

# **La vanguardia vernácula de Yucatán. El caso de la arquitectura**

Marco Aurelio Díaz Güemez

**RESUMEN:** En el siguiente artículo se presenta el esbozo sobre un movimiento vanguardista en Mérida, específicamente en la arquitectura, durante el tiempo de la posrevolución. El vanguardismo es un fenómeno artístico que puede datarse desde la Revolución Francesa; en cambio, las vanguardias son un fenómeno específico de la primera mitad del siglo XX, cuando el gran ascenso de gobiernos colectivistas que requirieron nuevos valores culturales. En México hubo vanguardias de acuerdo a este planteamiento, siendo la Revolución Mexicana el gran detonante de su aparición. En Yucatán, el gobierno posrevolucionario socialista requirió de una fórmula de reivindicación cultural para señalarse en el espacio público, de ahí que haya adoptado la arquitectura como el medio idóneo para llevar a cabo lo anterior. La respuesta de los artistas vino de una vanguardia vernácula, que se presentó en todas las disciplinas artísticas, y que en el caso de la arquitectura su exponente más preclaro fue el arquitecto Manuel Amábilis, quien ejerció su labor de la mano de los revolucionarios y socialistas desde 1915 por lo menos.

---

Díaz Güemez, Marco Aurelio (2016). "La vanguardia vernácula de Yucatán. El caso de la arquitectura". AV Investigación 5-2016, revista anual del CINA-ESAY, pp. 69-89.

> Recepción: 7 de diciembre de 2015

---

## 1. El llamado de William Morris: arte y socialismo

“La causa del arte es la causa del pueblo” fue el reto que el activista cultural, político y artista inglés William Morris<sup>1</sup> lanzó en su conferencia “Arte y Socialismo” en la Leicester Secular Society, en 1884 en Leicester, Inglaterra. Su propuesta partía de este diagnóstico:

Entre la época en que ahora vivimos y el final de la Edad Media, Europa ha conseguido libertad de pensamiento, mayor conocimiento y un enorme talento para ocuparse de las fuerzas materiales de la naturaleza, además de una relativa libertad política y respeto por las vidas de los hombres civilizados y otros avances parejos. No obstante, afirmo de forma deliberada que si el actual estado de la sociedad va a perdurar, ha pagado por estos avances un precio demasiado elevado con la pérdida del placer en el trabajo diario que una vez sí que en verdad consoló los miedos y las opresiones de muchos hombres. La muerte del arte (ha sido) un precio demasiado elevado que pagar a cambio de la prosperidad material de la clase media.<sup>2</sup>

Según Morris, el culpable de toda esta situación, de “la muerte del arte”, era el comercio moderno (capitalismo), un sistema al que le achacaba los males de su tiempo. En primer lugar, consideraba que las máquinas se habían venido utilizando para incrementar la tarea de los trabajadores, en vez de aliviar sus cargas para así ocuparse de otros placeres. Con ello, había conseguido que se considerara al trabajo más como una carga que como un gusto, orillando al trabajador a considerar librarse de él apenas tuviese

la oportunidad. Además, los beneficios materiales del comercio se habían repartido con tal injusticia que “el contraste entre ricos y pobres se ha incrementado terriblemente”, ejemplificando el caso de Inglaterra, de la que habla de un “terrible espectáculo” de dos “pueblos”, uno civilizado y otro no, que viven codo a codo en la misma calle siendo de la “misma sangre”, el mismo idioma y las mismas leyes.<sup>3</sup>

También se quejó del “lujo” que se practicaba en su tiempo. Decía que un sólo día de paseo por las principales calles comerciales de Londres bastaba para darse cuenta de “todo lo que hay en los escaparates que sea embarazoso o superfluo para la vida diaria de un hombre recto”. Esta queja la basaba en el hecho de que para fabricar, construir, almacenar y distribuir aquellos objetos superfluos hacía falta “muchos miles de hombres y mujeres”, “esclavos del lujo”, del comercio competitivo, para el cual se veían obligados a trabajar con “un esfuerzo terrible e inhumano que debilita el alma y acorta la propia vida animal”.<sup>4</sup> Esta producción del lujo había llegado a tal punto para Morris que advirtió:

Los propios capitalistas saben bien que no hay una demanda sana y real (del lujo, por eso) se ven obligados a imponérselas al público alentando un extraño deseo febril de emociones nimias cuyo indicio externo se conoce con el nombre convencional de moda, un monstruo extraño nacido del vacío en la vida de los ricos y del afán del comercio competitivo por obtener el mayor rendimiento de la inmensa multitud de trabajadores

a los que engendra como instrumentos ignorados para lo que se denomina hacer dinero.<sup>5</sup>

Para Morris, la solución a toda esta problemática era el socialismo: “el precio a pagar por hacer el mundo feliz es la revolución: socialismo en vez de *laissez-faire*”.<sup>6</sup> En el texto de su conferencia no cita a ningún filósofo o pensador socialista, y aunque fue lector de Marx en lengua francesa, alguna vez llegó a confesar haberse vuelto comunista “antes de saber algo sobre la historia del socialismo”.<sup>7</sup> De hecho, aquí hace un reconocimiento, por haber sembrado “las semillas de libertad entre nosotros”, al movimiento sindicalista, al cartismo y al socialismo, por defender “el orden y una vida decente”.<sup>8</sup>

El socialismo del que habla Morris es un reclamo ético: “estamos descontentos con el actual estado de las cosas y ansiamos una oportunidad para renunciar a él”.<sup>9</sup> En cambio, sobre el arte, la presenta como algo que mantenía una supremacía sobre el comercio, y que a diferencia del mundo moderno participaban en él todos los miembros de la sociedad, por lo que existía un arte popular y no se limitaba al mundo “de unos cuantos ricos o de gente bien”.<sup>10</sup> El arte era pues “el placer de vivir”, y se había perdido por culpa del actual sistema del comercio; era una obligación recuperarlo ya que

Ahí radica nuestra esperanza, aseguro. Si el negocio hubiera sido del todo justo, totalmente completo, entonces lo único que se podía hacer no era más que enterrar el arte y olvidar la belleza de la vida, mas ahora la causa del arte tiene algo más

a lo que apelar: nada menos que la esperanza de la gente en una vida feliz que aún no les ha sido concedida. Ahí radica nuestra esperanza, la causa del arte es la causa del pueblo.<sup>11</sup>

En concreto, para que la causa del pueblo fuese la causa del arte, Morris piensa que se debe hacer una “reivindicación conjunta sobre el arte y el trabajo”. Esta reivindicación la formula de la siguiente manera:

Es justo y necesario que todos los hombres tengan trabajo que hacer.

Primero: Trabajo que merezca la pena hacer.

Segundo: Trabajo que de por sí resulte agradable de hacer.

Tercero: Trabajo hecho en unas condiciones tales que no resulte ni agotador en exceso ni angustioso en exceso.<sup>12</sup>

Para ello, deberá construirse un estado social “debidamente ordenado” que le garantizará a todo aquel que esté dispuesto a trabajar: “primero, trabajo honrado y adecuado; segundo, una casa hermosa y saludable; tercero, tiempo libre completo para el descanso del cuerpo y de la mente”.<sup>13</sup> Es en este punto que Morris se considera un revolucionario; cree que como está el arte en su momento sólo forma parte de aquella sociedad “fundada en el robo y la injusticia”; además, asegura, esta reivindicación sí es posible de cumplir, pero advierte de la amenaza del “sistema plutocrático” que hará cualquier intento por impedirla. Por ello agrega, si a partir de ahora la causa del pueblo es la causa del arte, “los comienzos

de la revolución social (deberán) ser los cimientos de la re-construcción del arte del pueblo, es decir, del placer de vivir”.<sup>14</sup>

Como se puede ver, el llamado de William Morris era revolucionario. Estaba dirigido a sus iguales, los artistas, la “clase media” a la que constantemente menciona en el texto de su conferencia, para reivindicar a un grupo social que consideraba desfavorecido, y aún incivilizado, en la sociedad capitalista de su tiempo. Contrasta su posición y su llamado con lo que se vivía en el mundo del arte hasta aquel entonces, centrado en el debate entre el academicismo, que fomentaba la formación profesional y la construcción de arquetipos, y el espíritu romántico que privilegiaba y celebraba a aquellos artistas que creaban su propio mundo y estilo.<sup>15</sup> Por ello, su llamado marca el inicio de la conformación de los movimientos vanguardistas que se darán a conocer a partir de 1905, con el espíritu revolucionario más claro y con disposición al trabajo político y al acercamiento con las ideologías políticas y los nuevos regímenes corporativistas. Sin embargo, este llamado no incluyó o consideró en su momento un análisis del objeto artístico en el contexto de la industrialización. Es decir, la situación social del obrero, que conmovía al artista revolucionario, no fue la única razón que acercó al arte con el socialismo; también la transformación de la valoración del objeto artístico habría de jugar un papel importante en esta nueva relación a principios del siglo XX.

## 2. La reproductibilidad del arte

El esteticismo de la vida política, que consistió en la apropiación de elementos del arte vanguardista por parte de los regímenes corporativistas para crear sus propios valores culturales, fue el fenómeno que distinguió a la relación entre arte y política en los regímenes corporativistas durante la primera mitad del siglo XX. Según Walter Benjamin,<sup>16</sup> creador de este concepto histórico,<sup>17</sup> el punto de partida para llegar a esta situación fue la pérdida del “aura” de la obra de arte debido a la avanzada reproductibilidad técnica que esta alcanzó con la industrialización y el capitalismo durante el siglo XIX y principios del siguiente. Es decir, el arte y sus objetos fueron descontextualizados de su hábitat académico y religioso hasta conseguir su máxima reproductibilidad. La política revolucionaria sería entonces el nuevo campo en el cual se intentaría reivindicar la fundamentación ritual del arte.

La reproductibilidad del arte, según Benjamin, es un proceso que inició con la aparición del grabado artístico en el Renacimiento; en la Revolución Industrial, se vislumbró con la aparición de la litografía<sup>18</sup> a finales del siglo XVIII, y fue a más con la invención de la fotografía en el siglo XIX; su máximo avance, considera, fue la aparición del cinematógrafo. También cuenta la invención de máquinas impresoras y fábricas de moldes que multiplicaron las piezas pictóricas y escultóricas, que antes era conocimiento de eruditos y príncipes o que estaban confinadas en iglesias y conventos, acercándolas a todos los públi-

cos posibles. Por ello, a principios del siglo XX,

La reproducción técnica había alcanzado un standard en el que no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos.<sup>19</sup>

Es decir, hacia 1900, el arte había sido desvinculado de la tradición y se convirtió en un tema, en un archivo, susceptible de ser reutilizado bajo las nuevas normas de reproductibilidad que marcaba la dinámica del capitalismo, interesado en una fabricación seriada de cada objeto artístico para hacerlo accesible al mayor número de personas y mercados. A juicio de Benjamin, el principal efecto es que “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”. ¿Qué es el “aura”? Según Benjamin, es “la manifestación irreplicable de una lejanía”; en otras palabras, es “la unicidad de la obra de arte (que) se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición”.<sup>20</sup> Un ejemplo: la fotografía de una pintura religiosa permite su difusión y su entrada a nuevos espacios por todo el mundo, pero la extrae del ensamblaje a la que pertenece; si esa pintura forma parte de un tríptico de madera de alguna iglesia holandesa, lo que se ha perdido en la foto, para siempre, es el contexto de esa iglesia y con ello la unicidad de esa pintura en su ensamblamiento. Este proceso de re-

productibilidad afecta la “autenticidad” de la obra de arte a tal punto que, en el caso extremo de las obras fotográficas o filmicas, preguntarse cuál es el original o la obra primera ya no tiene caso. En la tradición, “la producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto”; en cambio, con la técnica moderna, piensa Benjamin, incluso la mejor reproducción de un objeto artístico carece de algo, de “su existencia irreplicable”, por eso,

En el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política”.<sup>21</sup>

Esta es la definición filosófica del planteamiento hecho por William Morris en su “Arte y socialismo”: el arte, al hacerse revolucionario, pretende recobrar el “aura”, el valor ritual que antes tenía. Esto explica la propia definición que hizo del arte el propio Morris como “el placer de vivir”, un objetivo ético-político por el cual había que luchar para extender tal estadio a todos los integrantes aún no incorporados a la civilización.

Sin embargo, Benjamin descubrió que esta nueva búsqueda del arte, en su afán revolucionario, había acabado por ser utilizado por los nuevos regímenes corporativistas para fabricar y generar sus propios valores culturales, y ocultar su intención de no cambiar las condiciones de propiedad de los medios de producción. Su crítica se centró, sobre todo, en los

regímenes europeos de su tiempo que hoy conocemos como fascistas. De hecho, llamaba fascismo al sistema político que “intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir”. Este fascismo, aseguró, pretende que las masas se expresen contra el cambio del sistema de propiedad, y que estén a favor de conservarlo; tal actitud, asegura, desemboca en un “esteticismo de la vida política”, que sintetizó en la siguiente fórmula:

Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales.<sup>22</sup>

El “esteticismo de la vida política” es la fórmula bajo la cual funcionó la relación entre arte y política durante la primera mitad del siglo XX en los regímenes corporativistas. Para Benjamin, el fin último de esta situación era la guerra; hablaba por supuesto del carácter totalitario de estos regímenes europeos de la década de 1930 y las tensiones entre los estados que pervivían desde la I Guerra Mundial. Sin embargo, en el análisis de Benjamin no se menciona un componente político esencial en aquella época: el nacionalismo. Por ello, más allá de la confrontación contra otro estado, el fin último del esteticismo de

la vida política sería la perpetuación del propio régimen. A través de su apropiación de la “maquinaria” cultural, se garantizaba una clara identificación entre el poder y el proyecto nacional hasta conseguir que el partido, el estado y la nación, en una suerte de trinidad, se consideraran prácticamente la misma cosa. El arte revolucionario, vanguardista, vendría a officiar el ritual de esta nueva construcción de la sociedad. Aquí vale la pena acotar que Benjamin hace parecer en su análisis que había una división entre el mundo artístico y el mundo político; en el epílogo del ensayo, intenta salvar esta impresión reconociendo que también los artistas son actores políticos, al ejemplificar el caso del movimiento vanguardista del Futurismo, que apoyó el ascenso del fascismo en Italia. Es decir, los artistas no fueron actores pasivos en este proceso del esteticismo de la vida política; fueron los creadores directos de los nuevos ritos y compartieron el ideal de que los cambios revolucionarios y sociales que hacían falta podían llevarse a cabo en medio de un estado corporativista, donde se reducirían las tensiones de clase al mínimo, propiciando así la consecución de una sociedad nueva.

### 3. Las vanguardias artísticas

La aparición de vanguardias artísticas fue el acontecimiento más característico del arte en Europa y América durante las dos primeras décadas del siglo XX. La primera vanguardia que como tal se dio a conocer fue el Futurismo, creada por el escritor italiano Filippo Marinetti, que en 1905 publicó en

el diario parisino *Le Figaro* su célebre Manifiesto Futurista. Este escrito era una oda a la sociedad industrial, la cultura de masas, la guerra, la velocidad de los autos y la condena de las tradiciones culturales de Italia. En 1918, Marinetti fundó el Partido Político Futurista. Al año siguiente decidió unirlo al movimiento fascista de Benito Mussolini, para lo cual escribió otro manifiesto: el Manifiesto Fascista. Para desgracia de Marinetti, a Mussolini no le interesó promover el futurismo como el arte de su gobierno.<sup>23</sup>

En 1917 apareció en Leiden, Países Bajos, el Neoplasticismo, al publicar, con manifiesto incluido, la revista *De Stijl* (El Estilo); esta vanguardia estuvo conformada por pintores, diseñadores y arquitectos.<sup>24</sup> En 1918, en Zurich, aparece la revista DADA, con el Manifiesto Dadaísta escrito por Tristan Tzara, que reunía a artistas europeos refugiados en Suiza.<sup>25</sup> De este grupo saldría el escritor André Breton, que publicó en París el Manifiesto Surrealista, en 1924, tal vez la vanguardia más popular y conocida en su tiempo. André Bretón agrupó en el Surrealismo a gente como el fotógrafo Man Ray, el pintor Salvador Dalí, el cineasta Luis Buñuel, etc. Bretón era comunista declarado y en un momento dado quiso anexar al Partido Comunista francés a todo el movimiento; la diversidad de sus miembros se lo impidió. Años más tarde, se hizo trotskista; en su visita a México en 1938 co-escribió con el propio León Trotsky un nuevo manifiesto, que fue publicado con su firma y la del pintor mexicano Diego Rivera (por protección a Trotsky) como “Manifiesto por un Arte Revolu-

cionario Independiente”.<sup>26</sup>

Hubo además de los grupos, personalidades vanguardistas que sin adscribirse a un grupo en específico como tal fueron de especial relevancia para esta época. Un caso sería Vasili Kandisky, pintor y teórico del arte ruso, creador de la pintura abstracta. Su principal texto fue “De lo espiritual en el arte”, publicado en 1911 y que se puede considerar como todo un manifiesto. En este ensayo, influenciado por la teosofía, considera el mundo espiritual del hombre como una pirámide, a cuyo pináculo se puede acceder con la ayuda del artista, cuya misión en la vida es precisamente esta. Asimismo, revela una teoría y análisis del color que se aleja de las descripciones científicas e intenta una descripción acorde a los estados del alma humana. Tras un largo recorrido por Alemania y Francia, regresa a Rusia en 1914 y de 1918 a 1921 colabora con los bolcheviques reformando la educación artística y el sistema de museos. En 1921 regresa a Alemania para colaborar con la Bauhaus.<sup>27</sup>

La Staatliche Bauhaus, por su parte, fue una escuela de artes y diseño que reunió a destacados artistas vanguardistas. Fue fundada en Weimar en 1919 por el arquitecto Walter Gropius. En 1925 se mudó a la ciudad de Dessau, donde tuvo su propio edificio, diseñado por su director, que se convirtió en toda una referencia y símbolo. A partir de 1927, fue dirigida por el arquitecto Hannes Meyer, que viviría en México de 1939 a 1949 trabajando para el gobierno federal. De 1930 a 1933, fue dirigida por el también arquitecto Ludwig Mies van der Rohe. Por

presiones de los nazis, la escuela se mudó a Berlín en 1933, donde cerró definitivamente. La Bauhaus fue pionera en la creación de lo que hoy se conoce como diseño gráfico y diseño industrial. La escuela tenía como meta, con el auxilio de las artes, influir en la transformación de la vida cotidiana mediante el diseño innovador de todos los objetos y utensilios posibles, desde una casa hasta un mueble. Su cierre por parte de los nazis tiene que ver con el acendrado activismo político que había al interior de la escuela, donde confluyeron importantes artistas europeos y las visiones políticas de izquierda, especialmente el comunismo.<sup>28</sup>

En México, si se atiende a los formatos desarrollados por las vanguardias europeas, se podría considerar como la única vanguardia mexicana al movimiento Estridentista. Sin embargo, el Muralismo Mexicano es reconocido hoy día como una vanguardia como tal, en tanto que estuvo conformada por pintores formalmente renovadores como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, porque produjo textos diversos que se podrían leer y comprender como manifiestos y porque tuvo una unidad estilística y temática reconocibles, así como un acendrado compromiso político, que fue muy ostentoso en Rivera y Siqueiros, ambos comunistas declarados (el primero trotskista y el segundo estalinista).

El movimiento Estridentista fue fundado en la ciudad de México por un joven estudiante de leyes, Manuel Maples Arce, al publicar en diciembre de 1921 el manifiesto “Actual número 1. Hoja de Van-

guardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce”, en el que hizo un llamado a los artistas e intelectuales a hacer una

síntesis quinta esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante (...) Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional.<sup>29</sup>

A Maples Arce se le sumarían luego Pedro Echeverría, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, entre otros artistas de diversas disciplinas, especialmente escritores. El *Universal Ilustrado* fue el medio que más difusión les dio; de hecho, Vela fue incluso contratado como secretario de redacción. En 1924, Maples Arce publicó el poemario “Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos”; en 1925 se mudó a Xalapa para colocarse como Secretario de Gobierno de la administración estatal del general Heriberto Jara. Ahí, la plana mayor del Estridentismo desarrolló una política cultural que celebró el sindicalismo y el corporativismo, la construcción del Estadio Olímpico, la fundación de la universidad, la creación de un sello editorial, el fomento al teatro, etc. Con esta suma de esfuerzos, estos jóvenes vanguardistas pretendieron convertir a Xalapa en “Estridentópolis”, una ciudad de las artes vanguardistas. En 1927, este experimento vanguardista finalizó con la destitución del gobernador Heriberto Jara. Hacia 1930, el movimiento se desintegró por completo.<sup>30</sup>

Tal como se puede ver en esta breve relación, el



arte vanguardista era el arte revolucionario; los artistas vanguardistas eran revolucionarios. Esto explica su uso del manifiesto, a semejanza del Manifiesto Comunista, sumun de los manifiestos políticos; también su uso acendrado del periodismo; su aversión a la academia; su necesidad de hallar inspiración en fuentes para ellos novísimas, extra-occidentales, así como la experimentación en la forma y en la técnica. De esta manera, se iba cumpliendo el llamado a la “politización del arte” que Morris había pedido en su tiempo. Con este vanguardismo se fue conformado el esteticismo de la vida política que habría de caracterizar la relación entre arte y política de esta época.

Pero decía Trotsky, ya hacia 1924, que aún no existía arte revolucionario, sólo “elementos de ese arte, signos, tentativas”; lo que sí existe, ante todo, es “el hombre revolucionario que siente cada vez más necesidad de ese arte”. Por eso, desde este punto de vista, las vanguardias son un movimiento transitorio hacia un “arte socialista (que) saldrá de lo que se haga durante este período de transición”. En el socialismo, según Trotsky, se alcanzará un destino semejante al que enunciaba Morris en su mencionada conferencia:

Durante la revolución, la literatura que afirma a los obreros en su lucha contra los explotadores es necesaria y progresista. La literatura revolucionaria no puede dejar de estar imbuida de un espíritu de odio social que en la época de la dictadura del proletariado es un factor creador en manos de la Historia. En el socialismo, la solidaridad constituirá la base de la sociedad. Toda la literatura, todo el arte, se afi-

narán sobre tonos diferentes. Todas las emociones que nosotros, revolucionarios de hoy, dudamos en llamar por sus nombres -hasta tal punto han sido vulgarizadas y envilecidas-, la amistad desinteresada, el amor al prójimo, la simpatía, resonarán en acordes potentes en la poesía socialista.<sup>31</sup>

Curiosamente, lo que Trotsky soñaba para el futuro socialista –donde “las escuelas estéticas se agruparán en torno a sus ‘partidos’, es decir, a asociaciones de temperamentos, de gustos, de orientaciones espirituales”–, ocurría plenamente en ese momento. De cualquier modo, el arte se consideraba una vanguardia revolucionaria y estaba a punto de participar en la conformación del nuevo régimen, con la idea de construir una nueva sociedad.

#### 4. Arte y revolución en México

El fenómeno de estetización de la vida política también se reprodujo en la relación entre arte y política en México durante el período posrevolucionario. En este caso, la apropiación de la maquinaria cultural por parte del nuevo régimen que se iba conformando se dio a través de un proceso que podríamos llamar de “nacionalización del arte”. Este proceso inició en las artes plásticas precisamente en 1910, cuando al interior de la Academia de Bellas Artes de San Carlos se originó un grupo de artistas, profesores y alumnos, encabezados por el Dr. Atl, que puso en marcha una reafirmación nacionalista y proyectó el muralismo como medio idóneo de expresión en los edificios públicos.

Desde 1909, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, a cargo de Justo Sierra Méndez, había propuesto para las fiestas del Centenario una magna exposición de destacados artistas españoles, con el fin de acercar al público local a las nuevas propuestas que venían de Europa, así como reafirmar los lazos diplomáticos y culturales entre los gobiernos de México y España. Sin embargo, el pintor Gerardo Murillo, conocido ya como el Dr. Atl, aglutinó a un grupo de alumnos y pintores de la Academia de San Carlos para protestar contra esta exposición, ya que no contemplaba la participación de artistas nacionales. Se conformaron en la “Sociedad de Pintores y Escultores” y planearon una exposición alterna con “lienzos de artistas nacionales”.<sup>32</sup> Finalmente, consiguieron el apoyo del Ministerio y una ayuda económica de 3000 pesos. Ambas exposiciones se presentaron en Septiembre. Según José Clemente Orozco, uno de los participantes, “La exposición fue un éxito grandioso, completamente inesperado. La española era más formal y pomadosa, pero la nuestra con todo y ser improvisada, era más dinámica, más variada, de más ambición y sin ningunas pretensiones”.<sup>33</sup> El siguiente paso de la Sociedad fue, por influencia y activismo del Dr. Atl, pintar murales en los edificios públicos. Gracias a sus gestiones, se consiguió el edificio de la Preparatoria Nacional como primer punto para llevar a cabo tal proyecto de arte nacionalista. Según recuerda Orozco, se llegaron a levantar los andamios correspondientes hacia el mes de noviembre de 1910, pero los acontecimientos que llevaron al inicio de la Revolución

evitaron llevar a cabo el trabajo, pues “había pánico, y nuestros proyectos quedaron postergados”.<sup>34</sup>

Otro paso en el proceso de “nacionalización del arte” fue la separación de la arquitectura de las artes plásticas en el seno mismo de la Academia de San Carlos. De 1903 a 1912, fue su director el arquitecto e ingeniero Antonio Rivas Mercado, conocido por haber rediseñado el monumento del Ángel de la Independencia.<sup>35</sup> Sin embargo, desde el inicio de su gestión al frente de la Academia, se le cuestionó la preponderancia que le dio a la arquitectura frente a la pintura y la escultura. En el fondo, Rivas Mercado había detectado una falta de arquitectos en el panorama nacional, en el contexto de la prosperidad material que vivía la Ciudad de México durante el Porfiriato, y buscaba de algún modo de formar un mayor número de profesionales en este ramo. Los estudiantes y maestros de pintura y escultura, especialmente los que simpatizaban con el Dr. Atl, fueron presionando y llamando la atención sobre este asunto, en tanto se veían “menospreciados”. En junio de 1911 exigieron la separación de la Escuela de Arquitectura de la de Pintura y Escultura. El 28 de julio de 1911, los alumnos de Pintura y Escultura decidieron irse a “huelga general”; el 28 de agosto, hubo un altercado contra los alumnos de Arquitectura, ya que ese día los huelguistas agredieron a Rivas Mercado y su esposa. Finalmente, la huelga concluyó en abril de 1912, con la salida del director y el paso por la cárcel de varios de los simpatizantes de la huelga. En 1919, cuando José Vasconcelos emprendió la transformación de la Universidad Nacional de México,

fundada por Justo Sierra Méndez, la Academia de San Carlos fue reabierta, luego de haber estado cerrada por 3 años, como Escuela Nacional de Bellas Artes.<sup>36</sup> Finalmente, es hasta 1929, cuando la Universidad consigue su autonomía, que se separan para siempre Arquitectura y Artes Plásticas, creándose la Escuela Nacional de Arquitectura, por un lado, y la Escuela Nacional de Artes Plásticas por otro. Esta separación no extinguió el carácter artístico de la arquitectura que se enseñó en estas instituciones, pero sí acentuó su carácter técnico, entendida la urgencia revolucionaria de construir la obra material que sus proyectos sociales demandaban, como escuelas, viviendas, oficinas gubernamentales, equipamiento urbano, etc. Por su parte, los artistas plásticos se concentraron en la pintura muralista, entendida esta como la posibilidad de pintar grandes superficies en espacios públicos que llegasen a un mayor número de público y cumplieran su fin revolucionario de educar.

El paso definitivo en el proceso de “nacionalización del arte” fue la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921, durante el gobierno del general Álvaro Obregón. Su primer secretario, el filósofo y revolucionario maderista José Vasconcelos, retomó de inmediato el proyecto muralista y ofreció, tal como se soñó en 1910, los muros de la Preparatoria Nacional y también los del edificio sede de la Secretaría. A partir de este entonces, la pintura muralista se convirtió en una “escuela” prácticamente al servicio del proyecto nacionalista del régimen posrevolucionario. El muralismo fue considera-

do el arte revolucionario y su ideal de “integración plástica” permitió, en sus primeros años, transformar los viejos edificios coloniales y porfiristas donde funcionaban oficinas gubernamentales y escuelas públicas. Asimismo, el muralismo fue también una “superación” de la pintura de caballete, entendida esta como un divertimento, un ocio de clase. Tradicionalmente se ha señalado como los “tres grandes” del muralismo mexicano a José Clemente Orozco, que participó en la exposición nacionalista de 1910, a David Alfaro Siqueiros, que participó en la huelga de 1911, y a Diego Rivera, un aventajado alumno de la Academia que había sido apoyado para ampliar sus estudios en Europa. Este señalamiento en realidad obedece al hecho que estos tres consiguieron notoriedad en Estados Unidos durante los años 1930, cuando emigraron ahí por distintas razones, por lo que la historiografía del arte de ese país los ha ubicado como tal.<sup>37</sup> Sin embargo, los pintores protagonistas del muralismo mexicano fueron numerosos y aunque en la Ciudad de México su influencia dejó de ser importante a partir los años 1940, muchos de ellos se dispersaron por el país para realizar murales en edificios de los Gobiernos de los Estados, de los municipios y hasta de particulares. Un caso así fue el del yucateco Miguel Tzab, brillante alumno de la Escuela de Bellas Artes, que fue becado por el Gobierno Socialista para que estudiara en la Ciudad de México a principios de los años 1930;<sup>38</sup> en 1945, realizó los murales del Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto. De esta manera, el muralismo mexicano, vanguardia artística nacionalista surgida en la Ciudad

de México en 1910, se convirtió a partir de 1921 en un aliado y un constructor de la conformación del régimen posrevolucionario por todo el territorio del país.

La separación académica de la arquitectura de las artes plásticas, un fenómeno que ocurrió a nivel mundial durante la primera mitad del siglo XX, llevó en el caso mexicano a un enfrentamiento ideológico entre los propios arquitectos revolucionarios acerca de la forma y el estilo que la nueva arquitectura nacional debía seguir. Por un lado, estaban los que creían en la reutilización de los estilos del pasado nacional, sea colonial o prehispánico, y por otro lado estaban los que seguían los postulados de Le Corbusier y la Bahaus, creyendo que no debía haber estilo, ornamento o decoración alguno en mor de la austeridad y el funcionalismo de los edificios. La discusión se ubicó primero en el seno de la Universidad Nacional, en la clase de Teoría de la Arquitectura de la carrera correspondiente, que durante la segunda mitad de la década de 1920 estuvo en manos de Manuel Amábilis, defensor del uso de los estilos, especialmente los prehispánicos, y que luego heredó a su discípulo José Villagrán, defensor de la postura “funcionalista”. En 1933, esta discusión se trasladó al seno de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, cuando llevó a cabo las Pláticas Arquitectónicas. Participaron los arquitectos Juan Legarreta, Salvador Roncal, Álvaro Aburto, Manuel Ortiz Monasterio, Mauricio M. Campos, Federico E. Mariscal, Juan Galindo, José Villagrán García, Silvano B. Palafox. Manuel Amábilis y Juan O’Gorman. Los dos puntos

de vista más radicales fueron los presentados por estos dos últimos. Amábilis defendió la necesidad de seguir estudiando el pasado para llegar a un “auténtico” arte nacional:

Yo he tenido el defecto de estudiar a fondo nuestro arte antiguo, el único arte genuinamente mexicano; y adquirí la manía de pregonar sus excelencias, como dignas de ser tomadas en cuenta como uno de los tantos factores que deben constituir la cultura del Arquitecto Mexicano. (Porque) del estudio de nuestros antiguos monumentos podríamos obtener conocimientos muy importantes PARA NUESTRO ARTE DE HOY: aprenderíamos que el numen mexicano prefiere los conjuntos y desdeña los detalles; que la simetría diagonal es la que mejor expresa la exuberancia de nuestros trópicos; nos haría percibir en qué nos diferenciamos de los europeos, qué nos caracteriza. Ese estudio nos pondría en contacto con el único arte verdaderamente mexicano, con todas sus características plásticas: su concepto, su técnica, su factura, sus modalidades interpretativas y de expresión, sus procedimientos para usar las formas naturales como símbolos expresivos de sus sentimientos y pensamientos.<sup>39</sup>

En cambio, O’Gorman defendió a ultranza la postura funcionalista y la urgencia de “superar” la discusión sobre las “necesidades espirituales” en la arquitectura pues el romanticismo,

Que encontraba la belleza absoluta en la naturaleza y que para contraste necesario, y como consecuencia inmediata, la obra del hombre, lo artificial era feo, a menos que esto artificial tuviera

una conexión con lo natural (...) todavía pesa sobre de nosotros. (Acaso) en las escuelas, ¿vamos a pensar en necesidades espirituales? Ante un problema de carácter de tanta responsabilidad y trascendencia, vamos a pensar en ambientes artísticos o aspectos agradables o espirituales del edificio? cuando lo que se necesita con urgencia es higiene.(...) La arquitectura tendrá que hacerse internacional, por la simple razón de que el hombre se universaliza más, ¿qué acaso no es este el papel de la educación? ¿Qué no es este el papel de la industria? Gracias a estos factores, en México podemos tener la comodidad y el verdadero bienestar que nos procuró la técnica. Ojalá tuviéramos más educación y más técnica, aunque fuera sueca o alemana. Eficiencia al precio más bajo ¿no es acaso esta una necesidad internacional? El concreto armado y el acero estructural (no) son acaso sistemas de construcción internacional? ¿Acaso no se cura o no se enseña hoy por procedimientos idénticos en los diversos países? ¿y no es acaso la arquitectura problema de los hombres, de todos los hombres?<sup>40</sup>

De este modo, la arquitectura nacionalista en México, o la realizada desde la capital del país, prácticamente cerró filas en torno al estilo funcionalista desde la década de 1930. En 1934, un año después de estas Pláticas Arquitectónicas, se concluyó el Palacio de Bellas Artes, a cargo del arquitecto Federico Mariscal, estudioso de la arquitectura prehispánica y colonial. Y en 1938, se terminó el Monumento a la Revolución, a cargo de Carlos Obregón Santacilia, quien diseñara el Pabellón de México, en estilo neocolonial, de la Exposição Internacional do Centenário da Independência 1922, llevada a cabo

en Río de Janeiro, Brasil. En la década de 1940, la arquitectura de “estilos” se convirtió en la favorita de las nuevas colonias de la Ciudad de México, especialmente de las clases más prósperas como Polanco o La Condesa, y prácticamente desapareció de la obra pública del Gobierno Federal. En cambio, la arquitectura funcionalista se volvió seña de esta obra, sin abandonar su perspectiva nacionalista y su discurso de integración plástica, alcanzando su cénit en la construcción de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, abierta en 1954. Sin embargo, la arquitectura nacionalista identificada con el estudio y reivindicación de las arquitecturas del pasado, mantendría su relevancia en la obra pública de los Estados hasta mediados de los años 1950, como fue el caso de Yucatán.

## 5. La vanguardia vernácula

El vanguardismo artístico, fenómeno característico de las artes durante la primera mitad del siglo XX, también se dio en Mérida, Yucatán. A través de este modelo de combate político y artístico, un grupo de artistas pretendió la reivindicación del arte prehispánico maya y de la arquitectura de la época colonial, buscando así resolver la identidad que la nación y la región merecía acorde con el momento. Sus búsquedas y experimentaciones, heredadas de la época porfirista, fueron las bases estéticas para la construcción de los monumentos del socialismo yucateco. A diferencia de las vanguardias europeas más conocidas que fueron internacionalistas, el vanguardismo local

fue nacionalista y de inspiración regional. En teatro, este vanguardismo fue conocido justamente como “teatro regional” desde sus inicios; su principal exponente fue el dramaturgo y novelista Ermilo Abreu Gómez. En las artes plásticas y la arquitectura (artes visuales) no se impuso de manera visible un nombre o denominación para identificarse en su momento. Pero tal esfuerzo vanguardístico bien podría ser designada, de acuerdo a su orientación nacionalista e inspiración regional, como “vanguardia vernácula”. Una nota de la revista Tierra, del 22 de julio de 1923, ofrece la denominación: el secretario general de la Universidad Nacional del Sureste, David Vivas Romero, había invitado el 16 de julio a la dirección y redacción de esta revista a participar “en las sesiones que celebrarán los profesores de Bellas Artes, de Música, Dibujo, Modelado y Artes aplicadas, en el anfiteatro de la Escuela de Ingeniería”. La respuesta fue afirmativa e inmediata:

Agradecemos la fineza anterior y nos proponemos asistir y seguir el curso de esas sesiones que redundarán sin duda en ingente beneficio del arte nacionalista, del arte vernáculo que se trata de crear en nuestro medio, contrarrestando el academicista que hasta ahora ha privado por obra y gracia de nuestra señora la rutina.

Como representante de la revista a tales sesiones fue designado el artista plástico Víctor Montalvo. En el remate de la nota se agregó:

Siempre pensaremos –aunque haya quien opine lo contrario– que auscultando el alma de la raza

india y oyendo su voz ancestral llegará la patria chica, y con ella la grande, a poseer un arte propio y característico, alimentando en sus propias entrañas, confortado con su propia sustancia.<sup>41</sup>

Con tales líneas resulta claro que había muy poca variación con respecto a los discursos nacionalistas que fueron ofrecidos durante la visita de Porfirio Díaz en 1906, en lo referente a la visión cultural. Pero ahora, existía el compromiso de ser revolucionario, de crear un arte nuevo, vanguardista. En este sentido, es importante la figura del escritor Antonio Mediz Bolio para este movimiento, ya que fue el puente entre aquellos años del porfiriato en que se terminó por adoptar el nacionalismo cultural como búsqueda regional y estos tiempos de la revolución y el socialismo posrevolucionario. La obra cumbre de Mediz Bolio fue *La Tierra del Faisán y el Venado*, publicado en Buenos Aires, en 1922. Este libro, que recopila antiguas leyendas mayas que aún se contaban en los pueblos, es la síntesis literaria de la búsqueda de la vanguardia vernácula “que se trata de crear en nuestro medio”. En el prólogo, Alfonso Reyes, recordaba los días en Madrid, cuando ambos trabajaban en la embajada mexicana, y pretendían crear obras literarias nacionalistas.<sup>42</sup> Reyes mencionó su obra *La Visión de Anáhuac*, en la que “yo procuraría interpretar y extraer la moraleja de nuestra terrible fábula histórica”. Mediz Bolio, según recuerda Reyes, le dijo que también le interesaba abordar el mismo tema, porque “se habla de la redención política del indio, pero no de su redención espiritual”, por ello, la primera tarea de ambos como literatos preo-

cupados por la construcción de la nación, agregó, “consiste en recoger las tradiciones indígenas, tales como realmente han llegado a nosotros”. Por eso, en esta obra que recoge con grandilocuencia literaria las leyendas mayas, el objetivo de Mediz Bolio fue “hacer una «estilización» del espíritu maya, del concepto que todavía tienen los indios de sus orígenes, de su grandeza pasada (...) todo dicho con la mayor aproximación al genio de su idioma, y al estado de su ánimo en el presente”.<sup>43</sup> Antonio Mediz Bolio puede considerarse con justicia como el “padre espiritual” de la vanguardia vernácula que se manifestó no sólo en la literatura, sino también en el teatro, en el cine, la danza, la música (óperas, sinfonías, trova) y las artes visuales. Mediz Bolio fue la figura que procuró interrelacionar a los artistas de distintas disciplinas, desde sus variados e importantes cargos políticos que tuvo durante su larga carrera como diplomático y político. Uno de los que conoció, trató y apoyó fue el arquitecto Manuel Amábilis Domínguez, uno de los personajes centrales de la producción de arte monumental del socialismo yucateco.

Manuel Amábilis<sup>44</sup> fue el líder de un grupo arquitectos, ingenieros y artistas de su época y ejerció la reflexión teórica constantemente. Fue al autor del plan de estudios de la Facultad de Ingeniería, en 1922, en el que se selló la alianza entre la vanguardia vernácula y el gobierno socialista a favor de la erección de monumentos. Amábilis era un joven y ya conocido arquitecto cuando inició el gobierno de Salvador Alvarado. Su primera gran obra fue la renovación del Palacio Arzobispal, concebida final-

mente como sede de la sociedad Ateneo Peninsular. También estuvo presente en la creación del Ateneo desde sus primeras reuniones en 1915, y formó parte de la Sección de Artes Plásticas, junto con José del Pozo, Fernando Gómez Rul, Enrique Cervera Pérez, Gregorio G. Cantón y Ariosto Evia Cervera. Seguramente participó activamente, a pesar de sus compromisos como constructor del edificio del Ateneo y otras obras, en la conformación del decreto de creación de la Escuela, que fue presentado por del Pozo, especialmente en lo referente a la enseñanza de dibujo aplicado a la industria para obreros. El 30 de marzo de 1916, la Escuela anunció que el gobernador Salvador Alvarado había nombrado a Amábilis como profesor de Dibujo Lineal y Arquitectura, cuyo programa comprendería,

No solamente los rudimentos del dibujo (sino) también comprenderá la enseñanza de la composición arquitectónica de manera que los alumnos salgan aptos para ejecutar cualquier proyecto de edificio, y que no solamente puedan trabajar en las Oficinas de los Arquitectos, sino que también les permita independizarse si a ello aspirasen.<sup>45</sup>

En 1918, en una entrevista concedida con motivo de la finalización de la fachada del Templo Masónico, Amábilis confesó como inició su interés por la arquitectura del pasado prehispánico de Yucatán:

Aún no terminaba mis estudios. Me encontraba en París, cuando un pariente me invitó a pres-

enciar una proyecciones luminosas (...) En los carteles se decía: “vestigios de la Ilustración antigua de Yucatán” (...) Vi pasar por la pantalla las maravillas de la arquitectura maya, maravillas que eran contadas por un francés (que) elogió la labor ciclópea de los hombres antiguos que lograron construir edificios tan sólidos y perfectos (...) Esto fue para mí una revelación.<sup>46</sup>

Cuando su director le entregó el diploma y se enteró que era de Yucatán, le mostró unas fotografías de “nuestras ruinas” y le dijo: “Esas ruinas son un porvenir maravilloso para el arte arquitectónico. Estúdielas con cuidado y convendrá conmigo en lo que le digo”. Ese estudio cuidadoso lo llevó, con el auxilio de lecturas teosóficas, a asegurar, como dice en la misma entrevista, que los antiguos mayas tenían adelantados conocimientos de ingeniería pues “conocieron el concreto y el vaciado”. Además de llamar la atención en el cuidado que el gobierno federal debía poner en el cuidado de la zonas arqueológicas, Amábilis propuso que los arquitectos conocieran las ruinas, pues si “vinieran a estudiarlas, se emprenderían trabajos más interesantes y profundos para los profanos que los de los arqueólogos que se dedican únicamente a sacar fotografías y estudiar su historia”; también propuso “trenes gratis para cuantos quisieran visitar nuestras ruinas, especialmente si son trabajadores”, ya que considera que los trabajadores, especialmente los artesanos, tiene facilidad para la imitación, aun cuando “no tengan inventiva”,

Creo que esta facilidad en copiar les viene como herencia de la raza maya, (por ello) si se da fac-

ilidades al artesano, éste podrá estudiar y copiar las maravillas de la civilización maya y entonces podremos admirar en todos los objetos, en todas partes, aquí en Yucatán, el renacimiento de las artes en la fuente pura de la ciencia y el arte maya.<sup>47</sup>

Amábilis se sirvió de la teosofía para escurriñar sobre la antigua arquitectura maya. Creía que esta había sido construida por un pueblo descendiente de los sobrevivientes de la desaparición de la Atlántida. Su convicción por la arquitectura venía de la idea, quizá masónica, de que “la geometría trascendente”<sup>48</sup> ayudaba a crear la belleza. Por eso, en sus estudios sobre la arquitectura prehispánica, descubrió el uso de los trazos reguladores y la proporción áurea, lo que más lo convenció de que esta arquitectura debía ser reivindicada. Siempre fue muy crítico con la arqueología, ya que “sus instituciones han olvidado que el objeto y fin de la Arqueología es el de incluir en la actual civilización todos aquellos elementos utilizables o nobles de las civilizaciones pasadas, especialmente el arte”.<sup>49</sup> Para Amábilis, la Revolución Mexicana podía influir a través del arte, siempre y cuando “pueda desentrañar el Ideal Místico que redimirá a las masas, sin iglesias, sin credos, sin sacerdotes, sin rituales: La Mística de la Acción, de perfecto acuerdo con la ciencia de los tiempos nuestros”.<sup>50</sup> A partir de esto, la Revolución debía conducir al resurgimiento del arte nacional, mediante su enseñanza y propagación:



Son pocos los pueblos del mundo que han producido arte propio, pero el mexicano es uno de ellos y, a pesar de los siglos de esclavitud espiritual, aun se vislumbran las innatas aptitudes artísticas de nuestro pueblo, los poderes estéticos que eestado latente dormitan en su alma. Es lógico esperar que, si el Gobierno de la Revolución, por medio de las obras plásticas y por medio de una intensa difusión literaria y plástica, pusiera a este pueblo frente a los ejemplares de arte mexicano, el único que puede sentir como cosa suya, las potencialidades artísticas de la raza despertarían de su largo sopor, y habría un resurgimiento del arte mexicano, naturalmente adaptado a nuestras necesidades actuales. No se trata de ningún retroceso en la evolución del arte contemporáneo, sino de la inyección de un nuevo elemento en esa evolución creadora.<sup>51</sup>

La vanguardia vernácula yucateca, que construyó la idea de que la región tenía su “arte propio” a reivindicar en el marco del nacionalismo cultural, se formó entre dos instituciones que fueron importantes para el Ejército Constitucionalista y el Gobierno socialista: la Escuela de Bellas Artes y la Universidad Nacional del Sureste, respectivamente.

La Escuela de Bellas Artes, abierta en febrero de 1916 por el gobierno de Salvador Alvarado, fue la primera propuesta llevada a cabo por la asociación de intelectuales Ateneo Peninsular. A pesar de que el Ateneo se comportaba como un grupo intelectual propio de finales del siglo XIX, modernista, que adoraba el clasicismo greco-latino (como se notó en su fiesta de inauguración en el teatro Peón Contreras en enero de 1916), la Escuela pronto tomó una

dirección más vanguardista. Su primer director, José del Pozo, de la Ciudad de México, había trabajado con el pintor Gerardo Murillo, el Dr. Atl, considerado el iniciador del muralismo mexicano. Del Pozo, desde su puesto de presidente de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo, fue el encargado de redactar el decreto de creación de la Escuela expedido por Salvador Alvarado el 26 de enero de 1916. El decreto consideraba que hacía falta una escuela como tal, debido a la existencia de talentos en la región, para la enseñanza del dibujo, pintura, escultura y grabado; además, se le encomendaba la enseñanza del dibujo aplicado a la industria para los obreros. Y aunque clamaba por una enseñanza libre y práctica, el artículo segundo del decreto enfatizaba que, sin prejuicio de esto, la Escuela tenía el deber

De llamar la atención a todo lo que es nuestro. El nacimiento del Arte Nacional, radica en gran parte, en el conocimiento profundo de nuestra historia, nuestras costumbres, serán el tema constante que por medio del estudio tenga que desarrollarse. La Escuela debe hacerse digna continuadora del bello pasado artístico de este pueblo.<sup>52</sup>

En el tercer artículo se enunció la enseñanza de “las dos grandes divisiones” de la pintura: de estudio y al aire libre. José del Pozo consideraba que “regiones como Yucatán, tan llenas de encanto, por estar llenas de carácter, y tan pintorescas por lo típico de sus costumbres, están llamadas a ser las que más contribuyan al desenvolvimiento de nuestro Arte Nacional”. Cuando la Escuela se echó a andar en marzo

del mismo año, los primeros trabajos de los alumnos estuvieron inspirados en las escenas y costumbres diarias de los pueblos y las zonas arqueológicas de la región, todo en consonancia con los objetivos revolucionarios que pretendió esta Escuela con su apertura. José del Pozo dejó la dirección de la Escuela en 1918; el siguiente director fue el teósofo Fernando Gómez Rul, que también formó parte de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo Peninsular. En 1922, la Escuela pasó a formar parte de la Universidad Nacional del Sureste. En 1926, fue traspasada al Departamento de Educación.

La apertura de una universidad fue planteada por el primer gobernador socialista Carlos Castro Morales desde 1918. En noviembre de 1921, durante la visita de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, Felipe Carrillo Puerto y los suyos aceptaron la idea de Vasconcelos de crear una universidad regional. Así surgió la Universidad Nacional del Sureste en febrero de 1922. El arquitecto Manuel Amábilis fue el encargado de llevar a cabo la creación de la Facultad de Ingeniería. El 31 de julio del mismo año, dio a conocer la Exposición de motivos de dicha Facultad.<sup>53</sup> En el documento, presentado ante el Consejo Universitario, aclaró que ya había recibido la “correspondiente sanción del señor Ministro Vasconcelos, a quien fue necesario presentarlo para que ratificara o rectificara las modificaciones implantadas de acuerdo a sus instrucciones”. Las carreras a ofrecer fueron: Ingeniería topográfica, Ingeniería mecánica y electricidad, Ingeniería industrial, Químico industrial, y Arquitectura y Construc-

ciones, “porque en esta región, tanto en las ciudades y pueblos existentes, como en los que más tarde se levanten, está todo por construir; notablemente los edificios del servicio público, caminos, puertos, etc.”. Nuevamente, al igual que en el plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes, la Facultad de Ingeniería también planteó la urgencia de formar técnicamente a los obreros y, como innovación, maestros de obra, para lo cual se plantearon cursos y talleres más cortos. En cuanto a la carrera de Arquitecto Constructor, Amábilis enfatizó el estudio de la “Historia Comparativa de los diversos estilos con relación al Colonial, Tolteca y Maya”. Los motivos sobran:

Siendo nuestro urgente deber crear nuestro Arte Nacional en todas sus manifestaciones, bebiendo en las fuentes de nuestros portentosos ancestros, esta Escuela de Arquitectura se dedicará a inculcar a sus alumnos un intenso amor hacia a las tres manifestaciones del Arte Arquitectónico Mexicano y en sus Cátedras de Dibujo y Composición se estudiará, compondrá y proyectará de preferencia, motivos y conjuntos de estilo Colonial, Tolteca y Maya; esperando así, iniciar el florecimiento de la Arquitectura Mexicana.<sup>54</sup>

“Todo está por construir”, es la frase de Amábilis que concretó la obligación del Gobierno Socialista de erigir la obra pública como monumento y que selló, a partir de entonces, el uso continuo de la estética revolucionaria construida por la vanguardia vernácula. Cada nuevo hospital, cada nueva carretera, cada nueva estatua, cada nueva rotonda, contribuyó a la conformación del régimen y al fortaleci-

miento de una identidad basada en la reivindicación del pasado. Por ello, el Gobierno de Felipe Carrillo Puerto, en 1923, llegó al atrevimiento de recomendar el uso de “estilizaciones mayas” en los edificios públicos que estaban por construirse:

El Gobierno Socialista de Yucatán, perfectamente compenetrado de la necesidad moral que los pueblos tienen de revivir las grandezas de su pasado como la base más sólida para su progreso, estima que, dentro del programa que en tal sentido tiene trazado, es punto de primordial importancia la glorificación debida del Arte Maya cuyo valor estético es indiscutible, y por tal razón, con esta fecha, acuerda lo siguiente: Gírese atenta circular a todos los HH. Ayuntamientos del Estado, indicándoles que en adelante deben procurar su contingente a la labor que en pro del arte de la raza ha emprendido este gobierno, usando estilizaciones mayas en todas las oportunidades que tengan, como en sus membretes, sellos, pinturas, decoraciones, edificios, monumentos, parques, etc., etc., advirtiéndoles que la Liga Central de Resistencia les enviará modelos suficientes, y que el fiel cumplimiento de esta disposición involucra un alto exponente de cultura. Cúmplase. Lo que se comunica a ese H. Cuerpo con el fin de que tome debida nota y desde luego comience a colaborar con el Ejecutivo en tan dignificante objeto.

Por la misma razón, durante el Gobierno de Álvaro Torre Díaz, de 1926 a 1930, también se apostó por la reivindicación del arte de la época colonial, tal como estaba señalado en el texto de la Facultad de Ingeniería, por ser parte también del “arte mexicano”. De esta manera, la vanguardia vernácula hizo

de la arquitectura la principal vía artística del socialismo yucateco para generar monumentalidad a través del equipamiento urbano, la escultura pública y el trazado urbano.

## REFERENCIAS

1 William Morris (1834-1896) nació en Londres de una familia acomodada. Estudió en el Exeter College de Oxford. Se casó en 1859 con Jane Burden, modelo y musa de pintores. Su propio regalo de bodas fue la casa “Red House”, que construyó en colaboración con artistas de otras disciplinas. Esta casa es considerada la primera gran obra del movimiento artístico “Arts and Crafts” (que pretendía devolver al arte de su tiempo, su “naturaleza” artesanal que había perdido en medio de la industrialización), del que Morris fue líder y figura importante. Previamente, tuvo una estrecha relación con la “Hermandad Prerrafaelista”, una asociación de jóvenes pintores que se declararon anti-académicos y defensores de la pintura anterior a Rafael (1483-1520) y el Renacimiento. Más adelante, su activismo político lo llevó a integrarse a varias asociaciones políticas; en 1883 se unió a “The Democratic Federation”, de la que surgió en 1884 “The Socialist League”, liderada por él mismo.

2 Morris, William. (2005). *Arte y Socialismo*. Traducción de Juan Ignacio Guijarro González. En William Morris, *Escritos sobre Arte, Diseño y Política* (pp.121-143). Sevilla: Doble J. Pp. 132-133.

3 *Ibid.*, 122-123.

4 *Ibid.*, 124.

5 *Ibid.*, 125

6 *Ibid.*, 123.

7 Sobre el tema del arte y marxismo revisar: Morton, Arthur Leslie. (1984). *Morris, Marx and Engels. Contribution to a colloquium on William Morris*. Leipzig: Karl Marx University.

8 Morris, 2005:136.

9 *Ibíd.*, 143.

10 *Ibíd.*, 2005:122.

11 *Ibíd.*, 2005:132.

12 *Ibíd.*, 138.

13 *Ibíd.*, 139.

14 *Ibíd.*

15 Desde mediados del siglo XVIII, el Salón de París, organizado por la Academia de Bellas Artes, había sido el evento más importante en la pintura y escultura. En 1864, Napoleón III abrió el Salón de los Rechazados, para dar cabida a los nuevos pintores impresionistas cuyas propuestas no satisfacían a los jurados más academicistas del Salón oficial.

16 Walter Benjamin nació en Berlín en 1892. Sus primeros trabajos estuvieron influenciados por la filosofía de Kant y Hegel; más adelante se comprometió con el materialismo dialéctico. Por su condición de judío fue rechazado para ser profesor universitario; fue cercano al sionismo, que luego rechazó, y a otras fuentes literarias místicas y religiosas. Al iniciar la década de 1930, vivió fuera de Alemania y colaboró en las publicaciones de la Escuela de Francfort. En 1940, cuando la llegada de las tropas nazis a París, huyó a la frontera de Francia con España, donde falleció mientras esperaba embarcarse con rumbo a Estados Unidos.

17 Que expuso en su conocido ensayo “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, traducido al español como “El arte en la época de su reproductibilidad

técnica”. Apareció por primera vez en 1936 en el *Zeitschrift für Sozialforschung*, publicación de la Escuela de Fráncfort.

18 Técnica de grabado de imágenes inventado en 1796 por el alemán Aloys Senefelder.

19 Benjamin, Walter. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus. P. 20.

20 *Ibíd.*, 22-23.

21 *Ibíd.*, 26-28.

22 *Ibíd.*, 55-56.

23 Humphreys, Richard. (2000). *Futurismo: Movimientos en el Arte Moderno*. Londres: Tate Gallery. Pp. 12-18 y 70-75.

24 Preckler, Ana María. (2003). *Historia Universal del Arte Universal en los siglos XIX y XX. Volumen 2*. Madrid: Editorial Complutense. Pp. 183-185.

25 *Ibíd.*, 198-203.

26 Aspley, Keith. (2010). *Historical Dictionary of Surrealism*. Plymouth, UK: Scarecrow press.

27 Guerman, Mikhail. (2006). *Vasily Kandinsky*. Londres: New Line Books. Pp. 146-152.

28 Droste, Magdalena. (1998). *Bauhaus Archive*. Colonia: Taschen. Pp. 8-50.

29 Schneider, Luis Mario. (1997). *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Conaculta. Pp. 41-48.

30 *Ibíd.*

31 Trotsky, León. (1924). *Arte revolucionario y arte socialista*. En Trotsky, León, *Literatura y revolución* (Capítulo

VIII), <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>

32 Quiroz Trejo, José Othón. (2006). “La Exposición de 1910 y la Huelga de 1911 en La Academia de San Carlos: ¿Vanguardias Artísticas o Políticas?”. En Revista electrónica Tiempo y Escritura No. 11, diciembre de 2006. UAM-Azcapotzalco. [http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art\\_hist\\_06.html](http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_06.html)

33 *Ibidem.*

34 *Ibidem*

35 Diseñado originalmente por arquitectos norteamericanos.

36 Fundación UNAM. (2014). “Academia de San Carlos”. Texto en: [http://www.fundacionunam.org.mx/blog/de\\_la\\_unam/academia-de-san-carlos.html](http://www.fundacionunam.org.mx/blog/de_la_unam/academia-de-san-carlos.html)

37 Sánchez, Efraín. (2008). “Las artes plásticas”. En Historia General de América Latina VII, Enrique Ayala Mora y Eduardo Posada Carbó (director y codirector del volumen). París: UNESCO-Trotta. Pp. 550-555.

38 Pavlioukova, Larissa. (2003). “Miguel Tzab: entre pasado y presente”. En Crónicas No. 5-6, UNAM, pp. 49-54.

39 SAM Sociedad de Arquitectos Mexicanos. (1933). Pláticas sobre Arquitectura. <http://www.scribd.com/doc/36784069/PLATICAS-DE-ARQUITECTURA-DE-1933>

40 *Ibidem.*

41 Revista Tierra, órgano del Partido Socialista del Sureste, 22 de julio de 1923.

42 Mediz Bolio, Antonio. (1922). La Tierra del Faisán y del Venado. Buenos Aires: Contreras y Sánz. Pp. II-VI.

43 *Ibid.*, II-VI.

44 Manuel Amábilis nació en Tekax, Yucatán, en 1889, y murió en la Ciudad de México en 1966. Estudió arquitectura en París entre 1908 y 1911. Fue el fundador de la tendencia

neomaya. Escribió los siguientes libros: La arquitectura precolumbina en México (premiada en 1929 en el concurso La Fiesta de la Raza convocada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España, y publicado en México en 1956 con prólogo de Antonio Mediz Bolio); El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana en Sevilla (1929, con textos del escultor Leopoldo Tomassi y el pintor Víctor Reyes); Donde (1931, y reeditada póstumamente en 1968 con prólogo de Abel Ramos Cervantes); La mística de la Revolución Mexicana (1937); y Los Atlantes en Yucatán (1963), que resumen sus peculiares ideas acerca de las civilizaciones mesoamericanas, influenciado por la masonería y la teosofía.

45 La Voz de la Revolución, 30 de marzo de 1916.

46 *Ibid.*, 29 de enero de 1918.

47 *Ibid.*, 29 de enero de 1918.

48 Amábilis Domínguez, Manuel. (1933). Donde, Editorial Orión, México. P. 21.

49 *Ibid.*, 7.

50 Amábilis Domínguez, Manuel. (1937). La mística de la Revolución Mexicana. México: edición del autor. P. 10.

51 Amábilis, 1933:11.

52 Diario Oficial del Gobierno del Estado de Yucatán, 26 de enero de 1916.

53 Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado de Yucatán, 31 de julio de 1922.

54 *Ibid.*, 31 de julio de 1922.