

DE REVOLUCIONES Y CAMBIOS CULTURALES.

YUCATÁN 1915-1929

Victoria Novelo-Oppenheim

Resumen: El origen del artículo es una reflexión que busca responder a la interrogante de hasta qué punto las ideas de la Revolución mexicana se reflejaron en la cultura regional de Yucatán en la etapa en que se construía una “mexicanidad” distinta para el México posrevolucionario. Se compara el tipo de reconocimiento que las artesanías recibieron en el centro del país y hasta qué punto se repitió en Yucatán. A partir de la visita que hizo a Yucatán el entonces secretario de educación, José Vasconcelos, y de las ideas en boga sobre el mestizaje cultural, se describe la situación que guardaba la cultura local. Si bien varios factores contribuyeron a que en el estado se asumieran como propias las ideologías del nacionalismo cultural, finalmente la historia yucateca y la apropiación que los artistas hicieron de los símbolos mayas aportaron sus propias expresiones nacionalistas influyendo incluso en el extranjero.

Palabras clave: Revolución, cultura, regionalismo, nacionalismo, arte.

Abstract: The article is a reflection that seeks to answer the question of to what extent the ideas of the Mexican Revolution were reflected in the regional culture of Yucatan at the stage when a different Mexican identity was being built for post-revolutionary Mexico. It compares the kind of recognition that popular arts and crafts received in the center of the country and in Yucatan. As from the visit to Yucatan of José Vasconcelos, then Secretary of Education, his ideas of cultural mixing are taken into consideration and the situation that kept the local culture is described. Although several factors contributed in the fact that Yucatan assumed the ideologies of cultural nationalism, the history and the appropriation that Yucatecan artists did of the Mayan symbols, provided its own nationalist expressions and even held a strong influence abroad.

Keywords: Revolution, culture, regionalism, nationalism, art.

Los preámbulos del nacionalismo de la Revolución

Durante el movimiento revolucionario mexicano de principios del siglo XX el país fue un hervidero de ideas, acciones y planes tanto militares como civiles y sus diversas alianzas. En el plano de la cultura y especialmente en el centro del país, entre muchas otras propuestas comenzó

Enviado a dictamen: 26 de junio de 2012

Aprobación: 04 de agosto de 2012

Revisiones: 1

Dra. Victoria Novelo Oppenheim, etnóloga, Escuela Nacional de Antropología e Historia, doctora en antropología, CIESAS, Unidad Peninsular, Temas de especialización: antropología del trabajo, arte y culturas populares, antropología visual. Correo electrónico: noveloppen@hotmail.com.

a construirse un discurso que exaltaba el arte y las artesanías indígenas como valores sublimes y genuinos que tendrían un papel importante en la encarnación de la futura “mexicanidad”.¹ Los intelectuales estudiosos de los problemas sociales, convencidos de la necesidad de hacer cambios en la dispareja sociedad —los deseables y los posibles—, aprovecharon las oportunidades que se abrían para “forjar la patria”, como dijo en 1916 uno de ellos, el antropólogo don Manuel Gamio.² En Yucatán, si bien se reprodujeron algunas de esas propuestas, se construyeron otras vinculadas a su propia historia y realidad.

No era la primera vez que se discutían estos asuntos en México. La presencia y protagonismo de los pueblos nativos, sobre todo en tiempos de cambios y tomas de conciencia, obligó a reflexionar sobre ellos y lo que significaban socialmente. De acuerdo a diferentes interpretaciones, los indios eran vistos como herederos de culturas ricas y complejas, como fuerza de trabajo en infinidad de artes y oficios, como enemigos de clase, como culpables del atraso y, por tanto, obstáculos de los afanes modernizadores, como incógnitas culturales y como ingrediente fundamental en los mestizajes. Ahí estaban, muy mermados por los diversos efectos de la conquista, agazapados u ocultos, pacientes y acechando, sometidos y guerreando, pero siempre presentes, los indios vivos, pero también los muertos.

Si bien la Constitución de 1857 dio a los indios la igualdad jurídica, los liberales de esa época hacían la distinción entre los indígenas del pasado y los de su presente; los indios prehispánicos brindaban elementos para fundar un nuevo nacionalismo, los indios vivientes de la época manifestaban el retraso del país. Esta división entre las sociedades indígenas del pasado y del presente, además de obstaculizar la percepción de la coexistencia de culturas diferentes, aunque se reconocía la “otredad” cultural de los indios, sólo aceptaba la existencia de una cultura nacional que representaba el progreso y la modernidad; la variedad y pluralidad cultural no sería reconocida hasta la etapa revolucionaria del siglo

XX. La necesidad de desentrañar ese pasado dio pie al nacimiento y desarrollo de la arqueología en México y desde 1860 se elaboró un proyecto de ley que declaraba propiedad nacional los monumentos arqueológicos del país ante el continuo saqueo que llevaban a cabo los entusiastas aventureros coleccionistas. (Casanova, 1987: 9).

En tiempos del porfiriato el indio vivo, con fama de rebelde y con una realidad cotidiana cerca del campesinado pobre y lejos de los ideales de un país liberal moderno, no era compatible con la idea del indio (genérico) prehispánico, considerado como una gloria nacional cuya cultura suministraba los símbolos que adoptaban las artes plásticas nacionalistas. La plástica de la etapa porfirista es bastante pródiga en el uso de símbolos, formas, proporciones y representaciones de una porción de la estética prehispánica, especialmente la maya y la azteca, lo que, junto con el gusto por enviar “antigüedades mexicanas” a las exposiciones internacionales, conformó la imagen oficial de México hacia el exterior: bellos restos pétreos de indios petrificados.³

Para forjar a la patria

Con el fin de “unificar a la población”, premisa para refundar la nación, tomaron fuerza las ideas de Manuel Gamio y muchos otros intelectuales que pensaban en forma parecida: la necesidad de buscar la “ fusión de las razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de los elementos sociales”, como condiciones para que la población mexicana “constituya y encarne una Patria poderosa y una nacionalidad coherente y definida” (los entrecomillados en Gamio, 1960: 83). En ese marco de, podría decirse, la cruzada por el mestizaje y la nueva nacionalidad, empezaron a calificarse y valorarse como positivas algunas de las expresiones culturales de los indios de México, quienes objetivamente eran herederos de los pobladores originarios, mayoría de la población,

hablantes de decenas de idiomas y masa empobrecida de trabajadores del campo.

En 1921, con motivo de los festejos del centenario de la consumación de la independencia, el nuevo gobierno encabezado por el presidente Obregón reconoció en forma pública su admiración por las artesanías indias que a partir de entonces tendrían un lugar privilegiado en el discurso nacionalista. Con el concurso de varios artistas pintores que se habían afiliado al movimiento constitucionalista y se habían educado artísticamente en Europa, como se acostumbraba, se presentó la primera exposición de artes populares en la ciudad de México y en Los Ángeles, California, y como presentación-catálogo, se editó, y al año siguiente se reeditó, el libro *Las artes populares de México*, del pintor Gerardo Murillo, *Dr. Atl.*⁴

Por entonces y desde 1920 era secretario de educación pública José Vasconcelos, personaje polémico y multidimensional en su pensamiento y acción.⁵ En su obra *La raza cósmica* (1925) encontramos su visión del mestizaje que debía llevar a una civilización superior.⁶

Vasconcelos había emprendido en 1920 una vasta campaña de alfabetización y tomado decisiones que influyeron en el modo de pensar el arte y su función social: la apertura de edificios públicos a los muralistas, las grandes tiradas de libros clásicos, la enseñanza artística con una orientación uniforme y nacional buscando que la práctica estética se iniciara desde la escuela primaria, el teatro al aire libre y el apoyo a las danzas, los cantos populares y las actividades artesanales.

En la esfera de la educación pública de entonces, se planteaban preguntas que siguen recibiendo la atención de los intelectuales: ¿existe una cultura mexicana?, ¿es la cultura algo necesariamente reservado para una élite, o se puede aspirar a crear una ‘cultura popular’ en un país donde aproximadamente 80% de la población es analfabeta y tiene un nivel de vida sumamente bajo? (Fell, 1989: 361). Las interrogantes guiaron entonces varias de las acciones:

Entre 1923 y 1924, el Departamento de Bellas Artes realizó una intensa propaganda cultural basada en la difusión entre medios obreros y populares de la producción literaria, canciones, pintura y escultura nacionales. La propaganda incluyó el uso del cine documental y, en 1923, el departamento contaba con 105 películas sobre geografía e historia nacional, higiene, ciencias naturales e industrias modernas (Fell, 1989: 742). No tengo mayor información sobre el destino de las películas.⁷

Por otra parte, el departamento de antropología del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, bajo la dirección del antropólogo Othón de Mendizábal, organizó algunas misiones hacia diferentes partes de México para proponer a los artesanos indios que se habían “desviado” del buen camino, diseños y modelos que podrían realizar usando sus colores y materiales tradicionales, con lo que también comenzó un proceso de intervención en los modos de producción artesanal tradicionales, buscando nuevos modelos “mexicanos”. Por su parte, Adolfo Best Maugard, apasionado de las artesanías, tuvo a su cargo normalizar la enseñanza de dibujo en las escuelas primarias, normales y técnicas del Distrito Federal; su método se basó en una “gramática del dibujo” cuyos elementos resultaron del estudio de más de dos mil diseños de alfarería que había hecho por encargo del antropólogo Franz Boas (Fell, 1989: 435).⁸

La educación y la cultura en el Yucatán de la Revolución

Se dice que Yucatán se incorporó oficialmente a la Revolución mexicana cuando llegó a la península el general carrancista Salvador Alvarado en 1915 enviado como nuevo gobernador para eliminar el levantamiento opositor a la Revolución.⁹ Entre 1915 y 1918, Alvarado legisló para controlar y ampliar el mercado henequenero y terminar con los privilegios de los oligarcas —a quienes bautizó como la “casta divina”—, aniquilar la servidumbre de las haciendas, iniciar un tímido reparto

agrario, proporcionar facilidades para la instalación de agrupaciones obreras y reestructurar la educación en el estado, actividad a la que dedicó una gran energía. La Ley Estatal del Trabajo que promulgó en 1915 era la más avanzada del país en ese entonces (Quezada, 2001: 191). También convocó al Primer Congreso Feminista celebrado en la República en enero de 1916, dio igualdad jurídica a las mujeres y reglamentó la ley de divorcio en 1915. La apertura que promovió Alvarado hizo posible la creación del Partido Socialista Obrero, fundado en 1916 que, después de algunos cambios de nombre, llevaría a Felipe Carrillo Puerto a la gubernatura del estado en 1922 (Sandoval y Mantilla, 1994: 41). Carrillo Puerto había pasado del anarquismo al marxismo y con esa perspectiva libró sus últimas batallas hasta convertirse en gobernador “por la vía de las elecciones pacíficas. No duró mucho tiempo en el gobierno. Después de dos años escasos fue asesinado durante el levantamiento delahuertista en Yucatán” (Paoli, 2004: 48-49).

Creado el Departamento de Educación Pública en 1915, se promulgó la enseñanza primaria obligatoria y se ordenó la creación de escuelas rurales en todas las haciendas de mediana importancia del estado para terminar con el analfabetismo, y de escuelas nocturnas para trabajadores e hijos de obreros; se crearon bibliotecas populares en todo el estado; se fusionaron las dos escuelas normales y nació la Escuela Normal Mixta, con un jardín de niños anexo que ensayó métodos pedagógicos nuevos; se cerraron los colegios conservadores y cléricales; se protegió un ensayo de escuela racionalista, una casa para niños con el sistema Montessori dirigido por una feminista y se fundó una escuela especial para indios. No todo tuvo éxito; las primarias y la Normal se volvieron a separar por sexos, pero al menos se ensayaron por primera vez otras relaciones de género entre los futuros profesores. A las escuelas públicas se les dieron nombres de héroes y personajes nacionales como Hidalgo y Morelos, y se iniciaron las juras de la bandera los sábados en la mañana; eran los primeros

intentos de “mexicanizar” a Yucatán (Sandoval y Mantilla, 1994; Urzaiz: 1944: 200).

En 1916 se fundó la Escuela de Bellas Artes del Estado como fruto de una sociedad literaria y cultural llamada Ateneo Peninsular en la que enseñaron profesores venidos de la ciudad de México, pertenecientes a una generación que abandonó la tutela de la academia de San Carlos y estudió en la escuela al aire libre de Coyoacán. Al decir de Eduardo Urzaiz, esos “artistas no yucatecos fueron los primeros en hacer arte yucateco” (Urzaiz, 1944: 651).¹⁰ “Nuestros jóvenes pintores que antes copiaban llanuras nevadas, lagos tranquilos y montañas suizas con grupos de vacas berrendas, empezaron a trasladar al lienzo las asoleadas plazas, las callejas solitarias y pintorescas y las viejas iglesias coloniales de Yucatán, sus playas arenosas y sus bellas mestizas de albos ropajes” (ver foto 1). Los maestros y sus alumnos pasaban semanas enteras en Chichén Itzá y Uxmal, “saturando su espíritu en aquel ambiente de arte primitivo y original”. La Escuela de Bellas Artes perduró hasta 1936, año en que se la fusionó con la escuela de música. De 1939 a 1941 volvió a tener vida independiente como escuela popular de artes plásticas (Urzaiz, 1944).

El programa educativo alvaradista giró en torno a la idea de “regeneración” y el de Felipe Carrillo Puerto profundizó los cambios en el sistema educativo, buscó una educación orientada a la formación de la conciencia social estableciendo una ley de educación racionalista con el espíritu de la Constitución de 1917. Bajo su mandato se creó la Universidad Nacional del Sureste con un acuerdo donde el estado de Yucatán aceptaba la federalización de la educación que había pedido Vasconcelos. También desarrolló una activa política editorial y promovió entre los trabajadores el gusto por la música distribuyendo instrumentos para bandas en pueblos pobres (Sandoval y Mantilla, 1994: 135-137, 143). Dentro de la labor educativa emprendió una gran campaña contra el alcoholismo que en 1922 ya había logrado significativos avances y se preocupó por

fomentar entre los mayas un sentimiento de orgullo por su gran tradición cultural; él mismo era hablante de maya. También organizó trabajo comunal para construir caminos a las ruinas de Chichén Itzá y Uxmal, entonces poco accesibles.

El reconocimiento de las artes populares en Yucatán

Poco se sabe si existió alguna relación entre el reconocimiento e interés por las artes y culturas populares que tuvieron lugar en la capital y algún fenómeno similar sucedido en la península yucateca en la etapa revolucionaria. A pesar de la poca información, se pueden seguir algunas pistas para documentar el tema.

Hay alguna literatura que documenta la existencia de una producción artesanal bastante amplia. Existe una sobresaliente y visible herencia cultural prehispánica que ya tenía resonancia mundial desde el siglo XIX.¹¹ Además, José Vasconcelos hizo un viaje a Yucatán en 1921 del que poco se ha escrito y en esa visita hizo varios señalamientos a la vida literaria y artística de Yucatán y el deseable nacionalismo cultural.

Entre los orígenes de un reconocimiento yucateco oficial al trabajo artesanal, figura una improvisada exposición en Mérida de productos naturales y manufacturados para la visita de la emperatriz Carlota en 1865. Hubo otra exposición más formal en 1871, y una segunda Exposición de Yucatán en 1879 con otras preliminares en Izamal y Tizimín, que mostraron la producción artesanal de la entidad (Barrera, 1979: 167-168). Debe citarse también la fundación de El Museo Yucateco en 1871, a instancias del obispo Crescencio Carrillo y Ancona, para atesorar y exhibir el patrimonio cultural prehispánico con colecciones de arqueología, etnografía, flora y fauna.¹²

José Vasconcelos le dedicó cinco días de visita a Yucatán y se hizo acompañar por Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Jaime Torres Bodet,

Carlos Pellicer y Pedro Henríquez Ureña, todos ellos influyentes y conocidos intelectuales.¹³ La comitiva visitó Uxmal y Chichen Itzá, Mérida, Valladolid y Dzitás; admiraron una suntuosa vaquería y asistieron a una velada en el teatro Peón Contreras (*El Popular*, 26, 29, 30 de noviembre, 1921).

En el viaje, el ministro Vasconcelos iba expresando su ideario en los temas de educación, patrimonio cultural, mestizaje cultural y nacionalismo. Tras las visitas a Uxmal y Chichen Itzá, por cierto, guiadas por Felipe Carrillo Puerto entonces gobernador electo y Manuel Amábilis —arquitecto yucateco formado en París quien regresó al terraño para colaborar con el general Alvarado—, Vasconcelos enfatizó la necesidad de que el gobierno mexicano tomara el control de las investigaciones arqueológicas para poner fin a los abusos de las misiones extranjeras, que sacaban del país las mejores piezas descubiertas (Fell, 1989: 93).¹⁴ El cronista del periódico *El Popular* consignó que el

Lic. Vasconcelos ha tomado apuntes minuciosos y ha expresado a sus acompañantes hermosos proyectos que tiene en perspectiva realizar, principalmente en lo que se refiere a la conservación de los edificios (...) Se han tomado también numerosas fotografías y los pintores que viajan en la comitiva inspiran para sus futuras obras sobre arte maya (*El Popular*, 26, 29, 30 de noviembre, 1921).

En otro momento de su viaje Vasconcelos dijo: En Yucatán, como en el resto del país,

la vida literaria y artística es muy mezquina, porque lleva un siglo de estar imitando lo francés y lo inglés, y lo que es imitación no puede ser un éxito. Sólo llegaremos a tener verdadero arte y verdadera literatura cuando se fundan en una cultura nueva y total las distintas razas que forman nuestra nacionalidad y los elementos indígenas con los importados (Fell, 1989: 93-94).

Su acompañante Diego Rivera, había hecho una crítica en el mismo sentido a los artistas e intelectuales que tenían la vista puesta en el extranjero, cuando visitó una exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes y preguntó:

¿por qué en la tierra en que hay la maravillosa arquitectura de Teotihuacan, Mitla, Chichén y la escultura antigua más pura y sólidamente plástica del mundo, la exhibición que nos dan maestros escultores actuales parece representar los efectos de un descarrilamiento? (Fell, 1989: 364).

A Vasconcelos le parecía que Yucatán poseía una personalidad original que era su “misterio” pero, según él, hasta ese momento, ni el arte ni la literatura se habían preocupado por revelarlo, no por falta de talento, sino por falta de un interés verdadero. Aunque le había parecido un éxito la representación de la ópera *Aída* que se le ofreció en el teatro Peón Contreras, no se había tratado de una manifestación representativa del genio yucateco (Fell, 1989: 94). ¿Cuál sería el genio yucateco al que se refería Vasconcelos? No era el mismo al que aludía Diego Rivera en su admiración por la arquitectura prehispánica, pues Vasconcelos pensaba más bien en construir un mestizaje dirigido, por así decir, desde el Estado. Al igual que en la tradición liberal, no todos los valores indígenas los consideraba positivos.

Vasconcelos no desea que los habitantes de Yucatán vuelvan a convertirse en mayas, e incluso se opone a que se conserve el maya como lengua de uso común; pero no está de acuerdo en que todas las formas de la vida artística tengan que llevar forzosamente un sello europeo: ‘el secreto del éxito se encontrará, como siempre, en una síntesis de la vida humana, porque el arte es eso, la expresión profunda y sintética del verdadero sentir humano de cada época’ (Fell, 1989: 95).¹⁵

A partir de los retazos de dichos y discursos que he referido, si bien no es posible hacer afirmaciones concluyentes, es posible conjeturar por dónde iban los pensamientos de los notables de la época, quienes tenían a su cargo la orientación y dirección del cambio cultural que, decían, la nación requería. La referencia de Vasconcelos al idioma maya, por ejemplo, no deja de ser una contradicción entre proclamar la existencia y el fomento de las culturas populares que la dependencia a su cargo patrocinaba entusiastamente y, al mismo tiempo, negarle la posibilidad de desarrollo al idioma —vehículo cultural por excelencia—, que entonces hablaba la mayoría de la población yucateca. Y desde luego se oponía a lo que el futuro gobernador Carrillo Puerto pensaba y planeaba, que era decretar al maya como idioma oficial.¹⁶

Cambios culturales en Yucatán

Veamos un poco cómo estaba la situación yucateca en estos temas que inquietaban a Vasconcelos cuando tuvo lugar su visita.

Indudablemente podemos ver transformaciones muy importantes en la esfera cultural de Yucatán realizadas a partir del gobierno de Alvarado; sin embargo, también debe tomarse en cuenta que la vida social yucateca sumaba experiencias significativas que le habían dado definitivamente una identidad distingible en el conjunto del país y pudieron haber allanado el camino para esos cambios. Entre esas experiencias pueden citarse:

- Una larga lucha armada interna iniciada en 1847, conocida como “la guerra de castas”, que enfrentó a un movimiento indígena rebelde con las fuerzas militares.¹⁷
- Un fenómeno de apropiación por parte de la sociedad no india, y por tanto una aceptación tácita, del idioma maya-yucateco y algunos de sus vocablos en las relaciones entre las clases.

De ese modo el maya, como parte de la cultura propia de la etnia originaria, dejó de ser exclusivo, originando un idioma español lleno de vocablos y acentos mayas vigente hasta la fecha.

- Un continuo intercambio así como un ir y venir de mercaderías, personas e ideas por los puertos yucatecos (Sisal y después Progreso, puertas de Yucatán al mundo hasta que se abrió la carretera al resto de México en la sexta década del siglo XX) que facilitó la interrelación de yucatecos con exiliados y visitantes de variadas geografías y profesiones, en especial cubanos y españoles, obreros y profesionistas. El intercambio produjo, por una parte, el desarrollo y puesta al día de varios campos de conocimiento y de arte (medicina, teatro, música) y, por otra, ayudó a formar un pequeño estrato intelectual crítico que se integró a la labor educativa con grupos obreros que, especialmente en la rama de transportes (ferrocarriles y portuarios), pero también en otros gremios, organizaron la resistencia a la política porfirista, publicaron periódicos críticos y crearon sindicatos y agrupaciones políticas.¹⁸
- También existían herencias en la esfera de las artes plásticas, una nacida en el siglo XIX y otras en tiempos anteriores. Gabriel Vicente Gahona Pasos, dibujante, grabador y caricaturista, que usaba el seudónimo de Picheta, se hizo famoso con sus contribuciones a varios periódicos políticos y fue profesor de muchos; por su trabajo satírico ha sido comparado con José Guadalupe Posada.¹⁹

Para agregar a los estilos de vida cultural presentes en Yucatán, hay que decir que había revistas literarias, estudios de fotógrafos —algunos que han pasado a la historia de la fotografía en México, como el de la familia Guerra— y varios periódicos y semanarios creados desde el siglo XIX, pero que continuaron y se ampliaron en el siglo XX. Entre éstos, los dedicados al cine, al que los yucatecos eran afectos desde 1904

cuando se estableció en Mérida una de las primeras casas alquiladoras de películas que hubo en el país (Ramírez, 2006: 24). Había cinematógrafos en muchas localidades del estado que mostraban películas europeas y estadounidenses, aunque Yucatán puede presumir de haber tenido producción autóctona de cine desde fechas tan tempranas como 1903. Los pioneros, Carlos Martínez de Arredondo y Castro y Manuel Cirerol Sansores hicieron, entre otras muchas filmaciones, la primera película de largo metraje en México, “auténticamente yucateca”, titulada *1810 o Los Libertadores* (Ramírez, 2006: 27, 43). También había una rica vida nocturna con espectáculos de zarzuela, teatro regional cubano y yucateco y teatro de variedades.

Mucho más desarrollado estaba el trabajo de los artesanos. En las entonces llamadas “artes menores”, había especialistas prácticamente en cada rama artesanal que se producían en varias partes de la península y del estado: en el terreno de la escultura, destacaron los talladores de santos en madera policromada y había asimismo orfebrería, alfarería, tejido, bordado, sombrerería, cestería, talabartería, encuadernación y hechura de hamacas.

Sin embargo, fuera del reconocimiento expresado en las exposiciones de fines del siglo XIX, no encontré valoraciones locales públicas semejantes a las que se hicieron en la capital del país en cuanto a la producción plástica artesanal como ingrediente protagónico de la mexicanidad o la “yucatequidad”, al menos no en la misma forma. Posiblemente no se veía la necesidad de reflexionar sobre objetos de uso común y cotidiano y no resultaba significativa una valoración más allá de su funcionalidad. Las artesanías fueron incluidas como tema, central o secundario, en el arte yucateco revolucionario—costumbrista—, en la pintura, mural y de caballete, pero fundamentalmente, como se verá, en la arquitectura. Entre los artistas, hubo procesos ideológicos de búsqueda del mestizaje que iban en la misma dirección que la intelectualidad revolucionaria triunfante quería imprimir a la nación. Aunque las

artesanías no fueron reconocidas en exhibiciones públicas, sí hubo un importante reconocimiento a los valores de la producción plástica de Yucatán, pasada y presente, que se dio con un sentido de afirmación de lo yucateco y que se expresó en forma más nítida en la arquitectura.

Un ejemplo destacado fue la realización del pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, a cargo del arquitecto yucateco Manuel Amábilis Domínguez, en un estilo que después se conoció como *neomaya*, que, en pocas palabras habla del anhelo por afirmar la identidad reflejando la nostalgia por las raíces prehispánicas. En la utilización de los símbolos prehispánicos como imagen oficial de la nación, el proyecto del pabellón se inscribe en una continuidad que venía dándose en el país desde el siglo XIX; es diferente, sin embargo, en la propuesta de dar a Yucatán un estilo arquitectónico moderno, distintivo y propio.²⁰

Amábilis había ganado con su proyecto “Itzá” el concurso para construir el Pabellón de México en Sevilla para la exposición iberoamericana de 1929.²¹ En la construcción estuvo acompañado por otros artistas yucatecos: Leopoldo Tomassi López realizó el trabajo escultórico en piedra tallada y yeso y Victor M. Reyes se encargó de la pintura mural, los frisos y vitrales. Toda la obra está inspirada en la arquitectura prehispánica de varios sitios en Yucatán, especialmente Chichén Itzá y Sayil, si bien están presentes elementos que hoy están catalogados como estilo *puuc*, aunque Amábilis los nombró “toltecas” (ver fotos 2, 3, 5, 6).

En la concepción de Amábilis, en las fachadas del Pabellón,

expresamente se ha querido que nuestra arquitectura luzca toda su pureza clásica; se han respetado las siluetas, los ritmos, las masas, la composición genuina de nuestros arcaicos monumentos; con ellos se ha vestido el México de hoy (...) En los interiores, para hacerlos más íntimamente mexicanos, para que

expresaran algo del sentimiento palpitante actual, se ha aunado a las grandes líneas y masas de nuestra arquitectura tolteca, la plasticidad ingenua y purísima de nuestras artes populares que, como una profunda canción, prende sus armonías, cual festones de luces, en todos los amplios trazos arquitectónicos. (...) Nosotros sólo hemos tratado de traer a España el arte de nuestros abuelos, a través de nuestra cultura nacional de hoy, para que lo conozcan los europeos cómo es realmente en sí... (Amábilis, 1929: 27).

Los vitrales con temas como, El Maíz, Yucatán, El jarabe tapatío y Xochimilco, que alternan con El Trabajo, La Industria y el Comercio, La Aviación y las Fuerzas Hidráulicas, así como los decorados de la cúpula con dibujos estilo historieta, mostraban vestimentas, técnicas de trabajo artesano y actividades rurales que, junto con los cuadros Los alfareros, Las yucatecas, Los tejedores y Los agricultores, representaban, al decir de Amábilis, la síntesis a la que llegó el pintor Reyes y “de que ha hecho gala en la caracterización de la raza mexicana” (Amábilis, 1929: 27).

Los futuros estereotipos de la cultura nacional en construcción estaban todos ahí. Las directrices, las orientaciones y, según algunos, las “recetas” para un arte nacionalista, aparecen juntas como en un techo que ha generado infinidad de imitaciones y se ha repetido hasta la saciedad. Sin embargo, habría que subrayar que, en esta obra, no fue la cultura del centro de México la que representó al arte nacional, fue una muestra maya por más que el arquitecto la denominó “tolteca”.

Lo que resulta sumamente interesante para las historias de las artes nacionalistas de la época es que los motivos y estructuras mayas no sólo inspiraron a los arquitectos y pintores mexicanos:

Mientras en México se daba la discusión sobre la validez de los formatos neo-indígenas, en los Estados Unidos se había venido incubando desde el siglo XIX un singular proceso de aceptación de la morfología

plástica prehispánica, motivado originalmente por la gran expectación que provocó en aquel país el descubrimiento de las espectaculares ciudades mayas del sureste mexicano (De Anda Alanís, 1987: 28).²²

Pero la diferencia en la manera de utilizar las formas arquitectónicas fue que en Estados Unidos se hizo un proceso de estilización que pudiera incorporarse a la construcción moderna “y de reducción de las formas arquitectónicas a sus generatrices geométricas fundamentales en las que resultaría insólito concebir su adecuación, como fue el caso de los rascacielos” (De Anda Alanís, 1987: 28).²³

De lo dicho hasta aquí, es válido pensar que, en Yucatán, antes, durante y después de la visita de Vasconcelos, diversos segmentos de la población yucateca estuvieron abiertos a los cambios, algunos radicales —aceptando o tolerando las diferencias entre clases, entre culturas, entre idiomas, entre nacionalidades—, lo que supuso nuevas formas de pensar y actuar. Mirar hacia el interior aceptando y adaptando las enseñanzas del exterior significó un gran cambio en varios campos. Y si bien están presentes, a veces con fuerza, los brotes regionalistas, y todavía hay quienes piensan que es preferible una Mérida blanca en términos raciales, los valores que pregonaba el nacionalismo de la revolución fueron aceptados.²⁴ En los casos de los artistas que, como los de la capital de la República, preferían estudiar en Europa, regresaron al terreno buscando una identidad para su arte. Es indudable que los yucatecos tuvieron y usaron los vasos comunicantes sociales abiertos entre Yucatán, el resto del país y otros países; esta certeza ayuda a debilitar el mito de que Yucatán era una especie de isla encerrada en sí misma dentro de la República.

Para el tema de este texto, Yucatán caminó a la par del arte y la cultura nacionalista que la Revolución quiso construir, si bien en el plano arquitectónico podemos encontrar continuidades con períodos previos a la Revolución en el aspecto del dominio de la estética maya

prehispánica, primero como modelo a seguir, luego como inspiración de una nueva tradición “neomaya” (ver foto 4).

En un nuevo tipo de intercambio, desde fuera de Yucatán llegó el gusto por cambiar los temas pictóricos, y así, las vacas suizas fueron abandonadas y sustituidas por paisajes locales, especialmente aquellos pletóricos de monumentos mayas, paisajes y vidas rurales, iniciando un estilo regional nuevo. Al mismo tiempo, esos mismos monumentos inspiraban a notables arquitectos de Estados Unidos, también en busca de nuevos estilos y tradiciones para sus construcciones modernas. No cabe duda que en la raíz de muchos cambios en el terreno de las artes figuran intercambios y mestizajes que desarrollan ricas creatividades una vez que se da el paso para superar las estrecheces de los encierros intelectuales provincianos.

Notas

¹ El concepto de “cultura” sumamente polisémico, lo uso en su sentido antropológico elemental, como estilo de vida, todo aquello que permite hablar de una cierta manera de vivir y abarca tanto las formas regulares del comportamiento como las cosas de las que nos rodeamos o desde cómo las fabricamos y las usamos, hasta la manera en que percibimos e interpretamos el mundo. Se distingue entre formas objetivadas (visibles, observables) y subjetivas o internalizadas de la cultura, que han sido socialmente construidas, transformadas y compartidas por una sociedad o parte de ella, de acuerdo a su tipo de organización y división social y que, como principios y valores, orientan el comportamiento público y privado. Hay culturas particulares, de clase, hay también culturas oficiales, culturas regionales y, de acuerdo a su relación con el sistema de poder las hay dominantes y subalternas.

² Para el “padre de la antropología”, don Manuel Gamio, no todo lo indígena resultaba valioso. Por ejemplo, él consideraba que los indios vivían en muchos aspectos

con un retraso de 400 años y el “baño civilizador” que se les había dado a través de la religión, la vestimenta, el alfabeto, no había pasado de la epidermis. Manuel Gamio fue alumno de Franz Boas, de quien adoptó el enfoque culturalista característico de la antropología estadounidense de principios del siglo XX. En 1911 formó parte del grupo que fundó la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana en la ciudad de México. Gamio ocupó la dirección de esta escuela entre 1916-1920, cuando cerró por falta de recursos económicos. Entre 1913 y 1916, ocupó el cargo de inspector general de Monumentos Arqueológicos de la Secretaría de Educación Pública y luego estuvo al frente de la Dirección de Antropología creada en 1917, institución donde se estudiaron los grupos de población y se investigaron las culturas indias.

³ De esta época es el “Arco Maya” construido para las fiestas presidenciales en Mérida, 1906; el proyecto de Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París, 1889; el Arco del estado de Oaxaca en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México, 1899; el monumento a Cuauhtémoc en la ciudad de México, 1887. Antes, en 1877, se mandaron a hacer esculturas de Ahuizotl e Itzcóatl que se colocaron en 1891 en la plaza de Carlos IV y luego se trasladaron a la salida de la carretera a Pachuca, los famosos “indios verdes”. En la exposición de París de 1867, realizada en el Campo Marte, se construyó una maqueta del templo de Quetzalcóatl de Xochicalco. Aunque hay que decir que no todo fue rechazo a los indios vivos en el porfiriato. También se expresaron preocupaciones por “su atraso”.

⁴ Los artistas eran Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Javier Guerrero, Adolfo Best Maugard y Gerardo Murillo; algunos habían estudiado en Europa y regresaron a México para participar en el movimiento constitucionalista. El Dr. Atl, había sido incluso intermediario entre Carranza y los obreros asociados en la Casa del Obrero Mundial. El trabajo de los pintores tuvo repercusión en la revaloración de las artes

populares y a esa causa se sumaron muchos intelectuales y artistas que investigaron y divulgaron las entonces artes populares, artes vernáculas, industrias típicas o artes indígenas; no había mucho acuerdo entonces sobre cómo nombrar a esos objetos plásticos ni sobre el uso de los conceptos.

⁵ Simpatizante del socialismo, en la década de los años veinte, hace un viraje al nacionalsocialismo de Hitler durante la segunda guerra; despreció a los Estados Unidos en los veinte y durante la guerra fría apoyó a los aliados (Fell, 1989: 9). El “socialismo” de entonces no implicaba la lucha de clases.

⁶ “Una mezcla de razas consumada de acuerdo con las leyes de la comodidad social, la simpatía y la belleza, conducirá a la formación de un tipo infinitamente superior a todos los que han existido (...) Los tipos más bajos de la especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo, el negro, y poco a poco, por extinción voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas. Las razas inferiores, al educarse, se harían menos prolíficas, y los mejores especímenes irán ascendiendo en una escala de mejoramiento étnico, cuyo tipo máximo no es precisamente el blanco, sino esa nueva raza, a la que el mismo blanco tendrá que aspirar con el objeto de conquistar la síntesis” (Vasconcelos, 2010: 26-27).

⁷ Aurelio de Los Reyes (1994) enumera los títulos de películas documentales que se hicieron entre 1920-1923 para promover los paisajes y los recursos del país en el extranjero. Los que patrocinaba la Secretaría de Educación se destinaban a su exhibición por proyectionistas ambulantes en la capital y otras ciudades. Cita también un documental científico patrocinado por la Secretaría de Agricultura y Fomento, de la que dependía la Dirección de Antropología, que también produjo documentales. En cuanto a la ubicación de las películas, sólo se habla de una que parece haber dirigido Othón de Mendizábal para el Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía

en 1922, *Fiestas de Chalma*, de la que hay una copia en la filmoteca de la UNAM.

⁸ Denuevosaltaelnombre delantropólogo estadounidense, maestro de Manuel Gamio, como una figura importante en el desarrollo de una visión antropológica en México y, por tanto, en la construcción de la cultura nacional. No deja de ser paradójico.

⁹ Sobre el período de Salvador Alvarado en Yucatán y el gobierno y la práctica política de Felipe Carrillo Puerto hay una abultada e importante bibliografía. Sólo mencionaré aquí a Francisco José Paoli Bolio (2004 y 1984), Sergio Quezada (2001), Antonio Pérez Betancourt y José Luis Sierra Villarreal (1989), Antonio Pérez Betancourt y Rodolfo Ruz Menéndez (1988), así como la misma obra escrita de Alvarado y, prácticamente, todos los libros de historia general de Yucatán y de México.

¹⁰ En 1913 se habían fundado en la ciudad de México las Escuelas de Pintura al Aire Libre por Alfredo Ramos Martínez y sus discípulos. Las Escuelas fueron el “catalizador de una nueva visión de hacer pintura *au plein air* y tuvieron la función, según su iniciador, de ‘des-academizar la Academia’. En esas escuelas se propuso un arte nacionalista al incluir temas sobre la patria y el pasado prehispánico (“Efemérides”, Revista electrónica *Imágenes*, 1 de noviembre de 2006, en www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/efemerides/efe_ramos.html [consulta: 17 de junio de 2010]).

¹¹ Las ruinas mayas habían atraído a un gran número de exploradores, entre ellos al diplomático austriaco Emanuel von Friedrichstal, que llegó a Yucatán y Campeche en 1841 equipado con un daguerrotipo “con el cual ha logrado formar una hermosa colección de las vistas que ofrecen las más+ celebradas ruinas de Yucatan” y se anunció en la revista *Museo Yucateco* para sacar “retratos de medio cuerpo y cuerpo entero al moderado precio de 6 pesos los unos y 8 pesos los otros” (*Museo Yucateco*, octubre, 1841). Otros célebres viajeros fueron John Lloyd Stephens, Frederick Catherwood, Desiré Charnay, Augustus Le Plongeon y Teobert Maler.

¹² El Museo parece ser el primero que se creó después del de la ciudad de México. El obispo fundador de la institución nacido en Izamal era historiador y literato, estudioso de la civilización maya y hablante del idioma maya.

¹³ La mayoría de los compañeros de Vasconcelos del Ateneo de la Juventud fundado en 1909 tendrían un papel protagónico en la puesta en marcha de los planes para desarrollar una nueva educación nacionalista.

¹⁴ Los monumentos mayas han sido de especial predilección de aventureros y exploradores. Ya es conocido que Edward H. Thompson, arqueólogo que pidió ser cónsul de Estados Unidos en Mérida, adquirió en 1894 la hacienda Chichén Itzá y se dedicó varios años (entre 1904-1911) a sacar vestigios arqueológicos y a dragar el cenote vendiendo muchas de las piezas al Museo Peabody. Fue expulsado del país pero nunca devolvió lo que saqueó. En 1918, en el mismo Chichén, pero auspiciado por la *Carnegie Institution*, se hizo un proyecto de excavación que duraría 20 años, con Sylvanus G. Morley como asociado a cargo. Además de explorador y arqueólogo fue espía al servicio de la oficina de inteligencia naval de Estados Unidos. Tampoco se salvó el fotógrafo D. Charnay del deseo de llevarse “recuerdos” arqueológicos a París. El saqueo y destrucción de lo que consideramos patrimonio nacional no se refiere sólo al tema del saqueo arqueológico, incluye los robos de documentos, libros, las falsificaciones. Un excelente artículo sobre este tema es el de Daniel Schavelzon (2010).

¹⁵ “Lo que Vasconcelos opina de Yucatán por Roberto Barrios”, *El Universal Ilustrado*, núm. 242, 22 de dic. 1921, citado en Fell (1989: 95).

¹⁶ Los idiomas indígenas, que como cualquier idioma son la base, vehículo, depósito flexible, heredado y transformador de representaciones, percepciones, visiones y acciones de la cultura, no se valoraron como expresiones propias de las mismas; en un proceso de mestizaje, debían desaparecer en aras de un lenguaje nacional. El anfitrión de Vasconcelos, F. Carrillo Puerto, pensaba por el contrario, que la lengua

maya debía ser de enseñanza obligatoria en las escuelas y que él esperaba, como gobernador, decretarla idioma oficial. (citado en Sandoval y Mantilla, 1994: 164).

¹⁷ El movimiento rebelde se desató frente a todo un sistema de injusticia que los hacendados y la iglesia montaron contra la dignidad, el trabajo y la economía de la población india y que atacó por igual a los militares locales y federales. El movimiento fue oficialmente pacificado en 1901, aunque todavía en 1935 había rebeldes confinados en lo que sería el estado de Quintana Roo.

¹⁸ En la tesis de maestría de Fausto José Martínez Díaz (2010) se relatan estas actividades obreras.

¹⁹ “Picheta” era hijo de español y yucateca. En 1845 fue enviado por el gobierno de Yucatán a Italia a perfeccionar sus dotes artísticas, aunque regresó dos años después. Fue el primero en Yucatán que hizo retratos al óleo y pintó al natural. Trabajó en el periódico satírico *Don Bullebulle* durante 1847; en 1866 fue dibujante y caricaturista del periódico político *La Burla* (Urzáiz, 1944: 585).

²⁰ Esta obra de Amábilis, junto con otras construcciones como el Sanatorio Rendón Peniche (1919), hoy sede de la UNAM en Mérida, la Casa del Pueblo (1928) y el edificio del Diario de Yucatán (1933), están catalogadas hoy día como de estilo neomaya, del que hay hasta una versión neomaya del Art Decó.

²¹ El pabellón fue cedido al Ayuntamiento de Sevilla, que le dio varios usos hasta que, ya deteriorado por el abandono, fue cedido en 1995 a la Universidad de Sevilla. Allí se rescató y restauró aunque casi todos los vitrales, puertas, yesería, rejas y jardines se habían perdido. Fue reinaugurado en 1998. En la celebración del V Centenario del “encuentro entre dos mundos” se celebró otra feria en Sevilla. Entonces, quien hizo el pabellón de México fue Pedro Ramírez Vázquez. (Fernández: 2006). Al decir de Amábilis, “el proyecto concebido con sujeción estricta a la arquitectura clásica que ostentan los monumentos antiguos de México, resuelve, de una manera perfecta, el problema de la

circulación...” Tiene como núcleo central, un Hall o patio cubierto del que irradian los salones de exposición y las demás dependencias en 5,445 metros cuadrados (Amábilis, 1929).

²² Fueron los libros de John Lloyd Stephens (1841 y 1843) ilustrados por Catherwood, las fotografías de Désiré Charnay, las exploraciones patrocinadas por la National Geographic Society, la presencia de arqueólogos como Thompson y Putnam que colaboran a las colecciones del Peabody Musem de Harvard y la exhibición y reproducción de obras arqueológicas mayas en la World's Columbian Exposition of Chicago en 1893, lo que ayudó a difundir las imágenes de la cultura maya. (De Anda, 1987: 28-29)

²³ Frank Lloyd Wright desarrolló hasta 1924 obra en el estado de California con esas ideas. Y las formas de la arquitectura maya se incorporaron en edificios como el de la Panamerican Union en Washington en 1910, el Hotel Cordova de Los Angeles, en 1912, el Southwest Museum de Los Angeles, en 1920, donde se incorpora todo el esquema compositivo de la fachada del anexo de las Monjas de Chichen Itzá, entre otros. (De Anda, 1987: 29). Un sector de la arquitectura estadounidense configuró la imagen del rascacielos neoyorquino de los años veinte y treinta, como un resultado “lógico” de la arquitectura maya, mientras que otro argumento “encuentra en la plástica (...) de las pirámides mayas (particularmente la de Tikal) recursos geométricos y efectistas cuyo potencial expresivo podía aplicarse a las enormes estructuras verticales construidas fundamentalmente en Nueva York”. (De Anda, 1987: 29). El *Mayan revival style* se popularizó en los EE. UU. de 1910 a 1940 respondiendo al debate entre lo histórico y lo funcional en la estética y el diseño, y a la búsqueda de raíces nacionales indígenas. (Ingle, 1987: 70). Resulta sorprendente que varios rascacielos neoyorquinos hubieran sido inspirados en la geometría maya: (...) el rascacielos, logro supremo de los EE. UU., encarna los principios constructivos mayas (Ingle, 1987: 70).

²⁴ Un resultado contemporáneo es el uso de los hipiles, especialmente los de lujo o "ternos", por las damas de la burguesía y la intelectualidad en eventos festivos; algunas funcionarias públicas incluso lo han adoptado como "uniforme" para los eventos públicos.

Bibliografía

- Amábilis, Manuel (1929), *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Amábilis, Manuel (2003), *Arquitectura Nacional*, Cuadernos de arquitectura, núm. 9, México: CONACULTA-INBA.
- Barrera Vásquez, Alfredo (1979) "La artesanía y las artesanías yucatecas. Un panorama histórico", en *Enciclopedia Yucatanense*, tomo X, México: Gobierno del estado de Yucatán.
- Betancourt Pérez, Antonio y José Luis Sierra Villareal (1989), *Yucatán, una historia compartida*, México: SEP/Instituto Mora/Gobierno del Estado de Yucatán.
- Casanova, Rosa et al. (2005), *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona: Lunwerg Editores/CONACULTA/INAH.
- De Anda Alanís, Enrique X. (1987), "La estética de la arquitectura maya y su relación con el ideal de modernidad de la arquitectura mexicana de los años treinta", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México: División de Estudios de Posgrado-Facultad de Arquitectura-UNAM, núm. 9, pp. 27-34.
- De los Reyes, Aurelio (1994), *Filmografía del cine mudo mexicano, Volumen II 1920-1924*. Colección Filmografía Nacional 6, México: Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM.
- Fell, Claude (1989), *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM.
- Fernández, Marta (2006), "El pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Su rescate y restauración", en *Imágenes*, México: Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, noviembre 24 [consulta: 2 de junio de 2010].
- Gamio, Manuel (1960), *Forjando Patria*, México: Editorial Porrua.
- Ingle, Marjorie I. (1987), "The Mayan Revival Style in the United States of America", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México: División de Estudios de Posgrado-Facultad de Arquitectura-UNAM, núm. 9, pp. 69-79.
- Martínez Díaz, Fausto José (2010), *Movimiento obrero en Yucatán. El caso de los trabajadores portuarios*, tesis para optar al grado de maestro en Historia, Mérida, México: CIESAS Peninsular.
- Murillo, Gerardo, (Dr. Atl) (1980), *Las artes populares en México*, México: MNAIP/INI, Serie Artes y Tradiciones Populares, núm. 1.
- Museo Yucateco (1841), *Campeche*, México: Periódico científico y literario, tomo I, octubre.
- Novelo, Victoria (1976), *Artesanías y capitalismo en México*, México: SEP/INAH.
- Novelo, Victoria (2009), *Yucatecos en Cuba. Etnografía de una migración*, México: CIESAS/Instituto de Cultura de Yucatán.
- Novelo, Victoria (coord.) (2011), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México: Publicaciones de la Casa Chata.
- Paoli Bolio, Francisco José (2004), *Historia y Cultura en Yucatán*, México: Instituto de Cultura de Yucatán/Gobierno del Estado de Yucatán.
- Paoli Bolio, Francisco José (1984), *Yucatán y los orígenes del nuevo estado mexicano*, México: Editorial Era.
- Pérez Betancourt, Antonio y Rodolfo Ruz Menéndez, (comps.) (1988), *Yucatán: textos de su historia*, México: SEP/Instituto Mora/Gobierno del Estado de Yucatán, tomo II.
- Periódico *El Popular* (1921), Mérida, México, 17, 26, 29, y 30 de noviembre.
- Quezada, Sergio (2001), *Breve historia de Yucatán*, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Ramírez, Gabriel (2006), *El cine yucateco*, Mérida, México, Fondo Editorial Ayuntamiento de Mérida.

Sandoval Viramontes, Guillermo y Jorge Mantilla G. (1994), *Felipe Carrillo Puerto. Ensayo Biográfico (vida y obra)*, Mérida, México: Editorial de la Universidad Autónoma de Yucatán.

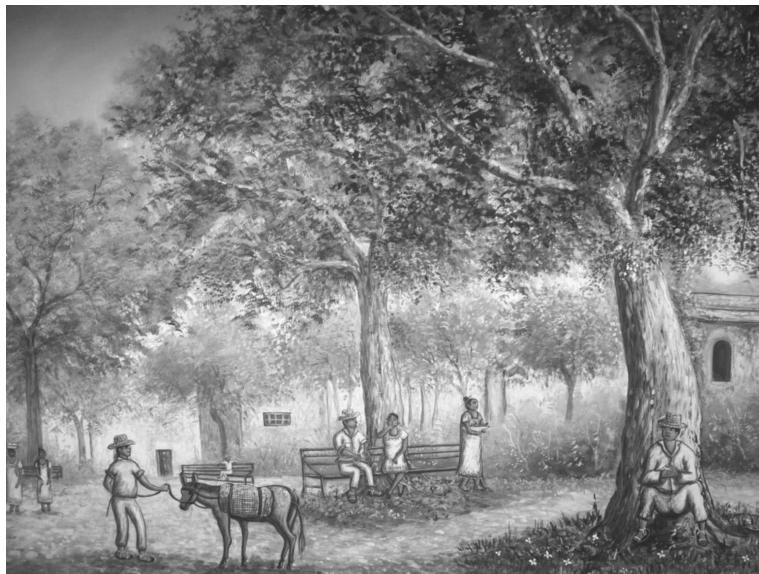
Schavelzon, Daniel (1983), “Saqueo y destrucción del patrimonio nacional (1821-1911)”, en Suplemento sábado, diario *Uno más Uno*, octubre 22, en www.danielschavelzon.com.ar/?p=2919&print=1

Revista de Yucatán (1912), Mérida, México, 26 de octubre y 10 de diciembre de 1912, año 1.

Urzáiz, Eduardo (1944), “Historia del dibujo, la pintura y la escultura”, en *Enciclopedia Yucatanense*, tomo 4, México: Oficina del Gobierno de Yucatán.

Vasconcelos, José (2010), *La raza cósmica*, México: Editorial Porrúa.

Foto 1. Momentos de distracción

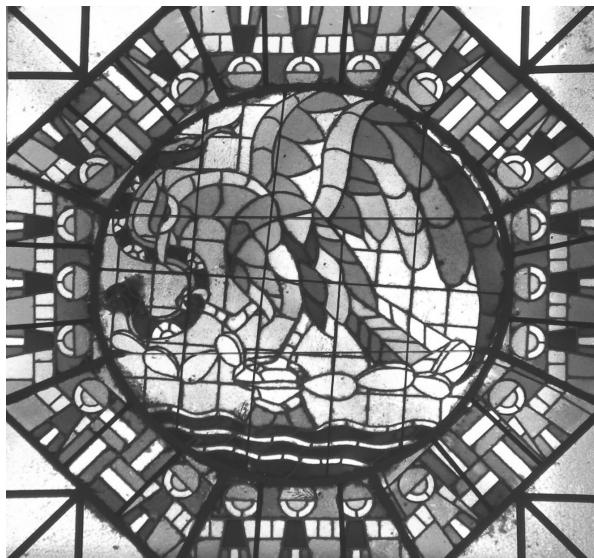


Obra de Renán Tutzin González, pintura costumbrista de parque en una comunidad yucateca. Acrílico sobre tela. Colección particular. Foto: Javier Pérez, Mérida, Yucatán, 2007.

Foto 2. Pabellón de México en Sevilla, 1929. Fachada



El Arq. Manuel Amábilis se inspiró en los principales templos del grupo Sayil.
Fuente: www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_fernandez01.html. Foto: Martha Fernández, s.f.

Foto 3. Vitral de Víctor Reyes, en el Pabellón de México, en Sevilla.**Foto 4. Ex sanatorio Rendón Peniche, Mérida.**

El proyecto del hospital es del arquitecto Manuel Amábilis y lo construyó el Ing. Gregory Webb en 1919 para los ferrocarrileros. Versión Neomaya del Art Deco. Actualmente es ocupado por el Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales (CEPHCIS), de la UNAM. Fuente: www.panoramio.com.

Foto 5. Fuente proyectada por Amábilis y realizada por Tomasi



Las esculturas de serpientes parecen estar inspiradas en el Templo de los Guerreros en Chichén Itzá. Pabellón de México en Sevilla. Foto: Laura Machuca, 2010, Sevilla, España.

Foto 6. Yucatán un vitral de los torreones



Los motivos: el faisán y el venado y el henequén. El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla por Manuel Amábilis, Talleres Gráficos de la Nación, México 1929. Víctor Reyes, Sevilla, España.