

TINA MODOTTI Y EL MURALISMO MEXICANO: MÁXIMO PACHECO

TINA MODOTTI AND THE MEXICAN MURALISM: MÁXIMO PACHECO

MARÍA DE LAS NIEVES RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ

Universidad Nacional Autónoma de México
C/Monte Albán, 518-202 B, Colonia Vértiz Narvarte,
Delegación Benito Juárez, 03600, México, DF, Tfno: (52) 55-44325387,
gentileschies@gmail.com

RESUMEN

Tina Modotti registró la actividad mural llevada a cabo en la ciudad de México en la década de los veinte. Su obra ayudó a difundir e internacionalizar el movimiento que para la década de los treinta se había ya solidificado. Máximo Pacheco, como ayudante de Fermín Revueltas y Diego Rivera, se formó en el movimiento de vanguardia mural y llegó a desarrollar un arte individual reconocido en el país, de gran valor artístico. Actualmente el patrimonio mural en México se está perdiendo y este artículo pretende ser un aporte a la historiografía para que se revalorice su legado no sólo al arte mexicano sino al latinoamericano en general.

Palabras clave: Fotografía, Máximo Pacheco, Muralismo mexicano, Tina Modotti, vanguardia.

ABSTRACT

Tina Modotti registered the mural activity in Mexico city in the early twenties. Her work helped to spread and internationalize the movement that for the decade of the thirties had already solidified. Máximo Pacheco, as assistant of Fermín Revueltas and Diego Rivera, was formed in mural art movement and developed an individual art of great artistic value. Currently the heritage of mural painting in Mexico is being lost and this article aims to contribute to the historiography to revalue its legacy not only for mexican art but for Latin American art in general.

Keywords: Avant-garde, Máximo Pacheco, Mexican muralism, Photography, Tina Modotti.

Recibido: 16.01.14. Revisado: 09.01.14. Aceptado: 21.04.14.

INTRODUCCIÓN

La obra mural en México se desarrolló a la par del movimiento de reconstrucción nacional sobre el triunfo revolucionario que

se había institucionalizado en el Gobierno del Presidente Álvaro Obregón. José Vasconcelos, como secretario de Educación Pública, reunió en torno al Ministerio a los intelectuales que habrían de concretar en el

imaginario la versión oficial de la lucha y el renacer de un nuevo México que emergía en base a preceptos nacionales.

El presente artículo tiene como finalidad el acercamiento al movimiento a través de la obra fotográfica que Tina Modotti realizó de los murales de Máximo Pacheco en la Escuela Primaria Domingo Sarmiento. En el capítulo de Resultados se presenta la posición del pintor en el movimiento mural como un aprendiz de Fermín Revueltas y luego de Diego Rivera. Así como también se hace una aproximación a la obra de la fotógrafa y cómo se circunscribió la obra mural de Pacheco junto a la realizada por la misma de las obras de Diego Rivera y José Clemente Orozco en los patios de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional Preparatoria respectivamente. En el capítulo de Discusión y Conclusiones se hace una confrontación de los resultados obtenidos en la investigación recuperando la memoria de uno de los muralistas más prolíficos del movimiento que fue olvidado por la crítica moderna al ser destruida gran parte de su obra.

MÉTODO

El método usado en la escritura de este artículo ha sido el histórico donde, a través del manejo de fuentes primarias, se ha investigado el tema para elaborar la producción historiográfica. Se ha tomado la heurística, en primer lugar, como la realización de la recopilación de las diversas fuentes que arrojaban datos sobre el tema para llevar a cabo la consecuente crítica objetiva para escribir la síntesis historiográfica.

RESULTADOS

“La memoria de mi trabajo está en mis manos, en mí”.
(Pacheco, 1995).

Máximo Pacheco Miranda nació en 1905 en el poblado de Huichapan, Hidalgo. La muerte prematura de su madre y la adhesión de su padre a la facción villista durante la Revolución hizo que marchara a la Ciudad de México en 1913. Allí se inscribió, a la edad de trece años, en la Academia de Bellas Artes, donde inmediatamente destacó por su especial destreza en el dibujo.

Con el impulso educativo del gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón a partir de 1920 se emprendió la construcción de más escuelas hacia donde se proyectaría la labor de difusión de la Historia a través de la obra mural asociándose, así, la nueva estética nacional a la formación educativa. Para tal propósito José Vasconcelos como Ministro de Instrucción Pública hizo regresar de Europa a Diego Rivera en 1922 y lo comisionó para pintar el mural de *La Creación* en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. El maestro seleccionó una serie de ayudantes que se mantuvieron a su lado para los subsecuentes proyectos. Xavier Guerrero, Amado de la Cueva, Máximo Pacheco, Pablo O'Higgins y Jean Charlot colaboraron en los realizados en la Secretaría de Educación Pública (1923-1929) en la Calle de República de Argentina del centro histórico o aquellos de la Universidad Autónoma de Chapingo (1923-1927), “moliendo los colores, preparando los barnices, levantando andamios, aplanando y enluciendo las superficies, adiestrándose lo mismo lo mismo en la encáustica que en el

fresco” (Molina Enríquez, 1928) y recibiendo la paga de 400 pesos por cada mural.

Rivera trabajó hasta quedar exhausto en *La Creación*. Su jornada laboral de más de 12 horas diarias dio como resultado la proyección de una obra simbólica que remitió a las fuerzas órficas de la creación, tema que poco tenía que ver con el empuje del gobierno posrevolucionario. La visión cambió radicalmente tras el viaje realizado a Yucatán, donde retomó los temas netamente mexicanos para desarrollarlos a través de los 674 metros cuadrados de la Secretaría de Educación Pública. Allí mostraría, en palabras de José Vasconcelos, “paneles con mujeres, vestidas típicamente y para la escalera un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, y se transforma después en paisaje de altiplanicie para terminar con los volcanes” (Taibo II, 2004). Esto fue la representación del México vital. La mirada se entornó hacia la nación y el discurso se convirtió en la mejor manera de impulsar la educación a través del imaginario monumental y público. Se conformaría entonces la Historia y el conocimiento del medio a través del pincel de un grupo de artistas que, unidos en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), propusieron un nuevo lenguaje estético mural de contenido nacional.

El espíritu inquieto y autodidacta de Máximo Pacheco le llevó a perfilarse como uno de los artistas potenciales en la década de los veinte a pesar de que se trataba del ayudante de un muralista. Fue destacado el énfasis con el que se forjó su carácter artístico y su destreza gráfica en parte debida a la tradición otomí en la que se había educado y que confería a sus obras un cierto primitivismo inconsciente que fascinaba al público —tan en boga en la Europa de

las vanguardias— y que lo convirtió en su época en el “único artista que podía vivir de las ventas de sus cuadros, aunque siguió llevando una vida de frugalidad indígena” (Brenner, 1985). Con todo, Pacheco fue presentado como una joven promesa del arte que revitalizó a través de su obra la visión de un México de provincia, profundo, desbordado por la rica y exótica vegetación que contemplaba en sus largas caminatas a Texcoco o Atizapán (Pacheco, 1995); quizás como la recuperación utópica de la ‘Españaña’, barrio de donde era originario el artista (Charlot, 1985) al que nunca volvió y que plasmó, de igual modo, en *La tierra antes de la aparición del hombre*, dibujo con el que ganó un Concurso de pintura infantil que había celebrado la Secretaría de Educación Pública.

A partir de 1922 se sumó al movimiento de pintura mural bajo el mando de Fermín Revueltas en la Escuela Nacional Preparatoria (Charlot, 1985). Juntos pintaron el panel *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, ubicado en un pequeño corredor de la Escuela frente al mural de Ramón Alva de la Canal *El desembarco de los españoles*. Pacheco pintó gran parte de dicho mural, ya que Revueltas atravesó en este momento una crisis de alcoholismo que le imposibilitaba realizar trazo alguno. Roberto Reyes Pérez, que fungía igualmente como ayudante del Maestro Revueltas, rememoró, con gran acierto que

Máximo Pacheco y yo ayudamos a Revueltas en la Preparatoria. Una vez, Vasconcelos vino, en un paseo de inspección de los murales para encontrarse con que Revueltas no estaba: Pacheco, de dieciséis años, pintaba en su lugar. Vasconcelos se encolerizó: ‘Así que los maestros

no hacen nada, y los ayudantes hacen el trabajo de los maestros. ¿Cómo te llamas, muchacho?». Contestó el pequeño Pacheco, con una humilde actitud indígena: “No lo diré, señor Secretario, porque si lo digo, mi señor Revueltas me regaña”. “Muy bien, le preguntaré al conserje”. Don Trini, dócilmente dio la información. “¡Bueno, de ahora en adelante, Pacheco, tú recibirás el salario en lugar de Revueltas!”.

El asustado Pacheco se mantuvo muy callado respecto al incidente y, al siguiente día de pago, Revueltas hizo cola con todos en la ventana del pagador, solo para escuchar: “Se acabó. Por orden del señor Vasconcelos, su salario ha sido transferido a un cierto señor Pacheco”. De ahí en adelante, Revueltas enviaba al pequeño Pacheco a hacer la cola todos los días de pago, y lo agarraba a su regreso, quitándole el dinero, excepto el sueldo usual de ayudante: un peso a la semana.

Vasconcelos supo de esto, vino nuevamente y le gritó a Pacheco, que como siempre trabajaba colgado de un alto andamio: “Eh, muchacho tonto, así que le das tu dinero a Revueltas. Bueno, ¡de ahora en adelante ninguno de los dos recibe nada!” (Charlot, 1985).

Imbuido en el activismo político del gremio ingresó al SOTPE promoviendo así la producción de un arte monumental de base popular al que tuviera acceso toda la sociedad. Asimismo formó parte de la Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios (FEAR), la cual después se adhirió a la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) (Ortiz Gaitán, 1994) con quien expuso *Nadador*, óleo en venta por trescientos dólares enviado por la Galería Central de Arte de la Ciudad de México

y *Soldados*, un dibujo propiedad de Agustín Velásquez Chávez. Desde 1923 hasta 1945 (Suárez, 1972) ejecutó murales de reminiscencia riveriana tan importantes como *El almuerzo*, un fresco para la Escuela Primaria Presidente Domingo Sarmiento en 1927 que ganó la admiración de Anita Brenner quien logró destacar los rasgos “auténticos y mexicanos” (Brenner, 1985) de la obra que concretó la representación de un idealismo natural en el tratamiento de temas agrarios (Toor, 1927) o el fresco para la Biblioteca de la casa del doctor José Manuel Puig Casauranc, Secretario de Educación Pública, en Lomas de Chapultepec. Años más tarde ganaría la mención de los críticos norteamericanos al analizar las obras que expuso junto a José Clemente Orozco, Diego Rivera y Fermín Revueltas en el Centro de Arte de Nueva York (Molina Enríquez, 1928).

En 1935 participó en el encargo dado por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública de realizar la decoración mural de la Confederación Campesina “Emiliano Zapata” en la ciudad de Puebla para representar los ideales revolucionarios en el reparto agrario y la educación socialista en diversos paneles donde deberían realizar los retratos monumentales de José María Morelos, Emiliano Zapata, Domingo Arenas y Úrsulo Galván (*El Universal*, 1935). Satisfechos con el trabajo el Departamento los comisionó en “brigadas de pintores revolucionarios” para representar la lucha social y la filosofía de la nueva enseñanza en escuelas públicas. Así, Máximo Pacheco junto a Jesús Guerrero Galván y Santos Balmori decoraron el Centro Escolar Revolución, la Escuela Estado de Sonora y la Escuela Secundaria número 2, organismos desarrollados por el proyecto cardenista en el país (*El Nacional*, 1935).

El contacto de Tina Modotti con los distintos muralistas que trabajaban en los edificios públicos de la Ciudad de México en la década de los veinte propició que las obras de Máximo Pacheco quedasen inmortalizadas en la obra de la fotógrafa, por inclusión. Se pueden agrupar en dos grandes rubros:

—*Fotografía de inclusión*, en la que aparece Máximo Pacheco representado como ‘sujeto-creador’ ataviado con el correspondiente *over-all* símbolo del obrero cualificado, una cachucha, botas de trabajo y su cajón con materiales de pintura. Presentaba una actitud activa, está trabajando de modo meticuloso un mural de índole social en el cual él es retratado como artista y no como ayudante (Fig. 1).



Figura 1. Tina Modotti, Máximo Pacheco pintando frecos, citado en *Mexican Folkways*, vol. 3, núm. 3, México, 1927, p. 136. Máximo Pacheco, tras haber preparado el muro, comienza a dibujar las figuras que deben ser coloreadas por el maestro.

–*Fotografía de obra*, como aquella que representaba la obra del autor como objeto autónomo pese a estar contenida en un marco arquitectónico. Las representaciones fotográficas que se tuvieron de Máximo Pacheco correspondían al año de 1927, fecha en la que realizó *El almuerzo*, fresco para la Escuela Primaria Presidente Domingo Sarmiento, en la Ciudad de México. Dichas fotos fueron utilizadas por la revista

Mexican Folkways para ilustrar dos artículos (Toor, 1927) que sobre Pacheco había escrito Frances Toor, editora de la misma. La serie constó de doce fotografías –tres de las cuales correspondían al fresco citado anteriormente– cuya factura, composición y ejecución denotaron la mano de Tina Modotti, aunque solamente haya una intitulada con el crédito correspondiente (Fig. 2).



Figura 2. Tina Modotti, reproducción fotográfica de los frescos realizados por Máximo Pacheco en la Escuela la Domingo Sarmiento, citado en *Mexican Folkways*, vol. 3, núm. 3, México, 1927, p. 154.

La fotografías representaron una pintura integrada en la arquitectura y en consonancia con el medio que la rodeaba, esto fue el Parque de Balbuena, en las afueras de la Ciudad de México, lugar que mantenía aún un sentido de naturaleza plena al estar rodeado de una vasta vegetación. En el arco pétreo de medio punto que daba acceso al inmueble Pacheco realizó –a modo de promontorio– un soporte sobre el que descansaron las dos figuras púberes (masculino/femenino) que habían de simbolizar la unión de la tierra: el muchacho que sostiene la hoz se prepara a organizar la siembra mientras que la muchacha, del otro lado, recoge la cosecha. El tema era meramente agrarista y trataba de vincular a los niños con los procedimientos y ciclos del trabajo en el campo, llegando a representarlos como parte del proceso en los ciclos evolutivos de la vida en los que la educación tomaba un papel definitivo. Las diferentes representaciones cobraban vida y autonomía en las tomas fotográficas mostrándose como una opción de trabajo vital que dignificaba al hombre y lo ponía en contacto con las fuerzas primigenias de una naturaleza que aparecía ensalzada en su vía mística: grandes árboles frutales que rebozaban de frutos y se ofrecían sensualmente al espectador, flores de tamaño exorbitado que rezumaban belleza y trabajadores dignificados en la fusión con el elemento prehispánico y pan-teísta de la diosa tierra (madre/tierra).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Entre 1925 y 1950 más de 150 murales pintados en Escuelas públicas fueron destruidos por la Secretaría de Educación Pública y otra gran cantidad han sido desprendidos, sobrepintados, esgrafiados o manchados a

pesar de que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas marcaba que debían conservarse, restaurarse y recuperarse. El caso particular de Máximo Pacheco remitió a esta situación y ha sido, en gran parte, debido a la labor fotográfica realizada por Tina Modotti y ciertas publicaciones de la época que las difundieron que se puede conocer el valor y desarrollo de las obras que se acometieron como parte de la aplicación del programa educativo socialista en la República posrevolucionaria.

La obra de Pacheco supone un acercamiento a la práctica y el ambiente artístico-intelectual del México de los veinte-treinta. Subyace el acercamiento a los temas e íconos socialistas así como también la carga ideológica de las imágenes, en las cuales enfatizaba la muestra iconográfica en la representación de las masas o los indígenas con sus aperos de labranza en una apología de la vida mexicana de campo, a los cuales se les abría la posibilidad a través de la educación y los proyectos comunistas de ingresar a un mundo industrializado que prometía ser mejor (Rodríguez y Méndez, 2007/2008). La promesa concretada en la utopía proletaria se reflejaba en su obra que “en verdad es lo más alejado de preocupaciones, simbolismos y de ideas [...]. La sensación plástica que nos produce, el equilibrio y la organización tan perfecta de sus masas” (Molina Enríquez, 1928) que lo ubican dentro de la tradición de vanguardia mexicana. Denotaba el amor y la admiración por México y lo mexicano a través de su propia persona y su obra pero, sobre todo, de sus paisajes y del trabajo de sus ciudadanos que se veía claramente reflejado en la búsqueda de un arte social y nacional imbuido del discurso posrevolucionario. Por eso deseaba ser “buen pintor [para] pintar cosas reales e imagina-

rias, del campo y del mar” (Toor, 1927) que podría encontrar en el extranjero pero que él quiso buscar en su propio México.

En suma, el influjo recíproco que se desarrolló en el México posrevolucionario entre todas las manifestaciones artístico-culturales fue de vital importancia para el desarrollo plástico de las generaciones posteriores, sobre todo, debido al apoyo que ejercieron en la construcción de un imaginario nacional mexicano que permeó a los lenguajes de la Escuela Nacional de Pintura y que tuvieron su origen en estas obras, actualmente, perdidas.

BIBLIOGRAFÍA

- BRENNER, A. (1985), *Ídolos tras los altares*, México, Editorial Domés.
- CHARLOT, J. (1985), *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*, México, Editorial Domés.
- _____. (1935), “El edificio de la Confederación Campesina Emiliano Zapata, de Puebla, fue decorado”: *El Universal*, 7.
- (2002), *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- MOLINA ENRÍQUEZ, R. (1928), Máximo Pacheco, el pintor que aprendió con el Renacimiento. *El Universal Ilustrado* 561, 34.
- ORTIZ GAITÁN, J. (1994), *El muralismo mexicano. Otros maestros*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- PACHECO, C. (1995), *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1935), “Pintura en las escuelas”. *El Nacional*, 2-4.
- RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ, Ma. de las N. (2007/2008), Una aproximación a la estética posrevolucionaria en México: Tina Modotti y el muralismo mexicano. *La Torre del Virrey* 4, 102-107.
- SUÁREZ, O. S. (1972), *Inventario del muralismo mexicano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TAIBO II, P. I. (2004), El muro y el machete: *Rebeldía* 25, 52.
- TOOR, F. (1927), Los frescos de Pacheco en la Escuela Sarmiento. *Mexican Folkways* 3, 154-157.
- TOOR, F. (1927), Máximo Pacheco. *Mexican Folkways* 3, 132-136.