



OLAC

OBSERVATORIO LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO

Revista

OBSERVATORIO LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO

Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe · IEALC

ISSN 1853-2713

<https://publicaciones.sociales.uba.ar/observatoriolatinoamericano/>

Volumen 8 · Número 1 (enero-junio, 2024)

El mundo mágico de los mayas: la presencia de la cosmovisión indígena en el arte de Leonora Carrington (1943-1964)

Dara Monteiro Ramos

RECIBIDO: 30 de abril de 2024

APROBADO: 15 de julio de 2024



Ilustración por Ignacio Andrés Pardo Vásquez [@ignanpv] - Chile

El mundo mágico de los mayas: la presencia de la cosmovisión indígena en el arte de Leonora Carrington (1943-1964)

Dara Monteiro Ramos
Universidad Estatal de Campinas - UNICAMP
daramonteiramos@gmail.com

Resumen

El presente artículo busca trazar la trayectoria artística de Leonora Carrington hasta la producción de su mural *El mundo mágico de los mayas* (1963) para integrar el acervo del nuevo Museo Nacional de Antropología (1964). A partir de la investigación del viaje de Carrington a Chiapas durante la producción del mural y el análisis de los elementos de la ancestralidad maya en la obra, es posible argumentar que la artista retrató, de manera sensible, la complejidad de la cosmovisión maya. Además, la narrativa representada en el mural presenta una distancia entre el pensamiento intelectual de Carrington y las políticas culturales sobre los indígenas de la época, tanto de las actuaciones del Instituto Nacional Indigenista (1948) como del proyecto museográfico del Museo Nacional de Antropología. En este sentido, es posible mapear la construcción de un pensamiento político por parte de Carrington que valora las múltiples identidades mesoamericanas y suscita la reflexión sobre el lugar del indígena en la sociedad mexicana contemporánea.

Palabras clave: *Leonora Carrington – mural – cosmovisión indígena – mayas*

Abstract

This article presents the artistic trajectory of Leonora Carrington up to the production of her mural *El mundo mágico de los mayas* (1963) to be part of the collection of the new Museo Nacional de Antropología (1964). Through investigating Carrington's journey to Chiapas during the mural's production and analyzing the elements of Mayan ancestry in the work, it is possible to argue that the artist sensitively portrayed the complexity of Mayan cosmivision. Furthermore, the narrative considerably in the mural reveals a gap between Carrington's intellectual thought and the cultural policies regarding indigenous peoples of the time, both from the actions of the Instituto Nacional Indigenista (1948) and the museographic project of the Museo Nacional de Antropología. In this sense, it is possible to map the construction of a political thought by Carrington that values the multiple Mesoamerican identities and prompts reflection on the place of indigenous peoples in contemporary Mexican society.

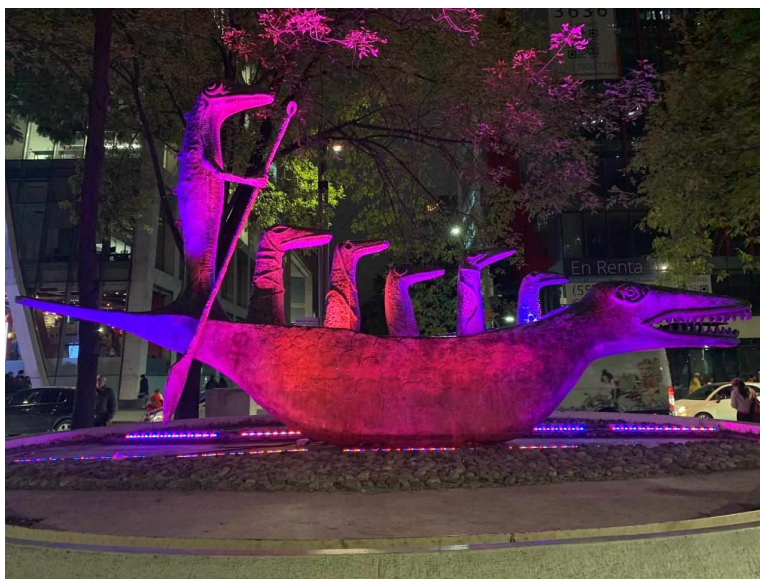
Keywords: *Leonora Carrington – Mexican mural – Indigenous cosmivision – Maya*

Introducción

Diseminadas en varios lugares de la Ciudad de México, las obras de Leonora Carrington pueden despertar curiosidad y fascinación por diferentes motivos: desde las técnicas surrealistas de sus pinturas hasta los temas inusuales de sus esculturas. Un ejemplo es la escultura *Cómo hace el pequeño cocodrilo* (1998), que, iluminada con colores vibrantes,

adorna una de las avenidas más importantes histórica y culturalmente del país, el Paseo de la Reforma.

Figura 1. *Como hace el pequeño cocodrilo.*



Por Leonora Carrington, 1998, escultura, ubicada en Paseo de la Reforma, Ciudad de México, México. Fotografía del archivo personal.

La escultura nos muestra cómo seis cocodrilos utilizan a un gran cocodrilo para navegar. Este, en forma de canoa y siendo impulsado por un remo, recuerda un elemento de la navegación de diversos pueblos indígenas del continente latinoamericano. La asociación se hace más evidente al reflexionar sobre la importancia del cocodrilo en la cosmovisión de varios pueblos mesoamericanos prehispánicos. Para los aztecas, *Cipactonal*,¹ figura femenina que creó la Tierra - *Cipactli* o *Tlaltecuhтли* -, sería representada en la figura de un cocodrilo (Santos, 2002). Mientras que, para los mayas de las tierras bajas - parte de la región de Yucatán y Guatemala -, la superficie de la Tierra, conteniendo un alma similar a la de los seres vivos, sería representada como la espalda de un gigante cocodrilo navegando en las aguas de los tiempos primordiales (Rice, 2017).

La cosmogonía indígena mesoamericana está presente en muchas obras artísticas de Leonora Carrington, apareciendo inicialmente en su famoso mural *El mundo mágico de los mayas*, producido en 1963 para formar parte del acervo del Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964. *El mundo mágico de los mayas* marcó veinte años de

¹ *Cipactonal* y *Oxomoco* impregnaban todo el sistema calendárico mexica y eran considerados los primeros seres humanos macehuales (Santos, 2002).

presencia de la artista en México, país que adoptó como hogar después de una serie de eventos violentos que culminaron en su huida de Europa, finalizando una larga trayectoria de interés por la complejidad de las culturas indígenas. Inicialmente, comenzó como una curiosidad en torno a nuevas espiritualidades más allá del cristianismo y con las que ella podría asociarse con la brujería moderna (Varo, s.f., citado en Castells, 2013). Sin embargo, la simple curiosidad, sin un toque de profundización en torno a las comunidades indígenas presentes en el territorio nacional, retomó muchos estereotipos racistas sobre los mexicas y mayas prehispánicos. Aunque los elementos históricos indígenas la fascinaban, el pensamiento colonial permeaba la mente de Carrington.

El mundo mágico de los mayas, sin embargo, nos muestra un nuevo viraje en el pensamiento de Carrington sobre las historias indígenas. El retrato del paisaje de Chiapas, su conocimiento del *Popol Vuh*² y de las leyendas *tzotziles*,³ muestran que la artista se propuso retomar a los mayas contemporáneos en el presente de la sociedad mexicana. A partir de ciertos elementos insertados y detallados en el mural, Carrington no solo profundizó su conocimiento sobre las comunidades mayas, sino que también buscó retratar su comprensión de la cosmovisión de estas. Aunque presenta en el mural ciertos imaginarios de su propia cosmovisión, Carrington no dejó de valorar la sabiduría de poblaciones que, hasta el día de hoy, sufren el borrado cultural y la deslegitimación de su conocimiento ancestral.

En lo que respecta al mundo artístico, la concepción de arte oficial mexicana aún estaba impregnada en las pinturas muralistas que, financiadas por el gobierno mexicano de las décadas de 1920 a 1940, produjeron retratos cristalizados de los indígenas mesoamericanos. Según el antropólogo Bonfil Batalla (1994), los indígenas solo aparecían en la producción muralista para componer una narrativa gloriosa sobre el pasado mexicano, convirtiéndose en una referencia estética y visual que enaltecía la imagen del Estado como heredero de la Revolución de 1910. Es interesante destacar que, en el mismo período de producción de *El mundo mágico de los mayas*, las políticas indigenistas de la década de 1940, representadas en el Instituto Nacional Indigenista, estaban aún vigentes en la región de Chiapas. Con la intención de "integrar" al indígena en la sociedad moderna, el indigenismo de la década de 1960 simplemente dio continuidad a proyectos ideológicos antiguos para borrar la lengua, las costumbres y las identidades de los pueblos *tzotziles*.

² El *Popol Vuh*, que significa "libro de la comunidad", es una narrativa escrita en el alfabeto latino en la lengua quiché en la primera mitad del siglo XVI por el pueblo de Santa Cruz Quiché, en la actual Guatemala. Su título hace referencia a una obra indígena prehispánica del mismo nombre, compuesta por escritura pictográfica. El libro presenta una versión quiché de la cosmogonía mesoamericana (Santos, 2002). Sin embargo, la versión que circuló en el siglo XX, que probablemente fue leída por Carrington, no fue la original.

³ Pueblos mayas que viven en la selva Lacandona, Chiapas, cuyas costumbres e identidades fueron estudiadas por la antropóloga Gertrude Blom, guía de Leonora Carrington en los viajes a la región.

Por tanto, el presente artículo pretende argumentar hasta qué punto Leonora Carrington logró captar, a su manera, la cosmovisión maya. A partir de este supuesto, es posible situar *El mundo mágico de los mayas* en una lógica que rompe con las políticas culturales de su época, produciendo un mensaje social de valoración de los pueblos mayas y haciéndonos reflexionar sobre el lugar del indígena en la sociedad mexicana contemporánea. Finalmente, Leonora Carrington fue capaz de generar nuevas posibilidades de reflexión sobre el arte y la intelectualidad mexicana y su papel en la representación indígena.

El camino hasta el “mundo mágico”

La trayectoria de identificación con las cosmovisiones indígenas por parte de Leonora Carrington es larga, abarcando tierras al otro lado del Atlántico. La artista nació en Inglaterra en 1917, en el seno de una familia acomodada y conocida de la nobleza británica. Sus padres, Harold Carrington y Maurie Moorhead Carrington, profesaban la fe cristiana y actuaban directamente para que la educación de los tres hijos los mantuviera en la alta sociedad inglesa. Elena Poniatowska, en su biografía sobre Carrington, expone que la artista no aceptó las reglas de la familia, contrariando a los padres varias veces al continuar haciendo lo que le gustaba: montar a caballo, pintar, jugar con los niños y fugarse de casa – acciones que iban en contra de las características de una mujer cristiana (2011). En este momento, Carrington desarrolló una aversión hacia el cristianismo que, asociado a su padre, es cuestionado y criticado en algunas de sus obras escritas como, por ejemplo, *L'homme neutre* y *La invención de la mole*, publicadas respectivamente en 1957 y 1962 (Carrington, 1988).

Al mismo tiempo, aún en su infancia, Carrington entró en contacto con religiones más allá del cristianismo, como la mitología celta. Su abuela materna, que era irlandesa, le contaba a Carrington varias leyendas del folclore irlandés y de los dioses celtas. Estas historias tuvieron una considerable influencia en la intelectual, tanto a nivel personal como en su arte. De hecho, las primeras obras de Carrington, aún en Europa, presentan una serie de materializaciones de estos mitos clásicos (Amarante y Santos, 2011).

En este contexto de crítica a las formas familiares e impulsada por el deseo de tornarse pintora, Carrington se mudó para estudiar en la academia francesa *Ozenfant* en 1937. Fue durante este período que conoció al surrealista Max Ernst, con quien perfeccionó la técnica surrealista y mantuvo un romance hasta 1940, momento en el que el artista fue arrestado por la policía durante la invasión nazi a Francia. El arresto de Ernst llevó a Carrington a huir de Francia y refugiarse en España. Sin embargo, la desaparición desconocida de Ernst causó una profunda tristeza en Carrington. Ante este episodio, sus padres la internaron compulsivamente en un sanatorio español (Carrington, 2017).

Después de escapar, Carrington se casó con Renato Leduc, un diplomático mexicano y viejo amigo de la artista, lo que le brindó la posibilidad de escapar de Europa y viajar a México.

México, por lo tanto, se convirtió en un nuevo comienzo, pero cargado con características del trauma del exilio.⁴ Carrington tuvo problemas financieros y pasó a estar aislada, en contacto solo con los artistas que también emigraron durante los conflictos políticos de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, como Remedios Varo, Kati y José Horna, Benjamín Peret e Emérico "Chiki" Weisz, quien más tarde se convirtió en su esposo.⁵ Además, el sentimiento de estar "fuera de lugar", característico de la condición de exiliado,⁶ se reflejó en sus producciones. En *L'homme neutre*, por ejemplo, el personaje principal, que sería la propia Carrington, muestra las angustias de ser extranjera en una "fiesta mexicana" (Carrington, 1988).

En los años siguientes a su llegada, la artista española Remedios Varo se convirtió en una figura importante en la vida de Carrington. Las dos artistas ya se conocían a partir de los encuentros organizados por Breton en París en la década de 1930. Sin embargo, es en México donde se convierten en mejores amigas, estudiando espiritualidades juntas. La historiadora de arte Witney Chadwick señala que, a principios de la década de 1950, las dos artistas se involucraron en prácticas de autoconocimiento del armenio George Ivanovich Gurdjieff, el tantra tibetano y el budismo de la escuela Zen (1991).

A finales de la década de 1950, las artistas mostraron interés en la brujería moderna *Wicca*, como se puede observar en la carta escrita por Remedios Varo, denominada por la biógrafa Isabel Castells como *Carta n. 7 al señor Gardner* (2008). Escrita entre 1959 y 1962, la carta está dirigida a Gerald Gardner, el fundador de la *Wicca*, y expresa el deseo de Varo de que él responda algunas de sus dudas y las de su amiga Leonora Carrington. Una de estas dudas era sobre una posible relación entre la brujería moderna y el *Toloache*,⁷ que se administra en alimentos como el café, con el objetivo de ser un "filtro de amor" y qué tan peligroso puede ser. Es común encontrar el *Toloache* en los mercados mexicanos con consejos y recetas para encontrar el amor (Madrid, 2013).

⁴ Identifico a Leonora Carrington como una exiliada a partir del intelectual Edward Said, quien, en "Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos" (2003), aunque hace una distinción entre expatriado, exiliado y emigrado, argumenta que todo aquel impedido de regresar a su hogar es, de cierta manera, un exiliado.

⁵ Renato Leduc y Leonora Carrington se divorciaron poco tiempo después de llegar a México. Parte de la bibliografía especializada en la participación de mujeres en el surrealismo argumenta que el matrimonio de Carrington con Leduc fue un "matrimonio de conveniencia" (Chadwick, 1991, p. 191). De cualquier manera, ambos se mantuvieron grandes amigos. En 1946, Carrington se casó con Chiki, un fotógrafo húngaro. Tuvieron dos hijos, Pablo y Gabriel, y permanecieron casados hasta el fallecimiento de Chiki en 2007.

⁶ Said identifica la condición del inmigrante como aquel que ve "todo el mundo como una tierra extranjera" (2003, p. 59); hay un dolor fantasma por la pérdida del lar, y esta tristeza es insuperable.

⁷ El *Toloache* es una planta originaria del continente americano y utilizada en prácticas medicinales, como analgésicos, y rituales, ya que presenta propiedades psicotrópicas. Es utilizado tanto por comunidades indígenas como no indígenas como un "filtro de amor" (Madrid, 2013).

La carta marcó el comienzo de la búsqueda por parte de Carrington de espiritualidades singulares de México. Aunque ambas comenzaron con conocimientos populares de la Ciudad de México, encontraron un mayor interés y afinidad en las prácticas indígenas, ya que justo después de la descripción del *Toloache*, Varo comenta: "...nosotros, es decir, la Sra. Carrington y algunas otras personas, nos hemos dedicado a buscar hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería" (Varo, s.f., citado en Castells, 2008, p. 83). Ambas llegaron a la conclusión de que el "verdadero ejercicio de la brujería" estaba en el interior del país, en comunidades que preservaban una tradición de conexiones profundas con la naturaleza.

En este sentido, los aspectos de la ancestralidad indígena empezaron a impregnar el pensamiento intelectual de Carrington. Sin embargo, es necesario observar que la presencia de los conocimientos indígenas aún no aparece como una comprensión de la cosmovisión indígena. Por el contrario, los indígenas son incorporados en la producción artística y esotérica de Carrington con un carácter de "exoticidad", como complemento a las prácticas de brujería de una religión europea. Además, es notable que existe un imaginario estereotipado y colonizador de las poblaciones indígenas en los escritos de Carrington hasta principios de la década de 1960. En la obra de teatro *La invención del mole*, publicada en la revista S.nob en 1962, Carrington describe una conversación ficticia entre el arzobispo inglés de Canterbury y el rey azteca Moctezuma. El arzobispo intenta de todas las formas convertir al rey, tratando de persuadirlo con preceptos cristianos que no impresionan a Moctezuma. Sin embargo, el cristiano está tan cegado por la idea de superioridad de su religión y tan concentrado en su narrativa con el único propósito de convencer, que no se da cuenta de que ha caído en una trampa. En el juego de palabras con la palabra "conversión", Moctezuma "convierte" al inglés en un banquete. Sin embargo, utilizando un humor sarcástico, los aztecas presentes en la narrativa descubren que el arzobispo no huele bien, lo que afectará el sabor de la carne. Para resolver el problema, el cocinero imperial crea una salsa llena de especias. En la versión de la autora, esta sería la historia de la invención del famoso *mole* mexicano (Carrington, 1988).

Aunque el clímax del texto de Carrington fueran las críticas sarcásticas a la Iglesia Anglicana, la idea de superioridad cristiana y la presencia de la religión en el proceso colonizador de las Américas, es necesario comentar cómo Carrington abordó estas críticas desde una visión distorsionada, fantasiosa y prejuiciosa de los pueblos indígenas. Por ejemplo, el rey Moctezuma es una figura monstruosa al igual que el arzobispo: es caníbal y aprisiona esclavos para el personaje "rey pederasta de Texcoco". Ciertos pueblos indígenas practicaban la antropofagia, no el canibalismo, y la idea de un rey maquiavélico y "pederasta" surge de la concepción cristiana de "salvajes amerindios". En este sentido, "...la autora juega simultáneamente con los horrores de la colonización e intolerancia

religiosa y con la fantasía de horrores más grandes proyectados al Nuevo Mundo: el canibalismo" (Ries, 2010, p. 17). Por último, el imaginario europeo sobre las Américas choca con la experiencia vivida en las identidades culturales mexicanas:

Había un mito muy complejo sobre Quetzacóatl. Péret estaba muy metido en ese tema. Creo que negoció para adquirir muchas piezas precolombinas que, en aquellos días, eran bastante fáciles de conseguir. A mí ni siquiera me gustaba la idea de tener esas cosas en mi casa, me parecía que no eran benevolentes... La cultura mexicana me causó una impresión totalmente inesperada, aterradora... Siempre me asustó un poco todo aquello... Había una avidez de sangre, algo pesado y amenazador. Siempre sentí que de algún modo me oprimía (Carrington, s.f., citado en Angelis, 1990, p. 16).

Sin embargo, las concepciones preexistentes mencionadas comenzaron a desvanecerse cuando Carrington entró en contacto con las enseñanzas de la cosmovisión de descendientes de los pueblos mayas, y a partir de ello, pintó *El mundo mágico de los mayas*.

En el "mundo mágico" de los mayas

En 1963, durante las noticias sobre la construcción del Museo Nacional de Antropología, el gobierno mexicano contrató a Leonora Carrington para la producción de un mural que se ubicaría en la entrada de una de las salas etnográficas del museo. El museo sería inaugurado en 1964 y era uno de los ejemplos de grandes proyectos culturales del gobierno de Adolfo López Mateos, que tenía como objetivo político "Mostrar el desarrollo de México ante el mundo, como una fuerza modernizadora y de progreso apoyado en su legado histórico y cultural" (García y González, 2023, p. 10). El sociólogo político Tomás Ejea Mendoza argumenta que, para mostrar al mundo un México moderno y dinámico, los gobiernos de López Mateos y Díaz Ordaz (1964-1970) dieron un carácter modernizador al llamado "legado histórico y cultural" (2011). En este sentido, no es casualidad que el futuro director Ignacio Bernal y el arquitecto Ramírez Vázquez invitaran a pintores del arte mexicano contemporáneo con creciente popularidad, como Rufino Tamayo, Pablo O'Higgins, Carlos Mérida y Leonora Carrington, para narrar los temas de las salas del museo a través de la pintura (Ingarao, 2016).

Carrington aceptó el trabajo y decidió comprender más sobre la cultura maya para producir el mural, leyendo el libro *Popol Vuh* y contando principalmente con la ayuda de Gertrude DUBY Blom. La antropóloga suiza y su compañero, Frans Blom, se establecieron en 1950 en San Cristóbal de las Casas al comprar una antigua casa. Mientras Frans Blom, arqueólogo, analizaba las ruinas mayas prehispánicas, Gertrude Blom estudiaba a los pueblos indígenas mayas *Tzotzil* de la Reserva de la Biósfera Montes Azules. Su casa,

llamada *Na Bolom*,⁸ no solo sirvió como hogar y biblioteca para los Blom, sino que también se convirtió en un centro de estudios arqueológicos y antropológicos para los académicos que llegaban en gran número a Chiapas (Starin, 2017).⁹ Carrington se hospedó varias veces en Na Bolom, encontrando en Gertrude Blom una profesora y guía del mundo que se abría ante ella. La artista presenció rituales chamánicos de curación y conversó con miembros de las comunidades mayas (Madrid, 2013). Estos encuentros resultaron en cientos de bocetos y esbozos del futuro mural, representando animales, escenas cotidianas y divinidades del *Popol Vuh* (Ries, 2019).

En este sentido, Leonora Carrington, combinando las narrativas del *Popol Vuh* con las enseñanzas transmitidas directamente por las comunidades *Tzotzil*, pintó *El Mundo Mágico de los Mayas*, donde retrató el cotidiano observado y la visualidad de las figuras e historias mayas, elementos sobre los que discutiré a continuación.

Figura 2. *El mundo mágico de los mayas*.



Por Leonora Carrington, 1963, pintura, Têmpera em painéis cõncavos de madeira, 213 x 417 cm localizado no Museo Nacional de Antropologia, Cidade do México, México.

En lo que respecta al paisaje, las cadenas montañosas al fondo evocan la geografía del estado de Chiapas. En el centro del cuadro, se puede ver una gran iglesia, similar a la de Santo Domingo en San Cristóbal (Caso, 2003). Se dice que su anexo al lado fue la residencia de los religiosos evangelizadores del período precolonial (Ingarao, 2016). También en el centro del mural hay un grupo de personas vestidas de blanco. Giulia

⁸ El nombre Na Bolom significa en tzotzil "casa del Jaguar". Hoy, por su importancia científica, Na Bolom funciona como un centro de estudios de conservación y apoyo a las culturas indígenas de Chiapas (Starin, 2017).

⁹ Me refiero al *Harvard Chiapas Project* de Evon Vogt y la presencia del Instituto Nacional Indigenista para el estudio de las comunidades *tzotzil* entre los años 1950 y 1980 (Watson, 2023).

Ingarao (2016), profesora de la Academia de Bellas Artes de Palermo, reflexiona que los mayas están representados realizando sus actividades cotidianas, como ir a la iglesia, a los campos de agricultura o cuidar de sus hijos. En cuanto a las observaciones ritualistas, Carrington dibuja, a la izquierda de la iglesia, una procesión que lleva cruces y una estructura dorada, y a la derecha, un ritual chamánico de curación. Múltiples espiritualidades se plasman en el paisaje.

Los elementos "mágicos" en el cuadro pueden dar pistas sobre las leyendas y narrativas mayas encontradas en el *Popol Vuh*, especialmente las descripciones del inframundo y del cielo. *Xibalbá*, el mundo inferior, se describe como una región llena de seres sobrenaturales, gobernada por sus señores. La figura en el extremo izquierdo es un jaguar, figura muy mencionada en el *Popol Vuh* para describir a los habitantes de *Xibalbá* o cuando una divinidad, como *Quetzalcóatl*, camina por el inframundo (Santos, 2002). Witney Chadwick (1992) señala que, cerca del jaguar, hay dos monos con ornamentos, que evocan las aventuras de los hermanos gemelos *Hunahpú* y *Xbalanqué*.¹⁰ Por último, un árbol blanco parece crecer hacia el mundo terrenal, pero con raíces hundidas en el inframundo. Hay menciones sobre un gran árbol en el *Popol Vuh*, pero sus significados son múltiples en las narrativas mesoamericanas.¹¹

El cielo también está repleto de deidades descritas en el *Popol Vuh*, desde la Primera Edad. Carrington prestó especial atención a *Quetzalcóatl*, también descrito como *Gucumatz*, la Serpiente Emplumada, por su importancia en la espiritualidad maya. *Gucumatz* estuvo presente desde el principio de los tiempos y creó la humanidad actual. Su representación principal entre los mayas es como el planeta Venus (Santos, 2002), flotando entre nubes oscuras en el centro del mural. Otra representación de *Quetzalcóatl* es como serpiente, que ha sido dibujada debajo de Venus. Para los mayas, sus plumas son del ave *Quetzal* (Santos, 2002), la cual está pintada al lado de la serpiente (Ingarao, 2016).

Además, es posible notar que las narrativas del *Popol Vuh* visualizadas en el mural se entrelazan con las historias que Carrington encontró. Es decir, elementos que no están en el *Popol Vuh*, pero que también hacen referencia a leyendas mayas. Hay, por ejemplo, varias cruces dispersas por el cuadro, que no solo remiten a la presencia de la religión cristiana en los Montes Azules. Giulia Ingarao (2016) afirma que la cruz en la espiritualidad

¹⁰ *Hunahpu* y *Xbalanque*, al ser convocados por los señores de Xibalbá después de haberlos molestado con los juegos de pelota, vengan a su padre - quien anteriormente había sido aterrorizado y muerto por los señores - y transforman a dos de los señores en monos condenados a vagar eternamente en el inframundo (Chadwick, 1992).

¹¹ La verdadera finalidad del árbol en la pintura de Carrington no es concreta, después de todo, son muchas las historias mesoamericanas que la comentan. Eduardo Natalino dos Santos (2002), profesor de la Universidad de São Paulo, argumenta que en la cosmología mesoamericana hay descripciones de un árbol nodriza, blanco y de leche, llamado *Chichiquauitl*, responsable de sostener a los bebés muertos hasta que puedan renacer. Mientras que Giulia Ingarao (2016) argumenta que la planta es el árbol de la vida, representación de la continuidad entre el cielo, el mundo terrenal y el inframundo. El árbol sostiene el cielo, al mismo tiempo que arraiga sus raíces en el *Xibalbá*.

maya representa las cuatro partes del mundo. Al analizar la cruz más grande dibujada en el mural, que está detrás de las montañas, es redonda y parece llorar, Ingarao la asocia con “la leyenda de la Cruz sagrada que habla”. Esta cuenta que, durante la primera mitad del siglo XIX, los mayas de la costa oriental de Yucatán reclamaban derechos ancestrales sobre la tierra. En 1847, cuando el grupo invadió Tepich, comenzó una guerra denominada Guerra de Castas. En el momento más difícil de la guerra, cuando los mayas pensaban en rendirse, una gran cruz habló con el grupo, dándoles fuerza para continuar (Ingarao, 2016). Carrington detalló la cruz con un rostro humano, pero con espigas de maíz en la nariz, entre las bocas y en sus pies. El maíz es un alimento muy importante para la comunidad maya, ya que, además de haber sido la materia prima en la creación de los primeros hombres (*Popol Vuh*), es parte de la agricultura de subsistencia y la cocina ancestral de diversos grupos contemporáneos a Carrington.

Sin embargo, es necesario señalar que hay representaciones del propio imaginario místico de Carrington, mezclando visualidades de las leyendas prehispánicas con la mitología celta. En el inframundo, Ingarao (2016) observa seres “híbridos fantásticos” ya vistos en otras obras de Carrington, como buitres, dragones, serpientes-tigre y mujeres-guaxiní. Animales como buitres y dragones, por ejemplo, también aparecen en la mitología celta. Además, en la esquina izquierda del mural, hay una gran oveja blanca. Esta recuerda a Pegaso, el caballo alado de la mitología griega (Caso, 2023). Las mezclas de mitologías y espiritualidades pueden estar relacionadas con la propia condición del artista exiliado.

Según Edward Said (2003), el inmigrante tiene la capacidad de pensar entre diferentes culturas y no percibir esas características como diferencias de valores. Este fenómeno permite al inmigrante reconstruir su universo a partir de memorias fragmentadas de su hogar perdido y fragmentos del mundo que encuentra en su viaje. Por lo tanto, Carrington logró combinar símbolos mesoamericanos y europeos con facilidad, pero, desde una visión del mundo generada por el no-lugar del exilio, produjo un paisaje en el que la coexistencia de ambas culturas es posible.

El mundo mágico de los mayas no es una obra fiel a la geografía y las narrativas mayas *tzotziles*. Tampoco es únicamente una obra sobre el imaginario iconográfico de Carrington respecto a los mayas prehispánicos. Por el contrario, argumento que, aunque parta de los imaginarios de la propia autora, *El mundo mágico de los mayas* es un reflejo del deseo de Carrington de comprender la cosmología y cosmovisión mayas. Hay un posicionamiento de la intelectual¹² ante la complejidad maya, como se resume en su

¹² Al caracterizar a Leonora Carrington como intelectual, es posible pensar en las técnicas y formas artísticas como herramientas para producir una narrativa consciente sobre la cosmovisión maya. Además, la transmisión de la espiritualidad contemporánea de los pueblos que resisten es, de alguna manera, la expresión de la opinión de la propia autora frente a la cultura indígena. Defino a Leonora Carrington como intelectual a partir de los debates construidos por Carlos Altamirano (2006) y Jorge Myers (2016) sobre el intelectual en América Latina.

preocupación por experimentar directamente las costumbres *tzotziles*, y en la elección sensible de incorporar cuatro elementos subjetivos en el mural, los cuales discutiré en las próximas líneas.

Primero, el retrato del presente maya. La iglesia de Santo Domingo, las vestimentas, el sombrero de agricultura y los caballos presentan al espectador a la comunidad *tzotzil* participante del presente mexicano, no como una figura cristalizada en el tiempo. Además, Ingarao (2016), al notar el *quetzal* sobre la iglesia, reflexiona que, en el Chiapas contemporáneo, la religiosidad ancestral y las simbologías cristianas conviven al mismo tiempo, indicando una comunidad que rescata en el presente la ancestralidad en medio de los vestigios de un dominio colonial.

Segundo, la importancia del chamán. En el lado derecho del mural, dentro de una cabaña iluminada, se encuentra el curandero, el enfermo acostado en la cama y su acompañante. El ritual está compuesto por velas, incensarios y flores de color naranja. Las características de la escena muestran que el tratamiento no se limita solo a la salud física, sino también a la espiritual. Después de todo, para la mayoría de las comunidades mayas, la enfermedad física está relacionada con enfermedades espirituales. Por eso, también está presente la imagen de tres murciélagos flotando sobre la estructura, que simbolizan la muerte y la vida, esperando el momento de entrar y provocar el renacimiento en aquel que necesita sanación espiritual (Ingarao, 2016). Este proceso es necesario porque la vida en la comunidad maya es simbiótica. Si alguien está enfermo, el colectivo puede perder el equilibrio y la armonía tanto dentro del grupo como en el orden del Universo (Medina y Sejourne, 1964).

El papel de la armonía también está presente en la relación entre los seres humanos y las divinidades. Las raíces del árbol blanco y la gran grieta en el plano terrenal son ejemplos de cómo las fronteras entre los mundos son traspasables. Estas características permiten que la oveja blanca, los murciélagos y las divinidades del cielo estén cerca de la Tierra y convivan armoniosamente con los seres humanos. Deben estar presentes en la vida de los mayas, ya que, según Santos (2020), los dioses protectores les dieron a los humanos la voz y la colectividad para que pudieran agradecer y rezar a sus creadores.

Cuarto, las plantas y los animales también tienen alma. Un ejemplo es el rostro que aparece encima de la oveja y debajo de la luna, entre los pinos, representando el alma de la Tierra (Ingarao, 2016). Santos (2020) argumenta que en el *Popol Vuh* los animales y los objetos son agentes completos, con voluntades, pensamientos y almas propias.

Las características consideradas "mágicas" de las identidades culturales mayas no son presentadas como fascinantes o exóticas, sino como participantes de una dinámica mucho más compleja en el mundo maya, que es definitivamente *real* para quienes lo viven,

aunque no se asemeje a la concepción de realidad de la sociedad occidental. Leonora Carrington logró crear una narrativa que reflexiona sobre la cosmovisión, la vida, la permanencia y el presente de una sociedad marcada por estigmas, borrados y violencias del Estado mexicano. En este sentido, hay una opción consciente por parte de la intelectual de cambiar la narrativa previa sobre las poblaciones mayas, ya sea en la representación en las pinturas mexicanas o en la producción teórica indigenista, una discusión que propongo a continuación.

¿Es *El mundo mágico de los mayas* un "mensaje social"?

En una entrevista con Silvia Sacal Cheram en la década de 1990, Leonora Carrington comentó haber conocido al pintor José Clemente Orozco y haberse familiarizado con el pensamiento político del muralismo mexicano. Luego, al hacer hincapié en el mural *El mundo mágico de los mayas*, afirmó: "No me interesaba el mensaje social en la pintura, y mi mural fue totalmente ajeno a ese discurso" (Carrington, s.f, citado en Cheram, 2004, p. 73). La frase pronunciada por Carrington inquieta por varios motivos, después de todo, ¿qué pintura no escapa de un discurso, de un mensaje, que el pintor, como actor social, termina transmitiendo en su obra incluso de manera indirecta? Sin embargo, llama la atención la asociación entre mensaje social y Orozco. Al final de este texto, se puede afirmar que "mensaje social" tiene una connotación más específica: la reproducción de la "identidad nacional" mexicana a través de imágenes.

En el artículo "El exilio y la política nacionalista mexicana" (2010), Olga Ries argumenta que *El mundo mágico de los mayas* tendría una enorme diferencia con la estética de Diego Rivera y el muralismo – en el que también se incluye a Orozco. Leonora Carrington visualiza la esencia de la cosmovisión maya y afirma: "De ninguna manera este mural es una representación 'realista' del mundo indígena o propaganda política, y no debe confundirse con ellos" (p. 11). Según el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla (1994), la "propaganda política" estaría en el muralismo.

Desde su nacimiento en la década de 1920, el movimiento muralista retrató al indígena en diversas obras monumentales, como *Historia de México*, el famoso mural de Diego Rivera dividido en tres partes y pintado entre los años 1929 y 1935. Situado en el Palacio Nacional, el mural pretende relatar grandes eventos de la historia de México y uno que aún está por venir: la Revolución Socialista. En la primera parte se representa el México prehispánico, gobernado por Moctezuma II. En la segunda parte se muestra el período colonial y la guerra de Independencia. En la tercera parte se aborda la Revolución de 1910, que, aunque está incompleta, culminaría en la Revolución Socialista. Sin embargo, se puede notar que el indígena aparece solo como una referencia visual de un México

revolucionario por excelencia. Su retrato es el de una figura cristalizada en el tiempo, heredera de un glorioso pasado prehispánico; no se cuestiona el trato sufrido por los indígenas, antes y después de la Revolución de 1910, ni su lucha por los derechos; para Batalla (1994), su papel es solo el de una referencia estética de la Revolución Mexicana.

Aunque el muralismo nació de una reivindicación política de sus pintores por un México socialista libre de desigualdades sociales,¹³ no se puede desvincular el crecimiento del movimiento artístico del proyecto ideológico del Estado. José Vasconcelos, entonces secretario de educación pública (SEP) en 1922, fue responsable de financiar a los muralistas, asegurándoles cierto prestigio social e indicándoles temas para murales que adornaran las instituciones públicas, como fue el caso de *Historia de México*. De esta manera, parte del muralismo se convirtió en la narrativa visual de la nueva cultura nacional entonces gestada por el gobierno vigente para su propia legitimación (Villaça, 2022).

Stuart Hall (2019) afirma que los proyectos nacionalistas de construcción de la cultura nacional por parte de los Estados modernos se basan en la supresión de las identidades culturales de las minorías sociales. En el caso de México, el indígena se inserta como otro miembro de una cultura única: la mexicana. Su estatus social es el de campesino y no hay acciones políticas para preservar y fomentar la pluralidad cultural indígena. Por el contrario, las políticas indigenistas, representadas por el Instituto Nacional Indigenista (INI) creado en 1948, surgen para "mexicanizar al indígena" (Bartolomé, 2017), actuando en la supresión de sus identidades culturales y obligándolo a participar en los proyectos educativos del Estado.

Hacia finales de 1963, la existencia de las múltiples culturas indígenas pareció ingresar en las agendas gubernamentales, como lo demuestra la oficialización por parte de la SEP de la educación en la lengua materna de los estudiantes indígenas en los primeros años de la educación primaria (Reyes, 2021). Sin embargo, las políticas indigenistas siguieron reflejando prácticas ideológicas de mestizaje mexicano. En el contexto de Chiapas, los agentes del INI se enfocaron en las condiciones sanitarias de la región (Reyes, 2021). No había intenciones de producir una educación que valorizara la lengua y la cultura de los *Tzotzil*, sino más bien una que, a través de la educación bilingüe, acelerara el aprendizaje del español y empujara a los indígenas hacia una homogeneización y modernización económica de la nación.

¹³ Argumento a partir del Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, 1923, que, firmado por David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera (los "Tres Grandes Muralistas") y varios pintores, abogaba por cambios políticos en el país. Uno de ellos, por ejemplo, era la candidatura de Plutarco Elías Calles en lugar de Adolfo de la Huerta, quien había intentado un golpe contra el entonces presidente en el mismo año (Vasconcellos, 2010).

La década de 1960 ya daba indicios de una crisis del indigenismo clásico y la aversión de los antropólogos hacia las políticas del INI, que se harían más evidentes después de la masacre de Tlatelolco en 1968 (Jara, 2009). Además, a mi modo de ver, hubo un cambio en el pensamiento artístico en torno a la imagen del indígena. Durante el mismo período de implementación de las políticas mencionadas, Leonora Carrington estaba en Chiapas produciendo *El mundo mágico de los Mayas*, un mural que presenta una narrativa completamente distante de la idea de un solo mexicano. Esto corrobora el argumento de que el "mensaje social" negado por Carrington está mucho más relacionado con la falta de interés en la estética muralista de las décadas de 1920 y 1930 que con la falta de interés en reconsiderar el lugar del indígena en la sociedad mexicana.

A partir de la década de 1940, comenzaron a surgir los primeros signos de declive del muralismo como movimiento, lo que se puede observar en: " la adopción de la línea oficialista, el agotamiento de las propuestas plásticas y el hecho de que algunos postulados del muralismo no tenían correspondencia con la nueva organización económica y cultural del país, resultado de la Guerra Fría" (Vasconcellos, 2007, p. 161. Traducción libre). En contrapartida, el patrocinio del arte cambió, centrándose en la nueva generación de artistas mexicanos miembros de la Escuela Mexicana de Pintura como Rufino Tamayo, Carlos Chávez Morado, Juan O'Gorman, Enrico Eppens y Jorge González Camarena.

La Escuela Mexicana de Pintura, junto con una nueva concepción del arte mexicano, se integró en varios proyectos culturales del gobierno mexicano. En el Museo Nacional de Antropología, los representantes de la escuela fueron Rufino Tamayo, Pablo O'Higgins y Carlos Mérida. Parte de los murales producidos por estos autores se alejan de la visualidad muralista, buscando, a través del uso de colores y trazos, representar la complejidad de la cosmogonía y las costumbres de los pueblos indígenas.¹⁴

Sin embargo, es importante cuestionar si los proyectos políticos del Museo Nacional de Antropología y del gobierno mexicano vigente estaban en consonancia con los objetivos planteados por los artistas. Ignacio Bernal, su director, afirmó que:

Este no es un museo de arte, sino un museo de historia. El hecho de que muchos de los objetos sean obras maestras del arte antiguo puede considerarse como un feliz beneficio además del objetivo principal, es decir, conocer y comprender en la medida de lo posible la importancia del México indígena y relacionarlo con el país unido que todos queremos crear (1970, p. 9. Traducción libre).

El historiador Camilo Vasconcellos (2007) argumenta que el encargo de pinturas con temas definidos es una práctica común en los museos mexicanos, con el propósito de

¹⁴ Me refiero a los murales *El Mundo Mágico de los Huicholes* (Carlos Mérida, 1963-1864) e *Dualidad* (Rufino Tamayo, 1963). Disponible en: <https://caminandoplaciudad.jimdofree.com/2018/03/11/conoces-los-hermosos-murales-del-museo-nacional-de-antropolog%C3%ADa/>.

representar visualmente la narrativa museográfica transmitida por la institución. La cita de Bernal respalda la idea de que los murales no son solo para el deleite estético del espectador, sino el retrato visual de un mensaje que se enseñará sobre la historia del México indígena. Sin embargo, la importancia de las múltiples culturas indígenas queda en segundo plano, ya que el objetivo museográfico es presentarlas como participantes de una sola civilización:

Por eso, después de pasar por un salón inicial que brinda al visitante una idea general del significado y alcance de la antropología, pasa a un salón introductorio sobre Mesoamérica donde las diversas culturas están vinculadas de tal manera que muestran que juntas forman una sola civilización" (1970, pp. 9-10. Traducción libre).

En este sentido, aunque el museo haya promovido una valorización del pasado indígena en Mesoamérica, la conclusión narrativa de Ignacio Bernal se asemeja a las políticas nacionalistas de su época por dos motivos. Primero, la existencia de un pasado común de la sociedad mexicana que justifica la unión de esta en la identidad nacional. Segundo, a las acciones indigenistas de integración nacional: "respetar la cultura indígena y al mismo tiempo dar los pasos necesarios para su asimilación a los rasgos uniformes que exigía la modernización económica de la nación" (Quintanal, 2019, p. 17).

Aunque la narrativa producida a partir de la unión de los murales en el museo sea de una unicidad de las sociedades indígenas y su utilidad política para la construcción de la identidad nacional, los esfuerzos de producción y el retrato visual de la cosmovisión maya en *El mundo mágico de los mayas* muestran cómo Leonora Carrington se distancia del pensamiento político tanto anterior como contemporáneo a ella. En última instancia, ¿no podría *El mundo mágico de los mayas* ser un mensaje social de valorización y defensa de la diversidad cultural y étnica indígenas?

Conclusión: un "mundo mágico" de posibilidades

Existen varias formas de analizar una obra artística. Se puede pensar desde el contexto político-económico de la época, o desde las experiencias socioemocionales del artista, o incluso desde la institución que alberga esa pintura. En el caso de *El mundo mágico de los mayas*, las experiencias de Leonora Carrington con las comunidades indígenas contemporáneas y sus sabidurías ancestrales son imprescindibles para observar cómo la artista, a su manera, capturó la cosmovisión maya y la plasmó. Es más fácil para una británica dibujar las características subjetivas culturalizadas que componen el retrato del dios cristiano, por ejemplo. Para los elementos de la espiritualidad maya, con los cuales no estaba familiarizada, es difícil no caer en estereotipos y errores en la simbología, como ocurrió en *La invención del mole*. Sin embargo, los colores vibrantes, los efectos

difuminados y los animales representados en la imagen, que en realidad tienen afiliación celta y griega, terminaron sirviendo para presentar con más autenticidad un mundo que no funciona en las lógicas occidentales de tiempo, espacio y realidad.

Estos esfuerzos también se tradujeron en una narrativa del pensamiento político e intelectual de Leonora Carrington al señalar la diversidad cultural y la complejidad de la sociedad *Tzotzil* en un contexto político en el que el proyecto ideológico vigente era integrar a las comunidades indígenas a la nación mexicana y borrar las pluralidades étnicas del territorio nacional. En este sentido, la producción artística de Leonora Carrington, desde la perspectiva de una exiliada, fuera de las grandes escuelas muralistas de pintura mexicanas, en búsqueda constante de otras religiosidades, nos presenta una posibilidad de analizarla a partir de las discontinuidades de sus obras con el aparato artístico ideológico utilizado por el Estado mexicano en aras de la construcción de una cultura nacional que lo legitimara.

Leonora Carrington puede contarnos otras historias y nuevas posibilidades de retratar a las comunidades indígenas que aún viven y resisten en la actualidad. El "mensaje social" que la artista rechazó para su obra está presente, pero no como el discurso artístico oficial creado para la pintura mexicana. Aparece como un mensaje de repensar el lugar del indígena en la contemporaneidad de México, un país incapaz de ser singularizado en una cultura nacional única. Por lo tanto, la ausencia de su trabajo en los debates historiográficos en torno a los proyectos artísticos de México lleva a una visión generalizada en torno a la inexistencia de voces artísticas que repensaban la presencia del indígena en la sociedad mexicana.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. (2006). *Ideias para um programa de História intelectual*. Tempo Social, 19(1), 9-17.
- Amarante, D. W. do, & Santos, N. M. B. (Eds.). (2021). *Leonora Carrington – Um conto de fadas mexicano e outras histórias*. Editora Iluminuras.
- Angelis, P. de. (1990). Carrington. *El Paseante*, (17), 10-19.
- Bartolomé, M. (2017). Etnicidad, historicidad y complejidad. Del colonialismo al indigenismo y al Estado pluricultural en México. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, (69), 33-63.
- Batalla, G. B. (1994). *México profundo: una civilización negada*. Ediciones Grijalbo.
- Bernal, I. (1970). *The Mexican National Museum of Anthropology*. Thames and Hudson edition.
- Carrington, L. (1963). *El mundo mágico de los mayas* [Pintura]. Artstor.com
- Carrington, L. (1988). The Invention of Mole. En *The Seventh Horse, and other tales*. E. P. Dutton edition.
- Carrington, L. (2017). El hombre neutro. En *Historias de ensueño: Leonora Carrington para niños*. Ediciones Secretaría de Cultura.
- Carrington, L. (2023). Como hace el niño cocodrilo [Escultura]. Paseo de la Reforma, Cidade do México, México.
- Caso, L. R. (2003). Leonora Carrington y el mundo mágico de los mayas. *Artes de México*, (64), 42-49.
- Chadwick, W. (1991). *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson edition.
- Chadwick, W. (1992). El Mundo Mágico: Leonora Carrington Enchanted Garden. En: *Leonora Carrington. The Mexican Years 1943-1985: A Retrospective of her works*. University of New Mexico Press.
- Cheram, S. S. (2004). *Trazos y revelaciones - entrevistas a diez artistas mexicanos*. Fondo de Cultura Económica.
- García, E. G, y González, J. H. M. (2022). Museo Nacional de Antropología: Antecedentes, reformas; sala y colección teotihuacanas, 2ª parte 1948-2004. *Figuras Revista Académica de Investigación*, 4(2), 8-61.
- Hall, S. (2019). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Editora Lamparina.
- Ingarao, G. (2016). Leonora Carrington: el mundo mágico de los mayas. *Confluente*, 8(2), 23-33.
- Jara, E. S. La crisis del indigenismo clásico y el surgimiento de un nuevo paradigma sobre la población indígena de México. *Revista Complutense de Historia de América*, (35), 257-281.
- Madrid, M. J. G. (2013). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*. [Tesis doctoral. Programa de doctorado de Historia de Arte, Universidad de Barcelona].
- Medina, A., y Sejourne, L. (Eds.). (1964). *El mundo mágico de los Mayas*. Ediciones SEP.
- Mendoza, L. T. E. (2011). *Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Myers, J. (2016). Músicas distantes. Algunas notas sobre a história intelectual hoje: horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem. En Sá, M. E. N. de (Eds.). *História Intelectual Latino Americana: itinerários, debates e perspectivas*. Editora PUC-Rio.
- Poniatowska, E. (2011). *Leonora*. Editorial Planeta Mexicana.
- Quintanal, H. S. (2019). Las paradojas de la articulación entre patrimonio y desarrollo. *Encuentros 2050*, (34), 17.
- Reyes, S. A. (2021). Tramas conceptuales e institucionales em la historia de la educación bilingüe en México: reflexiones sobre la educación indigenista en los altos de Chiapas en los años cincuenta. *Rev. Bras. Hist. Educ.*, 21(1), e187. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/54094>
- Rice, P. M. (2017). Maya Crocodilians: Intersections of Myth and the Natural World at Early Nixtun-Ch'ich', Petén, Guatemala. En *Springer*, (25), 705–738.
- Ries, O. (2010). El exilio y la política nacionalista mexicana. *Revista IZQUIERDAS*, 3(8), 1-20.
- Said, E.W. (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Companhia das Letras.
- Santos, E. N. dos. (2002). *Deuses do México Indígena*. Editora Palas Athena.
- Santos, E. N. dos. (2020). Histórias e cosmologia indígenas no Popol Vuh, livro maia-quiché. *Revista USP*, (125), 109-124.
- Starin, D. (2017). The house of the Jaguar. Can it survive? *Anthropology today*, 33(4), 24-26.
- Varo, R. (2008). Carta 7. Al señor Gardner. En: Castells, I. *Remedios Varo: cartas, sueños y otros textos*. Ediciones Era.
- Vasconcellos, C. de M. (2007). *Imagens da Revolução mexicana: o Museu Nacional de História do México (1940-1982)*. Editora Alameda.
- Villaça, M. M. (2022). Políticas culturais na América Latina. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*. (14), 152-168.
- Watson, M. C. (2023). Rearview Mirrors: Harvard Land Rover Interviews and the Ethnographic Drive in Midcentury Chiapas. *Anthropology and Humanism*, 48(2), 239-253.