

CONJUGACIÓN DE LAS TRADICIONES UNIVERSALES Y NACIONALES EN LAS OBRAS DE LOS PINTORES MEXICANOS DEL SIGLO XX E INICIOS DEL XXI

Natalia A. Shéleshneva-Solodóvnikova

Investigadora titular (sheleshnatal@gmail.com)

Centro de Estudios Culturológicos

Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia (ILA ACR)
B. Ordynka, 21/16, Moscú, 115035, Federación de Rusia

Recibido el 14 de junio de 2020

Aceptado el 20 de agosto de 2020

DOI: 10.37656/s20768400-2020-4-09

Resumen. *El artículo examina las obras de Rufino Tamayo, Ricardo Martínez y Carlos Maciel Sánchez, representantes de tres generaciones de la pintura mexicana de finales del siglo XX y comienzos del XXI. En el mundo entero es bien conocido el legado artístico de los fundadores de la pintura monumental mexicana – José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En gran medida fueron ellos quienes con su trabajo artístico atrajeron la atención de otras regiones a las bellas artes de América Latina. Sin embargo, junto con ellos y en los años posteriores trabajaron otros pintores mexicanos muy interesantes que pertenecían a distintas corrientes desde el neoclasicismo y abstraccionismo al postmodernismo. Las expresiones de estos pintores, de los cuales se trata en el presente artículo, son muy individuales, ellos trabajaron en épocas diferentes, en los periodos modernista y postmodernista. Pero, a pesar de la diferencia de sus enfoques, lo que une sus obras es el afán de combinar las tradiciones universales (europeas) y nacionales.*

Palabras clave: *México, tradiciones universales, nacionales, modernismo, posmodernismo, Rufino Tamayo, Ricardo Martínez, Carlos Maciel Sánchez*

Conjugación de las tradiciones universales y nacionales
en las obras de los pintores mexicanos

**CONJUGATION OF THE UNIVERSAL
AND NATIONAL TRADITIONS IN THE ARTWORK
OF MEXICAN PAINTERS
OF THE LATE 20th – EARLY 21th CENTURIES**

Natalia A. Sheleshneva-Solodovnikova

Senior researcher, (sheleshnatal@gmail.com)

Center for Cultural Research

Institute of Latin American Studies, Russian Academy of Science (ILA RAS)
21/16, B. Ordynka, Moscow, 115035, Russian Federation

Received on June 14, 2020

Accepted on August 20, 2020

DOI: 10.37656/s20768400-2020-4-09

Abstract. *The article concerns the artwork by three generations of Mexican painters of late XX – early XXI centuries: Rufino Tamayo, Ricardo Martinez and Carlos Maciel Sanchez, the representatives of three generations of Mexican painting of the 20th – early 21th centuries. It is widely known the art of “three great” mural Mexican painters Jose Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, famous all over the world who promoted the Latin American visual art to the international level. However, very interesting artists, who followed different trends - from the neoclassicism and abstractionism to the postmodernism, worked with them at the same time and later. The artwork by the three analyzed artists is so much individual, belong to different epochs, modernist and postmodernist periods, but coincide in seeking to join the universal (European) and Mexican traditions.*

Keywords: *Mexico, universal, national traditions, modernism, postmodernism, Rufino Tamayo, Ricardo Martinez, Carlos Maciel Sanchez*

СОПРЯЖЕННОСТЬ УНИВЕРСАЛЬНЫХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ МЕКСИКАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ В XX - НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Наталья Алексеевна Шелешнева-Солодовникова

Старший научный сотрудник (sheleshnatal@gmail.com)

Центр культурологии

Институт Латинской Америки РАН

Р.Ф., 115035, Москва, ул. Большая Ордынка, 21/16

Статья получена 14 июня 2020 г.

Статья принята 20 августа 2020 г.

DOI: 10.37656/s20768400-2020-4-09

***Аннотация.** Статья посвящена творчеству Руфино Тамайо, Рикардо Мартинеса и Карлоса Масиеля Санчеса, представителям трех поколений мексиканской живописи XX – начала XXI веков. Во всем мире широко известно искусство родоначальников мексиканской монументальной живописи – «трех великих» - Хосе Клементе Ороско, Диего Риверы, Давида-Альфарио Сикейроса. В значительной степени, именно благодаря им, искусство Латинской Америки привлекло к себе внимание. Тем не менее, одновременно с ними и позднее в Мексике работали очень интересные художники, придерживавшиеся разных направлений – от неоклассицизма, через абстракционизм до постмодернизма. Творчество рассматриваемых мастеров очень индивидуально, они творили в разное время, в модернистский и постмодернистский периоды, но объединяет их произведения, при всем различии подходов, стремление к сопряжению универсальных (европейских) и национальных традиций.*

***Ключевые слова:** Мексика, универсальные, национальные традиции, модернизм, постмодернизм, Руфино Тамайо, Рикардо Мартинес, Карлос Масиель Санчес*

La peculiaridad del arte mexicano, al igual que del arte latinoamericano en general, consiste en su apego total al arte europeo. Nació en el siglo XVI dentro de las corrientes artísticas

europeas, aunque cada colonia tenía sus propios rasgos distintivos provenientes de las tradiciones del arte precolombino que en forma furtiva penetraba en las obras arquitectónicas, pictóricas y esculturales. Los maestros latinoamericanos del siglo XX descubrían sus países sumándose a las corrientes europeas vanguardistas. Antes de acudir al patrimonio autóctono, los pintores latinoamericanos estudiaban los últimos avances de Europa que a su vez quedaba interesada en ellos y de este modo como si justificara sus búsquedas. Entre los primeros fueron los muralistas mexicanos, conocidos como “los tres grandes”, José Clemente Orozco (1889-1949), Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1973) y sus seguidores. Sostenían discusiones acaloradas en torno a lo universal y lo nacional en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) (1922-1924), que luego se desintegró precisamente por las discrepancias en este tema. Aun en 1915, estando en Montparnasse de París, Diego Rivera afirmaba que del mismo modo como Europa se había unido a base de la cultura griego-romana, América puede hacer la unión valiéndose de la maravillosa cultura de su continente [1, p. 167]. Las obras de los muralistas de la primera generación fueron objeto de muchas investigaciones efectuadas tanto por los artólogos rusos como extranjeros. En Rusia, uno de los primeros trabajos sobre el tema fue el libro de Larisa A. Zhádova [2], el más reciente – la monografía de Elena A. Kozlova [3]. En cuanto a los pintores de los que trata el presente artículo, en Rusia su arte ha sido investigado en menor medida. Así, únicamente en los trabajos de Elena A. Kozlova se hace mención de las obras de Rufino Tamayo. En tanto el legado artístico de los pintores Ricardo Martínez de Hoyos y Carlos Maciel Kijano ha sido estudiado no más que por la autora del

presente artículo. Además, sus obras de arte jamás han sido examinadas desde la óptica de la conjugación de las tradiciones universales y nacionales.

En opinión de los artólogos, el cuarto gran pintor que logró expresar de manera más sutil la identidad mexicana fue Rufino Tamayo (1899-1991), de origen indio zapoteca, quien trabajaba tanto en pintura de caballete como en la mural. Los historiadores de arte mexicanos a menudo comparan sus obras con las expresiones artísticas de Georges Braque, destacando sobre todo la similitud colorista de sus obras (aunque en nuestra opinión, tendría una mayor coincidencia con Juan Gris). Usualmente, el gama de Rufino Tamayo se limitaba a tres o cuatro colores lográndose el efecto pintoresco por medio de combinaciones de sus matices. El mundo de sus obras, sutil y bello, individual e irrepetible, fue creado por un pintor educado en las tradiciones artísticas europeas. Sin embargo, el propio Rufino Tamayo temía que la pintura mexicana se pusiera en dependencia del arte francés, por lo que siempre hacía notar que el pintoresco lenguaje de sus obras tenía como origen la tradición antigua mexicana que se había preservado a través de los siglos y persistía en el arte popular. Con el paso de los años, la paleta de Rufino Tamayo iba depurándose más. Las últimas obras del pintor (la exhibición de sus obras pasó con éxito en Moscú y Leningrado en el año 1989) asombran con los finísimos matices del azul celeste, rosado y gris enriquecidos con impregnaciones de colores más brillantes: azul, verde de esmeralda, carmesí y amarillo que a veces crean el acento necesario en la estructura mosaíca general. Con el tiempo su manera de expresar adquirió aspecto de filosofía impasible y espiritualidad supranacional, a pesar de que la trayectoria profesional de Rufino Tamayo fue rica en búsquedas no solo en el ámbito estético sino también en

el ideológico. Sin embargo, las tradiciones nacionales desempeñaron un gran papel en sus obras de distintos períodos.

El artólogo estadounidense Helm MacKinley, quien vivió en México durante largo tiempo, escribió que las formas de Tamayo tenían su origen en la tradición del arte antiguo mexicano, mientras los colores provienen de la tradición popular. Él se fijaba en los colores que en su vestimentas usan las mujeres y en los colores que usan los hombres para pintar las viviendas. Y los adoptaba para su paleta [4, p. 139]. Rufino Tamayo desarrolló toda una teoría de las bellas artes mexicanas. En su criterio, en México, aparte del color, un gran papel lo desempeñan las proporciones y el ambiente. El pintor argumentaba que en su país las proporciones griegas “no funcionaban”, que eran inapropiadas no solo desde el punto de vista arquitectónico sino también desde el psicológico, por lo cual para un verdadero pintor mexicano la fuente de inspiración ha de ser el arte del México Antiguo y no el de Europa. La reconocida crítica de arte Raquel Tibol escribía sobre las actividades artísticas de Tamayo: “Le gustan el decoro escultórico de los antiguos habitantes de Teotihuacán, la rigurosidad de los toltecas, el simbolismo de los zapotecas, la integridad de la forma de los aztecas, la exquisita naturalidad de los mayas, pero Tamayo proporciona a todo eso una visión distinta porque distinto era el mundo en que le tocó vivir” [5, p. 28]. E. A. Kozlova observa con razón que los prototipos para tales lienzos como *Bestias* (1941) y *Perro aullador* (1942) “habrían podido ser las famosas figurillas de animales que fabricaban los indígenas de así llamada Cultura Occidental (los tarascos y otras etnias que habitaban al occidente del Altiplano Mexicano)” [6, p. 141].

En las primeras obras del pintor, en particular, en el *Desnudo* (1931) predominan formas grandes y monolíticas de color ocre alojadas dentro de espacios reducidos. Es evidente la influencia del cubismo y a través de él, la percepción de la plástica antigua mexicana. Hacia los años 1950, Rufino Tamayo llega a tener muy saturada y vistosa su gama de colores, estilizando intencionalmente los objetos e imágenes. Las obras de aquella época denotan la influencia de propio Picasso y del cubano Wilfredo Lama que trabajaba con Picasso en París durante mucho tiempo, la repercusión con la corriente regional *realismo mágico* y con el *precolombino* ecuatoriano. En sus cuadros de aquel período proliferan los símbolos de la antigua cosmología: pirámides, cuchillos rituales, imágenes del Sol y de la Luna (*Día y Noche*, 1954; *Terror Espacial*, 1954). Y más tarde, producto de su trabajo creativo, aparecen lienzos relacionados con este tema (*Figuras prehispánicas*, 1976; *Bailador*, 1979). Sin embargo, obras de esta índole no son frecuentes en el trabajo artístico de Tamayo. En general, los temas de sus lienzos son bastante reducidos y se limitan a paisajes urbanos, retratos, figuras femeninas, masculinas y de niños, naturaleza muerta. Más que todo, a Tamayo le encantaba dibujar frutas y bayas como homenaje a sus recuerdos de la infancia (los parientes que lo hospedaron en México, tenían una tienda de frutas). Por eso vendedores de frutas y la naturaleza muerta con imágenes de frutas y bayas, entre los cuales prevalecen las sandías azucaradas, de pulpa roja con semillas negras (*Vendedoras de frutos*, 1938, *Ofrenda de frutos*, 1987) siempre persistían en su arte. Al pintor le interesaba, en primer término, la ejecución pictórica: sus últimos lienzos, que combinan la expresividad de un dibujo convencional y el refinamiento inusual del colorido, a veces causan la ilusión de

destello que deja fascinado al espectador. En el catálogo de la exposición personal de Rufino Tamayo en el Museo del Arte Contemporáneo de México, editado en 1974, el famoso poeta y filósofo mexicano Octavio Paz escribió: “¿Cómo podría definir mi actitud respecto a la exposición de Tamayo? La rotación, la gravitación me atraen, pero al mismo tiempo me hacen mantener distancia como el Sol. Además, yo diría que su arte me provoca el apetito visual: observo su pintura como si fuera un fruto vedado que no se puede tocar. Pero hay una palabra que refleja este estado con mayor precisión: la fascinación. El cuadro está en la pared, frente a mí. Lo miro y poco a poco comienza a abrirse expresando un mar de sentimientos, movimiento de los colores y de las formas, que se convierten en poderosas olas de un espacio vivo que se asombra de su propia existencia” [5, p. 109]. La lectura poética que Octavio Paz da a las obras de Tamayo expresa con sorprendente exactitud la percepción del mundo del propio pintor.

El mexicano Ricardo Martínez de Hoyos (1918-2009) es uno de los más destacados pintores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. Su obra refleja la articulación de las categorías universales con la percepción nacional del mundo. Dicha articulación queda expresada, ante todo, en la forma delineada con línea fina y enfatizada con el color y la luz. Siendo introvertido de carácter, Ricardo Martínez rehuía las entrevistas y no se involucraba en las polémicas, dedicándose exclusivamente a la creación artística. Lo más importante para él era su espacio personal.

El arte es un acto místico que requiere la concentración e introspección. Conversando con Miguel Ángel Muñoz, uno de los famosos artólogos mexicanos, el pintor afirmó que la pintura hablaba por sí misma, era en ella donde se debía buscar las

respuestas, y aquello era la razón de su silencio público [7]. Por este silencio público, aparte del estilo artístico único, Ricardo Martínez se distinguía en gran medida de muchos otros maestros de México, empezando con “los tres grandes” – José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros – y terminando con José Luis Cuevas (1934-2017) y Juan Soriano (1920-2006), brillantes representantes de la llamada *Generación de Brecha*. [7, pp. 365-388]. Según Inés Amor, dueña de una galería con la cual colaboraban los pintores, “en esta amistad Soriano tomaba a su cargo toda la conversación” [8].

Nacido en la Ciudad de México, Ricardo Martínez fue el décimotercero de los dieciséis hijos de Néstor Martínez Perales y Elena de Hoyos. Muchos de los hermanos de Ricardo se hicieron famosos: Oliverio fue escultor de renombre; Enrique y Homero se realizaron como arquitectos y Jorge, como actor. Este hecho, sin lugar a duda, tuvo una influencia importante en la vida del pintor. Tanto la plástica casi escultórica de las formas de Martínez como el espacio de sus lienzos dispuesto de manera arquitectónica se deben, en gran medida, a la comunicación con sus hermanos.

Ricardo empezó a dibujar en temprana edad. Oliverio, quien falleció de modo sorpresivo en 1939, le inició al hermano menor en el arte de pintura. Aparte de las clases de Oliverio y los cursillos en la Galería de Arte Mexicano, Ricardo se instruía en forma autodidacta por medio de los libros sobre el arte europeo y mexicano. En 1940, Ricardo instaló su taller de pintura en la casa familiar, en 1943 se mudó a la colonia Anzures donde fue vecino y amigo del pintor Federico Cantú (1908-1989). Unos años después adquirió un taller en la calle de Etna, donde vivió y trabajó por el resto de su vida.

Después de haber radicado por muchos años en México (a fines de los 1920 y principios de los 1930 su familia vivió en los EE.UU.), Ricardo Martínez volvió a visitar los EE.UU. Recorrió varias ciudades, habiendo quedado más tiempo en Nueva York para ver el mayor número posible de las obras contenidas en el Museo Metropolitano y en galerías modernas, donde estaban concentradas las obras de los pintores abstraccionistas de diferentes corrientes: Jackson Pollock (1912-1956), Arshile Gorky (1904-1948), Willem de Kooning (1904-1997) y otros grandes maestros.

Solamente en 1969 emprendió un viaje a Europa. Visitó los Países Bajos, Bélgica, Francia, Italia, España, pasando largos ratos en los museos donde se sumergía en el mundo de las obras maestras de pintura. Aquella experiencia de conocer el legado clásico y los trabajos de los pintores europeos contemporáneos desempeñó un papel considerable en la formación de su propio estilo artístico, aunque la fuente principal de su inspiración fue la escultura del México Antiguo. No en balde su taller contiene colección de unos 300 piezas de la plástica precolombina.

El arte de Martínez se nutrió de muchos elementos de las corrientes artísticas del siglo XX, pero él no se volvió adepto de ninguna de ellas. Siendo figurativista, comenzó el trabajo de manera bien narrativa pintando naturas muertas y paisajes, exponiendo escenas de la vida de los indígenas. En mucho, en la etapa temprana de sus labores de artista, tenía como punto de partida las obras de los muralistas, luego por un corto tiempo se aficionó al surrealismo y arte no-figurativo, lo que le vinculó con los representantes de la *Generación de Brecha*, aunque el pintor nunca se había opuesto al movimiento muralista.

Durante las décadas de los 1940-1950 Martínez busca su propio camino. No en vano en aquella época en sus obras surge

el tema del camino simbolizando la búsqueda artística. Lo que más lo refleja es el lienzo casi monocromo *Mujeres con Bueyes* (1953) donde en el primer plano está pintado un gran maguey y en el segundo una retahila de bueyes que van acompañados por una figura femenina en vestidos atemporales. La procesión avanza por un camino recto paralelo a la línea horizontal del lienzo y hace invocar los antiguos frescos egipcios y mayas (Bonampak descubierto en 1946).

En los años 1950, Ricardo Martínez crea muchas obras que son distintas por su manera de pintar, pero en cada una se hace ver su búsqueda de las formas y de los colores. Estos son *Niños con Guitarra Negra* (1953), *Músicos Nocturnos* (1954), *Los elotes* (1955). En este último lienzo, al igual que en *La Pelea de Perros* (1956), aparece la imagen de perro. Al pasar muchos años, esta imagen aparecería de nuevo en las obras del pintor en las postremerías de su vida. Dichas pinturas llevan un sello indigenista bien definido. Es más, el tipo indígena predominaría en sus obras posteriores. En los 1940-1950, a Ricardo no le era ajena la temática cristiana lo que se perfila con la mayor claridad en su gran lienzo *La Sabana* (1950) donde en el fondo de un paisaje típico mexicano (cerros, magueyes y pirámides) se representa una escena compuesta de tres figuras: Cristo el Salvador que acaba de ser bajado de la Cruz, la Virgen María abrazando su cuerpo y María Magdalena, inmóvil a los pies de Cristo sosteniendo su sábana. Llama la atención la paleta de colores de esta obra que es parca con el azul predominante en el atuendo de la Virgen María, el amarillo en el de María Magdalena y el blanco de la sábana. Todas estas obras que todavía tenían algo de narrativa, le llevaron a Martínez a crear, a inicios de 1960, su propio estilo destacado por una singular atmósfera de colores y la luz, en la que reinan, sólidas y

macizas, formas desdibujadas de figuras desnudas que ocupan casi todo el espacio del cuadro.

En 2007, cuando aun estaba vivo el pintor, se editó el libro titulado *Atmósferas* [9] dedicado a la obra de Ricardo Martínez que junto con un gran número de reproducciones contenía artículos de los artólogos y escritores sobre el maestro.

Miguel Ángel Muñoz señala que en los 1950-1960 la plástica de Martínez partía de los modelos de Henri Matisse. Haciendo esta afirmación Muñoz se remitía a Cardoza y Aragón quien la consideraba cézanniana. Uno no contradice al otro. La línea matissiana, que a su vez se asciende a la de Jean-Auguste-Dominique Ingres, sin lugar a duda, es característica para las obras de Martínez también de épocas posteriores. Paul Cézanne, en su turno, pese a su amistad con los impresionistas que daban prioridad a la transmisión del medio luminoso y aéreo, fue maestro de la forma. Ramón Xiray anota cierta coincidencia entre los lienzos de Martínez y las obras del prominente escultor inglés Henry Moore (1898-1986). Y es realmente aquel pintor con quien uno compara de modo involuntario a Martínez. Esto no es de extrañar ya que la plástica de las formas desdibujadas de Moore surgió como el resultado de las numerosas influencias, entre las cuales la de la antigua escultura mexicana, junto con la de las ovejas (“el componente visual primordial” del maestro, según el famoso artólogo inglés Kenneth Clark) es una de las más importantes, lo que el propio Moore aseveró en reiteradas ocasiones. Para Ricardo Martínez la antigua escultura mexicana se hizo el principal componente visual. Algunas obras del pintor, por ejemplo, *Mujer con Figura Yacente* (1971), *Hombre con Paisaje* (1974) incitan asociaciones con una figura semiyacente de Chac Mool, el Dios maya de lluvia. Pero en medida aun

mayor las formas desdibujadas de Martínez hacen invocar la plástica de los olmecas.

En su tiempo Luís Cardóza y Aragón, al explicar el por qué para los pintores mexicanos es inaceptable emplear las técnicas impresionistas debido a lo peculiar de la iluminación y de la densidad del aire en México, dijo que allí la luz se convierte en una roca y una roca, en vidrio y que la tradición mexicana puede definirse no más que por medio de abarcamiento cósmico del espacio [1, p.8]. No obstante, la luz cumple una función muy importante en las pinturas de Martínez. Los propios títulos de sus obras lo confirman: *Figura con Luz Azul* (1979), *Hombre con Luz* (1995), así como los fondos: *Figura con Fondo Azul* (2000), *Figura con Fondo Amarillo* (1993), *Mujer en el Rio* (1985) con el fondo esmeralda; *Mujer con Agua* (1987) con el fondo azul. En otros casos las mismas figuras (*Mujer con Niño*, 1994; *Desnuda*, 1998) centellan en los fondos neutrales como si fueran esculturas de mármol. La luz y el color, los componentes tan importantes, aparte de la forma, en el arte de Martínez tienen conexión, según destacan varios investigadores, con el tema de aire, agua, fuego. De ahí, los fondos verde, de esmeralda, azul, de azul celeste y rojo de sus lienzos.

En cuanto al abarcamiento cósmico del espacio, fue justamente Martínez quien pudo expresarlo. Las categorías de espacio y de tiempo son atributos inherentes del Arte. En las obras del pintor reina el espacio cósmico con permanencia atemporal de los personajes. La obra de Martínez hace recordar la teoría del pensador francés René Guénon (1886-1951) sobre la Tradición Primordial (Inicial): “Lo primordial es el Presente Eterno”. Las figuras de Martínez se encuentran en el espacio cósmico permaneciendo en el eterno presente. El pintor confesaba que quería tender un hilo entre el pasado y el

presente. El fondo, el propio espacio de las pinturas del artista es neutral pero está lleno de símbolos. Los colores azul, esmeralda, verde parecen fluorescentes y el rojo genera cierta tensión.

Los temas de las obras del pintor son universales: el amor entre el hombre y la mujer, el amor de la madre y el padre hacia su niño. A pesar de las grandes dimensiones de los lienzos que a veces llegan a medir hasta 2,5 y 3 metros, el arte de Martínez es muy íntimo. Como ya hemos mencionado, en los cuadros del maestro predominan las figuras desnudas de hombres y mujeres ocupando casi todo el espacio del lienzo. El pintor construye su composición a veces en el plano vertical, a veces, en el horizontal. En lo numérico, prevalecen las figuras desnudas femeninas. Rubén Bonifaz Nuño destaca que estas figuras hablan de la feminidad eterna que asciende a la imagen de Eva [9, p. 204]. Pero esto a la vez es un símbolo de la belleza femenina que asciende a la diosa de amor Venus, cuya imagen tiene su expresión concreta en cada nación. En este aspecto, la obra más relevante es el lienzo *Gran Venus* (1979, 210 cm x 175 cm), de composición vertical, donde una figura femenina con bien definidos rasgos faciales indígenas se impone en un fondo rojo que simboliza la pasión. Es una *Venus* mexicana llena de la energía vital. Involuntariamente vienen a la memoria el criterio filosófico de Henri Bergson sobre el “*Elan Vital*” (“empuje vital” como fuerza que en el sistema de los conceptos del filósofo atraviesa todo el mundo material dándole la energía de la vida) y el “biomorfismo”, el estilo de los famosos maestros de los 1930, en particular, las obras de Hans Arp (1886-1966) con sus formas desdibujadas – “nubes”, según las llamaba el propio pintor. La fuerza vital proveniente del México Antiguo atraviesa todo el arte de Martínez. El pintor continua el tema de Venus: en 1982 él crea un tríptico de tamaño aun mayor: *Venus I, Venus*

II, *Venus III* (cada lienzo mide 300 x 200 cm), en cuya parte central la figura de Venus está representada de frente y en los lienzos laterales las figuras miran de la izquierda a la derecha y de la derecha a la izquierda, respectivamente. Los personajes de las pinturas de Martínez no están individualizados, representan una figura humana generalizada, pero la identidad mexicana se destaca casi siempre.

Igual que Rufino Tamayo, Martínez estaba trabajando hasta los últimos años de su vida. Los temas de muchas obras de las postremerías de Martínez hablan por sí solos: *Pareja* (2002), *Pareja en Azul* (2002), *Amantes* (2003) y representan al hombre y mujer entrelazados en un acto de amor. No son tanto escenas eróticas sino prácticamente un acto místico y ritual. Entre las últimas obras están *Desnuda con Tres Figuras* (2003), *Conversación* (2003), *Perro Negro* (2003), *Perro Blanco* (2003), *Hombre en Rojo* (2003), *Hombre con Niño* (2006), *Abrazo* (2006), *Hombre Fumando con Perro* (2005), *Hombre Pensando*, (2006), *Hombre sentado* (2007), *Pareja* (2007). El *Hombre Pensando* de Martínez alude al “*Pensador*” de Auguste Rodin. Es de notar que las imágenes esculturales siempre atraían al pintor. Al igual que *Gran Venus*, *Hombre Pensando* de Martínez tiene un fondo rojo que, en este caso, simboliza la intensidad del pensamiento.

En los años 1980, en América Latina aparecieron pintores con un apego bien definido al paradigma postmodernista caracterizado por la interpretación racional, a menudo citación, de las imágenes conocidas. Entre los artistas mexicanos tal fue, en primer término, Carlos Maciel (nació en 1952) quien tomó el apodo de Kijano (alusión directa a Don Quijote). Como que siguiendo la tradición de su eminente coterráneo, José Guadalupe Posada Aguilar, Kijano les da a las obras títulos

excesivamente largos. Él consideraba que tales títulos son parte inalienable de las obras, la clave para la “puerta postmodernista” de su arte en el cual la erudición en forma de citas veladas o ideas propias que parientan ser citas es la constante determinante junto con el componente bromista. Pero Kijano no es solo un artista pensante, sino también un pintor talentoso. Él domina a la perfección el pincel que produce arabescos estrafalarios y efectúa atrevidas combinaciones de colores. En su mayoría los lienzos de Kijano le sugieren al espectador que el mundo es único en todas sus manifestaciones, en la naturaleza viva y muerta, que todo previene y hereda algo, que el pintor aprendió muy bien las lecciones de los antecesores, asimiló estos conocimientos y creó un mundo nuevo en el cual está presente la mitología del pensamiento que en gran medida determinó el surgimiento del “realismo mágico” en América Latina – una especie del surrealismo. El surrealismo y el “realismo mágico” cuyo representante brillante fue Leonel Maciel (nació en 1939), el hermano mayor de Kijano, sin duda, previnieron la estética del postmodernismo. Pero lo que para ellos en gran medida era “en serio”, adquirió en el postmodernismo un matiz de ironía y broma. El propio Kijano reconoció que en varias de sus obras había interpretado las obras de conocidos pintores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en particular tales pintores distintos como Henri Matisse, Henri Rousseau y Kazimir Malévich. Los maestros franceses y rusos eran los pintores predilectos de Leonel Maciel. Las obras objeto del presente artículo pertenecen a los años 1990 e inicios de los 2000.

Dos interiores de su propia casa en Culiacán fueron pintados bajo evidente influencia de Matisse. Uno de los interiores representa un dormitorio denominado *Aquí hay otro espacio, donde florecerían las fantasías del artista*. La referencia a

Matisse se nota en la imagen del acuario con peces sobre un pedestal, tres flores azules en un florero, en una escultura colocada en el rincón del cuarto, pero principalmente, en el dibujo mismo y en la gama de colores. El segundo interior representa una sala de estancia y se denomina *Espacio para colgar pinturas de Kijano*. En esta sala sólo se encuentra una mesa grande y baja con hermoso ramo de flores en un florero que tanto hace acordar las aplicaciones matissianas. Esta armonía pacífica es algo perturbada por la imagen de una iguana, inmóvil, con mirada fija hacia la mesa. La iguana parece ser un juguete vistoso olvidado por un niño: los puntitos blancos en sus patas aparentan tornillos de fijación y todo su cuerpo está cubierto de manchitas que le dan un aspecto decorativo y artificial.

Todos los pintores latinoamericanos aspiran a resaltar su originalidad. Para demostrar su originalidad, identidad propia, Kijano acude con frecuencia al lenguaje. Uno de sus lienzos les hace homenaje a dos franceses a la vez: al pintor Henri Rousseau (“Aduanero”) y su coetáneo, escritor Pierre Loti, quienes le eran cercanos por sus sueños y fantasías. Sin embargo, Rousseau y Loti eran europeos y Kijano era mexicano arraigado en la cultura europea. En su afán de mostrar y probar la singularidad de la cultura mexicana, pinta el cuadro *Pierre Loti, atrapado por el pincel de Kijano durante su visita a Culiakán* (1990) cuyo título denota un poco de ironía y melancolía nostálgica. La obra de Carlos Maciel es un “remake” completo del cuadro de Henri Rousseau *Retrato de Pierre Loti* (1906). El primitivismo de la obra de Rousseau se hace más “primitivo”. Carlos Maciel quita el fondo de paisaje de Rousseau (árbol, cerros, chimenea humeante de una fábrica y pequeñas casitas) y lo sustituye con un plano dividido

horizontalmente por bandas amarillas en cuatro partes de diferentes matices del verde y del azul, como si estuviera sumando los colores del paisaje representado en el cuadro de Rousseau. En su intento de imitar la composición equilibrada del “Aduanero”, Kijano en lugar del árbol a mano derecha inserta un cuadro-colaje parecido a los de Matisse, y a mano izquierda, un ave rara parecida a quetzal, el ave sagrada de los maya y aztecas, con un pico alargado y levantado hacia arriba, cuya silueta delinea el contorno de las humeantes chimeneas fabriles. El gato rayado reproducido de manera relativamente realista en el cuadro de Rousseau se vuelve en el lienzo de Kijano un gato gordo vestido con una camiseta de marino haciendo así una alusión a los ensueños de Pierre Loti de realizar largos viajes marinos y visitar países exóticos. El gorro rojo fez en la cabeza de Loti, induciendo la imagen del inolvidable *Tartarín de Tarascón* de Alfonso Daudet, aparece coronado de un nido con dos aves quetzales. Al reproducir prácticamente todos los rasgos del retrato de Pierre Loti: sus formidables bigotes, el cabello saliente de la gorra fez, la barbilla doble, las orejas algo sobresalientes y el gesto de la mano con un cigarrillo, Kijano procede a esquematizar los rasgos del rostro del escritor. Enfoca la atención en la mirada perdida de sus ojos ampliamente abiertos con las pupilas inmóviles, simbolizando la alienación del protagonista en el espacio y el tiempo.

En dos obras de la serie *Nostalgia rusa con variaciones sobre el tema de Malevich* titulados *Señora decente, ambiciosa sobre el desierto y morena ángel deseos en la garganta* y *La Chica azul con complejo de comerciante mexicano y claramente una pasión nautical escrita en su rostro* Maciel, con sus lazos sanguíneos y espirituales con Rusia (su hijo Lev del matrimonio

con la esposa rusa Elena, quien falleció temprano reside y trabaja en Moscú), casi repite los motivos de Kazimir Malevich de los inicios de los años 1920. Esto queda a descubierto tanto en la selección de las piezas constructivas de las cuales se componen los retratos convencionales como en el ritmo de la estructura de las figuras y en el colorido. Pero introduce en cada obra imágenes de aves, mariposas y flores fantásticas en calidad del signo de la identidad mexicana y como una especie de su firma personal.

La mayoría de las pinturas de Kijano fueron inspiradas por sus recuerdos personales, lo que dicen los títulos: *Demonio tropical en el lazo del amor eterno impredecible*, *Hasta ahora, oculto de manera confinable*, *la Rusia de mis profundos deseos*, *no dejo de esperar en el regreso de este barbudo aunque no está en la puesta de sol azul mi último sueño*, *México-Moscú-México: el camino de la vida o la historia de un semipesado*, *Picnic con nostalgia de amor y la flor que viene en la cara*, *Buenas tardes*, *Señor Kustódiev*, *hola de estos lejanos trópicos*.

Los primeros dos cuadros hacen homenaje a la memoria de Elena. Uno de hecho constituye su autorretrato con Elena en el día de su boda, donde la joven pareja está de pie envuelta en un rebozo como si estuvieran atados en un solo ser. La flor de lirio blanco, símbolo de la inocencia, abrocha el rebozo como una fibula. En lugar de los rostros de Carlos, mirando de frente y de Elena, inclinada con gracia hacía él, el azul de las extensiones del mar y del cielo separados no más que por una cordillera de montañas rojas (Kijano) y una hilera de colinas amarillas y verdes rusas (Elena) como que invocando los paisajes natales. Una exquisita natura muerta con florero blanqui azul sobre un soporte terminado en forma de pata de cuatro dedos, largos tallos blancos de las orquídeas blancas, simbolizando la pasión,

que se transforman en una viñeta que rodea las cabezas de la pareja, constituyen un elemento decorativo más del cuadro y tienen un significado implícito, algo muy característico para las obras de Kijano.

Empleando en su arte la ironía y el grotesco y al mismo tiempo sumergiéndose en el mundo de los mitos y leyendas de los indios y criollos de México, Carlos Maciel representa el mundo en toda su integridad – con reales objetos vivos y no vivos, con el Sol y la Luna, con las fantasías nacidas de las ideas e imaginación pero materializadas y tornadas parte inseparable de este mundo. Por eso no es de extrañar que los peces, las flores y la maceta constituyen unidad harmónica (*Pescado de plata de la olla azul*), que a un pajarito puede guastarle un florero (*Pájaro rojo enamorado en una enorme macete de flores*), que *Hoy la voluptuosidad se vistió en color rosa pastel*, etc. Las pintorescas obras de Kijano que, a primera vista, exponen la belleza y la integridad del mundo, sin embargo en ocasiones generan la sensación de tensión interna a lo cual especialmente contribuyen sus títulos como *La vida, el guión es tan sombrío, pero a veces lleno de tanta luz*. Y esto es muy sintomático ya que la nostalgia, los recuerdos, junto con el elemento lírico, pueden originar otros sentimientos como la tristeza y angustia. A pesar de todo, según el artólogo mexicano Rafael Torres Sánchez, la nota dominante en las obras de Maciel es la transformación de la realidad que en gran medida gracias a la actitud irónica hacia el mundo y a la mitología “es un bálsamo capaz de contrarrestar caos, monotonía y hostilidad” [10].

Las obras de los pintores, objeto del presente artículo, evidencia que la identidad mexicana ha ido formándose a través de conjugación de las tradiciones universales (europeas) y nacionales provenientes tanto de la América precolombina como

del arte popular que se destaca por su multicolorido, contenido festivo, así como del riquísimo acervo mitológico sobre la cual escribía en su época el famoso escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier refiriéndose a toda América Latina.

Bibliografía References Библиография

1. América Latina en sus artes. México-Paris, Siglo Veintiuno UNESCO. 1974, 237 p.

2. Жадова Л.А. Монументальная живопись Мексики. М., Искусство, 1965, 235 с. [Zhadova L.A. Monumentalnaya zhivopis' Meksiki [Monumental Painting of Mexico] Moscow, Iskusstvo, 1965, 235 p. (In Russ.).]

3. Козлова Е.А. В поисках национального самосознания. Мексика в творчестве художников-монументалистов XX века. М., ГИИ, 2016, 396 с. [V poiskakh natsionalnogo samosoznaniya. Meksika v tvorchestve khudozhnikov-monumentalistov XX veka [In Searches of National Self-Consciousness. Mexico in the Creation of Painters-Monumentalists of XX century] Moscow, State Institute of Art, 2016, 396 p. (In Russ.).]

4. Mackinley H. Modern Mexican Painters. N.Y., Harper, 1974, 205 p.

5. Тамayo. Тамайо. Живопись и графика. М., 1989, 119 с. [Tamayo. Tamayo. Zhivopis' y grafika [Tamayo. Painting and Graiphics] Moscow, 1989, 119 p. (In Russ.).]

6. Козлова Е.А. Искусство стран Латинской Америки. М., Наука, 1986, 238 с. [Kozlova E.A. Iskusstvo stran Latinskoj Ameriki [The Art of Latin America] Moscow, Nauka, 1986, 238p. (In Russ.).]

7. Muñoz M.A. Ricardo Martinez: celebración de sus 100 años.<http://www.razon.com.mx/febrero/2018/>

8. Ricardo Martínez de Hoyos. Available at: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ricardo Mart%C3%ADnezde Hoyos](http://en.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Mart%C3%ADnezde_Hoyos). 05/062018/ (accessed 20.01.2020).

9. Atmósferas. México, Siglo XXI, 2007, 242 p.

10. Torres Sanches R. Kijano. Amores y nostalgias. México, 1999, 34 p.

11. Шелешнева-Солодовникова Н.А. Латиноамериканское искусство XVI-XX веков. М., URSS, 2008, 392 с. [Sheleshneva-Solodovnikova N.A. Latinoamerikanskoe iskusstvo XVI-XX vekov [The Latin American Art of XVI-XX centuries]. Moscow, URSS, 2008, 392 p. (In Russ.).]

12. Шелешнева-Солодовникова Н.А. Современная ибероамериканская живопись. Универсальность и самоидентификация.

Conjugación de las tradiciones universales y nacionales
en las obras de los pintores mexicanos

В: Ибероамерика: культурная идентичность в эпоху глобализации. Отв. Ред. Н.С. Константинова. М., ИЛА РАН, 2019, 279 с. [Sheleshneva-Solodovnikova N.A. Sovremennaya iberoamerikanskaya zhivopis. Universalnost y samoidentifikaziya [The Contemporary Painting. Universality and Self-Identification. [In: Iberoamerika: kulturnaya identichnost' v epokhu globalizatsii. Ed. N.S. Konstantinova. [Iberoamerica: The Cultural Identity in the Epoch of Globalization]. Moscow, ILA RAN, 2019, 279 p. (In Russ.)].