió por “su inteligencia para escoger temas para sus discípulos que encajasen bien con el México de entonces”<sup>36</sup>, con lo que dio “inicio a la pintura de paisaje y la de historia, ésta con asuntos del México indígena antiguo”<sup>37</sup>.

Queda claro, entonces, que el género histórico se fomentó en la academia a través de la enseñanza. Xavier Moysén ha escrito al respecto: “Una de las clases regulares de la Academia de San Carlos era la de pintura de historia, con un fuerte énfasis en el pasado mexicano. Los acontecimientos del período prehispánico eran preferidos dentro de la intención de preservar el mundo indígena antiguo de un olvido inmerecido”<sup>38</sup>. El primero en asumir el tema fue José María Obregón. De 1869 es *La reina Xóchitl*, que *El Siglo XIX*, según Justino Fernández, reseñó con satisfacción. Escribió *El Siglo XIX*: “[Obregón] despertará el gusto por el género [historia antigua de México] que inicia y que ofrece a nuestros artistas asuntos tan hermosos y nuevos”<sup>39</sup>. En línea con el tema hermoso y nuevo que señalaba el periódico, el mismo pintor realizó *El descubrimiento del pulque* (1869), obra que plasma el instante en que se presenta al gran señor de Mitla la bebida, hecha del maguey, que propicia el éxtasis

<sup>35</sup> BUNTINX, ob. cit., págs. 58-59.

<sup>36</sup> FERNÁNDEZ, ob. cit., pág. 57.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 59.

<sup>38</sup> XM (Xavier Moysén), “José Obregón”, en *Mexico—Splendors of Thirty Centuries*, New York: The Metropolitan Museum of Arts, 1990, pág. 515.

<sup>39</sup> JUSTINO FERNÁNDEZ, *Estética del arte mexicano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pág. 399.

ritual. De alguna manera, las dos pinturas de Obregón son celebratorias, ya que presentan aspectos positivos de la historia prehispánica.

De intención crítica son *Un episodio de la Conquista* (1877) de Félix Parra y *La tortura de Cuauhtémoc* (1893) de Leandro Izaguirre. El cuadro de Parra es como una ventana abierta en el tiempo que permite presenciar las masacres que los españoles perpetraron contra los indígenas. La violencia de la arremetida conquistadora contrasta con el escenario sólido y soberbio en que ocurre el episodio, representación de un espacio arquitectónico que parece edificado para la eternidad. El otro cuadro mencionado, el de Izaguirre, tiene por motivo un Cuauhtémoc al que los conquistadores torturan quemándole los pies. Como manifestaciones del orgullo nacional herido, la actitud bienintencionada de tales pinturas tenía su talón de Aquiles en la concepción estética —de dudoso cuño— que la época propiciaba. Podemos abordar y sopesar esa concepción a partir de otro cuadro de Izaguirre, *La fundación de México* (1892), criticado en su momento por no “haber dado a los indios, sin desnaturalizar los rasgos distintivos de la raza, formas más bellas”. Al hacer su comentario de la cita anterior, Justino Fernández recordó que “se trataba una vez más del idealismo clasicista”<sup>40</sup>, sólo que manejado sin el rigor y el buen criterio de que ya había dado muestra el ingeniero Francisco M. Jiménez.

Por ser más fantasiosos que los escultores, los pintores acataron la peligrosa sugerencia de embellecer las representaciones de los indígenas “sin desnaturalizar los rasgos distintivos de la raza” y establecieron un precedente que la posteridad ha rechazado. Con ironía, Fernández escribió de Obregón que su “Xóchitl podría ser una vestal en Grecia y el ‘emperador’ un Apolo helenístico”. Y precisó más adelante:

Academicismo en la composición, en el dibujo, en la concepción toda y clasicismo en los tipos principales, combinados con los propiamente indígenas, hacen de este cuadro un precioso documento de la visión histórico-artística del siglo XIX del mundo antiguo indígena de México, que a todo trance se quería ver como si fuese el Olimpo; los académicos ni gustaron ni entendieron la belleza autóctona del pueblo mexicano, antes la despreciaron, por eso se esforzaron en darle otra belleza clasicista, la única que tuvieron por tal<sup>41</sup>.

Xavier Moysén ha dicho otro tanto al analizar *El descubrimiento del pulque*: “Está más cerca de la tradición clásica que de la realidad mexicana. Es así que el rey y su trono parecen prototipos antiguos y la delicada joven india recuerda una vestal

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 425.

<sup>41</sup> JUSTINO FERNÁNDEZ, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México: Imprenta Universitaria, 1952, págs. 88-90.

romana. La arquitectura es una total invención del artista”<sup>42</sup>. Esta última es una alusión a su total falsedad con relación a la edilicia prehispánica que, de habérselo propuesto, el pintor habría podido estudiar y dibujar en los centros ceremoniales que se conocían en su época.

De la crítica anterior no se libró una obra no mencionada hasta ahora, *La deliberación del senado Tlaxcala después de la embajada de Cortés* (1875) de Rodrigo Gutiérrez. Celebra esta pintura la resistencia a la invasión española, que simboliza la figura de Xicotencatl, asunto cuya exaltación resultaba pertinente cuando México acababa de combatir contra tropas europeas para volver a ser una nación libre. Gutiérrez representó en un vasto recinto, inexistente en los ejemplos de arquitectura precolombina descubiertos hasta hoy, una reunión en la que algo importante se discute con asistencia de público. El debate “democrático” transcurre bajo la tutela de la portentosa escultura que se halla al fondo, a la vista de un público gesticulante situado en el primer plano, el todo ensombrecido por densa penumbra. Los cuatro “senadores” indígenas y el atento público de la derecha están en el triángulo de luz que, avanzando hacia la izquierda como una flecha, baña el conjunto e ilumina el recinto y las mentes. El acto de debatir ideas se halla atado, en el lienzo de Gutiérrez, a la tradición republicana, a tal punto que el ya citado Moysén ha escrito que la “postura declamatoria” de uno de los personajes parece la de “un orador romano”<sup>43</sup>.

Como bien puede verse, bastante tenían en común las indígenas italianizadas del peruano Luis Montero, el hercúleo Tlahuicole del español Manuel Vilar, el apolíneo emperador azteca de José María Obregón y el orador indígena romanizado de Rodrigo Gutiérrez. Por sus temas, las obras que firmaron nos revelan una actitud política, no una estética pensada desde adentro. Sin duda, éste es un reproche válido que se puede matizar diciendo que —pese a sus desvíos— atreverse a pintar indios (aunque poco auténticos) era un paso adelante si se compara con las bacantes de airecillos europeos que, para goce del emperador Maximiliano, pintó Santiago Rebull en el Castillo de Chapultepec. Dicho esto se comprende que, derrotada la invasión franco-austriaca a México, en adelante se fomentara la celebración de los rasgos que mejor definían la nacionalidad.

## EL INDIGENISMO DEL SIGLO XX

Hacia 1911, los alumnos de la Academia de San Carlos, en México, empezaron a manifestar interés en temas indígenas, en lo que vino a ser la continuidad de las

---

<sup>42</sup> *xt.*, ob. cit., pág. 515.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pág. 516.



concepciones académicas de mediados del siglo XIX. Toca entonces matizar el entusiasmo mesiánico con que uno de sus protagonistas, nada menos que David Alfaro Siqueiros, se refirió a los acontecimientos de que fue protagonista. En su voluminosa autobiografía, cuando habla de la formación artística que recibió de 1911 a 1914, Siqueiros cuenta que el “aprendizaje seguía más o menos las mismas etapas normativas de las épocas de Pelegrín Clavé y Rebull”<sup>44</sup>. Según Siqueiros, él y sus discípulos fueron conscientes de la obsolescencia académica que tenían que padecer a pesar del cambio de centuria, cuando hacía rato el academicismo había periclitado en Europa. Actuando en consecuencia, el alumnado exigió actualizar el programa de enseñanza, una de las metas de la huelga estudiantil de 1911. El permanente y casi siempre insatisfecho inconformismo del Siqueiros revolucionario se reflejó, en el plano estético, cuando habló de una “curiosa preocupación, más bien subconsciente, por la preferencia de modelos de raza indígena” que él y sus discípulos empezaron a sentir. Ese sentimiento, anotó, fue la “respuesta a la costumbre establecida” de contratar “modelos de tipo español”. Concluyó diciendo Siqueiros: “Aquello nos dio oportunidad de empezar a acercarnos en forma por demás subconsciente, sin teoría prefija alguna, a las soluciones etnográficas que nos dominarían más tarde”<sup>45</sup>. Resulta curioso que Siqueiros haya repetido dos veces que su actitud fue subconsciente y que en la segunda ocasión añadiera que todo ocurrió “sin teoría prefija alguna”. Al respecto, el historiador Olivier Debrouse parece contradecirlo en su monografía sobre la huelga que en abril de 1911 estalló en San Carlos, cuando escribe lo siguiente:

Pocas semanas antes de que se iniciara la insurgencia [revolucionaria ocurrida en noviembre], en septiembre de 1910, al celebrar el Centenario de la Independencia de México, el gobierno de [Porfirio] Díaz organiza una exposición de arte español. Los estudiantes de San Carlos dirigidos por un disidente, Gerardo Murillo (el Doctor Atl), montaron de inmediato una contraexposición que a la postre fue reconocida oficialmente y que ellos titularon, como es obvio, Salón de Independientes<sup>46</sup>.

Con los años, uno de los aportes culturales significativos del Doctor Atl fueron sus estudios, consignados en *Las artes populares en México* (1922), publicados en dos volúmenes de gran rigor y seriedad. En el mismo artículo, Olivier Debrouse ha recordado la proyección pedagógica de tan particulares y entonces novedosos estudios: “Atl es sin duda el primero en interesar a ciertos artistas en los objetos artesanales indígenas como fuente de inspiración plástica al margen de la

<sup>44</sup> DAVID ALFARO SIQUEIROS, *Me llamaban el coronelazo*, 3ª. ed., México/Barcelona/Buenos Aires: Grijalbo, 1987, pág. 83.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>46</sup> OLIVIER DEBROUSE, “La grève de l’Academie”, en *L’Écrit*, Paris; No. 2, janvier 1983, pág. 56.

Academia”<sup>47</sup>. La precisión es pertinente y de notables repercusiones porque implica que no sólo hubo interés en el indígena desde el punto de vista fisiognómico, ya que al mismo tiempo se estimularon aproximaciones que permitían medir y apreciar el alcance intelectual y cultural de los productos de su ingenio. Son dos aspectos que en Siqueiros se cruzan y expresan en temprana fecha, cuando vuelve de Europa y pinta, en 1922 y 1923, los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Pero para lo que aquí interesa viene al caso no olvidar que la inclinación del alumno Siqueiros por los modelos de raza indígena era, a un tiempo, de tipo político-social y estético. Era de tipo político-social en cuanto hizo una escogencia, de raíz ideológica, en oposición a la costumbre de pintar modelos de raza blanca en un país en el que predominan los indígenas y los mestizos, y de tipo estético porque la escogencia le abrió —gracias al Doctor Atl— el camino que lo llevó a estudiar la tradición artística precolombina, marcando la obra que pintó de 1922 a 1939.

Siqueiros forjó un lenguaje propio a partir de ciertos antecedentes que por suerte el pintor menciona: el paisaje mexicano que con innegable acierto pintara José María Velasco en el siglo XIX y el indianismo o indigenismo de “pintores jóvenes” como Saturnino Herrán, que, según él, “empezaron a ejercer una poderosa influencia de inclinación nacionalista en nosotros”<sup>48</sup>. ¿Qué fue lo que realmente le llamó la atención a un joven como él? Siqueiros supo precisarlo: “Las escenas de indios, aunque [éstas] aún [estaban] en sus manifestaciones eufóricas, ya que se trataba de mexicanos nativos en fiesta, en fiesta en Xochimilco, por ejemplo, portando flores, etcétera, con un evidente olvido de la representación dramática”<sup>49</sup>. Con estas palabras expresaba claramente que al pintor en ciernes le interesaba, ante todo, el indio en su dimensión humana, no el indio de feria, porque aspiraba a dar cuenta de individuos reales, de carne y hueso, social y económicamente discriminados y políticamente sumidos en la mudez casi absoluta. A reivindicar estos aspectos dedicó su arte, corolario de dos reflexiones ligadas a su experiencia en San Carlos, en huelga durante casi todo el periodo de su vinculación al claustro. La primera reflexión, de tipo pedagógico, tiene que ver con los directivos y maestros de la academia: “Era necesario expulsar de nuestras aulas a todas aquellas momias que habían sostenido el programa académico”<sup>50</sup>. Los jóvenes las repudiaban, pero la acción no podía ni debía limitarse a este aspecto. Surge entonces la segunda reflexión, cuyas conclusiones alimentaron el espíritu de contradicción sistemática que por esos días animaba al estudiantado, testigo del giro europeísta que en sus últimos años alentó el porfiriato, presente y plenamente

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>48</sup> SIQUEIROS, *ob. cit.*, págs. 84 y 85.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pág. 85.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, pág. 88.



actuante, en el plano cultural, hasta la exposición de arte español organizada con motivo del Centenario de la Independencia, en septiembre de 1910. Sobre el europeísmo oficialmente entronizado, escribió el pintor:

Nuestra labor limpiadora husmeaba por todas partes buscando los olores porfirianos para arrojarlos ignominiosamente de nuestro establecimiento. Todo lo que ellos nos habían dicho tendría que ser comprendido y aplicado precisamente a la inversa. Ellos adoraban el europeísmo artístico de la colonia española en México, nosotros deberíamos execrarlo; ellos decían que el arte prehispánico de México era un arte bárbaro de idólatras sanguinarios, nosotros deberíamos responder que al lado de ese arte todo lo demás era basura. Si ellos decían que la belleza era greco-romana, nosotros tendríamos que sostener que jamás había existido nada más feo que aquello. Ningún interés le daban a las razones indígenas de México, como no lo daban a su arte popular; pues entonces, para nosotros nada había más bello que un indio y nada más profundo que el arte de los indios<sup>51</sup>.

La firme reprobación de la idea de que el precolombino “era un arte bárbaro hecho por sanguinarios” lo dice todo, pero es mucho más memorable el hondo disgusto del autor al rememorar el episodio. La huelga de San Carlos lo marcó políticamente y dejó profunda huella en la historia del arte mexicano, algo que Siqueiros explicó de la siguiente manera, en clara alusión a las conquistas logradas por el alumnado de San Carlos:

Batallando políticamente habíamos obtenido ventajas económicas, progresos pedagógicos y experiencias iniciales para la elaboración de los primeros conceptos de nuestra nueva doctrina estética. En esas condiciones comenzábamos nuestra carrera mediante un acto que nos daba confianza definitivamente en la política como arma de operaciones. Nuestros primeros balbuceos en una nueva vida que era la antítesis de lo anterior, su negación y el principio de su muerte. Nuestro movimiento era, pues, la primera conmoción de la revolución social de México en el campo de la cultura [...]. De ahí parten, como tronco fundamental, todas las exteriorizaciones posteriores del pensamiento intelectual moderno de México. Este antecedente explica además la preponderante participación posterior de mi generación mexicana de artes de la plástica en el panorama general de la política del país<sup>52</sup>.

La declaración es fundamental, sobre todo para quienes que critican e incluso condenan, sin argumentos de peso, la alta politización del arte mexicano producido de 1922 en adelante. En realidad, los acontecimientos históricos de la Revolución absorbieron como una tromba a los artistas que la apoyaron. Por eso Siqueiros fustigó a los

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, loc. cit.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pág. 92 y 93.

artistas “inquietados sólo por los problemas internos de la plástica”<sup>53</sup>, sin que esto significara que él desconociera que la pintura de su época planteaba problemas por resolver desde y para la pintura.

Durante el tiempo que luchó como soldado de la Revolución, hallándose en Tehuantepec con otros artistas e intelectuales combatientes, “el tema central de nuestras discusiones —escribió el pintor— fue exactamente el problema de cómo deberíamos interpretar en el futuro a nuestro país, a México, desde el campo de la estética”<sup>54</sup>. Si se considera que a la larga fueron distintas las opciones que en ese campo elaboraron los pintores revolucionarios, la inquietud teórica de Siqueiros y sus amigos tenía sentido. Es suficiente señalar por lo pronto que si José Clemente Orozco prefirió lo hispánico a lo amerindio, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y más adelante Rufino Tamayo hicieron profesión de fe en el pasado precolombino, si bien es verdad que los tres abordaron y desarrollaron el asunto de muy distintas maneras.

En el caso particular de Siqueiros, su campaña militar en tiempos de la Revolución —cuando, según dice, pudo “recorrer el país en toda su superficie” y “transitarlo en todas direcciones”— fue el acontecimiento que le facilitó “la contemplación directa de la inmensa tradición cultural de nuestro pueblo, particularmente en lo que se refiere a la obra extraordinaria de civilizaciones precortesianas”<sup>55</sup>. Aunque en ninguna línea identifica los restos de las civilizaciones o sitios arqueológicos que tuvo la suerte de poder admirar, con sinceridad llegó a admitir —en la misma página— que antes de la correría “no conocíamos en realidad, cuál era la verdadera medida de los valores culturales que encerraba nuestra nación”. Yendo aún más lejos, aseveró de modo autocrítico que, si bien los inexpertos alumnos combatían a los “catedráticos porfirianos” llenos de prejuicios estéticos y sociales, ellos también estaban “saturados de muchos de los prejuicios que se nos habían inyectado”. De allí un interrogante fundamental, relacionado con lo que por espíritu de contradicción se afirmaba de dientes para afuera pero sin tener el respaldo que da el conocimiento sustancioso y sólido de un tema: “¿Existía en México un pasado tan grandioso?” La respuesta a esa pregunta la encontró Siqueiros en las reuniones que en plena campaña militar, vistiendo uniforme de soldado, efectuaban los escritores y artistas combatientes. Escribió el pintor:

Recuerdo bien que las primeras conclusiones teóricas que sacamos [...] fueron las siguientes: las obras plásticas que han surgido como fruto natural de la misma geografía en que habitamos nos dan el camino para el encuentro de nosotros mismos y parece evidente que la expresión artística corresponde más a las circunstancias

<sup>53</sup> *Ibid.*, pág. 94.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pág. 106.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 129.

geográficas, climatológicas y a las formas de producción, a la sociedad, antes que a las particularidades de las razas<sup>56</sup>.

¿Cuáles eran las grandes obras plásticas surgidas “como fruto natural” del medio geográfico mesoamericano? El autor no las identificó, pero es claro que tenía en mente las de origen olmeca, teotihuacano, maya, zapoteca, mixteca, tolteca, etc., con las que empezó a familiarizarse durante la guerra civil, sin llegar nunca a ser un experto en el asunto. Dado su temperamento volcánico, lo guió la intuición más que el estudio. En una primera etapa de trabajo, a la hora de dibujar los modelos en clase, Siqueiros se conformó con la belleza física del indígena. En una segunda fase, tras vencer prejuicios gracias a su afortunado contacto intelectual con el Doctor Atl, el futuro muralista reflexionó sobre la trascendencia estética del arte precolombino. Esta reflexión lo llevó a sopesar la posibilidad de adaptar a la expresión contemporánea los lenguajes de la América antigua, tal y como los artistas italianos del Renacimiento habían adoptado y puesto al servicio de necesidades nuevas el arte clásico mediterráneo, florecido casi veinte siglos antes. Formalizar la idea que plantea el principio de buscar, identificar y encontrar fuentes de inspiración en el arte indoamericano fue lo que Siqueiros hizo en Barcelona, en 1921, cuando redactó y publicó “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. En diez años exactos, David Alfaro Siqueiros había pasado del balbuceo a la afirmación autosuficiente. En el mismo lapso, otros artistas pintaron indios, sospechosamente acicalados muchas veces.

El más destacado de esos pintores era Saturnino Herrán, el autor de *Nuestros dioses* (1916-1918), obra ambiciosa, de figuras concebidas, todas, a una escala mayor que el natural. Herrán tuvo un débil continuador en el Xavier Guerrero que en 1921, en Ciudad de México, expuso figuras indígenas en poses coreográficas algo excesivas, como las que pueden verse en *Humanidad* y *Un guerrero azteca*, pinturas que no fueron bien recibidas por algunos entendidos, debido a que se detectó en ellas una “influencia francesa que desvía por completo su natural tendencia a la ejecución fácil y enérgica”<sup>57</sup>. La influencia que se le reprochaba a Guerrero provenía de una tardía y mala asimilación del *art nouveau*, y su solo enunciado era una expresión del replanteamiento americanista en curso. Saturnino Herrán y Xavier Guerrero ilustraban temas indianistas con más voluntad anecdótica que empeño plástico y con más interés en el prurito de ceñirse al modelo estético importado que a la honda satisfacción de crear o recrear modelos propios. Se repetía la fracasada experiencia de Luis Montero, José María Obregón, Félix Parra, Leandro Izaguirre y Rodrigo Gutiérrez en

<sup>56</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>57</sup> “Un nuevo pintor mexicano”, en *El Universal Ilustrado*, México, enero 27 de 1921, pág. 21.

el siglo XIX, pero con la novedad de que las soluciones *art nouveau* estaban reemplazando las soluciones neoclásicas y academicistas de las generaciones anteriores.

Si comparamos a Saturnino Herrán con sus contemporáneos, éste sobresale ampliamente porque en *Nuestros dioses* supo sustraerse al cuadro de historia para plasmar una imagen sugerente por sus innegables proyecciones simbólicas, simbolismo que pudo concebir con absoluto rigor gracias a “sus años de trabajo en la Inspección de Monumentos Arqueológicos, cuando todavía la dirigía Leopoldo Batres”, época en que realizó “excelentes calcas —que todavía existen— de los murales del Templo de la Agricultura, cuyos originales desaparecieron poco después, restándonos sólo esas copias”<sup>58</sup>. En el motivo central de *Nuestros dioses*, Herrán puso en pie de igualdad los aportes culturales de Europa y América al integrar en una sola figura a la diosa Coatlicue y al Cristo crucificado, “dos adoraciones que se funden en una”, al decir de Manuel Toussaint<sup>59</sup>. De un lado del proyectado tríptico, los españoles se yerguen señoriales; del otro consideró pintar indios “en actitud sumisa, implorante”<sup>60</sup>, de acuerdo con lo que podemos ver en los precisos y bien acabados dibujos preparatorios. Si los españoles aparecen ricamente vestidos, los indios están semidesnudos, producto de una ideología que tendía a subvalorar lo propio, en línea con el peruano Luis Montero. En contraste, tenemos que una vieja tendencia, dada a embellecer el aspecto exterior y simple del indígena, era ampliamente satisfecha por Herrán. De allí las siluetas alargadas, de lánguidos gestos, que pintó y dibujó, amaneradas y falsas de toda falsedad, en las que Raquel Tibol ha visto “aborígenes de cuerpos atléticos y gestos de odaliscas”<sup>61</sup>. En contraste, el sincretismo de la Coatlicue y Cristo era novedoso e incluso afortunado, ya que la diosa azteca es el símbolo de la fertilidad y su figura simboliza, como la del Redentor agonizante, el ciclo de la vida y la muerte. Con admirable y afortunado desenfado, el artista logró combinar iconografías y conceptos, o sea que, parafraseando a Toussaint, podemos hablar de dos agonías que se funden en una. Se trata, citando a Tibol, de “Cristo vuelto a crucificar en el cuerpo de la diosa, que a su vez lo está pariendo”<sup>62</sup>. En la composición, Herrán aprovechó incluso que la deidad precolombina presenta una silueta cruciforme, apropiada a la síntesis visual que requería. Por eso su intento, aunque inconcluso porque la muerte lo sorprendió cuando ejecutaba su obra magna, tiene un sitio de honor en la historia.

<sup>58</sup> DANIEL SCHAVELZON, “La imagen del indígena en Saturnino Herrán”, en SCHAVELZON, ob. cit., pág. 307.

<sup>59</sup> MANUEL TOUSSAINT, *Saturnino Herrán y su obra* (edición facsimilar de la de 1920), México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pág. 31.

<sup>60</sup> SCHAVELZON, ob. cit., pág. 310.

<sup>61</sup> RAQUEL TIBOL, *Historia general del arte mexicano - Época moderna y contemporánea*, México Buenos Aires: Hermes, 1964, pág. 104.

<sup>62</sup> *Ibid.*, loc. cit.

## EL INDIO Y LA ESTÉTICA

Pintores decimonónicos como Montero, Obregón, Parra, Izaguirre y Gutiérrez y del siglo xx como Herrán y Guerrero no se apoyaron nunca —para reelaborarlos— en los valores estéticos del arte indoamericano. No tenían por qué hacerlo, si bien es verdad que Herrán y Guerrero eran posteriores a *Las señoritas de Avignon* de Picasso, la pintura que le abrió las puertas a toda clase de apropiaciones, entre ellas las que luego iban a forjar —con criterios vanguardistas— un arte de reconocible personalidad latinoamericana. Con Carlos Mérida, en cambio, el giro fue tajante. Su intención inicial, cuando se estableció en México en 1919, fue estudiar de cerca el arte prehispánico, algo que ya había hecho en su país, como informó *El Universal Ilustrado*: “Durante dos años estudió la civilización maya y ahora dedica sus esfuerzos a la cultura teotihuacana”<sup>61</sup>. En México, Mérida contó con las condiciones operativas, académicas y económicas que lo ayudaron a llevar a cabo la ambiciosa y exigente tarea, pudiendo ampliar sus conocimientos. Sobre la ayuda que recibió Mérida en México ha escrito Fausto Ramírez en *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*:

Mérida solicita la creación de un puesto especial para él de agregado temporal en la Dirección de Antropología o en la Inspección de Monumentos Artísticos. Desde 1917, alega, tenía solicitado un apoyo económico para venir a México a continuar su “labor de arte americano, que había de enriquecer con el estudio, en sus propias y admirables fuentes, de lo que fue la civilización azteca”. Finalmente se le concede una pensión de cincuenta pesos mensuales, válida del 1º de febrero al 31 de diciembre de 1920<sup>62</sup>.

Vale la pena mencionar que en 1921, siguiendo el sendero de Herrán y Mérida, Rufino Tamayo entró a trabajar como dibujante al Departamento de Etnografía Aborigen del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía<sup>63</sup>, donde pudo estudiar minuciosamente las piezas que le tocaba trajinar en el desempeño de su puesto. De esta experiencia derivó Tamayo los múltiples y muy fecundos conocimientos que influyeron en su pintura. Con Mérida, Siqueiros y Tamayo encontramos al fin la debida y sistemática apropiación de estéticas indoamericanas, base de los lenguajes

<sup>61</sup> “Una caricatura y dos exposiciones”, en *El Universal Ilustrado*, México, agosto 26 de 1920. Cit. en *Homenaje Nacional a Carlos Mérida Americanismo y abstracción* (catálogo), México: Galería Arvil, Monterrey. Museo de Monterrey, 1992, pág. 183.

<sup>62</sup> FAUSTO RAMÍREZ, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pág. 118, n. 25.

<sup>63</sup> INGRID SUCKAER, “Tonalidades biográficas de Tamayo”, en *Tamayo*, México: Biotaf, 1998, pág. 176.



altamente personales que se propusieron elaborar. Gracias a la posición de principios que los tres asumieron, el salto cualitativo fue apreciable. Por eso hay que citar las críticas que Carlos Mérida le hizo a Saturnino Herrán, el pintor de indios en fiesta en el parque de Xochimilco (*La ofrenda*, 1913, y *Tehuana*, 1914) y de indios en ritos equívocos (*El quetzal*, 1917, y *El flechador*, 1918), obras que por cierto aspiraban a ser expresiones fundadoras de un arte mexicano con personalidad y rango, anhelo por desgracia mal encaminado que Mérida supo corregir y situar en sus exactas proporciones. En julio de 1920, en artículo que tocaba aspectos de su personal credo artístico, el joven pintor guatemalteco escribió lo que sigue: “Hay en México un criterio erróneo de lo que debe ser la pintura nacionalista. O bien se cree que se hace obra nacionalista pintando un charro, un rebozo, una china poblana, o una tehuana más o menos almidonada; o bien se cree que el arte nacional debe ser una copia servil del Calendario Azteca o la Piedra de los Sacrificios”<sup>66</sup>.

A propósito de la tehuana almidonada, Saturnino Herrán no estaba solo. Bajo la influencia de los españoles Ignacio Zuloaga y Julio Romero de Torres, algo muy similar estaba ocurriendo en otros países de América Latina. Se pintaban obras ampulosas en las que campeaba el discutible artificio de basarlo todo en las poses forzadas y los vistosos colores de un traje regional. Regía un afán rayano en el exhibicionismo, alimentado por el deseo de expresar lo que con comprensible orgullo se consideraba singular y propio. Según Justino Fernández, Herrán “fue capaz de pintar la vida mexicana y los tipos indígenas —además de los criollos— ya sin que tuvieran que parecer griegos o romanos”<sup>67</sup>. Es de reconocer que su esfuerzo significó un paso adelante, pero, en opinión de Mérida, tal esfuerzo fue fallido por centrarse en lo superficial y no en lo esencial. De allí el principal reparo que le formuló al autor de *Nuestros dioses*: “La obra de Herrán no tiene a mi juicio ninguna cualidad mexicana, a excepción de los tipos que él tomó como motivos; todo en él es anecdótico, sin más cualidad que su soberbio dibujo”<sup>68</sup>. Palabras escuetas y duras, pero acertadas y absolutamente necesarias si se asumen como el motor conceptual y teórico del cambio que el propio Carlos Mérida estaba gestando desde antes de llegar a México, país al que se desplazó precisamente para poder materializar su proyecto vanguardista.

<sup>66</sup> CARLOS MÉRIDA, “La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos”, en *El Universal Ilustrado*, México, julio 29 de 1920. Cit. por RAMÍREZ, ob. cit., pág. 115.

<sup>67</sup> FERNÁNDEZ, *El arte de México en el siglo XIX*, ob. cit., pág. 210.

<sup>68</sup> Mérida, ob. cit., loc. cit.



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, *Allegoria de América*, 1751-1753.



MANUEL VILAR, *Tlahuicole*, 1851.

PEDRO JOSÉ FIGUEROA,  
*Bolívar y la América India*,  
c. 1822.





FRANCISCO LASO, *Habitante de las cordilleras*, 1855.

LUIS MONTERO, *La muerte de Atahualpa*, c. 1865.

Adelante, a la izquierda: JOSÉ OBREGÓN, *El descubrimiento del pulque*, 1869. A la derecha: RODRIGO GUTIÉRREZ, *El senado de Tlaxcala*, 1875.













SATURNINO HERRÁN, el símbolo de Cristo-Coatlicue del friso *Nuestros dioses*, 1916-1918.



CULTURA MEXICA, *Coatlicue*, 1487-1520.