

Iconografía y contexto: el caso de Mesoamérica

Isabel Bargalló
Montserrat Bargalló¹

Este artículo ha sido publicado en *Las imágenes precolombinas, reflejo de saberes* coordinado por María del Carmen Valverde y Victòria Solanilla, UNAM, México, 2011

RESUMEN

Como veremos a lo largo de esta comunicación, no es difícil encontrar representaciones en imágenes del pasado precolombino de Mesoamérica, representaciones que se utilizan con distintos objetivos y con criterios muy variados. Algunas de ellas provienen directamente de las formas ameríndias sin ninguna elaboración posterior, salvo quizás el cambio de técnica con que se realizan o la descontextualización del objeto. En otros casos, se da, sin duda, una conceptualización que convierte la interpretación de este elemento del pasado en otro elemento no exento de interés ni de objetivos.

ABSTRACT

As we'll see through this report, it isn't hard to find out image representations from Indoamerica pre-Colombian past, those pointing different targets and with assorted criteria. Some of them directly come from Amerindian patterns with no later working, except for technique changes or the object descontextualization. There are other cases in which no doubt we see a conceptualisation that turns the interpretation of this past element into another element not lacking concern or targets to point with.

Palabras clave: iconografía, Mesoamérica, precolombino

Introducción

La iconografía “*nos ilustra poco de como creó el artista una imagen en realidad, de porqué hizo las selecciones artísticas que hizo. La premisa de trabajo de un iconógrafo: que una forma tiene un solo significado “cierto” en un tiempo dado, es puesta en duda por los defensores del postmodernismo y la semiótica, quienes sostienen que toda imagen tiene significados múltiples, según quien las mire.*” (Klein, 2001:35)

Y, podríamos añadir, según quien las genere. Hasta tal punto que la imagen se convierte en un signo típico y tópico de determinado grupo humano, de determinado país, de determinada civilización. En muchos casos, incluso se convierte en un símbolo. Y ello a pesar de que, en muchas ocasiones, no tiene ninguna relación con aquello a lo que supuestamente representa. Esta idea queda perfectamente expuesta en las líneas siguientes:

“A lo largo del día y la noche, los gestos o los sueños, cada uno de nosotros, se dé cuenta o no, utiliza los símbolos. Dan rostro a los deseos, incitan a ciertas empresas, modelan un comportamiento, atraen éxitos o fracasos. Su formación, disposición e interpretación interesa a numerosas disciplinas: la historia de las civilizaciones y religiones, la lingüística, la antropología cultural, la crítica del arte, la psicología, la medicina. Se podrían añadir a esta lista, sin agotarla por ello, las técnicas de venta, la propaganda y la política.” (Chevalier: 1988, 15)

Pues bien, en esta comunicación analizaremos desde el punto de vista iconográfico la producción de imágenes, que desde orígenes claramente mesoamericanos, se ha llevado a cabo en algunas de las disciplinas a las que se refiere Chevalier y lo haremos a partir de dos casos muy distintos. En el

¹ Grup d'Estudis Precolombins. Universitat Autònoma de Barcelona. ibs@correu.mesvilaweb.cat

primero, la falta de datos y de conocimientos se agudiza con la distancia cultural y cronológica y el significado del objeto original se pierde cuanto mayor es la distancia cultural y lingüística que separa ambas producciones iconográficas. Son, sin duda, y se nota en el resultado final de las imágenes, dos cosmovisiones y dos simbolismos icónicos distintos. ¿Cómo se entiende una representación de una cultura si no se conoce ni se comparte su mitología?

En el segundo encontramos un objetivo concreto: la “creación del pasado nacional”². Y lo que nos interesa en este caso es todo aquello que desde la arquitectura, la pintura, la escultura, la indumentaria o cualquier otra expresión estética se ha desarrollado para ayudar a “*crear una antigüedad común suficientemente digna*”. (Smith:?,1) En este caso, la búsqueda del pasado amerindio queda expresada en algunos aspectos entre los cuales destacamos la idealización de las comunidades precolombinas y, en consecuencia, de su arte, su arquitectura y su cultura.

En definitiva, de lo que se trata es de responder a una pregunta muy sencilla, partiendo de la utilización y de las reinterpretaciones que se han hecho de las imágenes prehispánicas de Mesoamérica: ¿qué se entiende por mexicano? Y quizás a otra más: ¿qué se entiende por exótico y desconocido?

Antecedentes

Actualmente no hay duda de la aportación que la sociedad virreinal recibió de las culturas precortesianas³. Ya Pablo C. de Gante en su libro *La Arquitectura de México en el siglo XVI* nos remite a la influencia que se observa en las iglesias. La iconografía cristiana se modifica debido a la persistencia de los mitos ameríndios a pesar del cambio de contexto religioso y político. Un ejemplo muy conocido es la máscara de Ehecatl, dios de los vientos, que encontramos en la catedral de Oaxaca.

En sentido contrario, la modificación se da solamente en los primeros momentos de la conquista y de la colonización: el mito y la historia de los mexicas, de los mixtecos, de los mayas o de los purépechas se explica con un fuerte influjo de las composiciones y de las técnicas cristianas en México⁴.

El sincretismo es sin duda la forma de expresión que se impone tanto en un sentido como en otro y físicamente se percibe en todas las expresiones plásticas. Así Santiago Matamoros se convierte en Santiago Mataindios en una talla polícroma del XVI de Santiago Tlatelolco.⁵

Los amerindios trabajando bajo la dirección de los frailes introducen sus propias formas en las obras: el arte plumario se utiliza en la realización de vírgenes y santos. La misma Guadalupana, que el cura Hidalgo recuperará en 1810 como patrona del movimiento de Independencia y que ayudó a proveer de una identidad nacional a los criollos que lucharon contra la Metrópolis, tiene símbolos

² Como dice Smith: “*El retorno al pasado étnico no es solamente necesario para “construir la nación”; el proceso de formación de una nación crea un pasado de su propia imagen.*” (Smith:?,1)

³ Artículos como los de Paul Dony en *Le jardin des Arts* el año 1956 o de Arnold Kohler en el *Butlletin de la Société Suisse des Américanistes* ya no son contestados por nadie.

⁴ Las influencias y la utilización de las imágenes mesoamericanas en Europa fueron prácticamente inexistentes hasta principios del siglo XX. El único caso que hemos encontrado en que parece haberse dado es el tocado de los disfraces de carnaval de una población valona, Binche. El origen de esta fiesta de carnaval está vinculado al emperador Carlos V. Parece que durante una visita del príncipe Felipe a la ciudad en agosto de 1549, se presentaron objetos exóticos procedentes de América:

“*Siendo así que los cortesanos se disfrazaron con los atuendos propios de los indios e, incluso, es muy probable que algún indígena viajara con el séquito del príncipe con el fin de ser exhibido en las cortes austriacas, alemanas y flamencas.*” (Darimont, 2002: 34)

Es posible que el disfraz de “guille” tenga su origen en la indumentaria de los amerindios que se exhibió en los festejos de 1549.

⁵ La influencia del mundo occidental no se da solo en aspectos estéticos, la cultura occidental se impone y así, entre los mestizos encontramos personajes tan importantes como Fernando de Alva Ixtlilxóchitl o Fernando Alvarado Tezozómoc que hablan perfectamente náhuatl y español pero que escriben en función del nuevo orden social nacido de la conquista y la historia y la cultura de su pueblo la explican a partir de los mitos cristianos, reivindicando su origen noble a partir precisamente de la relación existente (real o no) entre el mito prehispánico y el mito cristiano.

prehispánicos: la virgen se posa sobre el águila y el nopal y su imagen se muestra en una manta⁶. José Moreno Villa propuso bautizar aquellas piezas de fuerte influencia amerindia con la palabra náhuatl *tequitqui*⁷.

A finales del XVIII y principios del XIX una serie de autores, encabezados por Clavijero reivindicaron el pasado azteca mexicano, reivindicación que ya había iniciado Torquemada en su *Monarquía Indiana*, con un claro interés político. A Clavijero lo siguieron Fray Servando Teresa de Mier, Carlos Bustamante y el mismo Morelos.

Así, en función de la época y del régimen político se realza, se ensalza o se olvida el pasado prehispánico. Y veremos como el siglo XIX soslaya el periodo virreinal por motivos obvios. Es, en primer lugar, un pasado demasiado inmediato y la recuperación de un pasado prehispánico lleno de grandeza, se impone:

“Paralelamente, interesa mostrar cómo en la construcción del país independiente que es México, la mayoría de sus dirigentes políticos e intelectuales han acudido a la historia y cultura de los aztecas-mexicas en busca de símbolos para dar cohesión al propio ser nacional.” (León-Portilla: 2005:13)

Durante el siglo XX encontraremos coincidencias formales entre el pasado prehispánico y algunas formas de expresión del siglo XX en Occidente, y no solo en México, que es necesario comentar y que veremos en la arquitectura o la indumentaria y también utilizaciones fuera de contexto de aquello que se ha convertido en tópico o en símbolo de “lo mexicano”.

Arquitectura

Si partimos de lo que ya estableció Vitruvio para nuestra tradición cultural, vemos que, lo que es esencial en la definición del edificio es la función, cada función tiene una significación a partir de la que surgen las tipologías. Estas tipologías han llegado hasta hoy como modelos formales al margen de su función y por tanto, la interpretación de la forma permite encontrar hoteles en forma de pirámides y casas unifamiliares con bajorrelieves. El paradigma de esta forma de ver la arquitectura es, sin duda, la ciudad de Las Vegas.

Sin embargo, en ocasiones, estas expresiones responden también a un objetivo político: la creación o la recuperación de un lenguaje estético, artístico, que tenga carácter nacional.

En América, al agotamiento de las propuestas clásicas se une en el siglo XIX la independencia de la metrópolis y el nacimiento-invencción de las nuevas “naciones”. Ello implica la búsqueda de un lenguaje artístico y cultural que también sean nacionales. Y surgen en busca de una arquitectura nacional. Para lo cual los arquitectos, en el caso concreto de México, deben responder a la pregunta del inicio ¿qué se entiende por mexicano: el pasado colonial o el pasado prehispánico? Por supuesto, ninguno de los estilos que generó esta búsqueda quedó exento de polémicas, pero ésta es otra discusión⁸.

Lo que aquí nos compete es la imagen que se pretende dar de México con lo que conocemos como “neoprehispánico”, que tiene ejemplos muy tempranos y un importante antecedente en la maqueta del templo de Quetzalcóatl de Xochicalco que pudo verse en la Exposición Universal de París del

⁶ Para ver más en profundidad la importancia de la manta en las culturas prehispánicas del altiplano mexicano remitimos al lector a los trabajos de investigación realizados por Montserrat Bargalló, coautora de esta comunicación, y que referenciamos en la bibliografía.

⁷ *Tequitqui*: palabra compuesta por *tequitl* e *itqui*, que significa Pechero, sujeto al impuesto, trabajador. Ver en el *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana* de Rémi Siméon.

⁸ Con la entrada del siglo XX y la celebración del primer centenario de la independencia se produce una recuperación del estilo colonial el “neocolonialismo” y paralelamente el “neoprehispánico” hacia su aparición en Yucatán.

año 1867. Y también en los pabellones mexicanos de las exposiciones universales de finales del XIX y principios del XX⁹. [Imagen 1: Casa de los Aztecas. Charles Garnier, París 1889]

El pabellón de México para la exposición de París de 1889, obra de Antonio de Anza y de Antonio Peñafiel es fiel a esa búsqueda de lo nacional. De su obra Peñafiel afirmaba que “no hay adorno ni símbolo, ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la genuina civilización nacional”¹⁰. No hay duda de la estética que Peñafiel consideraba “genuinamente nacional”. Sus modelos son los dibujos que sobre la antigüedad mesoamericana llevaron a cabo los primeros arqueólogos y los viajeros¹¹. [Imagen 2: Casa de los Aztecas. Charles Garnier, París 1889]

Y José Martí¹², escribe apasionadamente sobre los pabellones de los países de América Latina de esa edición. Transcribimos aquí su opinión sobre el de México:

“Como un cinto de dioses y de héroes está el templo de acero de México, con la escalinata solemne que lleva al portón, y en lo alto de él el sol Tonatiuh, viendo como crece con su calor la diosa Cipactli, que es la tierra: y los dioses todos de la poesía de los indios, los de la caza y el campo, los de las artes y el comercio, están en los muros que tiene la puerta a los lados, como dos alas; y los últimos valientes, Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc, que murieron en la pelea o quemados en las parrillas, defendiendo de los conquistadores la independencia de su patria: dentro, en las pinturas ricas de las paredes, se ve como eran los mexicanos de entonces, en sus trabajos y en sus fiestas, la madre viuda dando su parecer entre los regidores de la ciudad, los campesinos sacando el aguamiel del tronco del agave, los reyes haciéndose visitas en el lago, en sus canoas adornadas de flores. ¡Y ese templo de acero lo levantaron, al pie de la torre, dos mexicanos, como para que no les tocasen su historia, que es como madre de un país, los que no la tocarán como hijos!: ¡así se debe querer a la tierra en la que uno nace: con fuerza y ternura” (José Martí: *La exposición de París*)

Continuemos con las exposiciones: en la de 1900, también en París, Porfirio Díaz intentó una identificación de México a través del progreso pero también a través del pasado amerindio y de todo aquello que se hacía atractivo a los “otros”: frutas tropicales, vestigios arqueológicos..., exotismo, en definitiva.

Encontramos una interesante descripción del pabellón mexicano hecha por Enrique Florescano:

“Su arquitectura y ornamentación eran una mezcla de cariátides, esculturas de gobernantes, dioses y monumentos aztecas, acompañadas por las pinturas de historia ganadoras de los certámenes convocados por la Escuela Nacional de Bellas Artes (El descubrimiento del pulque de José Obregón, El senado de Tlaxcala de Rodrigo Gutiérrez, entre otras), y una colección de bellos paisajes de José María Velasco, cuyas pinturas eran ya, en ese tiempo, parte consustancial de la iconografía nacionalista. Al lado de ese espejo del pasado y la cultura de la nación, en el interior de las salas se exponían sus principales ramos de exportación (oro, plata, henequén, café, cacao, tabaco), una muestra de sus productos industriales, un listado de las oportunidades que se ofrecían para invertir en estos rubros, y un despliegue orgulloso de las obras públicas realizadas por el gobierno de Díaz (ferrocarriles, telégrafos, escuelas, hospitales).” (Florescano: 2004, 7)

⁹ Este estilo no se limitó al territorio mexicano, Bruce Price construyó en Nueva York en 1885 una residencia para Pierre Lorillard (Tuxedo), con referencias a las formas precolombinas.

¹⁰ *El Monitor Republicano*. México, 9 de junio de 1888, citado por R. Gutiérrez, 2003.

¹¹ Ante la imposibilidad de elaborar aquí una lista exhaustiva de los dibujantes del siglo XIX pongamos como ejemplo los trabajos de José Antonio Alzate (1737-1799) que nos ha dejado dibujos de gran calidad de las ruinas de Xochicalco publicados el año 1791 en *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*; de Mariano Castañeda que elabora a principios del siglo XIX unas 150 láminas de sitios arqueológicos durante la expedición de Guillerdo Dupaix; de Alexander Von Humboldt, que en *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), publica 69 láminas que muestran la antigüedad mesoamericana; de Stephens, Catherwood, Kingsborough y otros.

¹² José Martí ya había escrito en la *Revista Universal* (1875) comentarios admirativos respecto al “museo” que Felipe Sánchez Solís creó a partir de una colección privada de antigüedades mexicanas.

Sin embargo, a consecuencia del modelo de enseñanza de la arquitectura que se impone en México a principios del siglo XX¹³, el objeto arquitectónico es un objeto estético. Y esta estética es la que domina durante el porfiriato.

La coincidencia con el “Déco”

En México, el “Déco” neozteca y neomaya utiliza una parte de los elementos arquitectónicos propios de la arquitectura mexicana¹⁴ y maya, que mantienen coincidencias formales con el Déco¹⁵. Ejemplos de ello son las corrientes historicistas de finales del XIX y principios del XX: la Casa del Pueblo (Mérida, 1928), el Parque de las Américas (Mérida, 1946), el edificio del Diario de Yucatán de Francisco Rubio Ibarra (Mérida, 1933) y el Cine Maya (ya dentro del déco). En la versión neomaya del déco conviven funcionalidad y modernidad estructurales y constructivas con expresiones estéticas tomadas de la arquitectura maya prehispánica.

En definitiva se imponen la geometría y lo que para los europeos es “exótico”. No en vano coincide con la exhumación de la tumba de Tutankamon y con las expediciones de Fawcett i Fleming a los Andes¹⁶. Se da así en el mundo occidental, y a consecuencia de estos viajes, una puesta en valor de las culturas antiguas orientales y americanas.

Las “casas mayas” de Wright

No quisiéramos acabar esta parte dedicada a la arquitectura de principios del siglo XX sin hacer referencia, aunque breve, a uno de los arquitectos más importantes del pasado siglo: Frank Lloyd Wright.

Motivos distintos mueven a Wright y a los arquitectos mexicanos de principios del siglo XX a tomar la arquitectura prehispánica como referente y también lo son los resultados formales de unos y otro. En el fondo, en el pasado lo único que se encuentra es un referente formal. Una forma que genera una imagen. Y sin duda una forma que, en la mayoría de los casos, abusa de la ornamentación. Se transforma. Se descontextualiza. Se llega a expresar tanto el “estilo” que acaba perdiendo todo significado. Sin embargo, a nivel formal, en el tratamiento de volúmenes y de superficies de “las casas mayas”, Wright muestra su gran maestría¹⁷ y se reivindica como uno de los grandes arquitectos, no solo del siglo, sino de todos los tiempos.

¹³ La enseñanza de la arquitectura se basaba en el modelo francés de las Beaux Arts, los libros eran también de origen francés así como los tratados (Reynaud, Durand, Guadet).

¹⁴ De las características formales de la arquitectura palatina mexicana Solís nos hace un pequeño resumen en las siguientes líneas: *“Alcuni degli elementi più significativi rappresentati nel cuore di Messico Tenochtitlan sono: nell’architettura i vestiboli con colonne; colonne a base quadrata; aree di palazzi come salone cerimoniali che collegano cortili interni a stanze laterali attraverso stretti corridoi; panche appoggiate alle pareti, con applicazioni che permettesano di collocare eventuali troni o immagini.”* (Solís, 2004, 79)

¹⁵ En cualquier caso, no es de extrañar que existan coincidencias con el Déco puesto que la disparidad estética en que este se manifiesta lo hace posible tal y como nos lo indica Campí en las siguientes líneas:

“En l’Art Déco trobem elements formals absolutament dispers: des de l’assimilació dels motius vegetals i animals a les fórmules del cubisme, del futurisme i del modernisme, convenientment simplificat, fins a la inspiració directa en els elements exòtics triants d’altres cultures. Podem trobar-nos amb objectes d’aspecte japonès, egipci o de sol asteca, que es convertí en un dels elements més característics del Déco. La dansa exercí també una poderosa influència sobre la inspiració dels artistes: l’impacte que els ballets de Diaghilev i Isadora Duncan, al seu pas per París, havien produït sobre les ments de l’època fou embriuxador.” (Campí: 1987, 117)

La misma autora nos recuerda la existencia paralela de movimientos diametralmente opuestos a las tendencias Déco, como la Bauhaus que primó siempre la función a la forma.

¹⁶ 1922. Howard Carter exhuma la tumba de. Egipto se pone de moda.

1925. El coronel Fawcett se pierde en los Andes y la expedición de Peter Fleming que va en su busca, también.

¹⁷ Algunos ejemplos son: la Unity Church, Chicago (1906), de hormigón armado con “columnas estilo azteca”; y Hollyhock House (1921), Millard House (1923), Storer House (1923), Ennis House (1923).

La arquitectura de la segunda mitad del siglo XX

En la arquitectura del hormigón de los años 70 y 80 del siglo nos encontramos con que la creación de colinas artificiales a través de la sobreposición de niveles aterrizados es una constante en la proyectación de hoteles, centros comerciales y edificios de apartamentos y no solo en aquellos casos en que la estructura escalonada se adapta a la topografía. Tenemos ejemplos de ello tanto en México como fuera de México¹⁸.

Acabaremos este apartado como lo hemos empezado, haciendo referencia a otra de las exposiciones universales, en este caso a la de Sevilla de 1992: el pabellón mexicano, obra de Pedro Ramírez Vázquez y Jaime Givannini¹⁹ es un ejemplo de este tipo de arquitectura.

Entre la arquitectura y la escultura: el monumento

La importancia que las estatuas adquirieron en el México del XIX y de principios del siglo XX proviene directamente del deseo de transmitir un mensaje claro sobre la historia de la nación. Y fue durante el porfiriato cuando más se notó. Dada la gran cantidad de obras existente, nos vemos en la obligación de referirnos solo a tres de ellas, que hemos considerado suficientemente significativas. La primera, antecedente del resto, es la obra del catalán emigrado a México Manuel Vilar (1812-1859)²⁰ *El general Tlaxcotlán Tlahuitcole lucha en la batalla de la piedra del sacrificio gladiador* (1851). Es la suma de la figuración grecoromana y de la resistencia indígena frente a la conquista española.

La segunda, el monumento a Cuauhtémoc²¹ en México, obra de Francisco M. Jiménez y Ramón Agea (1887), donde se aunan la estética occidental en la figura del héroe y en los bajorrelieves de bronce que representan la prisión y la tortura del último *tlatoani* con los frisos de Mitla, las columnas de Tula y las cornisas de Uxmal. La decisión de realizar este monumento fue del propio Porfirio Díaz:

“El 23 de agosto de 1877, Riva Palacio informo que

El C. Presidente de la República deseando embellecer el Paseo de la Reforma con monumentos dignos de la cultura de esta ciudad, y cuya vista recuerde a la posteridad el heroísmo con que la nación ha luchado contra la Conquista del siglo XVI y por la Independencia y la Reforma en el presente, ha dispuesto que en la glorieta situada al oeste de la que ocupa la estatua de Colón, se erija un monumento a Cuauhtemotzin y a los demás caudillos que se distinguieron en la defensa de la patria; en la siguiente otro a Hidalgo y demás héroes de la Independencia, y en la inmediata otro a Juárez y demás caudillos de la Reforma y de la segunda Independencia.” (Florescano: 2004, 1) [Imagen 3: Monumento a Cuauhtémoc; paseo de la Reforma-Insurgentes; México, D.F.]

¹⁸ Algunos ejemplos de este tipo de edificios son los siguientes: Banstand, Teotihuacan. Félix Candela (1956); Museo del Estado de Florida, Gainesville. William Morgan (1972); Edificio de oficinas. Zurich, Suiza. Jürgen Joedicke (1971); Centro Turístico. Pugnochiurso. Italia. Gianemilio Monti, Piero Monti y Anna Monti Bertarini (1972); Centro Comercial. Costa de Marfil (1973); Hotel Camino Real en Ixtapa, Zihuatanejo. Ricardo Legorreta, Noé Castro y Gerardo Alonso. (1981).

¹⁹ La doble “X” de la fachada simbolizaba el cruce de caminos y de culturas; en la azotea hay maquetas de Teotihuacan y otros lugares arqueológicos; en el jardín, una cabeza olmeca.

²⁰ Manuel Vilar fundó la Escuela Clásica y se dedicó a los retratos de héroes amerindios.

²¹ Cuauhtémoc se alza como el héroe-mártir por excelencia, por encima de Cuitláhuac y Xicotécatl. No solo en el monumento de Reforma-Insurgentes, sino también en cuadros, litografías, almanaques, sellos, carteles e incluso marcas comerciales.

Finalmente, el Monumento a la Raza²² es toda una declaración de principios: su estructura piramidal coronada por un águila, que en un inicio iba destinada al Palacio Legislativo, y su programa escultórico con los *tlatoani* de México, Texcoco y Tlacopan, así lo demuestra.

La pintura de caballete y la pintura mural

La historia se graba en el lienzo y en el muro. Y también se graba el mito. Por este motivo no podíamos pasar por alto la pintura mexicana de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. El gran movimiento moderno en el arte mexicano se inicia a finales del XIX. Los artistas mexicanos son alumnos de La Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos), de marcado carácter academicista. Sin embargo, y como veremos más adelante, el arte mexicano del siglo XX está nutrido también de las propuestas plásticas y estéticas del panorama internacional. José Guadalupe Posada²³ (1851-1913) es antecedente directo de pintores y muralistas, es un hombre capaz de condensar el arte popular mexicano tanto desde su vertiente de ilustrador como desde la de caricaturista. De hecho los muralistas se inspiraron para su trabajo en los carteles publicados a finales del XIX y principios del XX ilustrados con grabados de Posada.

La idea de generar un arte con una intención nacionalista ya estaba en la mente de los artistas durante el porfiriato²⁴ y no es patrimonio exclusivo del triunfo revolucionario.

En el primer periodo, entre 1900-1920 podemos destacar a Saturnino Herrán (1887-1918), “*devoto del ideal indígena entre los dos siglos, además de atraído en su plástica por la armonía de la belleza masculina*”. (García Barragán: 2003, 82).

Este pintor, gran admirador de Zuloaga, Sorolla y Romero de Torres nos transmite su visión del México precolombino en pinturas como *Nuestros dioses antiguos*. Para algunos, sin embargo, Herrán no es más que un pintor academicista que usa la temática mexicana como excusa, como anécdota. [Imagen 4: Saturnino Herrán (1887-1918), *Nuestros dioses antiguos*, 1916]

Otra figura importante es el Dr. Atl²⁵ (Gerardo Murillo, 1875-1964), pintor y vulcanólogo, se entusiasmó en Italia por los antiguos murales romanos y con las ideas socialistas de Enrico Ferri. Reaccionó contra todo lo hispánico y se erigió en un apasionado defensor de la causa indigenista²⁶.

El arte en los tiempos postrevolucionarios revaloriza más, si cabe, aquello que se considera lo propio (las raíces) visto desde la modernidad. Y encontraremos en estas manifestaciones artísticas la imagen como mito. Es el caso de las representaciones pictóricas de los muralistas: un pasado prehispánico brillante, rico, culto y una conquista sangrienta y destructiva. Los muralistas²⁷ “redescubrieron” el legado precortesiano.

El Sindicato de Pintores, Escultores y Obreros Intelectuales se fundó en 1922 y también es el año en que se inicia el movimiento muralista con Rivera, Siqueiros y Orozco.

Pero el muralismo no es la única propuesta artística que surge después de la revolución con claros antecedentes en las raíces prehispánicas, es importante destacar las obras resultantes de los Centros Populares de Pintura y de las Escuelas de Pintura al Aire Libre:

²² Situado en la Avenida de los Insurgentes Norte esquina con Calzada Vallejo es obra Luis Lelo de Larrea (1940)

²³ Posada elaboró ilustraciones alusivas a Cuauhtémoc para la colección *Biblioteca del Niño Mexicano* (1899-1902).

²⁴ “*La asimilación de los héroes de la Reforma con los fundadores de la patria se tornó imagen visual mediante la alquimia de la pintura, la escultura y el monumento, las artes que en este tiempo ayudaron a configurar la imagen del héroe.*” (Florescano: 2004, 2)

²⁵ De esencia claramente romántica

²⁶ Para algunos, en cambio esta forma de afrontar el arte en México y su interpretación no es positiva en absoluto:

“Nada ha impedido tanto la revalorización del arte mexicano en el mundo como la cerrazón nacionalista con que lo hemos explicado, a lo que ciertamente se aúna la ignorancia en el extranjero sobre el verdadero proceso de nuestra modernidad artística.” (Lozano: 2000, 18).

²⁷ Existen antedecentes directos a los muralistas del XX: Juan Cordero a finales del XIX plasma su pintura en grandes paredes y la obra Roberto Montenegro. *El árbol de la vida* o *La danza de la horas* está considerado el primer mural.

“Por lo mismo, la idea de la creatividad innata de la raza indígena se convirtió en uno de los puntos nodales para apoyar los ideales sustentados en el conocido lema sobre el “alma nacional” que daba sustento a la labor y del desarrollo de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.” (González: 2000, 62) Paralelamente, Adolfo Best Maugard²⁸ creaba un método de dibujo para las escuelas del país (1921-1924) basado en los siete motivos, que según el autor, aparecían sistemáticamente en el arte indígena (espiral, círculo o circunferencia, medio círculo unido a otro en forma de S, la línea ondulada, la línea quebrada en forma de zig-zag, la línea recta en posición horizontal, vertical u oblicua repetida en paralelas). La combinación de estos elementos permite la creación de cualquier tipo de formas. De hecho se trataba de crear obras que mostraran “lo mexicano”. [Imagen 5: Ilustración con el método de dibujo de Adolfo Best Maugard, 1923]

Sin embargo, y a pesar del éxito de algunos artistas, la cultura mexicana no estaba lo suficientemente valorada en otros países, por ello Covarrubias llega a satirizar sobre este desconocimiento en alguna de sus obras:

“Miguel Covarrubias satirizó aquella indiferencia [la de la sociedad norteamericana frente a la cultura mexicana] en la pintura con la que abrió en 1940 la exhibición “Veinte siglos de arte mexicano”, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En ella retrató a una muchedumbre de celebridades platicando de manera despreocupada a la sombra de una escultura de la Coatlicue, la terrible diosa mexicana.” (Margolin: 2004, 49)

La reivindicación de la mexicanidad traspasa las fronteras y todavía pueden verse en Pilsen²⁹ (el barrio mexicano de Chicago) murales, o *graffiti* si lo prefieren, que tienen su referente en el muralismo de mediados del siglo XX:

“Una de estas obras establece un linaje de liberación que parte de la figura de Cuauhtémoc.[...] Este mural no crea el linaje histórico como nuevo concepto de mexicanidad, sino más bien se apropia del uso de la historia que se había inventado en México durante los años veinte y treinta y que pretendía crear una continuidad de la cultura nacional.” (Margolin: 2004, 42)

El lenguaje cinematográfico y las series de televisión

El cine tiene un objetivo concreto: inventar o reinventar una realidad. Valor simbólico que visualmente se entiende y no es algo ajeno o bien todo lo contrario.

Son escasas las producciones de carácter histórico que hacen referencia a la América precolombina y, más concretamente, a Mesoamérica. Sin embargo, quisiéramos hacer un pequeño paréntesis en referencia a una película de 1963 que protagonizó Yul Brynner, *Los reyes del sol*. [Imagen 6: *Kings of de Sun*, 1963]

Por ello en el caso del cine hemos trabajado con dos géneros distintos al histórico: la ciencia-ficción y el cine de aventuras. En ambos encontramos, como veremos a continuación, ejemplos de utilización de imágenes mesoamericanas.

Existen producciones de ciencia-ficción que utilizan las imágenes del pasado más remoto y menos conocido para recrear un futuro ya sea en nuestro planeta o en lugares que están más allá de nuestro sistema solar: planetas extraños y perdidos, mundos desérticos, espacios diferentes al nuestro pero con unas estéticas tomadas en algunas ocasiones del pasado al que nos referimos. Mesoamérica no queda excluida como fuente estética de estos mundos. Evidentemente, una serie de elementos

²⁸ En 1923 publica *Manuales y tratados. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*.

²⁹ “Un símbolo que se ha vuelto un icono para diferentes propósitos en Pilsen es la Piedra del Sol o calendario azteca, que representa el esquema cósmico de aquella civilización. De acuerdo con Mary Ellen Miller, “ninguna imagen de la Mesoamérica antigua es mejor conocida que el calendario azteca: se reproduce en ceniceros, llaveros, etiquetas de alcohol y es popular dentro y fuera de México.” (Margolin: 2004, 43-44)

ayudan al espectador a situarse ante esos mundos extraños y lejanos. Así, arquitectura, escultura, pintura e indumentaria se combinan para lograr un futuro creíble desde todos los aspectos³⁰.

Algo parecido ocurre con el cine de aventuras, donde los protagonistas se enfrentan a una vida que nada tiene que ver con la cotidianidad.

La ciudad es uno de los elementos que contribuyen a situar a los personajes en un escenario que ayude a dar credibilidad a un film de ciencia-ficción. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) es uno de los mejores ejemplos de este género y su ciudad de megalópolis del futuro. Así explica Gruzinski el paisaje urbano de *Blade Runner*:

“Los Ángeles, 2019: cielo naranja, contaminado por lluvias ácidas, perforado por penachos de llamas, suspendido por encima de las pirámides de las grandes “Corporaciones” cuyas enormes moles recuerdan la imagen de los templos precolombinos de Teotihuacán.” (Gruzinski: 1994, 11)

En el segundo caso, Indiana Jones, el arqueólogo cinematográfico por excelencia, al inicio de la primera película busca un ídolo de oro que está protegido por muchas trampas. El ídolo está inspirado en Tlaxolteotl, divinidad mexicana asociada a la fertilidad.

No queremos acabar con este apartado sin referirnos a una trilogía mexicana la calidad de cuyo guión y producción deja bastante que desear pero que hoy son más films de culto del *mad mex* que otra cosa. Se produjeron y estrenaron las tres películas en menos de un año (1957). Son *La momia azteca*, *La maldición de la momia azteca* y *La momia azteca y el robot humano*. [Imagen 7: cartel de *La momia azteca y el robot humano* con la imagen del castillo de Chichen-Itzá]

En el primer film, el Dr. Almada (psicólogo, arqueólogo, etc.) utiliza la hipnosis para conocer el pasado y, claro, nadie le cree. Por tanto su novia, Xóchitl o Flor le convence de utilizar con ella sus métodos. Así descubren que ella fue una princesa mexicana sacrificada para calmar el malestar de los dioses. Como nota curiosa cabe decir que, de los 80 minutos de duración de la cinta la momia sólo aparece en los 10 últimos.

El grafismo y la ilustración

Igual que en el resto de disciplinas que hemos ido presentando, aquí también encontramos una gran cantidad de muestras, más o menos representativas, del uso de las imágenes prehispánicas. En este caso, necesariamente sintetizadas y estilizadas pero con un amplio contenido informativo.

Ilustración publicitaria, imagen corporativa e identidad implican un uso comercial de ese pasado que encontramos en Aeroméxico³¹, el Colegio de Arquitectos de México, el INAH o el Museo Amparo de Puebla³². Interesantes son también los materiales gráficos producidos por el Mexican Fine Arts Center Museum de Chicago. [Imagen 8: Logotipo del INAH y glifo calendárico Ollín del *Códice Magliabechiano*]

Nos gustaría hacer hincapié en algunos de los pictogramas de las estaciones del Metro de la ciudad de México: el icono de la estación Cuauhtémoc es un águila ya que Cuauhtémoc significa “águila que desciende”; un penacho es el que representa la estación Moctezuma y un escudo la de Cuitlahuac. [Imagen 9: logotipo de la estación de Mixiuhca del metro de México con su homólogo en el *Códice Azcatitlan*]

En otro orden de cosas, a nivel tipográfico podemos hacer referencia a la fuente diseñada por John Randolph Carter basándose en una interpretación libre de los templos mayas.

³⁰ Aunque, por supuesto, en un arte como el cine el tratamiento que se da al espacio (luz, encuadre) contribuye tanto como la localización a dar al film identidad de género.

³¹ “El uso comercial del pasado también se encuentra en México, donde Aeroméxico utiliza como logo un guerrero azteca y Mexicana usa un emblema que sugiere un águila sobre una pirámide.” (Margolin: 2004, 48)

³² “..., inspirado en un signo utilizado por los mesoamericanos para representar los años y que, a la vez, recrea las siglas del museo: M.A.” (Espinosa, 1992:11)

El cómic, un lenguaje iconográfico

Otro mundo interesante desde el punto de vista iconográfico actual es el del cómic³³. Un lenguaje donde encontramos como características más importantes la narración secuencial en series de viñetas, la permanencia de un mismo protagonista en una serie de publicación periódica y la presencia de “globos” o “bocadillos”. Una forma de expresión donde se combinan inmejorablemente el lenguaje icónico, el lenguaje verbal y un sistema de convenciones que lo hace inteligible.

Todo ello acompañado de aventuras estimulantes en lugares exóticos o alejados en el tiempo, ya sea el pasado o el futuro, aventuras que se salen de lo cotidiano y donde sus protagonistas suelen ser jóvenes, fuertes, atractivos, valientes, inteligentes.³⁴

Josep Maria Madorell (Molins de Rei 1923-2004), es uno de los dibujantes de cómic más activos de la segunda mitad del siglo XX en Cataluña³⁵, ha utilizado imágenes de origen precolombino para ilustrar la Atlántida. [Imagen 10: La Atlántida en la obra de Madorell con un atlante de Tula y la diosa Chalchiuhtlicue]

También Hugo Pratt llevó al famoso Corto Maltese hacia la Atlántida en su magnífica obra *Mú*³⁶ y las ciudades mayas han sido escenario para *La ciudad del dios perdido* de Rosinski y Van Hamme. Hergé, por su parte, utilizó imágenes mesoamericanas en las aventuras de Tintin. Concretamente en *Tintin et les Picaros* (1977), album con algunas alusiones a la situación política del momento en América Latina. En la República sudamericana de San Teodoro, donde se desarrolla la acción, destaca como monumento la gran pirámide puzteca de Trenxcoatl, curiosamente en América del Sur. En el interior del país, los arumbayas³⁷ y los bíbaros³⁸ completan este puzzle “indígena”. En esta aventura Tintin se ayuda de un disfraz del qual ya hemos hablado, el de los alegres turlurones³⁹, para vencer al general Tapioca.

Dentro de la colección *Historia Gráfica* la editorial Glénat ha publicado algunos cómics dedicados a Mesoamérica. Hemos tomado, a modo de ejemplo, imágenes de *Dos Flores de Maíz*, que nos explica la historia de una supuesta princesa mixteca a caballo entre el México prehispánico y la Conquista.

Paradigma de utilización absolutamente descontextualizada de imágenes mesoamericanas en el cómic es la fortaleza que estrenó Superman en el año 2005. Recordaran ustedes la fortaleza de la

³³ Es uno de los lenguajes gráficos de más amplia difusión e importancia, incluso en la China de Mao recibió el lugar que merecía como instrumento “educador”:

“Indígena o de importación occidental con variantes nacionales, histórico o fantástico, el comic se ha convertido en un fenómeno destinado a ocupar un terreno cada vez más vasto. Incluso los literatos no se permiten condenar la superficialidad ni discutir el valor de la divulgación popular de la cultura. Lu Hsun, el más grande escritor chino moderno, en ciertos aspectos coincidente con el pensamiento de Mao, aunque sin ser comunista (y considerado hoy día como precursor de la “Revolución Cultural”), se interesa por los comics y, en octubre de 1932, escribe un artículo en su defensa. No se puede considerar todavía como un análisis político –él busca un equilibrio entre razones estéticas y sociales- pero, la importancia de la imagen, su función educativa no se le escapa en absoluto.” (Eco, Neviolo, Chesneaux: 1976, XIV)

³⁴ Y todo ello en una época o en un mundo distintos:

“Alguns herois muntent audaçment a cavall dels dos mons, el nostre i l’Altre, el qual pot ser un altre planeta o una altra època, però essencialment romanen fidels a l’esperit d’aventura, que és primer i abans que tot.” (1984, 12)

³⁵ Colaborador de la revista *Cavall Fort* e ilustrador de àlbums de aventuras como las de *Pere Vidal* (guiones de Joaquim Carbó), y las de *Massagan* (guiones de Ramon Folch i Camarasa). También colaboró con revistas como *Ipurbeltz*, de Donostia (1988-1996), en vasco, i *Plumalhon*, de Lescar, del área de Pau (1998-2002), en occitano. El publico castellanohablante pudo disfrutar de sus dibujos en el clásico *TBO*. De él ha dicho Francesc Fontbona:

“... conjuga com a element important de seducció del lector el món de l’aventura, sovint exòtica, un recurs que té arrels immediates en el seu admirat Junceda, i més llunyanes en els clàssics internacionals de la literatura juvenil encapçalats pel mateix Jules Verne.” (Fontbona: 2006, 9)

³⁶ Historia muy bien documentada tanto por lo que se refiere al mito de la Atlántida como por el contenido gráfico.

³⁷ Uno de los pueblos más peligrosos del Cono Sur.

³⁸ Enemigos de los arumbayas y que lucen una indumentaria que, si no fuera por el color azul, nos recordaría a la de los lacandones.

³⁹ Los “guilles” de Binche

“soledad” situada en el Ártico. En esta ocasión el héroe se ha cambiado de casa a “San Luca, Pucallpa, Perú”. La imagen de su nueva fortaleza habla por sí sola. No es el único caso en que las civilizaciones mexica, maya y peruana se confunden pero creemos que es bueno como ejemplo. Para concluir con este pequeño resumen nos gustaría mencionar la obra de Feggo, el humorista Felipe Galindo, que vive en Nueva York desde el año 1983 y que en el 2004 hizo una exposición con el nombre de “Manhatitlán y Manhatatan”. En su obra aparece “El Moderno Tlacuilo”, un pintor que manipula e imprime iconografía prehispánica desde un ordenador.

El mundo de la moda: tejidos e indumentaria

Del mismo modo que en el resto de disciplinas históricas y artísticas, la historia del vestido y del tejido se presenta siempre desde un punto de vista eurocéntrico, ignorando las culturas americanas. Sin embargo, hemos encontrado una publicación en que esto se subsana. Antonio Mingote⁴⁰, por encargo de la empresa textil Bambara, elaboró una historia gráfica del vestido en la cual se representan las culturas mexica, maya e inca. [Imagen 11: Indumentaria mexica, según Mingote, con algunos de sus referentes]. A pesar que el trabajo de Mingote es de carácter didáctico y que no incide en nombres de prendas indumentarias o en otras particularidades propias de los textiles, cabe decir que el nivel de documentación para la creación de sus dibujos es notable.

Siguiendo la línea de la historia de la indumentaria hemos encontrado en los tratados sobre vestidos y tejidos algunas referencias⁴¹ (pocas) a ciertas tendencias propias de los años veinte dentro del Art Déco. No olvidemos que, como hemos ido viendo en otras manifestaciones estéticas, hay una gran coincidencia formal entre el movimiento Déco y las expresiones prehispánicas (geometrización, motivos florales,...).

En la Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de París de 1925 se exhibieron una gran variedad de textiles de gran eclecticismo. La exposición no contó con la presencia de los Estados Unidos, que argumentaron no tener nada nuevo ni moderno que ofrecer:

“...muchos de sus diseños indígenas basados en objetos “primitivos” de los museos americanos, incluían diseños con bordes escalonados o dentados y motivos geométricos muy similares a los modelos del Art Deco.” (Woodhead: 1993, 88-89)

En esta época los Ballets Rusos de Serge Diaghilev están todavía presentes en la memoria colectiva de Occidente. Su irrupción en París en 1909 tuvo un éxito sin precedentes en el mundo del espectáculo a causa de su propuesta de unir la danza con la música y las diferentes artes de vanguardia, incidiendo de una forma destacada en las artes plásticas y en el mundo de la moda. Dentro de las vanguardias, el constructivismo ruso generó figuras como las artistas Popova, Stepanova y otras que trabajaron con éxito en la indumentaria de diversos espectáculos.

Tórtola Valencia es otro ejemplo de vanguardia en la danza que se interesa por el pasado americano. Durante los años 20 hizo numerosas giras por América en las que tenemos noticia que colaboró con Stepanova para la creación de la indumentaria de algunos de sus números basados en el pasado prehispánico. En 1933 se retira en Barcelona. Su guardarropa se conserva en el *Institut del Teatre* de la misma ciudad, así como también diverso material gráfico pendiente de nuestro análisis. Paralelamente a esto y también a través de los Ballets Rusos⁴², la intelectualidad mexicana recupera a raíz de la Revolución un sentimiento nacional que también afectará al baile, puesto que se aspirará a un “Ballet Mexicano” basado en la calidad artística y la multidisciplinariedad de los de Diaghilev:

⁴⁰ Antonio Mingote inició su carrera como humorista gráfico en la revista *La Codorniz*, en 1946. Ha publicado varias novelas: *Las Palmeras de Cartón*, *Adelita en su desván*, *Hombre solo*, *Hombre atónito*. En 1953 comienza la colaboración con ABC. También es autor de guiones para cine y televisión y doctor honoris causa por la Universidad del Alcalá.

⁴¹ Mucho más influenciados por Egipto y Oriente.

⁴² “..., la obra que habría de utilizarse como referente obligado para la nueva danza sería *La Fantasía Mexicana, presentada por la compañía de Ana Pavlova en 1919.*” (Totajada: 2004, 2)

“Ese sentimiento se convirtió en un nacionalismo febril, que recuperaba los colores, formas, cuerpos, movimientos, sonidos, ritmos y realidades de lo “verdadero”: lo popular e indígena. Utilizando las nuevas técnicas artísticas, el, el nacionalismo cultural quedó plasmado en los murales de los grandes de la plástica nacional, la música, la literatura, el teatro y la danza que buscaron en el “adentro” y el pasado para expresarlo al mundo y ser universales y modernos.” (Tortajada: 2004, 1)

Para representar la mexicanidad a través de la danza, se crearon diversas compañías y coreografías entre las cuales podemos destacar:

“... la compañía Interpretaciones Aztecas y Mayas (con integrantes mexicanos y norteamericanos), que en 1934 y 1935 presentó sus “reconstrucciones arqueológicas” de la “línea pura de la danza”, como Caballeros tigre y águila, Tepoxtécatl y Quetzalcóatl, o de los solistas Sergio Franco y Magda Montoya, que en 1938 y 1939, como Ballet Mexicano, representaron Jugador de pelota, La bruja y El sauce, entre muchas más.” (Tortajada: 2004, 4)

Es en la primera mitad del siglo XX cuando la influencia del mundo del espectáculo en la cotidianidad se hace definitiva, la música, el teatro el cine definían estilos muy concretos de vestir. En los años 50 el prêt-à-porter cambia la filosofía de la industria del vestir. Las modistas, los sastres y sus talleres quedarán relegados a una función artesana de lujo, mientras que la indumentaria popular se estandariza en una producción seriada que requerirá de tallajes y patrones. Para tal fin, aparecerán ferias e instituciones que dictarán de antemano las tendencias de color, forma, materia, etc a seguir en cada temporada.

A menudo, las tendencias se inspiran en los temas más diversos, de los cuales hemos tomado unos ejemplos del organismo INSTITUTO ESPAÑOL DE LA MODA (actualmente desaparecido) que publicaba en 1989 sus tendencias para los estampados del verano 1990. Hemos seleccionado algunas de estas tendencias para ilustrar el uso de formas y colores, de imágenes mesoamericanas en algunas de ellas:

“Adelita

Adelita es el pleno verano. Son los colores puros asociados a formas más o menos folklóricas. La inspiración es tropical, sudamericana, las formas geometrizadas se nutrirán del arte Azteca y Maya, evitando el exceso de barroquismo. Las flores se geometrizarán. La escultura y la arquitectura precolombina proporcionarán múltiples imágenes interesantes. Las mantas y los ponchos, las rayas y bayaderas serán las preferidas.” (Textitura: 1989) [Imagen 12: La calavera Catrina de José Guadalupe Posada como modelo para tendencias de playeras]

Conclusiones

La imagen es un lenguaje autónomo que tiene sus propios códigos, códigos que dependen del sistema de valores de la sociedad en la que nacen y del artista que ejecuta la obra. A lo largo de la presente comunicación comprobamos que, como si se tratara de una espiral sin fin, las artes beben constantemente las unas de las otras, las imágenes se repiten y se entrecruzan, diferentes épocas y culturas conviven en películas, dibujos, pinturas o estampados de tejidos. Podríamos concluir con Beà que:

“Incluso el esquema gráfico más inconexo e irracional, creado aparentemente “inventado”, no es otra cosa más que una combinación y una distorsión de formas reales archivadas en nuestra mente.” (Beà: 1985, 22)

Y, lo que es más, toda esta iconografía, en algunos casos está relacionada con lo que podríamos llamar “well-developed historical self-consciousness”. Las banderas, los logotipos, los monumentos. En el fondo, la imagen como propaganda.

Bibliografía

- AAVV. *Arte moderno en México 1900-1950*. México: Mandato del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000
- AAVV. *Frida Khalo*. México: Landucci, 2001
- AAVV. *Miralls d'Orient*. Catálogo de la exposición. Terrassa:CDMT,2004
- AAVV. “¿Ilustrador...?”. *Adgráfica. Diseño y comunicación visual*. Núm. 5, noviembre 1991, 38-41.
- AAVV. “Esto pasó en México”. *Documentos extemporáneos 7*. México, DF: 1986
- L'architettura. Cronache e storia*. Año XVII, num. 8, julio 1971
- L'architettura. Cronache e storia*. Año XVIII, num. 3, julio 1972
- L'architettura. Cronache e storia*. Año XVII, num. 11, julio 1972
- L'architettura. Cronache e storia*. Año XIX, num. 4-5, julio 1973
- Anda Alamis, Enrique X. “El Déco en México: arte de coyuntura” en *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México: INBA, 1998
- Arola, Raimon. *Simbolismo del templo*. Barcelona. Obelisco, 1986.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995
- Barbier, George. *Art Deco vestidos*. Madrid: Libsa, 1991
- Bargalló i Sánchez, Isabel. *La ciutat mesoamericana vista pels cronistes*. Tesis doctoral inedita, 2005
- Bargalló i Sánchez, Montserrat. “Las mantas mesoamericanas según Fray Bernardino de Sahagún”. Comunicación en las *Terceras Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos*. Barcelona: 2003.
- Bargalló i Sánchez, Montserrat. “Propuesta de reconstrucción de ocho mantas mexicas partiendo de las instrucciones del *Códice Florentino*”. *Data Textil*, núm. 14 (en imprenta)
- Beà i Font, Josep M. *La técnica del cómic*. Barcelona: Intermagen, 1985
- Bernabéu Albert, Salvador. “La conquista después del desastre. *Guatimozín y Hernán Cortés. Diálogo (1899)*, de Francisco Pi y Margall”. *Estudios de Historia Novohispana*.
- Bordados incas*. Mulhouse: Biblioteca DMC, 1978
- Brook, Carolina. *Orozco, Rivera, Siqueiros. Muralismo messicano*. Giunti
- Cabanne, Pierre. *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983
- Campi i Valls, Isabel. *Iniciació a la història del disseny industrial*. Barcelona: Edicions 62, 1987
- Cardoza y Aragón, Luis y Antonio Rodríguez. *Diego Rivera. Los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México, D.F.: SEP, 1986
- Castillo, Montserrat. *Madorell, la col·lecció de la BC*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2006
- Chevalier, Jean, dir. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1888
- Còmics tal com eren, Els*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1984

- Costa, Toni. *El diccionario de Tintin*. Barcelona: Juventud, 1986
- Darimon, J. “Binche en carnaval. Una fiesta de origen español en Bégica”. *Vivir la arqueología*, 2002, núm. 9, pp. 28-37
- Eco, Umberto et alt. *Los comics de Mao*. Barcelona: Gili, 1976
- Espinosa Yglesias, Angeles. *Un recorrido por el Museo Amparo*. Puebla: Museo Amparo, 1992
 “El futuro en plata i technicolor: Cinemat de ciencia ficción mexicana”
<http://www.ciencia-ficcion.com.mx>
- Florescano, Enrique. “En la época de Porfirio Díaz”.
<http://www.jornada.unam.mx/2004/07/29/ima-porfirio.html>
- García Barragán, Elisa. “Escultura y arquitectura neoindígena” en Schávelzon:1988
- García Barragán, Elisa. “La plástica mexicana: transculturación e identidad.” En *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid: 2003. Pp. 67-83
- Gibberd, Vernon. *Architecture Source Book*. Secaucus: Wellfleet Press, 1988
- Ginsburg, Madeleine. Coor. *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993
- Mitton. *Quetzalcoatl. 1. Dos flores de maíz*. Barcelona: Glénat, 1998
- González Block, Miguel. “El Iztaccuauhtli y el águila mexicana ¿Cuauhtli o águila real?”. *Arqueología Mexicana*, vol XII, núm- 70, p. 60-65.
- Grupo de Diseño Urbano. “Parque México. Madrid, España (1979)”. *Arquitectura y Sociedad*, año XXXVIII, núm 32, pp. 8-13. México: Colegio de Arquitectos de México.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: FCE, 1994
- Gubern, Romà. *Literatura de la imagen*. Barcelona. Salvat, 1973.
- Gutiérrez Viñuelas. “La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana”. *Arquitextos*, 199, octubre 2003
- Gutiérrez Viñuelas, Rodrigo y Ramón Gutiérrez. “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América.” *Temas*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2000
- Instituto Español de la Moda. Diseño estampados. Otoño-Invierno 92/93*
- Katzman, Israel. *Arquitectura contemporánea mexicana. Precedentes y desarrollo*. México: INAH-SP, 1963
- Kohler, Arnold. “L’art métissé mexicain”. *Butlletin de la Sociéte Suisse des Américanistes*. Nº 13, marzo de 1957, pp. 6-12
- Ledesma Gómez, Rodrigo. *¿Qué es art Déco?* Universidad e Monterrey
- León-Portilla, Miguel. *Aztecas-Mexicas, desarrollo de una civilización originaria*. Madrid: Algaba, 2005
- Lugli, Francesca. “El pasado presente”. *Arqueo*, núm. 13, pàgs 94-95
- Lynton, Norbert. *Historia del arte moderno*. Barcelona: Destino, 1980
- Marcoli, Attilio. *Teoria del campo*. Madrid: Xarait, 1978
- Margolin, Victor. “La expresión de la identidad gráfica la tina en Chiago”. *Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*. Octubre 2004, vol. 2, núm. 5, pp. 38-49. Universidad de Guanajuato
- Martí, José. *La exposición de París*.
- Martínez Peñaloza, Porfirio. *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*. México: SEP, 1988
- Maza, Francisco de la. “La arquitectura nacional” en *Del neoclasicismo al art nouveau*. México: Sepsetentas, 1965

- Meller, Susan i Joost Elffers. *Les tissus. Encyclopédie des motifs de tissus imprimés. Europe et États-Unis*. París: Flammarion, 1991
- Milano Déco. *La fisonomia della città negli anni Venti*. Catálogo de la exposición. Milán: Skira, 1999
- Mingote, Antonio. *Historia del traje*. Bambara
- Montes Bernárdez, Ricardo. “Simbología y centros ceremoniales en la América Prehispánica”. *Revista de Arqueología*. 1992, 133: 20-30
- museu imaginari de Tintín, El*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Joventut, 1990
- Négrier, Patrick. *El templo y su simbolismo. Simbolismo y filosofía de la arquitectura sagrada*. Madrid: Kompás, 1998.
- Nonomura, Akira. *Positive Design for Fashion creators. Ethnic*. Vol. 3. Kyoto: Kyoto Shoin, 1993
- Puig, Arnau. “Significacions”. *Avui*, 1 de marzo de 2006, p. 18.
- Ramírez, Fausto. “Vertientes nacionalistas en el modernismo”. *El Nacionalismo y el Arte Mexicano. IX coloquio de Historia del Arte*. México: UNAM, 1986
- Ríos Garza, Carlos. “Las teorías de la arquitectura en México en el siglo XX”. *Arquitectura y Sociedad*, año XXXVIII, núm. 30, pp. 47-55. México: Colegio de Arquitectos de México.
- Rodríguez, Antonio y Luis Cardona. *Diego Rivera. Los murales en la Secretaría de Educación Pública*. México: SEP, 1986.
- Ruíz, Teófilo F. “Representación de uno mismo, representación de otros: Castilla y el Nuevo Mundo a finales de la Edad Media y a principios de la Edad Moderna”. *Temas Medievales*, núm. 1, p 49-69. Buenos Aires, 1991.
- Sayer, Chloe. *Diseños mexicanos. Arte y decoración*. Madrid: Libsa, 1990
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 2002.
- Smith, Anthony D. *Nacionalismo e indigenismo*. London School of Economics
- Textura. Diseño estampados verano 90*. Instituto Español de la Moda
- Toledo Micó, Ruddy, Mercedes Silva y Beatriz Bertolí. “El arte como expresión de la identidad cultural en América Latina”. *Enfocarte.com*, 24.
<http://www.enfocarte.com/4.24/pensamiento3.html>
- Toman, Rolf. Wien. *Kunst und Architektur*. Viena: Könemann, 1999
- Torres, Constantino M. ”Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como significante”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, núm. 9, pp 57-73. Santiago de Chile.
- Tortajada Quiroz, Margarita. “Bailar la patria y la Revolución”. *Revista Casa del Tiempo*.
<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2004/tortajada.html>
- Toussaint, A. *Resumen gráfico de la historia del arte en México*. México: G. Gili, 1987
- Visions urbanes. Europa 1870-1993. La ciutat de l'artista. La ciutat de l'arquitecte*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Electa, 1994
- Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*. Madrid: Alianza, 1988

El caso más sonado de movimiento social indígena en México contemporáneo surgió de una experiencia de migración rural-rural. Las comunidades de la Selva Lacandona que forman la base del EZLN fueron establecidos hace 30 a 40 años por varios grupos étnicos de las regiones aledañas, quienes, además, ya tenían una experiencia de más de un siglo de 'migración pendular' al desplazarse como jornaleros en las fincas de café. La Constitución, en su artículo 2o, reconoce esta composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas, y garantiza el