

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO

CULTURAL

**La identidad nacional en la  
creación individual de la plástica  
mexicana en el siglo XX y las dos  
primeras décadas del siglo XXI.**

**Tesis**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN Arte y Patrimonio  
Cultural**

Presenta:

**Asael Ortega García**

Director:

**Dr. Jorge Linares Ortiz**

Ciudad de México, 2025

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

## **Agradecimientos**

A todos los profesores de la UACM,  
que me brindaron su valioso tiempo,  
así como la luz de su experiencia y saberes,  
ya que sin estos no sería posible  
que este documento fuera viable.

A mi directo de tesis,

Dr. Jorge Linares Ortiz,

por su guía sabia y generosa.

A mis lectores de tesis,

Dr. Claudio Albertani Ganassini.

Matro. David Clemente Zamora.

Matro. Juan Jaime Gallardo Anaya

por sus apreciables observaciones.

## **Dedicatorias**

A mis familiares,  
por su valioso apoyo y tolerancia en los momentos difíciles, y  
que siempre estuvieron conmigo en todo este proceso.

A mis amigos,  
por su contribución desinteresada en mi formación,  
ya que sin esta no hubiera podido enriquecer esta tesis.

A mis hijos, porque en todo momento están conmigo  
y son mi aliciente en cada paso que doy  
y cuando flaqueo son ellos los que me hacen levantarme.

## Tabla de contenido

Proemio	6
Resumen	8
Introducción	9
Capítulo 1. La construcción de la identidad y el sentido de pertenencia social	12
1.1 El concepto de nación	12
1.2 ¿Qué es lo mexicano?	14
Capítulo 2. El muralismo en México	20
2.1 ¿Qué es un mural?	20
2.2 La pintura mural en la época prehispánica	21
2.3 la pintura mural en la época colonial	25
2.4 La pintura mural en el México Independiente	26
2.5 El muralismo mexicano en el siglo xx	27
2.5.1 Los Tres Grandes	30
Capítulo 3. Lo nacional y el nacionalismo	38
3.1 Lo nacional	38
3.2 El nacionalismo	40
Capítulo 4. La Influencia de la pintura mural prehispánica en la obra de Rufino Tamayo	43
4.1 Rasgos distintivos del arte prehispánico	43
4.1.1 Cultura teotihuacana	45
4.1.2 Cultura maya	46
4.1.3 Cultura mixteca	47
4.1.3 Cultura zapoteca	47
4.1.4 Cultura mexicana	48
4.2 Rufino Tamayo	51
Capítulo 5. Análisis de la plástica mexicana	58
5.1 La plástica a finales del siglo XX	58
5.2 La plástica en las dos primeras décadas del siglo XXI	60
Capítulo 6. La muerte como ejemplo de lo tradicional y contemporáneo	67
6.1 La Muerte y su construcción semiótica en Mesoamérica	67
6.2 La interpretación narrativa y visual de los pueblos mesoamericanos	72
6.3 Transfiguraciones contemporáneas	78
Capítulo 7. La identidad nacional en la obra de Arturo Rivera	85
7.1 Arturo Rivera y el neonacionalismo o neomexicanismo	87

7.2 El sentido de nacionalidad de Arturo Rivera	93
Conclusiones	100
Referencias	106

## Proemio

No es el color ni las sombras del pasado lo que alienta y fortalece mi instinto, lo que calma mi esencia quemante con tradición del pasado y se forja en el fuego del deseo, de la pasión y de la lucha. No son esos ojos que me miran, menos las caras que me alientan, no es la lucha obrera. No son esos incandescentes plomos que vuelan por el viento como ilusiones para causar mella, no es la idea de libertad, y menos la de igualdad.

No es un deseo efímero, y menos las cicatrices del pasado, que se han curado una a una en los brazos de un gran pueblo, que solo tiempo al tiempo, y a su vez no espera nada. No es la alegría de su gente bondadosa que provee, que se desprende de cuanto posee, y no suministra más porque ya no tiene más que dar, esa calidez de espíritu que apasiona y enamora a cuantos por ella vienen. No son los murales de Diego Rivera los que nos describen o los que nos muestran su verdad, porque nosotros lo retratamos a él. Vivimos y nos regocijamos en esos mundos fantásticos creados para forjarnos identidad, para darnos gloria, camino y sentido forjando nuestro destino un destino con el fuego de Orozco y la fuerza de Siqueiros.

Pero no es la purificación de Orozco que se expresa en el fuego milenario, como cuando nuestro sentido necesita una reflexión purificadora, de la misma manera que se dio con el plomo caliente que se forjó en la Revolución con gente de lucha. Y menos representa el esfuerzo de la gente que abandona su hogar en busca de una vida menos dura. No es el sentido de Siqueiros de la lucha y de la

fuerza. Y muchísimo menos el esplendor colorido de las sandías de Tamayo, los intensos y profundos colores y las pinceladas de las costumbres de nuestra gente, provenientes de los tiempos remotos de ciudades milenarias y míticas, de las cuales solo conservamos ruinas que conviven con nosotros en la sangre.

Ese no es el mundo del arte de México, no es el que se fragmenta; por el contrario, el arte mexicano es el que se manifiesta de manera integral, con el sustrato del pasado, la superficie del presente y la utopía del futuro, que juntas constituyen una de las categorías más representativas de la cultura en México: *la identidad nacional en la creación individual de la plástica mexicana en el siglo XX y las dos primeras décadas en el siglo XX.*

## **Resumen**

En esta investigación se intenta explicar cómo se construye la identidad de México en el arte, particularmente en la plástica, desde la pintura mural prehispánica hasta la representación pictórica contemporánea. También se indagan las aportaciones de Mesoamérica, el muralismo de los Tres Grandes, la estética de Rufino Tamayo y la alternativa de Arturo Rivera en la edificación de los conceptos nacional, nacionalismo y mexicano; asimismo, se analiza el concepto semiótico de la muerte en las diferentes etapas de la historia como parte de la tradición y significado de la cultura en México

## Introducción

Esta tesis de licenciatura es el resultado de un largo proceso de mi formación como gestor cultural: primero, con el estudio en artes plásticas y artes visuales, que se complementó con mi praxis como artista; después, con la sistematización de los conocimientos de la gestión cultural en la licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural, que me dieron las herramientas metodológicas para indagar, con juicio crítico, las categorías de la identidad nacional en el arte plástico, sobre todo, en lo concerniente a la pintura.

Desde los primeros años de mi formación plástica observé que uno de los rasgos del proceso creativo de los artistas reside en la búsqueda de modelos y estereotipos que influyen en su identidad propia. Los creadores buscan esos modelos para manifestar su propia experiencia, pero con un sello distintivo, de ahí surgió mi interés por reconocer la identidad personal en las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Arturo Rivera, así como los trazos comunes que comparten en la construcción de la identidad nacional.

En esta investigación me propongo, además, reconocer mi identidad personal como creador en el marco de la plástica mexicana de mi generación y de mi tiempo marcado por la influencia de medios digitales, saturación de información, inteligencia artificial, en que resulta aún más arduo reconocer la identidad nacional.

Con tales propósitos, en el capítulo uno se analiza la construcción de la identidad y el sentido de pertenencia social con base en los conceptos de nación y qué es lo mexicano en las manifestaciones culturales de los principales períodos de la historia.

En el capítulo dos se explica qué es un mural, las características de la pintura mural prehispánica, de la época colonial y del México Independiente, así como las contribuciones del muralismo en la idealización de la identidad con las obras de los Tres Grandes, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

En el capítulo tres se examina la diferencia entre los conceptos nacional y nacionalismo con la identificación de los elementos que los constituyen: costumbres, forma de vida, historia, lengua, religión, tradición, patrimonio artístico e ideológico en el caso del primero; símbolos e imágenes, tendencias, estereotipos, en el caso del segundo.

En el capítulo cuatro se estudian los rasgos principales de las culturas teotihuacana, maya, mixteca, zapoteca y mexicana, y su influencia en la plástica mexicana. También se examina la estética de Rufino Tamayo, su expresión genuina basada en sus raíces y en la tradición popular.

En el capítulo cinco se analiza la plástica mexicana de finales del siglo xx y principios del siglo xxi, las corrientes y tendencias y lenguajes con los que expresaron su enfoque sobre lo nacional y el nacionalismo.

En el capítulo seis se indaga el concepto semiótico de la muerte en la plástica nacional desde la interpretación mítica de los pueblos indígenas hasta las transfiguraciones en los grabados de José Guadalupe Posada, el muralismo mexicano, la estética de Rufino Tamayo y la pintura de Arturo Rivera.

Finalmente, en el capítulo siete se estudia la pintura de Arturo Rivera como ejemplo de que no hay una sola ruta en la estética, sino que es un abanico en la que caben expresiones que ven la realidad, lo nacional, las raíces, con un sentido crítico, avasallante y perturbador.

# Capítulo 1. La construcción de la identidad y el sentido de pertenencia social

## 1.1 El concepto de nación

La identidad es todo aquello que caracteriza y que hace sentir a una persona ser parte de un grupo social con el cual comparte procedimientos, saberes, costumbres, tradiciones; sin embargo, el significado de identidad requiere de la indagación de estas preguntas: ¿Cómo se puede formar parte de un país en donde se expresan diversas manifestaciones culturales? ¿Cómo se funda una nación? ¿Cómo se construye el sentido de lo nacional? ¿Cómo se crea el nacionalismo?

Para responder estas interrogantes es necesario recuperar, por principio, el concepto de *nación*, que en palabras de Luis Villoro "... no siempre estuvo ligada a 'Estado'. Su noción tradicional, anterior a la época moderna, no implicaba necesariamente soberanía política. Muchas naciones podrían coexistir bajo el mismo imperio o reino sin más vínculo político entre ellas que el vasallaje a un soberano común". (Villoro, 1999, pág. 3)

La nación, en este caso, es indispensable para la construcción del nacionalismo, ya que en ella se encuentra el cúmulo de grupos que pertenecen a un mismo entorno social, ya sea que se llame país o nación. Pertenecer a una nación implica tener una forma de vida, adoptar una cultura, hacer propia una historia colectiva, porque no solo la sangre, ni la raza o el lugar de nacimiento configuran los "signos de pertenencia; tampoco la adscripción política, sino la integración a

una identidad cultural"; (Villoro, 1999, págs. 4-5) es decir, el ser humano se siente plenamente identificado e integrado con el modo de convivencia cultural del grupo del que forma parte.

En ese sentido, el origen de la nación mexicana comenzó con la conquista española en el territorio de lo que hoy se conoce como Mesoamérica, donde los españoles impusieron, por la fuerza de las armas, su lengua, su forma de pensar, su modo de producción y una nueva división social, en la que la masa indígena ocupó el último peldaño.

Más adelante, con la Independencia, encabezada por los criollos, se intentó construir un sentido de nación y un concepto de identidad nacional con base en los rasgos de las clases dominantes: los dueños de las haciendas y los predios urbanos, los grandes comerciantes, la élite militar, el alto clero.

Durante el siglo XIX, las guerras civiles entre liberales y conservadores; las intervenciones extranjeras (Estados Unidos y Francia); la pérdida de más de la mitad del territorio, arrebatada por la fuerza por los Estados Unidos; la dictadura de Porfirio Díaz, motivaron a los exponentes del liberalismo (Valentín Gómez Farías, Miguel Lerdo de Tejada, Melchor Ocampo) y el conservadurismo (Lucas Alamán, Carlos María de Bustamante, Juan Nepomuceno Almonte) a buscar el sentido de pertenencia en sus grupos, y cuando callaron las armas, los liberales (Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto) y algunos conservadores (José María Roa Bárcena) buscaron puntos de

encuentro en el paisaje, en las costumbres, en la lengua, en la comida, en la pintura, en el teatro, en la poesía, en la novela, en la música.

Por ello, después de la Revolución se retomaron esas inquietudes, pero ahora con un sentido de integración nacional para forjar un proyecto donde, idealmente, cupieran todos los grupos y todas clases sociales, llamado nacionalismo revolucionario. Es aquí donde surge la disyuntiva de entender qué es lo que pertenece al mexicano y qué es lo que le han dicho que le pertenece como sentido de identidad que busca la construcción de la identidad como nación.

El mexicano, si bien manifiesta principios formativos y legales que lo integran a la nación mexicana, es importante entender cuáles son los rasgos que lo identifican y lo hace ser parte del país, de ahí el interés por indagar la esencia del ser que vive y muere en un territorio llamado formalmente Estados Unidos Mexicanos, pero que todos reconocen con el nombre de México.

## **1.2 ¿Qué es lo mexicano?**

Según Carla Espinosa Herrera, Samuel Ramos fue el primer filósofo en estudiar «la cultura y el ser mexicano... en su versión nacionalista», (Espinosa Herrera, 2024, pág. 196), quien distinguió siete puntos cruciales:

1. La cultura mexicana es una cultura derivada, “es decir, no hay como tal una cultura de lo mexicano”, sino que proviene de la Colonia.

2. El mexicano no tiene un afán de auto denigración, sino que sus logros son parte de una cultura derivada, como la obra de sor Juana Inés de la Cruz.
3. La cultura mexicana es una mimesis de la “cultura europea ilustrada” (arquitectura, moda) y el modelo político de Estados Unidos (incluido el nombre: Estados Unidos Mexicanos).
4. La cultura mexicana muestra una influencia europea marcada en la lengua, la religión, el sistema educativo y la estructura social medieval.
5. El mexicano padece un conflicto de identidad, lo cual incide en su actitud pasiva, falta de voluntad y resistencia al desarrollo.
6. En el ser mexicano perviven tres perfiles: “el pelado, el mexicano de ciudad y el burgués”.
7. El mexicano manifiesta en su carácter “... inseguridad y deficiencia intelectual que merman su desarrollo”. (Espinosa Herrera, 2024, págs. 201-206)

Por su parte, Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, disecciona el ser mexicano desde una perspectiva integradora de su pasado y sus presente: “El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo, y de los demás. Lejos, también de sí mismo.” (Paz, 1973, pág. 10) Esto es, el mexicano es un ser complejo, que solo puede entenderse en la multiculturalidad en la que se desenvuelve, en su herencia histórica, en la creación de su patrimonio basada en sus orígenes tradicionales culturales, en contacto con otras culturas. (UNESCO, 2001)

La identidad de lo mexicano se nutre de su historia, filosofía, psicología y cultura que ha ido formando a través de los siglos y que se expresa en el arte y la cultura, en la literatura, en la pintura, en la danza y la música, en la búsqueda constante de la identificación de los propio bajo la influencia de la innovación autóctona y foránea, en una perspectiva múltiple que abarca todos los períodos históricos y culturales en una tradición milenaria que conforma el sentido de lo nacional como “la activación de una conciencia histórica de pertenencia que potencialmente enriquece de sentido las vidas individuales, más allá de las instrumentaciones políticas y más acá de la lógica económica dominante”. (Béjar & Rosales, 2005, pág. 26)

Pero la conciencia histórica nacional no pasa solo por el sentido de pertenencia, de lo heredado y de lo adquirido, sino también por lo construido en cada generación, con una perspectiva incluyente en el arte y la cultura. Así, por ejemplo, Laura Collin, citando a Teresa del Conde, transcribe: “Con Vasconcelos nace el muralismo mexicano ‘... destinado a crear conciencia de los valores patrios entre las masas y entre las razas indígenas” (Collin Harguindeguy, 2003, pág. 27), con lo cual inaugura la nueva idea de nacionalismo que se proponía consolidar la identidad nacional después de la fase armada de la Revolución mexicana, donde cada individuo se sintiera parte de la sociedad gobernada por un nuevo régimen. Sin embargo, los gobiernos posrevolucionarios se enfrentaron a retos y dilemas nuevos para conjugar los propósitos sociales que enarbolaban con la realidad económica del país y la cultura de la población: el analfabetismo, la contradicción entre la propiedad comunal y la propiedad

privada, la instauración del capitalismo en la industrialización del país; problemas que los escritores y artistas trataron de "... encontrar una solución orgánica, total, que no sacrificara las particularidades de nuestro ser a la universalidad del sistema... y que tampoco redujera nuestra participación a la actitud pasiva, estática del creyente o del imitador. (Paz, 1973, pág. 65)

El concepto de identidad del nacionalismo revolucionario cultivó la exaltación de los próceres de la Independencia, la Reforma y la Revolución en monumentos, monedas, señalética, fiestas ("las fiestas patrias"), conmemoraciones y, desde luego, en los libros de texto (principalmente en los de historia y lengua nacional), así como en el fomento del folklore, la comida, la música, la danza, la literatura, el teatro, en un afán de homogeneizar la cultura en detrimento de la diversidad, la cual se mantiene por el esfuerzo de los pueblos originarios, los barrios, los migrantes y los sectores vulnerables.

A partir de la alternancia política en el año 2000, los gobiernos panistas siguieron con la misma estrategia de la exaltación patriótica, pero con un sentido conservador, que retomó el PRI, con algunos leves cambios, con su regreso al gobierno durante el sexenio 2012-2018.

En términos generales, durante el siglo xx lo nacional ha sido totalmente inculcado por el Estado; no obstante, esa política cultural no es inmune a la influencia de la globalización y a la migración. De hecho, la emigración hacia los Estados Unidos es un "movimiento que involucra a miles de hombres y mujeres

que buscan mejores oportunidades de vida” (Arizpe, El éxodo rural en México y su relación con la migración a Estados Unidos, 1983, pág. 33) y que cuando regresan a sus lugares de origen llevan consigo prácticas culturales del vecino del Norte. En ese mismo terreno, la globalización y la emigración han propiciado los acercamientos culturales e ideológicos con otras culturas, pero en el campo, los campesinos aún consideran a la tierra como parte de su identidad: “la tierra no se concibe como una mercancía”. (Arizpe, Vivir para crear historia. Antología de estudios sobre desarrollo, migración, género e indígenas, 2015, pág. 64) Esto es: la identidad nacional no está a la venta, pero la nación debe estar vigilante para no ser absorbida por el modo de ser de las economías dominantes, en nuestro caso, por el *American way of life*.

Asimismo, la cultura de consumo difundida por los medios de comunicación masiva y las redes sociales avasallan las costumbres y las tradiciones con la imposición de diseño de modas (vestidos, bolsas, zapatos, colores), tendencias culinarias (comida rápida), lugares de comercialización (tiendas departamentales, plazas comerciales), música (reguetón, corridos tumbados), anglicismos, galicismos, que se adhieren y cambian el concepto de nacional o mexicano, y sin embargo, la cultura popular resiste el asedio con la pervivencia de indumentaria regional y de los pueblos originarios, los puestos de comida callejeros, los mercados tradicionales y tianguis, la música tradicional, la recreación del lenguaje popular en literatura.

Si bien la identidad nacional es un proceso en constante cambio que se nutre del sujeto y de la colectividad, hay un sustrato permanente del pasado y el presente, de la univocidad y la heterogeneidad, de la conservación del patrimonio y del cambio de formas, ideas y estilos en el arte y la cultura. En palabras de Bolívar Echeverría:

La identidad actual de un sujeto —sea privado o colectivo— es, así, la que le viene del compromiso en cada caso principal y dominante en torno al cual se define la red de reciprocidades en la que se desenvuelve su existencia concreta; red de interacciones en la que los otros con los que el sujeto tiene que ver en su elección de un futuro no son sólo los que se encuentran *hic et nunc* efectivamente, sino también todos esos otros, de presencia virtual, que se hallan objetivados en el mundo de la vida y que lo comprometen ineludiblemente con el pasado. La identidad del sujeto es, por lo tanto, una identidad ella misma proteica, hecha de las muchas identidades divergentes, a veces en conflicto entre sí —entre las que elige y a las que combina en sus metamorfosis—, que lo reclaman según las circunstancias y que sólo al unificarse en torno a una de ellas “en última instancia” dotan de una “integridad” a su metamorfosis. (Echeverría, 2010, pág. 152)

Lo identidad de lo mexicano es producto del fundamento del pasado, de la confluencia de identidades diversas, del aquí y ahora de las circunstancias del presente, de la proyección del futuro en la nación mexicana.

## **Capítulo 2. El muralismo en México**

La pintura mural en México es un arte milenario que ha recreado la vida y la historia de los pueblos que poblaron y habitan lo que hoy se conoce como México. Es una expresión artística que finca sus orígenes en la época prehispánica, se mixturiza en la época colonial, abrevia en las costumbres (pintura costumbrista) en el México Independiente y florece en la primera mitad del siglo xx, con el llamado muralismo mexicano que "... sin lugar a duda caracteriza a México en el terreno de la plástica internacional". (Collin Harguindeguy, 2003, pág. 25)

### **2.1 ¿Qué es un mural?**

Un mural es una expresión de gran formato plástico en el cual se involucran distintos procesos técnicos y cuestiones estéticas compositivas. Además, los materiales empleados no siempre han sido los mismos para estos trabajos. En ese sentido, «La pintura mural se define como la representación de imágenes en una superficie arquitectónica bidimensional». (Fuente, 1998)

La elaboración de un mural consiste en la implementación de cal viva y pigmento, los cuales se adhieren a la pared previamente aplanada. Este es un proceso complejo, que requiere mucha exactitud y precisión antes de que la zona se seque, por ello se suele usar un poco del proceso del calco para transferir el diseño. Además de la adecuada selección de pigmentos (los de tierras son los más adecuados, ya que suelen fijarse de mejor manera en el muro), el mural se

trabaja en pequeños tramos no mayor a un metro y medio cuadrado para evitar el secado. Según su manufactura, existen tres distintos tipos de murales esto lo sé por mi capacitación dentro de los talleres de técnicas y materiales de la pintura.

1. Elaborados con pinturas acrílicas o vinílicas: facilitan mucho el trabajo ya que no se requiere rapidez en el trabajo, porque la pared se puede preparar previamente y pintar encima de esta.
2. Construidos con mosaicos: técnica compleja, por la selección y colocación de los mosaicos, pero suele ser muy durable,
3. Falsos murales: soporte y en muchos casos diseñados por paneles que se ensamblan para unirse.

## **2.2 La pintura mural en la época prehispánica**

La pintura en muros aparece en las grandes ciudades mesoamericanas de los períodos clásico temprano (Teotihuacan, 100-650 d. C.), clásico (Tikal y Palenque, 250-900 d. C.), clásico tardío (Bonampak, 580-800 d. C.), epiclásico (Cacaxtla, 650-900 d. C.) y posclásico (Tenochtitlan, 1325-1521 d. C.). Los artistas indígenas utilizaron el estuco, una técnica parecida a la pintura al fresco (“pintura que se hace en paredes y techos con colores disueltos en agua de cal y extendidos sobre una capa de estuco fresco”) (Real Academia Española, 2025) que se empleó en la Antigüedad por griegos y romanos, y en la Edad Media.

La pintura mural prehispánica fue una expresión artística y, al mismo tiempo, un medio de comunicación que compartió rasgos comunes:

Rasgo común a todos los murales de Mesoamérica es el uso de colores planos; sin embargo, la concentración o disminución del pigmento puede producir efectos ilusorios de volumen, y las líneas de contorno hacen resaltar las figuras; tales líneas producen el efecto de marco en la imagen. Otro elemento compartido es la ausencia de perspectiva con punto de fuga; a veces, las imágenes muestran distintos tamaños y proporciones, y los planos se traslapan para dar impresión de superposición y profundidad. También la saturación de los colores tiende al mismo propósito; asimismo, la sensación de lejanía se consigue por el abatimiento de los planos; el inferior es lo más cercano, y el superior lo más distante. (Fuente, 1998, págs. 217-218)



Ilustración 1. *Pintura mural músicos, danzantes* (ca. 790 d. C.). Cuarto 1 del Templo de las Pinturas, dentro de la Estructura I, Bonampak, Chiapas, México. Fotografía (1949). Colección Mediateca INAH. (*Pintura mural músicos, danzantes*, 1949)

La pintura mural prehispánica es una expresión genuina de los pueblos mesoamericanos, tanto por su técnica como por su temática. Respecto a la primera, descubrieron el procedimiento del estuco para revestir paredes con cal sobre el cual aplicaron pigmentos naturales, resinas y baba de nopal (para aglutinar los pigmentos); en relación con la segunda, plasmaron en los muros en forma magnífica su historia y cosmovisión del mundo, interpretación de la realidad representada en imágenes que han trascendido el tiempo y han llegado transformadas en nuevas formas en las obras de autores contemporáneos como Francisco Toledo.



Ilustración 2. *Los gatos*, de Francisco Toledo. Acuarela sobre papel (1983). Pertenece a la serie de 46 acuarelas y tintas para ilustrar el libro *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges. En *Los gatos* se percibe la influencia de la pintura prehispánica en los trazos simples y claros, la insinuación de color con zonas oscuras, la repetición de motivos, el resalte de las líneas. (Toledo, 2013)

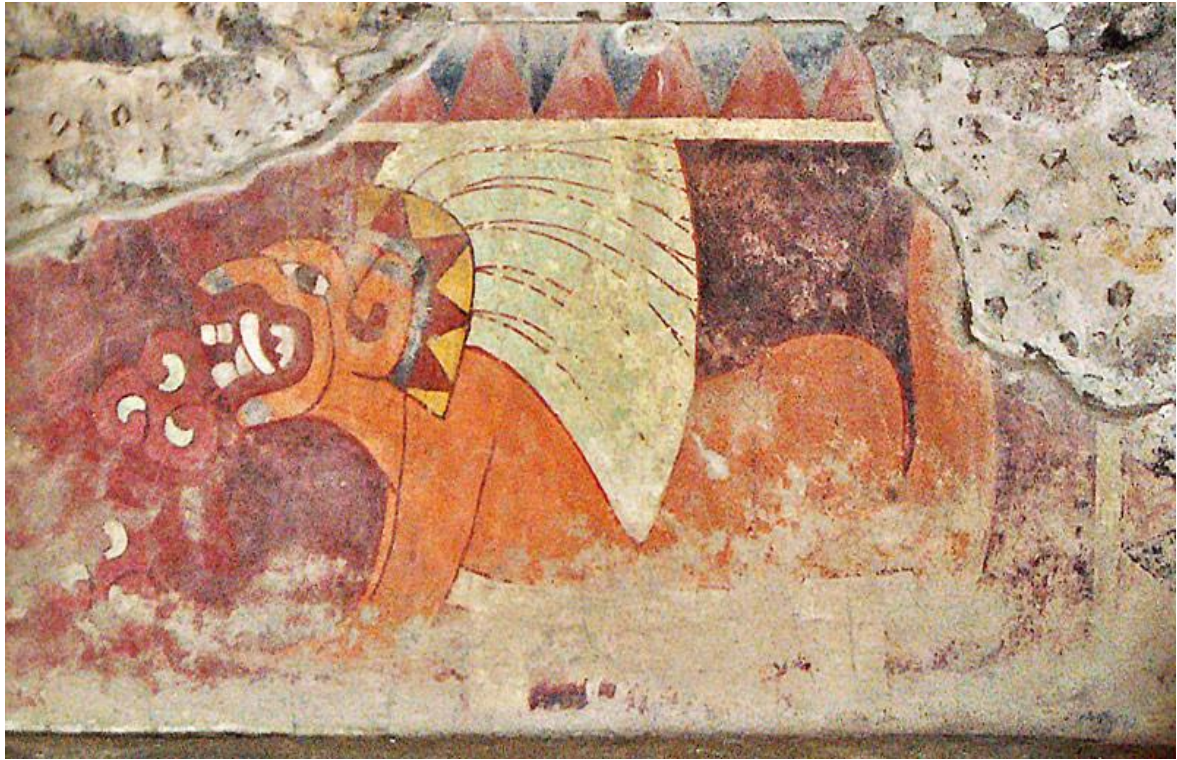


Ilustración 3. Mural del jaguar *Pintura mural Zona arqueológica de Teotihuacan, México*

Dice Vasili Kandiski que “cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos” (Kandinsky, 1989, pág. 5) En efecto, la pintura mural prehispánica refleja el mundo mesoamericano antes de la llegada de los europeos, que hoy se intenta comprender, interpretar o, en el caso de los muralistas, reinventar esa cosmovisión que pervive en sus obras en los colores, los trazos, las imágenes, los motivos y por qué no, las emociones de los primeros artistas del color en estas tierras.

### **2.3 La pintura mural en la época colonial**

Una de las primeras acciones de los conquistadores para afianzar su victoria sobre los pueblos indígenas fue destruir sus edificios, esculturas, pinturas, códices, y desterrar a sus dioses para imponer una nueva religión. En esa cruzada se perdió gran parte del patrimonio prehispánico; sin embargo, la memoria colectiva y la destreza individual indígena conservó parte de los saberes culturales, entre ellos el arte de la pintura en la pared, de modo que cuando las órdenes religiosas emprendieron la conquista espiritual, una de las formas de catequización —además de la palabra, el canto y la escenificación—, fue la construcción de edificios de culto, arte la que los indígenas poseían conocimientos largamente aprendidos en su tradición.

Así, en la decoración de iglesias y conventos los misioneros introdujeron la técnica occidental, pero fue la mano de obra indígena la que realizó gran parte de los trabajos pictóricos y dejó su improntas en las obras conocidas como arte novohispano o *tequitqui*,

Actualmente, se conservan algunos edificios de las órdenes monásticas y franciscanas en las que albergan pinturas murales, como en el convento agustino de Malinalco, llamado Convento de la Transfiguración y la Iglesia del Divino

Salvador: “El convento fue fundado en 1540 por frailes agustinos, en él trabajaron indígenas para su construcción apoyados siempre por el sustento económico del encomendero Cristóbal Rodríguez de Ávalos.” (Convento agustino de Malinalco, 2023) También merecen una mención especial los murales del ex convento de Ixmiquilpan que recrean escenas de la historia de los otomíes. (Ávila, 2022)



Ilustración 4. “Detalle de uno de los murales del ex-convento (sic) de Ixmiquilpan, elaborados por indígenas y famosos por representar los conflictos entre los otomíes y los chichimecas.” (Ávila, 2022)

## 2.4 La pintura mural en el México Independiente

En el México Independiente, aun cuando la Iglesia conservó sus privilegios, el arte del mural se trasladó a las haciendas “donde comenzaron a adornar graneros con escenas de labranza, jaripeos y corridas de toros”. (García J., 2016) Es también en la primera mitad del siglo XIX cuando la pintura mural combina el enfoque costumbrista local con la tradición europea, principalmente en recintos privados.

Más adelante, a finales del siglo XIX y principios del XX acaeció el último tramo del Porfiriato. La Revolución mexicana instauró un nuevo régimen político que buscó combatir el analfabetismo, la insalubridad, la ignorancia, mediante una política cultural encabezada por misiones culturales, promoción de libros, fomento del arte monumental. En ese contexto surge el muralismo mexicano.

## **2.5 El muralismo mexicano en el siglo XX**

El muralismo es una expresión plástica de grande formato que floreció en México con las obras de artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Juan O'Gorman, Jorge González Camarena, Jean Charlot, Alfredo Zalce, Manuel Rodríguez Lozano, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Desiderio Hernández Xochitiotzin, Vlady, entre otros, y que ha dejado una fuerte huella en las artes plásticas y la cultura en México.

Cuando José Vasconcelos abrió las puertas de los edificios gubernamentales para los pintores, estos comenzaron a crear un arte monumental con la técnica de la pintura al fresco, pero introdujeron, paulatinamente, otras técnicas y materiales, por ejemplo, el uso de la pintura acrílica, derivada del petróleo, que permite mayor brillantez y un secado más rápido, la aplicación de piroxilina (que no resultó tan apropiada porque tiende a resquebrajarse) o la incorporación del dibujo como "realidad dibujada" (Acha, 1999, pág. 32) en los trazos simbólicos de la tradición histórica y social, todo ello con el afán de experimentar e innovar.

Además de la experimentación técnica, los muralistas diseñaron proyectos cuya temática comprendía asuntos de carácter histórico, filosófico y social, con el propósito de indagar y construir la identidad nacional. Fue un período que no solo fue eco y espejo de la Revolución mexicana, sino que la dotó de "...una energía profética vivificadora" y profunda. (Kandinski 1989, pág. 8) En ese sentido: "... el muralismo fue un hijo de la revolución mexicana. Quizá su hijo predilecto. Es él quien ha hecho visible y mantiene indeleble su memoria en los muros de algunas instituciones mexicanas, argentinas y norteamericanas". (Subirats, 2018, pág. 115)

Las obras de los muralistas recrean sucesos históricos, pero también temas locales con un sentido general, de identidad nacional, simbólica (Fernández, 1994, pág. 59), entre la que destacan los llamados Tres Grandes del Muralismo Mexicano: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; pero también otro artista que se nutrió del muralismo y luego se apartó de él para seguir otro camino con una nueva propuesta estética: Rufino Tamayo.

El muralismo mexicano trascendió su época al convertirse en parte de nuestra cultura "... a la que tenemos acceso y derecho exclusivamente 'nosotros'". (Bonfil Batalla, 1990, pág. 48) y a la que todos pueden acceder con la lectura, interpretación, goce estético de los relatos pictóricos de la historia, del pasado, de las tradiciones plasmadas en los muros, que forman parte de nuestra cultura y que van más allá de "los cambios operados por el movimiento revolucionario".

(Paz, 1973, pág. 135), porque los murales sacan a la luz las raíces de la identidad nacional.

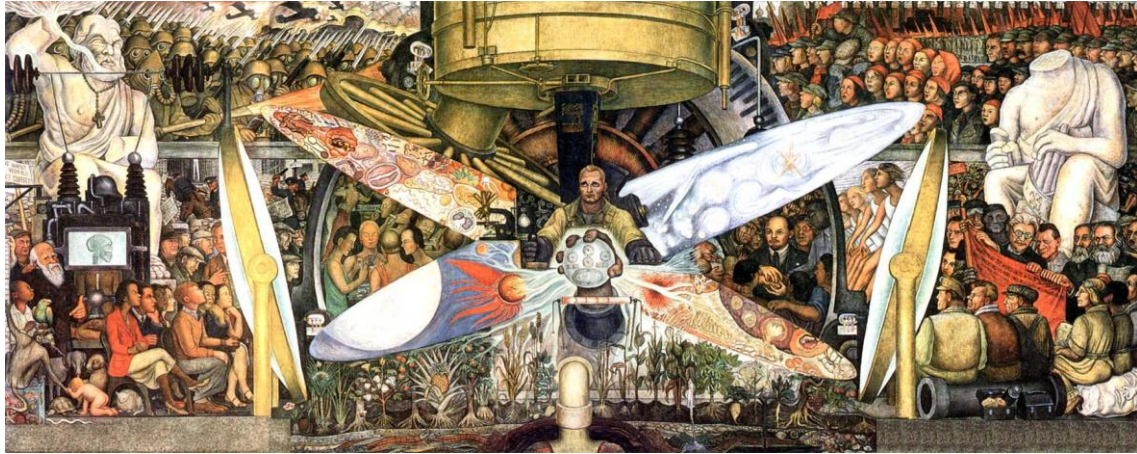


Ilustración 5. *El hombre controlador del universo*, de Diego Rivera. Fresco sobre bastidor metálico, 4.80 x 11.45 m (1934). Palacio de Bellas Artes.

Por supuesto, los murales también contienen la ideología de los autores y su forma de ver el mundo, de ahí que en sus obras incluyan símbolos que representan su ideología, como las imágenes del socialismo representadas por Marx, Engels, Lenin, Trotsky en *El hombre controlador del universo*, de Diego Rivera, o las representaciones de la diversidad cultural, tradición y modernidad en la figuras de personas indígenas y afroamericanas, animales y elementos agrícolas e industriales en *América*, de Rufino Tamayo.



Ilustración 6. Detalle del mural *América*, de Rufino Tamayo. Vinelita sobre tela, 4 x 13.9 m (1955-1956). Colección privada, en préstamo al Dallas Museum.

### 2.5.1 Los Tres Grandes

Desde su fundación, México ha tenido que enfrentar grandes retos para conservar su territorio y su cultura, amenazado siempre por un vecino codicioso que no sólo le arrebató más de la mitad de su territorio, sino que siempre está al acecho para hincarle sus garras; de ahí la importancia de mantener su identidad “como una búsqueda de nosotros mismos” (Paz, 1973, pág. 148), aspiración en la que el arte y la cultura representan una alternativa en constante construcción.

En ese terreno, los pintores conocidos como los Tres Grandes, así llamados por ser los pioneros y de mayor trascendencia del muralismo mexicano, han tenido un relevante papel en la búsqueda de la identidad y el nacionalismo, porque a través de sus trazos y sus visiones el pueblo ha reconocido su historia, sus tradiciones y el color y belleza del paisaje físico y humano. De esta manera, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaró Siqueiros han dejado un

legado cultural matizado por el estilo propio de cada uno de ellos: Diego Rivera, con su tradición irreverente y su búsqueda de lo tradicional; José Clemente Orozco, con su sentido espiritual inimaginable en sus trazos históricos, y David Alfaro Siqueiros, con su energía descomunal e implacable de lucha.

Los Tres Grandes crearon el muralismo nacional con un fuerte contenido histórico, tintes fantásticos, tradición heroica, imaginería ancestral e identidad popular. Muchas de los elementos sociales revolucionarios que están plasmados en los muros reflejan la grandeza de un pueblo en lucha en busca de su identidad inmersos en su vida diaria.

#### **2.5.1-1 Diego Rivera (1886-1957)**



Ilustración 7. Detalle de autorretrato de Diego Rivera. Retrato del uno mismo 2, autor Diego Rivera, oleo, <https://es.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-8BWP36>

“No cabe duda de que Diego Rivera es el pintor mexicano más conocido del siglo XX, su desbordante personalidad artística, su combatividad, su carácter extrovertido y a veces violento” (Grandes biografías de México, 1995, pág. 23) (Grandes Biografías de México/pág. 23) procreó una obra de gran calidad estética coloreada por un toque de ironía placible, visible, creativa, inocente, capaz de provocar momentos mágicos y, al mismo tiempo, cultivó una personalidad icónica, irreverente que mostraba en cualquier situación, que lo convirtió en un personaje icónico del arte mexicano contemporáneo.

Diego Rivera es reconocido por retratar la imagen del pueblo mexicano, en el ámbito rural y en la ciudad, como lo describió Alfredo Cardona Peña:

... qué sería de nosotros, de nuestro país, si Diego no hubiera existido, quizás no existiría un artista que tuviera todo su sentir, o no hubiéramos se hubiera velado un grato sentido del arte, este fue un extraordinario retratista, un pintor que fue capaz de describir las caras de nuestro pueblo, mostrarlas y hacerlas visibles en donde no era posible, las mismas caras que retratan el pueblo de su natal Guanajuato o esas miradas que parecen en el esplendor de la urbe capital y que se logran perder entre múltiples multitudes”. (Grandes biografías de México, 1995, pág. 130)

También es reconocido por su compromiso con la revolución proletaria, como afirmó León Trotsky:

Diego Rivera ha permanecido mexicano en las más profundas libras de su genio pero lo que lo inspiró en sus magníficos frescos lo que lo elevo por encima de la tradición artística en

cierto sentido sobre el arte contemporáneo, sobre sí mismo es el poderoso soplo de la revolución proletaria. Sin octubre, su poder de penetración creadora en la épica del trabajo, o presión e insurrección nunca había aclarado tal extensión profundidad. (Grandes biografías de México, 1995, pág. 130)

Diego Rivera pintó no solo su pueblo, sino su propia alma, sus emociones, como se observa en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, en el que revela la magnificencia de los rostros del pueblo mexicano que alternan con personajes históricos; la actitud despreocupada de sus integrantes con la imagen risueña del pequeño Diego, conviviendo con la Calavera Catrina de Posada; el rostro adusto de Porfirio Díaz enfrente de los globeros; la efigie de Frida Kahlo, su eterna compañera, las siluetas de los niños: en suma: registra la historia e identidad nacional desde su mirada artística. (Grandes biografías de México, 1995, pág. 130)

Independientemente de las modas y tendencias artística, Diego Rivera es reconocido como uno de los máximos exponentes de la pintura mexicana del siglo xx y por haber sido “el primer pintor que realizo un mural con nuevo sentido en el tiempo, sin considerar solamente a México” (Fernández, 1994, pág. 14), puesto que su arte traspasó las fronteras y quedó plasmado en los muros de algunas ciudades de Estados Unidos (San Francisco, Los Ángeles, Detroit, Nueva York), pero su influencia se extendió a toda América Latina.

### 2.5.1.2 José Clemente Orozco (1883-1948)



Ilustración 8. *Autorretrato, Jose autor Clemente Orozco, año 1946.*  
<https://sanildefonso.org.mx/espiritudel22/orozco.html>

José Clemente Orozco fue un artista con fuego en la sangre, con un estilo totalmente único y una personalidad propia encarnada en un espíritu de fuego “unido por vinculo de afinidad ideológica y por la propia naturaleza de su trabajo artístico, a las controvertidas personalidades de Rivera, Siqueiros y Tamayo, José Clemente Orozco fue uno de los creadores que en el fértil periodo entre guerras hizo florecer el arte pictórico mexicano gracias a su origen”. (Grandes biografías de México, 1995, pág. 200) Poseedor de una fuerza y una energía liberadora, imprimió en sus obras un sentido de lucha por la libertad y de esfuerzo purificador en las que glorifica la pureza a través de esos ojos, fuertes y profundos como fuego quemante que inducen al espectador a sentir como

propios los hechos históricos y vivencias contadas a través de estas colosales e imponentes imágenes trazadas en muros. (Grandes biografías de México, 1995)

“Orozco se esforzó por crear una nueva expresión en el arte monumental y logró dejar, después de intensa actividad durante su vida entera, una obra original fuerte y rica en expresiones y contenidos en verdad emocional y significativo” (Fernández, 1994, pág. 43), en la cual conjuntó el sentido del muralismo histórico revolucionario con su enfoque personal, netamente, expresivo, elocuente, auténtico y profundo en su composición y en su color.

En *La trinchera* (1923-1926), por ejemplo, Orozco muestra todo el dramatismo de la Revolución mexicana ante la muerte, representada por tres hombres en diferentes posiciones: uno, yacente con los brazos abierto en cruz; otro encima de él, luciendo unas cartucheras llenas, listas para ser usadas, y uno más, arrodillado, con el rostro cubierto, estupefacto ante la tragedia, como si no quisiera ver la muerte de sus compañeros; los tres hombres encima y junto a una piedra de enormes dimensiones sobre un fondo rojo intenso, como la sangre.

Toda la obra de Orozco es una obra monumental, grandiosa, única, como parte del muralismo mexicano, pero con una manufactura dramática y profunda que invita a la reflexión del espectador.

### 2.5.3 David Alfaro Siqueiros (1896-1974)



Ilustración 9. Detalle de autorretrato de David Alfaro Siqueiros. Año 1945 técnica piroxilina sobre celotex, créditos Museo Nacional de Arte, INBA Acervo Constitutivo, 1982. <https://munal.emuseum.com/objects/1936/autorretrato?ctx=92869f25-5328-45cd-8adb->

David “Alfaro Siqueiros vio a la luz en Chihuahua, en 1896 en el seno de una familia cultivada, algunos de cuyos miembros admiraban y estudiaban la arqueología y el arte popular mexicano” (Grandes biografías de México, 1995, pág. 6) Fue un artista de lucha constante de innovación, de exploración de todos aquellos recursos provenientes de lo inesperado para dar como resultado un estilo totalmente único, el mismo que se manifiesta con la fuerza, lo imponente del brazo trabajador, de las masas y del espíritu de lucha que se relatan en sus murales y en toda su obra.

Siqueiros fue uno de los Tres Grandes muralistas y uno de los más esforzados pintores por reflejar la fuerza del pueblo para romper las cadenas de la opresión, por plasmar que la lucha y la fuerza son la unión del pueblo en su largo camino

de liberación. Asimismo, experimentó el uso de diversos materiales con el único fin de trasladar su visión profética de que el pueblo representa la grandeza de la nación.

En suma: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros son los Tres Grandes que crearon una obra artística en un contexto sociocultural (Zárate Rosales, 2006, pág. 2) de afirmación de la identidad nacional. Por ello, para entender la obra de estos artistas hay que tomar en cuenta el tiempo y las circunstancias en que desarrollaron su trabajo, así como las obras de los artistas que los precedieron, por ejemplo, los grabados de José Guadalupe Posada (*La Calavera Catrina, La Calavera Oaxaqueña, La Calavera Revolucionaria, El jarabe en Ultratumba, El crimen de la Bejarano*). (Cedeño, 2004, pág. 73) El legado artístico de los Tres Grandes se extendió a lo largo del siglo xx y aún sigue produciendo emoción en los espectadores del siglo xxi.

## **Capítulo 3. Lo nacional y el nacionalismo**

A pesar de que estas dos palabras parecen tener caminos totalmente afines y provistos de la misma rubrica ideológica, puesto que los dos tienen la función de marcar la identidad, así como los aspectos generacionales de lo social, en este caso de lo nacional de mexicana; sin embargo, los dos términos muestran su mayor alcance en sus diferencias, ya que ambas vienen en el mismo sentido, pero desde caminos totalmente distintos, que son fácilmente distinguibles e identificables.

Mientras uno viaja con un sentido natural de pertenencia hacia sus costumbres y formas de vida, el otro es construido mediante símbolos marcados con una idea clara, como lo explica Bolívar Echeverría: “La identidad reside, por el contrario, en una coherencia interna puramente formal y siempre transitoria de un sujeto histórico de consistencia evanescente; una coherencia que se afirma mientras dura el juego dialéctico de la consolidación y el cuestionamiento, de la cristalización y la disolución de sí misma.” (Echeverría, 2010, pág. 149) Es decir, lo nacional y el nacionalismo se basan en una identidad que pueden tener distintas formas de ver según el individuo o la colectividad.

### **3.1 Lo nacional**

Es un proceso mediante el cual se construyen los sentimientos, cargas emocionales, tradiciones y vida cotidiana de un individuo, que lo dota de una identidad auténtica a través de su propia historia de vida y le da sentido de pertenencia a un lugar determinado llamado identidad nacional. En este terreno,

Guillermo Ramírez Godoy afirma que “los habitantes que tienen más arraigado los sentimientos de pertenencia a su país son los que mejor conservan y fortalecen sus rasgos fundamentales: lengua, historia, religión, costumbres, tradiciones, patrimonio artístico e ideológico, que sumados integran y definen la nacionalidad”. (Ramírez Godoy, 2003, pág. 58) En el caso de México, la construcción de lo nacional debe partir desde sus orígenes, como lo explica Bonfil Batalla : “el territorio de lo que hoy es México surgió y se desarrolló una de las pocas civilizaciones originales que ha creado la humanidad a lo largo de toda su historia: la civilización mesoamericana. De ello proviene lo indio de México; ello es el punto de partida y su raíz más profunda”. (Bonfil Batalla, 1990, pág. 23)

En lo nacional se encuentran múltiples adherencias que hacen de este sentido totalmente cambiante pero único, ya que la esencia sigue siendo la misma, como lo narra Bonfil Batalla: “... en el momento de la invasión europea. Sólo quedaron ruinas: unas en piedra y otras vivientes” (Bonfil Batalla, 1990, pág. 23) Son estas ruinas vivientes las que se ven reflejadas en el sentido artístico y milenario en la obra de los Tres Grandes y, quizá, con mayor fuerza, en la creación estética de Rufino Tamayo. Son estas ruinas del pasado también la historia de la vida presente de la vida común y la tradición que aún sobreviven en la identidad.

Lo nacional, según Ramírez Godoy, “es el conjunto de valores inmanentes a la colectividad, resultado de un proceso histórico de transformación social en el que se han creado vínculos, interesantes a todos los sectores”. (Ramírez Godoy, 2003, pág. 55) Son estos vínculos y acercamientos los mismos que dan por

resultado una identidad nacional amplia y creciente, en el que las adherencias se vislumbran como algo propio en cuanto se convierten en el sentido tradicional y forma de vida común proyectando un valor a lo nacional como tradición y costumbre.

### **3.2 El nacionalismo**

El nacionalismo es un modelo preconstruido en cada época histórica con fines políticos del grupo que detenta el poder, como el propagado por el régimen de los gobiernos posrevolucionarios en el siglo XX que, además buscaban la conservación de su hegemonía. Es un arma que se utiliza con otros fines que dejan de ser meramente de identidad. Como no lo hace notar Ricardo Pérez Monfort: "... el discurso nacionalista por lo general tuvo como tema central a un ente que más rayaba en lo abstracto que en las manifestaciones concretas y al que todos se referían como 'pueblo mexicano'". (Pérez Monfort, 1997, pág. 33)

La construcción ideológica del nacionalismo revolucionario —que prosperó en las décadas de los años veinte a los años cuarenta—, permeó durante todo el siglo XX, y moldeó una identidad cargada de estereotipos que se explotaron en demasía en las artes; por ejemplo, en el Cine de Oro los personajes revolucionarios, invariablemente, se representaron con sombreros amplios, ropa de manta, trajes de charro, imágenes que también aparecen en los murales, esa iconografía se convirtió en estampa representativa del nacionalismo para venderse en tarjetas y objetos consumidos por el público nacional y extranjero.

Ricardo Pérez Monfort señala que “la asociación entre México y los charros, entre México y sus chinas poblanas, entre México y su ‘jarabe tapatío’ terminó triunfando a la larga, convirtiendo esta representación en elementos muy arraigados en la identidad popular”. (Pérez Monfort, 1997, pág. 36) Esto demuestra cómo los conceptos reconstruidos suelen adentrarse en el conjunto de masas, adoptándolos como propios. En ese sentido, quizá la costumbre de comer hamburguesas o pizzas en las avenidas terminará convirtiéndose en un hábito común, como si se comiera un sope, una gordita o unos tacos de guisado; en fin, habría que replantearse qué práctica es nacional o, por el contrario, representa la imposición de tendencias globales de consumo, promovidas por campañas de grandes marcas con cultura de cómic que parece ir en pleno ascenso en el marco de una profunda deshumanización, en la que se va dejando de lado la identidad.

En definitiva, es posible apreciar las diferencias entre los conceptos de lo nacional y el nacionalismo: mientras el primero busca el sentido de la identidad con base en un arraigo cincelado a través las vivencias y de los años, el otro se propone moldear imágenes icónicas de lo que el grupo de poder en turno considera como representativas de la nación.

A la postre, se debe elegir qué concepto resulta fundamental para construir la identidad: la promoción de la imagen estereotipada o el fomento de la tradición. Si se decide por esta última, hay que lidiar con la política cultural del Estado, las

tendencias de la moda y reinventar la tradición, como lo hicieron en su tiempo los Tres Grandes y Rufino Tamayo.

## **Capítulo 4. La Influencia de la pintura mural prehispánica en la obra de Rufino Tamayo**

Dentro de nuestro mundo cultural y social pervive un cúmulo de rasgos distintivos provenientes de la época prehispánica, que, en su mayoría, son fuente de orgullo para aquellos que asumen como identidad las costumbres y tradiciones de los pueblos originarios del área geográfica de Mesoamérica, donde a lo largo de tres mil años, del período preclásico (2300 a. C.-100 d. C.) al posclásico (900-1521 d. C.), desarrollaron valores culturales que persisten hasta nuestros días.

Dichos rasgos son los que se tomarán en cuenta para intentar explicar las características que han sobrepasado el tiempo y han llegado hasta el siglo XXI. Para comprobar estos rasgos que han perdurado a través del tiempo; se usará como referencia a uno de los más grandes artistas de nuestro país, Rufino Tamayo, esto solo con el interés de comprobar cómo subsisten algunos valores artísticos prehispánicos en nuestra cultura actual.

### **4.1 Rasgos distintivos del arte prehispánico**

México posee costumbres y tradiciones provenientes de las culturas del pasado que resistieron la imposición de la cultura y la ideología de los conquistadores, lo que dio origen a una rica multiculturalidad, con toda la riqueza y contradicciones que ello conlleva, formando distintas visiones culturales, porque “el hombre es uno, las culturas varias”. (Kaplan & Manners, 1981, pág. 24) En ese sentido, nuestro país tiene un entorno cultural riquísimo. Según Carlos Fuentes “somos un país de tercer mundo con una cultura de primer mundo”

(Berman & Jiménez, 2006, pág. 19), donde a pesar de las carencias económicas y la política cultural del gobierno en turno, la sociedad ejerce su derecho a la cultura con las herramientas que ella se procura.

Consistentemente, aparecen nuevas tendencias o vanguardias artísticas provenientes de Occidente que nuestros artistas y artesanos transforman y enriquecen de acuerdo con su cosmovisión fincada en nuestra rica cultura, esta adaptación forma parte de “un proceso de evolución lineal” (Giménez Montiel, 2005, pág. 68) del que no es ajeno nuestro pueblo. Sin duda, las intervenciones de otras culturas han dejado huella, pero esta, con el devenir del tiempo, se convierte en propia y se integra a la tradición.

Ahora bien, cómo se manifiesta la influencia del arte prehispánico en la obra de los artistas actuales? ¿Los autores buscan en forma indiscriminada costumbres y figuras del pasado para imitarlas y representarlas o es una asimilación genuina vivida, como la obra de Rufino Tamayo? Yo considero que más bien es una etapa de asimilación genética vivencial, ya que los autores al estar rodeados por los elementos culturales de su entorno, se motivan a buscar su propia realización en el marco de las costumbres y tradiciones del país. Por el contrario, si fuera una búsqueda indiscriminada de las tendencias del pasado tendríamos excelentes copistas pero no creadores de arte. Con esto quiero decir que son los orígenes de una persona lo que favorece su tendencia creadora, porque “... el talento artístico es una carga heredada, la cual habrá de encontrar eco y estimulación

en el medio a fin de desarrollarse”. (Tavira, 1996, pág. 27) Ese sería el caso de Rufino Tamayo.

#### **4.1.1 Cultura teotihuacana**

Según Miguel León Portilla, la época prehispánica en Mesoamérica está dividida en cuatro períodos: etapa lítica (300 a 2300 a. C.), período preclásico (2300 a. C. a 100 d. C.), período clásico (100-900 d. C.), período posclásico (900-1521 d. C.). (León-Portilla, 2004, págs. 14-14) Durante este tiempo milenario se desarrollaron varias culturas con distintas aportaciones según el período de su existencia. Para efectos de esta tesis, sólo se mencionarán a grandes rasgos las culturas que influenciaron el arte de Rufino Tamayo: las culturas teotihuacana, maya y zapoteca.:

Teotihuacan fue la primera gran ciudad mesoamericana que se desarrolló en el clásico temprano (100-650 d. C.) y su influencia llegó hasta el área maya. En el ámbito artístico destacó por sus adelantos arquitectónicos y de urbanización; la creación de esculturas, en su mayoría de relieve; la manufactura de cerámica policromada y la confección de murales. Este último arte es una de las manifestaciones plásticas más importantes, tanto por el manejo de una técnica propia en el uso del temple (con el uso de la baba de nopal en lugar de pigmento y huevo como en Europa) y el estuco, así como por su propuesta artística: en los murales aparecen figuras amorfas humanoides, pero con una riqueza de color significativa; plantas coloridas que dan una sensación de vibración cromática producida por el manejo del pigmento y las arenas; representaciones en más de

los dos niveles semejantes a los que muchos años después utilizará Rufino Tamayo en sus murales.

#### **4.1.2 Cultura maya**

La cultura maya del período clásico (100-900 d. C.) es una de las más significativas de Mesoamérica, por sus aportaciones en las matemáticas (el descubrimiento del cero); la escritura jeroglífica; la cerámica policromada; la escultura de alto y bajo relieve, y la de bulto; la pintura (Tikal, Palenque, Bonampak) con el uso de materiales naturales y compuestos, particularmente, el pigmento químico llamado azul o verde maya. La fabricación de estos dos colores representa una de las contribuciones técnicas más sobresalientes de los mayas al mundo de la pintura tradicional. La característica principal de este tono es que son pigmentos artificiales, es decir, hechos por el hombre al transformar elementos naturales.

Asimismo, los mayas en sus murales y en sus esculturas de bajo y alto relieve presentan un dibujo destacado y de gran valía. “Una de las calidades estéticas más destacadas de los mayas, es sin duda su inclinación poco común por el dibujo, con una sensibilidad que se asemeja a la oriental.” (Gandrep, 1990, pág. 117) Es un tipo de dibujo que dota de sensualidad a las formas. Representa una “musicalidad de la línea; línea henchida de vivencia sensual que se desenvuelve en crescendo y decrescendos de clásica belleza” (Gandrep, 1990, pág. 113) en líneas curvas que semejan el infinito del universo, que Rufino Tamayo retoma en sus pinceles con una vasta policromía.

### **4.1.3 Cultura mixteca**

Por su orígenes y tradición familiar (sus padres provenían de Tlaxiaco, en la Mixteca Alta), Rufino Tamayo conoció desde temprana edad los distintivos de la cultura mixteca, que afianzó, quizá, más adelante con el conocimiento de los "... aspectos de la antigua religión: templos, tumbas, efigies de dioses, estelas en piedra..., historias pintadas, en papel de cortezas de árboles, y pieles curtidas [códices Bodley, Nuttall, Vindobonensis, Selden, Colombino-Becker]" (León-Portilla, Los mixtecos, 2013, pág. 241 y 260); de la "cerámica policroma, decorada con un sinfín de motivos geométricos, simbólicos y religiosos..., así como artículos de orfebrería, rama en la que eran considerados los mejores de Mesoamérica. Con el empleo de diversas técnicas como el martillado, la cera perdida, la filigrana y las aleaciones" (Spores, La Mixteca y los mixtecos. Tres mil años de adaptación cultural, 2008); el empleo de "...la mica..., cobre, oro, plata, cristal, jade (jadeita o nefrite), y una inmensa serie de pigmentos utilizados en pinturas artísticas, en la decoración de cerámica y de la arquitectura, en los tintes para textiles o en los cosméticos", así como "el arte lapidario y la joyería más impresionante de Mesoamérica, y, además, el casi desconocido arte mural de la región". (Spores, Ñuu Ñudzahui: la Mixteca de Oaxaca. La evolución de la cultura mixteca desde los primeros pueblos preclásicos hasta la Independencia, 2018, pág. 10 y 47)

### **4.1.3 Cultura zapoteca**

La cultura zapoteca, "... uno de los principales núcleos culturales de Mesoamérica" (Gandrep, 1990, pág. 123) tuvo una gran importancia en la obra de Rufino Tamayo, debido a la fuerza creativa de su cerámica policromada y

dibujos geométricos, estelas con imágenes de alto relieve y figuras antropomorfas, de bestias que muestran un “sentido de movimiento poco común en el arte prehispánico” (Gandrep, 1990, pág. 124), como los detalles de las imágenes del jaguar y el dios murciélago.

En algunas de las figuras se muestran rasgos de otras culturas como los tocados de los personajes, propios de la cultura teotihuacana, o fisonomías olmecas, ya que se cree que esta cultura del **Golfo de México** influyó a los zapotecos en sus costumbres y en su arte. Una de sus aportaciones más significativas son las vasijas-efigie o urnas funerarias, donde aparecen juntas o mezcladas representaciones de bestias y seres humanos.

#### **4.1.4 Cultura mexicana**

La cultura mexicana es una de las culturas que se situó en Centroamérica fue una de las culturas más fuertes dentro de su periodo ya que esta logró expandir su territorio y su control a lo largo de gran parte de lo que hoy conocemos como Norteamérica. Esta cultura fortificó por su gran uso de sus recursos militares ya que era un pueblo guerrero, pero con amplias tradiciones como las guerras floridas donde capturaban guerreros de otras culturas y los sacrificaban a sus deidades en ciertos periodos.

Estos entendían el culto a la muerte de una manera muy distinta a como nosotros la entendemos hoy en día, pero sin lugar a duda esta forma permeó de cierta forma en el aspecto de tradición y de identidad de la población actual, estos

consideraban que la muerte solo era un paso mas de trascendencia y que pertenece al ciclo natural de la vida por ello el aprecio que tenían a esta.

Este pueblo no solo fue un pueblo guerrero ya que también tenían escuelas y un amplio desarrollo del comercio.

Estos lograron asentarse en un lago en lo que en la actualidad es la ciudad de Mexico. Estos también mostraron grandes avances al construir su ciudad en un terreno acuoso y fangoso desarrollaron un sistema de canales y de chinampas que son como islotes para lograr posteriormente la edificación de sus monumentales construcciones, con esto nos dejan ver que no solo era un pueblo que buscara la guerra sino que tenia amplios recursos para su consolidación como un gran pueblo dominante.

En resumen, el arte prehispánico presenta los siguientes rasgos:

- En la arquitectura hay un concepto de urbanismo monumental en el diseño de calzadas, edificios y plazas.
- En la cerámica, además de su uso utilitario, las piezas son policromadas con motivos de la naturaleza, figuras antropomorfas.
- En la escultura, se esculpen altos y bajos relieves (combinación de líneas rectas y curvas), escultura de bulto y figuras antropomorfas, con sentido de movimiento.
- En la escritura, se diseñan en forma de biombo e ilustran libros pintados sobre cortezas de árboles y pieles, conocidos como códices.

- En la pintura mural, crearon su propia técnica en la preparación de los muros (al temple y el estuco) y el aprovechamiento de pigmentos naturales y artificiales (el azul y verde maya), además de trazar las representaciones en más de dos niveles; asimismo plasmaron su cosmovisión mediante imágenes de deidades naturales, antropomorfos, bestias míticas y símbolos de la tierra.

Algunos de estos rasgos, como se explicó, aparecen en el arte magnífico del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo, como parte de un “producto sociocultural” (Acha, 1999, pág. 57) de sus orígenes indígenas, de la influencia de la cultura popular y de la innovación técnica contemporánea.

## 4.2 Rufino Tamayo

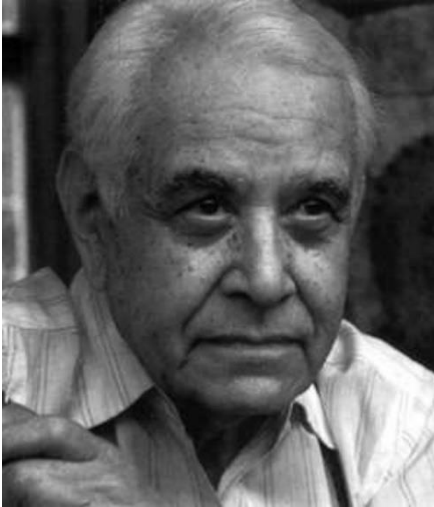


Ilustración 10. Fotografía de Rufino Tamayo. <https://www.revistacambio.com.mx/cultura/un-dia-como-hoy-nacio-el-pintor-rufino-tamayo/>

Rufino Tamayo es uno de los pintores mexicanos más trascendentes del siglo XX, provisto de unos de los talentos plásticos con mayor importancia en el arte contemporáneo, ya que su obra fue exhibida y reconocida tanto en México como en el extranjero, en diversos países de Europa y en Estados Unidos, convirtiéndose, sin duda, en uno de nuestros íconos, con un talento y una visión notable, sensible y una creatividad inimaginable.

Tamayo vivió una infancia llena de carencias e incertidumbre, ya que a muy temprana edad se quedó huérfano. Lo cuidó su tía, la hermana de su madre, motivo por el cual dejó su natal Oaxaca y se trasladó a la capital donde vendía fruta junto a su tía en el mercado de la Merced, donde probablemente empieza su travesía en el mundo del color, como apunta Xavier Villaurrutia: “Su niñez transcurrió en el trópico, huérfano y adolescente vino a México y trabajo, con

humildes parientes, en un mercado de la ciudad, vendiendo frutas del trópico, a manera de atmósfera viajó con él hasta la altiplanicie. Los mismos frutos que habrán de aparecer en su pintura”. Rufino Tamayo antología critica editorial terranova pag,17) En efecto, Rufino Tamayo es el pintor del color como lo fue Calor Pellicer en la poesía, que el vate tabasqueño describió, puntualmente, en el poema “Deseo”:

Trópico ¿para qué me diste  
las manos llenas de color?  
Todo lo que yo toque  
se llenará de sol.  
En las tardes sutiles de otras tierras  
pasaré con mis ruidos de vidrio tornasol.  
(Pellicer, 2025)

Tamayo es un artista que siempre ha sido admirado y reconocido por el extraordinario manejo del color. Un color lleno de viveza y contrastes que rememora el excelente manejo de la pintura mural prehispánica. Su arte tiene la misma chispa de vibración cromática, semejante a la textura arenosa de los murales mayas. En Tamayo el color es fascinante. Busca la simplificación de las formas como lo haría Pablo Picasso en su cubismo; el cual surge por la búsqueda del arte rústico y simple. Tamayo indaga la esencia de los elementos del pasado en el color, la forma y las composiciones bidimensionales, con una expresión contemporánea

La obra de Tamayo establece un diálogo constante entre el pasado prehispánico y la época contemporánea; recupera elementos tradicionales, legendarios,

históricos, políticos, para darles un cariz fresco y renovado, sobre las formas preexistentes construye una propuesta pictórica genuina de su pueblo y de su tiempo.

La autenticidad de Tamayo no siempre fue apreciada por la crítica. En ocasiones se le reprochó por no seguir el camino de los Tres Grandes, para quienes el concepto de la mexicanidad se daba en la representación histórica, concebida a través del relato. Tamayo, por el contrario, decidió dejar de lado la narración histórica para dar relevancia al color, a la expresión, a la emoción, a la poesía de lo mexicano; su propuesta no era imitativa sino cultural y vivencial aprendida en la infancia, en el trabajo, en la tradición. Él no tenía la necesidad de imitar o tratar de representar las tradiciones del pasado, porque siempre estuvo rodeado de las formas prehispánicas, que eran parte de su ser, aspecto que se puede percibir en su excelente manejo colorativo, figurativo y simbólico.

Precisamente, el simbolismo es un punto de acercamiento entre las culturas del pasado mesoamericano y el proceso creativo de Tamayo, como explica Tavira: “Dentro del proceso de la creatividad, la simbolización es una actividad que aparece cuando el consciente alcanza un nivel alto de integración funcional. La simbolización es así un aspecto fundamental del proceso creativo”. (Tavira, 1996, pág. 29); estos símbolos son los que se aprecian en la representación de formas, su afinidad interior y la interpretación del espectador, ya que, “lo que sabemos o lo que creamos afecta al modo en que vemos las cosas”, (Berger, 2016, pág. 7) Es decir, que la representación de símbolos se asocian con los

aspectos similares de las cosas y se relacionan con otras de igual manera, lo cual significa que “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias que han sido separadas del lugar y en el instante en el que apareció; por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos”. (Berger, 2016, págs. 9-10) En Tamayo, las imágenes del pasado a través de los símbolos han pasado las fronteras del tiempo y sigue vigentes.

La recreación de símbolos es una manifestación de la producción de los artistas, puesto que “la formación de símbolos también es una actividad del yo que busca elaborar la ansiedad suscitada en las relaciones, objeto”. (Tavira, 1996, pág. 55) El pasado y las circunstancias de vida inciden en los aspectos simbólicos, puesto que “las vicisitudes y finalidades de los objetos transicionales se convierten en los ejes de creaciones artísticas posteriores”. (Tavira, 1996, pág. 37)

Tamayo creció en medio del color y las carencias de su pueblo. Por tanto, sus frutos y sus colores corresponden a una vida llena de contrastes, los mismos que se aprecian en el manejo colorista. “Tamayo es colorista porque dentro de sus colores sombríos establece delicadas relaciones y contrastes que contribuyen una de las cualidades fundamentales de su pintura”. (Cardoza y Aragón, 1987, pág. 13); las mismas que son perceptibles en los murales teotihuacanos o mayas que presentan estas mismas tendencias dando un estrecho acercamiento al pasado de Tamayo.

En Tamayo, “la imaginación primitiva, ingenua y barroca también muy mexicana” (Cardoza y Aragón, 1987, pág. 15) interpreta el arte de las culturas prehispánicas, provisto de colores y formas singulares; la técnica bidimensional de los murales; los rasgos de vibración cromática; los contrastes sutiles y las degradaciones paulatinas casi imperceptibles para el ojo humano común, pero demasiado significativas para el ojo diestro, el manejo de los colores azules mayas, tal como se percibe en el *Autorretrato* (1956) de Tamayo.

La influencia del arte prehispánico en la obra de Tamayo también se avista en las representaciones de elementos naturales, seres o animales, como los que aparecen en los cuadros *Animales* (1941) y *Perro aullando* (1942), que muestran las características geométricas de las representaciones mexicas de perros o coyotes aullando. Cabe aclarar que en los pueblos de Mesoamérica no se pintaban los pliegos, y las formas de telas, pelajes y plumas se representaban gráficamente. En los cuadros de Tamayo sucede lo mismo, describe los elementos con costillas o plumaje de la misma forma gráfica sin volumen.

Otra de las concordancias entre la obra de Tamayo y el arte indígena es la indagación del mito de la creación, la incógnita del cosmos, la influencia de los cuerpos celestes en la vida de los pueblos, como se observa en el cuadro *El hombre ante el infinito* (1950) donde Tamayo recrea la búsqueda constante del origen universal.

Asimismo en el mural *El día y la noche* (1954) Tamayo muestra la lucha entre dos elementos contrarios de la cosmovisión prehispánica: el jaguar y la serpiente

emplumada, divergencia que expresa también la dualidad entre la noche y el día con el contraste de colores oscuros y claros. Los símbolos del jaguar y la serpiente emplumada son parte de la cultura mesoamericana que permea en el arte y la literatura, como se estima en la leyenda del Quinto Sol:

Quetzalcóatl se corporeizó sol, pero siendo más benévolo con la vida, permitiendo que las cosechas se dieran en abundancia y que los hombres fueran felices gracias a su dios. Todo era idílico hasta que en un día Nahai-Ehacatl el jaguar Tezcantlipoca subió a los cielos y derribó a su hermano de un zarpazo. (García, 2008, pág. 8)

Donde esta última imagen, del jaguar peleando con Quetzalcóatl, es el punto nostálgico de la representación en el cuadro de Tamayo.

La influencia del arte prehispánico en la obra de Tamayo se resume en los siguientes puntos:

- El manejo técnico de la vibración cromática, la bidimensionalidad, el uso de contrastes en el color, degradaciones sutiles y uso de elementos afines.
- La alusión de tradiciones transfiguradas con la realidad actual de la vida cotidiana.
- La representación de imágenes en búsqueda de la esencia (sentido de lo natural).
- El artificio de la geometría como medio de simplificación.

- La recreación de símbolos, leyendas y mitos prehispánicos en el contexto de la realidad del México contemporáneo.
- La representación del volumen por medio de la simulación gráfica.

Quizá la mejor crítica sobre Rufino Tamayo y su obra es la reflexión de Xavier Villaurrutia, quien en el apartado «La pintura mexicana moderna» apunta:

Rufino Tamayo es un pintor de selva y trópico. Sus ojos están nutridos de otras melodías que no son las suaves del mexicano de la altiplanicie. Su geografía le asignó el regalo de una sensualidad sin refinamiento, despierta y dinámica. Directa sensualidad del indio, que se vacía en una pintura lírica y cálida y, en cierto modo, elemental. Los colores de las telas y acuarelas de Rufino Tamayo son vivos, cálidos, frutados, y, por ello, nos acerca a eso que podemos llamar una armonía de raza. En sus acuarelas, finísimas, despliega no sólo su fuerza sino también una delicadeza que hace de cada cuadro algo sorprendente y muy personal. (Villaurrutia, 2020)

La sensibilidad artística de Rufino Tamayo le permitió armonizar el legado prehispánico con las corrientes pictóricas de su tiempo y quizá por eso se le considera como uno de los pintores más importantes del arte contemporáneo.

## **Capítulo 5. Análisis de la plástica mexicana**

### **5.1 La plástica a finales del siglo xx**

El muralismo mexicano del siglo xx muestra dos características bien definidas tanto en el sentido del nacionalismo como en el nacional; Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco expresan el primero; Rufino Tamayo, el segundo. Los Tres Grandes construyeron la identidad del mexicano en siglo xx; el pintor oaxaqueño manifestó nuestra identidad más arraigada, es decir, las raíces hispánicas de la tradición.

Los Tres Grandes buscaron esculpir una identidad histórica con las imágenes de los héroes patrios, los revolucionarios, los obreros, en la lucha cotidiana en forma idealizada, intelectual e ideológica; en cambio, Tamayo expresa las tradiciones del pueblo con los colores frutales de los mercados o las remisiones a su natal Oaxaca, con una visión de sus raíces y la historia de su estirpe en forma simple y común y, al mismo tiempo, profunda.

Las dos expresiones trazaron caminos seguidos por pintores de otras generaciones, en la visión del nacionalismo, por ejemplo, Jorge González Camarena continúa con la búsqueda del nacionalismo, aunque también se acerca a lo nacional en el colorido y elocuencia de sus imágenes del pueblo. En la perspectiva de lo nacional, Francisco Toledo traza imágenes con un fondo tradicional y auténtico de sus raíces zapotecas.

Además de Jorge Gonzáles Camarena, otros muralista que destacan en el siglo xx fueron: Juan O’Gorman, Fernando Leal, Desiderio Hernández Xochitiotzin, Roberto Montenegro, José Atanasio Monroy asimismo, otros pintores que indagaron en la búsqueda de lo nacional sobresalen Saturnino Herrán, Jean Charlot, Alfredo Zalce, Gabriel Fernández Ledezma. Mariana Yampolsky.

Sin duda, el muralismo mexicano es la corriente pictórica más conocida; sin embargo, más allá de esta, hay otras tendencias como el Movimiento de la Ruptura (Vlady, Pedro Coronel, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Rafael Coronel, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Arnaldo Coen), el cual buscó una ruta más acorde con la vanguardia tanto en la técnica como en la forma y en la temática, aunque no por ello los artistas dejaron de expresar la identidad de lo nacional basada en la tradición con una postura innovadora y moderna.

También en el siglo xx se desarrollaron otros movimientos como el surrealismo (María Izquierdo, Alice Rahon, Frida Kahlo, Remedios Varo y Leonora Carrington), el realismo mágico (Gunther Gerzso y Leonora Carrington), el arte abstracto (Lilia Carrillo, Juan Soriano, Rufino Tamayo y José Luis Cuevas), el geometrismo y abstraccionismo (Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Fernando García Ponce), el neofigurismo y abstraccionismo (Rafael Coronel, José Luis Cuevas y Arnold Belkin), el Arte Pop (Pedro Friedeberg, Felipe Ehrenberg, Rafael Cauduro, Carlos Amoraes y Javier Andrés), el hiperrealismo y Nueva Figuración (Hermenegildo Sosa y Daniel Lezama), el neomuralismo y arte

urbano (Edgar Flores “Saner” y Segó y Obval), el arte contemporáneo (Rufino Tamayo, Leonora Carrington, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas. Rodolfo Nieto y Francisco Toledo).

Esos movimientos pictóricos introdujeron otros lenguajes con los cuales los artistas buscaron nuevas formas de expresión que enriquecieron el horizonte de la plástica mexicana del siglo xx.

## **5.2 La plástica en las dos primeras décadas del siglo xxi**

En las primeras décadas del siglo xxi surgieron distintas expresiones artísticas que han enriquecido la plástica mexicana, independientemente de su postura de los conceptos nacional y nacionalismo: el arte conceptual, el academicismo, el neonacionalismo, entre otros.

El arte conceptual es una tendencia que considera al concepto como eje y estructura primaria de su lenguaje, en el cual la materia pasa a un segundo plano, dejando de lado en muchos casos el aspecto técnico o académico y solo se fundamenta en el discurso metafórico y diálogo filosófico, por encima del tradicional; también da más importancia a la búsqueda de la identidad individual en detrimento de la identidad nacional. En ese terreno, los artistas expresan sus creencias y hábitos en obras de protesta en las cuales manifiestan sus emociones y critican el mundo que los rodea. Así, por ejemplo, Rocío Boliver, *la Congelada de Uva*, en sus performances expone el derecho a ejercer su sexualidad como un sentido de identidad y una forma de lucha de la feminidad y

la liberación del cuerpo. Desde mi punto de vista, este tipo de arte representa una moda que replica algunas prácticas, procesos, temas y materiales de expresiones similares extranjeras y que, por lo tanto, carecen de una identidad de grupo y, mucho menos, de nación.

Sin embargo, existen propuestas críticas, como la de Gabriel Orozco, que, por ejemplo, en la pieza de arte conceptual y fotográfica *Pelota ponchada* (1993), evidencia la fragilidad de la vida contemporánea y también la impostura de la cultura de masas que fomenta la identidad en el deporte, particularmente, en el fútbol, como expresión de grupo, región o nación, y que en México, por ejemplo, la actuación de la selección nacional de fútbol se considera un asunto de identidad nacional: si gana genera alegría desbordada; si pierde es una tragedia.



Ilustración 11. *Balones acelerados*, Gabriel Orozco. Instalación. 165 balones intervenidos on pintura acrílica y trazos geométricos (2005). Museo Experimental El Eco, UNAM, Ciudad de México.

La obra de este artista va más allá de la convencionalidad. En 2017 instaló en la Galería Kurimanzuto una tienda Oxxo en el que “intervino 300 artículos de

conveniencia, a los que les dio un sello único”. (Sánchez Bautista, 2020) Oroxxo es una “colisión de símbolos” de productos comerciales de todo tipo (insecticidas, veladoras, cremas, cervezas, galletas, jugos), mediados por los trazos de Orozco en que “el artista hace una apropiación comercial de sí mismo y renueva el fetichismo de la mercancía con un aura estética”, soportadas por “las citas de Parménides colocadas en la trastienda” y la oferta de los 300 productos comerciales intervenidos, propuesta que a Juan Villoro le provoca una pregunta: “¿Al ser intervenidos por el artista los objetos se liberan de su esclavitud mercantil o la potencian, convirtiendo a la basura industrial en lujo?” (Villoro J. , 2017)

Por otra parte, el arte convencional o académico atiende cierto preceptos y conceptos ligados a la academia tanto en la forma como en el discurso, de modo que los conceptos quedan materializados en la propuesta plástica, con rasgos de identidad nacional, tal como se aprecia en la belleza, naturaleza y color de Luis Nishizahua; las imágenes tradicionales renovadas de Francisco Toledo; las instalaciones monumentales de Manuel Felguérez, los trabajos provocadores y realistas de Arturo Rivera.

Respecto a los artistas que siguen la tendencia del neonacionalismo, se preocupan por construir un discurso nacionalista, pero con un toque más natural y sutil. En este movimiento destacan Daniel Ledezma, con un lenguaje nacionalista, quien describe la presencia del hombre nativo de América, sus

tradiciones, costumbres y sus formas cotidianas de vida con una fuerza de apropiación de su entorno.

El neonacionalismo es una tendencia que retoma el pasado y construye el presente con sus propias categorías estéticas, una estética mesoamericana. Es decir, recupera todas las piezas que dejaron los pueblos prehispánicos y las reestructura sin la tutela de los conceptos estéticos eurocéntricos y los estadounidenses, las descoloniza para ofrecer un concepto del arte y la belleza propios para la creación del arte, ajenos a los cánones impuestos por el arte griego, pues cada civilización ha forjado sus propios discursos y cánones para apreciar la belleza en Asia, África, Australia, Sudamérica y, por supuesto, Mesoamérica.

Hoy es notorio, por ejemplo, la influencia de la cultura estadounidense en los artistas latinoamericanos: en el cine es avasalladora; en el teatro, otro tanto; en la literatura, hay una dependencia en las técnicas literarias y, a veces, en la temática; en las artes plásticas, las exposiciones en las galerías y museos norteamericanos marcan el ritmo del mercado del arte; de ahí la importancia de que nuestros artistas plásticos se mantengan fieles a sus orígenes e incorporen las nuevas técnicas e innovaciones sin perder la identidad, porque no deben ser los mercaderes quien establezcan el canon de lo que debe ser arte en la creación de los artistas latinoamericanos.

Por supuesto, crear arte con sustento universal sin perder la identidad es una tarea que enfrenta al mercado del arte estadounidense y europeo, es ir contracorriente, pero, precisamente, si se conserva la *autenticidad* se tienen mayores posibilidades de convivir con el arte del mundo con una propuesta genuina, basada en el conocimiento y convicción de los orígenes, la tradición y la perspectiva de futuro.

La *autenticidad*, dice el *Diccionario de la lengua española* es tener la “cualidad de auténtico”, y este término significa ser “consecuente consigo mismo, que se muestra tal y como es” (Real Academia Española, 2025), así que ser un artista auténtico es, ni más ni menos, que crear arte con autenticidad americana en toda la extensión del término. Esto es, de acuerdo con Dussel, tener una estética propia.

Pero para construir una estética propia es necesario, además de ser auténtico, conocer las vanguardias con sentido crítico, incluso experimentar con ellas para incorporar aquellos elementos que refuercen la propuesta individual y colectiva en el contexto del discurso de la identidad nacional, sin perder de vista que algunas tendencias sólo son modas pasajeras que se extinguirán en cuanto el mercado del arte invente una moda más.

Cabe señalar que en los últimos años algunas estéticas distintas al arte centroeuropeo o estadounidense se han abierto paso en el mundo presentando sus propias alternativas; por ejemplo, la animación japonesa *anime*, “... particular

estilo de dibujo, con personajes caracterizados por ojos grandes y ovalados, de línea muy definida, colores llamativos, movimiento reducido de los labios y sobre todo, con características como la animación limitada, la expresión en el plano y la suspensión en el tiempo”. (*Naruto, Dragon Ball, One Piece, Attack on Titan, My Neighbor Totoro, Pokémon*) (Horno López, 2015, pág. 852) También ha sido muy difundido el cómic de origen japonés *manga*, que se lee de derecha a izquierda, de la parte superior a la inferior, y que se clasifica por el tipo de público al que va dirigido: *Shounen*, para audiencia masculina y con grados de violencia (*Dragon Ball*); *Shoujo*, dirigido a las mujeres adolescentes, con narraciones fantásticas, amorosas, de aventuras y personajes masculinos feminizados (*Sailor Moon*); *Kodomo*, destinado a niños con historias sencillas de mascotas y de infantes (*Doraemon*); *Mechas*, narraciones con grandes robots y tecnología avanzada (*Mazinger Z*); *Harem*, con protagonistas femeninas y coprotagonistas masculinos (*Love Hina*); etcétera. (García Núñez & García Huerta) En el terreno de la música, otra aportación asiática es la difusión del género Korean Pop, más conocido como K-pop, que con la fusión de géneros, coreografías espectaculares, videos musicales complejos y “contenido de poca morbosidad y situaciones de adicción, a comparación del producto musical y de entretenimiento estadounidense... [con] grupos como U-kiss, Bigbang, Kim Hyung Joong, y recientemente el grupo Super Junior” (Flores Yapuchura, 2013) ha encontrado una gran recepción en los adolescentes latinoamericanos.

Asimismo, el arte africano poco a poco se ha ido dando a conocer, especialmente, por esculturas y objetos tallados de máscara “...tronos,

taburetes, bandejas y cajas para la adivinación, copas, puertas, columnas, tambores y figuras de animales” (Revilla, Llevot, Molet, Astudillo, & Mauri, 2015, pág. 75) que además de sus valores estéticos, poseen “... ante todo un vínculo con la realidad que consiste en un complejo juego de fuerzas religiosas, sociales y políticas, cuidadosamente balanceadas para producir un estable pero adaptable marco para que cada individuo dirija una existencia plena en armonía con la naturaleza y sus antepasados”. (Revilla, Llevot, Molet, Astudillo, & Mauri, 2015, pág. 75) Y es en ese contexto como debe apreciarse este arte.

Luego entonces, el arte contemporáneo de México debe continuar la construcción de su propia ruta estética con base en el discurso filosófico y artístico de la tradición e identidad, en diálogo permanente con otras culturas, para ofrecer al mundo nuestra autenticidad. En el caso de la pintura, “a pesar del flujo de imágenes digitales” con las que convive y a las que tiene acceso el público de manera inmediata en el Internet, aún es una forma de expresión entendida como una manifestación polisémica por su “carácter ‘tradicional y fundacional’” que “genera una tensión con la historia que los otros medios no provocan, aunque al mismo tiempo cuestionan su actualidad”. (Montero Fayad, 2017, pág. 129) Por eso es importante apropiarse de los conocimientos, recursos y lenguajes plásticos actuales para complementar la riqueza de nuestra propia estética identitaria expresada en las obras pictóricas del siglo XXI con una proyección de intensa búsqueda de nuevos caminos estéticos.

## **Capítulo 6. La muerte como ejemplo de lo tradicional y contemporáneo**

Dice Octavio Paz que “nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte”. (Paz, 1973, pág. 7) Proviene de nuestras raíces, de los pueblos prehispánicos y se ha convertido en un elemento de identificación cultural, aun cuando en algunos lugares el concepto se ha diluido o cambiado por la influencia de la cultura anglosajona.

Ahora bien, si el culto a la muerte se expresa en todo el país con matices regionales y generacionales, sigue estando presente en las manifestaciones culturales de nuestro pueblo en las fiestas, tradiciones, ritos y expresiones artísticas, porque el sustrato prehispánico soporta las nuevas creaciones como la arcilla a la cerámica, como los espacios abiertos en la arquitectura o la policromía en la pintura en una vigente remembranza al pasado.

### **6.1 La Muerte y su construcción semiótica en Mesoamérica**

En 1960, Paul Kirchhoff publicó el artículo “Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”, en el cual estableció esas categorías que hasta hoy han sido aceptadas para estudiar a los pueblos que habitaron esa región que abarcaba, según el antropólogo alemán, desde el río Sinaloa, en el noroccidente de México, hasta la península de Nicoya, en Costa Rica (Kirchhoff, 2009, pág. 7), donde habitaron cinco tipos de grupos étnicos y lingüísticos: tarascos, cuiclateca, lenca; zoque-maya o macro-mayense (mayas,

totonacas, huaves); macro-otomangue (otomíes, chocho popolocas, mixtecos, triquis, zapotecos y chinantecos); yutoazteca (nahuas, coras y huicholes), y kokano de Sapir (tlapaneca-subtiabas y tequisistecas). (Kirchhoff, 2009, pág. 4)

Según Kirchhoff, en la extensa región de Mesoamérica los pueblos compartieron los siguientes elementos culturales:

- Uso de la coa, chinampas; cultivo de chía, maguey, cacao, maíz;
- Confección de piezas de barro, pulimento de obsidiana, espejos de pirita, tubos de cobre; uso de pelo de conejo para decorar tejidos; espadas de palo con hojas de pedernal u obsidiana, corseletes y escudos;
- Vestimenta de turbantes; sandalias con talones; vestidos completos de una pieza para guerreros;
- Edificación de pirámides escalonadas; pisos de estuco; patios con anillos para el juego de pelota;
- Escritura jeroglífica: signos para números y valor relativo de estos según la posición; libros plegados estilo biombo; anales históricos y mapas;
- Año de 18 meses de 20 días, más 5 días adicionales; celebración de fiestas al final de ciertos períodos; días de buen o mal agüero; personas llamadas según el día de su nacimiento;
- Uso ritual de papel y hule; sacrificio de codornices; ciertas formas de sacrificio humano y de autosacrificio; juego del volador; 13 como número ritual; una serie de deidades (Tlaloc, por ejemplo); concepto de varios

ultramundos y de un viaje difícil a ellos; beber el agua en que se lavó al pariente muerto.

- Mercados especializados; mercaderes que son a la vez espías; órdenes militares (caballeros águilas y tigres); guerras para conseguir víctimas que sacrificar. (Kirchhoff, 2009, págs. 8-9)

Estos rasgos culturales compartidos por los pueblos que habitaron Mesoamérica antes de la llegada de los españoles les permitió crear una cultura común y original, como afirma Matos Moctezuma:

Cabe aclarar que el pensamiento del mundo mesoamericano, hasta donde sabemos, no tuvo influencia de otras latitudes, ni de otros pueblos ajenos a su ámbito; fue un pensamiento original que se desarrolló a lo largo de muchos siglos, pero que guarda muchas similitudes –y también diferencias– con la forma de pensar de otros pueblos... (Matos Moctezuma, 2010, págs. 19-20)

En el contexto geográfico, etnográfico, lingüístico y cultural de Mesoamérica el asunto de la muerte y el culto a los muertos son temas que compartieron los pueblos de esa vasta región y que han llegado a ser parte de la tradición en la época contemporánea, independientemente, de la forma de pensar del individuo.

Al nacer lo único seguro que tiene el ser humano es la muerte; sin embargo, su significado es polisémico: para algunos sectores representa la destrucción de la

vida y se le ve con incertidumbre, temor y respeto; para otros sectores es un suceso de culto, admiración, veneración, comunión, congregación.

Desde el punto de vista biológico y clínico la muerte es la “cesación o término de la vida”; metafóricamente suele expresarse como “destrucción, aniquilamiento, ruina”, y “en el pensamiento tradicional”, significa la “separación del cuerpo y el alma”. (Real Academia Española, 2025) En esta última acepción se considera que cuando la esencia espiritual se desprende del cuerpo orgánico, aquella viaja a una zona de reposo a encontrarse con los dioses de sus ancestros o a un lugar donde no tendrá preocupaciones y solo conocerá la felicidad.

El concepto polisémico de muerte implica una doble dificultad, la de su definición y la de su expresión artística. Quizá por esta razón el concepto no alcanza a responder preguntas tan básicas como: ¿por qué un niño debe morir si no disfrutó de la vida, ¿por qué una madre muere al dar a luz a su hijo si debe cuidarlo y protegerlo?, ¿por qué un padre muere dejando a sus hijos pequeños y desamparados? Tal vez, por esta misma causa el concepto ha encontrado natural alojamiento en el mito, entendido como “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”. (Real Academia Española, 2025) El estudio de los mitos es una materia extensa que se compila en la mitología:

Discurso o tratado sobre la fábula o mejor sobre los Mites o Mitos de los antiguos, que no siempre daba a esta palabra el sentido fabuloso y alegórico que los modernos le han

concedido. Se comprende también bajo este nombre el conocimiento general de las creencias y religiones antiguas o primitivas, de sus misterios, de sus ceremonias, y del culto con que honraba a sus dioses y héroes, así mismo las diferentes alegorías de los poetas, de los artistas y de los filósofos. (Noël, 1991, pág. 903)

En ese contexto, el mito de la muerte y el culto a los muertos no es privativo de los pueblos mesoamericanos, sino forma parte de todas las culturas (egipcia, griega, romana, etc.). Así:

El honrar a los muertos era un punto esencial del culto religioso; y el último esfuerzo de la tiranía era el impedir que se tributasen los últimos deberes. Este respeto para con los muertos se encuentra hasta en los pueblos más bárbaros, y sigue el progreso de la civilización: así desde el momento que este disminuye, presagia la relajación y bien presto la dislocación del cuerpo social. (Noël, 1991, pág. 921)

No obstante, la muerte en Mesoamérica tuvo un lugar importante en el pensamiento “cíclico del tiempo, como origen y transición, como espacio-tiempo de generación y regeneración, y al establecer un eficaz aparato luctuoso” de modo que se “integraron armoniosamente la muerte a su programa de vida” (Johansson K., 2003) y, desde luego, en sus creaciones artísticas con un sentido mítico y representativo semiótico.

## **6.2 La interpretación narrativa y visual de los pueblos mesoamericanos**

En Mesoamérica, la muerte fue venerada de una forma muy diferente a la que conocemos hoy en día en México el Día de Muertos del 2 de Noviembre, festividad que también se realiza en otros países (Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Ecuador, Perú, Bolivia), pero no con la suntuosidad y magnificencia como se realiza en nuestro país. En Mesoamérica, la muerte significaba una parte de la vida del individuo. “Para los antiguos mexicanos la muerte no era angustiante ni amedrentadora, no había por qué rehuirle ni darle la vuelta sino más bien enfrentarla de pie y con entereza.” (Villaseñor-Bayardo & Aceves Pulido, 2013) Los aztecas se enfrentaban a la muerte de forma natural, aunque también se preocupaban de realizar el viaje hacia la eternidad con todo tipo de amuletos y protecciones. Pero a diferencia de otras culturas nunca se sintieron inclinados a construir grandes mausoleos o tumbas suntuosas.

Según Alfredo López Austin, los pueblos mesoamericanos buscaron “en el tiempo del mito las causas de todo lo que existía en la tierra”. (López Austin & López Luján, 2010, pág. 245) De ahí que nuestros antepasados dieron vida a mitos acerca de la muerte y de la reencarnación: “Cuando un ser mundano moría, digamos un conejo, la esencia divina continuaba su ciclo en el reino de la muerte y allí esperaba el momento de introducirse en el vientre de una coneja preñada para volver a ocupar el cuerpo de un nuevo individuo de la misma especie”. (López Austin & López Luján, 2010, pág. 246) La muerte, pues, tenía un sentido mítico. Incluso se realizaban grandes guerras para obtener

prisioneros para ser sacrificados y entregar el líquido vital y precioso a los dioses, mientras que su cuerpo era devorado por la muchedumbre, Aquí solo había el ritual de sacrificio y muerte. Ningún tipo de entierro. La muerte es algo normal y cotidiano para nuestros antepasados e incluso en ocasiones era un honor morir sacrificado para darle ofrendas de sangre a sus deidades.

La muerte es la dadora de vida, pero la vida lleva a la muerte, parece una metáfora sencilla, pero en Mesoamérica la muerte es un ente simbólico, al que no se le teme aun cuando pertenezca al mundo opuesto de los vivos. La muerte se representa con el símbolo de una calavera, imagen que suele ser aterradora para muchos, ver el hueso sin carne.

Según el mito mexicana, el Mictlán era la morada de los muertos, el inframundo, el infierno norte, el lugar a donde se dirigían aquellos que morían de forma natural sin distinción de raza o rango social, donde reinaba Mictlantecuhtli, el señor de la muerte, junto a su esposa Mictecacíhuatl, señora de los muertos y reina del Mictlán. (AA.VV., 2002, pág. 96)



Ilustración 12. *Dios Mictlantecuhtli*. Escultura de arcilla, 107 x 40 cm (1440-1469). Templo Mayor. Museo de Sitio del Templo Mayor, Ciudad de México.

También había lugares o casas especiales como el Tlalocan o casa de Tláloc, sitio a donde iban aquellos que fallecían fulminados por un rayo, ahogados o por alguna enfermedad acuática; se pensaba que su esencia retornaba al dios Tláloc, dios del agua. Paradójicamente, el agua es parte fundamental para la vida; si no se regaban las plantas o los cultivos, estos morían sin remedio entonces, sin agua; no hay vida. Estos muertos eran enterrados. Los aztecas sentían terror frente a los cadáveres de los ahogados porque creían que habían sido arrastrados hasta los fondos por un ser marino y cuando salían a flote no tenían ni dientes ni uñas ni ojos, sin mirar el cuerpo lo conducían a lomo de una litera bellamente decorada hasta un pequeño oratorio junto al agua mientras unos músicos tocaban la flauta.

Además, existía el Tonatiuhichan, la casa del sol, lugar de los guerreros y las Cihuateotl, mujeres que morían durante el parto, las cuales eran enterradas en el patio del templo de las Cihuapipiltin y estas se convertían en acompañantes del sol desde el mediodía hasta el atardecer, porque en la oscuridad se convertían en espíritus malignos en busca de niños, quizá para saciar su muerte durante el parto, el cual se convertía en una lucha para dar vida a otro ser, por eso se les denominaba guerreras y tenían un lugar en esa casa. Mientras que los guerreros muertos en batalla o en sacrificio acompañaban al sol desde el amanecer hasta el mediodía.



Ilustración 13. *Diosa Tlazolteotl*, cultura huasteca. Escultura en piedra tallada, 45.2 x 36.4 x 14.9 cm, 32 kg (1250-1521 d. C.). Proveniente del municipio de Ignacio de la Llave, Veracruz. Museo Amparo, Puebla, México.

Otra costumbre entre los aztecas era vestir a los muertos con sus mejores galas colocar el cuerpo en posición fetal, envolverlo en telas atadas con cuerdas e incinerarlo junto a un perro rojo para acompañarlo en el difícil tránsito hacia el más allá.

En la cultura maya, el tema de la muerte aparece en el libro sagrado de los quichés, el *Popol Vuh*, particularmente, en la historia de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, hijos de un gran jugador de pelota, Hun-Hunahpú, y la doncella Ixquic. Hun-Hunahpú y su hermano Vucub-Hunahpú son desafiados por Hun-Camé y Vucub-Camé, Señores de Xibalbá, a jugar un partido de pelota y son vencidos por los dueños del inframundo.

Hun-Hunahpú es decapitado y su cabeza es colocada en un árbol de jícaras para después escupir en la mano de Ixquic, hija de Cuchumaquic. uno de los Señores

de Xibalbá, dejándola embarazada, la que después dio vida a Hunahpú e Ixbalanqué. Más adelante, los gemelos divinos se enfrentaron a los Señores de la Muerte y los vencieron en el juego de pelota, y de este modo renovaron el ciclo de vida, la dualidad muerte-vida, la muerte-resurrección, y se convirtieron en el Sol y la Luna.

El culto a la muerte era una práctica común en los pueblos mesoamericanos y produjo múltiples representaciones de ella en imágenes y esculturas, como puede observarse en los cráneos que se han descubierto en las investigaciones arqueológicas.



Ilustración 14. Foto del Museo Nacional de Antropología e Historia de las piezas encontradas en tumbas. Foto tomada por Asael Ortega García.

La muerte para los soberanos aztecas era significativa: sus cuerpos también se arreglaban de manera suntuosa, se disponían en forma fetal, se envolvían en telas de algodón y se les colocaba una extraordinaria máscara de piedra sobre el rostro, suntuosos ornamentos y una piedra preciosa verde que simbolizaba el

corazón y la vida. Un cortejo se encargaba de llevar el cuerpo a incinerar y cuando solo quedaban cenizas estas se recogían en unas conchas y se colocaban en bellas urnas junto al cráneo y los huesos que no se incineraron. Estas urnas se depositaban en el templo de Huitzilopochtli donde se honraba la memoria del gobernante durante cuatro años tras los cuales se creía que volvería en forma de colibrí.



Ilustración 15. Teotihuacán. Escultura de Mictlantecuhtli, monolito que se encontró en Teotihuacán y que actualmente se encuentra en el museo de antropología e historia en la CDMX.

El culto a la muerte en Mesoamérica puede entenderse como un “complicado tejido social e intelectual de un exquisito mundo de sistemas simbólicos, por medio de los cuales los antiguos trataron de explicar sus concepciones tanto míticas y teológicas” (Oliveros Morales, 2006, pág. 195) Las mismas que nos generan la sensación de la presencia mítica que se entrelaza con el significante y su significado dotando al mito de la muerte de un sentido simbólico o mejor dicho semiótico, pues se ve representado totalmente en un signo que en este caso es la muerte y su imagen del ser descarnado. Al respecto, Vicente Rubino

afirma: “El signo es una expresión semiótica, una abreviatura convencional para una cosa conocida. La alegoría resulta mecanización del símbolo, por lo cual su cualidad dominante se petrifica y la convierte en signo, aunque se halle aparentemente animada por cierto disfraz simbólico tradicional.” (Rubino, 1994, pág. 36)

### **6.3 Transfiguraciones contemporáneas**

La creación y la interpretación del signo, así como el sentido mítico de la cosmovisión mesoamericana, traspasaron las barreras impuestas por la dominación europea y se manifiestan en la vida diaria de los pueblos contemporáneos de esa vasta región en algunos aspectos como la muerte o el culto a los muertos, de modo que “la muerte está en acecho de manera cotidiana, directa o indirectamente”. (Saliba, 2009, pág. 348)

La representación de la muerte, por ejemplo, en los grabados de José Guadalupe Posada proyecta diversas interpretaciones; así, en la Calavera Catrina la muerte se personifica como una imagen distinguida y afrancesada en la que subyace una crítica al gobierno autoritario de Porfirio Díaz, por su tendencia al gusto por lo francés: la Catrina luce ropa francesa a la moda de esa época; asimismo, es una representación simbólica, descarnada del pueblo reprimido por la dictadura.



**Ilustración 16. La catrina, autor Jose Guadalupe Posada. año 1910 grafica grabado. <https://www.estilomexicano.com.mx/blogs/cultura/catrina-de-jose-guadalupe-posadas-a-diego-rivera>**

Sin lugar a duda, la muerte juega una etapa trascendental en la perspectiva de los mexicanos, ya que es parte de una herencia que sigue siendo plasmada y transfigurada dentro del arte. Por ejemplo, en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, Diego Rivera no sólo alude a la mexicanidad en busca de la construcción de identidad nacional, sino también rinde homenaje al culto a la muerte representado por la Calavera Catrina.

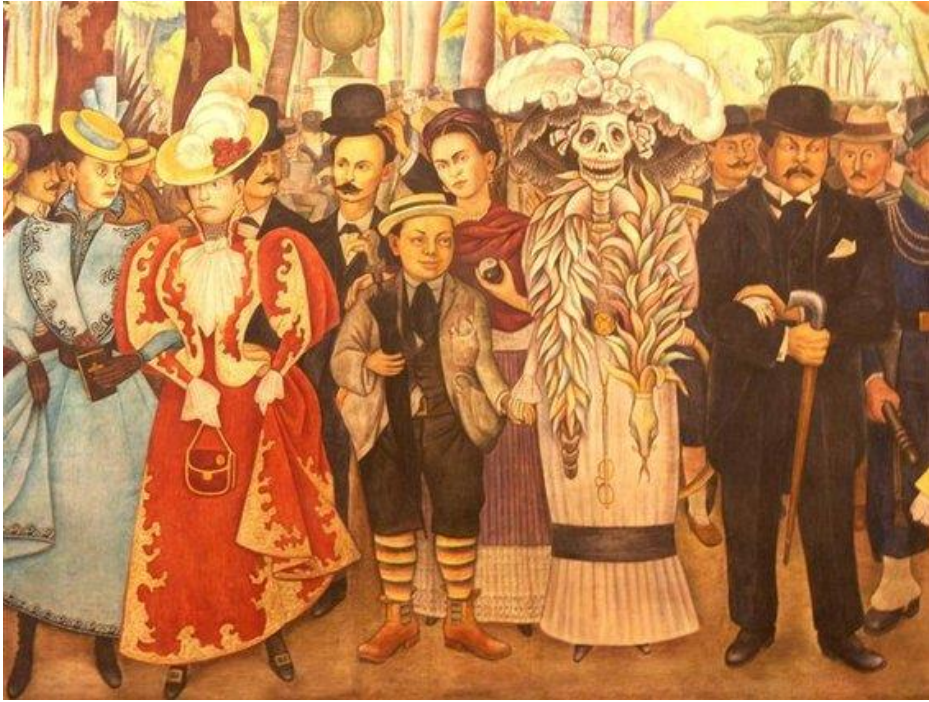


Ilustración 17.. Sueño de una tarde dominical en la Alameda central. Autor Diego Rivera. Año 1947, se encuentra en el museo mural Diego Rivera. <https://www.catrinas.cl/el-mural-de-diego-rivera-que-le-dio-vida-a-la-catrina-mexicana/>

En el cine de la época de oro, hay varias reminiscencias a la muerte, como en la película *Macario* (1960) en donde se describe la relación entre el pueblo y la muerte, de cómo convive con ella en la fiesta y en la tristeza, en la pobreza y en la riqueza, en la salud y en la enfermedad, en donde la muerte es parte de la vida y la vida es parte de la muerte.

Asimismo, en la tradición se celebra el Día de Muertos, fecha en que se honra a los difuntos. Los creyentes consideran que los muertos regresan para convivir con sus deudos y estos, prestos, los reciben con un rico altar construido en forma de escalinata de nueve niveles, los cuales representan los nueve horizontes o elevaciones que el alma debe recorrer para llegar al lugar de paz. El altar se adorna con flores de cempasúchil, papel picado, velas y veladoras, y en él se

colocan un vaso de agua, un puño de sal; si fumaba o bebía, una cajetilla de cigarros o su botella de licor favorita, así como los platillos, ropa y artefactos de uso cotidiano gustados por el difunto.

Por otro lado, aunque el culto a la Muerte proviene desde el siglo XVI, este resurgió a mediados del siglo XX y se popularizó a finales de esta centuria en el barrio de Tepito en la figura de la Santa Muerte, imagen simbólica seguida por algunos sectores, como lo explica Frédéric Saliba:

[Es] un fenómeno social que está cobrando importancia en la cultura popular del México de hoy es la devoción a la Santa Muerte; este culto se ha calificado de extraño o de satánico por muchos y condenada por la iglesia tradicional. El culto a la muerte nació en la era prehispánica. Pero el fenómeno religioso que se está desarrollando en el país es un sincretismo, pasado ya por el tamiz de la colonización. Es el culto a una imagen única. (Saliba, 2009, págs. 343-344)

Esta tiene la misma connotación semiótica de ser un cráneo o una presencia cadavérica descarnada, que se asemeja totalmente a la de los pueblos del pasado. En ese sentido: “Podría ser que la devoción a la Santa Muerte se fuera construyendo a partir de un sincretismo religioso que entrelazó las creencias y los rituales prehispánicos, el culto católico con algunos elementos de la santería. Lo cierto es que la imagen de la muerte constituye para los mexicanos un símbolo colectivo de representación social conectada a una realidad histórica común”. (Saliba, 2009, pág. 354) Es decir, se puede interpretar que algunos sectores más

que estar ligados a esta tradición y a su representación, creen en la imagen de la Santa Muerte como el signo en sí que en ella se encuentra.

La representación de la muerte tiene múltiples y muy variadas connotaciones, es por ello que su imagen está arraigada en la tradición popular y suele ser identificada como signo. La imagen del ser descarnado o cadavérico, proveniente de la época prehispánica, plasmada en los grabados de José Guadalupe Posada y recuperada en la representación de la Santa Muerte representa el significante. Por otro lado, la interpretación de la muerte como parte de la vida para los pueblos prehispánicos; la exégesis de que la vida y la muerte sólo es un cambio de materia para los esotéricos, o la paráfrasis de los tradicionalistas que la consideran un símbolo de la cultura nacional, sería el significado del signo de la muerte.

En el terreno de qué es signo, Ana Calvo Revilla Huelva explica:

Todo signo tiene dos aspectos: lo que sirve de signo, que puede llamarse significante, y aquello otro a lo que se refiere o que da a conocer, que se llama significado. Si bien algunos denominan a este aspecto del signo significación, nosotros reservamos este término para referimos al acto de significar del significante, así como la relación existente entre el significante y sus significados, gracias a la cual le viene al significante su capacidad de significar. (Calvo Revilla, 1994, pág. 137)

El sentido ideológico de la muerte ha fluctuado desde el punto de vista en las distintas etapas, pero el sentido semiótico sigue siendo el mismo compuesto por el signo, la misma imagen. Umberto Eco da una clave para entrelazar y entender el porqué de ambos sentidos tanto del pasado como del presente se ven representados con los mismos rasgos: “en el concepto de signo como unión de un significante con un significado”. (Eco, 1986) Lo cual quiere decir que la muerte o ser descarnado es el signo, la representación semiótica de la muerte para el pueblo mexicano.

En cuanto a lo contemporáneo, la veneración de la muerte como presencia impalpable conserva su sentido transfigurado en el entorno sociocultural, y como imagen icónica en la representación artística; respecto al primero, una muestra tangible es el culto del Día de Muertos en Mixquic, Ciudad de México; Pátzcuaro, Michoacán o Oaxaca, Oaxaca. En relación con el segundo, la alusión a la muerte aparece en el arte conceptual de Teresa Margolles, Teresa Serrano y Eugenio Caballero; en la fotografía de Graciela Iturbide, en la pintura de Javier Toledo. En resumen: hoy el mexicano ironiza, idealiza e interpreta semióticamente a la muerte en su vida cotidiana.

La muerte es un concepto filosófico, religioso, cultural, psicológico, incluso científico, donde la ciencia de la tanatología enseña a los seres humanos a comprenderla, aceptarla y a convivir con ella; pero su representación como signo, símbolo o mito en el arte y la tradición tiene connotaciones identitarias

que se han ido transformando a través del tiempo como parte de la construcción del sentido nacional o nacionalista.

El tema de la muerte también fue retomado por los artistas plásticos del neonacionalismo o neomexicanismo surgido en la última década del siglo xx y principios del siglo XXI, pero con un sentido crítico e irónico como puede apreciarse en las obras de Nahum B. Zenil, Julio Galán, Germán Venegas, Arturo Rivera, entre otros.

## Capítulo 7. La identidad nacional en la obra de Arturo Rivera

Arturo Rivera (Ciudad de México, 1945-2020) tuvo “una formación rigurosa en la Academia de San Carlos... siempre defendió la búsqueda creativa a través del dibujo, la gráfica y la pintura” y dejó “un trascendente legado en la plástica del país”. (Mateos-Vega & Macmasters, 2020)

Hablar del maestro Arturo Rivera es disertar sobre uno de los artistas contemporáneos más destacados de la plástica mexicana, con más de cuarenta años de creación y exposición de su obra en galerías y museos nacionales y extranjeros, con múltiples reconocimientos y premios, como el de haber ganado el “Primer Premio en la segunda Bienal de Arte de Beijing, China, con el óleo *Llegando a Nueva York*, que ahora pertenece a la colección del Museo Nacional de Arte de ese país”. (Mateos-Vega & Macmasters, 2020)

El maestro Rivera siempre se preocupó por plasmar en su trabajo su visión personal de la vida y de la muerte en forma cruda, irónica, controversial, pintaba sus propias pesadillas, las mismas que pueden ser un claro ejemplo del mundo de lo cotidiano, de la violencia, de la nota roja, de los asesinados, de los adictos, de los extraviados en las ciudades.

Su arte provoca la conmoción ante las imágenes avasalladoras de dolor y tensión que denota el lenguaje pictórico poblado de miradas, posturas y colorido de sus figuras, difíciles de entender para muchos, aterradoras para otros, inquietantes

para la mayoría. Su arte es muy personal que arrastra su propia historia, como lo declaró en una entrevista:

Me han preguntado si mi obra representa mis pesadillas, pero no, es mi realidad, son mis monstruos y fantasmas, mi infierno, mi mirada. Mi obra no es decorativa, no representa un canon de la belleza solar o luminosa, apolínea. No es narrativa ni anecdótica; es, en todo caso, mi mundo personal, mi realidad.

Para entender más el mundo de la plástica de este maestro me centraré en una de sus últimas exposiciones, *Autofagia*, la cual se inauguró el 4 de octubre de 2018 y permaneció hasta el 1 de diciembre de ese mismo años en la Celda Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juna (UCSJ) en la Ciudad de México, y a la cual tuve la oportunidad de asistir.

<http://semanal.jornada.com.mx/2018/06/03/arturo-rivera-soy-mi-modelo-soy-mi-pintura-1518.html>

Antes de empezar con el análisis de la exposición *Autofagia*, cabe aclarar que gran parte de la obra de Arturo Rivera se puede ver en la Internet y en redes sociales, pero es mejor apreciarla en muestras y exposiciones en la que es posible percibir de manera directa las texturas, marcas, trazos, pinceladas y la emoción estética ante el cuadro tangible, así como observar el efecto que su obra provoca en otras personas.

## 7.1 Arturo Rivera y el neonacionalismo o neomexicanismo

¿Qué es autofagia? Según la página electrónica *Ciencia UNAM*:

La autofagia es un mecanismo que tienen las células para elegir un contenido intracelular (proteínas, organelos como las mitocondrias) que está dañado, engullirlo y degradarlo. Este proceso de “**comerse a sí mismo**”, como se le dice, lo realizan para protegerse, mantenerse saludables y sobrevivir.

Es un **mecanismo de regeneración celular** que ha existido desde siempre en los seres humanos, además de que es muy parecido entre las diferentes especies, por lo que se considera que está conservado evolutivamente. (Santillán, 2022)

Es decir, en términos biológicos, la autofagia es un proceso de regeneración celular, coloquialmente conocido como comerse a sí mismo; en ese sentido, Arturo Rivera produce una obra que se regenera a sí misma en una permanente lucha de sobrevivencia al dolor, experiencias difíciles —un intento de suicidio, una operación a corazón abierto—, o la incompreensión de su arte por la cultura oficial.

La obra de Arturo Rivera suele tener un carácter fuerte y un tanto oscuro que dificulta la comprensión de su discurso temático sobre el dolor o el concepto de belleza; su técnica pictórica, con una variedad de recursos técnicos, su semiótica figurativa del color y sentido plástico.

Arturo Rivera forma parte de la última generación de pintores mexicanos del siglo xx que retomó elementos del nacionalismo pero con un sentido crítico; sin embargo, su propuesta estética va más allá de una escuela o movimiento. Plasma elementos fantásticos a la manera del surrealismo, pero trasciende el mundo onírico con nociones de hiperrealismo cercano al proceso fotográfico, empleando una técnica depurada, académica, con temperamento y visión desgarradora, lejos de lo establecido, de manera que cuando pinta sus pesadillas, estas aparecen como si fueran parte de la cruda realidad, del mundo violento contemporáneo, con una estética sobre la belleza inusual:

En mi caso lo bello no es un concepto que se restrinja a los valores maternos, sino a otra mirada capaz de percibir en lo terrible la belleza. Esa que nos develan Goya, Lucien Freud, Francis Bacon, el propio Velázquez, que es también capaz de representar lo apolíneo y lo monstruoso en un equilibrio pictórico.

<https://www.arturorivera-pintor.com/espanol>

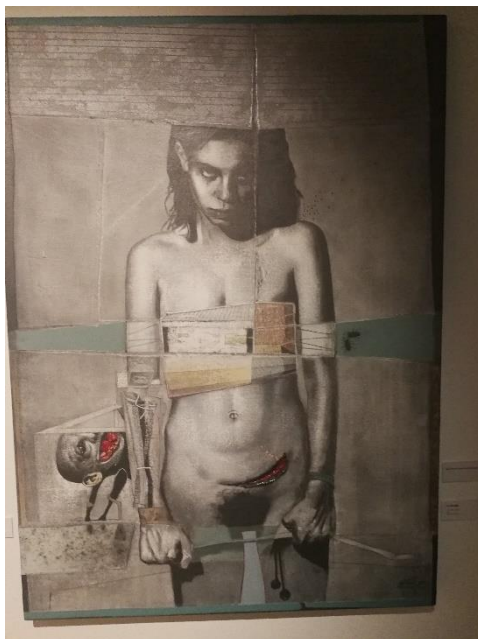


Ilustración 18. Autor Arturo Rivera, dibujo. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada Autofagia en el año 2018.en la CDMX. por Asael Ortega García.

El equilibrio pictórico de Arturo Rivera se aprecia en las obras de gran formato que se exhibieron en la galería la Celda Contemporánea del ucsj, espacio con un sustrato arqueológico e histórico que armonizó con el esplendor de los recursos técnicos: el tratado de la forma, el manejo de la luz, la composición matemática de la sección áurea, la perspectiva que da sensación de profundidad; la temática dura y fuerte, el lenguaje pictórico que incita a la estupefacción, al rechazo, a la aceptación, a la extrañeza, a la admiración, a la reflexión.



Ilustración 19. Autor Arturo Rivera, Óleo sobre tela. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada Autofagia en el año 2018.en la CDMX. por Asael Ortega García.

De los cuadros surgen personajes aislados, marginados, rechazados por la sociedad decadente, trazados con rasgos grotescos, dolorosos, feos, trágicos, dramáticos, pero armónicos:

El horror, la tragedia y una visión descarnada del mundo, ha quedado inmortalizada en la obra de **Arturo Rivera**, el pintor y grabador mexicano que ha producido un torrente aterrador de admirable belleza y perfección en cada una de sus piezas, y que junto con ellas se desenvuelve tragedia y drama, provenientes del universo que él observa a su alrededor, de la realidad social y cultural. (Ramos, 2018)

El lenguaje duro y doloroso contradice el estereotipo de lo bello; denota otro tipo de belleza, pegada a la tierra, telúrica, semiótica en su significado de la muerte, la tragedia, la deformidad; es una mirada introspectiva de lo más hondo del autor desde donde refleja su visión de la sociedad actual.



Ilustración 20. Bicentenario 2010 .Autor Arturo Rivera, Óleo sobre tela. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada Autofagia en el año 2018.en la CDMX. por Asael Ortega García.

Es una violencia simbólica que avasalla al espectador y que se mantiene constante en toda la exposición como un recordatorio a la violencia de la vida cotidiana, de la nota roja, de los refugiados, de los menesterosos, de los marginados, de los expulsados por la sociedad. Es una narración de lo cotidiano del tiempo que le tocó vivir al artista, tal como los hicieron los pintores de épocas pasadas desde la perspectiva de la cotidianidad de su época.

Por la hondura de su propuesta, que no da ninguna concesión a las modas culturales, la obra de Arturo Rivera choca con las convenciones de los museos oficiales que han relegado las exposiciones pictóricas a un lugar marginal para

exponer en su lugar las nuevas tendencias, particularmente el arte vip (video, instalación y performance) o el hamparte, tendencias con las que Arturo Rivera ha sido sumamente crítico, porque defiende el oficio de pintar como un rasgo de identidad:

No estoy muerto. ¿Por qué? Porque toda la pintura está muerta y yo sigo pintando. He hablado mil veces de ese 'reciclar el arte'. Los performances son cosas que, por ejemplo, ya viví. Soy hijo de las vanguardias. Hace muchísimo quebré un caballete en la calle de Mazatlán como símbolo de que esa forma de pintar había muerto. Hice happenings, instalaciones llamadas hoy performances. Ahora todo eso existe por cuestiones de mercado. (Mateos-Vega & Macmasters, 2020)

Ahora bien su postura crítica con el arte conceptual, también la vertió hacia el arte academicista, aunque él fuera un consumado dibujante, grabador y pintor, y un hombre sumamente culto:

No concibo a un artista como un doctor, como un académico universitario, aunque hablemos de un pintor docto. No entiendo la enseñanza en la que se han invertido los valores y se propone que los artistas persigan más un título, un grado académico, una certificación que las herramientas esenciales para todo creador.

<https://www.arturorivera-pintor.com/espanol>

Ni artista conceptual ni academicista, Arturo Rivera conoció a fondo su oficio y experimentó formas, materiales y conceptos, pero permaneció fiel a su concepto

de arte profundo, con destellos nacionalistas que lo hicieron inmensamente universal.

## 7.2 El sentido de nacionalidad de Arturo Rivera

Arturo Rivera narra la violencia de su tiempo con una extrema crudeza, poder ideológico y desgarrar espiritual como si quisiera recordar al espectador que la belleza no es sólo aquella propagada por los cánones estéticos y los estereotipos. Las imágenes de la exposición están cargadas de un poder ideológico que muestran la violencia que se vive en la realidad contemporánea.



Ilustración 21. Autor Arturo Rivera, Óleo sobre tela. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada Autofagia en el año 2018.en la CDMX. por Asael Ortega García.

Dentro de la sala pude percatarme de la estética de Arturo Rivera y entender que su narrativa pictórica expresa no la abundancia sino la carencia de la sociedad mexicana en su sentido más arraigado y contemporáneo al mismo tiempo. La presencia de la muerte ronda en todo su trabajo en forma cruenta y descarnada cercana a las imágenes del arte mexicana. Es el mismo signo con diferente imagen,

parafraseando Stuart Hall: “Los signos visuales y las imágenes, aun aquellas que tienen una semejanza estrecha con las cosas a las cuales se refieren, son signos: portan sentido y por tanto deben ser interpretados.” Es decir, el signo de la imagen descarnada o el cráneo humano de la cultura mexicana remite a la muerte igual que en la obra de Rivera, son diferentes contextos culturales pero comparten un mismo signo.



Ilustración 22. Autor Arturo Rivera, Óleo sobre tela. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada Autofagia en el año 2018.en la CDMX. por Asael Ortega García.



Ilustración 23. Mictlantecuhtli. Imagen del museo del templo mayor en la CDMX. Escultura Mexica.

Este sentido de la muerte me lleva a pensar más no en el culto a la muerte sino en un misterio, un enigma que provoca respeto escalofrió, temor, aprensión, que remite a los cráneos y escultura encontradas en el Templo Mayor y en otras partes arqueológicas.

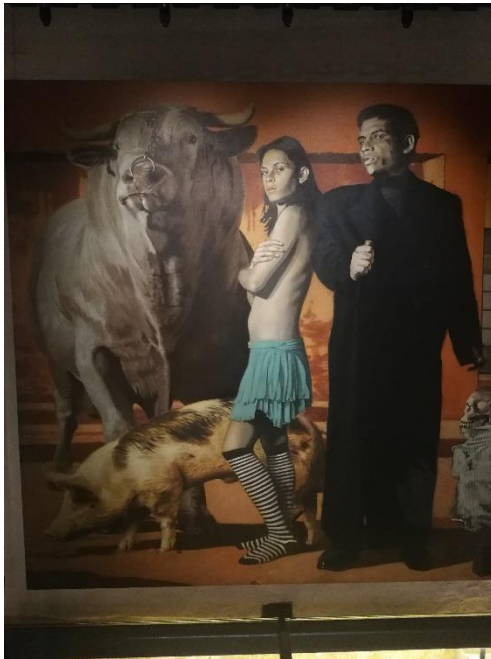


Ilustración 24. Llegando al Df, Autor Arturo Rivera, Óleo sobre tela. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada *Autofagia* en el año 2018.en la CDMX. por Asael Ortega García.

Ahora bien, fuera de los círculos del mundo artístico, la obra de Arturo Rivera es desconocida, quizá por la temática o por la escasa difusión y promoción del arte pictórico; por ejemplo, las cinco ocasiones que visité la exposición *Autofagia*, la sala estaba vacía. Pregunté al guardia de seguridad si todos los días era así y me contestó afirmativamente, agregando que sólo asistían artistas o estudiantes del Claustro. También le requerí su opinión acerca de la reacción de la gente ante

los cuadros de la exposición y el guardia me contestó que la mayoría de los asistentes había quedado impactada ante la propuesta de Arturo Rivera.

De cualquier manera, la obra de Rivera, valiosa por sí misma, requiere de mayor difusión y promoción, así como de más estudios para entender su estética; por ejemplo, por qué el artista pone el acento en destacar el dolor, la tragedia, de la mujer, bello por naturaleza, pero violentado por la sociedad.

Por otra parte, ya se ha mencionado que el arte de Arturo Rivera manifiesta elementos del entorno de lo nacional, pero también rasgos que toman distancia de este; por ejemplo, prefiere los tonos oscuros, grises y sombríos sobre los deslumbrantes y coloridos. Su paleta está más cerca de la escuela europea que la de la mexicana.

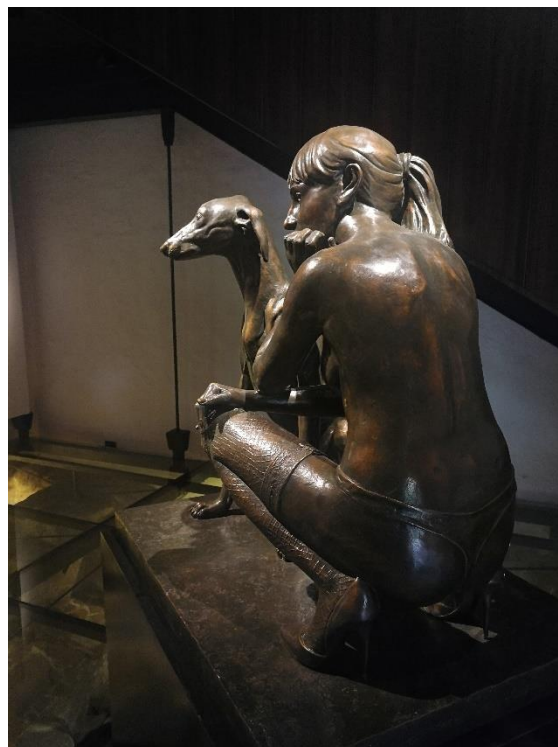


Ilustración 25. Autor Arturo Rivera, bronce. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada Autofagia en el año 2018.en la CDMX. por Asael Ortega García.



Ilustración 26. Autor Arturo Rivera, bronce. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada Autofagia en el año 2018.en la CDMX. por Asael Ortega García.

La paleta de Arturo Rivera se parece más al estilo académico y estructurado de la plástica holandesa, como los colores grises de Rembrandt; pero difiere de esta en el manejo de la luz: en Rembrandt es esplendorosa y mágica; en Rivera, trágica, dolorosa, incluso sombría.



Ilustración 27. *Ejercicio de la buena muerte*, óleo sobre madera, 1999. Autor Arturo Rivera. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada Autofagia en el año 2018. en la CDMX. por Asael Ortega García.

Otras características del arte de Arturo Rivera que difieren del arte nacional son:

1) la búsqueda de la realidad a través del hiperrealismo de las imágenes a diferencia de la figuración de los Tres grandes, Francisco Toledo o los pintores de la Ruptura como José Luis Cuevas o el mismo Rufino Tamayo; 2) el trazo académico, disciplinado, cuidadoso de la escuela europea y estadounidense en contraste con el sentido empírico, improvisado y rebosante del arte nacional.

En suma: la propuesta pictórica de Arturo Rivera establece un diálogo con elementos de lo nacional y el nacionalismo y, a la vez, con las categorías de la cultura europea y estadounidense, ámbitos donde residió durante algún tiempo de su vida. Por tanto, su arte representa una alternativa original en la búsqueda de la identidad pero con sentido crítico, con una nueva visión, en un contexto sumamente difícil para ejercer el arte plástico, en el cual el artista narró una

realidad olvidada que lo acerca al pueblo mexicano al retratar el drama y cruda realidad, y es en ese terreno donde se puede situar su aportación en la construcción de la identidad nacional.



Ilustración 28. *La última cena*, óleo sobre lino, 1994. Autor Arturo Rivera,. foto tomada de la exposición en el claustro de sor Juana titulada *Autofagia* en el año 2018. en la CDMX. por Asael Ortega García.

Dicho lo anterior, hoy se necesita un nuevo renacimiento plástico que sin desconocer las propuestas extranjeras se base más en los elementos identitarios de los conceptos nacional y nacionalismo, buscando el reencuentro con la técnica y la temática del cuadro. Pero para ello, se requiere incentivar la creación, difusión y promoción del arte plástico.

## Conclusiones

La construcción de identidad y el sentido de pertenencia social son procesos en los cuales intervienen varios factores: la historia, la geografía, la sociedad, la cultura, y es en esta última en la que la pintura expresa las diversas manifestaciones culturales de cómo se ha construido la nación, el sentido de lo nacional y del nacionalismo, y responde a la pregunta de qué es lo mexicano.

La nación mexicana nace de un encuentro violento en que los europeos imponen por la fuerza su visión del mundo a los pueblos mesoamericanos que habitaban ese territorio y a lo largo de tres siglos los instruyen para adoptar su cultura; sin embargo, durante ese período los indígenas logran conservar sus saberes y tradiciones. Más adelante, en el México independiente, los criollos intentaron construir un sentido de nación e identidad nacional e idealizaron el mundo antiguo pero conservaron la explotación del indio.

Las guerras civiles y las intervenciones extranjeras propiciaron la búsqueda del sentido de pertenencia de los grupos, que se estabilizó en el Porfiriato con el reforzamiento de la división de las clases sociales y en el que las más altas impusieron su cultura a las de abajo, pero estas igual que en los siglos anteriores mantuvieron sus lazos culturales.

Después de la Revolución mexicana, los vencedores instauraron un nuevo régimen e intentaron crear un proyecto nacional conocido como nacionalismo revolucionario durante el cual se buscó responder la pregunta de qué es lo mexicano y cuáles son sus rasgos identitarios que se reflejan en la historia, el arte y la cultura. En ese entorno surge el muralismo mexicano que marcó la ruta pictórica durante la primera mitad del siglo xx, etapa en la que los Tres grandes, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros renovaron la práctica de la pintura mural proveniente de las culturas prehispánicas y expresaron con gran maestría sus visiones del nacionalismo.

Los Tres Grandes trataron temas históricos, filosóficos y sociales en los que aparecen imágenes y símbolos de la identidad nacional que aún son gozados e interpretados por el público contemporáneo que reconoce en sus imágenes la tradición, el color, los movimientos sociales y la belleza de México; por supuesto, su propuesta pictórica desde el siglo xx a la fecha también ha sido criticada por los artistas y los estudiosos, por lo que ellos consideran que en estos murales hay una idealización de lo cotidiano, de lo indígena, del pueblo; pero puesto en una balanza, sin duda, su obra es una aportación genuina en la construcción de la identidad mexicana.

Precisamente, en la construcción de la identidad mexicana es importante reconocer la diferencia entre los conceptos de nacional y nacionalismo: el primero corresponde al sentido de pertenencia en la colectividad basado en costumbres y forma de vida: lengua, historia, religión, tradiciones, patrimonio

artístico e ideológico; el segundo se edifica en cada época con la preponderancia de símbolos, imágenes icónicas y fines políticos, como el nacionalismo revolucionario o la cuarta transformación, en los que términos como “charro”, “china poblana”, “jarabe tapatío”, “pueblo mexicano”, a la larga pueden convertirse en estereotipos o parte de la identidad popular.

Justo por esta razón, en la plástica mexicana la construcción de la identidad remonta su mirada hasta la época prehispánica con las aportaciones pictóricas de las culturas mesoamericanas que dejaron en los frescos de Teotihuacan, Tikal, Palenque, Bonampak, Monte Albán, Mitla, Cacaxtla y Tenochtitlan, su visión del mundo, sus dioses, sus costumbres, sus mitos, sus plantas y animales pintados con técnicas, herramientas y colores que habían desarrollado en su propio entorno y que muchos años después fueron retomados por los pintores contemporáneos, como Rufino Tamayo, quien recrea el color y las imágenes profundas de sus raíces oaxaqueñas en lienzos y murales con autenticidad y sentido universal.

Rufino Tamayo supo plasmar en sus lienzos y sus muros la esencia de su herencia prehispánica en el manejo técnico de la vibración cromática y la simulación gráfica, la bidimensionalidad, la representación de imágenes con sentido natural y geométrico, la recreación de símbolos, leyenda, mitos y remotas tradiciones, en un diálogo permanente entre el pasado prehispánico y la época contemporánea. Tal vez por esa razón es considerado como uno de los pintores más importantes del arte contemporáneo en México.

Además del muralismo y la obra de Rufino Tamayo que expresaron dos visiones del nacionalismo y lo nacional, durante el siglo xx otros artistas continúan la construcción de la identidad mexicana con un enfoque nacionalista y/o nacional. Así, Jorge González Camarena, Juan O'Gorman, Fernando Leal, Desiderio Hernández Xochitiotzin, Roberto Montenegro, José Atanasio Monroy se acercan a las dos tendencias; Francisco Toledo se inclina más por trazar imágenes con una sustancia auténtica de sus raíces zapotecas; Saturnino Herrán, Jean Charlot, Alfredo Zalce, Gabriel Fernández Ledezma. Mariana Yampolsky indagaron el fondo nacional.

Asimismo, el Movimiento de la Ruptura se acercó a las vanguardias de la época, pero también pintó la tradición con un enfoque moderno; por otra parte, el surrealismo, el realismo mágico el arte abstracto, el geometrismo y abstraccionismo, el neofigurismo y abstraccionismo, el Arte Pop, el hiperrealismo y Nueva Figuración, el neomuralismo y arte urbano, el arte contemporáneo introdujeron nuevos lenguajes con los cuales enriquecieron el horizonte de la plástica mexicana del siglo xx.

En ese amplio devenir, desde la época prehispánica hasta nuestros días, el tema de la muerte ha sido una constante en el arte mexicano que se expresa en la construcción mitológica del concepto en las culturas mesoamericanas expresado en sus pinturas, códices y tradiciones (culto a los muertos), en los grabados

irónicos de José Guadalupe Posada, en la reminiscencia del muralismo mexicano, en la recreación de la pintura dolorosa de Arturo Rivera.

La muerte en Mesoamérica significaba una fase en la vida del individuo y, por tanto, no era angustiante ni amedrentadora; por el contrario, tenía el sentido mítico de dadora de la vida y de reencarnación, de un volver a nacer o viajar a lugares sagrados como el Mictlán, Tlalocan, Tonatiuhichan, Xibalbá. Es un concepto semiótico representado por un signo o ser descarnado y un significado simbólico.

El concepto de muerte mesoamericano se transfiguró con nuevas interpretaciones en el siglo xx en la crítica política de la Calavera Catrina de Posada, en la pintura idealizada de los muralistas, en la recreación ambiental del cine de oro, en la tradición del Día de Muertos, en el culto a la Santa Muerte, en la crítica del neomexicanismo, pero en todas las interpretaciones se mantiene un nexo de pertenencia entre la tradición y la innovación, entre las raíces y la modernidad.

De cualquier forma, la identidad ha sido un proceso complejo no lineal, porque en cada época se desechan, se retoman o se proponen nuevas categorías que sacuden la tradición o redescubren realidades soterradas que no se habían querido mirar como la estética de Arturo Rivera, quien supo plasmar en su obra una visión personal de la vida y de la muerte, una estética telúrica, semiótica sobre la muerte, la tragedia, la deformidad, la belleza, con la que establece un

vínculo entre lo nacional y el nacionalismo con las corrientes pictóricas contemporáneas,, una propuesta que en sí misma representa una alternativa para seguir indagando la identidad y que nos anima a luchar por el renacimiento de la plástica mexicana con base en la tradición, la innovación y el respeto a las expresiones de todas las corrientes actuales y las que están por venir.

## Referencias

- AA.VV. (2002). *Grandes civilizaciones. Los aztecas: La serpiente emplumada*. Madrid: Rueda.
- Acha, J. (1999). *Teoría del dibujo, su lógica y su estética*. México: CNCA.
- Arizpe, L. (1983). El éxodo rural en México y su relación con la migración a Estados Unidos. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 1(a), 9-33. doi:<https://doi.org/10.24201/es.1983v1n1.1309>
- Arizpe, L. (2015). *Vivir para crear historia. Antología de estudios sobre desarrollo, migración, género e indígenas*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM / Miguel Ángel Porría.
- Ávila, D. (8 de marzo de 2022). *Más allá de Morelos: las otras rutas de conventos en México*. Recuperado el 7 de febrero de 2025, de Travesías: <https://www.travesiasdigital.com/destinos/mexico/oaxaca/ruta-de-conventos-mexico/>
- Béjar, R., & Rosales, H. (2005). Identidades nacionales hoy, Desafíos teóricos y políticos. En R. Béjar, & H. Rosales (Edits.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*. México: Centro Regional de Investigación Interdisciplinaria, UNAM. Recuperado el 6 de febrero de 2025, de [https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/La\\_identidad%20nacional\\_mexicana.pdf](https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/La_identidad%20nacional_mexicana.pdf)
- Berger, J. (2016). La vista llega antes que la palabra. El niño mira e identifica antes de hablar. En *Modo de ver* (J. G. Beramendi, Trad., 3a. ed., págs. 7-17). Barcelona: Gustavo Gili.

- Berman, S., & Jiménez, L. (2006). *Democracia cultural: una conversación a cuatro manos*. México: FCE.
- Bonfil Batalla, G. (1990). *México profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo / CNCA.
- Calvo Revilla, A. (1994). Signo, significación y comunicación. (J. M. Paz Gago, J. Á. Fernández Roca, & C. J. Gómez Blanco, Edits.) *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (A Coruña, 1992)*, 1, 137-142. Recuperado el 21 de febrero de 2025, de <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8671>
- Cardoza y Aragón, L. e. (1987). *Rufino Tamayo: antología crítica*. México: Consejo Nacional de Recursos para la Atención a la Juventud / Terra Nova (Grandes Maestros Mexicanos, 13).
- Cedeño, A. (2004). Lo mexicano. *Opción*(127). Recuperado el 9 de febrero de 2025
- Collin Harguindeguy, L. (2003). Mito e historia en el muralismo mexicano. *Scripta Ethnologica*(25), 25-47. Recuperado el 6 de febrero de 2025, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14802>
- Convento agustino de Malinalco*. (2023). Recuperado el 7 de febrero de 2025, de Malinalco en Internet: <https://malinalco.net/inicio/turismo/convento-agustino/>
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura* (2a. ed.). México: FCE / Itaca.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente: introducción a la semiótica* (3a. ed.). (F. Serra Cantarell, Trad.) Barcelona: Lumen.

- Espinosa Herrera, C. (2024). Hermenéutica ontológica del pensamiento mexicano. En L. Patiño Palafox, & J. Montiel (Edits.), 1er. Congreso Internacional de Filosofía Mexicana. Selección de Textos "Repensemos a 80 años de la Historia de la Filosofía en México de Samuel Ramos" (págs. 195-206). México: Torres Asociados. Recuperado el 6 de febrero de 2025, de [https://www.academia.edu/117658161/Libro\\_I\\_Congreso\\_de\\_Filosof%C3%ADa\\_Mexicana](https://www.academia.edu/117658161/Libro_I_Congreso_de_Filosof%C3%ADa_Mexicana)
- Fernández, J. (1994). *Arte moderno y contemporáneo de México: el arte del siglo XX* (2a. ed., Vol. II). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Flores Yapuchura, Á. Y. (2013). ¿K-pop, nueva opción de identidad peruana? - Perú. *Comuni@cción: Revista de Investigación en Comuniación*, 4(1). Recuperado el 18 de febrero de 2025, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=449844866004>
- Fuente, B. d. (1998). La pintura mural prehispánica en México. En *México antiguo: antología de Arqueología mexicana* (Vol. II, págs. 213-223). México: SEP, INAH/ Raíces (Biblioteca para la Actualización del Magisterio).
- Gandrep, P. (1990). *Arte prehispánico en Mesoamérica* (5a. ed.). México: Trillas, UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, Centro de Investigaciones Arquitectónicas.
- García J., L. (20 de mayo de 2016). Murales: arte y ciencia en la historia de México. *Ciencia UNAM*. Recuperado el 7 de febrero de 2025, de

[https://ciencia.unam.mx/leer/565/Murales\\_arte\\_y\\_ciencia\\_en\\_la\\_historia\\_de\\_Mexico](https://ciencia.unam.mx/leer/565/Murales_arte_y_ciencia_en_la_historia_de_Mexico)

García Núñez, R., & García Huerta, D. (s.f.). El manga y su divulgación en México. *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*(2). Recuperado el 18 de febrero de 2025, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499051808004>

García, A. (2008). *Leyendas del México prehispánico*. México: Época.

Giménez Montiel, G. (2005). La concepción simbólica de la cultura. En *Teoría y análisis de la cultura* (págs. 67-88). México: Conaculta / Instituto Coahuilense de Cultura (Colección Interacciones).

Grandes biografías de México. (1995). México: Océano.

Horno López, A. (2015). La ilusión de movimiento en el anime: una animación no tan limitada. *Opción*, 31(1), 851-861. Recuperado el 18 de febrero de 2025, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31043005047>

Johansson K., P. (2003). La muerte en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*(60), 46-53. Recuperado el 18 de febrero de 2025, de <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-muerte-en-la-epoca-prehispanica>

Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte* (5a. ed.). (E. Palma, Trad.) Puebla: Premiá.

Kaplan, D., & Manners, R. A. (1981). *Cultura: teoría y práctica*. México: Nueva Imagen.

- Kirchhoff, P. (2009). *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. Recuperado el 19 de febrero de 2025, de Blog Al fin Libre Ediciones digitales: <http://.alfinliebre.blogspot.com/>
- León-Portilla, M. (2004). Evolución cultural de Mesoamérica. En *Obras de Miguel León-Portilla. En torno a la historia e Mesoamérica* (págs. 11-158). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas / El Colegio Nacional. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/obras\\_leon\\_portilla/434.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/obras_leon_portilla/434.html)
- León-Portilla, M. (2013). Los mixtecos. En *Historia documental de México* (4a. ed., págs. 239-314). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de [https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia\\_documental/vol01.html](https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol01.html)
- López Austin, A., & López Luján, L. (2010). *El pasado indígena* (2a. ed.). México: FCE / El Colegio de México.
- Mateos-Vega, M., & Macmasters, M. (30 de octubre de 2020). Arturo Rivera, pintor amante de la vida y de trazos que aludían a la muerte. *La Jornada*. Recuperado el 21 de febrero de 2025, de <https://www.jornada.com.mx/noticia/2020/10/30/cultura/arturo-rivera-pintor-amante-de-la-vida-y-de-trazos-que-aludian-a-la-muerte-7640>
- Matos Moctezuma, E. (2010). *La muerte entre los mexicas*. México: Tusquets Editores.

- Montero Fayad, D. (2017). La pintura como exceso: Igunas consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente. *Anales del Instituto de Investihgaciones Estéticas*, XXXIX(111), 91-129. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36953195003>
- Noël, J. F. (1991). *Diccionario de mitología universal*. (F.-L. Cardona I Castro, Ed.) Barcelona: Edicomunicación.
- Oliveros Morales, J. A. (2006). *El espacio de la muerte*. México: Colegio de Michoacán / INAH.
- Paz, O. (1973). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- Pellicer, C. (2025). *Deseos*. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de Poemas varios: [https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material\\_didactico/Literatura\\_Hispanoamericana\\_Contemporanea/Autores\\_V/VILLAURRUTIA/varios.pdf](https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_V/VILLAURRUTIA/varios.pdf)
- Pérez Monfort, R. (abril de 1997). Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México, 1920-1940. *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, 2(3), 32-48.
- Pintura mural músicos, danzantes*. (1949). Recuperado el 15 de febrero de 2025, de Colección Mediateca, INAH: [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A485833](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A485833)
- Ramírez Godoy, G. (2003). *Ramas de identidad: historia y conceptos de la cultura y el arte popular*. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.

- Ramos, J. (9 de octubre de 2018). Arturo Rivera: pintar más y reiventarse. *Siempre!* Recuperado el 22 de febrero de 2025, de <https://www.siempre.mx/2018/10/arturo-rivera-pintar-mas-reinventarse/>
- Real Academia Española. (2025). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 18 de febrero de 2025, de 23a. ed., [versión 23.8 en línea]: <https://dle.rae.es>
- Revilla, A., Llevot, N., Molet, C., Astudillo, M., & Mauri, J. (julio-diciembre de 2015). El diálogo intercultural a través de una mirada al arte africano: una propuesta educativa interdisciplinaria. *Ehquidad: La REvista Internacional de Políticas de Bienestar y Trabajo Social*(4), 71-78. Recuperado el 18 de febrero de 2025, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672174440004>
- Rubino, V. (1994). *Símbolos, mitos y laberintos*. Buenos Aires: Lumen.
- Saliba, F. (2009). La Santa Muerte como regulador social: análisis funcionalista del culto a la Santa Muerte en Tepito. En F. Pamplona (Ed.), *Paradojas del miedo: encuentros con la ambigüedad, la incertidumbre y el absurdo*. México: UACM.
- Sánchez Bautista, M. (2020). 'Oroxco' de Gabriel Orozco: arte de la provocación. Recuperado el 17 de febrero de 2025, de Blog Artcontemporáneo: <https://artcontemporaneo.com/oroxco-gabriel-orozco-arte-provocacion/>
- Santillán, M. L. (13 de septiembre de 2022). *Autofagia, un mecanismo de reparación y supervivencia celular*. Recuperado el 22 de febrero de 2025, de Ciencia UNAM: <https://ciencia.unam.mx/leer/1311/autofagia-un-mecanismo-de-reparacion-y-supervivencia-celular>

- Spores, R. (marzo-abril de 2008). La Mixteca y los mixtecos. Tres mil años de adaptación cultural. *Arqueología Mexicana*, 15(90), 28-33. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-mixteca-y-los-mixtecos-tres-mil-anos-de-adaptacion-cultural>
- Spores, R. (2018). *Ñuu Ñudzahui: la Mixteca de Oaxaca. La evolución de la cultura mixteca desde los primeros pueblos preclásicos hasta la Independencia*. México: UNAM, Instituto de Geografía / Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca. Recuperado el 11 de febrero de 2025, de <https://librosoa.unam.mx/handle/123456789/2372>
- Subirats, E. (2018). *El muralismo mexicano: mito y esclarecimiento*. México: FCE.
- Tavira, F. d. (1996). *Introducción al psicoanálisis del arte: sobre la fecundidad psíquica*. México: Plaza y Valdés / Universidad Iberoamericana.
- Toledo, F. (2013). *Zoología fantástica*. México: Artes de México.
- UNESCO. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. Recuperado el 6 de febrero de 2025, de Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe: [https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2019/10/8-Declaraci%C3%B3n-Universal-de-la-UNESCO-sobre-la-Diversidad-Cultural\\_-UNESCO.pdf](https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2019/10/8-Declaraci%C3%B3n-Universal-de-la-UNESCO-sobre-la-Diversidad-Cultural_-UNESCO.pdf)
- Villaseñor-Bayardo, S. J., & Aceves Pulido, M. P. (2013). El concepto de la muerte en el imaginario mexicano. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 76(1), 13-18. Recuperado el 18 de febrero de 2025, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=372036943003>

Villaurrutia, X. (2020). La pintura mexicana moderna. En *Textos y pretextos: literatura, drama, pintura* (Edición digital basada en la edición de [México], La Casa de España en México, [1940] ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 15 de febrero de 2025, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v8v7>

Villoro, J. (27 de febrero de 2017). *El tianguis de los signos*. Recuperado el 17 de febrero de 2025, de Medium: <https://medium.com/@ProyectoEndeavour/el-tianguis-de-los-signos-71e17a8e416b>

Villoro, L. (1999). Del Estado homogéneo al Estado plural. En *Estado plural, pluralidad de culturas* (págs. 3-41). México: Paidós / Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Recuperado el 6 de febrero de 2025, de <https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/151209villoro.pdf>

Zárate Rosales, A. (1 de febrero de 2006). *Programa de estudios Diversidad Cultural y Artística. Aprendizaje y Sensibilización*. Recuperado el 9 de febrero de 2025, de Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural, UACM: [https://uacm.edu.mx/Portals/0/OfertaAcademica/CHyCS/Programas/CB/Optativas/Diversidad\\_cultural\\_artistica\\_ensenanza\\_sensibilizacion.pdf](https://uacm.edu.mx/Portals/0/OfertaAcademica/CHyCS/Programas/CB/Optativas/Diversidad_cultural_artistica_ensenanza_sensibilizacion.pdf)

Antología Rufino Tamayo antología crítica editorial terranova.1987.editorial Terra Nova,S.A Rufino Tamayo por Xavier Villaurrutia.

La Jornada. entrevista a Arturo Rivera. <https://www.jornada.com.mx/2018/10/08/cultura/a07n1cul>