

La Ciudad de México en 1921: arte popular, escaparate de la nación

1921 Mexico City: popular art, window display

ALICIA AZUELA DE LA CUEVA ¹

Cómo citar este artículo: Azuela de la Cueva, A. (2022). La Ciudad de México en 1921: arte popular, escaparate de la nación. *Revista de Ciencias Sociales Ambos Mundos*, (3), 39-52. <https://doi.org/10.14198/ambos.21056>

Resumen

En 1921, México organizó una celebración emblemática del primer centenario de la consumación de la Independencia. Esta conmemoración fue paradigmática y jugó un papel fundamental político y cultural, construyendo y promoviendo una imagen positiva de México y del régimen posrevolucionario liderado por Álvaro Obregón. Este trabajo describe los proyectos artísticos del centenario y el imaginario sobre México mostrado a través de eventos artísticos y culturales del programa oficial, tales como exposiciones de arte y representaciones populares. Además, este trabajo observa el caso del Teatro Nacional, un protagonista polémico y un proyecto fallido dentro del programa cultural del centenario. Mi objetivo es explicar cómo los artistas produjeron y mostraron imágenes del México posrevolucionario moderno y artístico, revalorizando las artes populares a través de influencias vanguardistas. Este trabajo busca demostrar que el arte y el artista fueron actores principales dentro de la celebración, pero también, que la conmemoración fue el punto de partida de una política cultural promovida hasta la década de 1960.

Palabras claves: Manifestaciones culturales; arte popular; exposiciones; imaginario; nacionalismo; propaganda.

Abstract

In 1921, Mexico organized an emblematic celebration for the first century of the consummation of the Independence. This commemoration was paradigmatic and played a fundamental political and cultural role, building and promoting a positive image of Mexico and the post-revolutionary regime led by Álvaro Obregón. This paper describes the artistic projects of centennial and the imaginary of Mexico showed through cultural and artistic commemorative events, such as art exhibitions and popular performances. Furthermore, this paper observe the case of the National Theater, a polemic protagonist and a failure project into the centennial cultural program. My aim is to explain how the artists produced and showed images of modern and artistic post-revolutionary Mexico, revaluating popular arts through avant-gardist influences. The paper seeks to demonstrate that the art and the artist were main actors into the celebration, but also, that the commemoration was a point of departure of a cultural politic promoted since 1921 until 1960 decade.

Keywords: Cultural events; folk art; exhibitions; nationalism; imagination; propaganda.

1. Alicia Azuela de la Cueva, Universidad Nacional Autónoma de México, México. alazcuev@unam.mx <https://orcid.org/0000-0002-6077-4468>

Fecha recepción: 02/10/2021, Fecha aceptación: 10/01/2022



Licencia: Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

En México, en 1921, la conmemoración de la consumación de los cien años de la independencia tuvo la intención de legitimar, ante propios y ajenos, el ascenso al poder del grupo revolucionario triunfante. Para ello, era necesario reivindicar los principios políticos y las causas sociales que llevaron a la lucha armada en 1910, así como la capacidad y compromiso del nuevo régimen de cumplir y preservar los mandatos de la Constitución de 1917 a favor de los derechos ciudadanos.

Las peculiaridades de esta conmemoración han sido objeto de estudios sólidos y poliangulares como los de Annick Lempérière (1995), Mauricio Tenorio (2009) o Virginia Guedea (2009), los cuales comparten la idea del uso de la historia como herramienta de legitimación y sus modos de apropiación y escenificación como los elementos que distinguen las celebraciones independentistas en 1910 y 1921. Consideran que ese cambio de sensibilidad histórica responde a diferencias en la concepción y en el ejercicio de gobierno: la primera de esas fechas celebra la perpetuación de un mismo grupo en el poder y por ello es aristocratizante y apoteósica, sustentada en una parafernalia conmemorativa consolidada; la segunda tiene un carácter popular y una ritualidad en ciernes, porque deriva de una revolución social y, para la reestructuración del orden público y la legitimación de su liderazgo político, requiere reconformar el aparato simbólico que corresponda al régimen de gobierno compartido.

El análisis de los rituales en los Estados-Nación cuenta con un sustento teórico sólido provisto por la sociología de la cultura, que entre otros puntos resalta la importancia de las celebraciones cívicas generar imaginarios colectivos que justifiquen la identidad y la razón de ser del orden jerárquico en el proyecto nacional. Las ideas nacionalistas se forjan o materializan en muchos de las manifestaciones artístico-culturales que aquí nos ocupan. Siguiendo los planteamientos de Georges Balandier (1994) y Pierre Bourdieu (2002), entre otros, podemos enmarcar las conmemoraciones cívicas en el ámbito del ejercicio del poder simbólico, con sustento en las imágenes y los imaginarios conmemorativos dedicados a cohesionar a la población alrededor de una misma visión de nación y ética ciudadana que permita la gobernabilidad y tiene como fin último consolidar y preservar el poder político.

Con sustento y en diálogo con estos autores y otros tantos especialistas que mucho han aportado al tema, en este trabajo utilizo como punto de par-

tida las fuentes primarias que registran el por qué y el cómo de la organización y puesta en escena de determinado evento: documentos oficiales o crónicas periodísticas que reflejan parte de las reacciones del momento. Me ocupé tanto del esfuerzo frustrado de inaugurar el Teatro Nacional como de la Noche Mexicana y la Exposición de Arte Popular, cuyo éxito a largo plazo sustentó el imaginario del México artístico y revolucionario. Por último, me ocupé del primer conjunto pictórico del muralismo mexicano, la exposición de artes en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Todos estos enfoques muestran las propuestas ético-estéticas en boga, los grupos que las sustentaron e integraron el espacio cultural que estaba también en vías de conformación como parte de los campos de poder político y cultural posrevolucionarios.

La conveniencia de celebrar el primer centenario de la independencia despertó polémicas centradas en la premura y el dispendio. Para contradecir estos reclamos se explicaba en la prensa que se trataba de

un servicio para disipar el ambiente de tragedia de diez años, que ha ensangrentado a la República, y que es necesario que las naciones extranjeras modifiquen el concepto que tienen acerca de nuestro país, presentándolo, ya no dominado por la anarquía y el vandalismo, sino regocijado y opulento (aun cuando la opulencia y el regocijo sean falsos oropeles), las fiestas próximas que se justifican plenamente y el gobierno hace bien en celebrar con todo el boato, con toda la magnificencia que le permiten sus recursos (Aspectos del centenario, 1921, p. 3).

Las primeras noticias que tenemos sobre las intenciones gubernamentales de organizar las conmemoraciones de la Independencia datan de 1919, cuando el presidente Venustiano Carranza decretó que la inauguración del Teatro Nacional sería prioritaria en el programa conmemorativo. En ese mismo año encontramos ya indicios del imaginario del que derivaría el “carácter popular” que distinguió la parafernalia celebratoria. Por ejemplo, en la ciudad de Querétaro (la “cuna constitucionalista”) se aplicó por primera vez el Método de Dibujo de Adolfo Best Maugard (que se publicaría en 1923), una gramática gráfica inspirada en motivos prehispánicos y artesanales que sería el *letimotiv* de la “mexicanidad” en las ceremonias del centenario. Dentro de esta misma línea, en 1919 se compuso el ballet “La fantasía mexicana”, in-

terpretado por Anna Pavlova¹, con diseños de vestuario y escenografía realizados por Best Maugard (Dallal, 2012, p. 168).

Tras la derrota y la muerte de Carranza, Adolfo de la Huerta, como presidente interino (junio-noviembre, 1920) facilitó el tránsito al gobierno de Alvaro Obregón con una actitud conciliatoria y se tomaron una serie de medidas en el campo de la cultura que no solo anunciaron el tono de las conmemoraciones, sino que marcaron el rumbo de las acciones educativas y culturales en la posrevolución. Si bien no se partió de cero para la organización de la conmemoración de la consumación de la Independencia, sí fue definitiva la orden presidencial que indicaba que el programa tuviera un carácter esencialmente popular y que, con excepción de aquellas ceremonias que por protocolo requirieran limitar la asistencia al ámbito oficial, el deseo gubernamental era que la mayoría de los festejos contaran con la concurrencia de todos mexicanos, sin distinción alguna. Con el propósito de formar un programa armónico entre distintos actores de los grupos dominantes, se decidió invitar a las corporaciones privadas que estuvieran organizando fiestas para el centenario, con la intención de escuchar sus sugerencias y que unieran esfuerzos con el Comité Organizador de las celebraciones.

La coincidencia entre el propósito gubernamental de dirigir al pueblo, las conmemoraciones y la vocación civilista de los ciudadanos de la república de las letras, determinó la voluntad de éstos de colaborar en las actividades conmemorativas oficiales y su integración a los espacios de gobierno desde el campo de la cultura. Aunque las celebraciones no fueron el punto de partida de esta relación que se fue forjando a lo largo de la etapa revolucionaria, sí fue uno de los espacios de oportunidad para llegar a las mayorías y, a la vez, integrarse a un proyecto cultural oficial. Durante la lucha armada abundaron acciones en este sentido por parte de la élite ilustrada; tal es el caso, por ejemplo, de la iniciativa del nuevo Ateneo de México² de fundar la Universidad Popular de México,

un centro de estudios independiente del Estado. A partir de su fundación en 1912 y durante los años de guerra, la Universidad Popular se convirtió en un espacio que reunió los esfuerzos de humanistas, científicos y artistas para difundir los conocimientos a nivel popular (matemáticas, construcción de vivienda popular, artes plásticas y literarias, etc.), con el compromiso de involucrarse con la realidad social, propósito elevado a nivel legal con la consagración de la Constitución de 1917 (y en particular, de su artículo 3° que consagra, además de la estatización de la educación, la creación y la difusión de la cultura como espacio de interacción entre el poder político y la élite cultivada).³

El Comité Ejecutivo Organizador de las Fiestas del Centenario estuvo integrado por Emiliano López Figueroa como presidente, Juan de Dios Bórrquez como vicepresidente, Martín Luis Guzmán fungió como secretario y Carlos Argüelles como tesorero. Cada una de las áreas contó además con su propio equipo responsable. Se declaró que con los actos conmemorativos se pretendía exponer “el alma de la República, dispersa y casi olvidada por los intelectuales exóticos y por el pueblo y que hasta ahora principia a mostrarse, haciendo palpable igualmente su estupenda floración” (La Noche Mexicana, 1921, p. 26).

En términos generales, los festejos de 1921 se ciñeron al ceremonial cívico conmemorativo de los grandes hitos históricos. Sin embargo, como señala Virginia Guedea (2009) “a diferencia de 1910, no se da una visión plenamente estructurada y plenamente asumida del pasado mexicano, sino diversa y a veces contradictorias interpretaciones de él” (p. 103). Aunque los héroes y los momentos históricos paradigmáticos fueron un asunto central en los discursos oficiales, conllevaron enfrentamientos entre antiguos bandos de “conservadores y liberales”, como por ejemplo, el encontronazo en la Cámara de Diputados que opuso a quienes querían desprender el nombre de Agustín de Iturbide de los muros de la

1. En la obra de Pavlova se conjugaban motivos decorativos y pasos dancísticos de inspiración popular mexicana con la estética del ballet ruso.

2. El Ateneo de la Juventud se creó en México en 1909, algunos de sus miembros más notables fueron José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso y Pedro Enríquez Ureña, entre otros. Encabezan la lucha en contra del pensamiento positivista que identificaban con el ré-

gimen porfirista y su ideología. Buscaban el rescate de la cultura y una educación humanista inspirada tanto en el pensamiento filosófico de la Grecia clásica como en los postulados de Kant, Bergson, Nietzsche, Ruskin, Wilde y Winckelmann, entre otros. De este pensamiento filosófico derivaron una serie de principios morales y una manera de misticismo fundado en el arte concebido como principio universal regenerador.

3. Con el artículo 3° constitucional, la enseñanza primaria se vuelve obligatoria, gratuita y laica, y convierte al Estado en el responsable de la educación y la cultura.

sala de acuerdos con aquellos que, “fieles a la verdad histórica”, no dejaban de reconocer que a éste se debía la independencia.⁴

A pesar de las declaraciones que afirmaban la intención de dedicar las celebraciones al “pueblo de México”, el tono militarista pervivió en muchos de los eventos, como la jura a la bandera y el desfile militar, reflejo de la cercanía de la lucha armada que no había cesado del todo en algunos puntos de la república. Si bien aún no se construía el discurso ceremonial que consagraría a la revolución como una parte paradigmática de la historia nacional, sobre todo en las ceremonias protocolarias con presencia oficial extranjera, constantemente se afirmaba su legitimidad, mediante referencias laudatorias al grupo en el poder por haber conseguido el triunfo de las causas populares revolucionarias.

El propio programa conmemorativo tenía esa intención legitimadora e incluía, entre otras actividades, funciones de teatro, cine, títeres y circo, conciertos en las plazas principales y jardines públicos, interpretados por las bandas militares y la Orquesta Típica del Centenario. También incluía una exposición educativa, folletos relativos al cuidado de los recién nacidos y la distribución de diez mil faldas, diez mil blusas, diez mil rebozos, veinte mil pantalones, veinte mil camisas, veinte mil sombreros y veinte mil pares de huaraches, además de la apertura de ocho comedores públicos en la ciudad de México y un viaje en automóvil para los niños pobres.

1. UN TEATRO NACIONAL

La premura de la organización y la falta de presupuesto impidieron que en las celebraciones de 1921 se inauguraran obras públicas (como sucedió en el centenario de la independencia en 1910 o en su sesquicentenario en 1960), un punto nodal en las conmemoraciones cívicas que significaban el lucimiento de la bonhomía estatal, su solidez económica y su actualidad técnica y artística. Se trata, como señala Pierre Nora (1984), de “lugares de memoria” que encarnan o permiten rememorar o sumar hechos o personajes paradigmáticos de la historia patria, como parte de la legitimación “en el presente”, de los grupos gobernantes en turno. Es por ello que

el gobierno de Álvaro Obregón se propuso concluir parcialmente las obras del Teatro Nacional.

A pesar de su origen porfirista y su arquitectura ecléctica, a lo largo de la lucha armada el coliseo se mantuvo como un símbolo de vitalidad y actualidad cultural de la nación. Así lo vieron durante la década de 1910 Francisco I. Madero, Victoriano Huerta y Venustiano Carranza. Adamo Boari diseñó el gran teatro, dentro del estilo art nouveau, para la conmemoración de la Independencia en 1910, pero los problemas estructurales del edificio impidieron que la obra se concluyera. A lo largo de la revolución, los esfuerzos por terminar el coliseo fueron deficientes y limitados, aunque las obras no se suspendieron y se buscaron distintas maneras de aprovechar las bondades de sus instalaciones. Tal es el caso de la apertura al público de la sala de espectáculos, donde se expusieron los efectos especiales que permitía la maquinaria escenográfica. Para el gobierno obregonista concluir el Teatro Nacional, aunque fuera parcialmente, abría la posibilidad de inaugurar una obra pública de gran calado en un momento en el cual no se contaba con el presupuesto ni con el tiempo para ello. Por ello dispuso que se concluyera la sala de espectáculos y el lobby monumental. (Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1920).

Hacia finales de 1919, por mandato de Carranza, el arquitecto Antonio Muñoz quedó al frente de la obra artística, tres años después de que Boari dejara el país y las obras quedaran bajo la responsabilidad de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. A Muñoz se le encomendó terminar la sala de espectáculos y desempeñó este trabajo hasta el magnicidio de Carranza en mayo de 1920. Luego retomó la encomienda durante el interinato de Adolfo de la Huerta y en julio de ese mismo año se mandaba que “con motivo de conmemorar el primer centenario de la consumación de nuestra Independencia Nacional, se lleve a cabo la terminación de la sala y dependencias del Teatro Nacional, para inaugurarse en el mes de septiembre de 1921” (Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1920). Con tal propósito, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público asignó un presupuesto de un millón ochocientos mil pesos y adoptó el esquema del “General Contractor”, para asociarse con un contratista externo que importara el resto del capital faltante (diez mil pesos), a cambio de mantener el usufructo de la obra y dentro de un esquema de pagos benéficos para ambas partes (Fernández y Jiménez, 1920).

Para ampliar el aforo de la sala de espectáculos, Muñoz propuso modificar la primera y la segunda

4. Para mayor información sobre otros tipos de celebración y propuestas de nación, ver los trabajos de Susi Ramírez Peña (2019) y de Francisco Javier Tapia R-Esparza (2010).

galerías. Tanto el jefe del departamento de obras del Valle de México como el arquitecto Boari estuvieron de acuerdo con esta idea. A principios de 1921, con el presidente Obregón al frente del país, Muñoz fue ratificado en su puesto como encargado de la obra. En la tonalidad popular y democrática del primer gobierno posrevolucionario, se determinó que el Teatro Nacional debía abrirse al gran público, así que para ello se estipuló modificar los diseños originales. En lugar de los espacios que serían dedicados al esparcimiento de la alta sociedad porfiriana (el gran invernadero, el salón de té situado en el centro del mezanine y el salón de baile de la planta principal), se construyeron los necesarios para llevar a cabo actividades culturales que iban desde conferencias hasta la exhibición de arte popular, prehispánico y colonial.

A nombre de la arquitectura mexicana, Muñoz (1924) señaló más tarde que tal encomienda “tenía la importancia de un problema nacional, pues era el caso de que un arquitecto mexicano iba a proseguir la obra de un arquitecto favorito de los gobiernos pasados” y podía probar que su gremio estaba bien preparado para abordar cualquier problema de arquitectura, y sobre todo, “de conseguir que nuestros gobiernos consecuentes con sus instituciones, y aún por egoísmo nacional, no motiven la intervención extranjera en la resolución de nuestros problemas” (p. 4). En la recontractación de Muñoz se propuso solucionar los graves problemas de hundimiento del inmueble y terminar la sala, para dejarla pronta para el servicio⁵ y decorada con toda la magnificencia con que la concibió su autor (Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1919).

Para desgracia de las autoridades y el lucimiento del ceremonial cívico, las obras no lograron terminarse. Muñoz lo atribuyó a los errores de diseño originario, tanto plásticos como estructurales, con las consecuentes complicaciones técnicas y los altos costos derivados de los problemas de cimentación. Además, de acuerdo con Víctor Jiménez (1984) a las complicaciones se sumó la de la recontractación de los artistas y las compañías extranjeras encargadas originalmente de la obra y la importación de gran parte del material para su construcción (p. 184). El propio Muñoz lidió con estos conflictos desde 1919,

y aunque entonces reestableció los contactos con los principales colaboradores y proveedores extranjeros, a la caída de Carranza se suspendieron las negociaciones, reanudadas hasta principios de 1921.

La conflictiva relación que desde 1919 mantenían Muñoz y el escultor húngaro Gessa Marotti se tornó grave, pues era el responsable original del diseño y la elaboración de la obra escultórica y decorativa del lobby principal. Aunque Marotti se comprometió a concluir los trabajos en septiembre de 1921, la fecha llegó sin que siquiera se hubiera renovado su contrato. Eran tales sus exigencias económicas y laborales, que finalmente Muñoz (1924) rompió con él en 1922. El arquitecto, minimizando el problema, afirmó luego que “la obra escultórica del Teatro Nacional, en sí misma puede tener algún valor, pero considerada como parte constitutiva de la obra arquitectónica, vale bien poco” (p. 15).

Finalmente, sólo se pudo avanzar en el interior de la sala de espectáculos y concluir la galería exterior del teatro. En este esfuerzo se reconoció la labor del artista mexicano Luis Romero y sus hábiles herreros, quienes elaboraron las catorce verjas faltantes del conjunto. Contaba ya con diez más que había forjado el italiano Alessandro Mazzucotelli, quien no pudo aceptar la invitación de Muñoz para concluir su obra mexicana. Todavía, en 1922, Antonio Muñoz, entonces director de la Academia de Arquitectos, pidió modificar el proyecto original argumentando que “se trataba de una obra mediocre concebida en una época plagada de prejuicios” (Molina, 2008, p. 30). El presidente Álvaro Obregón no aceptó la propuesta y continuó con la idea de concluir el Teatro Nacional de acuerdo con el plan original de Boari. Pero fue hasta 1934 que fueron terminadas las obras del desde entonces nombrado Palacio de Bellas Artes, a partir de un diseño art déco de inspiración neo-maya, creación del arquitecto Federico Mariscal. La gran calidad plástica de la obra, sumada a la reapropiación formal y simbólica con un contenido indigenista, reforzó el valor icónico nacionalista del Palacio de Bellas Artes.

El Teatro Nacional sufrió un nuevo revés cuando se desmontaron los cuatro pegasos del escultor español Agustín Querol para adornar las esquinas de la plaza mayor. A falta de grandes obras constructivas que inaugurar, el Departamento de Obras capitalino realizó una serie de trabajos de mobiliario urbano, como la remodelación del bosque de Chapultepec y el embellecimiento del zócalo. La decisión del comité organizador fue muy polémica, en la prensa y los espacios académicos se discutió, desde el alto costo de su remoción y el peligro que significaba el

5. El objetivo era, no solo terminar la sala, sino también todo aquello que de manera directa la complementara: las ventilaciones generales, los camerinos y sus dependencias, los servicios, las escaleras y las instalaciones eléctricas, telefónicas, sanitarias.

traslado de las esculturas, hasta los desatinos artísticos. De manera especial, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos envió una carta al mismo presidente Obregón señalando, entre otras cosas, el error que se cometía al trasladar la serie de esculturas, diseñadas para el Teatro Nacional, al Zócalo, el corazón de la metrópoli, cuyo estilo arquitectónico de corte virreinal contenía la esencia mestiza de la nación (Los pegasos, 1921, p. 1).

2. LA NOCHE MEXICANA, EXPLOSIÓN DE NACIONALIDAD

El esfuerzo frustrado de estrenar el gran teatro en septiembre de 1921 implicó una ruptura con la tradición conmemorativa de inaugurar obras públicas para las fiestas patrias. En el terreno artístico, la vocación ético-estética conllevó el acercamiento al pueblo, evidente en ámbitos tan variados, como la temática predominante en la exposición de pintura de la academia, las obras escultóricas que iniciaron entonces, o los motivos decorativos con que se adornó el centro de la ciudad de México. Los motivos ornamentales diseñados para las fiestas de 1921 no respondieron a un afán meramente decorativo, sino que tenían como trasfondo una serie de convicciones y compromisos de carácter social. La finalidad última era que actuaran como elemento unificador nacional y como herramienta de superación patria, ética y estética.

El gran éxito y la trascendencia de la Noche Mexicana y la Exposición de Arte Popular desempeñaron un papel fundamental en la conformación de la imagen del México artista y revolucionario que transitó por el mundo y afianzó la identidad nacional. Los artistas plásticos, como el resto de los letrados inmersos en el campo cultural, compartieron la creencia de una serie de principios que motivaron sus acciones y modelaron obras.

La pauta sobre el lenguaje plástico conmemorativo fue marcada por el método Best Maugard (1923), sistema que con el apoyo de José Vasconcelos se enseñó en las escuelas primarias, normales e industriales de toda la república entre 1921 y 1924. Se trataba de un método ecléctico que se correspondía con el afán unificador del nacionalismo y además compartía, con éste y con el esoterismo, la percepción del arte popular como esencia del “genio del alma del pueblo”, características que, en el caso de Best Maugard y su método, se justificaban con la creencia de que en siete grafismos había encontrado la esencia de la cultura mexicana que

daba expresión al espíritu del pueblo. Como otros de sus colegas iberoamericanos, Best Maugard pensaba que la enseñanza de un lenguaje pictográfico fundamentado en grafismos tomados del arte prehispánico y del popular (con sus diversos elementos mestizos) permitirían inculcar y desarrollar en el niño mexicano, de manera “sistemática y codificada”, el “auténtico” espíritu nacional.

Best Maugard comenzó a utilizar el sistema lingüístico de interacción clasificatoria mientras trabajaba como dibujante con el antropólogo Franz Boas. El pintor debía registrar los motivos decorativos de las piezas arqueológicas prehispánicas con la finalidad de encontrar su estructura lingüística. Por encargo de Boas, continuó estos estudios en acervos prehispánicos europeos entre 1912 y 1914, pero al igual que sus colegas Jorge Enciso y Roberto Montenegro, quedó atrapado por la gran guerra y no regresó a México sino hasta 1918. Como señala Elodie Vaudry (2019), la investigación de Best Maugard pasó entonces de un carácter original etnográfico o antropológico a uno artístico. Entonces compartió, con una parte de la vanguardia europea y latinoamericana, la inclinación por el intuicionismo y su defensa del uso de componentes sustantivos plásticos, lingüísticos e iconológicos. Desde la pintura, Roberto Montenegro y Enciso se sumaron también a la corriente estilística decorativista y fue fundamental la valoración compartida del arte popular para su futura labor artística en México. Creían en la fuerza expresiva de los lenguajes plásticos propios del arte primitivo y en su capacidad de expresar el espíritu del pueblo, identificado éste y sus manifestaciones con lo auténtico y esencial del espíritu humano.

La Noche Mexicana fue uno de los espectáculos más notables y variados del programa conmemorativo y en el que las artes populares, en todas sus manifestaciones, fueron el elemento distintivo. Best Maugard tuvo a su cargo el diseño integral de este magno acontecimiento y como *leitmotiv* utilizó elementos decorativos populares y prehispánicos derivados de su método de enseñanza de dibujo. Esta gran feria nocturna se caracterizó por su armonía y unidad visual en manifestaciones tan variadas como los pabellones y los puestos para la venta de comida y artesanías, las escenografías, los adornos luminosos y los juegos pirotécnicos.

Se levantaron diez pabellones para presentar “una especie de resumen o compendio de las maravillas plásticas de nuestro país, sea por su arte, por su industria o por su historia” (La Noche Mexicana en los Lagos, 1921, p.1). Por ejemplo, las riquezas artesanales de Puebla se representaban con los

procesos de elaboración de la loza de talavera y la de Michoacán con las lacas trabajadas sobre madera. Para exponer Oaxaca y Yucatán, se evocaron las ruinas de Mitla y Chichen Itzá. Best Maugard situó el escenario mayor frente a la cascada del lago grande y otros tres más pequeños a lo largo del paseo principal. Cada uno de ellos correspondía a las regiones norte, sur y centro del país. Grupos locales presentaban danza y música, al lado podía comprarse comida y artesanías típicas en puestos que, como los telones escenográficos, adornó “con pinturas de colores brillantes, que son estilizaciones de los dibujos típicos, tan populares en todas nuestras tiendas baratas, y que hasta ahora no se habían sabido aprovechar como motivos decorativos” (Palavicini, 1921, p.2).

La Noche Mexicana se repitió tres veces. A una de ellas acudió el Cuerpo Diplomático, los invitados de honor, los representantes consulares, los funcionarios y un grupo selectísimo de “distinguidas familias”. En esta ocasión, durante la parte inicial del programa

las damas de nuestra mejor sociedad pertenecientes a las cruces roja y blanca y demás asociaciones benéficas, se encargaron de las vendimias de flores, atendiendo los puestos de comida y repartieron agua de jamaica y tamales, depositada en las clásicas ollas tapatías y en jícara bellamente decoradas por los indios de Pátzcuaro (...) No faltarán los puestos de platillos mexicanos, como de asados de pollo, enchiladas, tamales, atole y buñuelos servidos en la loza de Guadalajara y Texcoco (La Noche Mexicana, 1921, p. 6).

Para asistir a la siguiente presentación se vendieron boletos que podían adquirirse por cinco pesos en las taquillas del Teatro Iris, el Abreu, el Principal y en el despacho de la Ópera del Centenario. La tercera ronda se abrió al público en general y según el periodista Manuel Palavicini (1921) se reunieron “más de doscientas mil personas (...) en una amalgama de clases” (p. 2).

La segunda parte del programa fue la más celebrada por la magnificencia de los juegos artificiales “que puso muy alto el prestigio de nuestros pirotécnicos, como artistas notables” (Otro éxito, 1921, p.1). Se simuló el volcán Popocatepetl en erupción, uno de los íconos geográficos de la nación. Al centro del lago de Chapultepec, en un escenario *sui generis* e iluminado exóticamente, se presentó el ballet nacional, bajo la dirección de Armando Pereda, María Cristina Pereda (primera bailarina) y cincuenta

bailarinas que interpretaron bailes mexicanos, estilizados por el compositor Manuel Castro Padilla y ejecutados por la Orquesta Típica del Centenario, bajo la dirección del maestro Miguel Lerdo de Tejada. En uno de los reportes periodísticos se afirmó que con esto se logró “la máxima expresión de que son capaces nuestros más eximios artistas en cada una de estas manifestaciones del arte de nuestra patria”. Y por si no fuera suficiente, hubo después un desfile de antorchas a lo largo del bosque y en lanchas adornadas, a la par de “gentiles chinas tehuanas hermosísimas y charros apuestos que daban la nota principal de color” (Palavicini, 1921, p. 2). Para concluir el programa, los asistentes al bosque de Chapultepec vieron la muestra más importante de mexicanismo con el despliegue de la bandera nacional en movimiento, que apareció “a una gran altura, rutilante con sus tres colores: verde, blanco y rojo, formados por millares de focos incandescentes (...) causando pasmo de toda la población”. (La Noche Mexicana en los Lagos, 1921, p.1).

De acuerdo con Palavicini (1921), al final de la noche “se había operado un cambio raro en la psicología de todo el mundo, y no pude encontrar una cara que no sonriese, o unos ojos que, al pasar, no revelaran impulsos de cordialidad” (p. 2). La prensa comentó lo mucho que el público disfrutó con

el encanto agreste de la pascola “yaki” (*sic*), la exquisita soltura de la china poblana o las extrañas danzas de la península de Yucatán; fiestas auténticamente mexicanas procedentes de sitios distantes y distintos de la República, que mostraron a los ojos asombrados de varios miles de personas, el caudal de sus tradiciones y la gracia exquisita de su raza. (La Noche Mexicana, 1921, p. 26).

La Noche Mexicana debe haber sido un espectáculo excepcional por la manera en que Best Maugard logró conjugar con armonía manifestaciones tan variadas del arte popular. Las crónicas periodísticas y los partes oficiales nos dan cuenta de la reacción entusiasta del espectador; el orgullo por lo propio que unía a la población y se convirtió en un elemento de cohesión social. De esta manera, la Noche Mexicana respondió con creces al afán nacionalista de unificación inherente a las conmemoraciones patrias.



Figura 1.
Dr. Atl (1922), *Las Artes Populares en México*,
Editorial Cultura. Portada del libro.
Colección de Alicia Azuela de la Cueva.

3. PUESTA EN ESCENA DEL ARTE POPULAR

La exposición de arte popular –en mancuerna con la Noche Mexicana dirigida al gran público– estuvo a cargo de Montenegro, el Dr. Atl y Enciso, con el apoyo de Alberto Pani, entonces secretario de Relaciones Exteriores. Su primer objetivo era impulsar y comercializar la industria artesanal y acreditar su calidad artística, tanto en la república como en el extranjero. La Dirección General de Monumentos Artísticos del Departamento de Fomento de las Industrias Aborígenes, a cargo de Miguel Othón de Mendizábal, cubrió los costos de traslado y se encargó de recoger las piezas y de llevarlas de regreso a sus dueños después de la clausura de la exposición. La Comisión de la Exposición de Artes Populares se ocupó de la venta de los objetos en exhibición y de enviar las ganancias íntegras al expositor, de acuerdo con los precios marcados.

Se proyectaba realizar la exposición en el Teatro Nacional, como parte del ceremonial que acompañaría su inauguración, pero en vista de que las

obras no se terminarían a tiempo, se resolvió que tuviera lugar en el pabellón de la Secretaría de Industria y Comercio, situado en la avenida Juárez. Según lo registrado por Jean Charlot (1985) y lo narrado en las memorias de Montenegro (2001), éste se inspiró para el diseño de la exposición en una muestra de arte folklórico ruso presentada en el Grand Palais de París, en 1913, acontecimiento que marcó un hito en el arte de su tiempo.

El espacio expositivo se dividió en cinco secciones que conjuntaron obras de distintas técnicas y orígenes como: Zacatecas, Aguascalientes, Michoacán, Oaxaca, Toluca y Querétaro. Estas zonas eran accesibles, por lo cual se facilitaba la recolección de los materiales (La exposición mexicana, 1921, p. 5), o bien, de ahí provenían objetos que formaban parte de la colección de los mismos artistas, pues no se contaba con tiempo para acudir a otros lugares. Los organizadores cooperaron principalmente con objetos de Michoacán, Puebla y Jalisco.

Con la museografía, Enciso y Montenegro pretendieron recrear ambientes evocativos de la vida cotidiana y el sentir del pueblo. Montaron cocinas y comedores, o agruparon los objetos para evocar el puesto de un mercado. El público pudo ver utensilios del hogar, muebles, objetos de hilados, tejidos y dulces de diversas regiones. Con la ayuda de un grupo de artistas, decoraron los muros de cada salón, con motivos de inspiración artesanal tomados, sobre todo, de las lacas michoacanas que dibujan ricos juegos de arabescos, reminiscencias orientalistas y de las tradiciones populares que alejó al decorativismo vanguardista del realismo narrativo naturalista. Asimismo, las crónicas periodísticas narran que en uno de los salones se escribió un refrán popular. Este elemento se integró a la iconografía del muralismo mexicano, por ejemplo en los corridos de la Revolución agraria y la revolución proletaria que Diego Rivera pintó más tarde en la Secretaría de Educación Pública (SEP).

En los periódicos locales se describió con entusiasmo este acontecimiento conmemorativo:

Se trata del arte popular que practican humildemente y en silencio “los artistas inconscientes”, trabajando con sencillez para decorar los útiles más indispensables para su vida. Ahí se verá la loza de Guadalajara,prodigios de color y de línea; jarrones de líneas rectas, decorados con rasgos sutiles; alfarería vidriada y colorida, con tonos suaves y finísimos; utensilios de cobre de Santa Clara y ollas primitivas, adornadas con figuras que recuerdan los trazos de los jeroglíficos ancestrales; la cerámica de Puebla, que tanto se parece a los productos de Tala-

vera; la cerámica de Oaxaca, de vivos colores andaluces, jícaras de Michoacán esmaltadas y florecidas maravillosamente; telas tejidas de Aguascalientes, con toda la delicadeza como si fueran encajes de Malinas; bordados con figuras tan artísticas y estilizadas, como pudieran verse en las obras de los artistas más refinados... muestras de habilidad y buen gusto, reveladoras del supremo instinto de esas razas llamadas inferiores, que pugnan por embellecer el espectáculo de la vida diaria. Esta exposición de arte popular será una revelación y ojalá sea también el principio de un intenso movimiento para fomentar y apreciar el legítimo arte de la tierra (Arte popular en México, 1921, p. 5).

La exposición fue todo un éxito, las crónicas periodísticas eran por demás halagüeñas y coincidían y reforzaban los criterios ético-estéticos de sus organizadores, con la asunción de las artesanías dentro del estatus del arte, consideradas una manifestación auténtica del espíritu del pueblo y, por ello, capaces de representar y retroalimentar la verdadera mexicanidad. Según se comenta en un artículo más, “el público finalmente pudo avistar verdaderas obras de arte salidas de las manos color cobre sucio (las habrá blancas y aristocráticas) de nuestros humildes y desconocidos, pero en cierto modo inspirados artistas aborígenes”. Se exalta a la “República a rendir homenaje pleno a los ignorados artistas indígenas, que no son menos grandes por no haber visitado los centros de arte europeo”. (La exposición mexicana, 1921, p. 5).

A esta consonancia entre el espacio museístico y la crítica de arte se sumó la reapropiación que los artistas plásticos hicieron de elementos formales y temáticos de manufactura popular, los cuales permearon el campo artístico en todos sus componentes. El arte popular se tomó como un paradigma de un México indio y europeo, mestizo y racial y culturalmente rico en tradiciones indígenas, pero tamizada por la visión del primitivismo vanguardista.

Desde la Secretaría de Relaciones Exteriores, Alberto Pani dispuso que la Exposición de Arte Popular se enviara al extranjero después de su presentación en México. Se exhibió en distintos lugares de Estados Unidos, América del Sur y Europa, con el objetivo de promover el mercado artesanal y con el apoyo económico de sus productores. La gran acogida del arte popular en el extranjero determinó que las autoridades mexicanas convirtieran la exposición en un componente sustancial de diplomacia cultural, destinado a mostrar el México culto y artista. El imaginario del México artístico y revolucionario pervivió aproximadamente entre 1921 y 1960.

4. LA EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA EN LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES: APARADOR DEL CONTEXTO ARTÍSTICO DEL MOMENTO Y SUS QUERELLAS POR LA “VERDADERA MEXICANIDAD”

En 1920, el pintor Alfredo Ramos Martínez, recién nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, convocó a sus maestros y alumnos, junto con los artistas nacionales y extranjeros residentes en México, a participar en la gran muestra de artes plásticas y espaciales que se presentaría en esta institución como parte del programa conmemorativo. Además de ser un centro de enseñanza preponderante dentro del campo de poder artístico y cultural, la ENAP se convirtió también en un espacio expositivo conmemorativo que ponía a la vista el complejo universo artístico del momento y retroalimentaba las querellas ético-estéticas por la conformación de la “verdadera mexicanidad”.

A partir de dos elementos podemos detectar la concepción y expectativas de los organizadores de la muestra para evaluar a los concursantes. Primero, los criterios de premiación: la medalla de oro se destinaría a la obra que, por su calidad, a juicio del jurado, se distinguiera entre todas las expuestas y fuese “más claramente representativa del arte nacional” (Academia de San Carlos, 1921). En segundo lugar, los discernimientos con que se pondera la claridad y la autenticidad de las obras. Por ejemplo, según el secretario de Educación, las obras de las Escuelas al Aire Libre eran un ejemplo de arte mestizo: “saturado de vigor primitivo, de asuntos nuevos, combinando lo sutil con lo intenso, comparte el afán original de crear un arte auténticamente nacional al inspirarse en nuestro cielo, nuestras ricas montañas, nuestras costumbres y toda nuestra vida, tan rica y pintoresca”. (Vasconcelos, 1961, p. 51).

En la exposición se reunieron dos generaciones: la más joven, integrada por los pintores Fermín Revueltas, Rufino Tamayo, Francisco Díaz de León, Romano Guillemín, Manuel Rodríguez Lozano y los escultores Ignacio Asúnsolo, Ángel Bracho y Manuel Centurión. Entre los maestros consagrados se contaron a Joaquín Clausell, Germán Gedovius Leandro Izaguirre, Alberto Fuster y el ya finado Saturnino Herrán, entre otros de los pintores que también habían presentado su obra en la exposición celebratoria de 1910. Las obras de las Escuelas al Aire Libre determinaron la tendencia en esta muestra, hacia la búsqueda de lo propio del “alma nacional”, en el

paisajismo (con escenas campestres, de mercados o de ruinas prehispánicas y coloniales), en los actores de la vida cotidiana y el interiorismo subjetivista del retrato y el autorretrato.

A lo largo de ese año de 1921, la Escuela Nacional de Bellas Artes presentaron exhibiciones individuales, sobre todo de los artistas que, de manera total o parcial, permanecieron en el extranjero a lo largo de la lucha armada, como Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Jorge Enciso, quienes traían las novedades de las vanguardias modernas. Fue en los espacios y en el ambiente político cultural conmemorativo donde hallaron un espacio de expresión las corrientes plásticas que conformaron el rico y complejo panorama cultural en el que se inició el llamado “renacimiento artístico mexicano posrevolucionario”.

La primera tendencia la integraron los artistas que permanecieron en México durante la lucha armada, aunque dos de los pintores más influyentes de la época sufrieron el exilio. Gerardo Murillo, el llamado Dr. Atl, por sus enfrentamientos con Carranza, y Ramos Martínez, quien se refugió en Estados Unidos en 1915 a causa de la purga carrancista que tuvo lugar contra los colaboradores con el gobierno de Victoriano Huerta, desde la Cámara de diputados hasta la Academia de San Carlos. Se conjugan sobre todo dos líneas estilísticas: la primera derivada de la corriente modernista, subjetiva y simbólica, a la cual se ciñeron los antiguos profesores, y la segunda ligada a Ramos Martínez y sus Escuelas al Aire Libre, de ascendencia impresionista y post-impresionista. Comparten ambas, su búsqueda del “alma nacional” en el paisaje, los tipos populares, las escenas intimistas, las tradiciones y las representaciones alegóricas de leyendas prehispánicas, dentro de un tratamiento ideista y ya no realista. (Ramírez, 2008).

Una segunda corriente fue integrada por los artistas que emprendieron su regreso de Europa a partir de 1918, cuando comienza a estabilizarse el país, con Carranza en la presidencia. El primero que llegó fue Enciso y lo siguieron Best Maugard, Montenegro y Carlos Mérida. Todos ellos se ciñeron al Grupo de la Rue Bagneux en París que encabezó el pintor Hermenegildo Anglada Camarasa, junto con un grupo de pintores latinoamericanos. Ya durante la primera guerra mundial se habían establecido en la isla de Mallorca y fundado la escuela de Pollensa. Ahí reforzaron su interés por las tradiciones, las costumbres y las manifestaciones artísticas populares, además del apego y la identificación con la naturaleza de tinte panteísta. Aunque privaba la

apertura estilística en términos formales, el manejo de espacios planos, líneas sinuosas y representaciones ilusionistas propias del decorativismo, que alejó a estos pintores del realismo narrativo y naturalista y definió la vía de su reapropiación formal del arte popular. De ahí nace un vínculo fundamental en su pensamiento y en su obra, tanto en México como en el resto de Iberoamérica en la década de 1920. A partir de esta tendencia estilística le otorgaron cuerpo a la celebración misma, con su participación en la Noche Mexicana y con el diseño y la museografía de la Exposición de Arte Popular, además de la primera serie de murales que se pintaron en la posrevolución.

La tercera corriente llegó con Diego Rivera en julio de 1921. Volvía a México por invitación de Vasconcelos, para sumarse al movimiento artístico que el secretario estaba promoviendo en distintas ramas de la cultura. Pocos meses antes, Vasconcelos subsidió su viaje por Italia, donde Rivera recorrió los murales del renacimiento temprano, con el fin de conocer los principios básicos de esta manifestación pictórica fundamental para su futura obra muralista. Ya en México, también por iniciativa de Vasconcelos y junto con otros artistas como Montenegro y el poeta Carlos Pellicer, Rivera viajó por el istmo de Tehuantepec, para reencontrarse con lo nativo, su gente y su arte.

A partir de 1917 Rivera participó en el esfuerzo por recuperar la legibilidad plástica y conceptual, para acortar la brecha entre el público y la producción artística derivada de la complejidad a la que había conducido la experimentación formal. Esta tendencia de posguerra fue encabezada por Picasso en 1916, con su llamado a recuperar la claridad formal y a sustentar su obra dentro de un estilo figurativo basado en valores plásticos universales que conciliaban lo actual con lo clásico. Por ello, la interpretación o reapropiación debió ser esencialista y fundamentada en el figurativismo cezanniano: con una volumetría geoméricamente estructurado, con un manejo de la perspectiva bidimensional, y la síntesis compositiva y temática dentro de la contemporaneidad del vanguardismo clásico. Este nuevo tipo de figurativismo, por sus características ético-estéticas, en manos de los pintores mexicanos determinó el acercamiento al arte prehispánico y la figuración: lo propio y lo esencial de la mexicanidad y la claridad formal que requería hacer arte público.

A su regreso, Diego Rivera contaba ya con prestigio internacional y ascendencia en el medio artístico mexicano, además estaba en vías de integrarse al proyecto de arte público vasconceliano, pero para

estos momentos, los principales espacios artísticos de la celebración estaban relativamente ocupados y bajo la supremacía de Best Maugard, Ramos Martínez y sus colegas. Así que Rivera irrumpió con una serie de conferencias y artículos periodísticos; evidenció y retó a los “contendientes”, en una batalla por el dominio del campo artístico en una fecha tan significativa como la conmemoración del centenario. Sobresale el artículo que dedica a la exposición de artes plásticas y espaciales en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Justificó su doble papel de artista y crítico tan censurada por Paul Cézanne y afirmaba que a pesar de que son

(...) muchas las voces que han pedido ya, con sobrada razón, alientos y no críticas para esta exposición, pero en este momento, cuando parece iniciarse un movimiento por la independencia espiritual de México y, ya que nuestros jóvenes artistas están admirablemente dotados de talento, es necesario por amor de nuestro noble oficio, tratar de decir ciertas cosas. ¿Por qué en la tierra en que hay la maravillosa arquitectura de Teotihuacán, Mitla, Chichén, y la escultura antigua más pura y sólidamente plástica del mundo, la exhibición que nos dan nuestros pintores actuales parece representar los efectos de un descarrilamiento? (Rivera, 1921, p. 22).

En la sección de pintura reconocía la calidad de la obra paisajística impresionista y post-impresionista de Joaquín Clausell, pero lo identificaba con la generación de los entonces artistas jóvenes que en 1910 marcaron el camino hacia la modernidad, pero habían dejado de ser vanguardia.

En la sección de pintura, como en la de escultura, el talento corre a chorros. Desgraciadamente el blanco y el azul también, y, de esto resulta que un velillo de harina mata y vuelve opacas todas las sombras, como en todas las telas de los laudatorios del impresionismo, que es la fisonomía de casi todos los pintores de la exposición. ¡Alerta! Si en la escultura, el peligro se llama RODINISMO, aquí se puede llamar subimpresionismo; enhorabuena si es para desterrar la mugre académica, pero si se abusa del azul como se abusó del betún, no se hará nada mejor que lo de antes (Rivera, 1921, p. 24).

Bajo esa advertencia, descalifica por igual a los alumnos de Ramos Martínez y a la generación anterior. Otro punto que Rivera señalaba, a tono con

la reivindicación del México artístico y revolucionario, que el “profundo sentido plástico de la gente mexicana se manifiesta, de un modo dominante, aún en las artes que no son precisamente las del dibujo; el sentido del color; la materia, el movimiento, y la proporción, como principales medios de manifestarse” (Rivera, 1921, p. 24). Exhortaba a los mexicanos –artistas y público profano– a que miraran “menos las revistas de ultramar y muchísimo más el admirable Museo Nacional y todas las manifestaciones de nuestro arte popular, que es moderno, porque vive con la raza a pesar de tantas cosas y, que, un día, será revelación pasmosa para la gente sensible a la belleza que aún hay en el mundo”. (Rivera, 1921, p. 23).

Rivera pasa por alto el espíritu civilista que a lo largo de la lucha armada alimentó a los artistas que permanecieron en México y dieron la batalla desde la trinchera de la enseñanza, la creación y la difusión artística, en instituciones como la Universidad Popular de México. Con el histrionismo y la bravuconería características de sus polémicas, hace un llamado a “que nuestros artistas sepan, crean, y sientan que en tanto que no nos volvamos obreros y no nos identifiquemos con las aspiraciones de las masas que trabajan, para darles, en un plano superior a la anécdota, su expresión por la plástica pura, manteniendo constantemente lo más profundo de nuestra alma en comunicación íntima con la del pueblo, no produciremos más que abortos, cosas inútiles, por inanimadas”. (Rivera, 1921, p. 23).

El artículo de Rivera se ciñe a los principios ético-estéticos que discutió en 1919 durante su encuentro en Barcelona con David Alfaro Siqueiros y sus colegas allegados al noucentismo catalán y que Siqueiros, junto con Torres García, proclaman en el manifiesto “Llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, publicado en la Revista *Vida Americana*, en Barcelona, en mayo de 1921 (Alfaro Siqueiros, 1921). El llamado a los artistas americanos se sintetizaba en cuatro puntos: su rechazo al *art nouveau* (y con ello al decorativismo); el reconocimiento de la importancia de Cézanne y el cubismo, para devolver a la pintura “su natural finalidad plástica”; la recuperación de la obra de arte en su esencia con la vuelta al clasicismo; el llamado a realizar “plástica pura”, partiendo de los elementos constitutivos del excelso patrimonio artístico prehispánico “que se acercaran al arte de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas)”. Además se exhortaba a dejar el nacionalismo localista y lite-

ral: “Universalicémonos, nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente”. (Alfaro Siqueiros, 1921)

Esta argumentación, como parte de las propuestas ético-estéticas en pugna, permeó el campo de las artes plásticas mexicanas, con la polémica sobre “el verdadero arte nacional” desarrollada a lo largo de la década de 1920. Curiosamente, a través de una diatriba que estaba en el corazón de las vanguardias en Europa, aquellos que trajeron a México tanto el decorativismo como el vanguardismo clásico en la dinámica del pensamiento moderno, validaban lo propio a partir de lo universal.

5. EL MURALISMO MEXICANO EN LAS FIESTAS DE LA INDEPENDENCIA

Además del apoyo que otorgó a Ramos Martínez, para fortalecer la enseñanza artística profesional, Vasconcelos comisionó al grupo de pintores que estaban participando en las actividades culturales conmemorativas para que realizaran la primera serie de murales que decorarían el interior del ex convento de San Pedro y San Pablo (iglesia anexa al Colegio Máximo fundado por los jesuitas en 1574). De esta manera nace el muralismo mexicano, en el contexto de la explosión artística conmemorativa. La Universidad restauró este edificio en 1921 y lo convirtió en sala de lectura y salón de conferencias, que los alumnos de la Escuela Preparatoria Nacional compartían con el público en general. El proyecto incluyó la decoración del ábside, los domos, los arcos, las jambas y las pilastras. Enciso decoró la puerta y el piso de entrada, Xavier Guerrero pintó los signos del zodiaco en la cúpula de la capilla, mientras que Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma se encargaron de los lambrines y realizaron una serie de mosaicos con temas decorativos y alusiones a personajes históricos, como Benito Juárez y Justo Sierra. En todo el conjunto se aplicó la técnica del temple. Montenegro estuvo a cargo de las pinturas del altar mayor, tituladas “El árbol de la vida”, representación alegórica del árbol conocimiento que nutre al líder espiritual, encarnado en la imagen de un caballero medieval (Ortiz Gaitán, 1994).

En San Pedro y San Pablo se inició la relación del muralismo con el arte popular, a nivel conceptual y plástico, con la función, por un lado, de integrar como “un todo” al pueblo a la alta cultura nacional, a partir de sus propias expresiones artesanales, pasadas por el tamiz vanguardista, conjugando lo pro-

pio, y por ello familiar, con lo actual occidental. Por otro lado, seguía el objetivo de fortalecer y ensalzar a la élite en su labor “civilizadora”, encaminada a lograr la unidad nacional a partir de herramientas simbólicas inclusivas de la híbrida y compleja mezcla cultural y étnica del país, pero sobre bases modernas y occidentales. Fue precisamente en el salón de usos múltiples, donde convivían los vecinos y los estudiantes, que a la obra mural inspirada en “motivos populares” se les asignó la función didáctica e icónica de sensibilizar a las mayorías, con un lenguaje plástico que les fuera familiar y sirviera como símbolo de la “mexicanidad”, mientras que la alegoría del líder intelectual debía concientizar al estudiantado sobre el sentido último de su formación como universitario.

Fue a partir del decorativismo primitivista que se crearon estas representaciones inspiradas en motivos populares, principalmente tomados de las lacas michoacanas; cubren los domos las jambas y las pilastras de la capilla, así como el propio árbol de la vida que se encuentra a espaldas del líder espiritual. Los vitrales, también diseñados por Montenegro, son una referencia del mestizaje cultural y racial, con el charro y la china del occidente criollo (Pérez Montfort, 1994) y una vendedora de pericos indígena. Esta fue la primera vez en que en el muralismo se representó el arquetipo de la mexicanidad mestiza, que desde entonces sería parte del programa temático iconográfico, con el indígena asociado al “buen salvaje”, por medio de motivos vegetales, animales del trópico y objetos artesanales cuyos orígenes datan de la época colonial. Se muestra el mestizo de cepa cultural hispánica, representado por el charro, la china poblana y la arquitectura colonial, que, para entonces, en ambas latitudes, hispanas e iberoamericanas, se considera el estilo paradigmático. Éste aparece como fondo, además de los motivos decorativos de origen tapatío y michoacano. Esta concepción de la identidad de Iberoamérica, propia del pensamiento vasconceliano, marcó las acciones educativas y culturales a lo largo de su gestión en la Universidad Nacional y la Secretaría de Educación Pública y reforzó el importante espacio que se otorgó a los países latinoamericanos en las conmemoraciones. Entonces, en la república de las letras hispanas e iberoamericanas, privaba la visión regeneracionista, propia de la generación del 98 en España, y el arielismo en Iberoamérica, defensora de los principios éticos y estéticos greco-latinos y del rescate y la reivindicación de lo propio hispano e iberoamericano mestizo, de vocación humanista, civilista e idealista, contrapuesto al utilitarismo cientificista anglosajón.

6. LA CONMEMORACIÓN COMO PUNTO DE PARTIDA DE UNA POLÍTICA CULTURAL

Los artistas plásticos dotaron a la celebración de una iconografía cuya simbología mostró una visión de la nación sorprendentemente coherente, manifestada en sus íconos nacionalistas y en eventos de esparcimiento. No solo configuraron la parafernalia y el espíritu del programa oficial de las celebraciones sino, sobre todo, el de la política cultural y educativa que, en sus puntos substanciales, pervivió hasta finales de la década de 1960. La generación del Ateneo de la Juventud generó esta coherencia inicial, con principios ético-estéticos forjados en la última década del porfiriato y madurados a lo largo de la lucha armada. Luego, con el apoyo del presidente Obregón, en el propio espacio institucional para ejercer el poder desde la cultura (Azuela, 2009, p. 164).

Obregón y su gabinete coincidieron en la intención de darle un carácter popular a las celebraciones de 1921 y con la puesta en escena del ritual conmemorativo se distinguieron las primeras fiestas patrias que encabeza el primer gobierno posrevolucionario. De acuerdo con Rick A. López (2017) lo "nuevo" del nacionalismo posrevolucionario sería la manera en que se integró el elemento indígena a partir de un discurso que reconoce una cultura común compartida y un espíritu de solidaridad que se asienta en precedentes históricos, como el patriotismo "prerrevolucionario" (López 2017, p. 7). Este hecho reforzó la ilación entre los campos de poder político y cultural, con la relación estructural marcada desde la Constitución de 1917 que responsabilizaba al Estado de la educación y la cultura. La interacción entre estos espacios continuó con el consecuente fortalecimiento del gobierno, mediante el ejercicio del poder simbólico. Sin embargo, esta relación sella pero no marca *a priori* el desarrollo y el funcionamiento de las expresiones artístico-culturales, las cuales mantienen siempre sus dinámicas particulares. Tampoco nulifica la presencia de actores, propuestas y manifestaciones ético-estéticas derivadas de proyectos distintos de nación y de carácter regional, y sí requieren las propuestas nacionalistas que para su funcionamiento de la representación de las partes y en mucho se deben a la participación de grupos como el de los jaliscienses encabezados por el Dr. Atl.

Las esferas de acción abiertas por las celebraciones cívicas permitieron la participación, tanto de actores culturales que permanecieron en Mé-

xico durante la lucha armada como de los que regresaron del exilio o se autoexiliaron a raíz de la revolución. Entonces, en la república de las letras se entablaron fuertes enfrentamientos por la pervivencia, el predominio o la integración al mundo del arte, con el consecuente reacomodo de los grupos contrincantes. Los artistas plásticos jugaron un papel fundamental en la construcción de la imaginaria conmemorativa y, si bien no sobrevivieron por mucho tiempo ni el decorativismo primitivista ni la paisajística de las Escuelas al Aire Libre, sí pervivieron en el imaginario que produjo la idea del México artístico y revolucionario. Ni entonces ni ahora se logra la difícil tarea de elaborar una representación incluyente y comprensiva de una nación heterogénea y fragmentada; sin embargo, como muchos otros integrantes de la república de las letras, entre los artistas hubo consistencia y compromiso con su vocación civilista, además de gran calidad en sus manifestaciones artísticas.

Podemos concluir que a pesar de que un grupo político recién llegado al poder estaba a cargo de las celebraciones, logró asentar los elementos éticos y estéticos que marcaron parte del rito celebratorio, pero sobre todo las características estructurales de la relación entre los campos de poder político cultural y los componentes sustanciales de la polifacética producción gráfica y pictórica mexicana anterior a la década de 1950 (Azuela, 2005).

7. REFERENCIAS

- ACADEMIA DE SAN CARLOS (1921, junio 25). *Exposición del Centenario*. (Exp. 48). Archivo de la Academia de San Carlos, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALFARO SIQUEIROS, D. (1921). 3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. *Vida-Americana revista centro y sud-americana*. Mayo 1921
- ARTE POPULAR EN MÉXICO. *Bella Exposición* (1921, septiembre 12). *El Demócrata*, 5.
- ASPECTOS DEL CENTENARIO (1921, agosto 21). *Excelsior*, 3.
- AZUELA, A. (2005). *Arte y Poder. Renacimiento artístico y revolución social, 1910-1945*. Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán.
- AZUELA, A. (2009). Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la Independencia 1910-1921. En V. Guedea, (coord.). *Asedios a los centenarios (1910 y 1921)* (pp. 108-165). Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México.

- BALANDIER, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación de poder al poder de la representación*. Paidós.
- BEST MAUGARD, A. (1923). *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y revolución en el arte mexicano*. Secretaría de Educación Pública.
- BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Editorial Montessor.
- CARTA DEL DIRECTOR DE EDUCACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO FRANCISCO C. MORALES DIRIGIDA AL PRESIDENTE MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO (1921, junio 23). *El Demócrata*. <https://inherm.gob.mx>
- CHARLOT, J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano (1920-1925)*. Editorial Domes.
- DALLAL, A. (2012). Anna Pavlova en México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 15(60), 163-178. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1989.60.2379>
- FERNÁNDEZ CASTELLÓ, E. (1920, octubre 26). Dictamen con proposiciones de los contratistas (522/261). Archivo General de la Nación, México.
- GUEDEA, V. (coord.) (2009). *Asedios a los centenarios (1910 y 1921)*. Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México.
- JIMÉNEZ, V. y URQUIAGA, J. (1984). *La construcción del Palacio de Bellas Artes, La Construcción del Palacio de Bellas Artes*. CONACULTA-INBA.
- LA EXPOSICIÓN MEXICANA DE ARTE INDUSTRIAL POPULAR (1921, septiembre 25). *El Universal*, 5.
- LA NOCHE MEXICANA EN EL BOSQUE DE CHAPULTEPEC (1921, septiembre 29). *El Universal Ilustrado*, 26.
- LA NOCHE MEXICANA EN LOS LAGOS DEL BOSQUE (1921, agosto 21). *Excelsior*, 1.
- LOS PEGASOS SIEMPRE SERÁN RETIRADOS DEL GRAN TEATRO (1921, julio 7). *Excelsior*, 1.
- LEMPÉRIÈRE, ANNICK (1995). Los dos centenarios de la Independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural. *Historia Mexicana*, 45.
- MOLINA PALESTINA, O. (2008). *Cinema México. El último proyecto de Adamo Boari para finalizar la construcción del Palacio de Bellas Artes, 1927*. [Tesis de Maestría en Historia del Arte no publicada]. Universidad Nacional Autónoma de México
- MONTENEGRO, R. (2001). *Planos en el tiempo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MUÑOZ, A. (1924). El Nuevo Teatro Nacional de la ciudad de México. *El Arquitecto*, 3-21.
- NORA, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- ORTIZ GAITÁN, J. (1994). *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investi-
- gaciones Estéticas.
- OTRO ÉXITO FUE AYER LA NOCHE MEXICANA (1921, septiembre 29). *El Universal*, 1.
- PALAVICINI, M. (1921, septiembre 28), La Noche Mexicana en Chapultepec. *El Universal*, 2.
- PÉREZ MONTFORT, R. (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- RAMÍREZ, F. (2008). *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAMÍREZ PEÑA, S. *Celebraciones cívicas en el Bajío y Occidente Mexicanos. La nación y otros relatos locales: 1910, 1921 y 1960*. [Tesis doctoral, El Colegio de Michoacán] <https://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1016/843>
- RIVERA, D. (1921). La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes. *Azulejos*, (3), 22-25.
- SECRETARÍA DE COMUNICACIONES Y OBRAS PÚBLICAS (1919, julio 16), Transcripción de acuerdo presidencial, (522/261). Archivo General de la Nación, México.
- SECRETARÍA DE COMUNICACIONES Y OBRAS PÚBLICAS (1920, julio 23), Informe descriptivo de las obras, (522/261). Archivo General de la Nación, México.
- TAPIA, R-ESPARZA, F. (2010). Los festejos del primer centenario de la consumación de la independencia, nuevo impulso para el catolicismo social. *Tzintzun*, (52), 11-46.
- TENORIO TRILLO, M. (2009), *Historia y celebración. México y sus centenarios*. Tusquets.
- VASCONCELOS, J. (1961). El monismo estético, *Obras completas*, III. Libreros Mexicanos Unidos.
- VAUDRY, E. (2019), *Les arts précolombiens. Transferts et métamorphoses de l'Amérique Latine á la France, 1875-1945*. Presses Universitaires de Rennes-Institut des Amériques. <https://doi.org/10.4000/books.pur.140522>