

M

IGUEL COVARRUBIAS, MURALISTA

Dafne Cruz Porchini

Dafne Cruz Porchini (ciudad de México, 1973) estudió historia en la UNAM. Es becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma universidad. Entre sus publicaciones destaca *El arte como necesidad psíquica*. Algunas consideraciones sobre la obra de Juan Soriano (UAM, 1999).

La obra monumental de Miguel Covarrubias (1904-1957) ha sido hasta ahora el punto menos destacado en el estudio de su producción artística completa. Hasta el momento no hay información o reflexión importante sobre su labor mural, aspecto que no sucede con el estudio de sus caricaturas, sus ilustraciones o su trabajo como antropólogo y promotor cultural. Así, *Una tarde de domingo en Xochimilco* (técnica mixta sobre bastidor, 2.5 x 6 metros) adolece de toda información relevante y literatura escrita. Este mural estaba ubicado con anterioridad en el lujoso bar del Hotel Ritz y actualmente lo podemos contemplar en un restaurante de la avenida Madero, en el Centro Histórico de la ciudad de México.

La cuestión a la que primero me referiré es a la fecha de su elaboración. Las estudiosas y biógrafas del pintor, como Sylvia Navarrete y Adriana Williams, mencionan en sus textos que Miguel Covarrubias realizó esta obra en 1947, lo que coincide con la hechura de los mapas monumentales de la república mexicana para el Hotel del Prado, también en la ciudad de México. Covarrubias había decidido radicar por largo tiempo en la ciudad de México, después de sus continuos viajes a

regiones exóticas,¹ ya que preparaba un libro sobre las islas de Bali, para más tarde estudiar también el Istmo de Tehuantepec.

Sin embargo, en el archivo del artista que resguarda la Universidad de las Américas, en Puebla, encontramos dos documentos que testifican que la obra fue realizada diez años antes, es decir, en 1936, o cuando mucho en 1937. De igual modo, fue hallado un recibo que data de octubre de 1936, donde el artista firma por la cantidad recibida de quinientos pesos a cuenta de la pintura que llevaría a cabo en el Hotel Ritz.² El contrato, firmado por Covarrubias y el ingeniero Francisco Martínez Negrete, responsable por parte de la empresa, tenía las cláusulas siguientes:

1. El ingeniero Martínez Negrete, como encargado de las obras del Hotel Ritz de esta ciudad, comisiona al señor Covarrubias para pintar la decoración del muro respaldo de la barra en la cantina del hotel, con una medida aproximada de 6.25 metros por 2.50 metros.
2. El ingeniero Martínez Negrete proporcionará al señor Covarrubias el andamiaje necesario, así como la luz para facilitar el trabajo.
3. El señor Covarrubias proporcionará el material y mano de obra para ejecutar el trabajo.
4. El precio convenido para este trabajo es la cantidad de 1,300 pesos en moneda nacional, que será cubierto en la forma siguiente: \$500 al firmarse este contrato y el resto al terminar el trabajo.
5. El plazo en que el señor Covarrubias se compromete a entregar este trabajo termina el día 31 del presente mes de octubre.
6. El asunto motivo de esta decoración está definido entre ambas partes, afirmando que el señor Covarrubias tiene entera libertad para llevar a cabo esta decoración.
7. Fecha 6 de octubre de 1936, rúbricas.³

Si bien es cierto que los contratos no se cumplen cabalmente por diferentes razones, no sabemos la fecha verdadera, pues tampoco el mural la tiene. No obstante, once años marcan una importante diferencia a nivel artístico y formal. En el libro de Williams se menciona que esta escena costumbrista aparece reproducida en la revista *Mexican life* en su edición de enero de 1937, salvo algunos detalles; de igual forma, se expresa que es la única obra del artista donde aparecen juntos mexicanos y norteamericanos,⁴ puesto que el pintor tenía cautela en estos aspectos, ya que la mayoría de su trabajo

y patrocinadores se encontraban en Estados Unidos. No obstante, dentro de este trabajo monumental son elocuentes las investigaciones de Covarrubias sobre expresiones populares en diversas regiones, postura que ya se había manifestado desde los primeros años de la década de los treinta durante sus continuas visitas a México. Por ejemplo, en una entrevista después de un viaje al Bajío, señaló: “me fui con Roberto Montenegro a buscar ídolos”.⁵

En esta obra, al igual que en otras composiciones de su quehacer, sobresale el poder sintético del artista, así como la utilización de cierta temática popular entrelazada con un fino sentido del humor. Los colores rojos, tonos anaranjados, ocres, grises y negros son equilibrados para dar un mayor efecto compositivo, mientras que los contrastes luz-sombra, como en el reflejo de los botes y de los árboles en el lago, son muestra de los caracteres minuciosamente cromáticos de la obra, sobre todo si la contemplamos de izquierda a derecha.

La escena representa un idílico paseo en Xochimilco; vemos que sobre el agua flota la trajinera principal con cuatro parejas, una en el exterior de la pequeña embarcación, otra en posición frontal —al espectador— y otras dos, de las cuales adivinamos sus perfiles. Navarrete menciona que el hombre del sombrero es una variación del cuadro —también mal fechado— llamado *El hueso* o *El maestro rural*, tal vez una evocación de un burócrata, quien de manera un tanto indiferente está acompañado por una mujer que observa de reojo. Sobre la mesa se encuentran las cervezas, y la consistencia narrativa del cuadro nos lleva a percibir a los otros personajes cuyos rasgos son acentuados gracias al toque caricaturesco, por ejemplo, la mujer abrazada por un hombre cuya fisonomía recuerda a los de la serie de dibujos del Harlem que hizo Covarrubias en los años veinte. Otros elementos disímolos son una mujer rubia regordeta que toma su bebida y el misterioso hombre que también observa al espectador. En sí, el mural es un juego de miradas entrecruzadas que nos incluye a nosotros mismos.

Gracias a la práctica de ilusión y el efecto visual, “a los lados” observamos las chinampas de dos mujeres que venden sus productos, flores, frutas o legumbres. La mujer a la izquierda —por cierto, la parte más luminosa del mural— contempla a la mujer que toca una guitarra y entona una melodía. Otra mujer pasa con su chinampa y nos recuerda a las arquetípicas indígenas pintadas por Diego Rivera, y precisamente en este fragmento, que está pintado con una paleta más oscura, ape-

nas se advierte al hombre que rema con dificultad. En la profundidad del cuadro vemos otra trajinera con tres extranjeros “sospechosos”, con un guía de turistas, que dirigen su cámara fotográfica al bote principal, quienes aportan la nota irónica al cuadro; también pintadas de una manera muy pequeña se advierten dos personas, la primera, que nada desnuda, y la segunda, que se encuentra en la orilla. La vista está rodeada por ahuejotes y los techos de una casa, en tanto el agua de los canales de Xochimilco sugiere la delimitación espacial. Navarrete ha mencionado el detallismo particular de la vestimenta: los sombreros, los peinados, las galas domingueras y la elegancia *pachuca* o provinciana.⁶

En esta escena, que contrasta tanto el folclor del campo como el de la ciudad, hay algunos factores dignos de resaltarse. En la embarcación principal vemos a la mujer con un rostro que difiere ampliamente de las otras figuras femeninas; dentro de toda la obra tiene un lugar preferencial y canta al lado de un hombre con aire gangsteril. La posición incómoda de la mujer parece ser la misma de una sirena cantante, y todas las miradas de recelo se depositan en ella, incluido su acompañante.

La analogía con ese elemento mítico puede establecerse: el agua, la embarcación, la actitud de ella y su rostro llamativo, el canto, el desconcierto de sus compañeros. Dentro de la mitología, las sirenas, además de su belleza, cantaban y con la consonancia de su música embrujaban los sentidos y atraían a los marinos para devorarlos. Con la melodía de su canto podrían arrastrarlos a la muerte —como los discípulos de Ulises—. Dentro de la imaginería tradicional prevalece su visualización como símbolo de la seducción mortal y de la

autodestrucción del deseo, pues nunca se presentan de manera real y tangible. De igual modo, se vinculan con una sabiduría sobrenatural y con el más allá.⁷ En lo que respecta al instrumento, derivación de la cítara o lira, es la metáfora de la armonía universal, mientras que el sonido es relacionado con ciertos efectos mágicos.

Olivier Debroyse opina que esta pintura de Covarrubias constituye “su mejor obra como muralista... [en una] enternecida y nostálgica evocación de un paseo en Xochimilco”, puesto que se alejó del estancamiento formal, la falta de imaginación, las estilizaciones y los límites de sus posibilidades de expresión.⁸ Esta obra de carácter público es signo de la enorme capacidad expresiva del artista, quien, gracias a sus investigaciones tanto formales como temáticas, pudo resolver la hechura de un mural que no tuvo que ver con sus experiencias anteriores como muralista, como los detallados mapas *Pageant of the pacific* (1939).

Con todo, este mural puede ser admirado en la actualidad, aunque tal vez no por mucho tiempo. Entre algunos trabajadores del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Inmueble (CNCRPAM) corre la versión de que hay planes de vender esta obra del llamado *Chamaco* Covarrubias, por lo que se piensa desprender o hasta mutilar. Si tal fuera el caso, las autoridades correspondientes deberían, ahora sí, tomar cartas en el asunto en lugar de hacer caso omiso, pues sería realmente lamentable que este mural —u otro— itinerara de esa forma. Ya una vez fue separado de su lugar original para ser trasladado a un restaurante. Quizás aparezca después en la casa particular de un político, un empresario o un ex presidente. •

Notas

¹Sylvia Navarrete, “Miguel Covarrubias: caricaturista de los mundanos y retratista de los pueblos”, en *Miguel Covarrubias. Homenaje*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, p. 50; Sylvia Navarrete, *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Era, 1993, pp. 82-83; Adriana Williams, *Covarrubias*, traducción de Julio Colón Gómez, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 262.

²Sala de Colecciones Especiales-Universidad de las Américas, Puebla, Archivo Miguel Covarrubias, Archivero 2/6, cajón 3/3, C.C. 52, ref:

CORR-CORR, correspondencia firmada por Covarrubias, expediente número 193.

³*Ibid.*

⁴Williams, *op. cit.*, p. 262, nota 50.

⁵Máximo Bretal, “Cinco minutos con el *Chamaco* Covarrubias”, en *Revista de Revistas*, México, núm. 1144, 17 de abril de 1932, s.p.

⁶Navarrete, *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*, p. 82.

⁷Alain Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 6ª ed., Barcelona, Herder, 1999, pp. 948-949.

⁸Olivier Debroyse, “Miguel Covarrubias, cronista de una década prodigiosa”, en *Miguel Covarrubias. Homenaje*, p. 97.