
Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo

Carmen V. Vidaurre
Universidad de Guadalajara

Esperanza Balderas ha definido el trabajo de Montenegro como un “modernismo nacionalista”¹ y ha caracterizado sus filiaciones estilísticas del siguiente modo:

...crea sus primeras bajo la tutela del impresionismo, que abandona casi de inmediato, por la práctica fugaz de la escuela académica española y más tarde por el modernismo simbolista del *art nouveau*, al que rinde culto toda su vida, aunque temporalmente lo reemplaza por el nacionalismo español, que amalgama con la identidad nacionalista promovida después de la Revolución.²

Aunque parte de las obras de Montenegro señalan un acuerdo notable con lo observado, el conjunto de su producción permite comprobar que los temas del “nacionalismo” (lo mexicano e incluso lo hispánico considerado como elemento cultural identitario en la época³), al igual que aquellos asuntos “característicos” del denominado simbolismo (*art nouveau* o modernismo), que son identificados con una tendencia cosmopolita, figuran a lo largo de su desarrollo, sin que sea posible hablar de “reemplazos” temporales en ningún momento.

Lo anterior es importante también porque la difusión del trabajo de diversos estudiosos ha hecho que prevalezca la generalización que señala a los modernistas como “afrancesados” o, en el mejor de

1. Esperanza Balderas. *Roberto Montenegro*. México: CONACULTA, 2000.
2. Esperanza Balderas. “La sensualidad renovada”. *Roberto Montenegro*. México: CENIDIAP-Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2001, p. 21.
3. “...la fervorosa revaloración de la cultura española que tuvo lugar durante el primer cuarto del siglo xx, en buena parte impulsada por los miembros del Ateneo de la Juventud [...] este fenómeno tiene como trasfondo el cierre de filas de Latinoamérica como medida defensiva ante la agresividad del intervencionismo yanqui, rampante en el desastre del 98 [...] los ateneístas habían hecho suyas las tesis de Rodó sobre la espiritualidad hispanoamericana, que debía de erigirse como valladar frente al expansivo materialismo anglosajón, y propugnaron la revisión de las distintas facetas de la cultura española, que contribuían a darnos identidad sustancial.” Fausto Ramírez. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. México: UNAM, 1990, pp. 71-72.

4. “La otra gran vertiente icónica del arte nacionalista, el tema indígena, con una larga trayectoria en el arte del porfiriato, seguía encauzando la labor de los artistas, investida ahora de una fuerte carga simbólica.” Ramírez. *op. cit.*, p. 27. Consultar también: Rafael Gutiérrez Girardot. “Supuestos históricos y culturales”. *Modernismo*. México: FCE, 1987 (Col. Tierra Firme); François Perus. *Literatura y sociedad en América Latina*. México: Siglo XXI, 1976. Noé Jitrik. *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.
5. “...desde 1922 el movimiento muralista se define en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE)*, como un arte público inscrito en las luchas populares, en confluencia con tendencias nacionalista e internacionalistas (ligadas, obviamente, con el socialismo)”. Maricela González Cruz Manjares. *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934-1935*. México: Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, p. 19. A este respecto habría que reconsiderar la importante influencia del modernismo, del Art Decó y de Tamara Lempicka en Rivera, la del simbolismo y el expresionismo en Siqueiros y Orozco, así como la de la denominada “Nueva Objetividad” en los tres.

los casos, como artistas afiliados a una tendencia internacional de fuerte influencia europea en cuyas obras está ausente el sentido nacionalista con que se caracteriza, por ejemplo, a la “Escuela Mexicana”. Se olvida, así, la presencia de ambas tendencias (la nacional y la “cosmopolita”) en los modernistas, pese a que ésta ha sido observada por destacados investigadores;⁴ fenómeno que, de otro modo, afecta también a la “Escuela Mexicana”.⁵

Para demostrar esa doble tendencia, constante en Montenegro, vamos a considerar algunas de sus obras. Se trata de trabajos de diseño gráfico y plástica, realizados en diferentes épocas.

Si consideramos las ilustraciones para partituras de músicos jaliscienses que Montenegro realizó en los primeros años del siglo xx, encontramos ahí la línea del *art nouveau*. Esta línea se hace patente también en las ilustraciones para la obra de Amado Nervo, *Jardines interiores* de 1905, en el *Desnudo femenino* de 1906, o en el óleo *Les Roses* de 1913, y en trabajos como *La Marquesa de Cassati* de 1919, además de figurar en abundantes diseños gráficos. La influencia europea reaparece en las ilustraciones para el libro de Julio Sesto, *Azulejos* de 1936, y también en su mural para el tímpano del frontis del Teatro Degollado. En muchas otras de sus producciones, que ya corresponden a la segunda mitad del siglo xx, el modernismo reaparece, en ocasiones incorporando elementos de otros movimientos.

En contraparte, huellas claras de un lenguaje nacionalista, a veces afiliado a cierto indigenismo, figuran: *Escena mexicana*, de 1915; *Alegoría indígena*, de 1928; *Tehuanas*, de 1931; diseños gráficos como el que fue realizado en 1936 para el libro de Xavier Icaza, y en *Ruinas mayas* de 1966.

En 1925, Montenegro había concluido otras obras que manifiestan, además de una iconografía indigenista, cierta influencia modernista y otra geométrica. Entre 1926-27, realiza una serie de trabajos entre los que se encuentran: *Alegoría indígena*, *Platanales*, *Camino de*

la fuente y *Motivos mexicanos (magueyes)*, con similares características.

El interés de Montenegro por lo “nacional”, no sólo figura en sus producciones creativas, también aparece en su obra crítica; porque, al igual que otros modernistas, admira y conoce las formas de arte popular, y la presencia de estos temas en sus estudios ha merecido comentarios elogiosos.⁶

En las obras de Montenegro va a ocurrir un fenómeno semejante al que tiene lugar en la producción de muchos muralistas mexicanos, cuya temática de filiación nacionalista va a ser desarrollada utilizando técnicas y fórmulas que provienen de una tradición europea, afiliadas a distintas vanguardias internacionales; pero en las que no es extraño que ambas tendencias, la nacionalista y la europeizante, se mezclen, o estén co-presentes, incluso en lo meramente temático:

Algunas de sus obras fueron hechas en edificios antiguos ... Quedan las realizadas en el pabellón de México para la exposición de Río de Janeiro ‘donde aún están las heroínas de los códices y de los libros de horas’...⁷

Por otra parte, pese a que la pintura mural suele ser identificada casi exclusivamente con el nacionalismo, el muralismo mexicano se vio influido por el modernismo y fue promovido por los modernistas.

Roberto Montenegro realizó una importante obra mural en la que el modernismo simbolista es palpable, pero al lado de elementos nacionalistas y otros que constituyeron “detalles característicos” de la “Escuela Mexicana” (como fueron los símbolos marxistas, lo indígena, personajes de las clases trabajadoras, la llamada “trinidad positiva”, elementos y pasajes históricos que se mezclan con elementos mítico-simbólicos mesoamericanos, y elementos pictóricos de vanguardia, al abordar asuntos locales). Aclaro que hago referencia sólo a un reducido número de

6. Alfonso Gutiérrez Hermosillo. “Roberto Montenegro”. *Occidente*. Revista bimestral. México: vol. 1, núm. 3, marzo-abril de 1945, p. 135.

7. *Ibid.*, p. 136

8. Ramírez ha observado que tanto en la reseña que Tablada hace de la exposición del Pabellón Español de 1914, como en las afirmaciones de Ángel Zárraga, se puede localizar ya “la noción del artista obrero que pone sus dones al servicio de la sociedad, como principal obligación, democratizando con ello el concepto mismo del arte [...] El pensamiento estético mexicano tendía, pues, a elaborar una teoría democratizadora del arte en parte inspirada en las ideas de John Ruskin...”, en *Crónica de las artes plásticas...*, p. 23.
9. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 133.
10. Guillermo Ramírez Godoy. *La pintura jalisciense en el siglo XX*. Guadalajara: Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco-Promoción Cultural de Jalisco, 2005, p. 30.
11. Julieta Ortiz Gaitán. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1994.
12. Ilustran el contraste que produce un personaje que tiene una posición que le permite calzar zapatos a la “europea”; pero asume un papel, una conducta y una apariencia, que no corresponden a lo que sus zapatos exigirían. Contraste acorde con la misma ironía que produce que el “ave que canta” sea un perico, o que la “rama que cruje” sea en realidad un robusto árbol que está siendo talado. Conjunto anecdótico con implicaciones de crítica socio-política.

elementos que suelen ser los que caracterizan la “Escuela Mexicana”, pero estudios comparados más amplios permiten observar otros aspectos igualmente importantes.⁸ No en vano, varios estudiosos de la plástica nacional incluyen a Montenegro al considerar a los más destacados representantes del muralismo y de la “Escuela Mexicana”. Es el caso de Alfonso Gutiérrez Hermosillo⁹ y de Guillermo Ramírez Godoy.¹⁰

El trabajo de Julieta Ortiz Gaitán nos permite profundizar en el tema, como autora del primer catálogo razonado de los veintidós murales que Roberto Montenegro realizó.¹¹ Sin embargo, la investigadora se interesa menos por la influencia del nacionalismo, de lo popular y de una iconología relacionada con la ideología marxista, en la producción de Montenegro, por lo que consideramos conveniente detenernos en ello.

En 1906, Montenegro realiza un dibujo en tinta, *Mujer con tocado*, reproducido en la revista *Savia Moderna*. Otro dibujo suyo, *El ave canta aunque la rama cruja* de 1911, fue publicado en el periódico semanal *Multicolor*. En estas dos obras se hace presente una iconografía que refiere a la tradición mexicana, aunque en dos formas distintas: en un caso, por el tipo de arreglo del personaje femenino idealizado, la rigidez escultórica y el hieratismo de esa figura, que corresponden a una representación idealizada de lo mexicano; en el otro, por el atuendo del personaje masculino, presentado desde una perspectiva humorístico-paródica, y aunque lleva sombrero de caporal, calzón de manta, cartucheras y un hacha, calza también zapatos “elegantes”, mezclando signos de vestuario que resultan “contradictorios”, pero que responden a una ironía que sólo se explica en el contexto social de producción de la obra.¹²

Otro de los ejemplos de la temática de lo “nacional”, que encontramos en los dibujos en tinta realizados por Montenegro en ese periodo, lo constituye *Palenque* (1911), en el que Montenegro ilustra una

escena costumbrista que involucra seis personajes y el desenlace de una pelea de gallos, así como una escenografía y un vestuario en los que se destacan: el tejido de los petates, largas enaguas, sombreros de caporal y charro, trajes de manta y rebozos. El estilo que asume el artista aquí no es de marcada estilización sino mucho más realista, sobre todo en los retratos de los personajes principales de los primeros planos, y levemente expresionista, a la manera de algunos dibujos de Orozco, en relación con los personajes secundarios.

Dos obras más nos sirven para ilustrar la incorporación de lo “local” desde otra perspectiva, se trata de *Retrato de un viejo* (1910) y *Mateo el negro* (1915); trabajos en los que la confluencia con Saturnino Herrán es visible. Para aclarar esta observación, recordaremos que Herrán estaba realizando, en esa época, una serie de retratos de personajes del pueblo, como *El gallero* (1912), *El vendedor de plátanos* (1912), etc.; personajes “típicos” a los que se sumarían un conjunto de obras de temáticas medievales y renacentistas europeas, pero protagonizadas por personajes mexicanos del pueblo, es el caso de *Las tres edades* (1916),¹³ *Los ciegos* (1914),¹⁴ *Flora* (1910)¹⁵ y otros similares.

En *Retrato de un viejo*, la gama cromática es apagada, oscura, como la que caracterizó muchas obras de Herrán,¹⁶ el personaje retratado es un delgado anciano de clase media o trabajadora (a juzgar por su modesto vestuario), en la técnica utilizada por el pintor se puede observar una moderada mezcla de elementos modernistas y otros que ya apuntan hacia cierto postimpresionismo (que también se observan en algunas obras de Munch y de Van Gogh, en su tránsito hacia el expresionismo). Observaremos que la marcada estilización de la figura del anciano y la gama cromática, semejante a la de algunas obras de Gutiérrez Solana, se adscriben al modernismo hispánico; en cambio: la figura delimitada claramente por lo negro que domina en el atuendo y que remarca el perfil de la silueta, la sugerencia de un espacio “opresivo” (un

13. Giorgione había pintado *Las tres edades del hombre*, Hans Baldung Grien había desarrollado también el tema, pero con figuras femeninas en *Las edades de la vida*. Tiziano Vecellio pintaría también el tema de *Las tres edades*.

14. Pieter Brueghel “El Viejo” había pintado la *Parábola de los ciegos*.

15. Jan Massys, Francesco Melzi, Tiziano Vecellio, Leonardo Da Vinci y Botticelli, desarrollaron el tema de *Flora* en diversos lienzos, como personaje principal o secundario.

16. Consultar Fausto Ramírez, *op. cit.*, pp. 28- 29.

fondo casi neutro que sugiere un límite inmediato), destacada porque el personaje está desplazado hacia un lado y no colocado en el centro, así como el tema mismo de la vejez, al que se agrega la mirada y el gesto del anciano que permiten adivinar la situación interior (psicológica) del personaje, la pincelada “visible”, el contraste con el tono terroso del amarillo que sugiere la iluminación interior de una llama o de un lámpara alejada, son todos elementos que resultarán afines a un incipiente expresionismo, menos luminoso, que el de algunos óleos de Munch.

Mateo el negro, en cambio, es una obra que acusa un colorido y un tratamiento más sensualista. Aquí, aunque igualmente los rasgos del personaje pueden ser considerados mestizos, el color de la piel señala que se trata de una figura un tanto marginal en el esquema de jerarquías étnico-sociales vigentes en la época, la línea es más orgánica, el contraste entre los oscuros y los naranjas es mayor, la figura sugiere movimiento, pues parece sorprendida mientras se encontraba avanzando de espaldas al espectador y ha sido captada en el momento en que se detiene y vuelve el rostro para ver hacia su observador, mientras una de sus manos sostiene un recipiente con pescados y la otra se sostiene en su cintura. Las mangas arremangadas de la camisa contribuyen a precisar el estrato social del personaje.

Ambos retratos corresponden a tipos sociales como los que hacía Herrán, a figuras marginadas (un pescador y un anciano), en ambos casos se incluyen elementos localistas, sin hacer ostentación de ellos, sino como parte de la caracterización y del contexto, en ambas obras se mezclan elementos modernistas y un incipiente expresionismo de “trazos sueltos”.

Los ejemplos antes señalados no están aislados, sobre todo si consideramos lo que Esperanza Balderas apunta sobre las actividades desarrolladas por Montenegro en este periodo:

...en 1911 ... colabora con caricaturas de corte mexicanista en la revista *Multicolor*, ... organiza su exposición individual

en la Academia de Bellas Artes ... A fines de febrero de 1912 el pintor presenta una exposición de pinturas y dibujos, entre ellos, el *Retrato de los niños Regil Méndez y Guadalajara*, composición que integra con tres personajes pseudo indígenas, con rasgos europeos ... En *Escenas de la vida mexicana* (1915), una mujer indígena amamanta amorosamente a su hijo, sentada en medio de magueyes ... El dibujante obsesivo pinta los detalles del rebozo, la falda, las espigas y el suelo ... su importancia radica en el uso de la imagen arquetípica, años antes del establecimiento del muralismo mexicano ... A finales de 1917, Montenegro expone dibujos a pluma y coloreados, en las Galerías Layetanas ... sabemos que predominaron los temas modernistas y por segunda ocasión, temas mexicanos a color.¹⁷

Estamos lejos todavía de la época en que Roberto Montenegro se ocupe del mural, como precursor de elementos “emblemáticos” recurrentes de la “Escuela Mexicana”, antes que Rivera y Siqueiros; pues, debemos recordar que en la misma época en que Montenegro ya había manifestado la constante mexicanista –sin intención alguna de menoscabo o demérito de quienes consideramos dos excelentes pintores–, Siqueiros era prácticamente desconocido, y a juzgar por su obra *Campesinos* (pastel, de 1913) se definía como un pintor postimpresionista que amaba el color y la luz,¹⁸ sobre todo los colores claros; mientras que Rivera se había convertido en objeto de crítica por su adscripción manifiesta a tendencias estéticas europeas (cubismo y futurismo), alejadas de todo interés en lo localista.¹⁹

Más sorprendente resultaría saber que hacia 1921 Diego Rivera declaraba, sobre el tipo de pintor que consideraba descalificado *a priori*, lo siguiente: “...ése no hará obra sólida; como no la hará el que pinte muros, decore casas, palacios, edificios públicos...”²⁰

Aunque concordamos con Rivera sobre la necesidad de que los pintores tuvieran una conciencia social, la descalificación del trabajo mural que hace, quien luego sería uno de los más célebres muralistas

17. Balderas, *Roberto Montenegro*, pp. 29-30 y 32-33.

18. La obra muestra a una pareja (hombre y mujer), de piel muy blanca, cargando los “frutos” de la cosecha.

19. Ramírez, *op. cit.*, p. 20.

20. José D. Frías. “El fabuloso pintor Diego María Rivera”, *Revista de Revistas*. México, vol. xii, núm. 607, 27 de noviembre de 1921, p. 11.

mexicanos, no puede ser ignorada, y no lo ha sido cuando Fausto Ramírez observa:

No puede menos de sorprender, contemplada desde nuestra perspectiva, la ceguera de los artistas [...] ante las posibilidades ‘democratizadoras’ que anidaban en la postulación de la pintura mural como tarea primordial a realizar, y el papel protagónico que habría de asumir en los años subsecuentes. Ni Carmen Foncerrada ni Diego Rivera recapacitaron en ello al hacer sus respectivas formulaciones del problema de la socialización del arte.

Y esto sucedía cuando ya Vasconcelos, desde la Secretaría de Educación estaba arrancando con el programa de ‘decoraciones’ murales de los edificios públicos al encomendar a Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero y Jorge Enciso, en el mismo año de 1921, la ornamentación de vidrieras y paredes de San Pedro y San Pablo...²¹

La confianza de Montenegro en el muralismo se suma a la importancia que lo “mexicano” tendría en sus producciones y que ha hecho a Esperanza Balderas señalar:

Roberto Montenegro ... abandona casi totalmente el *art nouveau* al final de la segunda década del siglo xx y dedica su tiempo a retratar niñas indígenas, tehuanas, escenas mayas; el pintor desarrolla un estilo híbrido que incluye a la cultura popular.²²

Sin embargo, la primera afirmación de la cita no es exacta, pues la misma autora refiere e ilustra las dominantes modernistas que en esa misma época se manifiestan en muchos otros trabajos del pintor, ejemplos son: el *Retrato de Genaro Estrada* (1920), *El hombre del guante blanco* (1920), *Retrato de Salvador Novo* (1920), *Torso desnudo con guantes* (1921), *Retrato de Xavier Villaurrutia* (1925), *Dolores Olmedo* (1941) y *Torso* (1942), obra que ya manifiesta la influencia de las vanguardias europeas.

De hecho la coexistencia del modernismo y el mexicanismo es comprobable en Montenegro, a partir

21. Ramírez, *op. cit.*, p. 151.

22. Balderas, *Roberto Montenegro*, p. 40.

de la sola enumeración de sus actividades previas y posteriores a 1920:

Montenegro... ilustra libros y revistas con imágenes preciosistas del *art nouveau* e iconografía prehispánica, y publica en Londres un álbum de dibujos a pluma, en homenaje al bailarín ruso Vaslav Nijinsky.

Por segunda ocasión expone en el Salón de Arte Moderno, la reseña anónima alude a los temas tratados: ha traído sus dibujos galantes y misteriosos; las majas ..., las calaveras mondas, las guirnaldas fragantes sobre fragancias carnales de adolescentes desnudos, los motivos mexicanos con el acento áspero que tenían los relatos de los descubridores.²³

No podemos ignorar tampoco que en las obras de Roberto Montenegro, las influencias modernistas se multiplican y son tan constantes como sus elementos nacionalistas. El modernismo aparece en *Salomé* (1910, litografía) y en *Le Loup* (1907), donde la presencia de la obra de Aubrey Beardsley es tan notable como en algunos de sus óleos. El modernismo formaba parte de la experiencia del artista. No podemos olvidar que la influencia de Félix Bernardelli, músico y pintor brasileño, de origen italiano, que había fundado en Guadalajara una Academia de Dibujo y Pintura, había llevado a Montenegro a un contacto con el modernismo brasileño, fuertemente marcado por las vanguardias europeas y por el estilo *Floreali*, versión italiana del modernismo. En la Academia de San Carlos, entonces Escuela Nacional de Bellas Artes, Montenegro entraría en contacto con Germán Gedovius. Recordaremos que junto con Julio Ruelas y Germán Gedovius, Montenegro fue uno de los colaboradores destacados de la *Revista Moderna*.

La inclinación por el arte oriental, característica de los modernistas, aparece en gran parte de la obra mural de Montenegro, por ejemplo, en *Pastor con chumberas y árbol* (1919), *Paisaje mallorquino*, del mismo año; *La lámpara de Aladino* (1925-1927) y *La Sabiduría* (1923). Este orientalismo no sólo remite a China y Japón, también a la India y a la cultura rusa.

23. *Ibid.*, p. 35. Hacia 1920, Montenegro desarrolla diversas actividades: pinta escenarios teatrales, retratos al óleo, diseños para revistas, dibujos para ilustrar los versos de Amado Nervo, bocetos nacionalistas para vitrales, retratos de los más connotados intelectuales.

24. Rubén Darío. "Oda a Mitre", *Homenaje a Bartolomé Mitre en el sesquicentenario de su nacimiento*. París: A. Eymèoud, 1906.

En ocasiones, aparece al lado de la presencia del modernismo español, y no podemos olvidar que el modernismo finisecular propiciaría una apertura generadora de movimientos artísticos a la vez regionalistas, auto-afirmativos, pero, con influencias externas, como fue el caso del modernismo catalán o de la obra de Julio Romero de Torres, a quien Montenegro conoció personalmente; lo mismo ocurrió en el ámbito literario en el que Ramón del Valle Inclán y el poeta Juan Ramón Jiménez, conciliaron aspectos internacionalistas con otros que refieren a un regionalismo notable. Ramón del Valle Inclán dedicó a Roberto Montenegro su libro *Cofre de Sándalo* (1909), Rubén Darío, a quien también conoció estrechamente Montenegro, se referiría a él diciendo: "A Montenegro que pinta lo que yo escribo, con todo cariño, puesto que yo escribo lo que él pinta".²⁴

Otra influencia notable en Montenegro es la de Gustav Klimt, que se hace patente sobre todo en *Pescador de Mallorca* (1919) y *Alegoría del Teatro* (1927, relieve en piedra).

Como en el caso de otros modernistas, Roberto Montenegro incursionará en diversos medios: vitrales, carteles, escenografías y su concepción de los espacios pictóricos es esencialmente teatral.

Todos estos aspectos no pueden ser ignorados, aunque hayan sido los dominantes en la crítica sobre Montenegro o utilizados para desvalorarlo; pero tampoco se puede ignorar que coexisten con un arraigado mexicanismo que se desarrolla de modo constante en su producción.

En 1930, con elementos surrealistas, Montenegro pinta *El hijo pródigo II*, obra en la que, tanto la figura del fondo como el retrato del primer plano manifiestan elementos que remiten a lo mexicano. De este mismo año es *Yucatán con jaguar*, trabajo en el que también se mezclan elementos mexicanistas con otros que refieren a las vanguardias y más específicamente a Dalí y Chirico. En 1931 pinta *Tehuana, Ah Kim Pech*, *Retrato de joven* (obras de diverso estilo, pues en una

domina la línea estilizada modernista y cierta abstracción; mientras que en otra se manifiesta cierta caricaturización “expresionista”, y en la última se verifica la influencia del arte escultórico olmeca). Mientras que en algunos de sus retratos identificamos elementos propios de un léxico vanguardista, otras de sus obras exponen la dominante indigenista en la misma época (*Niño con periquito*, de 1931, *Retrato de mujer y Tehuana*, de 1935, *Niña indígena* de 1936). En 1941, además del primero de los autorretratos que denuncian la influencia de Escher, Montenegro pinta “motivos mexicanos”.²⁵ En 1949 pinta *Desesperación*, obra que expone la influencia de Orozco no sólo en el motivo del caballo, sino también por la forma en que se ha representado la escenografía arquitectónica que sirve de fondo, la presencia del tema de la muerte, la dominante de una técnica expresionista y la paleta cromática, elementos que al ser comparados con uno de los murales pintados por Orozco en el Hospicio Cabañas, señalan fenómenos de intertextualidad manifiesta. El tema de lo “mexicano” reaparece en el óleo *El comercio, la industria y el trabajo* de 1950, en la figura del personaje femenino del primer plano, obra que establece puntos de contacto con trabajos de Rivera. En 1952 realiza una carpeta de veinte dibujos que han sido calificados como “estereotipos indígenas en sus actividades cotidianas”.²⁶ En 1960, diseña las portadas para los libros de texto gratuito de Lengua Nacional y Geografía, el tema es “Los héroes de la Patria”. De 1965 es *Barranca de Oblatos*, un paisaje con elementos coloristas y con una fuerte carga localista.

La diversidad de estrategias que Montenegro asume para hacer presente lo nacional incluye, en diferentes épocas, las propuestas anteriores y posteriores a la “Escuela Mexicana”, en algunos casos adscribiéndose al realismo, en otras al abstracto y otras vanguardias. No en vano y al margen de si estemos o no de acuerdo con sus consideraciones sobre lo que debía ser el arte “mexicano”, Carlos Mérida le reconocerá a Montenegro estar muy por encima de la

25. Balderas, *Roberto Montenegro*, p. 112.

26. *Ibid.*, p. 114.

27. Carlos Mérida. “La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán”. *El Universal Ilustrado*. México, vol. iv, núm. 169, 29 de julio de 1920, p. 14.

28. Ramírez, *op. cit.*, p. 51.

29. Esther Acevedo, Fausto Ramírez et al. *Guía de murales del Centro Histórico de la ciudad de México*. México: Universidad Iberoamericana, 1981.

30. *Op. cit.*, pp. 110-118.

31. Este tema ha sido estudiado por diversos investigadores y analistas, entre otros por Rafael Gutiérrez Girardot.

32. Ortiz, *op. cit.*, pp. 114 y 116.

obra de Herrán y de sus contemporáneos, en cuanto a su sentido nacionalista.²⁷

El sentido mexicanista de Montenegro no se ve afectado por la polémica que se suscitara entre algunos modernistas y Carlos Mérida, ni por la polémica ideológica que establecerían Rivera y Siqueiros, que nos hacen reflexionar sobre el acierto de las palabras de Fausto Ramírez cuando señala:

Descartaremos la idea vulgar de que lo nacional radicaba entonces sólo en el tema y no en las formas que adoptó nuestro arte. Desde el siglo xvi, México es parte indisoluble del mundo occidental y, en tal virtud, su desarrollo estético está inscrito en la órbita mayor del ciclo cultural de occidente. Tan contaminada está de sugerencias europeas la producción académica del siglo xix, digamos, como están nuestro barroco y nuestro muralismo posrevolucionario.²⁸

Sólo para ilustrar la forma en que el sentido nacionalista, unido a elementos modernistas, se hizo manifiesto en la obra mural de Montenegro, vamos a detenernos brevemente en *La fiesta de la Santa Cruz* (1923), mural que posteriormente se integró a un conjunto más amplio denominado *La reconstrucción de México por obreros e intelectuales* (1931). Procuraremos no redundar en lo que sobre el trabajo han señalado Fausto Ramírez²⁹ y Julieta Ortiz Gaitán,³⁰ por lo que nos limitaremos sólo a destacar algunos aspectos y a ampliar otros. El tema del mural es una fiesta popular y religiosa en la que lo sacro y lo profano se mezclan (fenómeno que hace presente la problemática de la secularización que caracterizó el arte modernista)³¹ y que sirve aquí para exaltar la labor educativa del gobierno postrevolucionario, comparada con una edificación en la que igualan simbólicamente: intelectuales y artistas, con obreros y campesinos, y en la que los diversos grupos étnicos del país se “reencuentran”, se “dan la mano”; como lo hacen el personaje de atuendo y rasgos indígenas (en quien se ha identificado un retrato del pintor Xavier Guerrero)³² y el obrero de overol, de piel muy oscura y labios

gruesos (un “mulato”, en quien se ha visto un autorretrato de Montenegro).³³ Ambos personajes están colocados en primer plano y portan elementos emblemático-simbólicos, el indígena lleva una estrella en el pecho y el obrero una hoz y un martillo que “preludian la proliferación de representaciones iconográficas socialistas y la exaltación de estos personajes quienes al lado del soldado revolucionario, formarían la llamada *tríada positiva*, representada por numerosos pintores en la época”.³⁴ A esta pareja de suman dos personajes más, uno a pie y otro a caballo,³⁵ de rasgos mestizos, y al centro, un niño de rasgos y atuendo indígena con una mujer de rebozo rojo que cubre su cabeza.

En el siguiente nivel y en el extremo opuesto, aparecen un conjunto de mujeres: “tres jóvenes [...] portan los atributos de las artes, tal y como ha identificado el maestro Ramírez Rojas”.³⁶ Es posible notar la similitud que estas figuras femeninas alegórico-simbólicas tienen respecto a los personajes de otro mural de Montenegro en el que Gustav Klimt y el modernismo constituyen las influencias principales, me refiero a *La danza de las horas* (o *El árbol de la ciencia*, 1922). A este conjunto se añade otra figura alegórica femenina con el estandarte de la Universidad³⁷ y una muchacha rubia que entrega un libro a una niña indígena. Más arriba, en diferentes niveles se distribuyen personajes del pueblo e intelectuales, en diversos espacios. La composición remata con una cruz sobre una edificación neocolonial –detrás de andamios–, que se recorta en un cielo nocturno en el que figuran, a cada lado, personificaciones del sol y la luna, “típicas” de las artesanías de Tonalá.

Podemos observar que en esta obra se manifiestan ya una serie de tópicos iconográficos de la “Escuela Mexicana”, así como “el nacionalismo y la intención didáctica y narrativa”³⁸ que la caracteriza la Escuela Mexicana, al lado de elementos neocoloniales³⁹ y otros que hacen del mural una obra con motivos y un léxico “modernistas simbolistas”, a los

33. *Idem*.

34. *Ibid.*, p. 116.

35. En el personaje a pie se ha identificado el retrato de Abraham Cortés, maestro de la obra, por lo que no sería descabellado suponer que el “charro o soldado rural” a caballo representa a otro de los colaboradores en el mural.

36. Ortiz, *op. cit.*, p. 117.

37. En el lugar de esta alegoría personificada de la Universidad figuraba José Vasconcelos.

38. Ortiz, *op. cit.*, p. 114.

39. En el mural figuran Artemio del Valle Arizpe y Francisco de Icaza, historiadores “colonialistas”, además: “Es interesante notar que el edificio neocolonial [...] evoca valores del pasado acordes con la “hispanofilia de Vasconcelos y con la tendencia arquitectónica simpatizante con el pasado colonial”. Ortiz, *op. cit.*, p. 115; “Las figuras están colocadas en los diversos niveles de la construcción representada y, en ocasiones, parecen enmarcarse por elementos que recuerdan los nichos de los retablos”. *Ibid.*, p. 116.

que se añade lo formulado por Julieta Ortiz y Clara Bargellini:

Las figuras femeninas, esbeltas y delicadas, se paran con gracia inclinando la cabeza hacia un lado y su cuerpo flexible acentúa el drapeado de sus largas túnicas.

El esquema cromático está armoniosamente resuelto, repitiendo el empleo generoso de ocre y dorados que lo remite inequívocamente, a la escuela de Siena...⁴⁰

40. *Idem.*

Se constata en este ejemplo que el “mexicanismo” de Montenegro difícilmente se puede separar de su modernismo.