

EL DR. ATL Y LOS ANTECEDENTES DE LA PINTURA MURAL CONTEMPORÁNEA

Xavier Moyssén

Se identifica a la pintura mural contemporánea de México con la Revolución iniciada en 1910, por cuanto a que la pintura significó un encuentro más con lo propio, revelando ésto con los postulados sociales que la misma revolución representaba. Si en el orden cultural el movimiento revolucionario pronto dio muestras de que también contenía una renovación que no tardó en manifestarse con la obra de los novelistas, por su parte la pintura mural contribuyó oportunamente a la acción renovadora de la revolución.

Mucho es lo que se ha escrito sobre la pintura mural y los maestros que la hicieron realidad; sobre la trascendencia y significación que alcanzó dentro y fuera del país; asimismo, sobre las finalidades ideológicas propuestas y los logros alcanzados en tal sentido. Se ha escrito, sin mayor profundidad e investigación documental, sobre las ideas y proyectos de José Vasconcelos tendientes a lograr la aparición de un arte con raíces nacionales, en el cual la pintura obtuvo primordial importancia: más de todo cuanto se ha dicho, nada hay más allá que impresiones, carentes, la mayor parte de las ocasiones, de un fondo de investigación sólida. Son múltiples los cuestionamientos que muestra la pintura mural, es necesario el reescribir su historia, el reinterpretarla tanto en la iconografía empleada como en las lecturas que propone. Se hace indispensable, entre otras urgencias, el preguntarse si este arte mural tenía o no, algunos antecedentes en las manifestaciones pictóricas correspondientes a un pasado inmediato: antecedentes latentes tanto en los propósitos como

en los contenidos, los que andando el tiempo y cuando las condiciones fueron propicias se manifestaron.

A tal fin tiende el presente trabajo. Por una parte se propone indicar ciertos antecedentes de la pintura mural del siglo XX, en cuanto a la temática empleada, y por la otra, el mostrar la obra realizada por un artista que fue, sin duda alguna, el pionero y el promotor entre los jóvenes estudiantes de la Academia de Bellas Artes de ese tipo de arte, me estoy refiriendo a Gerardo Murillo, el Dr. Atl, a quien suele estudiarse desligándole de la importancia que tuvo en la aparición y práctica del movimiento muralista.

Fuente constante de temas para los practicantes de la pintura mural ha sido la historia nacional, aunque también de la de otros países se han ocupado, interpretándola según sus personales planteamientos políticos. La historia mexicana se ha considerado a partir de la época prehispánica, siguiendo con la del virreinato y la del México independiente e incluyendo, dentro de éste, a la Revolución y años posteriores a la misma. Una historia vista de manera parcial y en ocasiones dividida maniqueamente en dos bandos, el de los buenos y el de los malos.

El aprovechar los distintos temas que ofrece la historia nacional por parte de los pintores muralistas, en verdad, no vino a constituir novedad alguna dentro del arte mexicano: en todo caso, el mérito estuvo en haber llevado esos temas a los muros como expresión de un arte público, alejado del ámbito cerrado y elitista de los museos y

galerías de exposiciones. Pues antecedentes temáticos los hay y muy significativos en la pintura académica del siglo XIX; de tal manera que los artistas de uno y otro siglo no estaban separados por un abismo, cuando han coincidido en que uno de los temas a exaltar era el indigenista, con todo lo que representa desde un punto de vista histórico nacionalista. Anoto a continuación algunos cuadros inspirados en la historia indígena: *El senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez, de José Obregón *su Descubrimiento del pulque*; *Una escena de la conquista*, de Félix Parra; *La fundación de México-Tenochtitlan*, de José Jara, y el *Tormento de Cuauhtémoc*, debido a Leandro Izaguirre, obra ésta de una importancia semejante a la que en escultura tiene el *Cuauhtémoc*, de Miguel Noreña.

El ejemplo mayor que se puede presentar como antecedente, dentro de la tradición académica, es el de Saturnino Herrán, pintor profundamente nacionalista y autor, como se sabe, de unos proyectos para pintar los muros del Palacio de Bellas Artes. Con el tema de *Nuestros Dioses*, Herrán se había propuesto representar la síntesis histórica del ser del mexicano; síntesis en la cual la presencia del indígena era fundamental. Desgraciadamente, la muerte cortó la vida del maestro en 1918, cuando contaba con treinta y un años de edad. Cuatro años más tarde, la pintura mural del ciclo de la revolución se inició en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria.

Es admisible argumentar que no basta el que los pintores del siglo XIX se hayan ocupado de temas de contenido indigenista, puesto que sus propósitos eran otros y, sobre todo, estaban ayunos de una conciencia politizada como la que

tuvieron los muralistas del siglo XX, con Diego Rivera a la cabeza; sin embargo, ahí están sus telas como obras precursoras. Mas deseo insistir en cuanto a la originalidad de los temas: citaré el del trabajo, como un ejemplo más en cuanto antecedente, recurriendo otra vez a Saturnino Herrán, quien se ocupó en diversas ocasiones de los trabajadores, si bien con un sentido ilustrativo como lo ha advertido Raquel Tíbol.¹ Queda, como conclusión, que con el cambio de los tiempos los pintores mexicanos anteriores a 1921, se alejaban paulatinamente de los asuntos clásicos que, como ideales estéticos, se imponían desde la Academia, su atención también la fijaban en aquello que les resultaba más significativo, más acorde con su país, tal como la existencia de los indígenas y lo que implicaban desde un punto de vista histórico y social.

El terreno de los grandes temas que habrían de desarrollar los pintores del ciclo de la revolución se iba roturando, se iba creando una nueva conciencia en cuanto a lo que se habría de pintar; conciencia que apareció, incluso, en la obra de los maestros menores, como es el caso del cuasi desconocido Miguel de la Sotarriva y Suárez, autor de una pequeña tela ejecutada nada menos que en 1914; se trata de una curiosa alegoría sobre las reivindicaciones sociales de los campesinos levantados en armas.²

En cuanto a la práctica de la pintura ésta no desapareció del todo durante el siglo XIX; su empleo fue constante, por más que parezca contradecir ésto la ausencia de ejemplos que lo constaten. Se le utilizó para decorar los muros, bien al temple o al aceite, de interiores de casas, corredores de fincas campestres y edificios muni-

¹ Raquel Tíbol. "Imágenes del trabajo en la obra de Saturnino Herrán". *Suma*, Vol. II, Núm. 6. México, I.P.N., mayo, junio, julio de 1979.

² Ricardo Pérez Escamilla. *Miguel de la Sotarriva y Suárez. Pionero de la pintura de la Revolución Mexicana*. Catálogo de la exposición de su obra en la galería El Delfín. México, noviembre de 1978.

cipales. Pero donde alcanzó mayor empleo fue en los interiores y exteriores de las famosas pulquerías. No se crea que en estos establecimientos las obras se encargaban únicamente a pintores segundones, también los de formación académica intervenían. A Manuel Francisco Álvarez, como testigo presencial, se deben las siguientes noticias al respecto: "(Petronilo) Monroy obtuvo por oposición con Ramón Sagredo y Fidencio Vega, la clase de ornato en la Academia de San Carlos, y se dedicó a los trabajos de decoración, decorando en compañía de su condiscípulo José Obregón, las casas del general Don Manuel González. También pintó en varias pulquerías que como comercio lucrativo por la protección del público, daban albergue a las Bellas Artes, en general tan despreciadas. En la pulquería de la esquina de las calles de Balvanera y Jesús puede conocerse todavía en las puertas de la calle, la mano de otro artista, de nuestro inolvidable Ramón Rodríguez Arangoity, que proyectó y dirigió la obra de carpintería, así como Monroy se encargó de la pintura y decoración interior.

En otras pulquerías del rico empresario Garnica, pintó Monroy para una el cuadro *El amor cautivo* y en otra *La Fuente Embriagadora*, en la calle de Tacuba. Los trabajos de Monroy no fueron del agrado de sus compañeros los profesores de la Academia, y quien sabe que ideas absurdas se les ocurrieron, teniéndole muy a mal que pintara para las pulquerías creyendo que así se desprestigiaba el arte y los artistas. Hubo otro pintor discípulo de Clave Pedro Guadarrama, que se dedicó a la decoración y decoró varias pulquerías.³ Debe entenderse que cuando el autor habla de decoración, se refiere a la pintura mural,

la cual incluía uno o varios cuadros con diversos temas, tales como paisajes, el cultivo de los magueyes, vistas de las afamadas haciendas pulqueras y cuadros costumbristas.

Para toda investigación relacionada con la etapa inicial de la pintura mural, la consulta de la *Autobiografía* de José Clemente Orozco es imprescindible, por ser el testimonio vivo de uno de los principales creadores de tal arte. Con la energía contundente y la pasión que le caracterizó en todo cuanto escribió en tono personal, anoto que "La pintura mural se encontró en 1922 la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920, o sea veinte años. Por supuesto que tales ideas tuvieron su origen en los siglos anteriores, pero adquirieron su forma definitiva durante esas dos décadas. Todos sabemos en demasía que ningún hecho histórico aparece aislado y sin motivo".⁴

En cierto sentido, las palabras de Orozco que se han transcrito se pueden aplicar a los antecedentes históricos que en páginas atrás se han señalado. Sin embargo, en la misma *Autobiografía* él observó especial cuidado en indicar la importancia que Gerardo Murillo, el Dr. Atl, tuvo en la aparición de la pintura mural. Atl fue un pionero, lo fue mediante el entusiasmo con el que hablaba sobre ella a los jóvenes alumnos de la Academia, y lo fue también con el ejemplo, mediante la práctica en los murales que ejecutó, hoy en día, por desgracia, perdidos.

Entre 1896 y 1903 Gerardo Murillo vivió en Europa. Un año antes de su retorno a México

³ Manuel Francisco Álvarez, *Las pinturas de la Academia de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*, pp. 12-14. México, 1917.

⁴ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, p. 56. México, 1970.

y en pleno barrio latino de París, el poeta argentino Leopoldo Lugones le impuso el seudónimo con el que habría de immortalizarse: Dr. Atl. La mayor parte de los años pasados en esa primera estancia europea, transcurrieron en Italia. En Roma debió quedar profundamente impactado ante la fuerza expresiva de los murales de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina. Después de todo, esa fuerza resultaba acorde con su propio temperamento, pues no de otra manera se explica el que ninguna otra obra de los muchos maestros del Renacimiento que debió estudiar, haya influido en él en forma tan rotunda. Su adhesión al arte monumental se definió en Roma, y fue en esa ciudad donde pintó sus primeros murales. Por fortuna se conservan algunas noticias referentes a esas obras y otras más que realizó en París. Antonio de la Fuente, compañero de Atl en sus correrías europeas y más tarde su biógrafo, escribió lo siguiente:

"... en su lejana juventud bebió en las fuentes... del Renacimiento italiano, pobló allí por 1901 los muros de una Villa privada cercana a la famosa Villa Papa Giulio, en Roma, de seres colosales y fantásticos extraídos de la Capilla Sixtina... Yo vi esos murales pintados. En ellos se movía el hombre en sus luchas sociales y en sus batallas contra la naturaleza para aparecer triunfante en un gran panel central dominando el Universo. Estas pinturas fueron destruidas algunos años después de su ejecución al transformar el palacio en un edificio moderno. ¡Lamentable suceso! Desgraciadamente no es ese el solo hecho del que debemos dolernos. De 1907 a 1908, el Dr. Atl pintó en Boulogne-Sur-Seine, doce grandes paneles de yeso para ser colocados en la casa del

Pueblo de París, usando un procedimiento de su invención, muy semejante a la encáustica, pero más brillante y de más fácil manejo. El taller donde fueron pintadas estas obras era un antiguo salón de cine, de grandes dimensiones, pero las puertas que daban acceso eran extremadamente pequeñas y los paneles no pudieron salir. Se convino con los directores de la Casa del Pueblo en sacarlos por el techo, quitando el tragaluz, pero la dueña de la casa se opuso. El Dr. Atl dejó el asunto pendiente, abandonó la Ciudad Luz y volvió a México. Yo ignoro el paradero de esas magníficas decoraciones, pero conservo en mi poder tres de los bocetos originales que pueden dar idea de su importancia y su carácter"⁵

Las noticias ofrecidas por Antonio de la Fuente son interesantes, por más que provoquen dudas. Las noticias confirman la tendencia de Atl para trazar figuras colosales inspiradas en los frescos de la Capilla Sixtina; lo cual tendrá sus repercusiones más tarde en lo que realice en México. Con lo hecho, tanto en Roma como en París, el Dr. Atl resulta un precursor, no sólo en la práctica de murales, también lo es en las finalidades manifiestas en favor de un arte de intenciones sociales, como es el caso de lo pintado en la villa romana y, posiblemente, en los paneles destinados a la Casa del Pueblo en París, por más que no tengamos noticias detalladas sobre los temas. Sin embargo, respecto a los paneles parisinos, las fechas que anota De la Fuente presentan dudas, pues por esos años el Dr. Atl se encontraba en México trabajando en la Academia; soy de opinión que debió pintarlos durante los dos primeros años del siglo, pues son los que corresponden a su estancia en París; recuérdese, entre otras cosas,

⁵ Vide: *Exposición parietina (sic) del Dr. Atl. Selecciones, notas y comentarios de Antonio de la Fuente. Catálogo de la exposición "Cómo nace y crece un volcán, El Parietín". I.N.B.A. México, 1948 (?)*



Fig. 1 Dr. Atl. *El Sol*

que su primer autorretrato conocido está fechado en 1900 en la Ciudad Luz. Y ahora, dos preguntas en busca de contestación: ¿Qué destino han tenido los "tres bocetos originales" que fueron de De la Fuente? ¿Quién los ha visto? Sería muy interesante el darlos a conocer como las primicias muralistas del pintor.

Volvamos de nueva cuenta a la *Autobiografía* de José Clemente Orozco, quien sitúa al Dr. Atl como un promotor activo en favor del ejercicio de la pintura mural: ". . . encontré a Atl en la Academia; tenía ahí un estudio y asistía con nosotros a los talleres de pintura y de dibujo nocturno; mientras trabajábamos, él nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa y su vida en Roma; nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! ¡Los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misteriosos como las pirámides faraónicas, y cuya técnica se había perdido por cuatrocientos años! . . . Los dibujos que hacía Atl eran de gigantes musculosos en actitudes violentas como las de la Sixtina. Los modelos que copiábamos eran obligados a parecerse a los condenados del Juicio Final".⁶

En 1907 el filántropo poblano Alejandro Ruíz Olavarrieta donó a la Nación doscientas noventa y cinco pinturas y doscientas piezas de cerámica del período virreinal. Las pinturas fueron destinadas a las galerías de la Academia; las había europeas y mexicanas de diferentes siglos; sobre el valor real de las mismas nada es posible afirmar con seriedad, pues no fueron estudiadas debidamente. Hoy están disgregadas en museos, entre el polvo y el olvido de las bodegas.⁷

⁶ Op. cit. pp. 30-31.

⁷ Vide: "Cuantioso legado de pinturas y obras de arte". *El Arte y la Ciencia*, pp. 64-65. México, noviembre de 1907.

Con los acostumbrados y falsos entusiasmos del momento, las autoridades de la Academia dispusieron una galería especial para la exhibición de las pinturas, la cual se denominó pomposamente "Salón Olavarrieta". El ministro Justo Sierra comisionó al Dr. Atl para que recibiera y ordenara el legado y, por su parte, la Academia le pidió el que pintara unos murales alegóricos en el salón, mismos que concluyó en 1909, año en que quedó abierta al público la colección.⁸

Orozco, al escribir sobre los Atl-colors que inventara Gerardo Murillo, se refiere también a los murales: "Con los mismos colores pintó un gran friso de figuras femeninas como ninfas o musas conduciendo una giralda hacia un retrato de Olavarrieta, un filántropo de Puebla que donó una valiosa colección de cuadros antiguos a la Academia. Este friso estaba colocado sobre los mismos cuadros, que eran exhibidos por primera vez."⁹ Por su parte Antonio de la Fuente nos ofrece noticias más detalladas, aunque incurriendo nuevamente en errores en cuanto a la fecha. "Parece que nuestro biografiado ha tenido mala suerte en ésto de las decoloraciones murales. En 1909, un ilustre poblano, el Sr. Olavarrieta, regaló a la Nación una colección de cuadros y el Dr. Atl fue encargado de su instalación en una galería de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y le pareció muy adecuado, para festejar el obsequio y la vetustez de las obras, pintar una gran bacanal de mujeres desnudas encima de los cuadros oscurecidos por el tiempo. La decoración causó un escándalo fenomenal. Los periódicos la criticaron duramente y una revista de arquitectura publicó una graciosa caricatura y un comentario muy

sarcástico sobre aquella danza de bacantes encima de vírgenes falsificadas y de santos orando en una cueva. La esposa del Señor Presidente de la República, Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, mandó borrar la decoración pagana, una de las primeras manifestaciones que se realizaban en México como un signo de transformación del arte de la pintura."¹⁰

Por todo lo visto hasta aquí se infiere el interés constante que Atl tenía por la pintura mural, interés mostrado tanto en la práctica como en la enseñanza dentro del área escolar; todo hace de él, el precursor directo del muralismo contemporáneo. Pero aún hay otras noticias en favor de su obra de pionero. Nuevamente la *Autobiografía* de Orozco nos entrega valiosa información. Durante las famosas Fiestas del Centenario de la Independencia Nacional y bajo la dirección del Dr. Atl, los estudiantes de la Academia, Orozco entre ellos, consiguieron que las autoridades les dieran facilidades para mostrar sus obras, pinturas y esculturas, pues los organizadores de los festejos, con un sentido malinchista, los habían excluido al dar preferencia, nada menos, a una exposición de arte español. La muestra resultó un acontecimiento favorable para los mexicanos, así Orozco pudo escribir que "entusiasmados por el éxito, aceptamos una proposición del Doctor Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de "Centro Artístico", y cuyo objeto exclusivo era conseguir del gobierno, muros, en los edificios públicos, para pintar. ¡Al fin se realizaría nuestra ambición suprema. . . ! Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los

⁸ Vide: "La gran colección de pinturas de Olavarrieta" *Arte y Letras*, pp. 12-13. México, febrero 14 de 1909. En las ilustraciones incluidas algo se distingue sobre el carácter de las decoraciones de Atl.

⁹ Op. cit. p. 31.

¹⁰ Op. cit., sin página.

Fig. 2 Dr. Atl. *La Luna*.

tableros y levantamos andamios. . . La gran exposición de pintura mexicana había tenido lugar en septiembre de 1910, Empezamos a hacer preparativos para la pintura mural en noviembre siguiente. El día 20 estallaba la revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o postpuestos".¹¹

En los años álgidos de la revolución, Atl asumió un papel importante en contra de la dictadura de Victoriano Huerta, mas no abandonó

sus intereses artísticos. Con el triunfo de los constitucionalistas se le nombró director del viejo recinto académico, convertido en Escuela Nacional de Artes Plásticas. David Alfaro Siqueiros lo encontró allí tratando de "conducir las mentes de los jóvenes de entonces hacia el muralismo que posteriormente se inició en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria".¹²

Hasta aquí la exposición de las noticias históricas que nos presentan al Dr. Atl como el antecedente más inmediato en el surgimiento de la pintura mural contemporánea, de la cual le hace responsable E. Gómez Maillefert hacia 1930: "Le Docteur Atl fut le centre de le mouvement et le fut lui qui entreprit la décoration murale en peignant une grande frise dans un des grands salons de L'Ecole des Beaux Arts".¹³

La cuestión de quién fue el primero en ejecutar un mural a partir del llamado de José Vasconcelos entre 1921 y 1922, se lo han disputado tanto Roberto Montenegro como Xavier Guerrero y, por supuesto, Diego Rivera, quien fue en realidad el primero en trabajar en los muros del Anfiteatro Bolívar, en un proyecto muy ambicioso y del cual sólo una mínima parte realizó, obligado por el propio Vasconcelos al trasladarlo a pintar en los muros del recién concluido edificio de su flamante Secretaría. Rivera negó siempre a sus compañeros la primacía de la nueva pintura; al referirse a lo que habían trabajado tanto Guerrero como Montenegro, dijo, según Siqueiros, que el "Decorar bateas como lo habían hecho (en la iglesia) de San Pedro y San Pablo, no era hacer eso, pintura mural".¹⁴ Desconoció, asimismo, lo que Atl había pintado en el claustro del antiguo colegio jesuita, al respecto declaró,

¹¹ Op. cit. pp. 35-36.

¹² *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, p. 87. México, 1977.

¹³ "La peinture mexicaine contemporaine. Ses caractéristiques". *L'Art Vivant*, núm. 122 dedicado a México. París, enero 15 de 1930.

¹⁴ Op. cit., p. 179.

"en cuanto a lo intentado por el doctor Atl, sólo podía decir que era la obra de la momia de Miguel Angel y esto con quinientos años de retraso".¹⁵ Lo que interesa de manera particular para las finalidades de este trabajo son los afanes de Atl en pro del ejercicio de la pintura mural, más su labor creativa a partir de 1921 en una serie de murales que, por desgracia, no existen; pero sobre los cuales es posible tener una opinión gracias a las ilustraciones contenidas en un libro.¹⁶ sumados éstos a los anteriores, hacen de él algo más que un simple precursor.

En 1921 el Dr. Atl fue comisionado por José Vasconcelos para que pintara en los muros de la escalera y del claustro mayor del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, hoy Escuela Secundaria Número 7. Entre ese año y el siguiente trabajó allí, al mismo tiempo que lo hacía Roberto Montenegro en otro sitio del edificio. Los temas de que se ocupó, aunque diversos en apariencia, guardaban cierta relación entre sí; se trataba de grandes figuras desnudas y de extraños paisajes de singular expresión. Las pinturas ejecutadas con los colores a base de resinas que él mismo preparaba, llamaron de inmediato la atención del ministro, provocándole enojo, pues por lo que representaban quedaban fuera de las finalidades nacionalistas que había trazado en su política educativa.

Como un artista afiliado al simbolismo, aunque muy *sui generis*, se mostró Atl en esas pinturas. Mediante colosales figuras hizo la representación de las fuerzas o elementos de la naturaleza; no se sabe en que orden las dispuso, tampoco es posible afirmar si había más de las que hasta la fecha se conocen; en todo caso, resultaría

interesante llegar a saber si Atl se trazó un programa con los temas simbólicos a desarrollar. Para estudiar aquí esas pinturas les he fijado una ordenación de la siguiente manera: El Sol, la Luna, la Lluvia y el Viento. El Sol y la Luna aparecen en primer lugar únicamente, porque entre sus muchas significaciones vienen a ser también lo opuesto. Por otra parte, ya se sabe que el Sol representa al fuego, la lluvia al agua y el viento al aire; si se tratara de los cuatro elementos de la naturaleza física, según la filosofía griega, falta-



Fig. 3 Dr. Atl. *La Lluvia*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Rosendo Salazar, *México en pensamiento y acción*. Editorial Avante, México, 1926.

Fig. 4 Dr. Atl. *El Viento*.

ría la Tierra, a la que en el orden dado sustituye la Luna.

En el primer mural la figura de un hombre joven se antepone al disco del astro rey, con sus "rayos alternativamente rectos o llameantes. . . simbolizan la doble acción calórica y luminosa del sol"¹⁷ (Fig. 1). Dos desnudos femeninos, carentes de esbeltez y gracia, representaban sucesivamente a la Luna y a la Lluvia; la primera en su amplio y complejo simbolismo, como lo cambiante y lo femenino (Fig. 2), en tanto que la Lluvia, tomada como la fertilización que viene del cielo, estaba simbolizada por una mujer de cuyo pelo cae el agua hacia la Tierra (Fig. 3). El desnudo anguloso de un hombre representaba al Viento en su aspecto activo como la violencia del aire, uno de los cuatro elementos (Fig. 4).

Permitaseme regresar a la imagen del joven desnudo antepuesta al astro rey, pues es evidente la relación que guardaba, como concepto ideal de la figura humana, con la gigantesca escultura de *La raza blanca*, que Ignacio Asúnsolo modeló en yeso, precisamente en 1922. Asúnsolo había recibido el encargo por parte de José Vasconcelos, de erigir en el primer patio de la Secretaría de Educación, cuatro enormes estatuas que representarían a *Las cuatro razas cósmicas*, conforme a sus ideas filosóficas. Solamente una se hizo, mas pronto fue destruida. La pintura de Atl y la escultura de Asúnsolo, aparte el tamaño, se asemejaban bastante en la disposición general de los cuerpos, en detalles como las piernas y uno de los brazos. Lamentable es la destrucción de ambas obras.

Ignoro hasta que punto el Dr. Atl poseía

los conocimientos necesarios que eran tan comunes a los simbolistas; conocimientos respecto al ocultismo, o la iniciación mediante el Tarot; pero si puedo afirmar, aunque sin profundizar por hoy, que los murales que aquí se estudian fueron realizados dentro de las corrientes del ocultismo, al cual eran adictos muchos artistas e intelectuales durante esos años.¹⁸ Un ejemplo es el de Xavier Guerrero, quien en el mismo edificio pintó en una cúpula, nada menos que los signos del Zo-



¹⁷ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, p. 387. Barcelona, 1958.

¹⁸ En un reciente y novedoso trabajo, Fausto Ramírez Rojas se ha ocupado del ocultismo en José Clemente Orozco, al estudiar sus primeros murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Su trabajo, que aquí se recomienda ampliamente, lo presentó como ponencia bajo el título de "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", en el V Coloquio de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en noviembre de 1979, en Guadalajara, Jal.

díaco. Como es sabido, el Dr. Atl fue autor de una extensa obra literaria, en consecuencia, es posible que sus libros contengan más de una referencia respecto a sus conocimientos sobre el ocultismo.

El hombre que salió del mar, quizá el título correcto de esta pintura debió ser *Viaje nocturno por el mar*, puesto que este mito interpretado por Atl está relacionado con una "antigua noción. . . (según la cual) el sol durante la noche atravesaba los abismos inferiores experimentando una muerte, a veces concebida como real, seguida de resurrección; a veces concebida como figurada . . ."¹⁹ Otro mito antiguo, del cual también se ocupó expresándolo con evidente propiedad, fue el de *El Titán*, quien simboliza, en este caso, a "la fuerza salvaje e indomable de la naturaleza naciente".

Conforme al orden que he establecido para el estudio de los murales, viene a continuación un paisaje pintado en un gran paño de muro; dadas las dimensiones que debió tener se le dividió en dos partes para fotografiarlo, su título era *La Noche*, se trataba, pues, de un paisaje nocturno no exento de significados simbolistas. El paisaje estaba formado por rocas, cactáceas y flores, más la corriente rumorosa de un río; todo en medio de una noche estrellada sobre la que se destacaba propositivamente, una larga y ondulante nube que recorría el espacio infinito de la noche, a la que se relaciona "con el principio pasivo, con lo femenino y el inconsciente. . . la noche, como las aguas, tiene un significado de fertilidad, vitalidad, simiente".

En relación con la noche hay que situar el último mural que contenía una enorme y gro-



Fig. 5 Dr. Atl. *El hombre que salió del mar*.

tesca figura, la de *El vampiro*. Si aceptamos que los atributos que se dan al vampiro se propician por la noche, la colocación dada no es desafortunada. El representa la necrofilia, al ser desalmado y codicioso que no se detiene ante nada para lograr sus propósitos al amparo de las sombras nocturnas, de la oscuridad. El ciclo de pinturas quedaría cerrado con el mural dedicado a *La Ola*, que ante lo maléfico de la noche del

¹⁹ Juan-Eduardo Cirlot, op. cit., pp. 422-23, son interesantes las otras interpretaciones que allí se dan. Los entrocómidos que vengan a continuación, proceden también de este valioso Diccionario.



Fig. 6. El Titán.

vampiro, viene a simbolizar "la pureza por la espuma blanca".

Si se tiene presente la admiración que el Dr. Atl guardaba por los frescos de Miguel Angel, fácilmente se comprende el origen de las grandes figuras desnudas que pintó en San Pedro y San Pablo; cierto es que en ellas faltaban los escorzos y el movimiento característico en la obra del maestro florentino; más para Atl, al parecer, lo que importaba, simplemente, era el realizar un arte de formas monumentales como aquél, que tanto le había impresionado en el Vaticano.

Estudiadas las pinturas de Atl, hasta donde las condiciones de los grabados lo permiten, es posible formarse una idea sobre el valor de las mismas. No es necesario fatigarse para llegar al convencimiento de que la figura que simboliza al Sol era la mejor lograda en proporciones, composición y, desde luego, en dibujo. Algo semejante se puede repetir respecto al Titán, el cual mostraba, como máxima cualidad, una fuerza expresionista casi ausente en las otras figuras. En cuanto a la Luna y la Lluvia, como desnudos femeninos, dejarían mucho que desear si no se comprende de dónde proceden esos cuerpos robustos, casi viriles, son como ecos lejanos de las sibilas miguel-angelescas. No dejan de llamar la atención estos desnudos en un hombre terriblemente apasionado por las delicias de Eros. Se salva también, y con mucho, el desnudo simbólico del Viento; la composición de ese cuerpo de pronunciados quiebres, debió llamar la atención. Respecto a la Noche y la Ola, son interesantes y más aún si se tiene presente que el estilo definitivo de Atl como paisajista vino inmediatamente. No es posible decir más sobre unas pinturas privadas de su máxima cua-

lidad: el color.^{19 bis}

Hasta donde mis conocimientos llegan, no recuerdo que se haya escrito nada sobre la influencia del Dr. Atl sobre José Clemente Orozco. Recuérdese aquí el entusiasmo constante con el que Orozco se refiere a Atl, en su *Autobiografía*; sobre todo cuando hablaba de la pintura mural y de Miguel Angel. Si se tienen presentes los primeros murales de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria se convendrá en que las figuras desnudas allí pintadas, obedecían a un concepto monumental de las formas, semejantes al que Atl, en la misma fecha (1922), empleaba en el ex-colegio de San Pedro y San Pablo. Incluso, en el contenido mismo de los temas, existe una identificación.²⁰ En consecuencia, soy de la opinión de que Orozco no fue ajeno, en ese momento, a

la influencia emanada del tipo de arte que Atl practicaba.

En 1926 Rosendo Salazar publicó, bajo los auspicios del gobierno de Plutarco Elías Calles, el libro que contiene los grabados que reproducen las pinturas murales del Dr. Atl. No deja de ser significativa la importancia que confirió a la obra de Atl, junto a la de Diego Rivera y José Clemente Orozco, es posible que para ello le hayan movido razones de amistad, más lo cierto es que incluyó ocho murales. Con el tono propio de esos años de lucha y demagogia, escribió lo siguiente: "... manifestación monumental de los pueblos nuevos... la pintura de asuntos del trabajo organizado en sus luchas con el capitalismo; es formidable lo que en este punto de diamante de la Revolución social mexicana están realizando artis-

^{19 bis} Es extraño que Jean Chatlot no haya dicho nada sobre estos murales, en su libro *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925* (New Haven and London 1963); aunque sí hace mención, por referencia, de otras pinturas existentes en otro sitio del edificio; ver pp. 102-103.

²⁰ Para mayor abundancia de datos consúltese el trabajo de Fausto Ramírez Rojas, citado en la nota 18.



Fig. 7 Dr. Atl. *La Noche*. (Primera parte).

tas tan grandes como Diego Rivera, José Clemente Orozco y el Dr. Atl, pues con pintar sus cuadros en lugares donde todo el mundo puede admirarlos, al mismo tiempo que satisfacen un derecho, cual es exteriorizar sus concepciones artísticas, llenan una gran misión histórica nacional, al poner a la vista de todos, hombres y mujeres del presente y del mañana, los motivos primordiales de la actual etapa mexicana. . .”²¹

No obstante lo dicho, los murales de Atl fueron destruidos y quizá no resulte fallido el relacionar esta destrucción, con la que el propio Orozco hizo de los suyos en la Nacional Preparatoria. La destrucción principió durante el ministerio de José Vasconcelos y culminó, como se verá, bajo la administración educativa de Narciso Bassols. Pero dejemos que sea el propio pintor quien nos dé su versión, aunque tardía (1951), sobre tal hecho. “El Lic. José Vasconcelos, en su calidad de Secretario de Educación Pública, encomendó al suscrito la decoración de los muros de lo que se llamó la Preparatoria Chica, en el claustro de San Pedro y San Pablo, y de la escalera que ocupa una de las alas del propio edificio.

El suscrito se propuso llevar a cabo un trabajo basado en principios artísticos revolucionario, empleando técnicas de su invención, —el óleo al temple, la petro-resina y los atl-colors.

La decoración de los muros y el patio estaba formada por grandes paneles representando paisajes muy estilizados, encuadrados en figuras simbólicas, totalmente desnudas. Había muchos errores en la disposición general, pero el conjunto del trabajo era muy original y podría haber marcado el principio de una verdadera renovación

artística, si el Sr. Vasconcelos primero, y el Sr. Bassols después, no hubieran mandado borrar toda la obra por considerarla, según ellos dijeron, completamente pagana. En aquellos días imperaba un criterio completamente moscovita y no se admitían más que obreros en función de propaganda y símbolos marxistas.

Si la decoración no hubiera sido destruida y al suscrito se hubieran encomendado o bien las reformas que su trabajo exigía o algunas otras, quizá nuestro arte pictórico hubiera tomado nuevos rumbos, y al par de los artistas que desde aquella época fueron protegidos por el Gobierno, le hubiera sido posible presentar una renovación de un interés universal”. Mejico -24-V-51. Dr. Atl.²²

La destrucción de esas obras fue una pérdida lamentable para la historia de la pintura mural y su desarrollo, lo fue por la índole de los temas y la figuración empleada que ofrecían y, desde luego, por el autor mismo. Se transcribe a continuación el testimonio de Antonio de la Fuente, quien asienta que la destrucción “la realizaron, “al alimón”, dos eminentes intelectuales de nuestro país que fueron Secretarios de Educación. He aquí como Atl había pintado en los corredores del viejo claustro de San Pedro y San Pablo una serie de decoraciones con su procedimiento llamado Atl-Colors, saliéndose de todas las reglas y todos los cánones de la pintura mural y exhibiendo entre paisajes y fantasías cósmicas, bellos desnudos humanos. A uno de dichos funcionarios le chocaron tantas desnudeces y mandó poner taparrabos a los hombres y a las mujeres. Pero el otro no se conformó con el gesto pudente y so pretexto de que las pinturas eran

²¹ Op. cit., p. 94.

²² Este escrito mecanografiado, mas fechado y firmado por la mano de Atl, fue publicado por Clementina Díaz y de Ovando, en su libro sobre *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. U.N.A.M. México, 1951. Atl lo redactó expresamente para que fuera incluido en esta obra.

completamente paganas, (¡otra vez el paganismo!) las mandó borrar con una orden."²³

En realidad, los murales no fueron destruidos únicamente por los argumentos de "lo pagano y las desnudeces", en ello hubo razones de orden político, como el propio Atl lo indica. Para Vasconcelos las pinturas escapaban a sus postulados de un arte nacionalista, en tanto que para Bassols las razones eran, sin más, de tipo ideológico. Enorme contrariedad causó en el ánimo del artista la desaparición de sus obras; fastidiado por los injustos argumentos que se esgrimieron en contra suya, largó la práctica de la pintura mural para dedicarse, en adelante, a la del

paisaje. Los "pintores revolucionarios", sus compañeros, tomaron una orientación política con la que él no estuvo de acuerdo, según lo manifestó en diversas ocasiones; así, por ejemplo, en sus *Apuntes para un Diario*, escribió: "Mi obra decorativa estaba inspirada en una filosofía pagana, no tenía relación con la propaganda revolucionaria patrocinada por el Gobierno. Eran paisajes llenos de luz, noches estrelladas, mujeres y hombres desnudos con todo lo que Dios les dió".²⁴

En su libro *Gentes profanas en el convento*, volvió a aludir la causa contundente que le llevó al abandono del muralismo: "... porque mi temperamento de hombre independiente me

²³ Op. cit., sin número de página.

²⁴ Citado por Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl, pintor y poeta*, p. 167. México, 1952.

²⁵ Ver página 69, México 1950.

²⁶ Cita tomada de un estudio, al parecer, inédito. Una copia al carbón se encuentra en el Centro de Documentación del I.N.B.A.

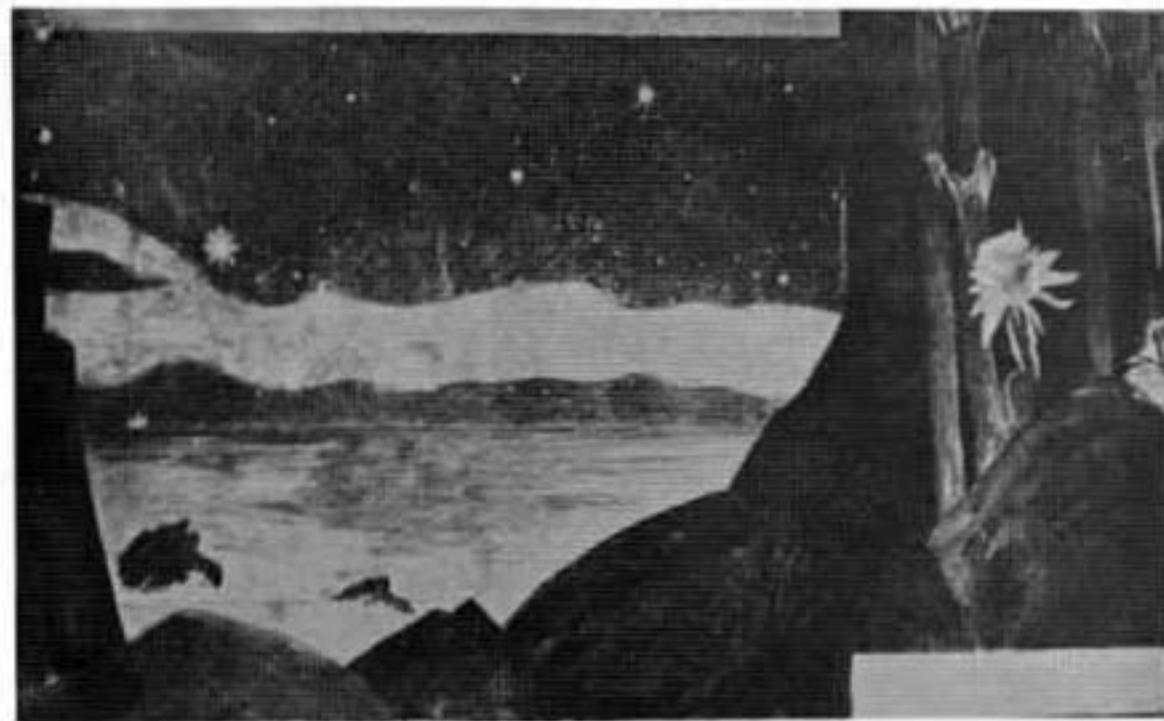


Fig. 8 Dr. Atl. *La Noche*. (Segunda parte).



Fig. 9 El Vampiro

impidió sumarme al grupo de pintores que trabajaban bajo la protección oficial, decorando edificios y pintando retratos".²⁵ A su amigo y biógrafo Antonio de la Fuente, le hizo las siguientes declaraciones: "Tu no comprendes esta situación, en primer lugar yo no tengo nada que decir en los muros. La revolución sigue en camino que a mí me disgusta. Se ha convertido en una administración conservadora y yo no podría hacer su crítica pintando sus errores porque no me lo permitirían. Vuelvo a la montaña y voy a dedicarme a interpretar la naturaleza sin preocupaciones. El paisaje es un género que se ha desarrollado dentro de un círculo pequeño, mezquino. Hay que sacarlo de esa ergástula. Cuando yo tenga algo que decir, cuando yo me sienta inspirado por acontecimientos sociales o políticos yo haré pintura mural".²⁶

Los argumentos expuestos por el Dr. Atl tienen el carácter de concluyentes. Mas pienso que precisamente por la complicada composición que requerían las pinturas murales, dado el fin que se les había destinado para ilustrar, entre otras cosas, la historia de México desde un punto de vista social, era poco lo que Atl tenía que hacer como artista, pues uno de los problemas mayores que advierto en su obra, es precisamente el de la composición donde intervienen varias figuras; ante este obstáculo, él había llegado a sus límites. Otro tanto puedo decir respecto al retrato; este género siempre presentó al artista serios problemas, no lo llegó a dominar satisfactoriamente, sus errores son evidentes, incluso en sus propias imágenes, en sus autorretratos. Veo así al Dr. Atl situado en una compleja situación, por una parte fue un innovador de la pintura,

mas no un continuador creativo por el lado de la pintura mural. Y es que, en realidad, la composición de una obra en la que intervienen muchas figuras, aparte de otros elementos complementarios, es distinta a la del paisaje; así que optó por éste.

No he logrado establecer con exactitud la fecha en la que Atl se fue a vivir al viejo convento de La Merced, de la ciudad de México. Opino que para 1924 ya estaba instalado allí y que dentro de ese lugar preparó la publicación de los seis tomos de *Iglesias de México*, patrocinado por la Secretaría de Hacienda. En los muros del hermoso claustro pintó la última obra de impor-

tancia. En esta obra la temática cambió por completo al ocuparse de una vista panorámica de Puebla y su interesante arquitectura virreinal, en la que sobresalen las cúpulas de las iglesias de la ciudad. La figura 11 nos muestra el estado en que se encontraba el mural antes de que fuera desprendido, en 1964, por técnicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a cuyo cargo corrió la restauración. La pintura actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec.

La vista panorámica está tomada desde Analcó; tanto la cúpula como las torres de la catedral ocupan el centro de la composición, si



Fig. 10 - Atl. *La Ola*.

bien se antepone en la parte inferior la cúpula de la capilla carmelita de Santa Teresa y en el entorno se desarrolla todo un espectáculo de cúpulas (Fig. 12). Esta construcción arquitectónica debió llamar, de manera particular, la atención del Dr. Atl; quizá tuvo muy presente la definición de Silvestre Baxter, quien escribió que México era un país de cúpulas; no es casual que el primer volumen de *Iglesias de México*, lo dedicara precisamente a ese tema, con el siguiente y significativo subtítulo: "La cúpula es una síntesis espacial. Ella representa, en México, la óptima y la máxima expresión arquitectónica".

Este primer volumen y tres más llevan textos y dibujos de Atl; en el inicial se incluyó la reproducción de una acuarela suya, con el siguiente pie: *Puebla la cupular* (panorama de la ciudad, desde el atrio de Analco). Es indudable que la acuarela sirvió de modelo para el mural.

Se ha llegado al final de esta investigación, cuyo propósito fue el mostrar ciertos antecedentes de la pintura mural del ciclo de la Revolución y la intervención activa de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, en favor de la aparición de la misma. Entre los antecedentes se puso de relieve la obra de pintores académicos del siglo XIX,



Fig. 11. Dr. Atl. *Cúpulas de Puebla*.
Ex-convento de La Merced. (Antes
de que se desprendiera el mural).

los cuales, con sus cuadros, se ocuparon de la historia indígena prehispánica, enalteciendo sus grandezas. Como es bien sabido, al tema indígena, ampliado en su constitución histórica, le prestaron especial cuidado los maestros del muralismo contemporáneo. También se mostró la existencia de una pintura mural, la que si bien fue practicada con otras intenciones, indica, por otra parte, la persistencia de tal manifestación artística en el medio mexicano. Figura clave entre el siglo XIX y el XX, es la de Saturnino Herrán, no precisamente porque haya trabajado en el siglo anterior, sino por lo que significa como arrastre de la tradición académica y su convicción nacionalista

que se enlaza con los pintores muralistas.

La parte medular de este trabajo está dedicada a la figura señera del Dr. Atl; se trajeron a nueva cuenta las noticias existentes sobre sus lejanos y perdidos murales europeos y se mostraron, gracias a las ilustraciones de un libro, las interesantísimas pinturas que ejecutó en el antiguo colegio jesuita de San Pedro y San Pablo, pinturas que lo muestran como un posible iniciado en el ocultismo, tal se desprende, al menos, de la carga simbólica que contenían aquellos murales.

Ojalá que el propósito fijado para esta investigación, cumpla con su cometido.²⁷

²⁷ Me es grato dar públicamente las gracias a Arturo Casado Navarro, por la ayuda que me dispensó en este trabajo. El señor Casado Navarro es autor de una extensa obra, en vías de publicación, en la que se estudian los distintos aspectos que conformaban la singular personalidad del Dr. Atl.

Fig. 12 Dr. Atl. *Cúpulas de Puebla*. Mural restaurado. Museo Nacional de Historia. Chapultepec.

