



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras | Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica

**Interdiscursividad e intertextualidad entre la obra pictórica y narrativa de Dr.
Atl**

Tesis para obtener el grado de:
Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta:

Daniela Caltzalco Avalos

Directores de Tesis:

Dra. Berenize Galicia Isasmendi
Dr. Edinson Alberto Aladino Pernia

31 de mayo de 2022.

El presente trabajo de investigación realiza la identificación de las relaciones intertextuales que los símbolos de la noche, el volcán, el indígena y la mujer; recurrentes en la obra de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, establecen en sus presentaciones pictóricas y narrativas, así como el análisis del impacto que estos vínculos y el contexto socio-cultural tienen sobre dichos elementos y la interpretación de las relaciones intertextuales e interdiscursivas de los mismos. Esto con el objetivo de interpretar estos símbolos a través de sus ya mencionadas relaciones, demostrando que la noche, el volcán, el indígena y la mujer son, en la poética de Dr. Atl, la concreción de arquetipos enriquecidos en función de aspectos y acontecimientos socio-históricos de impacto individual y nacional, mismos que nuestro artista legó a generación posteriores de artistas. De esta manera procuramos desarrollar una perspectiva interdisciplinaria sobre la obra de uno de los prominentes artistas de la escena mexicana del siglo XX, Dr. Atl, así como abrir un panorama de investigación nuevo en torno a su trabajo.

A mis familiares, amigos y asesores de tesis, por apoyarme y creer que podía realizar este proyecto aun en los momentos en los que yo llegué a dudar.

A quien se acerque a este texto y encuentre en él algo remotamente interesante en mis palabras.

“pintó con pinceles increíbles finas sensaciones de color, acaudilló huelgas, (...) formuló programas de gobierno, preparó presidentes, hizo vender todos los cuadros de una exposición mía para que pudiera irme a Europa, se apoderó del ánimo de los letrados, (...) enseñó a ser insolentes a todos los jóvenes, se demostró prosista y poeta, vulcanólogo, botánico, minero, yerbero, astrólogo, hechicero, materialista, anarquista, totalitarista, todo cuanto un hombre avalara (...), editó periódicos, organizó batallones rojos, saqueó iglesias, invitó a té en las sacristías a bellas damas y reunió alrededor de él un grupo de los jóvenes artistas de mayor valer en aquel tiempo”.

La increíble historia del Dr. Atl
Diego Rivera

“El hombre deja de ser hombre no cuando se doblaga al dolor, ni cuando se humilla, ni cuando se encoleriza, ni cuando muere, sino cuando no comprende”

“La barra de metal”
Dr. Atl

Índice

Introducción	1
Capítulo I: El panorama del Dr. Atl	6
1. El México de Gerardo Murillo	7
1.1 Pintura: profesión y vida	10
1.2 De la nueva visión del arte para el Dr. Atl	11
1.3 La llegada del Dr. Atl al nuevo México	13
1.4 Dr. Atl, artista con bases modernistas e influencia de las vanguardias	15
1.5 El paisaje como pasión	19
1.6 La escritura de Murillo	21
2. Trabajos relevantes en torno a su obra: estado de la cuestión	22
Capítulo II: Sobre nociones teóricas	26
1. Arquetipo, símbolo y signo en la interpretación	27
1.1 El arquetipo a partir del Mito	27
1.1.1 Símbolos y signos	30
2. Intertextualidad	34
2.1 Mijaíl Bajtín: el dialogismo	34
2.1.1 Julia Kristeva y Tzvetan Todorov: el concepto de intertextualidad	36
2.1.2 Gerard Genette en <i>Palimpsestos</i>	37
2.2. Martínez Fernández: intertextualidad e interdiscursividad	38
2.2.1 Interdiscursividad desde Edmond Cros	39

3. Calabrese y la semiótica visual	42
4. Panofsky: Iconografía e iconología	44
Capítulo III: Del arte y la sociedad para el Dr. Atl	46
1. Símbolos de la naturaleza	47
1.1 Contexto general para los símbolos de la naturaleza	48
1.1.1 La noche, tiempo de acción	50
1.1.2 El volcán	61
2. El indígena	65
2.1. La narrativa de Murillo respecto al indígena	67
3. La mujer: siempre Nahui Ollin	72
3.1 La mujer en contexto para Murillo	75
3.1.1 Nahui como representante del cambio social	77
3.1.2 Nahui como pintura	79
Referencias	92

Introducción

La escena artística de México del siglo XX es frecuentemente identificada con el muralismo y con los artistas que dentro de este elevaron la representación de motivos nacionales a la escena internacional, como es el caso de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Sus nombres resuenan en los pasillos de las academias y los ajenos al arte los han escuchado por lo menos una vez en la vida, se los ve como personajes que rescataron el arte en México. Aunque no podemos negar su relevancia, el cambio producido por ellos no se dio de la noche a la mañana; son la cúspide de un proceso de revalorización de las raíces mexicanas empezado en movimientos sociales con actores de procedencias diferentes. Sin embargo, hay una figura que se mantiene presente, pujante en el aspecto social y artístico; maestro y amigo de los que se alzaron como las figuras representantes del nuevo México: Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl. Él siembra para muchos la semilla del cambio, del nuevo movimiento, de la nueva mexicanidad.

Resulta necesario revisar la obra del Dr. Atl para lograr un mejor entendimiento de su importancia en el ámbito cultural y social de México en la espera de que esto aporte mayor información sobre sus ideas y por qué fueron un parteaguas en la producción de los jóvenes artistas de la época, además de dar luz a un área aún inexplorada de su producción como lo es su literatura, ya que el trabajo de Gerardo Murillo abarca varias disciplinas. Aunque es cierto que ha habido múltiples estudios de su obra, estos se han dado respetando los límites de las áreas de representación (con sus pinturas e investigaciones del volcán Parícutín), apostando por acercamientos precisos pero cerrados a las aportaciones de otras ramas, muy contrario al pensamiento de desarrollo integral que poseía el Dr. Atl.

De entre estos trabajos merece la pena mencionar el libro *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl* de Olga Sáenz en el que se lleva a cabo una minuciosa

investigación de la vida de Gerardo Murillo. En ella se aborda su producción artística, su ideología, algunos recorridos por México y el mundo, al igual que amistades e influencias. El gran acierto de este trabajo es el hecho de que recupera información hasta entonces inédita del pintor, recurre a colecciones públicas y privadas con el fin de no perder de vista algo que marque la diferencia con respecto de otras investigaciones y acude a libros, aunque solo mencionen por encima el nombre de Atl. Sobre el texto nos gustaría aclarar que ha sido de gran ayuda para este trabajo, pero solo en su aspecto biográfico puesto que la autora aborda los símbolos desde las nociones del filósofo Friedrich Nietzsche y la relación del hombre con la naturaleza¹.

Es importante recalcar que a pesar de que la figura del Dr. Atl sigue apareciendo como determinante para el desarrollo cultural, la mayoría del tiempo se queda en menciones sin profundidad y aquellos acercamientos que apuestan por algo más complejo residen —como venimos mencionando— en los límites entre las artes que priman su labor como pintor. Aunque es una posición bastante respetable la de solo interesarse por un aspecto de su obra, parece imposible entender por completo las ideas del Dr. Atl sin conocer sus formas de expresión, sobre todo por ser un artista tan multidisciplinar y socialmente comprometido.

Con intención de planear una perspectiva distinta, abordamos, entonces, los símbolos de la noche, el volcán, el indígena y la mujer en obras pictóricas y narrativas de Gerardo Murillo a través de casos concretos, que permiten dilucidar sus relaciones intertextuales, bajo la hipótesis de que dichos símbolos son entendidos como la concreción de arquetipos establecidos que se encuentran enriquecidos en función de aspectos y acontecimientos socio-históricos de

¹ Como podrá observarse durante el planteamiento teórico en el Capítulo II y la primera parte del análisis, Capítulo III —en la que abordamos los símbolos de la naturaleza en relación con el hombre—, nuestra perspectiva está centrada en la influencia que los hechos y constructos sociales (como arquetipos) vigentes en el momento de producción tuvieron en las obras y sus símbolos, a diferencia del estudio desarrollado en el libro de Sáenz en el que se lleva a cabo una identificación de influencias filosóficas de autores estudiados por Atl en su trabajo.

impacto individual y nacional, mismos que impulsaron la poética de nuestro artista hacia nuevos significados. El relacionamiento de esta otra parte —símbolos y producciones culturales— nos sugiere la incorporación de una perspectiva interdiscursiva.

Con esto en mente, el objetivo principal de este trabajo, que pretende redescubrir la trascendencia de Gerardo Murillo, es interpretar los arquetipos y su particularidad a través de los símbolos recurrentes en la obra pictórica y narrativa, además de las relaciones intertextuales que pudiera haber entre ellos y el impacto que el contexto sociocultural mexicano pudo ejercer en el proceso de creación y vinculación de los mismos, por medio de una perspectiva interdiscursiva.

Para alcanzar este fin establecimos también una serie de objetivos específicos: identificar la relación de los símbolos a nivel intertextual, analizar el impacto del contexto sociocultural y la relación intertextual en los símbolos e interpretar las relaciones intertextuales e interdiscursivas de los símbolos. Teniendo en cuenta estos puntos podemos reafirmar que la presente investigación se desarrolla —según lo planteado anteriormente— desde una perspectiva de investigación distinta a las que se han llevado a cabo hasta ahora. Pues a través de teorías que contemplan el aspecto social y su vínculo con los aspectos simbólicos de la cultura, se pretende abrir un nuevo panorama de investigación y contribuir a la revitalización de la obra de quien fuera uno de los padres de la nueva cultura mexicana, al mismo tiempo que se incorpora el espacio social con el que Murillo sentía gran compromiso.

A partir de lo mencionado anteriormente esta investigación se divide en tres capítulos que explicaremos a continuación haciendo énfasis en su importancia metodológica. Para realizar el análisis de la obra de Murillo primero se llevó a cabo una exhaustiva investigación sobre él, fruto de la cual se obtuvo información que se condensa en el primer capítulo titulado “El panorama del Dr. Atl”. En él se esclarecemos el contexto en el que se educó y desarrolló

nuestro artista a la par con los acontecimientos importantes de su vida y obra. Además, hacemos un análisis sobre la corriente con la que puede vincularse, dedicamos un espacio a su producción narrativa y, finalmente, ofrecemos una rápida revisión de los trabajos más relevantes en torno a su obra a través de los cuales destacamos los escasos estudios que abordan su escritura y que forman parte del estado del arte de esta investigación

En el Capítulo II, titulado “Sobre nociones teóricas”, se reúnen, exponen y entretienen las teorías seleccionadas (para ayudarnos a cumplir con nuestros objetivos) a partir de una extensa búsqueda bibliográfica; de este modo determinamos que la obra de Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, así como el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, serían los indicados para la caracterización y análisis de los elementos primordiales, es decir de los símbolos específicos a partir de arquetipos. A estos les añadimos las lecturas hechas de los cuadros a partir de los conceptos básicos de Erwin Panofsky —expuestos en *Estudios sobre iconología*— para, posteriormente, recurrir al texto *La intertextualidad literaria* de José Enrique Martínez Fernández; todo ello con el objetivo de remarcar la relación intertextual establecida entre los símbolos identificados procedentes de las distintas áreas de representación, y a la postura de Edmond Cros (concretamente su texto *Literatura, ideología y sociedad*) para ahondar la influencia del entorno sociocultural del artista en la creación de los arquetipos y símbolos, así como el impacto de los mismos devuelta en la sociedad.

Finalmente, en el tercer capítulo, titulado “Del arte y la sociedad para el Dr. Atl” ponemos en práctica de los entramados teóricos. Concretamente se identifican los símbolos de la noche, el volcán, el indígena y la mujer, en las siguientes obras pictóricas y narrativas: *El volcán en la noche estrellada*, *Erupción del Parícutín*, *Nahui Ollin* y “Felipe”, “Lo mató al amanecer”, “El velorio”, “La apuesta” y “La judía”. A cada símbolo se les dedica un apartado

específico que inicia con una caracterización contextual de apoyo al aspecto interdiscursivo. Es importante acotar que la sección concerniente a la mujer empieza con las teóricas Cristina Molina Petit, Estela Serret y Celia Amoros, compensando la ausencia de este símbolo en el texto de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, pues al mismo tiempo que apoyan la visualización del impacto del género en las relaciones que establece el símbolo femenino, nos ayudan a identificar la profunda conexión mujer-naturaleza.

La obra de Atl, tanto pictórica como narrativa, se estudia en esta tesis bajo parámetros en los que el aspecto social salta a la vista por su relevancia, dicho esto vale la pena recordar que no nos hemos propuesto ahondar en su arte a partir de una perspectiva política, aun cuando Atl en algún momento haya defendido el aspecto divulgativo y político de esta actividad. Es decir, nuestro objetivo no es mostrar la obra como un medio propagandístico, sino demostrar que el aspecto social se inserta como compromiso —no solo dirigido a la sociedad sino también a él mismo— dentro de la poética del autor que nos atañe, aspecto que impactó notablemente en las generaciones posteriores.

Capítulo I: El panorama del Dr. Atl

Gerardo Murillo Cornado, mejor conocido como el Dr. Atl, es un personaje sumamente importante para México a principios del siglo XX. Cuando se habla de él resulta difícil precisar a lo que se dedicaba sin cometer reducciones que afecten de manera significativa la conceptualización de su obra. En primera instancia tendríamos que mencionar su labor como pintor y dentro de esta su trabajo como paisajista, en razón del cual se desprende su incursión en áreas como la geografía, vulcanología y, presuntamente, la fotografía. De bastedad similar, aunque con menor reconocimiento, encontramos sus trabajos escritos, entre los que se enumeran textos narrativos, líricos, biográficos, ensayísticos y críticos. En estos últimos quedan evidenciados sus conocimientos en historia, filosofía y política.

Su constante necesidad de renovación nacida de una sensibilidad potenciada por su contexto ajetreado —mismo que iremos develando a medida que avanzamos— no le permitió conformarse nunca con las reglas de la academia, ni del arte, ni de la sociedad. Igual que en los empinados trechos al volcán siempre escogió ir pujante hacia la cima en lugar de quedarse en un solo sitio. Quizá por ello que se mantuvo siempre inquieto y ambicioso con respecto al arte y a la vida misma.

El presente capítulo aborda por un lado sucesos importantes de la vida de Murillo entrelazados con hechos relevantes a nivel nacional, esto con motivo de brindar un mejor entendimiento sobre el alcance histórico y la obra de este artista, al mismo tiempo que se presentan datos que serán fundamentales para el estudio interdiscursivo como se explicará más adelante. Por otro lado, se mencionan de manera más específica los trabajos de Murillo como escritor, con la finalidad de dar visibilidad y claridad a esta parte de su producción. Finalmente, se enumeran investigaciones de importancia sobre el artista, entre las que destaca el texto realizado por Olga Sáenz, un estudio historiográfico exhaustivo sobre Murillo, de gran

relevancia y apoyo para este análisis en los aspectos biográficos junto con los textos: *Gerardo Murillo. El Dr. Atl* de Arturo Casado Navarro y “La pasión, según el Dr. Atl (1875-1964)” de Sofía Rosales y Jaime.

1. El México de Gerardo Murillo

Para ahondar en el estudio de los artistas es necesario remitirse a sus orígenes, entender el contexto en el que crecieron y plantearse los acontecimientos por los que atravesaron desde una óptica propia de alguien de ese tiempo y no como espectadores de un futuro considerablemente alejado en todo ámbito. El caso de Murillo es uno de estos en los que un mejor entendimiento de su entorno nos brindará un terreno óptimo para la interpretación de su obra y su vida. Es por esta profunda relación por la que se desarrolla a continuación la vida del Dr. Atl entrelazada con la de aquello que más amó, México.

La historia mexicana no puede contarse sin mencionar la palabra polarización, ya que los conflictos originados por esta en ámbitos culturales, económicos, políticos o religiosos han aquejado a la sociedad desde el inicio. Así, la exaltación de cada una de estas en determinados momentos desató acontecimientos decisivos, como es el caso de las protestas que se despertaron con el mandato de Sebastián Lerdo de Tejada, al elevar las Leyes de Reforma a rango constitucional en 1873 (Lira y Staples 504).

Apenas un poco después de la creación de la Academia Mexicana de la Lengua en septiembre de 1875 y la pretensión de reelección de Tejada que causó descontento en gran parte de la población, el 3 de octubre de ese mismo año nace en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, Gerardo Murillo Cornado. Hijo mayor del matrimonio de Eutiquio Murillo y Rosa Cornado (Sáenz 8), se interesó desde muy joven en las artes, en diversas ocasiones resaltó que era en realidad su pasión por la naturaleza y los paisajes lo que lo llevaba a la pintura, tal como expresó

con emoción en su entrevista con Rafael Heliodoro Valle: “La naturaleza me ha puesto en las manos un volcán; y me ha dicho: ‘¡Dibújalo, píntalo, ámalo! ...’” (61).

En los primeros años de su vida el país se hallaba envuelto en continuos enfrentamientos debido al llamado *Plan de Tuxtepec* que animó a levantarse en armas a los que se oponían a la reelección de Lerdo de Tejada, encabezados por el General Porfirio Díaz, en contra de aquellos que apoyaban al presidente Lerdo en su intento por mantener el poder, entre los que se encontraba el poder Legislativo de la Nación. Este asunto se resolvería hasta febrero de 1877 con la instauración definitiva de Porfirio Díaz como presidente, aunque se reconoce su triunfo del 28 de noviembre de 1876 como el inicio del porfiriato, periodo que se extendería hasta el 25 de mayo de 1911.

El México que Porfirio Díaz tomó bajo su mando carecía de cualquier tipo de unidad a excepción del catolicismo, como plantean Sandra Kuntz y Elisa Speckman en su capítulo “El porfiriato”, integrado en el libro *Nueva Historia General de México* del Colegio de México. Por entonces se comenzaron a buscar otras formas de construir una conciencia nacional y “Si la integración prometía lograrse gracias al ferrocarril, la esperanza en la identificación se depositaba en otro vehículo: la educación” (Kuntz y Speckman 555). La modernización y la construcción de una sociedad homogénea lo permeaban todo y “En nombre de la integración se impuso el castellano y se prohibió la enseñanza en lenguas indígenas” (555). Sin saberlo se impulsaba uno de los principales motivos del fin para la política porfirista, la marginalización de los campesinos e indígenas en pos de esta integración blanqueada al mero estilo europeo.

La juventud de Murillo se desarrolló en un entorno porfirista en el que la cultura se había diversificado a la vez que intentaba unificarse, en palabras de Kuntz y Speckman:

surgió una cultura que, en sus partes o en conjunto, en convivencia o en enfrentamiento, presenta elementos del conservadurismo o del catolicismo, del liberalismo radical o moderado, del romanticismo y del nacionalismo, del positivismo y del científicismo,

del humanismo y de las tradiciones locales. Una cultura rica y plural que sintetizó lo extraño y lo propio, que osciló entre el cosmopolitismo y «lo mexicano» (553).

Son estos aspectos del entorno formativo los que impactaron profundamente a Murillo y que le permitieron retratar con maestría y madurez entornos diversos y llenos de oposiciones en los que plasmó críticas (como en el caso de los cuentos “El hombre que se quedó empeñado” o “La bola” en los que finaliza con palabras que evocan las moralejas de las fábulas) o de los que simplemente muestra aspectos representativos sin llegar a calificarlos de positivos o negativos, quizá en un intento de que sea el lector/espectador quien determine ese aspecto, muestra de ello son sus pinturas en las que existe una decisión de representación pero no una instrucción de lectura.

A los diecinueve años comenzó su educación pictórica en el taller de Felipe Castro y apenas un año después en 1895 se trasladó a Aguascalientes en donde cursó la preparatoria en el Instituto Científico y Literario del Estado. Después de graduarse volvió a Guadalajara, donde frecuentó a Félix Bernardelli quien le aconsejó viajar a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes (Sáenz 26).

Hasta este punto Murillo era apenas un aficionado, pero su talento se revela en las pinturas tempranas que elaboró con Bernardelli; además era sumamente independiente y dedicado. Por entonces ya su atención se centraba en lo que siempre marcó su vida y trayectoria: la naturaleza y el paisaje. Es más que evidente que en cuanto llegó a su destino aprovechó todos sus medios, se nutrió de todo lo que el contexto de la academia le ofrecía y comenzó a formarse su propio camino en el arte.

1.1 Pintura: profesión y vida

La obra pictórica del Dr. Atl encuentra sus antecedentes directos en las corrientes expresionista e impresionista, pero también cuenta con gran influencia del dibujo oriental, así como de nociones de raíz futurista y renacentista (526) como expresa Olga Sáez en *El símbolo y la acción*. Sus pinturas y la ideología con la que impulsó sus proyectos, casi siempre con elementos nacionales, fueron inspiración de distintos personajes relacionados con la vida intelectual del país, entre los que destacan el grupo muralista y el Ateneo de México. Todo esto se debe en gran parte a los conocimientos que obtiene en Europa y su interés por las raíces mexicanas como se mostrará a continuación.

Es en el año de 1897 en el que (siendo estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes y con apenas veintidós años) obtiene una beca por parte del gobierno porfirista para estudiar en Europa, a la que se le suma un apoyo económico de parte del gobierno de Jalisco. Este es apenas el comienzo de lo que fue para el artista un viaje profundamente formativo que le mostró al antiguo continente como un lugar en el cual sentirse cómodo, y donde “Su *Autorretrato* habría de obtener medalla de plata” (Rosales y Jaime s.n.).

Su peregrinaje por Europa se extendería a países como Inglaterra, Alemania, Francia, España e Italia y duraría alrededor de seis años, mucho más tiempo de lo que se tenía contemplado en un inicio, pero durante el que aprovecharía para desarrollarse en diversos campos, explorando las áreas de la filosofía, sociología, psicología, derecho, vulcanología además de la pintura y el periodismo.

La tierra a la que llegó no podía ser más opuesta al lugar de donde él provenía. En la mayoría de los países que visitó había un fuerte orgullo territorial y ser europeo era sinónimo de triunfo a los ojos del mundo. Estos países se encontraban en medio de un periodo expansionista; pasar por encima de otros pueblos no significaba otra cosa más que triunfo, como narra Ricardo Krebs en *Breve Historia Universal*: “En el curso de medio siglo el

continente africano había caído bajo el dominio extranjero. Sólo Liberia, una República fundada en 1847 por esclavos libertos de Estados Unidos, y el reino de Abisinia pudieron mantenerse como Estados independientes” (170).

El mundo que se abría frente a los ojos del joven Gerardo Murillo era uno en el que los nuevos medios y formas de producción lo consumían todo (desde los recursos hasta el factor humano), al mismo tiempo se desataba una encarnizada competencia entre potencias que, sin embargo, navegaban con bandera de progreso pues “estaban convencidas de que tenían la sagrada misión de comunicar sus adelantos al resto del mundo y civilizar a los pueblos primitivos” (Krebs 169). Siendo tan consciente y sensible de su entorno no sería extraño que el reflejo de los pueblos oprimidos se uniera al impacto de los maestros clásicos sobre la cultura de las naciones europeas y el extenso conocimiento que adquirió para moldear su disposición al volver a México, de volcar su atención en el impulso de nuevas expresiones surgidas de la naturaleza, de la comunidad, de la mexicanidad, elementos que se volverían una constante en su obra y a los que se mantendría fiel a partir de este momento pasando por encima de tendencias, políticas y reglas de la academia.

1.2 De la nueva visión del arte para el Dr. Atl

A su regreso a México y a la academia en el año de 1903, ya con el seudónimo de Dr. Atl y después de estar un largo periodo de tiempo en contacto con el arte clásico y de haber realizado una revalorización del arte nacional, será evocado por varios personajes como el agitador al que la técnica de trabajo imperante —en la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes— no le parecía suficiente porque no recuperaba la monumentalidad de los trabajos de Miguel Ángel, ni la identidad mexicana de la que debían sentirse considerablemente orgullosos. Expresa, entonces, las ideas que guiarán su producción artística a pesar de que en ese momento no pudiera dedicarse por completo a ella.

Siempre en contacto con el arte, los trabajos que obtuvo Murillo en la Academia de San Carlos a su regreso a México le permitieron acercarse a los artistas consagrados y a las nuevas generaciones, siendo en estas últimas en las que más impacto tuvo. Debido a esto es tomado en cuenta como uno de los principales impulsores de la nueva pintura mexicana, pintura que más tarde llevaría a jóvenes como José Clemente Orozco al muralismo:

En esos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz del Dr. Atl, el agitador, empezamos a sospechar ... que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquier otra ... fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país donde vivían (Orozco, 22-23).

Es claro que trabajos con tintes nacionales y costumbristas² hubieran visto la luz sin la presencia de Atl, ya que en la Academia contaban con maestros como Germán Gedovius, Joaquín Clausell y Leandro Izaguirre —que si bien pertenecían a corrientes como la impresionista, en el caso de Clausell, y las vanguardias en el caso de Gedovius, primaba en ellos la focalización y representación de elementos propios del territorio—; además de la creciente influencia del Ateneo de México,³ defensor de los nuevos terrenos expresivos.

Pero se necesitó de la fuerza infundida por Atl en artistas como el ya mencionado José Clemente Orozco, Ángel Zárraga, Diego Rivera y Saturnino Herrán, exponentes indiscutibles de lo que muchas veces se plantea como la Nueva Pintura Mexicana —en razón de la

² Entendido como el movimiento que comienza la observación de los entornos naturales y sociales, pues de la manera en que expresa el diccionario de la RAE, tanto en obras pictóricas como literarias, pretende reflejar los usos y costumbres de una región. Además, como asegura José Miguel Oviedo: “El costumbrismo y la sátira se renovaron en el siglo XIX con formas y actitudes que estaban asociadas con la tradición neoclásica y a veces con el gusto romántico por lo típico y pintoresco” (20), algo bastante alejado de las pretensiones sincréticas y de renovación que Murillo expresaba sobre el arte y en las que se profundiza más adelante.

³ Expresado por Flicker y Guerra como “jóvenes que se habían beneficiado de la educación positivista porfiriana” (616) pugnando por la renovación de las humanidades y la cultura, además de su interés por el compromiso moral de los individuos y el pensamiento universal, con Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Vasconcelos como figuras principales del grupo.

determinación y orgullo nacional que heredan de Murillo — para volverlo una corriente tan fuerte como lo que fue y para explotar en algo tan grande como el muralismo. Fruto de sus esfuerzos por avivar la chispa nacionalista en los artistas, logró en 1906 una de las pocas exposiciones con artistas nacionales sustentadas por el gobierno, resaltando la presencia de los jóvenes mencionados anteriormente y del maestro Clausell (Sáenz 117).

La concepción de arte para esta nueva generación se acercaba más a los principios del expresionismo que a las reglas clásicas que aún imperaban en los institutos de arte del país. La representación de objetos que trajeran consigo alguna evocación nacional era una cuestión recurrente y la nueva valoración de las raíces mexicanas parecía adecuarse a una sociedad en la que “A la llegada del siglo XX, poetas modernistas como Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y José Juan Tablada rescataron el valor de los símbolos y cuestionaron la primacía de la razón” (Ficker y Guerra 561). Una sociedad en la que primaban los deseos de corrientes nuevas. Sin embargo, la tensión política era insostenible y terminaría desembocando en la Revolución Mexicana y en el segundo periodo de Murillo en Europa.

1.3 La llegada del Dr. Atl al nuevo México

Para esta segunda estancia eligió Francia, desde allí realizó algunas exposiciones con las que llegó a Alemania e Italia y comenzó una labor de difusión por medio de su propio periódico *Action d'Art*. Como acertadamente explica Carlos Ashida —curador de la exposición *Dr. Atl Rotación Cósmica, a cincuenta años de su muerte*— para la sala de prensa de la Secretaría de Cultura en su sitio web, con respecto a la tarea que Dr. Atl daba al artista: “el artista es un protagonista dentro de la sociedad, que no nada más posee una destreza y una capacidad excepcional para ejercer su arte, sino que éste debe tener una consecuencia social” (s.n). Este principio lo llevó de vuelta a México en 1913 después de enterarse del golpe de Estado de Victoriano Huerta.

Igual que en la primera ocasión su regreso le mostró un panorama totalmente diferente del que había dejado: obreros, campesinos, ferrocarrileros y comerciantes se levantaban como revolucionarios, exigían reconocimiento, no solo como trabajadores necesarios sino como hijos de una patria que hasta entonces les había dado la espalda obligándolos a un sometimiento en sus propias tierras. Como explican Javier Garciadiego y Sandra Kuntz Ficker en “La Revolución Mexicana”, capítulo contenido en el libro del Colegio de México ya mencionado: “el estado de inestabilidad política, movilización social y violencia afectó la economía durante la mayor parte del decenio” (595). La disminución demográfica a causa de enfermedades o migración, así como el desplazamiento de cada vez más personas a las zonas urbanas transformaron el panorama que recibió la llegada de Murillo.

Rápidamente se posicionó del lado de Venustiano Carranza y por pedido de este se entrevistó varias veces con Emiliano Zapata⁴ en 1914 con el fin de lograr una alianza en contra de Victoriano Huerta. Hecho que se logró y que fue fundamental para el triunfo constitucionalista. Siendo mayormente reconocido por su papel de mediador entre el Estado y el movimiento obrero, su labor política siguió hasta la muerte de Carranza en 1920 (Sáenz 168). A partir de entonces se acentuó su actividad artística y su producción alcanzó por primera vez cierta estabilidad, mostrándose fiel a los principios que impulsarían la mayoría de su producción. Es también en este periodo en el que establece una relación con Nahui Ollin, o en ese entonces Carmen Mondragón, quien fue motivo de muchas de sus obras además de ser una figura de importancia para el entorno cultural y social de entonces.

Cabe mencionar que a pesar de las aparentes pruebas de idoneidad en los diferentes momentos históricos en los que Murillo se adhirió a algún actor político, siempre mantuvo profundas diferencias con cada uno de ellos, como su exilio a Los Ángeles fruto de su

⁴ Como expresan Garciadiego y Kuntz el objetivo unificador era el derrocamiento del gobierno ilegítimo de Victoriano Huerta; para Zapata con motivo de recuperar el sector agrario para los campesinos y para Carranza con la idea de instalar un orden por medio de lineamientos constitucionales.

enemistad (Rosales y Jaime s.n.) con Venustiano Carranza por el encarcelamiento de uno de los dirigentes del movimiento obrero o su complicada relación con José Vasconcelos derivada de sus personalidades. Estas situaciones le ocasionaron desilusiones y prohibiciones, como la destrucción de los murales de la Sala Alejandro Luis Olavarrieta y (casi un siglo después) la censura y desaparición: “bajo asépticas capas de cal, primero, y con la remoción del aplanado que las sustentaba, después” (Rosales y Jaime s.n.), de una serie de murales pintados en el Ex-colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Además de persecuciones que le impusieron un estilo de vida complicado la mayoría del tiempo, como el exilio a Estados Unidos durante el mandato de Álvaro Obregón, su cambio constante de bando político o su fama de charlatán por diversos críticos como forma de desacreditar sus palabras respecto al ámbito político.

1.4 Dr. Atl, artista con bases modernistas e influencia de las vanguardias

A diferencia de los paisajes románticos de José María Velasco, el Dr. Atl no busca elevar la naturaleza a una entidad alejada y etérea o de ensueño con tonos cálidos y pinceladas difuminadas. Al contrario, su obra nos encara con la monumentalidad de los elementos naturales, sus colores son intensos y sus trazos casi violentos en armonía con los eventos retratados: muestra de ello son las pinturas realizadas sobre el Parícutín. Si Velasco es el pintor de la calma y la contemplación, Atl aspira a la furia y la implicación. En palabras de Garciadiego y Kuntz:

Su obra ilustra claramente las diferencias entre la pintura porfiriana y la revolucionaria: muchos de los paisajes de Velasco incluyen unos distantes y tranquilos volcanes del Valle de México; en cambio, los volcanes del Dr. Atl suelen reflejar toda su furia eruptiva (620).

Habría que mencionar que ya por nacimiento sería posible denominarlo modernista⁵, ya que como menciona José Miguel Oviedo en *Historia de la literatura Hispanoamericana* se llama “modernistas a los nacidos antes de 1880” (311) y Gerardo Murillo nace en el año de 1875, por lo que le tocará gran parte de la etapa desarrolladora del movimiento. Aunque su formación y sobre todo su obra constituyen un caso aislado debido a la revalorización que hace del arte clásico europeo y prehispánico —como en la importancia que le daba al tamaño de las obras, influenciado por los maestros italianos, y el conocimiento procedente de la cultura náhuatl—, se sirve del impulso que supuso el modernismo para desarrollar su trabajo que aspira a la conciliación de aspectos nacionales y extranjeros, lo inmediato y lo internacional.

Ivan A. Schulmann, en el texto *El modernismo*, rescata de Manuel Machado la concepción de modernismo tomándolo como “la anarquía” (72), de esta manera Gerardo Murillo se encuentra en el periodo propicio para ir construyendo su propio estilo, puesto que la única nota común con el modernismo es la exploración de nuevos senderos expresivos (72). Tal es así que incluso lleva la ideología del movimiento al ámbito pictórico, con el rechazo de las rígidas normas clásicas e idealismo del hasta entonces entorno academicista.

Según Schulmann una de las características más importantes del modernismo fue su carácter sincrético, aspecto que se muestra de manera recurrente en la obra de Murillo, en vista de que si por un lado cree profundamente en el valor de las artes y manifestaciones populares, llevando a cabo investigaciones y exposiciones al respecto e incluyendo en su obra palabras o estilos propios de un determinado entorno social —como en “El niño ki’andaba por ai”⁶ o “La juida”— lo mismo ocurre con elementos de procedencia europea, específicamente franceses,

⁵ Usando siempre la palabras modernismo y sus derivados referidas al modernismo hispanoamericano planteado por Oviedo y entendido de manera general —para diferenciarlo de movimientos semejantes acontecidos en otras partes del mundo— como: “una estética característicamente finisecular, que expresa un complejo estado de ánimo, dominado por los sentimientos de desazón, vulnerabilidad y expectativa, propios del período” (218).

⁶ Destacando el hecho de que los cuentos mencionados a continuación se encuentran en la antología editada por José Erasto Cortés para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en el año de 1990, misma que contiene narraciones seleccionadas de las otras dos antologías de Dr. Atl bajo la editorial Botas.

observables en cuentos como “El descubrimiento del ángel” o “El hombre que se quedó empeñado”.

Como menciona Oviedo: “el estilo modernista es asimilado por escritores que pertenecen claramente a tendencias: naturalistas, criollistas, regionalistas. Hay una constante fusión y entrecruzamiento de formas y modelos” (311). Lo que se presenta en la obra narrativa del Dr. Atl con la constante cruce de personajes mexicanos en escenarios extranjeros como en “El descubrimiento del ángel”, o bien personajes que colocados en un escenario de la provincia de México se plantean totalmente extraños a las formas que allí se desarrollan, dando la oportunidad de escribir y abordar aspectos tradicionales, como es el caso del cuento “Felipe”.

Debido a la estrecha relación que mantiene con los países europeos Dr. Atl llega a relacionarse con las vanguardias, específicamente entra en contacto con la ideología que imperó en Italia durante el Futurismo como muestra su intenso nacionalismo. Es necesario mencionar que la forma en la que Atl conceptualizaba el nacionalismo era bastante controvertida llegando a confundirse con supremacismo o imposición, algo bastante alejado de la realidad pues como apunta Víctor Rodríguez —curador de su exposición *Atl, fuego, tierra y viento: sublime sensación*— en una nota para el periódico *El País*: “Su nacionalismo no se expresa a través de movimientos políticos o sociales como los muralistas, sino por medio de su fascinación por la geografía del centro de México” (s.n.). Podría decirse que para él si existía un ser elevado sobre el resto era el artista, que adquiriría el compromiso de mostrar a todos los demás las maravillas de su propio entorno, despertarlos para que miraran la riqueza de la que formaban parte.

Según Oviedo los artistas modernistas se plantean una nueva búsqueda de lo absoluto, ondulado entre el deseo de apartamiento y reconocimiento de una sociedad materialista con la que se ha establecido un claro abismo comunicativo, en razón de que el tipo de comunicación a la que se espira se refiere más a una relacionada con la sensibilidad y la imaginación (222-

26). El Dr. Atl parece tener claro estos preceptos y establece que la mejor manera de emprender el trato artista-sociedad es por medio de lo inmediato y universal, es decir, la naturaleza y el contexto íntimo e inmediato. Si bien es cierto que se mantuvo constante en cuanto a los principios que seguía, esto no significó un estancamiento en su producción pues siempre retó sus capacidades expresivas, como cuando comenzó con la perspectiva curvilínea o cuando se extendió a géneros como la poesía y la novela.

En este sentido Murillo aprovecha las bases y las oportunidades que el modernismo le brinda para abrir su obra a modalidades expresivas más cercanas a la novela de Revolución en el ámbito narrativo —como en “El velorio” o “El niño y el general”— y el futurismo y expresionismo en lo pictórico, como en sus ilustraciones para la revista América o sus Aero paisajes; no cayendo de lleno en ninguno de estos y más bien incorporándolos de manera armoniosa, dado que como explica Ana María Preckler: “los futuristas . . . plasmaron las emociones con pasión expresionista, . . . haciéndolo de tal manera que el espectador se sumergía en el fragor del movimiento mismo” (112). Murillo se sirve de la crudeza, estridencia y deformidad del expresionismo para enfatizar el movimiento e inmersión característicos del futurismo, muestra de ello es su pintura *La sombra del Popo*.

Todos estos elementos componen una obra en la que impera el deseo de comunicar orgullo, respeto, amor por México y todo lo que lo compone, la tierra, la gente, los ambientes, entre otros, porque hacía falta que las personas redescubrieran la importancia del espacio, pero también de lo que se sentía formar parte de él, ser uno con lo que se mira, recordarles que eran más que un individuo. Es por ello por lo que no hay más sujeto en las pinturas que el observador y que Atl lucha cada vez más por adaptar la perspectiva curvilínea a sus pinturas en un intento por asemejar la mirada, porque buscaba recrear la experiencia de descubrirse nuevamente mexicano a través de la naturaleza del territorio

1.5 El paisaje como pasión

La afición de Gerardo Murillo por la naturaleza no es motivo de sorpresa para nadie, la colección de sus pinturas se compone mayormente de paisajes; género pictórico que por entonces (siglos XIX Y XX) atravesaba un periodo de reinención gracias a las ideas de los pintores ingleses J. M. William Turner y John Constable quienes, en palabras de Plecker, plantearon que el paisaje “puede ser un retrato fiel de la naturaleza, pero puede ser algo más, algo que conduzca a un nuevo valor” (Plecker 136). Además, la narrativa y la poesía de Atl están repletas de evocaciones del panorama natural mexicano y su seudónimo corresponde a uno de los elementos naturales más importantes: el agua.

Quienes lo conocieron descubrieron en él una figura digna de admiración, simpatía y sinónimo de fortaleza e ingenio, los largos periodos de aislamiento en la naturaleza por los que atravesó durante toda su vida lo llevaron en palabras de José Juan Tablada a “penetrarse y arrancar los secretos que nadie antes que él había poseído” (qtd. en Sáenz 147). Murillo mismo hablaba de que su vocación de caminante lo hacía propenso al encuentro con el paisaje, mismo que se echaba violentamente sobre su sensibilidad (Dr. Atl 16). A estas concepciones románticas de humanizar a la naturaleza les añadió una curiosidad propia de niños, científicos y soñadores sobre el funcionamiento de las cosas, con lo que logró una serie de innovaciones que le ayudaron en su labor pictórica.

La invención de los “Atl colors”, la implementación de la perspectiva curvilínea, en lugar de la rectilínea y la elaboración de bocetos en blanco y negro antes de una obra definitiva son según diversos críticos y académicos⁷ solo algunos de los tantos aspectos que distinguirán su trabajo a partir de la década de los treinta, cuando su producción adquiere la estabilidad

⁷ Entre los que resaltan Olga Sáenz, Rubín de la Borbolla, Carlos Ashida, Alicia Azuela, Beatriz Espejo y Jorge Piñón Vázquez, Armando Castellanos, José Clemente Orozco y Victor Rodríguez (todos autores citados en este trabajo) por mencionar algunos.

necesaria para elaborar obras de mayor escala (como *La nube* o *Vista del Popocatepetl*) y publicar sus dos primeras antologías de cuentos.

Cabe mencionar que para este periodo el entorno ya había vuelto a modificarse y si la disminución de la población durante la época revolucionaria cambió el paisaje, la aparente estabilización de los gobiernos posteriores propició un aumento que impactó en el entorno no solo natural sino social, como mencionan Luis Aboites y Engracia Loyo:

Entre 1921 y 1950 la proporción de población urbana se duplicó, de 14 a 28% del total, lo mismo el número de ciudades, de 39 a 84. En ellas se expandían poco a poco la clase media y los sectores de obreros calificados (680).

Esta modificación del paisaje y de las capas sociales trajo consigo la expansión de las ciudades y los recorridos del Dr. Atl se hicieron más largos, duraderos y lejanos. Por aquel entonces —en la década 1940 y hasta 1960— gracias a su irrefrenable curiosidad y gusto por la naturaleza, Gerardo Murillo se vio inmerso en la tarea de registrar la actividad del volcán más joven de América (ubicado en estado de Michoacán entre los entonces pueblos de San Juan Parangaricutiro y Angahuan): el Paricutín, por medio de pinturas —entre las que se encuentran *Erupción en apogeo* y *Paricutín*— y escritos más tarde recopilados en su libro *Como nace y crece un volcán. El Paricutín*.

Derivada de esta peligrosa actividad el Dr. Atl perdió una pierna, lo que no frenó sus excursiones al Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, pero lo obligó a hacer uso de un helicóptero para tener acceso a zonas difíciles o peligrosas (Sáenz 322) y derivó en la creación de sus aeropaisajes entre los que destacan *Cráter* y *Los volcanes*. Años más tarde la convivencia con el Paricutín le trajo otra repercusión ya que, fruto de las frecuentes inhalaciones de gases del

volcán, sufrió un paro respiratorio que le quitó la vida en la Ciudad de México el 15 de agosto de 1964.

Al ser un artista declarado patrimonio de la nación, hoy gran parte de la obra pictórica de Gerardo Murillo se encuentra en manos del gobierno —como se evidenció con la exposición: *ATL, tierra, viento y fuego; sublime sensación*, la cual tuvo lugar en el año 2019—, aunque existen pinturas que forman parte de colecciones privadas⁸ los propietarios deben por mandato oficial declarar cualquier movimiento con respecto a la obra. En el caso de sus trabajos escritos, a pesar de no contar con una orden de protección, se encuentran a disposición del gobierno como lo muestra la antología editada en 1999 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes donde se demuestra que sus escritos son vastos y variados. Esta área creativa también era de gran interés para él, debido a que muchas veces se presentó como otro medio para expresar todas las ideas que tenía, tanto del arte como de varios aspectos sociales, desde la perspectiva que su lugar histórico le mostraba.

1.6 La escritura de Murillo

Como se ha mencionado anteriormente la obra de Murillo alcanza la literatura, la que al contrario de su producción pictórica ha sido desplazada a segundo término —como demuestra la escasa investigación al respecto—. Entre esta podemos encontrar ensayos como *El Paisaje y Los judíos sobre América*⁹ tres volúmenes de *Cuentos de todos colores*¹⁰ y *Cuentos Bárbaros y de todos colores* selección de Jaime Erasto Cortés; dos novelas: *El padre eterno*, *satanás y Juanito García* y *Un hombre más allá del universo*; una antología poética (*Sinfonías*

⁸ Vale la pena mencionar la Colección Blastein que por medio de su portal en línea ha puesto las obras para su consulta pública a través del siguiente enlace: <https://museoblaisten.com/Artista/52/Dr-Gerardo-Murillo-ATL>

⁹ Publicado por ediciones La Reacción y disponible en línea a través del link: <https://qdoc.tips/los-judios-sobre-america-dr-atl-pdf-free.html>

¹⁰ Todos los textos mencionados a continuación (a excepción del editado por Jaime Erasto Cortés que fue emitido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) se publicaron bajo la editorial Botas y no se encuentran disponibles para su consulta en línea.

del Popocatepetl), varios catálogos sobre arquitectura, arte popular, su obra y dos biografías: la suya y la del volcán Parícutín.

En el año de 1950, él mismo escribe su vida en el libro *Gentes profanas en el convento*, no sin resguardarse y resguardar a sus conocidos bajo otros nombres. El libro cuenta una de las etapas más conflictivas y al mismo tiempo más populares de su vida, el periodo en que a causa de una persecución que lo había dejado casi en la indigencia Atl logra hacerse de un proyecto que lo lleva a residir en el ex convento de la Merced y al que un tiempo después llevará a vivir a Carmen Mondragón, mejor conocida como Nahui Ollín.

La importancia de este libro reside en el hecho de que no solo rescata la vida de Gerardo Murillo, sino que en él se encuentran muchos de los trabajos que Nahui Ollin realizó alguna vez; entre cartas, poemas y notas que Atl transcribió y de los que no existe copia o no se ha encontrado el escondite. Mucho se ha hablado de la relación que existió entre estas dos figuras, pero la verdad es que no es posible marcar tajantemente la frontera entre sus trabajos y aquello que los inspiraba a trabajar, al menos en ese periodo.

2. Trabajos relevantes en torno a su obra: estado de la cuestión

Como hemos venido mencionando, la figura del Dr. Atl en la historia del arte en México se hace presente cuando nos adentramos en las motivaciones de los grandes pintores muralistas. Sin embargo, revisando los trabajos relativos a otros aspectos de su labor estos son casi nulos. A partir de esta búsqueda para descifrar el estado de la cuestión hemos podido percatarnos de que las investigaciones de mayor relevancia en torno a su obra —no solo por su profundidad sino por la recurrencia con la que se citan— conciernen a tópicos recurrentes. Cabe aclarar que con este apartado también pretendemos evidenciar la manera en la que las producciones de este artista continúan estudiándose por separado y en proporciones distintas, resaltando siempre su pintura.

Continuando con los tópicos recurrentes en los estudios en torno al Dr. Atl, estos se hallan relacionados con su pintura, vinculados con su influencia social y científica, relativos a la relación que mantuvo con Carmen Mondragón e interesados en hechos biográficos. Con motivo de resaltar su (un tanto ignorada) obra literaria —y como parte de la investigación llevada a cabo para establecer el estado del arte y la prudencia de esta investigación— nos gustaría comenzar hablando sobre los dos trabajos relacionados con el grupo de aspectos sociales que abordan este aspecto de la obra de nuestro artista.

La tesina, “Las escenas de lectura en el grupo sin grupo: Salvador Novo, Elías Nandino y Dr. Atl”, de Emmanuel Carrillo y el texto de Natalia de la Rosa “El Dr. Atl y la revista *América*: un programa estético y editorial antiimperialista”, son trabajos relativamente recientes —con fechas de emisión de 2019 en el primer caso y de septiembre de 2021 en el segundo— que plantean la semejanzas o diferencias con autores de la misma época y el impacto específico del proyecto editorial de Atl en políticas latinoamericanas respectivamente. Estos trabajos tratan de manera puntual sus objetos de estudio, la novela *Gentes profanas en el convento* en el caso de Carrillo y la dirección de la revista *América* en el trabajo de Natalia de la Rosa; no obstante, debemos remarcar que poco tienen que ver con esta tesis en la que buscamos no solo abordar su obra escrita sino analizarla en conjunto con aspectos pictóricos y sociales.

Por otro lado, los textos de mayor relevancia al hablar del abordaje de su obra plástica son tres: *Dr. Atl: conciencia y paisaje 1875-1964* de Alma Lilia Roura y Armando Castellanos; *Dr. Atl. El paisaje como pasión* de Beatriz Espejo y *Accidentalidad y mecanicidad: dinámica existencial del Doctor. Atl; Carmen Mondragón Valseca, Nahui Olin: aproximación a un misterio*, de Jorge Piñón Vázquez. En este último, también se incluyen aspectos relativos a la relación que Murillo mantuvo con Nahui Olin.

Aunque el vínculo amoroso entre el Dr. Atl y Nahui Ollín ha sido objeto de múltiples y diversos trabajos¹¹ en su mayoría con una perspectiva histórica —algunos tratando de develar sus secretos y detallando episodios que podrían calificarse como románticos o extravagantes—. Con este corte histórico podemos recalcar el trabajo de Dina Comisarenco, incluido en el libro *Codo a codo: parejas de artistas en México*, en el cual se expone la relación de manera que se pone en igualdad de condiciones a los personajes —sin intentar adivinar quién hizo más por quién— con el único objetivo de develar la influencia que ejercieron entre sí.

Finalmente, y como mención aparte, nos referiremos al libro *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, de Olga Sáenz, ya que a pesar de haber omitido la famosa relación —quizá por la ya mencionada recurrencia del tema desde una perspectiva histórica—, ha sido de gran ayuda para esta investigación a causa de que no solo realiza una biografía de nuestro artista, sino que revisa ampliamente su estilo e influencias ideológicas, recuperando información hasta entonces inédita o dispersa. A pesar de que este texto revisa aspectos simbólicos estos solo se tratan en sus pinturas y se relacionan de manera inmediata con la filosofía de Friedrich Nietzsche. Es debido a estas características que solo hemos rescatado el aspecto biográfico de este libro y lo hemos usado a lo largo de este capítulo.

Gerardo Murillo fue la figura que el siglo XX mexicano necesitaba. Sin proponérselo se convirtió en motor de movimientos determinantes para el país, impulsado por su admiración al territorio imprimió grandes esfuerzos en todos los proyectos que se propuso. Hombre pasional y curioso se desarrolló en cada una de las áreas que llamaron su atención, poniendo gran énfasis en la pintura y la escritura porque le permitían compartir con los demás. Su amor por el territorio se extendía a los individuos que lo conformaban y lo mantenían con vida, es por ello por lo que la transmisión de descubrimientos, sentimientos e ideas se volvió el

¹¹ Como por ejemplo: *Nahui Ollín*, de Adriana Malvido; *Rotación Cósmica*, de Carlos Ashida; *Amarse como los dioses*, de Tomás Zurián y la novela *Nahui versus Atl*, de Alain-Paul Mallard, por mencionar textos completos y especializados y no la multitud de notas sobre el tema que aportan muy poca información nueva al respecto.

propósito de su trabajo, porque nutrir a la gente implicaba crear ambientes más conscientes de la naturaleza y de las raíces, implicaba que recibieran mayor respeto y orgullo.

Capítulo II: Sobre nociones teóricas

En este capítulo desarrollaremos el entramado teórico que dirige la investigación. El interés por los presupuestos aquí abordados es porque estos centran nuestra atención en el aspecto social, en razón de que se construyen a partir de asunciones que enfatizan la necesidad de agrupación de los individuos. Las implicaciones de estos parámetros nos resultan útiles, dado que se abordan los textos y las pinturas de Dr. Atl atendiendo a un enriquecimiento en la lectura de los mismos derivada del estudio de lo simbólico y lo arquetípico, aspecto profundamente relacionados con lo sociocultural pero también con la poética individual.

En lo que respecta, precisamente, a la manera en la que se abordan los cuentos y las pinturas de Atl por parte de estas teorías, se privilegia el contenido inconsciente vertido en ellos por parte del creador y que pueden llegar a develar características grupales —como en el caso de los interdiscursos o los intertextos—; sin olvidarse de atender a las elecciones hechas que pueden revelar cuestiones de la poética individual —como en los intratextos— todo esto contenido en elementos simbólicos, sígnicos y arquetípicos.

Iniciar el análisis con partes primordiales como el signo, el símbolo y el arquetipo es conveniente cuando se pretende develar los elementos propios y asimilados del autor, es decir, partiendo de lo que implican estos componentes se puede comprender el contenido de los mismos dentro de producciones artísticas específicas. En nuestro caso conocer los contenidos simbólicos, sígnicos y arquetípicos generales nos ayuda a distinguir aquellos elementos extraídos de la realidad, de los construidos o enriquecidos por el autor.

Una vez dicho todo esto procederemos a abordar las teorías antes mencionadas poniendo especial atención en los textos de Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, y la introducción de Jean Chevalier del *Diccionario de los símbolos* para los

elementos primordiales, así como *La intertextualidad literaria* de José Enrique Martínez Fernández para tratar la intertextualidad y la intratextualidad, apoyándonos también en él y en Edmond Cros para la explicación de la interdiscursividad. Finalmente se recurrirá al teórico Erwin Panofsky para determinar los parámetros de abordaje de las obras pictóricas.

1. Arquetipo, símbolo y signo en la interpretación

Para dar inicio al análisis debemos establecer de manera clara los conceptos de símbolo, signo y arquetipo puesto que serán los cimientos sobre los que se comprenderán las relaciones identificadas posteriormente. Este apartado plantea de manera concreta lo que se entiende por los conceptos ya mencionados tomando como base el texto de Gilbert Durand *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, apoyado del *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, específicamente de la introducción escrita solo por Jean Chevalier. Comprender estos elementos ahora ayudará a la identificación de los mismos en la obra de Dr. Atl y evitará futuras confusiones.

1.1 El arquetipo a partir del Mito

Con el fin de establecer un orden conceptual que permita una mejor explicación y comprensión de los elementos es conveniente comenzar estipulando a grandes rasgos la noción de mito, de la que se desprenden las nociones de arquetipo y símbolo. Jean Chevalier dice al respecto: “El mito condensa en una sola historia una multitud de situaciones análogas; más allá de sus imágenes agitadas y coloreadas como dibujos animados, permite descubrir tipos de relaciones constantes, es decir, estructuras” (20).

Esta perspectiva es seguida por Duran en el libro ya mencionado, donde el mito es visto como “un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema tiende a componerse en el relato” (56).¹² Partiendo de las posturas de estos teóricos podemos decir que los mitos son discursos construidos con imágenes¹³ instaladas muy profundamente en el inconsciente de las agrupaciones que los comparten y que debido al carácter dinámico de sus estructuras¹⁴ instan a establecer a su alrededor modelos ejemplares de acciones humanas (Chevalier 20). Estas acciones que se encaminan a ser comprendidas como asimilaciones sincréticas de los valores pueden incitar al sujeto a ser él mismo (Durand 4). Es decir, los mitos entendidos como estructuras del imaginario motivan el actuar humano, esta última característica se encuentra estrechamente ligada al concepto de arquetipo que formula Durand pues postula que en el mito “los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas” (56), donde el mito expone la línea de racionalización, el arquetipo expresa la idea y el símbolo la visibiliza en expresiones sensibles (56). Este recorrido es particularmente evidente en nuestro artista, porque como se verá durante el análisis, los símbolos en los que ahondamos son realizaciones derivadas de arquetipos, mismos que guardan gran información de mitologías pasadas. A continuación, abordaremos

¹² En donde los esquemas son moldes sobre los que arquetipos y símbolos se acomodan para racionalizar y representar sus imágenes u objetos imaginados —mismos que se caracterizan por ser trascendentes, venir dados por lo que son y ser espontáneos (Durand 19) o no contar con realizaciones concretas— es decir, como mencionaremos más adelante, serán el hilo conductor para un discurso compuesto por símbolos y arquetipos (Durand 36). Hablar de esquemas en la obra de Atl nos remite a las representaciones de la naturaleza hechas a través de titanes en los murales destruidos de los conventos de San Pedro y San Pablo, pues en ellos incorporaba aspectos arquetípicos de estos gigantes y símbolos que remitían a la naturaleza para construir un mensaje único.

¹³ Entendiendo lo imaginario y lo relativo a la imagen —de la que ya hablamos en la nota anterior— a la manera de Durand quien lo plantea como relacionado a la representación del objeto por medio de las acomodaciones interiores del sujeto (36), aspectos que podrán observarse mejor durante el capítulo tres y que se refieren a la manera en la que elementos de la realidad fueron conceptualizados por nuestro artista, como es el caso de la noche o el volcán.

¹⁴ Las estructuras se comprenden entonces como las formaciones en las que las imágenes tienden a agruparse debido a la afluencia entre esquemas, símbolos y arquetipos (Durand 116). Son relativamente estables pero adaptables a “la visión de un «mundo de la visualidad-definición-racionalización»” (Durand 116), como muestra de ellas podrían mencionarse las representaciones de la naturaleza hechas por José María Velasco, Dr. Atl o Luis Nishizawa que, aunque diferentes, siguen siendo ideas del territorio mexicano con valores e imágenes en común.

los conceptos de arquetipo y símbolo —ya conociendo su ubicación respecto a la noción de mito— respetando el orden mencionado al inicio de este apartado.

En lo que respecta al arquetipo, Chevalier plantea: “Los arquetipos serían, para C.G. Jung, prototipos de conjuntos simbólicos, tan profundamente inscritos en el inconsciente que constituirían una estructura” (20). Es decir, los arquetipos son estructuras compuestas por modelos de símbolos que caracterizan conceptos universales —como el héroe, la madre, entre otros.—; por tanto, se encuentran de manera inconsciente en los hombres y ayudan a regular el comportamiento de los mismos respecto a dichos conceptos. Además, los arquetipos son comunes a los seres humanos al caracterizar ideas que los símbolos materializan —como hemos venido observando—. Destaca entonces su universalidad por sobre la aparente particularidad de los símbolos que tienden a resolverse en objetos, por lo que a la manera del mito conviene reconocer en ellos las asimilaciones de valores, esta vez con el fin de develar las aportaciones de los individuos dentro de dichos prototipos.

De esta manera, los arquetipos brindan la oportunidad de transmitir mensajes trascendentales con imágenes propias de una época o individuo. Durand habla de la posibilidad de los símbolos para establecer conjuntos, en sus palabras: “los símbolos constelan porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo” (38). Referido a que (al ser los arquetipos universales y los símbolos realizaciones particulares de ellos) es posible identificar grupos de imágenes que caracterizan un solo arquetipo y que son en sí mismos el arquetipo, como podrían ser las representaciones hechas por autores con diversos estilos sobre un objeto. Por lo que en el análisis del capítulo tres se atiende a símbolos formados a través de modificaciones en los arquetipos, aspecto que se explicará más adelante.

En la obra de Durand se establece, además, una clara distinción entre dos regímenes o estructuras del imaginario opuestas entre sí —aunque no determinantes con respecto a símbolos

concretos— derivadas de los tres reflejos dominantes del hombre, ya que como expresa Durand el símbolo es siempre el “producto de imperativos biopsíquicos por las intimaciones con el entorno” (36). Es decir, el resultado de las operaciones que el sujeto lleva a cabo con respecto al entorno puede asimilarse en símbolos que caracterizan un arquetipo y que a la vez se agrupan en estructuras que Durand separa en dos regímenes: el diurno (relacionado con esquemas ascensionales e imágenes purificadoras y heroicas) y el nocturno (identificado con los gestos de descenso, así como con imágenes de misterio, intimidad y naturaleza). Esto cobrará relevancia cuando entremos de lleno al análisis durante el capítulo tres, pues todos los símbolos que analicemos se ordenan a partir de su ubicación dentro del régimen al que pertenecen, siendo de gran utilidad la disposición dentro de este.

Sobre el fenómeno de los conjuntos simbólicos o constelaciones es importante decir que la convergencia puede darse en dominios diferentes de pensamiento, como se dará en el caso de las producciones artísticas (pictóricas y narrativas) que nos atañen, aunque esto se abordará más adelante, por lo pronto conviene establecer lo referido a símbolo y signo.

1.1.1 Símbolos y signos

Gilbert Durand comprende al símbolo como aquella imagen motivada por pulsiones¹⁵ subjetivas y asimiladas del entorno social, aquel elemento que “posee más de un sentido artificialmente dado, pero cuenta con un poder esencial y espontáneo de resonancia” (26). Es decir, para Durand el símbolo es construido por el sujeto mediante operaciones que conjugan la psique del individuo y su interacción con el entorno. Esta postura concuerda con lo expresado por Jean Chevalier:

¹⁵ Entendiendo pulsión como el deseo o inclinación del individuo que forzosamente tiene “un lecho social en el que discurre fácilmente o, por el contrario, contra el que se empecina contra obstáculos” (37).

El símbolo tiene precisamente esta propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la conciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de cada hombre (16).

A partir de esta convergencia nosotros entendemos al símbolo esencialmente como una representación construida por pulsiones individuales, pero influida por factores sociales donde la presencia del entorno es tan importante como las decisiones del autor. Al hablar de símbolo se podrá encontrar, entonces, un elemento reconocible a nivel general pero subjetivamente motivado. En diálogo con los teóricos en los que nos hemos apoyado hasta ahora, nos gustaría introducir algunos de los postulados que Víctor Gerardo Rivas López expone en su libro *ApareSer. La poética de la configuración*. El filósofo plantea que la relevancia simbólica de la representación de un sujeto u objeto no recae en el significado de la presencia en sí misma, que podría reducirse a ser deducida por hechos y situaciones reales, sino en el modo en el que se manifiesta (278). Es decir, el proceso configurador, como él lo llama, es lo verdaderamente importante cuando hablamos de leer al símbolo como portador de un mensaje trascendental. En otros términos, cuando en nuestro análisis hablamos de los símbolos de la noche, el volcán, el indígena y mujer, nos acercamos al proceso configurador de Atl, a la manera en la que el mundo se ordenaba para él, a los procesos que modificaron los símbolos existentes para apropiarlos, a la percepción en sí.

Con esto no se descalifica el aspecto socio histórico que he hemos optado por remarcar; al igual que la nuestra, la percepción del símbolo de Rivas López “implica una dialéctica irresoluble para la conciencia socioindividual” (319), pues el proceso configurador siempre está a cargo de una persona, la cual está en todo momento dentro de los alcances que su

existencia en una determinada época y sociedad le han dado. Como menciona Chevalier siempre se ha de tener en cuenta que al símbolo su naturaleza lo divide en dos: “un término aparentemente asible cuya inasibilidad es el otro término” (22), este significado oculto es también el motivo de su dinamismo puesto que le permite jugar con su potencialidad, con lo que es a la luz de distintas ópticas.

Lo mencionado anteriormente es expresado por Chevalier de la siguiente manera: “El símbolo se distingue esencialmente del signo en que este es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto o sujeto) ajenos uno a otro” (19). En este punto, con motivo de seguir con la caracterización de elementos que podrían entorpecer el análisis de no aclararse apropiadamente, abordaremos lo referente al signo —tratado también por los teóricos que venimos recuperando y presente en las teorías posteriormente empleadas—. El signo en Chevalier es expuesto como una unidad de significación, en la que la relación entre significante y significado ha sido establecida mediante una convención extendida por distintos institutos de normalización. En él no existe sentido oculto sino sentido impuesto por lo que queda desprovisto de aquella potencialidad del símbolo.

Por su parte Durand propone que en el sujeto: “El analogón que constituye la imagen no es jamás un signo arbitrariamente escogido, pero siempre está intrínsecamente motivado, es decir, es siempre símbolo” (25). Para él es el terreno de la imagen y la imaginación el que dota de sentido y riqueza las expresiones, siendo el sentido evidente apenas una de las múltiples posibilidades semánticas a las que puede remitirse el individuo en el área del lenguaje. Este punto será retomado más adelante cuando nos adentremos en los postulados de Edmon Cros y la interdiscursividad. Por ahora solo conviene decir que generalmente se considera que la naturaleza dinámica del símbolo se yuxtapone al aparente estatismo del signo.

Por lo que hemos visto hasta ahora la diferencia esencial entre arquetipo y símbolo recae en la estabilidad y acoplamiento del primero por su naturaleza estructural frente a la inasibilidad del segundo, aspecto que también lo antepone al signo. Es importante para el caso que nos ocupa esclarecer, como señala Durand, que: “El régimen de las imágenes no está determinado . . . pero parece influenciado por factores sucesales, históricos y sociales, que desde el exterior apelan a tal o cual encadenamiento de los arquetipos y suscitan tal o cual constelación “ (362).

De esta manera, Durand nos deja en claro que a pesar de que las imágenes están motivadas por una capacidad compartida de imaginación no dejan de obedecer a situaciones particulares por lo que responsabilizar a un solo aspecto de los semantismos de la imagen resultaría impreciso. Así mismo, apela a la idea de que el contexto puede “colaborar a la modelación de los arquetipos en símbolos y constituye la derivación pedagógica” (371-372).¹⁶ En otras palabras, la relación símbolo-arquetipo no va en un solo sentido debido a que el arquetipo contiene símbolos, sino que en algún punto el arquetipo puede convertirse en símbolo. Esto cuando alguna modificación contextual propicie la nueva caracterización de elementos hasta entonces establecidos como arquetipos. Lo cual será precisamente el caso que nos ocupará en el segundo y tercer apartado del capítulo tres en donde a partir de arquetipos femeninos y masculinos se construirá el símbolo de la mujer y el indígena en la obra de Dr. Atl.

Hasta ahora hemos podido establecer los puntos fundamentales de los que parte nuestro estudio y vale la pena mencionar que en cada uno de ellos ha surgido la relevancia del contexto socio-histórico, además de las relaciones que cada uno de los elementos establecen por origen.

¹⁶ Entendiendo la “derivación pedagógica” como la manera en la que se presentarán los hechos a las próximas generaciones o la historia que se enseña. Durand plantea directamente que la historia “no sería más que una vasta ‘realización simbólica’ de las aspiraciones arquetípicas frustradas” (368), es decir, hechos concretos a partir de planes ideales.

Con la finalidad de analizar cómo estos mismos elementos pueden relacionarse de manera intertextual e interdiscursiva, procederemos a establecer los fundamentos de estas teorías.

2. Intertextualidad

En este apartado se abordan los puntos esenciales de la intertextualidad apoyándonos en textos de diversos teóricos involucrados en su génesis y refinamiento, especialmente en el texto *La intertextualidad literaria* de José Enrique Martínez Fernández. Se plantean los conceptos de origen, como son polifonía, dialogismo o transtextualidad, mismos que serán retomados cuando establezcamos su relación con la interdiscursividad, además de las delimitaciones y modificaciones a las que se ha sometido este fenómeno.

2.1 Mijaíl Bajtín: el dialogismo

Abordar un tema tan discutido como lo es la intertextualidad supone desentrañar el concepto desde sus orígenes, nos remontaremos entonces hasta las nociones de polifonía y dialogismo, planteadas por Mijaíl Bajtín en los textos: “La palabra en la novela” y *Problemas de la poética de Dostoievski* publicados en 1934, 1935 y 1963 respectivamente, aunque con ideas ya latentes en ensayos anteriores.

Bajtín dirá que los discursos de autor, narrador y personajes se diferencian entre sí debido a que corresponden a una diversidad de voces sociales (polifonía) permeadas por la ideología de origen y contexto, muestra de ello serían los cuentos de Murillo en los que coexisten personajes con procedencias e ideologías distintas; como indígenas, carrancistas, libertarios, entre otros, reconocibles a partir del discurso del que hacen uso. De esta manera lo dialógico

supone la unión del estudio de la forma y los elementos lingüísticos, culturales e ideológicos presentes en un texto por medio de dichos discursos y su enriquecimiento mutuo, sin que se pierda la identidad de cada uno.

No será sino hasta *Problemas de la poética de Dostoievski* que Bajtín habla de la relación dialógica como un estudio necesario del discurso, mismo que divide en tres niveles: directo, representado y aquel que permite hacer uso de la palabra ajena para darle una orientación como la parodia, la estilización y la polémica oculta. La primera orientación supone que el autor recurra a la palabra ajena para insertarla en su discurso con un sentido opuesto al que tenía originalmente, mientras que la segunda se refiere al hecho de tomar la palabra ajena para conferir un matiz de objetivación al discurso. La tercera y última orientación mencionada por Bajtín, la polémica oculta, hace referencia a la palabra ajena que una vez utilizada continúa activa en el discurso, ya que volveremos a esta noción más adelante por ahora es solo necesario conocerla.

De manera general diremos que la teoría de Bajtín gira en torno a la dialogía —base de la intertextualidad— que plantea la relación entre voces dentro del discurso, cada una con características ideológicas precisas. Los postulados de Bajtín nos dejan en claro que las “voces de otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, ‘ideologizadas’” (Martínez 53), al mismo tiempo que pone de relieve la importancia de la comunicación social en el género narrativo, dialógico por excelencia. Este aporte será valorado por otros teóricos que seguirán con su desarrollo conservando la importancia del aspecto ideológico, como se verá inmediatamente.

2.1.1 Julia Kristeva y Tzvetan Todorov: el concepto de intertextualidad

El trabajo de Bajtín será retomado por Julia Kristeva en el texto “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en donde difunde el pensamiento de este autor, pero también realizará un seguimiento de los conceptos abordados en su obra. Ella introducirá el término de intertextualidad, que le permitirá entender al texto como el cruce entre textos o como “un mosaico de citas” (145).

Kristeva dirá que la intertextualidad se genera tanto en el eje horizontal o sintagmático —en el que intervendrán de manera activa emisor y destinatario— como en el vertical en el que “el texto literario . . . es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s)” (235). Por lo que la historia y la cultura jugarán un papel decisivo desde su perspectiva, dado que, si las palabras del autor advierten la influencia de textos anteriores, el signo lingüístico no obedecerá a una lógica de significado y significante porque eso supondría la prohibición de la palabra poética, misma que ya se concebía como ambivalente.

Por su parte, Tzvetan Todorov en *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico* replantea estos conceptos y los relaciona con las orientaciones del discurso, diciendo que el discurso dialógico se corresponde con la palabra poética mientras que el directo y objetual supone la prohibición de la misma. También plantea que existen tres parámetros que influyen de manera decisiva este fenómeno: lugar en que se ubique el discurso ajeno (emisor o destinatario), forma en la que se representa el discurso ajeno (ampliando la noción de discurso) y grado de presencia (que puede ser plena, híbrida y no evidenciada pero evocada por una memoria social).

En ambos teóricos podemos percibir una ampliación de la intertextualidad más allá del texto y la palabra, Kristeva apuesta por la recepción y emisión mientras que Todorov se aventura a hablar de formas del discurso. Martínez Fernández apunta sobre esto: “la extensión dada al concepto de ‘intertextualidad’ . . . depende de la extensión que se le dé al concepto de

‘texto’” (64), y aun delimitando estos a textos literarios dependerá si se los reduce a lo literario o “a la relación de lo literario con lo exoliterario” (64). Conviene entonces mencionar que para efectos prácticos entenderemos al texto como: “‘el resultado de un trabajo de lectura/transformación operado sobre el espacio textual’, trabajo que tiene como objetivo no solo significar algo inherente al propio espacio, en cuanto actualización del lenguaje, sino poseer sentido” (29). De esta manera cuando nos referimos a texto no solo hablamos de las representaciones escritas en vista de que el espacio textual del que habla Fernández engloba todo espacio con, sin o susceptible a organización, como en el caso de las obras pictóricas en donde no existe una instrucción de lectura y aun así puede leerse y poseer sentido.

Es importante distinguir la práctica intertextual literaria de la práctica intertextual planteada más adelante, relacionada con la interdiscursividad, por lo que retomando a Martínez Fernández de nuevo diremos que el texto literario es la “construcción de una red de significados” (29) y para abordar la intertextualidad centrada en este tipo de texto recurriremos a Gerard Genette.

2.1.2 Gerard Genette en *Palimpsestos*

La propuesta desarrollada por Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, publicada originalmente en el año de 1962, brinda una perspectiva más completa del fenómeno de la intertextualidad literaria, puesto que el autor se da a la tarea de reformular el concepto de Kristeva y plantear la transtextualidad dentro de la cual identifica cinco tipos de relaciones.

La primera forma de relacionar textos es la propia intertextualidad, vista “como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 10) siendo la cita, el plagio y la alusión las formas más representativas de ella. El segundo tipo de relación que Genette menciona es la

paratextualidad o la relación que un texto mantiene con su título, subtítulo, y demás señales que le acompañan.

La metatextualidad es el tercer tipo de relación enunciada en el texto y descrita de la siguiente manera: “relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo” (Genette 13), será entendida también como la relación crítica por excelencia (13). La relación de architextualidad es el cuarto tipo de relación y se refiere a las categorías generales, como novela o poesía, a las que puede pertenecer un texto y que puede o no enunciarse explícitamente.

La quinta y última relación es la denominada hipertextualidad y es explicada por Genette como: “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)” (Genette 14). Más adelante el autor menciona que no se necesitará una mención directa del hipotexto pues que por medio de la transformación o imitación el texto B podrá ser una parodia, sátira o imitación seria del texto A.

Como mencionamos anteriormente, la intertextualidad literaria se distinguirá de la intertextualidad más amplia, en la que situaremos distintos tipos de textos, por lo que conviene establecer algunos términos que nos faciliten la tarea de referencia entre conceptos acercándonos de a poco a la perspectiva interdiscursiva.

2.2. Martínez Fernández: intertextualidad e interdiscursividad

A continuación explicaremos la manera en la que se relacionan dos de los conceptos centrales de este análisis: la intertextualidad y la interdiscursividad. Para ello recurriremos a dos teóricos que gracias a que abordan estos elementos en conjunto nos ayudan a dilucidar mejor las conexiones entre ambos fenómenos.

Desde la perspectiva que José Enrique Martínez Fernández desarrolla en *La intertextualidad literaria*, la intertextualidad (específicamente la literaria) será entendida como: “la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos

literarios o no” (Martínez 45). Para él, el concepto tiene fuertes raíces sociales propensas a la ampliación por lo que —si bien desde un inicio decide quedarse dentro del ámbito literario— reconoce el potencial de los estudios que se abren hacia otras áreas y plantea él mismo una distinción dentro de la intertextualidad literaria: la intertextualidad y la intratextualidad. La primera referida a la relación entre textos de autores distintos y la segunda —y la que nos ocupará— referida a textos relacionados de un mismo autor.

Aunque esta aclaración parezca mínima, porque los mecanismos intertextuales de Genette pueden llevarse a cabo en ambos aspectos —intertextual e intratextual—, será relevante para el establecimiento del orden entre conceptos. De esta manera, hablaremos de intratextualidad cuando se trate la relación entre textos literarios del autor que nos ocupa y de intertextualidad cuando nos refiramos a la relación entre textos de distintas naturalezas expresivas. Una vez aclarados estos conceptos procederemos a abordar la interdiscursividad.

2.2.1 Interdiscursividad desde Edmond Cros

En ese mismo libro, Martínez Fernández se refiere a la interdiscursividad para evocar la dimensión ideológica presente en el discurso definiéndola como: “las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura” (74). La incluye en su trabajo para señalar las huellas que la ideología de una sociedad determinada deja en el texto. Esta perspectiva es concordante con lo que expresa Edmond Cros y que desarrollaremos a continuación.

Literatura, ideología y sociedad es la obra que condensa el pensamiento que Edmond Cros habría estado planteando en una larga serie de estudios y publicaciones anteriores. Es claro que esta postura conlleva una implicación social al hablar de grupos de individuos y

representatividad pero también se interesa profundamente por la obra, especialmente por la literaria, y busca situarla en un espacio propio más allá de la ficción.

Cros plantea, a propósito de la interdiscursividad, la existencia de tres niveles de conciencia: inconsciente, conciencia clara y no-consciente, este último comprendido como el conjunto de estructuras (intelectuales, afectivas, imaginarias, entre otras.) creadas por sujetos transindividuales —o grupos de personas con alguna característica en común— que ponen en evidencia la visión del mundo de esta colectividad. Explica que el valor discursivo se presenta irreductible a la lengua (59), porque implica la socialidad del acto y su relación con la historia, es por eso que “en la medida en la que un individuo es capaz de expresarla (la visión del mundo) su obra será tanto más importante” (22) dentro del grupo que representa.

Hablamos entonces de cómo al ser el texto un producto cultural necesita adoptar formas de lectura accesibles o cuando menos particularmente claras, aunque no por ello descarten las motivaciones individuales de las que habla Durand o interdiscursivas planteadas por el no-consciente. Cros resume este punto diciendo que “la primera parte del texto se desarrolla a partir de algo ‘ya dicho’” (70), algo bastante compatible con las perspectivas de Bajtín y Kristeva sobre los textos como cruce de ideologías y voces diversas.

Como mencionamos anteriormente —cuando abordamos la distinción entre signo y símbolo— las cuestiones referentes al sentido evidente del lenguaje (en tanto signo) serán retomadas desde esta perspectiva en la que se plantea que en virtud de las operaciones de nivelación de lectura (presentadas a detalle más adelante) lo figurativo, en este caso lo simbólico¹⁷ “se hunde, por así decirlo, en la textualidad, donde desarrolla focos de

¹⁷ En este punto Cros establece una distinción entre lo simbólico y lo sígnico mediante la identificación del primero con el material de significado y del segundo con las realizaciones que manipulan el significado y lo focalizan en el texto. Esta separación es importante porque permite visualizar la distinción entre las naturalezas explicadas y entender por qué nos interesa analizar lo simbólico.

semantización” (Cros 128). Si bien desde la perspectiva de Fernández son las funciones simbolizadora y semiótica las que harán al texto “un fenómeno dinámico, internamente contradictorio y generador de sentidos” (20); para Cros lo que debe priorizarse son el lenguaje y los signos debido a la naturaleza social de los mismos. A partir de esta acepción nos gustaría aclarar que a pesar de guardar diferencias con Durand —para quien, como mencionamos anteriormente, la elección de signo en el lenguaje es insignificante porque es arbitrario y en lugar de ello se atiende al analogón de la imagen que será siempre símbolo (25)— no presentan posturas irreconciliables pues Cros no niega la relación que pueden los signos establecer con los símbolos. Siendo estos últimos los que identifica como la primera significación de la escritura y les atribuye, además, la ampliación del fenómeno textual más allá de la lengua. Por tratarse aquí de un estudio que aborda la obra plástica y narrativa de un mismo autor —con una poética recurrente en símbolos específicos— nos parece que centrarse en los símbolos como la perfecta unión del aspecto individual y colectivo es la mejor opción, además de que estos se encuentran en todas las teorías contempladas incluyendo la iconología e iconografía que nos ayudarán a abordar la obra pictórica de Atl.

Para Cros no hay discurso libre de huellas ideológicas, mismas que se muestran propensas a la reconstrucción de las visiones del mundo de los sujetos transindividuales, al mismo tiempo que evidencian el contexto sociohistórico de las mismas. Esto es posible en razón de que todos los elementos de estructuras mentales procedentes de una realidad referencial —el interdiscurso— o de otras producciones —intertextos— deben pasar por los procesos de: voluntad de disfraz (en la que se enmascaran del código de destino) y desmitificación (en la que se los coloca a nivel contextual), como es el caso de los cuentos que estudiaremos donde las figuras representadas conservan los valores de los objetos reales pero son integradas en una realidad textual y ficcional. Cros apunta: “al mismo tiempo que el texto se instituye, organiza los puntos de referencia ideológica que permitirán leerlo” (108), esto con

el fin de lograr una homogeneización de los elementos en la estructura textual que los coloque en un mismo nivel de lectura.

Desde esta propuesta tanto la intertextualidad, como la intratextualidad —incluida por nosotras— y el interdiscurso se presentarán como áreas conflictivas¹⁸ una vez que se ven como focos de sentido incorporados y homogeneizados dentro del espacio textual, de modo que los símbolos, signos, arquetipos y mitos podrán integrarse al texto. Con esto en mente nos acercaremos a la postura de Omar Calabrese quien por medio de los argumentos expuestos en su texto *Cómo se lee una obra de arte* nos ayuda a subrayar la pertinencia de nuestra forma de abordar la obra pictórica de Dr. Atl.

3. Calabrese y la semiótica visual

Si bien hemos dicho que los símbolos son el tema principal de nuestro análisis y se han de manejar como los elementos primarios durante este trabajo, con anterioridad ya hemos remarcado también la importancia de los signos. En este apartado nos centraremos en la postura de Omar Calabrese quien como veremos da una perspectiva semio-simbólica que dialoga y apoya lo expuesto anteriormente por Edmond Cros y nos da pie a demostrar que las teorías expuestas hasta ahora no se excluyen, sino que se complementan.

El semiólogo y crítico de arte, Omar Calabrese plantea, en su libro *Cómo se lee una obra de arte*, varias nociones para el estudio de las obras pictóricas que pueden fácilmente relacionarse con algunas de las teorías que se desarrollaron anteriormente y que se irán mencionando a lo largo de este apartado de manera explícita, como es el caso de las nociones de intertextualidad e interdiscursividad.

¹⁸ Entendiendo “áreas conflictivas” a la manera de Martínez Fernández, es decir como espacios de difícil acceso debido a la cantidad y tipo de operaciones que entrañan.

En principio Calabrese sostiene que el texto comunica desde un nivel profundo “teorías abstractas sobre su propia generación o sobre su propia interpretación” (Calabrese 30); es decir, que el texto contiene elementos que podían, al estar ya dotados de información teórica, funcionar como un metalenguaje. Algo bastante parecido a lo establecido por Cros en el interdiscurso. En consecuencia, el autor plantea la existencia de obras que son propensas a ser sometidas a una reflexión sobre su construcción.

Calabrese menciona la noción de intertextualidad como uno de los métodos a los que los historiadores del arte recurren con mayor regularidad y explica que a pesar de revelar datos relevantes sobre la obra, el concepto ha sido tan usado que ha pasado a ser utilizado en su sentido más genérico, lo que a su vez provoca que no se lleve a cabo un estudio de lo que él denomina la “mecánica semiótica” y que daría cuenta de la coherencia semántica y transformación del intertexto en el texto al que se integra.

El intertexto pictórico, planteado por Calabrese, será profundamente inestable debido a que implica una traducción intersistémica entre la obra literaria y la obra pictórica. Esta última deberá mantener cierta coherencia semántica en el intertexto para que pueda ser interpretado dentro de un contrato comunicativo de verosimilitud, a través de lo que el autor llama un sistema “semio-simbólico”, manejado a partir de la necesidad de poder recurrir a la construcción de efectos de sentido por el uso y a la necesidad de abordar la información teórica contenida en los elementos constitutivos de la obra. Derivada de esta propuesta se puede decir que el concepto de interdiscursividad parece ser el apropiado para abordar este análisis, ya que como se mencionó anteriormente atiende las nociones intertextuales y extra-textuales a las que Calabrese hace referencia, además de hacer hincapié en los procesos de homogeneización de focos de sentido de distintas naturalezas, como es el caso de la obra pictórica que se analizará bajo parámetros que privilegien la lectura de los símbolos, como es el caso de la teoría desarrollada por Erwin Panofsky misma que abordaremos de lleno en seguida.

4. Panofsky: Iconografía e iconología

Hasta ahora hemos hablado y sentado las bases del estudio que desarrollaremos centrándonos en el área literaria y contextual de la misma. Es momento de que hagamos algunas anotaciones con respecto al aspecto pictórico de la investigación, esto con motivo de explicar las directrices que se siguen en este aspecto y la terminología que se usa en el análisis. El texto de Erwin Panofsky retomado a continuación es esencial para el estudio del arte por lo que se eligió como referente de este análisis por encima de autores más recientes que implicarían una problematización más extensa del estudio del arte que escapa a los límites de este trabajo

A finales del siglo XIX y principios del XX Erwin Panofsky planteó una renovación del estudio del arte a partir de tres niveles de análisis, que constituyen un sistema en el que la obra se ve como una unidad en la que conviven formas y significados regulados por consideraciones históricas como estilos, tipos y culturas. La base de este nuevo sistema descansa en los conceptos de iconografía e iconología que se desarrollan a continuación.

En el texto *Estudios sobre iconología*, Panofsky desarrolla un sistema de análisis constituido por los niveles: pre iconográfico, iconográfico e iconológico. Dentro del primero se ubica el contenido primario subdividido en los significados fáctico y expresivo; es decir, a través de la identificación de las representaciones de los objetos, de “sus relaciones mutuas como hechos; y percibiendo . . . cualidades expresivas” (4), se determinarán las formas puras o motivos artísticos, como podría ser una un hombre adulto con barba extensa frente a un volcán.

El nivel iconográfico está destinado a la identificación de los motivos artísticos con temas o conceptos específicos. Es decir, si en el contenido primario se encontró —retomando el ejemplo anterior— que los motivos de la pintura fueron la figura de un hombre con un volcán al fondo en este segundo nivel se determinará que el hombre representado es el Dr. Atl. Para

llegar a esta conclusión se debió haber hecho una investigación por fuentes distintas que permitan fundamentar tal afirmación, como puede ser el autor de la pintura, el título, año, influencias, entre otras.

El tercer y último nivel es la iconología, esta implica la interpretación simbólica de los elementos que constituyen la obra y que pueden reflejar principios propios de una nación, periodo, artista, creencia o filosofía, colocados de manera consciente o inconsciente. En el caso de *Autorretrato* del Dr. Atl obra usada para el ejemplo anterior, los elementos revelan valores simbólicos de espiritualidad y búsqueda de sentido, puntos fundamentales en el pensamiento del pintor, abordados de lleno durante el capítulo tres.

Este sistema de tres niveles será el que se utilizará a lo largo del análisis debido a que, además de considerar la historia como parte fundamental —aspecto concordante con la interdiscursividad—, el manejo de los conceptos es bastante flexible adaptándose a obras en las que se trabaja con todos los niveles (como el retrato) o a obras, que en palabras de Panofsky, carecen de contenido en el segundo nivel “y se intenta una transición directa de motivos a contenido, como en el caso del paisaje, la naturaleza muerta” (5). Es decir, en las que prevalece el primero (pre-iconográfico) y último nivel (iconológico), como en el caso de los paisajes de nuestro artista.

Capítulo III: Del arte y la sociedad para el Dr. Atl

Hasta este punto se han expuesto las herramientas y los conceptos que ayudarán en la realización y desarrollo del análisis de los focos de sentido, específicamente arquetipos universales reinterpretados por Dr. Atl en símbolos concretos que se relacionan de manera intertextual o intratextual. Partiremos estableciendo el contexto de creación de los trabajos de Murillo para proceder a analizar e interpretar los símbolos y las relaciones aludidas con anterioridad primero en los cuentos y luego en las pinturas.

Los símbolos seleccionados para el análisis se encuentran estrechamente relacionados con la poética del Dr. Atl debido a su recurrencia en el caso de la noche, el volcán o el indígena; o a su impacto cada vez que se presentan como en el caso de la mujer. Cabe resaltar que este es apenas un acercamiento a lo que consideramos una manera integral y clara de develar la carga semántica y simbólica que puede adquirir un elemento con relación al contexto, vida y poética de un artista.

Así mismo recordemos que las obras elegidas para el análisis comprenden un periodo bastante extenso de la carrera artística de Atl —tal como se expuso con anterioridad—, quien se desarrolló interdisciplinariamente la mayor parte de su vida. Los cuadros y los cuentos cuentan una historia de maduración, pero al mismo tiempo de constancia en cuanto a los temas relevantes para Murillo. Considerado precursor del muralismo y pieza fundamental en los movimientos revolucionarios, la herencia de este artista va más allá de su producción, impactó a generaciones que marcaron a México para siempre.

El orden en el que abordamos los símbolos durante este capítulo atiende a nociones de coherencia semántica. De esta manera, el primer apartado en el que hablamos de símbolos enteramente naturales y hasta cierto punto inmutables (la noche y el volcán), pertenecientes a regímenes distintos, busca evidenciar la dinámica del análisis al mismo tiempo que

establecemos ideas centrales. Posteriormente, en los siguientes dos apartados nos ocupamos de los símbolos con agentes vivos y activos en sociedad (el indígena y la mujer) donde el símbolo femenino es dejado en última instancia debido a la incorporación de nociones teóricas que solo le competen a él. Con esta lógica en mente, a continuación iniciamos el primer apartado en el que hablamos, según lo expuesto previamente, de los símbolos de la naturaleza.

1. Símbolos de la naturaleza

Lo concerniente al símbolo propiamente dicho presenta otro grado de complejidad, pues como se ha venido manejando los símbolos encarnan la idea que significan, es decir, son ellos mismos la mejor manera (a veces la única) de expresar su propio contenido y por tanto les es indispensable la interpretación. Recordemos que la división establecida por Durand identifica dos regímenes: el diurno —relacionado con la ascensión— y el nocturno —o del descenso—, en este apartado se abordan dos símbolos, cada uno relacionado con un régimen: la montaña o volcán identificado con el primero y la noche con el segundo.

Esta aclaración es relevante porque, como se irá viendo, la gran mayoría de los símbolos a los que aludimos a lo largo de este análisis tienen características de las estructuras místicas del imaginario, mismas que Durand coloca principalmente en el régimen nocturno; sin embargo, el volcán es de gran importancia en la poética de Murillo y está más cercano a los valores del régimen diurno a pesar de situarse dentro de la naturaleza, un dominio propio del régimen nocturno. Con esto buscamos esclarecer que ningún significado es definitivo, sino que debió a un proceso de configuración por parte del autor para representar los valores que buscaba, como ya explicábamos con Rivas López. Aunque también es prudente tener en cuenta que hay símbolos que cumplen directamente lo establecido por Durand.

De manera general podemos decir que para hablar de estos símbolos recurriremos a las representaciones hechas de los mismos en los cuentos: “El velorio”, “La apuesta”, “Felipe” y “Lo mató al amanecer”. En cuanto a las obras pictóricas que se analizarán, recurriremos a *El volcán en la noche estrellada* y *Erupción del Parícutín*. Una vez hechas estas aclaraciones empezamos abordando el contexto con el que se relacionarán los símbolos de la naturaleza.

1.1 Contexto general para los símbolos de la naturaleza

Debido a que los textos no cuentan con fechas exactas del proceso de producción, pero sí se tienen un año de término, abordaremos un periodo contextual bastante extenso puesto que contemplamos de manera general el lapso entre 1920 y 1950. Aunque podría parecer conflictivo cubrir un periodo de tiempo tan amplio, se debe tener en cuenta que, como se expresó en el primer capítulo, la obra de Murillo se mantuvo fiel a elementos e ideas contundentes que pudieron salir a flote una vez que alcanzó la estabilidad necesaria como para dedicarse especialmente a pintar y escribir. Es decir, una vez que encuentra el mensaje que quiere transmitir, hecho que ocurre después de su primer viaje a Europa, se mantiene pujante en esa línea de pensamiento. Garcíadiego y Kuntz abordan este aspecto en conjunto con los muralistas, de tal suerte que acentúan la presencia de los mismos en la transformación de la pintura mexicana de los años veinte sin dejar de remarcar que: “las principales obras de Orozco, Rivera, Siqueiros y Atl se elaborarán después de 1920” (620). Esto también ocurre con su escritura, pues, aunque no podríamos precisar los años de concepción de los textos, es sobre todo durante los años treinta en los que se publican dos de sus antologías de cuentos, mismas de las que proceden las narraciones que analizamos.

Aunque son pocos los acontecimientos que sacuden los postulados de Atl, muchos de ellos se encuentran en sus textos o en sus pinturas y permanecen pujantes en su poética mucho

después de haber acontecido, clara muestra de ello es su relación con Nahui Ollin, su incursión en la Revolución o sus vivencias en Europa o en los pueblos mexicanos, que aún después de suceder le dan a Murillo tema para sus obras. Muchos lo recuerdan —de la manera que ya contamos en el primer capítulo— como la fuerza rebelde detrás del rechazo al arte porfirista y el impulso de las nuevas expresiones.

A pesar de ser descrito como difícil y cambiante, Atl siempre mostró gran interés en la difusión del arte y el uso del mismo como aporte social, aspecto que fue impulsado por el propio gobierno durante un tiempo, específicamente durante los periodos presidenciales de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón con los que simpatizó en momentos específicos, pero con los que también mantuvo sus reservas.

En el texto “La forja de un imaginario”, Alicia Azuela lo recuerda como una pieza fundamental para el desarrollo del arte y de artistas que buscaban “incidir en el contexto social . . . de ligar su obra a las clases populares y participar en la forja de las mentalidades ciudadanas” (80). Aunque podríamos debatir qué tipo de ciudadanía¹⁹ buscaba, nos parece que ese no es el objetivo de nuestra investigación en virtud de que pretendemos más bien ocuparnos de la manera en que poéticamente hizo frente a los acontecimiento que lo rodeaban. Cabe mencionar, entonces, que como artista siempre optaba por los caminos más pasionales, las emociones más intensas, prueba de ello son sus cuentos y pinturas. En ellos retrata los aspectos más oscuros y violentos, pero también los más tiernos y entregados a los que puede verse enfrentado el ser humano.

Artista apasionado y comprometido, pero sobre todo dueño de un gran orgullo, Murillo parecía jactarse de saber hacia dónde se dirigía, es quizá por ello que cobró una gran

¹⁹ Esto debido a que es sabida la afinidad que tenía Murillo con la asociación síndico-anarquista y más tarde con el fascismo, por lo que desde esta perspectiva sería complejo describir la relación que se suponía el individuo debía establecer con el Estado, además implicaría un estudio de corte psicológico para el que no estamos calificados.

popularidad tanto entre artistas como entre estudiantes y obreros, sobre todo en ese periodo en el que la historia no paraba de dar vueltas. Con el surgimiento de diversos líderes independientes del gobierno como Emiliano Zapata, Pascual Orozco y Francisco Villa, así como candidatos legitimados por grupos con nexos políticos como Venustiano Carranza, Francisco I. Madero, Victoriano Huerta y Álvaro Obregón, mismos que se pasarían la presidencia en medio de grandes desacuerdos y traiciones —abandonando las armas formalmente en 1920— (Garciadiego y Kunts 601), se despertó una fuerte necesidad de mexicanización que durante los años treinta radicalizaría su discurso en mandatarios como Emilio Portes Gil y Ortiz Rubio (Abates y Lugo 653).

Ejercer su influencia y cargarse el peso de una nación a su espalda se convertiría en gran parte de su vida y motivo del desarrollo de cierto sentimiento paternalista de su parte (como vimos en el primer capítulo con las distintas agrupaciones a las que dio forma en favor de lo que él creía un bien social); sin embargo, él seguía siendo un hombre inmerso en su propio viaje interno, un ciudadano al que muchas veces no se dudó en hacer a un lado a pesar de las contribuciones que ya había realizado. Son estas contradicciones las que lo posicionan en ese intermedio entre el pueblo y el Estado, en el que se desenvolverá siempre intentando conducir al desarrollo a aquellos a los que acogía bajo su instrucción.

1.1.1 La noche, tiempo de acción

La noche en la obra de Gerardo Murillo se caracteriza por separarse de las concepciones de calma y quietud, pues es siempre escenario de acciones truculentas, de grandes revelaciones; es decir, de acontecimientos que sacuden el alma de aquel que tiene la oportunidad de vivirlos a la par de sus protagonistas; es también un tiempo en el que las divisiones se disuelven. La

oscuridad se cierne sobre todos por igual sin importar de dónde vienen, su ocupación o su rango social, todos son alcanzados por el velo abrasador del fin del día.

Tal vez, es la noche en cuanto símbolo uno de los que mayor universalidad maneja el Dr. Atl, por razón de que forma parte de algo que va más allá de un fenómeno cultural; sin embargo, desde la mirada de este autor los significados relacionados con raíces prehispánicas o nacionales no son nunca menospreciados, se perfilan como interpretaciones igualmente válidas a las surgidas en otras partes del mundo y apelan por un reconocimiento equivalente.

A continuación, analizaremos el símbolo de la noche en distintos textos de Gerardo Murillo; cabe recalcar que —tal como se mencionó con anterioridad— se abordará el concepto de texto desde la postura de Martínez Fernández quien destaca sobre todo su propensión a la lectura y no el tipo de material en el que se presenta el mensaje. De esta manera consideraremos los cuentos y las pinturas a veces a la par, otras por separado, dependiendo de las necesidades del análisis pero siempre tomando ambas manifestaciones como productos simbólicos susceptibles a la lectura.

Por su parte, Durand inicia utilizando al *Cántico Espiritual* para abordar los dos sentidos que puede cobrar la noche oscura dentro del régimen nocturno, siendo: “muestra de las tinieblas del corazón y la desesperación del alma abandonada [o] el lugar privilegiado de la incomprensible comunión” (208). Aunque pueden sentirse como contradictorios, en la obra de Murillo estos significados son complementarios, armónicos en una especie de conciliación melancólica para los protagonistas en el caso de las producciones narrativas, es decir, es la noche escenario de grandes cambios individuales venidos de la comunión cuya principal característica es la permanecía, el recuerdo de no poder volver atrás.

La noche para Chevalier y Gheerbrant, además de presentar un doble aspecto: “el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día” (754),

reúne, al igual que la producción de Murillo, los significados dados por Durand en virtud de que dicen que ella: “engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño” (753). De manera específica las dos primeras nociones —sueño y muerte— se presentan explícitamente al inicio del cuento “El velorio”, pues se narra cómo mientras un pueblo duerme, en uno de los jacales tiene lugar la velación de un hombre. La noche se presenta como un presagio de los acontecimientos, un escenario tranquilo que es violentamente trastocado por el aviso, en voz de una desesperada mujer, de la llegada de Evaristo Orozco. El ambiente es propicio para la preparación de sucesos que acarrearán desgracia. El enfrentamiento entre la familia del fallecido y los recién llegados no se hace esperar y resulta en la muerte de treinta y una personas, descubiertas más tarde por el teniente coronel Martín Solís, quien ordena la continuación del velorio ahora colectivo.

Continuando con lo relacionado con el símbolo de la noche, la luna es igualmente importante dentro del relato ya que es testigo mudo de los acontecimientos y solo es al principio y al final de la historia que se nos da cuenta de su presencia. Chevalier y Gheerbrant, mencionan sobre ella que “para el hombre es el símbolo de este pasaje de la vida a la muerte” (658); noción que Durand también coloca en el régimen nocturno. De esta manera la historia presenta el descubrimiento de la condición humana en la que cualquier hombre no es distinto a otro después de su muerte, la vida lleva eventualmente a ese fin en un ciclo ininterrumpido, los hombres mueren y en palabras del coronel Martín Solís: “todos los muertos son iguales” (Atl 26).

Esta identificación de la noche se da igualmente en el caso del cuento “La apuesta”, en el que Antonio Jiménez, un maquinista a quien todos respetan y quieren, se encuentra cada que puede con la Negra, una prostituta muy guapa a la que ama. Un día Antonio le propone a la Negra apostar la vida en un juego de cartas; aunque ella acepta renuente, finalmente gana y mata al maquinista. En este caso la noche sigue funcionando como lugar de presagio, se describe:

“Por la noche, en un cabaret, bailaron hasta descoyuntarse y jugaron a los albuces —pasión la más grande entre los dos amantes después de su desmedido amor” (Dr. Atl 81). Durante la noche los protagonistas son capaces de vivir su amor desbordadamente, viven la llamada por Durand “comunidad alcohólica”, que él relaciona con el vínculo místico y la transformación de la condición del hombre (248); además —en el cuento— es el momento en el que prefieren jugar a los albuces, juego que más tarde será la causa de la muerte de Toño.

La noche acarrea para ellos ternura, ensoñación, pero también trae consigo algo de engaño, puede que sea el momento que más disfrutan, pero también es el menos real. Ellos no son una pareja que pueda estar junta siempre, puesto que se separan por largos periodos de tiempo. En estas ocasiones son también las únicas en las que la Negra abandona su oficio para dedicarse a estar con el protagonista, en el fondo se saben apartados de alguna forma, aun después de habérselo entregado todo el uno al otro. Ya lo escribe Alt: “Dos grandes ríos que se juntan era su amor” (82). Aun con ello no podemos olvidar la existencia de aquellos que aun corriendo a la par no llegan nunca a mezclarse.

Hasta ahora ha podido verse como Murillo, al igual que Chevalier y Gheerbrant, integra los aspectos contradictorios que la noche puede adquirir recalando siempre las implicaciones violentas del mismo. Durand también expresa la capacidad de conjugación de este símbolo cuando anota que puede relacionarse con el “descenso por la escalera secreta al disimulo, a la unión amorosa, a la cabellera, a las flores, a la muerte” (208). Este es el caso del cuento “Lo mató al amanecer”.

Esta historia presenta a un hombre que se enamora perdidamente de una mujer magnífica; sin embargo, a ella le brota una especie de grano sobre el labio que un médico amputa con unas tijeras oxidadas. La herida se infecta y otro doctor le indica que deben extirpar la parte dañada para salvarla, ella se niega ante la idea de quedar deformada y muere. El

protagonista se entera de todo al volver de un viaje, pero es muy tarde por lo que jura encontrar al causante de todo. Pasan los años y sin pistas, el protagonista cree haber curado sus heridas, hasta que una noche se encuentra con el falso médico, sus instintos lo rebasan y lo mata. El cuento termina con el protagonista viendo el amanecer desde la cima de un cerro, aunque según el narrador, condenado a las tinieblas.

Una vez más la violencia explota durante la noche, aquello que se creía reprimido desborda al sujeto, sus deseos, impulsos y pasiones se disparan sin control, aunque una vez saciados no traen consigo satisfacción alguna pues la muerte de la amada significó la muerte del espíritu no recuperable, no restituible. Como habíamos señalado, nuevamente la noche encierra elementos tan contradictorios como las tinieblas del corazón y la melancolía del cambio, de aquello para lo que ya no hay vuelta atrás.

En el mismo sentido, aunque con un matiz distinto encontramos el cuento “Felipe”, en donde los acontecimientos que sacuden el alma del protagonista poco tienen que ver con la violencia física y aun así suponen una irrupción importante en el sujeto. Felipe, un indígena de origen nahua, guía a un hombre por el volcán; lo que en un principio era una relación de servidumbre se convierte de a poco en un compañerismo que permite a los dos hombres situarse como iguales. El protagonista narra cómo por medio de las pláticas nocturnas con Felipe sobre los astros es capaz de reconocer la cultura y la lengua de este como algo igual de valioso que el conocimiento que él había adquirido en la universidad y los libros, en la “incomprensible comunión”, de la que habla Durand, se le brinda una perspectiva distinta del mundo y de la vida.

Como habíamos mencionado, la noche también puede ser un momento de tinieblas o de preparación (Chevalier y Gheerbrant 754). Así como para el protagonista de “Lo mató al amanecer” el nuevo día no significa ya gran cosa y más bien se espera una oscuridad

prolongada: “Solo la conciencia de Antonio, oculta bajo la venganza cumplida, y el cuerpo del Doctor Ortega cubierto de cieno, permanecieron sumergidos en una sombra impenetrable” (Dr. Atl76), para los personajes de “Felipe” la noche depara el destino de sus personajes, mientras que para el patrón se presenta como aprendizaje que implica crecimiento personal para Felipe significa compartir su forma de vida a la vez que se establece una relación de amistad que provocará más tarde su muerte: “noche a noche yo fui aprendiendo en lengua náhuatl los nombres de las estrellas y de los planetas y adquiriendo extraños conocimientos sobre el universo” (Dr. Atl 119-120).

Las estrellas como elemento simbólico en este cuento cobran gran relevancia, son ellas la causa el primer acercamiento real de los protagonistas: “Una de esas noches Felipe me preguntó con voz incolora: —Señor, ¿y usted conoce los nombres de todas esas estrellas?” (Dr. Atl 119). Según lo expresado por Chevalier y Gheerbrant ellas pueden ser indicador del conflicto que se establece entre el espíritu y lo material (484), siendo en la narración el indígena y su conocimiento la parte espiritual y el dinero y los conflictos armados la representación de lo material. Más adelante volveremos a este cuento y abordaremos el impacto social y humano del indígena como elemento simbólico vinculado con elementos naturales, tales como el volcán —mismo que también contará con un apartado específico—. Por lo pronto nos ocuparemos de la conexión intratextual que el símbolo de la noche extiende a las obras pictóricas de Atl.

Para abordar el aspecto pictórico de la producción de nuestro artista ya se ha hecho la aclaración de que se utilizará el sistema de Panofsky, por lo que vale la pena recordar que en dos de las tres producciones a analizar (*El volcán en la noche estrellada* y *Erupción del Parícutín*) los campos pre-iconográfico e iconográfico se establecen a medida que hacemos una descripción de los cuadros y mencionamos el nombre de los mismos, ya que de manera directa en este se muestra el tema en cuestión. Una vez dicho esto podremos abordar este tipo

de producciones en su aspecto iconológico, es decir, aquel relacionado con la lectura simbólica, misma que se vincula con los aspectos socioculturales (propuestos por Cros).

Las representaciones de la noche en la producción pictórica de Atl constituyen algunas de sus piezas más importantes, sin embargo con motivo de realizar una lectura profunda de las mismas solo abordaremos dos de ellas seleccionadas por su relevancia y obligatoriedad dentro de la obra de este artista. Una vez dicho esto, y para pasar al análisis de las mismas, diremos que el aspecto pre-iconográfico de ambos cuadros puede resumirse en un volcán en erupción en medio de la noche. A continuación, haremos una descripción más puntual de los cuadros con la intención de perfilar una apropiada lectura iconológica, pues recordemos que el aspecto iconográfico en paisajes parece no implicar gran complejidad al expresarse en los títulos de las obras.

Siguiendo con lo establecido previamente podemos señalar cómo en la pintura titulada *El volcán en la noche estrellada* (Fig.1), Murillo presenta una vista aérea del cielo nocturno siendo irrumpido por humo y lava, consecuencia de una erupción volcánica. Chispazos que se confunden con estrellas, nubes que se esconden en el horizonte y una perspectiva curvilínea que intenta acoplarse a la mirada del espectador dotan a la pintura del dinamismo que Murillo suele atribuirle a la noche.



Fig. 1. Dr. Atl. *El volcán en la noche estrellada*. 1982.

Técnica: Óleo sobre masonite.

Crédito: Museo Nacional de Arte, INBA. Acervo Constitutivo.

La otra pintura (también contiene elementos como la noche, el volcán y el fuego) es *Erupción del Parícutín* (Fig. 2), en la cual a diferencia de la pintura anterior, se presenta una perspectiva frontal y cercana de los violentos acontecimientos que se desarrollan. La erupción tiñe con un aura rojiza los brotes chamuscados de la tierra, acentúa la presencia de las irregularidades del terreno y se interpone en la vista del cielo nocturno casi en su totalidad.

Para abordar lo relacionado con los colores presentes en las obras nos adentramos en el aspecto iconológico de Panofsky, a partir del cual realizamos una lectura simbólica de los mismos tomando las palabras de Durand sobre la ubicación de los colores intensos en el régimen nocturno, por cuanto en él se despliega “toda la riqueza del prisma y de las gemas”

(Durand 209), es donde se muestran los colores en todo su esplendor. Una vez hecha esta observación procedemos a analizar el rojo, color presente y central para las dos pinturas.



Fig. 2. Dr. Atl. *Erupción del Parícutín*. 1943.

Técnica: Atl color sobre madera.

Crédito: Museo Nacional de Arte, INBA. Acervo Constitutivo.

Chevalier y Gheerbrant relacionan al rojo con el fuego y la sangre y posteriormente distinguen entre un rojo diurno o macho y uno nocturno o hembra (888), al primero lo asocian con la fuerza vital y la belleza, mientras que al segundo se le da un enfoque más místico diciendo: “es el color del fuego central del hombre y de la tierra . . . es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y los océanos primordiales. Es el color del alma” (888). De esta manera el rojo de Atl es de aspecto femenino no solo por suceder bajo el manto de la noche sino por provenir de las entrañas de la tierra, igual que el protagonista de “Lo mató al amanecer” avanza hacia el negligente doctor “sin pensarlo, obedeciendo a un impulso que súbitamente se había desatado en su ser y que ofusco todas sus facultades” (Dr. Atl 76), los

volcanes —en los que como mencionamos antes nos detendremos más adelante de manera específica— engendran reacciones violentas mismas que liberadas durante la noche acarrear resultados igualmente impetuosos. El Dr. Atl nos recuerda la conexión entre naturaleza y ser humano a través de la intensidad; mientras el volcán arrasa con su lava, Felipe golpea y ahoga al médico, el autor no ve en ello horror alguno, sino que se limita a mirar fijamente.

El rojo no es el único color persistente en ambas obras, el azul también se presenta de manera regular cubriendo figuras y cielo. Es importante distinguir que la lectura simbólica de este azul se presenta claramente distinta de la analizada más adelante en el apartado de la mujer por su claro vínculo con la noche aludido por Chevalier y Gheerbrant al anotar que el azul celeste ensombrecido insinúa como: “El pensamiento consciente deja poco a poco sitio a lo inconsciente” (163-164). Esta perspectiva apoya la relación sueño-noche planteada por Durand y nos da la sensación de estar observando en esta ocasión el escenario nocturno como el lugar en el que las pasiones pueden salir a flote, con el riesgo de desbordarse, de sobrepasar a la entidad que las contiene y producir cambios irreparables. Emociones que se escapan, muchas veces, del razonamiento y solo esperan satisfacer sus llamamientos y sus necesidades.

Si bien las obras anteriormente descritas (tanto pinturas como cuentos) son el reflejo de la pasión que Murillo sentía por su trabajo, pues fueron creadas a partir de observaciones propias, es decir de su contacto directo con la naturaleza, también se ven permeadas de nociones universales sobre el ser humano. De esta forma, que el rojo se propague en ambas pinturas no es casual, su relación con la actividad volcánica y con la devastación de la que es capaz parece evidente cuando se mira las obras. Sin embargo, también puede vincularse con el inevitable y muchas veces violento despertar del hombre sobre sus sentimientos o deseos, con la toma de conciencia sobre su ser mismo, este es el caso de los personajes de los cuentos tratados en este capítulo que de una u otra manera se encaran violentamente con aspectos de sí mismos que hasta entonces habían reprimido o ignorado. La naturaleza y el ser humano se

entregan a lo que su fuerza primordial les guía, no hay mucho que puedan hacer al respecto y de alguna manera tampoco quieren evitar la demostración de sus fuerzas vitales.

Nuevamente nos encontramos a las estrellas que, como referimos durante el apartado anterior, son tomadas por Chevalier y Gheerbrant como “símbolos del espíritu y, en particular, del conflicto entre las fuerzas espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas” (484). Podemos identificar, entonces, que en ambas pinturas el espacio en el que se encuentran es parcialmente obstruido por la fuerza de un fenómeno generado en la tierra. Es claro que aun con toda la fuerza que pudiera adquirir el volcán no podría alcanzar a las estrellas, pero la explosión física sería lo suficientemente arrolladora como para nublar el cielo un instante. Es decir, Atl comprende que los sucesos físicos podrían perturbar al hombre enfrentándolo con situaciones en las que emergerían sus pasiones y se nublaría la conciencia, pero esto más allá de suponer un obstáculo lo llevaría a un mejor entendimiento sobre sí mismo, sobre su naturaleza.

La noche para Gerardo Murillo se presenta como un espacio de reunión con las propias pasiones: en los cuentos los protagonistas no se enfrentan a situaciones que exceden la naturaleza humana y aun así se ven en la necesidad de encararse violentamente con algo dentro de ellos mismos; las pinturas desbordan una violencia más allá del ser humano, pero aún dentro de la naturaleza. En ambos casos los límites se contemplan sin temor, sin ningún tipo de aversión, después de todo constituyen parte de las entidades que las generan, son las fuerzas dormidas del interior y forman parte de ellas aún después de haberse extinguido sus manifestaciones. Relacionado con el viaje interior encontramos el símbolo siguiente: el del volcán, el cual analizaremos inmediatamente ahondando aún más en su relación con el símbolo de la noche.

1.1.2 El volcán

Dentro de los símbolos relacionados con la naturaleza abordaremos uno de los elementos más importantes en la poética del Dr. Atl: el volcán. Durand escribe concretamente que el “simbolismo de la montaña sagrada o por lo menos el cerro sagrado ‘para quien toma sus sueños de la naturaleza la menor colina es inspiradora’” (120). Como vimos durante el primer capítulo el caso de Murillo se corresponde totalmente con esta afirmación. Es prudente comentar esto ya que el símbolo del volcán se trata (tanto en *Estructuras antropológicas* de Durand como en el *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant) a través del símbolo de la montaña, centrándose en el sentido de verticalidad y altura que tienen y que vinculan con un sentido trascendental (Chevalier y Gheerbrant 726) —mismo que analizaremos a lo largo de este apartado—. La aclaración que presentamos se reduce, entonces, a decir que se tratará a la montaña con símbolo análogo al volcán al menos en su sentido general.

Continuando con el símbolo de la montaña, este se encuentra en el régimen diurno y se relaciona con los valores propios de este como es: la verticalidad, la ascensión y la elevación. Concretamente Durand anota: “La ascensión constituye, por tanto, el ‘viaje en sí’, el ‘viaje imaginario más real de todos’ con que sueña la nostalgia . . . deseo de evasión al lugar hiper, o supra, celeste” (120). Es decir, la montaña es representación de la trascendencia que vigila y espera la unión divina (Durand 121). Desde la perspectiva de Chevalier y Gheerbrant el simbolismo de la montaña se encuentra en “autores espirituales” relacionado con su sentido de trascendencia (verticalidad) y manifestación (centro) (722); además de que la cima suele relacionarse con lo “supraconsciente” y el desarrollo último del ser humano (726). Bajo estos preceptos el volcán para nosotros es, al igual que la montaña, la representación del proceso de toma de conciencia del humano sobre sí mismo a nivel carnal, intelectual y espiritual con todo lo que esto implica.

Retomando las dos pinturas analizadas (*El volcán en la noche estrellada* y *Erupción del Parícutín*) ambas muestran un momento de actividad volcánica que sacude el ambiente nocturno, si como planteamos anteriormente la noche expresa las tinieblas del corazón y el lugar de comunión (Durand 208); y el volcán el viaje hacia el reconocimiento del sí mismo en todos los aspectos. Con estas representaciones presenciamos el momento cúspide del despertar humano en tanto ser íntegro. En ambas pinturas encontramos el elemento del fuego como lava que abandona las profundidades de la tierra exteriorizándose con violencia, de la misma manera en que los colores muestran sus verdaderos tonos durante la noche, el volcán y el humano se purifican y se acercan a la verdad por medio del intelecto rebelde que el fuego humeante refleja una vez que se han asimilado los efectos de las pasiones (Chevalier y Gheerbrant 514).

En el caso de los cuentos analizados en los que se presenta el símbolo del volcán/montaña, es necesario regresar a dos de estos: “Felipe” y “Lo mató al amanecer”. En el primero el sentido del viaje mencionado por Durand es más que evidente pues, precisamente durante una excursión hacia la cima del volcán, tanto Felipe como el hombre que lo contrata son capaces de establecer lazos de simpatía y crecer a nivel personal e intelectual gracias a su convivencia: “En las noches calladas y frías, sobre la cima del volcán helado, el indio le enseñó al hombre de las múltiples civilizaciones y en su lengua olvidada, un nuevo concepto de la vida y el cosmos” (Dr. Atl 126). En el segundo cuento el protagonista culmina un viaje que creía olvidado, en la cima del cerro entiende lo que ha hecho: “el sol bañaba de luz espléndida toda la tierra, mostrando las cosas y los seres que estuvieron largas horas velados de tinieblas” (76).

La naturaleza del viaje en el segundo cuento se relaciona con el despertar de los deseos reprimidos dado que en algún punto se menciona que la herida producida por la muerte de la amada había sanado en el protagonista (Dr. Atl 75). Sin embargo, al estar de frente con el asesino, el personaje principal, Antonio, es incapaz de contenerse y al finalizar la barbarie solo le queda enfrentar las acciones de las que fue capaz. De la misma manera que en “Felipe”, los

sucesos nocturnos desembocan en un cambio interno de los sujetos involucrados. Atl no emite juicios valorativos sobre ellos y más bien remarca los efectos producidos en los personajes.

Como habíamos mencionado anteriormente, los sentidos que plantea Durand se presentan de manera complementaria en la obra del Dr. Atl. El mismo teórico defiende la necesidad de contraste entre regímenes pues, en sus palabras: “El eufemismo y la antífrasis no apuntan más que a un término de la antítesis y no van seguidos por una devaluación recíproca del otro término” (255), es decir, aunque sus símbolos puedan remitir a lo contrario no existe una exclusión contundente de los valores opuestos. De esta manera, el volcán/montaña fiel portavoz de los valores del régimen diurno se relaciona en cada una de las ocasiones con la noche, obvia portavoz del régimen nocturno. Si el volcán/montaña plantea “las cualidades superiores del alma . . . y la función psíquica de lo supraconsciente, que consiste precisamente en conducir al hombre a la cima de su desarrollo” (Chevalier y Gheerbrant, 726); entonces, la noche se identifica con los caminos del alma, de las pasiones, de la tierra y de la comunión que desde la postura de nuestro artista se deben tomar para llegar ahí.

La afirmación anterior se apoya en la perspectiva de Durand cuando explica que existe “unidad en la constelación que relaciona la madre, la tierra y la noche” (220) —de la misma manera en la que se relaciona a la muerte con la intimidad y a esta de nuevo en la base del simbolismo nocturno. Todos estos elementos son recurrentes en la obra de Atl y se presentan como focos de significación según lo planteado por Cros. De esta manera podemos decir que el México en el que Murillo creció y se desarrolló estaba plagado de retos, cambios y vicisitudes que hoy difícilmente seríamos capaces de enfrentar con los recursos de aquel tiempo, aunque las injusticias, la explotación y la mentira son igual de duras en cualquier época, en aquellos años difícilmente eran evidenciadas con la fuerza de ahora. El pueblo era uno mucho más maleable por lo que “la minoría ilustrada se auto invistió con la jerarquía de guía espiritual o líder popular” (Azuela 78). Es claro que este es el caso del Dr. Atl, aunque para él

esta tarea fue tomada de manera integral intentando involucrarse en cada aspecto de la vida del país.

Tal parece que Atl apostaba por la reconquista de la interioridad del hombre, el enfrentamiento de él mismo contra los terrores y las virtudes que vivían en su interior lo llevarían al autoconocimiento y con esto a la cima de su desarrollo. Para ello era necesario su participación en la cultura y en las expresiones artísticas que de ella se desprendieran, dado que le brindarían el conocimiento del lugar en el que estaba, de la colectividad a la que pertenecía y con la que debía desarrollar cierto compromiso social.

2. El indígena

Como elucidamos con anterioridad, estableceremos en primera instancia el lugar que ocupaba el indígena en la sociedad posrevolucionaria, esto para localizar las características en las que se identificaba con la visión que Murillo desarrolló y mantuvo a lo largo de su vida. Es preciso mencionar que debido a la falta de material pictórico centrado en este símbolo se omitirá en esta ocasión el apartado relacionado con alguna pintura, nos enfocaremos, entonces, en las relaciones surgidas del símbolo del indígena a nivel intratextual e interdiscursivo, retomando cuando sea preciso los símbolos analizados anteriormente.

Antes de la Revolución, el gobierno porfirista pasó por una serie de reformas que pretendían “solucionar” el problema de la población indígena; intentó ocultarlos, marginarlos o aumentar el índice de gente blanca por medio de extranjeros en un intento de igualarlos en población. En el libro *México Profundo. Una civilización negada* Guillermo Bonfill expone este aspecto de la sociedad y anota claramente al respecto: “la inmigración fracasó. Quedaba entonces la escuela redentora, una nueva panacea para desindianizar a México” (158). Aún con ello la planeación era pobre y había ignorado completamente la marginación que ellos mismos habían provocado por lo que una vez más las políticas públicas no alcanzaron a este sector de la población.

Después de la lucha armada las zonas rurales se habían visto sumamente afectadas, pues en algún punto el enfrentamiento que había iniciado con las “clases medias urbanas se transformó en uno con bases populares rurales” (Garcíadiego y Kuntz 567). Gran parte de los combatientes eran campesinos reconocidos como indígenas aun cuando a algunos se les hubiera adoctrinado para abandonar sus creencias y lenguas. Debido a esta activa participación “el nacionalismo de la revolución no puede ignorar al indio vivo” (Bonfill 167), por lo que las políticas posrevolucionarias lo contemplan abiertamente en la entrega de ejidos, las campañas

de alfabetización y la forja de la nueva identidad mexicana, el costo de su nueva relevancia solo es equiparable con la marginación en la que se le había tenido hasta entonces.

El nuevo Estado no es capaz de aceptar al indígena contemporáneo como una población con cultura propia, se decide a aceptarlos como constituyentes indiscutibles de sus raíces, pero no como parte de su futuro; reconocen todo lo relacionado con ellos “como resultado de la desigualdad, como un nivel de desarrollo histórico inferior” (Bonfill 169). Es decir, más que impulsar el desarrollo de las comunidades en sus términos se les descalifica nuevamente. En el nuevo México, ya reconocido como mestizo, solo es posible la participación del indígena dispuesto a adaptarse en primera instancia a la cultura mestiza y después a la universal. Si la política porfirista quería “desindianizar”, la nueva aspiraba a apropiarse de lo que consideraba útil para construir la nueva identidad mestiza. Es en este ambiente en el que se despierta una corriente indigenista en la sociedad que dará frutos medianamente positivos para las comunidades hasta los años cuarenta.

En medio de la tarea por forjar un imaginario, los artistas despiertan un verdadero interés en el indígena, como narra Alicia Azuela: “compartieron la bondad innata del indio — hombre salvaje— no maleado por la civilización y el culto por la emotividad pura, libre de reglas academicistas” (83); en otras palabras, idealizan al indígena como reliquia de la nación al tiempo que aumentan el paternalismo que se les tenía, piensan que se les hace un favor al alejarlos de sus culturas y asimilarlos en la “civilización”. Aunque esto podría ser debatido, ahora en aquel entonces resultaba difícil concebir el pluralismo dentro del proyecto de nación, sobre todo cuando se aspiraba a la unificación nacional. Aun cuando en los años treinta las políticas se alejaron del indígena, en los cuarenta se permitió hablar de diversidad abiertamente, si bien seguía aspirándose a la integración, la palabra valor ya podía encontrarse acompañando a lenguas originarias y rasgos culturales.

A la par de las idealizaciones hechas por sus contemporáneos la representación del indígena en la narrativa de Dr. Atl muestra nuevamente una conciliación entre los elementos atribuidos típicamente a los indígenas y aquellos que el artista incorpora en la mayoría de sus personajes, derivados de personas conocidas y vivencias propias. Para apreciar estos aspectos recurriremos a un cuento abordado con anterioridad y a uno nuevo: “Felipe” y “La juida”.

2.1 La narrativa de Murillo respecto al indígena

Como habíamos expuesto en el apartado anterior, en el cuento “Felipe” dos personajes, provenientes de entornos y culturas distintas, logran conciliar sus diferencias y reconocerse como iguales, pero este es apenas el inicio de la tragedia. Se separan y tiempo después el protagonista vuelve a la cabaña en que se hubiera hospedado con el indígena; este le da alcance y se reencuentran para platicar nuevamente; a su despedida el antiguo patrón le pide a Felipe visitarlo en la ciudad para darle algo de dinero ya que a raíz de la Revolución él se volvió muy rico. No pasa mucho tiempo y Felipe llega a la nueva casa del protagonista, quien se alegra tanto de verlo que lo lleva a muchos mítines donde escucha la nueva ideología en boca de figuras importantes. Al cabo de una semana, Felipe resuelve irse en una de las escenas más clarificadoras del cuento:

—Señor, yo ya me voy, no me gusta este barullo. ¿Para qué tanto grito y tantas promesas? Los pobres necesitamos otras cosas.

Yo callé. Felipe tenía tal vez razón (Atl 121).

El protagonista le entrega algunos bultos de billetes y le advierte el peligro de los caminos. Sus temores se materializan dado que el indígena fallece en medio de una disputa entre los bandos carrancista y zapatista.

En “La judía”, una choza durante la noche es el escenario que recibe a un grupo de seis hombres derrotados y asustados ante la amenaza de un ataque de muerte. Indalecio es el primero en hablar, pero es ignorado ante el ambiente lúgubre que tienden los humores de los demás. Más tarde y ya con una olla de café al fuego, el indígena comienza a narrar otro enfrentamiento, en este fallecieron varios de sus compañeros. El relato termina con Indalecio cuestionando el sentido de sus acciones, cuando el general ha sido el único que puede darse el lujo de pasear en coche con su mujer; los demás escuchan, el fuego ilumina sus rostros y se respira entonces una extraña claridad.

Retomando la lectura hecha de los símbolos de la noche y el fuego cuando hablamos de las pinturas, donde mencionamos a la noche como el escenario predilecto para el reconocimiento y la reunión de las pasiones, en las presentes narraciones estos símbolos se ven asociados nuevamente a temas trascendentales. Esta vez por medio de la reflexión de los individuos, del reconocimiento de sus pasiones siempre en busca del mejoramiento de las condiciones vitales.

Asimismo, en la primera de las historias se encuentra el volcán unido por supuesto a las cualidades del alma —tal como lo observamos en los apartados pasados relacionados con las pinturas y cuentos—, pero en esta ocasión se le da una sentido de amplitud, el despertar humano tenía que incluir a su sociedad, especialmente si en ella los conocimientos de los indígenas aún eran negados. Además, la lectura simbólica de la estrella o estrellas se presenta nuevamente en la primera narración, tal como en los cuadros, vinculada al mismo sentido de lucha espiritual y material.

Así, relacionadas profundamente tanto con la noche como con el vínculo que se establece entre los personajes, las estrellas son la raíz del aprecio que desarrolla el protagonista hacia Felipe y su conocimiento:

Y así, noche a noche yo fui aprendiendo en lengua náhuatl los nombres de las estrellas y de los planetas y adquiriendo extraños conocimientos sobre el universo. Y se fueron aplacando en mi orgullo las múltiples oleadas de superioridad racial y universitaria (Atl 120).

Chevalier y Gheerbrant, como ya hemos visto, plantean a las estrellas principalmente como símbolos del conflicto entre lo espiritual y lo material (484). En la narración se presentan en momentos decisivos y siempre relacionados con Felipe, son ellas las representantes del conflicto entre los pueblos originarios y la nueva identidad mexicana.

Mientras el conocimiento del indígena se consideraba fruto del rezago intelectual, los datos valiosos para los integrantes de la nueva República derivaban de palabras exportadas de otros lugares del mundo. Es claro que esta opinión sobre el conocimiento de los pueblos originarios no era, ni es algo raro, pero como vimos anteriormente con Azuela, la nueva meta del Estado no radicaba en eliminar esta información sino en “asimilarla” como parte de un pasado milenario; aunque sabemos que esta asimilación se basó en considerar que los indígenas debían ser “civilizados” por medio de una educación acorde a valores y conocimientos universales. Es esta continua persecución represiva, que tiene por único objetivo mostrar el conocimiento de los pueblos originarios como ideas producidas en entornos menos civilizados y válidos, a la que se refiere Atl con el conflicto entre fuerzas espirituales y fuerzas materiales o a la manera en la que Felipe tiene que mostrar su conocimiento explicando que ellos sí saben cómo se llaman las estrellas “pero no en español” (Atl 119).

No era un secreto para nadie que el triunfo de las fuerzas materiales por sobre las espirituales sería inminente cuando, como dicta Bonfill, “no se admitió que el proyecto nacional incluyera la permanencia de la población india como un sector con cultura propia”

(169). Pero Atl lo lleva más allá de una mera insinuación con el símbolo de la estrellas y con la muerte de Felipe en medio de un enfrentamiento en el que no tiene lugar sino como medio para obtener dinero; nos muestra el verdadero papel del indígena que ha elegido no vivir con las armas, ese que como Felipe solo busca sobrevivir casi siempre a través de la tierra.

Otro aspecto que apoya esta perspectiva de conflicto entre Estado e indígenas es el sentido que adquirió la reforma agraria ya que si, como señala Bonfill, los dirigentes y planificadores vieron la repartición de tierras como un mecanismo de producción, los campesinos vieron en esta “la recuperación del territorio que era a la vez recurso material indispensable, espacio social, elemento lleno de significados simbólicos y emotivos: posibilidad de sobrevivencia pero sobre todo de continuidad” (166). Tanto Atl como Bonfill reconocen la importancia que la naturaleza y la tierra tienen para el indígena “desindianizado” o no.

Al final de la narración el protagonista entierra a Felipe, es lo único que puede hacer por él, dice; sobre la tierra que lo cubre dibuja los elementos que lo unieron a él: el volcán, las estrellas formando la Osa Mayor; solitario se pregunta si acaso su amigo podrá verlas. Chevalier y Gheerbrant mencionan que en los mitos aztecas se pensaba en las estrellas como multiplicaciones del Dios de la Estrella Polar mismas que alimentaban al sol (485). Felipe, representante del conocimiento espiritual de los pueblos originarios, muere en medio de una batalla en la que no tiene lugar y aun así algo de lo que fue queda en los conocimientos que logró transmitirle al protagonista. Atl proclama la validez de la herencia del indígena sin abandonar el sentido de ancestralidad que contiene esta figura.

Es curiosa la manera en la que en ambas narraciones son los indígenas quienes parecen tener más claro su lugar o la falta del mismo en el mundo. Son personas muy centradas, al contrario de las descripciones populares hechas de ellos como hombres salvajes y pasionales.

Los indígenas de Atl son bastante mesurados y realistas, sin dejar de ser sentimentales. En “La juida”, por ejemplo, el indígena Indalecio es el único que puede tomar la situación con optimismo y ser capaz de compararla con otra en la que definitivamente se encontró mucho peor. Tanto en este relato como en “Felipe”, el indígena le muestra a los demás la realidad, esa en donde ellos solo son relleno de un Estado que los somete, en donde las promesas de los dirigentes nunca los incluyen realmente, esa en la que a pesar de estar presentes se los ve como recuerdos.

Existen por supuesto muchas otras narraciones en las que se presentan personajes indígenas. Aun con esto la línea entre ellos y los campesinos siempre se muestra difusa, quizá como representación del mismo contexto en el que muchos habían abandonado su cultura sin abandonar sus entornos. Son los cuentos analizados aquí los que hacen uso explícito de las palabras “indígena” o “indio” para caracterizarlos frente a otros personajes —motivo que también influyó la selección de estas narraciones. Es con estos personajes a veces difusos, a veces definidos en los que se cierne siempre un sentido trágico como de inevitable desaparición o aislamiento.

Era de esperarse que Atl no quedara totalmente exento de la idealización del indígena a causa de que él estaba convencido de su superioridad y nobleza derivadas de su capacidad de creación. Retomando lo que habíamos mencionado con anterioridad, Murillo ponía al artista por sobre el hombre común y como expresó —en la introducción al catálogo de las escuelas al aire libre en 1925— años de tradición habían predisuesto al indígena para el arte y las labores manuales por lo que cuando se le daba la oportunidad evidenciaba habilidades espontáneas deslumbrantes (González 106). Podría decirse que hallaba en el indígena una sensibilidad extraordinaria propia de los genios y en sus relatos conocimiento profundo del mundo.

3. La mujer: siempre Nahui Ollin

En este punto del análisis abordaremos la relación que se establece entre las nociones simbólicas relacionadas con lo femenino y la organización o construcción de esta noción a nivel cultural y poética en las producciones de Atl. Es pertinente mencionar que debido a que el símbolo de la mujer no es abordado de manera concreta por Chevalier y Gheerbrant se recurrió al *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot.²⁰ Sin embargo, encontramos incompatibilidades derivadas de los momentos históricos en los que fue planteado y representado este símbolo. Por lo tanto, optamos por recurrir a los textos: “Debates sobre el género”, de Cristina Molina Petit; *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*, de Estela Serret y *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, de Celia Amoros, —en diálogo con Durand— para tratarlo específicamente.

Por ende en este análisis la incorporación de aspectos contextuales es fundamental, debemos recordar que estamos estudiando la manera en la que desde su poética Atl afrontó los cambios sociales, por lo que centraremos nuestra atención en aquellos aspectos que transformaron el símbolo femenino en su obra, sin tratar de hacer un retrato ideológico determinado de nuestro artista.

Analizar el símbolo femenino, de la manera en la que hemos venido haciendo en apartados anteriores, nos sugiere inevitablemente determinar la importancia del género en la construcción de identidades, como subraya Molina Petit: “El género es en sí, *un criterio de identidad*, en la medida en que un seguimiento (y aprobación) de las normativas, permiten que alguien pueda posicionarse como varón o como mujer” (272). Dichas normativas deben

²⁰ En él se explica que las representaciones de la mujer se ven cargadas de connotaciones complejas y en la mayoría de los casos se tiende a situarlas en los extremos de lo bueno y lo malo aunque “cuando se realiza a sí misma, como *Ewig Weibliche*, tentadora que arrastra hacia abajo, coincidente con el símbolo alquímico del principio volátil, esto es, de todo lo transitorio, inconsistente, infiel y enmascarado” (Cirlot 313). Sin embargo, y como se verá más adelante, nosotras plantearemos que la lectura del símbolo femenino no descansa solamente en el *Ewig Weibliche* (o eterno femenino), sino que en Atl existe una reconfiguración de los elementos que lo integran gracias a las transformaciones sociales que ocurrían y que se abordan en este apartado.

emitirse desde alguna posición de poder que normalmente es ocupada por perpetuadores de las identidades impuestas, de manera que el sujeto que busca generar una identidad propia debe *des-identificarse con su género* volviéndose un “sujeto excéntrico” (Molina 276), que explicado por Molina es aquel que: “Puede redefinir su identidad, no inventándola desde la nada con la ilusión de salirse de los marcos del discurso genérico, sino . . . dirigiendo la práctica contra las normativas estrictas del género” (277). Es decir, es el sujeto que buscando una identidad particular propia usa las normas de género como vías de transgresión y construcción.

Realizar el análisis con estos indicios resultará enriquecedor ya que nos permitirá apreciar mejor el impacto de las acciones de las mujeres aquí incluidas, en razón de que al situarse fuera de las expectativas de “lo femenino” se enfrentan directamente a los intereses que apelan por su opresión, generando con ello su propia oposición social y política. Concretamente, respecto al sistema simbólico que opera detrás del género Molina Petit continua:

el género . . . funciona también como *un sistema simbólico* que asigna significados (valor, prestigio, desprestigio...) a los individuos dentro de la sociedad. . . . Las representaciones simbólicas se invocan siguiendo una *normativa* (religiosa, educativa, científica, legal, política...) que define lo que puede abarcar y lo que excluye “lo masculino” y “lo femenino” en una cultura determinada (272).

En este sentido la construcción de identidades se encuentra altamente vinculada con los entornos en los que se desarrollan los sujetos y el grado en el que ellos aceptan e incorporan estos significados en su propia representación (Molina 275). En el texto de Estela Serret se menciona que los símbolos son la forma que tienen los individuos y las sociedades de organizar los sucesos a su alrededor, concibiendo el reconocimiento del “Yo” a través de la exclusión de

lo otro o del Otro. La división simbólica entre lo femenino y lo masculino es uno de los primeros grados de organización, así como la identificación de la naturaleza con lo femenino y la cultura con lo masculino, al respecto menciona:

Sólo mediante la subversión de lo natural puede la cultura ser. Ni contigo ni sin ti. Esta ambigüedad se organiza y se expresa de modo libidinal en el símbolo de la femineidad. Por su intermedio se representa esta batalla simbólica permanente contra el sinsentido, lo misterioso, lo incognoscible, lo incontrastable, lo incontrolable. En una palabra, la naturaleza (Serret 93).

El símbolo femenino se encuentra envuelto en un aura de inevitabilidad, oposición y misterio no sólo por parte de un individuo sino de la sociedad. El propio Gilbert Durand coloca a la mujer en la constelación de la noche, la naturaleza y la muerte relacionándola estrechamente con el régimen nocturno (220). Sin embargo, al ser una asociación venida desde fuera del sujeto femenino y en función de otros “responde a la situación universal de marginación y de opresión —cuando no de explotación— en que se encuentra . . . opresión desde la que se la define . . . como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado o superado según los casos” (Amoros 34), es decir, esta colocación termina también reflejando la estrecha relación que tiene la mujer con símbolos típicamente negativos.

La relación entre naturaleza y mujer será un punto crucial en el análisis pues servirá para ilustrar la manera en la que el símbolo femenino en la poética de Atl se distanció del discurso que pugnaba por atribuir características negativas a las figuras femeninas. Celia Amoros explica comúnmente si el proceso de categorización de este símbolo:

se cruza con una nueva construcción ideológica del concepto naturaleza, elaborada en función de las aspiraciones y los intereses de una nueva clase ascendente . . . la mujer no será precisamente beneficiaria de estos cambios ideológicos (35).

En otras palabras, si los cambios sociales impulsan la modificación de la perspectiva que se tiene de la naturaleza muy probablemente estos cambios tengan un impacto negativo en los símbolos femeninos. Aun con ello podremos observar durante este análisis que la manera en la que nuestro artista construye a sus personajes femeninos, vinculando a la mujer mexicana de ese tiempo con la figura de Nahui, otorga, cuando no un cambio drástico de lo femenino, un enriquecimiento de este símbolo en su poética que refleja su manera de percibir la relación naturaleza-mujer desde otro enfoque.

3.1 La mujer en contexto para Murillo

La figura femenina se encuentra en cuentos y pinturas de Murillo, aunque no de manera recurrente, siempre demostrando o provocando cierto impacto. Tanto en “La apuesta” como en *Nahui Ollín*, obras de las que nos ocuparemos en este apartado, los personajes femeninos son descritos de manera similar por cuanto ambos contienen elementos reales y simbólicos — otorgados por el Dr. Atl— que se desprenden de la figura histórica de Carmen Mondragón, mejor conocida como Nahui Ollín. Antes de entrar en el análisis conviene recordar las diferencias establecidas —durante el desarrollo del marco teórico y reafirmadas en la primera parte del análisis— sobre el uso de intertextualidad para relacionar textos de distintas naturalezas expresivas, tales como cuento y pintura, y de intratextualidad para señalar la relación entre textos literarios de un mismo autor.

Si bien en el caso de la pintura no tenemos gran problema en identificar la representación con Nahui Ollín, debido a que es claro el nivel iconográfico por el título de la obra, en el caso del cuento nos encontramos en la necesidad de justificar la asociación de la protagonista con la que fuera compañera de Atl. Los elementos de enlace se encuentran en la descripción física del personaje con los rasgos físicos de Nahui, así como la consulta de diversos textos en los que se plantea una descripción de Carmen con un carácter similar al descrito en el cuento, además se identifica un tipo de relación similar entre los protagonistas de la historia y la pareja de artistas.

Para comprender el símbolo femenino en la poética de Gerardo Murillo es necesario conocer las representaciones que ha hecho de él, para posteriormente interpretarlas a la luz de las concepciones ideológicas de su época. Habría que decir, entonces, que aunque por ahora solo se abordarán algunas pinturas y algunos cuentos se ha hecho una revisión exhaustiva de la obra de Atl y se puede decir que existen otras obras, tanto narrativas como pictóricas, en las que la figura femenina podría llegar a identificarse con Nahui Ollín.

En cuanto a las representaciones femeninas en su obra pictórica, existen algunos trabajos en los que aparece la figura femenina; la mujer aparece como elemento secundario o motivo principal de la obra.²¹ Completa o recortada, debido al encuadre, detallada o no, la gran mayoría de estas representaciones están inspiradas en Carmen Mondragón, lo que se hace evidente algunas veces en el nombre de las obras, otras solo con el hecho de mirar en las figuras los rasgos de la joven. Como se mencionó anteriormente tanto la representación verbal como la pictórica del símbolo femenino devienen de la figura real de Nahui Ollín, ella como muchas otras mujeres de la época fue motivo y reflejo de los grandes cambios del contexto mexicano

²¹Como se muestran en sus autorretratos de 1899 y 1948, al fondo o fragmentada. Existen también pinturas como *Dama con volcanes* y *Retrato de Carmen Rocha* en los que las mujeres que debieran ser el motivo principal del cuadro comparten protagonismo con el paisaje que tienen a sus espaldas, resaltando la recurrencia con la que Atl retrató a Nahui sin fondos definidos y sin acompañamientos.

del siglo XX, en este sentido es fundamental evocar primeramente la dimensión social presente en el discurso.

3.1.1 Nahui como representante del cambio social

Durante el siglo XX, a nivel internacional, se llevaron a cabo un sin número de cambios sociales que les permitieron a las mujeres una mayor participación en la vida social de diversos países, en el caso específico de México, Gabriela Cano, en “Revolución, feminismo y ciudadanía en México, 1915-1940”, dice:

Los constituyentes . . . estaban dispuestos a reconocer a las mujeres los demás derechos ciudadanos: el de ocupar cargos o comisiones públicas, el de asociarse con fines políticos, el derecho de petición y aun el de tomar armas en defensa de la República (Cano 751).

La mujer había pasado a ser reconocida como agente activo de la sociedad pero bajo condiciones bastante particulares, dado que ellas no debían ejercer los derechos que se les habían conferido ya que de forma obligatoria tenían que hacerse cargo de las tareas domésticas y el cuidado de los niños. Recordando lo propuesto por Amoros, la nueva construcción ideológica de los revolucionarios finge (como lo hizo con el indígena) contemplar a la mujer dentro de los cambios y los nuevos sistemas de organización solo para relegarla a un nuevo tipo de marginación derivada de la necesidad de aceptación social.

No obstante, entre 1920 y 1935, se moviliza un gran número de agrupaciones integradas por mujeres de distintos contextos sociales que buscaban un impulso en programas educativos y laborales además “hubo mujeres que, en la práctica, ejerciendo los derechos ciudadanos . . .

actuaron como sujetos políticos y ocuparon un lugar en la vida pública de la nación” (Cano 753). Tal es el caso de la ya mencionada Carmen Mondragón, quien para Molina Petit pasaría a ser el “sujeto excéntrico”, aquel que “cambia el “lugar seguro” del género a un lugar más arriesgado . . . desde el que puede hablar o pensar” (276), como veremos a lo largo de su vida.

Nahui Ollín nace con el nombre de Carmen Mondragón y no es hasta que conoce al Dr. Atl que nace por segunda vez. Las condiciones de sus dos alumbramientos no pueden ser más distintas. Carmen tiene todo lo que una mujer de la época aspira: posición social respetable, familia acomodada y más tarde un esposo. Sin embargo, como Nahui conoce la pasión, se sabe libre para desarrollar su propia actividad intelectual y defender sus ideales a nivel público. Para volverse la mujer que quiere ser debe abandonar todo lo que marcó su primera vida; se divorcia, se va de casa y cambia de nombre.

Nahui Ollín hizo su parte incorporándose a movimientos sociales que abogaron por los derechos no solo de la mujer, sino de los trabajadores en general²². Los proyectos artísticos en lo que participó²³ marcaron un parteaguas para las mujeres dado que sus desnudos y pinturas fueron mostrados en exposiciones públicas. Murillo y ella entraron en un periodo de creación fructífero para ambos y es en este en el que las representaciones de mujeres para Atl se volvieron reflejos de su compañera.

²² Como lo demuestra su afiliación al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y su activa participación en la investigación para la obra *Las artes populares en México* del Dr. Atl.

²³ Empezando por los murales y pinturas para los que posó, entre los que destacan los realizados por Diego Rivera para distintas instituciones públicas; las —para ese entonces— insólitas fotografías que hicieron de ella Antonio Garduño y Edward Weston y la publicación de sus cinco libros que oscilan entre temas científicos, románticos, eróticos en español y francés. Como bien dice Poniatowska sobre ella, en su texto *Las siete cabritas*, remitiéndose a su vez a lo dicho por su gran biógrafo Tomás Zurián: Nahui es “una de las primeras feministas sin pancartas que, con la sola fuerza de sus actos, genera una apertura para la condición femenina” (34), en otras palabras, es la pasión impresa en sus acciones la que la vuelve relevante a nivel social.

3.1.2 Nahui como pintura

La obra pictórica de la que nos ocuparemos se titula *Nahui Ollín* (Fig. 3), del año 1922, como explicamos anteriormente el nivel iconográfico se encuentra esclarecido por el título de la obra mientras que el iconológico se abordará a lo largo del análisis. Queda abordar el preiconográfico con motivo de poder hacer una mejor lectura de todos los elementos que aparecen en el cuadro (particularmente de los colores de fondo que enriquecerán la lectura simbólica) para ello presentamos una descripción del mismo.

En la pintura se presenta la figura de Carmen Mondragón retratada hasta la cintura (aspecto no demasiado explícito en vista de que se encuentra ataviada con una especie de túnica negra que solo deja al descubierto la cabeza y el cuello de forma asimétrica). El cabello rubio le llega a la altura de las orejas, el fleco le cubre gran parte de la frente y se divide grácilmente por la mitad. El rostro delgado no parece reflejar una emoción concreta, los labios rojos parecieran contenidos y los ojos (grandes y verdes) miran directamente a quien los mire. El fondo se divide en tres partes de manera horizontal: la primera es la más delgada y tiene dos tonalidades de azul, la segunda —la más amplia— presenta un tono blanco con invasión de figuras parecidas a las nubes o al humo. Finalmente, la tercera parte, se encuentra coloreada con dos tonos de verde y dividida a su vez en cuatro partes de distintos grosores.



Fig. 3. Dr. Atl. *Nahui Ollín*. 1922.

Técnica: Atl colors / fresco.

Crédito: Colección Blastein.

A partir de los niveles de Panofsky ya establecidos —con lo preiconográfico descrito y lo iconográfico determinado gracias al título de la pintura— pasaremos al tercer nivel, el iconológico. Este último implica la interpretación de símbolos que rodean a la figura femenina por lo que se acudirá al diccionario de Chevalier y Gheerbrant, utilizado ya con anterioridad. Si bien de cada uno de los colores descritos al fondo puede darse una lectura en la que se limiten a representar elementos como el cielo, las nubes, se ha optado por enriquecerla con una interpretación simbólica de los mismos debido a que Atl era un pintor que conocía los principios de la teoría del color, sabía su significado y habría elegido cuidadosamente los valores que rodearían a su figura principal; así, en un cuadro sin otro elemento figurativo que una forma humana.

Los valores simbólicos adjudicados a los colores presentes en la obra serán piedra angular en la interpretación de la misma a causa de la ausencia de más figuras concretas aparte de la femenina. Anteriormente, habíamos comentado las implicaciones inconscientes que dan Chevalier y Gheerbrant sobre el color azul, sin embargo, ese se refería a un azul ligado a la noche —elemento que no podríamos asegurar se presenta en esta ocasión— por lo que nos referiremos al significado más extenso del azul aludido por los autores. El “color azul aligera las formas, las abre, las deshace . . . el azul desmaterializa todo cuanto toma su color” (163), si en primera instancia la franja azul sobre la mujer retratada puede identificarse con el cielo, ese será un cielo infinito aquel en el que las formas desaparecen y con ellas las convenciones y reglas que las acompañan, implica la libertad. En lo que respecta al color siguiente los autores establecen:

El blanco es en ambos casos un valor límite, lo mismo que estas dos extremidades de la línea indefinida del horizonte. Es el color del pasaje —considerado éste en el sentido ritual— por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento (Chevalier y Gheerbrant 190).

El blanco representa la transición, el sujeto femenino que vemos en el cuadro ha dejado atrás lo que solía ser para dar vida a un nuevo individuo, esto por medio de lo que los autores mencionan como: “la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento” (Chevalier y Gheerbrant 192). Sin embargo, dicha revelación debe haber sido motivada puesto que solo se entrega al blanco aquel “que se levanta y renace victorioso de la prueba” (Chevalier y Gheerbrant 192). Dicha prueba será el enfrentamiento de los colores extremos, es decir del azul y el verde debido a que como plantean: “La profundidad del verde, según Kandinsky, da una impresión de reposo terreno y de autosatisfacción, mientras que la

profundidad del azul tiene una gravedad solemne, supraterrera” (Chevalier y Gheerbrant 164). El sujeto femenino ha de enfrentarse a decidir entre el cielo y la tierra, entre la libertad y la satisfacción impuesta en el cumplimiento de las normas sociales.

Murillo bautiza a Carmen de modo que la pone por encima de todo, junto a él son los iniciadores y responsables de la vida, pues atl es ‘agua’, elemento primordial; y Nahui Ollin se refiere al cuarto movimiento o cuarto curso del sol en náhuatl,²⁴ de esta manera el blanco de la pintura no solo se refiere a la mutación sino también al sacrificio que se debe hacer para que el sol siga su curso, como explican Chevalier y Gheerbrant:

En este sentido el oeste es blanco para los aztecas, cuyo pensamiento religioso consideraba, según es notorio, la vida humana y la coherencia del mundo enteramente condicionadas por el curso del sol. El oeste, por donde desaparece el astro del día, se llamaba la casa de la bruma; representaba la muerte, es decir, la entrada en lo invisible. Por este hecho los guerreros inmolados cada día para asegurar la regeneración del sol eran conducidos al sacrificio ornados de plumón blanco (190).

Desde nuestra perspectiva esta cita podría ser una lectura casi precisa del cuadro en virtud de que la bruma se presenta rodeando la figura de Nahui, en medio de los colores que aluden al cielo (azul) y la tierra (verde), a la libertad y la normatividad de la sociedad. Tal como los guerreros inmolados, Nahui se lanza a la vida sin arrepentimientos, se expone a la crítica y al rechazo para que algo pueda cambiar, seguir moviéndose hacia la vida.

²⁴ Datos consultados en el Gran Diccionario Náhuatl de la Universidad Autónoma de México, según el cual bajo el nombre Nahui Ollin se celebraba —dos veces al año— una festividad en la que se honraba el curso del sol y durante la cual se sacrificaba a una persona. Información disponibles través de los links: <https://gdn.iib.unam.mx/diccionario/nahui+ollin> <https://gdn.iib.unam.mx/termino/search?queryCriterio=atl&queryPartePalabra=inicio&queryBuscarEn=nahuatlGrafiaNormalizada&queryLimiteRegistros=50>

La pintura de la que hablamos pertenece al periodo de 1921-1922, mismo que tuvo gran impacto en la vida de ambos artistas pues es en el que inician su relación, de esta manera a lo que acudimos cuando vemos la pintura de Atl es a la muerte de Carmen y el nacimiento de Nahui Ollín, por eso la túnica de la mujer en la pintura es negra porque como plantean los autores: “El duelo negro es la pérdida definitiva” (Chevalier y Gheerbrant 747). Es decir, para alcanzar la libertad debe despedirse de aquello que le aseguraba ser socialmente aceptada, la figura de hija y esposa respetable, aspecto que la relaciona con lo planteado anteriormente por Molina Petit sobre el “sujeto excéntrico” y con las representaciones que abordaremos a continuación.

3.1.3 La Negra, Nahui

Anteriormente mencionamos que las relaciones intertextuales serán los motivos principales para relacionar el símbolo visual y el narrativo, en este punto es prudente abordar dichas relaciones, dado que el cuento “La apuesta” nos propone un sujeto femenino similar al representado en la pintura no solo por sus características físicas sino por la prueba a la que se enfrenta y de la que ha de salir victoriosa.

En “La apuesta”,²⁵ Antonio Jiménez es un maquinista a quien todos respetan y quieren por su calidad humana, él se encuentra una vez cada cuatro o cinco meses con la Negra, una prostituta muy guapa que no hace honor a su apodo pues es casi rubia y de ojos claros. Ellos se aman y se entienden a la perfección. Una mañana cuando se están recuperando de la fiesta del día anterior Antonio le propone a la Negra apostar la vida en un juego de cartas, ella sufre pero complace a su amante. El desenlace muestra a la mujer como la vencedora, y continúa:

²⁵ Durante la primera parte del capítulo ya habíamos incluido la trama de este cuento; sin embargo y debido a que en este apartado se retoma a profundidad nos pareció adecuado incluirla en el texto un poco más a detalle.

— ¡Ganaste, Negra! —dijo Toño con naturalidad—. Aquí está mi vida —y le dio la pistola.

La Negra la tomó y le puso el cañón sobre el pecho a su amante. Cinco detonaciones sonaron. El maquinista se desplomó sobre la mesa y al golpear con la cabeza tiró las botellas y manchó el pavimento de cerveza y sangre (Atl 83).

Atl desde la voz del narrador fija su interés en la conducta humana, no intenta explicarla, sino que la presenta con sus actos en toda su crudeza. En el cuento Antonio vive una vida buena por lo que su deseo de apostarla no viene de la borrachera o del suicidio sino, más bien, del deseo de entregarse a quien ya no tiene otra cosa que dar. La Negra ama a tal grado de aceptar una apuesta que puede llegar a perder y del mismo modo acepta cumplir con lo que implica su éxito. Al igual que la mujer de la pintura, la Negra se enfrenta a una lucha entre la satisfacción establecida (en su caso mantener a su amante con ella) y la libertad forjada por ella misma, representada en su disposición de jugarse la vida por amor y al matar a Antonio rompe los estándares de lo que este sentimiento significa socialmente.

En este punto cabría mencionar a la protagonista de “Lo mató al amanecer”, que si bien no se corresponde totalmente con Carmen —esencialmente por la variación en la coloración de los ojos— ambas son mujeres jóvenes de cuerpos elegantes y cabellos rubios (Atl 74); ambas enamoradas de un viajero incansable que impulsaba empresas quiméricas al servicio de los demás (Atl 73). Esta variación de Nahui no comparte la suerte de la Negra, a ella le toca enfrentar a la muerte, pero no por haber perdido frente a su propio Antonio sino por mantenerse fiel a sus propios valores, por mantenerse hermosa en el recuerdo de su amado. Atl representa mujeres que toman decisiones determinantes para sus destinos, pues se recubren del blanco de

los vencedores, forjan una libertad desde ellas mismas y en el camino se ven en la necesidad de despedirse de aquello que antes dirigió su existencia.

Tanto en el cuento como en la pintura los personajes femeninos se encuentran rodeados por una bruma que impide que terminemos de conocerlas. Las narraciones se centran casi por completo en lo que rodea a las protagonistas y desatienden la subjetividad de los personajes, mientras que la pintura solo nos da una figura sin contexto específico. Carmen como sujeto histórico contenía un sin número de cualidades, aspiraciones y potencialidades que debían permanecer atadas a estándares sociales. Nahui es capaz de poner en práctica su sentido creador, su libertad de elección, su sexualidad, sus derechos sociales; todo esto como individuo y no como parte de algún poder sobre ella (como el esposo, la familia o los padres; algo propio de las mujeres de entonces), esto porque es concebida en libertad y bajo parámetros reales que le permiten dejar a un lado la idealización y ser consciente de su propio desarrollo.

Eso mismo es lo que la convierte en aquello que Atl pretende representar, sabe que no existe un panorama completo respecto a ella; aunque no es capaz de deshacerse ni en lo pictórico ni en lo narrativo de todos los elementos que componen el arquetipo de la mujer construido a través de años de convenciones, como símbolo le brinda la posibilidad de reinventarse, no es algo que deba domesticarse, superarse, controlarse o negarse. Para Murillo, los focos de sentido que deben priorizarse en la unión naturaleza-mujer no son los relacionados con la lucha que mantienen la cultura y el hombre, sino con la integración, el reconocimiento, la contemplación y el respeto con los que el hombre debería proceder en la presencia de estos símbolos en su esplendor.

Conclusiones

El México de hace casi cien años encaró sus problemas cuando, después de una temporada en la que parecía que las manos que lo sostenían no volverían a cambiar, las vicisitudes llegaron rápidas y constantes casi por todos lados. Después de la lucha armada, las transformaciones comenzaron lentas y tambaleantes para los sectores que iniciaron el movimiento revolucionario; sin embargo, aquellos que lucharon incluso por su lugar en los conflictos armados, como los grupos provenientes de áreas rurales y mujeres, vieron estos cambios como algo casi inalcanzable. Si la reformulación de los ideales de la Nación le permitió al Estado contemplar sectores de la población hasta entonces marginados, esto no fue arbitrario. Tanto las mujeres como los indígenas y los campesinos (desindianizados —en el sentido utilizado por Bonfill— o no) exigieron un lugar en el México transformado. El gobierno procedió a incluirlos cuando se mostraban inevitables; sin embargo, nuevamente se hizo en términos totalmente ajenos a sus intereses y bajo parámetros que los dejaban casi en las mismas condiciones.

Aquellos personajes que la nación escondía bajo la sombra de grandes dirigentes blanqueados: hombres y mujeres que mantenían el ritmo de trabajo de las industrias, de los hogares y de las tierras no vieron los cambios materializados, aun después del abandono de las armas. Estos grupos siguieron sometidos ya no por mandato oficial sino por necesidad de trabajo, de comida, de vivienda o de aceptación social. Indígenas, mujeres, campesinos, grupos que formaban y movían el país siguieron en la opinión pública como lo Otro, lo que no eran todos o lo que no deseaban ser.

Es así que el proyecto de nación a desarrollarse durante la actividad del Dr. Atl es fundamental, tal como mencionamos con anterioridad, dado que se centraba en la apropiación de los elementos culturales de los pueblos indígenas, así como en conferir los derechos que

difícilmente los sectores marginados u oprimidos ejercerían. A partir de nuestra hipótesis podemos asegurar que efectivamente los símbolos se muestran como la concreción de arquetipos establecidos que se encuentran enriquecidos en función de aspectos y acontecimientos sociohistóricos de impacto individual y nacional, mismos que impulsaron la poética de nuestro artista hacia nuevos significados. Es decir, las representaciones simbólicas de la mujer, el volcán, la noche y el indígena, se encuentran permeadas por focos de sentido solo comprensibles bajo la óptica contextual del artista, porque su visión del arte con compromiso social así lo exigía. De la misma manera en que no pudo desvincular totalmente su labor política de su vida personal o de su producción artística, las representaciones de estos elementos en su obra obedecen a estímulos contextuales resueltos en reconfiguraciones simbólicas expresadas en su poética.

Para comprobar dicha hipótesis establecimos una serie de objetivos, liderados por el objetivo central de realizar una interpretación de los símbolos a través de sus relaciones intertextuales e interdiscursivas, con el fin de demostrar tanto la importancia del contexto individual, como del contexto nacional en la obra de Atl; además de la forma en la que estos elementos impactaron en generaciones posteriores.

De manera específica en el Capítulo I atendimos a las necesidades de nuestro segundo y tercer objetivo (desplegados puntualmente más adelante) y realizamos una contextualización histórica y un indispensable estado de la cuestión. En el Capítulo II se realizó la exposición y desarrollo de las herramientas teóricas que permitieron lograr las metas de nuestra investigación, en otras palabras, pudimos dilucidar los medios que permitieron traducir las características de los símbolos en vínculos de naturaleza intertextual y más adelante en focos de sentido interdiscursivo, aspectos centrales para esta tesis.

Posteriormente, en el Capítulo III se realizó el análisis de los objetos de estudio; en el primer apartado se estableció la lectura simbólica de la noche, pues con ella se expuso el proceso de asociación intertextual de los símbolos, en otros términos, el vínculo a nivel pinturales que se identifica con el primer objetivo particular y que se realizó en todos los casos. Inmediatamente después de realizar el análisis del símbolo del volcán, emprendimos el desarrollo del segundo y tercer objetivo —analizar el impacto del contexto sociocultural y la relación intertextual en los símbolos e interpretar las relaciones intertextuales e interdiscursivas de los símbolos, respectivamente— ya que a partir de esto el diálogo entre símbolos, tanto a nivel intertextual como a nivel interdiscursivo, comenzó a desarrollarse. Si en un primer momento establecimos que el símbolo de la noche se refería a la reunión de las pasiones, en cuanto agregamos el elemento del volcán como representación de las aspiraciones superiores del humano, hablamos del viaje interior al que Atl apunta para encontrarse con uno mismo mediante la aceptación de las pasiones y de todo lo que somos.

Sin embargo, no es hasta que abordamos lo relacionado con el indígena y Nahuí que pudimos ver concretamente a lo que el Dr. Atl aludía con los símbolos de la naturaleza, es decir, eran estos personajes la muestra del individuo que ha recorrido el camino de las pasiones para encontrarse a sí mismo, aun estando en un contexto adverso y hasta recriminatorio, que para nada le garantiza algún tipo de reconocimiento o aceptación.

Partiendo de la tendencia que Murillo tenía por la síntesis (por cuanto era usual para él mediar entre opuestos o colocarse frente a la polarización) podemos decir que estaba comprometido con crear un México profundamente enriquecido por sus raíces pero también por la influencia internacional, aunque para lograrlo tuviera que resolver primero la separación que existía dentro del mismo territorio. No es de extrañar que debido a ello recurra y cargue de significado elementos que se encontraban en el olvido o en una notoria desventaja en comparación con el poder del hombre: tales como la naturaleza, el indígena o la mujer. Sujetos

que no debían ignorarse o excluirse y que muy a pesar de ello se movían y sobrevivían en la periferia. Aquellos sobre los que se había construido el Yo colectivo que los negaba.

Las transformaciones de México en el siglo XX marcaron a la población de distintas maneras y definieron a muchos de los actores sociales que cobraron relevancia y tuvieron derecho a ser vistos y escuchados. Atl era consciente de la importancia del desarrollo interior, de encararse con uno mismo, con lo que se desea y con lo que se es. Este proceso es el que descubrió y representó en su obra, misma que siempre concibió en favor de la sociedad. Parte esencial de esto era conseguir que a nivel nacional se diese lugar a los que habitaban y cultivaban las tierras no solo de manera literal sino también simbólica, dado que con ello se le brindaba dignidad y valor a todo lo desarrollado en el territorio.

Gerardo Murillo encontró en los indígenas el mismo amor que él le profesaba a la naturaleza y cuando reconoció —lo que él pensaba— una propensión a la labor artística por parte de ellos reafirmó la veracidad y pureza de su conocimiento. Esto aunado a la gran tradición de contacto y respeto por la naturaleza dio al indígena todas las características apreciadas por Atl y procedió a retratarlo en sus historias —particularmente en “La juida” y “Felipe”— como aquel individuo capaz de reconocer mejor el lugar en el que se encuentra, ver más allá de las paredes que le han colocado alrededor y exigir por su dignidad e independencia aun cuando en cada lucha vuelva a ocupar el lugar más bajo. La cima del desarrollo nacional para Atl, entonces, abarcaba reconocer este aspecto de México (por años entregado a la marginación) no solo como conocimiento milenario y mágico sino como legado real y vivo.

En el caso de Nahui, tanto para Atl como para la esfera intelectual de México, se volvió la representación de la mujer independiente. El símbolo de lo femenino, esencialmente en el cuento “La apuesta” y la pintura *Nahui Ollin*, responde a la identidad de la mujer que fue Nahui Ollin como figura histórica —desde la perspectiva del autor— pues se plantea a una mujer que

ha salido victoriosa de sus enfrentamientos, que ha sabido responder a la sociedad, al amor y a sí misma, ha ejercido su capacidad de elección y ha escogido en todas y cada una de las situaciones entregarse totalmente a aquello que considera importante, ha forjado y ejercido una libertad propia.

Una de las partes más importantes del trabajo de Murillo es el legado que los nuevos parámetros dieron a generaciones posteriores, particularmente el entendimiento de la mexicanidad con el reconocimiento de todos los individuos no solo como objetos de trabajo, sino como actores de aquello que acercaba al hombre a la cima de su desarrollo: la cultura. Igual que la naturaleza despertaba y alentaba el espíritu, la cultura indígena tenía el mismo nivel de importancia que la de cualquier otro ser, porque provenía de hombres y mujeres sensibles e inteligentes más allá del promedio. Y si los hombres precedentes se habían hecho de una libertad excluyente y normativa, la nueva mexicanidad, debía al igual que aquellas mujeres iniciadoras del cambio —al igual que Nahui—, forjarse una propia y ejercerla con todo lo que ellos eran. De la misma forma en la que Serret plantea la necesidad de la naturaleza para la existencia de la cultura, Atl identifica el reconocimiento de la mujer y el indígena como indispensable para el inicio de una nueva mexicanidad, de un nuevo Yo colectivo en el que las fuerzas reprimidas y latentes se aceptasen y contribuyesen al desarrollo de lo que podría ser un nuevo Estado y país.

Como mencionamos durante el primer capítulo, la influencia ejercida por Dr. Atl en los pintores posrevolucionarios fue decisiva no solo a nivel artístico (con el retrato de espacios naturales a su casi estilo expresionista) sino cultural y político, aspectos que impactaron profundamente en las juventudes ya ansiosas por el cambio y la renovación. Murillo se planteó como un maestro para aquellos que se acercaron a él y el hecho de que hubiera decidido enseñar siempre el compromiso del artista con la sociedad fue profundamente significativo y decisivo para el país. Independientemente de sus declaraciones públicas con respecto a la orientación

que debía tomar la nación —por razón de que se presentan variadas y a veces conflictivas— nos parece que se mantuvo fiel a la poética que desarrolló en aquel agitado contexto.

Finalmente concluimos que la revalorización que Atl proponía por medio del arte no se limitaba a la herencia cultural de los pueblos indígenas, sino que pretendía incluir todo lo que México era en ese entonces, la naturaleza, la vida cotidiana, la influencia europea, los sujetos de raíces originarias, las mujeres, los hombres, los artistas, todos los que impulsaban día con día la marcha del país. Se propuso construir con el reflejo de la cotidianidad una identidad ya de por sí latente en la que todos eran actores principales. Para él, el artista seguía estando por encima del promedio, pero reconocía que este ahora podría encontrarse en cualquier sitio.

Referencias

- Aboites, Luis y Engracia Loyo. “La construcción de un nuevo estado 1920-1945”. *Nueva historia general de México*. Colegio de México. 2010. Págs. 625-83.
- Amoros, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos. 1985.
- Ashida, Carlos. Entrevista realizada por Sala de prensa. “Presenta el ICC una mirada a la obra y a la cosmovisión del Dr. Atl”. *Secretaría de Cultura*, 2014. https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=36936. Consultado el 19 de febrero de 2020.
- Ashida, Carlos. *Dr. Atl, Rotación Cósmica: A cincuenta años de su muerte*. Jalisco:Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas. 2016.
- Azuela, Alicia. “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”. *Revista de una Universidad de México*, agosto de 2004. Págs. 77-84.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. 2003.
- Bonfill, Guillermo. *México Profundo. Una civilización negada*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Grijalbo. 1990.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra. 1999.
- Carrillo, Emmanuel. *La escenas de lectura en el grupo sin grupo: Salvador Novo, Elías Nandino y Dr. Atl*. 2019. Universidad Autónoma Metropolitana, Tesina para especialización en literatura mexicana del siglo XX.
- Casado, Arturo. *Gerardo Murillo. El Dr. Atl*. México: UNAM, 1984.

Castellanos, Armando y Alma Lilia Roura. *Dr. Atl, conciencia y paisaje*. México: UNAM-INBA. 1985.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Herder. 2009.

Chevalier, Jean. Introducción. *Diccionario de los símbolos*, por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Madrid: Herder. 2009. Págs. 15-37.

Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor. 1992.

Comisarenco, Dina. *Codo a codo: parejas de artistas en México*. México: Universidad Iberoamericana. 2013.

Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Editorial Gredos. 1986.

De la Rosa, Natalia. “El Dr. Atl y la revista América: un programa estético y editorial antiimperialista”. *Bibliographica*. 01 de septiembre de 2021, <https://bibliographica.iib.unam.mx/index.php/RB/article/view/104/510#fn36>.

Consultado el 6 de octubre de 2021.

Dr. Atl. “El velorio”. *Cuentos bárbaros y de todos colores*. Editado por Jaime Erasto Cortés, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Págs. 24-6.

---. “El volcán en la noche estrellada”. *Museo Nacional de Arte*. 2 de abril de 2020. <http://66.111.6.112/objects/2183/el-volcan-en-la-noche-estrellada;jsessionid=49DA8764125B4A1CB14CECFEB961175D?ctx=de0fb5aa-e1a8-439e-a07c-ec455566b5f2&idx=69>

---. “Felipe”. *Cuentos bárbaros y de todos colores*. Editado por Jaime Erasto Cortés, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Págs. 118-22.

- . “La apuesta”. *Cuentos bárbaros y de todos colores*. Editado por Jaime Erasto Cortés, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Págs. 80-3.
- . “La judía”. *Cuentos bárbaros y de todos colores*. Editado por Jaime Erasto Cortés, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Págs. 1-4.
- . “Lo mató al amanecer”. *Cuentos bárbaros y de todos colores*. Editado por Jaime Erasto Cortés, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Págs. 73-6.
- . “Los volcanes”. 1950. *Ciudad Olinka*. 19 de septiembre de 2021. <https://ciudadolinka.com/2019/08/15/dr-atl-el-pintor-que-amo-los-volcanes/>.
- . *Autorretrato*. 1948. *Colección Blastein*. 2 de abril de 2020. <https://museoblaisten.com/Obra/1864/Autorretrato>.
- . *Cuentos bárbaros y de todos colores*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes, 1990.
- . *Cuentos de todos colores*. vol. 1, México: Ediciones Botas. 1933.
- . *Cuentos de todos colores*. vol. 2, México: Ediciones Botas. 1936.
- . *Cuentos de todos colores*. vol. 3, México: Ediciones Botas. 1941.
- . *El Padre eterno, Satanás y Juanito García*. México: Ediciones Botas. 1938.
- . *El paisaje. Un ensayo*. México: s.n. 1933.
- . *Gentes profanas en el convento*. México: Senado de la República. 2003.
- . *Los judíos sobre América*. México: Ediciones La Reacción. 1942

---. *Nahui Ollín*. 1922. *Colección Blastein*. 2 de abril de 2020. <https://museoblaisten.com/obra.php?id=1867&url=Nahui-Olin>.

---. *Retrato de Carmes Rocha*. 1958. *Colección Blastein*. 19 de septiembre de 2021. <https://museoblaisten.com/Obra/2933/Retrato-de-Carmen-Rocha>.

---. *Sinfonías del Popocatepetl*. México: Verdehalago. 2009.

---. *Un hombre más allá del universo*. México: Editorial Botas. 1935.

---. *Vista del Popocatepetl*. 1934. *Google. Arts & Culture*. 2 de abril de 2020. <https://artsandculture.google.com/asset/view-of-popocatepetl-dr-atl-gerardo-murillo/1wEIU0HwYGz2gw?hl=es-419>.

---. *Erupción del Paricutín*. 1943. *Museo Nacional de Arte*. 28 de septiembre de 2021. <http://66.111.6.112/objects/2259/erupcion-del-paricutin?ctx=2c17a4af-012d-442d-8b8a-18548406ec39&idx=2>.

---. *Erupción en apogeo*. 1960. *WikiArt*. 28 de septiembre de 2021. <https://www.wikiart.org/es/dr-atl/erupcion-en-apogeo-1960>.

---. *La nube*. 1934. *WikiArt*. 28 de septiembre de 2021. <https://www.wikiart.org/es/dr-atl/la-nube>.

---. *Paricutín*. 1943. *WikiArt*. 28 de septiembre de 2021. <https://www.wikiart.org/es/dr-atl/paricutin>.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus. 1981.

Espejo, Beatriz. *Dr. Atl: el paisaje como pasión*. México: Fondo editorial de la Plástica Mexicana. 1994.

Garciadiego, Javier y Sandra Kunts. "La Revolución Mexicana". *Nueva Historia general de México*. Colegio de México. 2010. Págs. 564-624.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. 1989.

Gran Diccionario Náhuatl, Universidad Autónoma de México, 2012.
<https://gdn.iib.unam.mx/diccionario/nahui+ollin>. Consultado el 2 de octubre de 2021.

Gran Diccionario Náhuatl, Universidad Autónoma de México, 2012.
[https://gdn.iib.unam.mx/termino/search?queryCreiterio=atl&queryPartePalabra=inicio
&queryBuscarEn=nahuatlGrafiaNormalizada&queryLimiteRegistros=50](https://gdn.iib.unam.mx/termino/search?queryCreiterio=atl&queryPartePalabra=inicio&queryBuscarEn=nahuatlGrafiaNormalizada&queryLimiteRegistros=50). Consultado el 2 de octubre de 2021.

Heliado Valle, Rafael. "Entrevista con el Dr. Atl". *Fondo Rafael Heliado Valle*.
<https://heliadorovalle.iib.unam.mx/dialogos/d-84>. Consultado el 6 de junio de 2021.

Krebs, Ricardo. *Breve historia universal*. Santiago: Editorial Universitaria. 1982.

Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Compilado por D Navarro. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia. 1997. Págs.1-24.

Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos. 2001.

Kunts, Sandra y Speckman Eliza. "El Porfiriato". *Nueva historia general de México*. Colegio de México. 2010. Págs. 512-63.

Loeza, Soledad. "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968". *Nueva Historia general de México*. Colegio de México. 2010. Págs. 684-732.

Malvido, Adriana. *Nahui Olin: la mujer del sol*. Barcelona: Circe. 2017.

Mallard, Alain- Paul. *Nahui versus Atl*. Ciudad de México:Turner. 2015.

Martínez, José E. *La Intertextualidad*. Madrid: Cátedra. 2001.

Molina Petit, Cristina. “Debates sobre el género”. *Feminismo y filosofía*. Editado por Celia Amorós Puente, Síntesis. 2000. Págs. 255-86.

Orozco, Clemente. *Autobiografía*. México: Ediciones Oriente, 1945. Págs. 22-3.

Oviedo, José M. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Editorial Alianza. 1997.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial. 1998.

Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. México: Ediciones Era. 2000.

Preckler, Ana M. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense. 2003. Pág.112.

Rivas López, Víctor G. *ApareSer: la poética de la configuración*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2020. Libro digital, EPUB.

Rosales Y Jaime, Sofía. “La pasión, según el Dr. Atl (1875-1964)”. *Discurso visual*, octubre-diciembre de 2004, <http://discursovisual.net/dvweb02/remembranza/sofiarosales.htm>. Consultado el 21 de septiembre de 2019.

Rodríguez, Víctor. “Los volcanes de color del Dr. Atl: la reinención de un fascista”. *El País*, 19 de abril de 2019, https://elpais.com/cultura/2019/04/19/actualidad/1555630993_720614.html.

Consultado el 12 de febrero de 2020.

Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl.* México: El Colegio México, 2005.

Schulman, Iván. "Reflexiones en torno a la definición de modernismo". *El modernismo*, editado por L. Litvak. Madrid: Taurus Ediciones. 1981. Págs.65-95.

Serret, Estela. *El género y lo simbólico. La construcción imaginaria de la identidad femenina.* Oaxaca: Instituto de la Mujer Oaxaqueña. 2006.

Tablada, José J. En Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl.* México: El Colegio de México, 2005. p.147.

Todorov, Tzvetan. *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 2013.

Vázquez Piñón, Jorge. *Accidentalidad y mecanicidad. Dinámica existencial del Dr. Atl,* México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2007.