

J ESTUDIOS JALISCIENSE S

72

Mayo 2008

Jalisco y la modernidad

INTRODUCCIÓN

Luis Vicente de Aguinaga

CARMEN V. VIDAURRE

*Roberto Montenegro:
lo nacional y el modernismo*

ARNULFO EDUARDO VELASCO

*El titiritero de la pintura mexicana:
Carlos Orozco Romero*

MARCELA SOFÍA ANAYA WITTMAN

VICENTE PERÉZ CARABIAS
Presencias de la Bauhaus y L'esprit nouveau

ESTRELLITA GARCÍA

La escultura urbana y Mathias Goeritz

NICOLÁS SERGIO RAMOS NUÑEZ

JUAN CARLOS GONZÁLEZ VIDAL

*Relaciones intersemióticas:
Palacio municipal y mural* Fundación de Guadalajara

72

J ESTUDIOS ALISCIENSES S

Revista trimestral de El Colegio de Jalisco

DIRECTOR:

Agustín Vaca García

EDITORES:

José María Muriá Rouret, Jaime Olveda Legaspi, Angélica Peregrina Vázquez

APOYO TÉCNICO: Imelda Gutiérrez

CONSEJO EDITORIAL

Juan Manuel Durán (Universidad de Guadalajara); Claudi Esteva Fabregat
(El Colegio de Jalisco); Enrique Florescano (CONACULTA);

Jean Franco (Universidad de Montpellier); Antoni Furió (Universidad de
Valencia); Maryse Gachie-Pineda (Universidad de Tours); Moisés González Navarro
(El Colegio de México); Salomé Marqués (Universidad de Girona);

Eugenia Meyer (Universidad Nacional
Autónoma de México); Pedro Tomé (CSIC-España)

COORDINADORA DE ESTE NÚMERO: Sofía Anaya Wittman

Mayo 2008

Jalisco y la modernidad

INTRODUCCIÓN

Luis Vicente de Aguinaga 3

CARMEN V. VIDAURRE

Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo 5

ARNULFO EDUARDO VELASCO

El titiritero de la pintura mexicana:
Carlos Orozco Romero 19

MARCELA SOFÍA ANAYA WITTMAN

VICENTE PÉREZ CARABIAS

Presencias de la Bauhaus y L'esprit nouveau 32

ESTRELLITA GARCÍA

La escultura urbana y Mathias Goeritz 47

NICOLÁS SERGIO RAMOS NÚÑEZ

JUAN CARLOS GONZÁLEZ VIDAL

Relaciones intersemióticas:
Palacio municipal y mural Fundación de Guadalajara 59

Asociados Numerarios de El Colegio de Jalisco:

- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
- Gobierno del Estado de Jalisco
- Universidad de Guadalajara
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Ayuntamiento de Zapopan
- Ayuntamiento de Guadalajara
- El Colegio de México, A.C.
- El Colegio de Michoacán, A.C.
- Subsecretaría de Educación Superior-SEP

Estudios Jaliscienses

La responsabilidad de los artículos es estrictamente personal de los autores. Son ajenas a ella, en consecuencia, tanto la revista como la institución que la patrocina.



EL COLEGIO
de
JALISCO

El Colegio de Jalisco
5 de Mayo 321
45100 Zapopan, Jalisco
México
www.coljal.edu.mx

ISSN 1870-8331. Número de reserva 04-2006-072510563300-102 otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Certificado de licitud de título No. 13623 y de licitud de contenido No. 11196, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Se terminó de imprimir el 31 de marzo de 2008
en Grupo Gráfico Consultor, S.C.
Enrique Díaz de León No. 13, Col. Centro, CP 44200, Guadalajara, Jalisco.

Introducción

Nous voulons, tant ce feu nous brûle
le cerveau, Plonger au fond du gouffre,
Enfer ou Ciel, qu'importe? Au fond de
l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*

BAUDELAIRE, *Le voyage*.

Jalisco y la modernidad

La palabra *modernidad* es, valga la redundancia, típicamente moderna. Muchos afirman que sólo empezó a utilizarse por escrito a partir de 1848, con la edición póstuma de las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, aunque diccionarios como el *Petit Robert* sitúan el origen del término veinticinco años antes. En el prólogo a *Cien libros clave del movimiento moderno*, Cyril Connolly asegura que fueron los hermanos Goncourt quienes “acuñaron la palabra *modernidad*” en 1858, pero admite que otro diccionario histórico, el de Littré, atribuye a Gautier la invención del término. En efecto, Gautier llegó a valerse del sustantivo en cuestión en sus colaboraciones para *Le Moniteur Universel*, pero lo hizo en la fecha más bien tardía de 1867. En realidad, Balzac lo empleó ya en su *Fisiología del matrimonio*, de 1829.

Nada, sin embargo, es menos moderno que la noción —o ilusión— de modernidad. Entre las polémicas intelectuales de la Europa renacentista y barroca, sin duda la más ilustre y característica es la llamada querrela de los clásicos (o antiguos) contra los modernos. Querrela, ésta, de larga vida: si Rimbaud, en la página final de *Una temporada en el infierno*, sentenció que “se debe ser absolutamente moderno”, fue porque la modernidad ya estaba tipificada entre las vocaciones de su tiempo, con lo que tomar partido por ella significaba, en realidad, tomarlo por cierta especie de tradición. En este sentido, la modernidad no debe comprenderse como lo contrario de la tradición, sino como una forma heterodoxa de tradición incompatible con el ejercicio de la mimesis clasicista.

Otro poeta francés, Baudelaire, estableció en “El pintor de la vida moderna” el concepto de modernidad vigente hasta nuestros días. La modernidad, “es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, del que la otra mitad es lo eterno e inmutable”. En palabras de

Henri Meschonnic (*Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse: Verdier, 1995, p. 467.) “Baudelaire inventa una ética de la modernidad” al grado que, tras él, “poética y modernidad son una cosa y la misma”.

Tal acepción de *modernidad* en tanto ética y poética, conciencia e inspiración, rigor y apasionamiento, lucidez y violencia, es la que marca el rumbo de las corrientes artísticas de vanguardia que, a partir del modernismo hispanoamericano, el *modernisme* catalán y el *modernism* angloamericano –que, cabe recordarlo, no son sinónimos entre sí–, asociados con el *art nouveau* francés, el *Jugendstil* alemán y la *Wiener Sezession* austriaca, serán el caldo de cultivo de las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo xx y predominarán luego en México en forma de planos arquitectónicos, proyectos urbanísticos, esbozos escultóricos, tendencias pictóricas, estilos literarios e incluso modas en el vestido, la cosmética y la decoración.

Los artículos agrupados en esta revista dan cuenta de dicho predominio en el caso particular de Jalisco. Marcela Sofía Anaya Wittman y Vicente Pérez Carabias analizan la convergencia (más que la influencia directa) de la Bauhaus y de la revista *L'esprit nouveau* entre los arquitectos jaliscienses de la primera mitad del siglo xx. Por su parte, Nicolás Sergio Ramos Núñez y Juan Carlos González Vidal describen y estudian las relaciones de significación recíproca entre los murales del Palacio Municipal de Guadalajara y el mural *Fundación de Guadalajara* de Gabriel Flores, ahí pintado. En la confluencia entre urbanismo y artes plásticas, Estrellita García recorre la historia de la escultura pública en Guadalajara y resalta en ella la obra y el ejemplo de Mathias Goeritz. En el campo de la pintura, Carmen V. Vidaurre analiza el trabajo de Roberto Montenegro y Arnulfo Eduardo Velasco hace lo propio con el de Carlos Orozco Romero.

Parece arriesgado en un principio, pero a la larga puede citarse de nuevo a Connolly para confirmar que, como el espíritu moderno en general, la modernidad en Jalisco “fue una mezcla de ciertas cualidades intelectuales heredadas de la Ilustración: lucidez, ironía, escepticismo, curiosidad intelectual, combinadas con la intensidad apasionada y la sensibilidad exaltada de los románticos, su rebelión y sentido de la experimentación técnica, su conciencia de que vivían en una época trágica”.

Luis Vicente de Aguinaga

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.

El titiritero de la pintura mexicana:

Carlos Orozco Romero

Arnulfo Eduardo Velasco
Universidad de Guadalajara

En la historia del arte hay muchos casos de artistas notables que por circunstancias imprecisas (a menudo relacionadas con las modas y las modalidades de la crítica) se encuentran en situación de relativo olvido, a pesar de que su obra tiene un indudable valor y representó, en muchos aspectos y en su momento histórico, una instancia de renovación. Es el caso del pintor y dibujante Carlos Orozco Romero, quien nació en la ciudad de Guadalajara el 3 de septiembre de 1898 y fue una de las figuras fundamentales del arte mexicano en la primera mitad del siglo xx.

Este artista era hijo de don Jesús F. Orozco, aparentemente de profesión fotógrafo, aunque según otras versiones se habría ganado la vida como sastre.¹ El joven Carlos Orozco parecía en un principio estar destinado a seguir la profesión de su padre (cualquiera que haya sido ésta). Pero su notable y temprana capacidad para el dibujo lo llevó a interesarse en la expresión plástica. No tuvo una verdadera formación académica, pero pudo estudiar de manera informal con los pintores Luis de la Torre (un verdadero “bohémio” de la época) y José Vizcarra. Sobre todo fungió durante algún tiempo como ayudante del primero.

En realidad este artista se inició, como muchos otros creadores en el campo de las artes plásticas, con la realización de caricaturas, las cuales publicaba con el pseudónimo de “Karikato”. Éste se derivaba del

1. Los datos biográficos de este artículo se han tomado esencialmente de Margarita Nelken *et al.* *Carlos Orozco Romero*. México: UNAM, 1994; José Guadalupe Zuno. *Historia de la ironía plástica en Jalisco*. Guadalajara, 1973; y Heriberto García Rivas. *Pintores mexicanos*. 150 biografías. México: Diana, 1965.

apodo que le daban sus compañeros del Centro Bohemio (quienes precisamente le decían “el Caricato”). Hay que señalar que Carlos Orozco Romero fue uno de los miembros más destacados de ese llamado Centro Bohemio, un muy conocido grupo conformado como una asociación libre de artistas que se inició con la idea de establecer un taller creativo, pero terminó funcionando realmente como un club de intercambio de ideas y una organización política. Pero en un momento determinado este joven creador también formó parte del grupo de pintores comprometidos socialmente que se aglutinaron alrededor de David Alfaro Siqueiros.

Por otro lado, su experiencia en el campo de la caricatura se percibe en su obra pictórica posterior, sobre todo por su notable capacidad para estilizar las figuras en la creación de seres extraños estructurados a menudo sobre formas geométricas básicas.

Como caricaturista se inició desde 1916, dando a conocer sus obras en diversas publicaciones de la ciudad de Guadalajara, incluyendo la revista *La sátira*, que dirigía Alfredo Romo. En este campo, Orozco Romero aparece como un dibujante un tanto formalista (a diferencia de otros caricaturistas amigos y contemporáneos suyos, como el ya citado Romo o José Guadalupe Zuno), con una clara influencia de los estilos en boga en el momento. Incluso podríamos decir que, en su obra, es posible encontrar una caricatura de estilo *art nouveau*. Aunque esto se debe, en gran parte, a la admiración que sentía por la obra de Ernesto “El Chango” García Cabral (1890-1968), quien es evidentemente el modelo a seguir en el estilo de muchas de sus caricaturas. De cualquier forma reconocemos a un artista de trazo muy seguro y estilo notablemente claro.

Siendo todavía muy joven Orozco Romero se trasladó a la ciudad de México, donde comienza a colaborar como ilustrador (por recomendación de Javier Enciso) en *El Heraldo de México*, en el que termina sustituyendo a José Clemente Orozco, quien había sido

el colaborador habitual hasta ese momento. Con el tiempo llegó a publicar en la mayoría de los diarios y revistas más importantes del país. Algunas de sus caricaturas aparecieron incluso en el periódico *The Nation* de los Estados Unidos. En la ciudad de México se convirtió en colaborador y amigo de los escritores reunidos en el grupo de Contemporáneos, lo que algunos críticos han señalado puede ser la razón del componente claramente simbolista de algunas de sus pinturas.

En 1920 contrajo matrimonio con María Marín, una de las famosas hermanas que tanto significaron en la historia de la pintura mexicana del siglo xx. Pero poco después de ese matrimonio le fue concedida una pensión del gobierno del estado de Jalisco para realizar un viaje de estudios por Europa. Se establece en Madrid, donde entra en contacto con los jóvenes pintores españoles de la época. Participa en el Salón de Otoño de Madrid en 1922, exponiendo algunas de sus obras.

Con el nacimiento de su primer hijo decide regresar a México. En Guadalajara trabó contacto con el pintor peruano José Sabogal (1888-1956), quien por aquella época se encontraba residiendo en esta ciudad. Con Sabogal aprende (junto con su esposa) la técnica del grabado en madera. Fruto de ese trabajo es un libro titulado *Los pequeños grabadores en madera* (1925), que se deriva de las actividades realizadas en la Escuela Preparatoria de Jalisco.

Finalmente, Orozco Romero acabó residiendo de forma definitiva en la ciudad de México, donde comenzó a trabajar como Inspector de Artes Plásticas y paulatinamente va abandonando la caricatura para dedicarse en forma exclusiva a la pintura. En colaboración con Carlos Mérida lanza el fundamental proyecto de la galería de arte moderno en el Palacio de Bellas Artes, donde (entre otras cosas) se llevan a cabo una de las primeras exposiciones de María Izquierdo y la primera de Rufino Tamayo. Este experimento fue subsidiado por la Dirección de Acción Cívica que

dirigía Alfonso Pruneda en el Departamento del Distrito Federal.

De nuevo con Carlos Mérida fue cofundador de la Escuela de Danza del Palacio de Bellas Artes, donde tuvo a su cargo la clase de plástica escénica y de maquillaje, y con el mismo colaborador comenzó una serie de publicaciones, incluyendo un periódico infantil (*Pulgarcito*) editado por la Secretaría de Educación Pública (SEP). De 1935 a 1938, ambos pintores fueron responsables de la edición de una serie de cuadernos de divulgación sobre artistas mexicanos, labor que fue financiada por una empresa cervecera. Igualmente, Orozco Romero incursionó en el diseño de trajes y escenografías para un espectáculo organizado por Bellas Artes que hizo una gira por Estados Unidos.

Se debe señalar que Carlos Orozco Romero es uno de los artistas que no comulgó con lo que, en ese momento, se suponía era la fórmula absoluta del arte mexicano: el nacionalismo de inspiración socialista tal como se expresaba esencialmente en la obra de los principales muralistas. Como muchos otros artistas de su tiempo, este pintor también incursionó en el campo del mural, siendo su primera experiencia un desafortunado intento que nunca se concluyó y finalmente fue destruido durante una remodelación. Sin embargo, conservamos y podemos observar otros murales suyos. Pero es claro que la forma de expresión privilegiada de Orozco Romero era la pintura de caballete, campo en el cual fue considerado uno de los grandes maestros de su tiempo. Igualmente, es claro que tanto su estilo como la orientación de su obra debían entrar en oposición con las visiones dogmáticas de algunos de los muralistas. Para este artista no tiene sentido hablar de un “mensaje” en el trabajo pictórico ni tampoco hacer una búsqueda nacionalista a ultranza que en ocasiones termina asimilándose a un tipo de pintura para turistas. Como ha señalado Adriana Zavala,² el tratamiento que Orozco Romero hace de sus temas desafía siempre la retórica política de la época en la que le tocó producir su obra, en la cual lo

2. Véase Adriana Zavala. *Arte moderno de México*. México: UNAM, 2005. (Col. Andrés Blaisten)

importante era enfatizar el sufrimiento de los obreros y los trabajadores. Mientras que un pintor como Diego Rivera (sigo parafraseando a Zavala), al hacer la pintura de un minero intenta enfatizar el martirio que socialmente se le impone al personaje, para Orozco Romero era más importante el hecho de crear una composición dinámica cuyo propósito básico vendría siendo el oponer la suavidad de la figura humana con la angularidad del ambiente mineral. Las formas visuales son una obsesión de este artista, que en ocasiones parece considerar al cuerpo humano y los objetos naturales simplemente como dos manifestaciones distintas del mismo problema: la forma misma. Y que, por otro lado, en ocasiones termina creando figuras en las que lo humano y lo objetual se confunden.

Por estas y otras razones Diego Rivera lo incluía en su clasificación de “artistas afrancesados”, intentando así minimizar el sentido y el alcance de su creatividad. Aunque, irónicamente, quien residió bastante tiempo en Francia, y asimiló claramente el estilo de las vanguardias de la “rive gauche”, fue Rivera y no Orozco Romero.

En 1939 obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim y se convirtió en residente de la ciudad de Nueva York durante siete meses, donde termina realizando una exposición de su obra en la Galería Waker.

En 1946 fundó la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, donde trabajó como maestro de dibujo durante los siguientes 15 años, organizando también el primer taller libre de pintura. En su época Orozco Romero era considerado como un notable maestro. Entre sus discípulos se encuentran artistas tan notables como Pedro y Rafael Coronel, Francisco Toledo y, en forma casi fugaz, José Luis Cuevas.

En 1962 fue nombrado director del Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ingresó a la Academia de Artes en 1974. Y en 1980 obtuvo el Premio Nacional de Arte.

Hay que señalar que después de un tiempo de experimentar con la abstracción y otras formas de ruptura, Orozco Romero terminó manifestándose como un artista sobresaliente dentro de una curiosa serie de estilos que van desde un cierto academicismo hasta algunos juegos con formas que evocan diferentes vanguardias asimiladas de manera muy personal. Esto ha dado origen a una ambigüedad manifiesta en los intentos de clasificar su obra, pues ésta ha sido definida, por diferentes críticos, como expresionista, surrealista, cubista, futurista, de realismo fantástico o de realismo poético. Lo cual sobre todo indica la inutilidad de las clasificaciones cuando éstas intentan imponerse a la fuerza. Y quizá también explica el hecho de su relativo olvido, pues la crítica tiene problemas para apreciar lo que no puede definir o clasificar.

Algo que sobre todo intriga a los analistas es la recurrencia, dentro de su producción, de extrañas figuras de aspecto más o menos estático, que algunos comparan con maniqués (lo que ha determinado también que se le compare con Chirico y otros pintores de la tendencia “metafísica” italiana), aunque también y más propiamente se pueden identificar como una especie de títeres. En realidad, si se trata de encontrar similitudes, posiblemente las más adecuadas sean precisamente con los títeres y juguetes de barro de origen popular, de formas rudimentarias y de movimientos, reales o sugeridos, poco sutiles. Estos seres fantásticos, de rostros a menudo inexpresivos, le dan a su obra un aspecto de irrealidad que en momentos llega a ser casi amenazante en sus connotaciones de inhumanidad.

También se ha señalado que su obra parece estar impregnada de una cierta inestabilidad física y emocional (lo que, entre paréntesis, corresponde muy bien al mundo mismo de los títeres). Muchos de sus personajes parecen encontrarse en situaciones de anormalidad física y mental, hecho que se realiza a menudo por rostros de influencia quizá picasiana, que asemejan máscaras de origen africano o indígena. Son

además figuras de inspiración geométrica, que parecen la caricatura de lo humano en su intento de asimilarse a seres vivientes. Incluso en sus obras más académicas (sus retratos de damas de sociedad) hay siempre un cierto componente de artificialidad, como si las figuras hubieran sido modeladas en cera o en barro.

Por otro lado, se ha señalado a menudo la minuciosidad de la técnica empleada por este pintor, que se manifestaba en ocasiones como un creador obsesivo, capaz de destruir las obras que no le satisfacían. En mucho de su obra predominan desarrollos casi monocromos que contribuyen a crear una sensación de extraño patetismo en sus ambientaciones y en sus figuras, el despojamiento de su color nos ubica en espacios carentes de vitalidad y de fuerza, en los que se resienten implicaciones de mortalidad o, al menos, de carencia de vida. Sus “títeres” tan sólo son simulacros de vida, seres que fingen (como los títeres verdaderos) una existencia que en realidad no poseen y se limitan por lo tanto a imitarla de manera caricatural.

Orozco Romero se distinguió también por sus representaciones del paisaje mexicano. Es evidente que en sus paisajes se nota una clara simplificación de las formas, heredada posiblemente del Dr. Atl, pero prescindiendo totalmente de las explosiones de color de ese otro pintor, y llevando de nuevo a la pintura a una expresión casi monocroma que nos acerca a algo muy distinto a la simple representación del mundo natural. En este caso los críticos han hablado de postimpresionismo y de la influencia de Cézanne en esta forma particular de concebir el paisaje, que a menudo parece estar impregnado de una nostalgia, quizá producida en el espectador por un uso sistemático de tonalidades grisáceas. En muchos de sus paisajes lo humano está apenas implicado o sugerido, como si fuera una presencia que se expresa de manera indirecta pero sin llegar a estar nunca totalmente en el campo de la conciencia.

Pero este pintor fue igualmente un retratista de moda en su momento. Al respecto hay que señalar que sus retratos son, en general, donde encontramos al pintor más académico. Pero en muchos de ellos se nos presentan rostros que se asemejan, más que a personas reales, a muñecos de diferente tipo. Algunos incluso parecerían figuras de origen popular, muñecas de barro o de porcelana. De nueva cuenta nos encontramos con simulacros de lo humano ocupando el lugar de seres vivientes.

En realidad, y como señala acertadamente el crítico y pintor Jorge J. Crespo de la Serna: “Una especie de movimiento de péndulo parece presidir la obra de Orozco Romero: unas veces, acercándolo a un realismo de lo más fiel; otras, a una interpretación más estilizada del dato real; otras a un justo medio entre ambas tendencias”.³

Incluso podemos decir que la obra de este artista es un juego constante entre lo real y las representaciones de lo real. Un mundo ominoso que, sin embargo, parece estar poblado por simples figuras de juguete. A este respecto es indudable que el nacionalismo de este pintor se manifestó no en la forma de intentos de recrear una “realidad” mexicana anclada en el folclorismo y en visiones pintorescas de nuestra cultura, sino en un saber reutilizar los elementos propios de lo popular en formas pictóricas que no se limitan a la cita literal, sino que hacen reinterpretaciones significativas de esos elementos.

Carlos Orozco Romero murió el 29 de marzo de 1984 en la ciudad de México.

3. Cit. por García Rivas, *op. cit.*, p. 179.

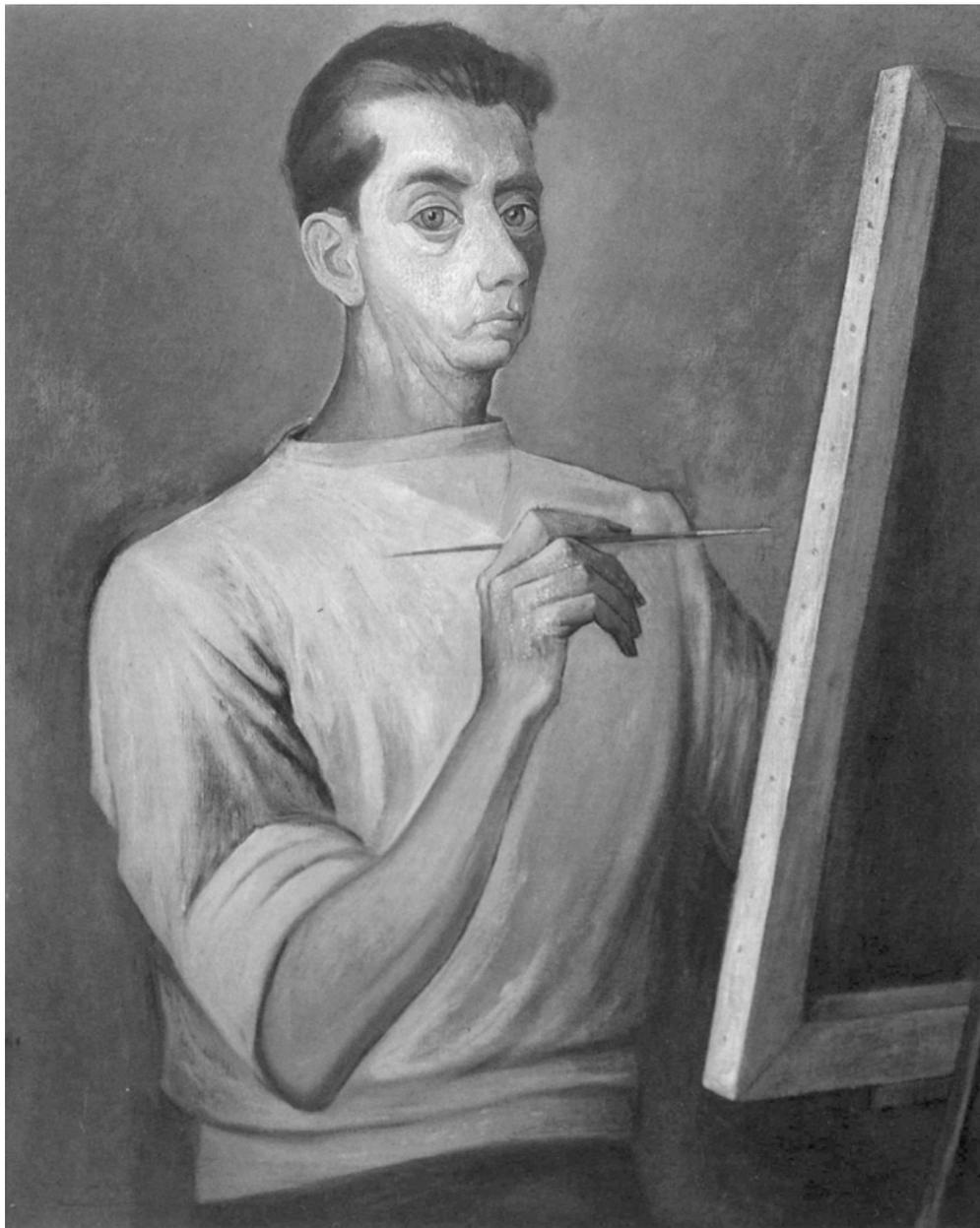


Ilustración 1
Autorretrato (1948)
Óleo sobre tela (100 X 80 cm.)

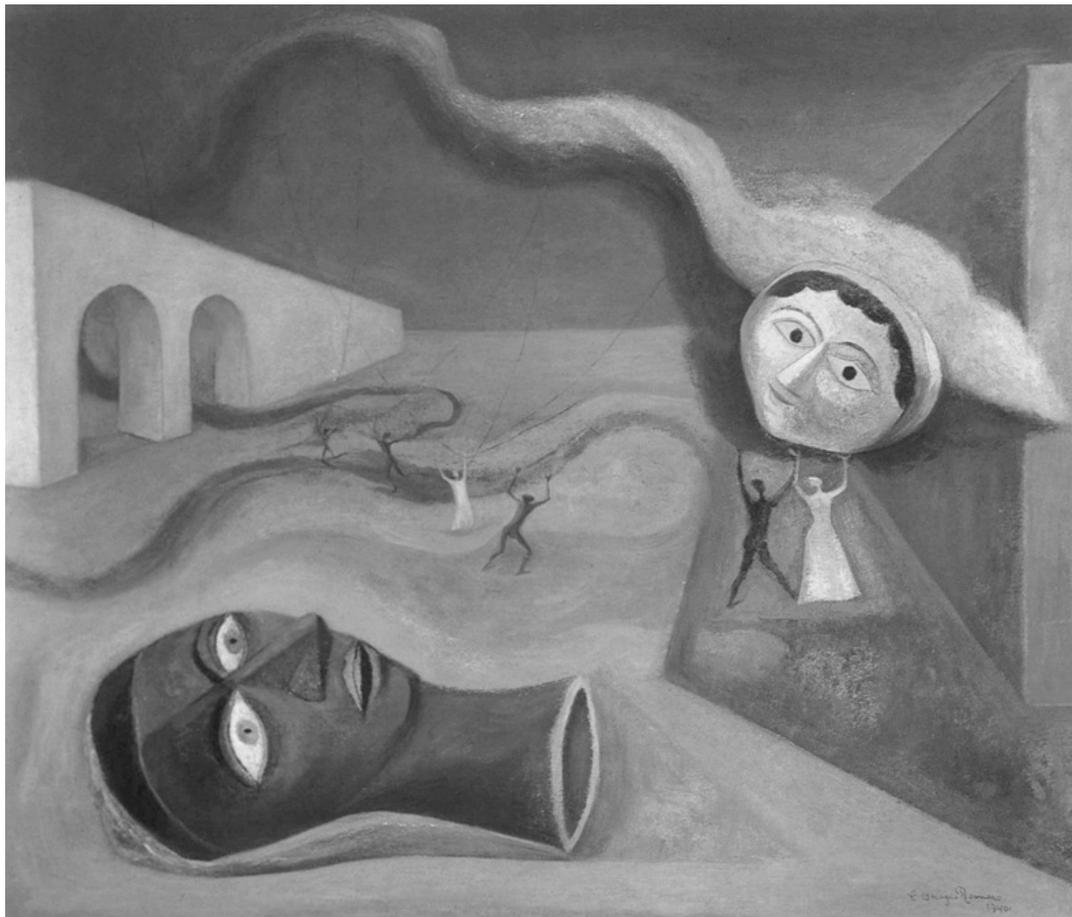


Ilustración 2
Sueño (1940)
Óleo sobre tela (73 X 83 cm.)



Ilustración 3
El fantasma (1955)
Óleo sobre masonite (50 X 40 cm.)



Ilustración 4
Lluvia en la montaña (1955)
Óleo sobre tela (75 X 95 cm.)

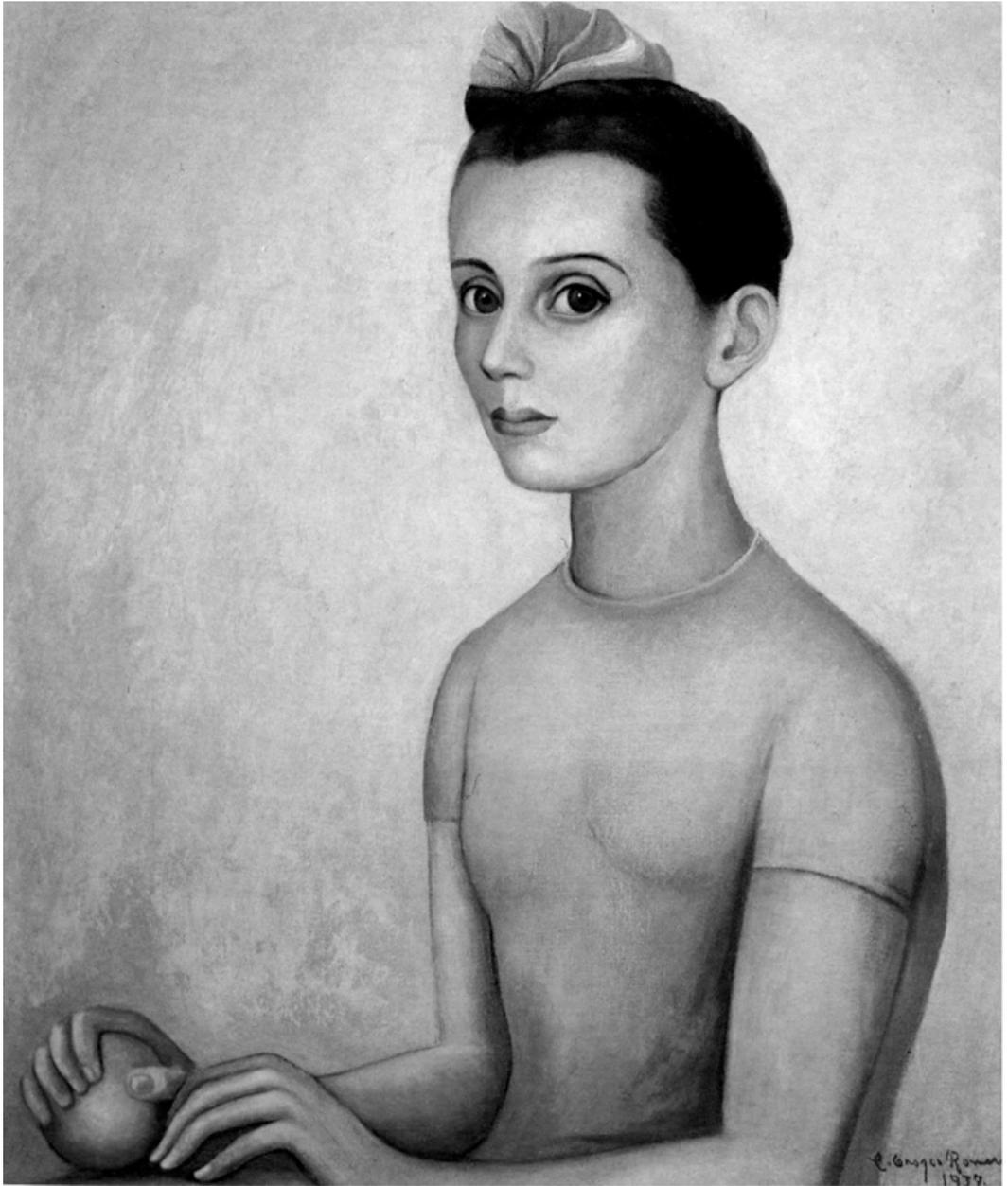


Ilustración 5
Retrato de Patricia (1937)
Óleo sobre tela (71.5 X 61.5 cm.)

Presencias de la Bauhaus y L'esprit nouveau

Marcela Sofía Anaya Wittman
Vicente Pérez Carabias
Universidad de Guadalajara

Las ideas de la Revolución de Octubre en Rusia provocaron en todas partes espejismos de renovación de la sociedad. El final de lo “viejo” y la creación de lo “nuevo” finalmente parecían posibles y algunos se sentían llamados a dirigir la construcción de un futuro mejor.

Andreas Haus

El siglo xx –quizá por ser más cercano a nosotros, o porque es la realidad–, se ha constituido en la centuria de las transformaciones fundamentales para lo que denominamos “modernidad”. Son innumerables los cambios que en el arte –área de nuestro interés–, se fueron gestando desde las últimas décadas del siglo xix y la primera mitad del siglo xx, sentándose en ese periodo las bases para el entendimiento de las producciones artísticas actuales.

Reforzamos la idea anterior con respecto a la arquitectura con el siguiente texto de Hitchcock:

No se ha encontrado aún un nombre mejor que el de ‘moderna’ para lo que ha venido a ser la arquitectura característica del siglo xx en todo el mundo occidental, e incluso más allá de sus fronteras, en Japón, la India o África y, a partir de los 60, en los diversos países comunistas. Otros adjetivos como ‘racional’, ‘funcional’, ‘internacional’, u ‘orgánica’ tienen todos la desventaja de ser más vagos o más tendenciosos.¹

1. Henry-Russell Hitchcock. *Arquitectura de los siglos xix y xx*. Versión española de Luis E. Santiago. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 445.

En este caso nos interesa, de acuerdo con el título del presente trabajo, identificar las posibles influencias en México y Guadalajara de algunos movimientos gestados en Europa durante la primera mitad del siglo xx como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Como eje de nuestras reflexiones partimos de la que, en palabras de Hochman, fuera la institución artística alemana más conocida de nuestro tiempo, la Bauhaus; pero habremos de intersectar esta línea cuando, de acuerdo con el texto se hagan necesarias alusiones a otros planteamientos artísticos o arquitectónicos, por ejemplo, los cánones propuestos por Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) y Amédée Ozenfant en la revista fundada por ambos, *L'esprit nouveau* (1920-1925), publicación que tuvo gran difusión en nuestro país.²

Así, retomando a la Bauhaus, encontramos que Hochman refiere:

Hay pocas cosas en nuestras vidas que no hayan sido influidas por ella, desde los textos que leemos y los objetos que utilizamos hasta la manera en que vivimos. Los artistas relacionados con la Bauhaus forman un elenco de personalidades activas en el arte y la arquitectura de la modernidad.³

Si partimos de esta referencia y revisamos con detenimiento las imágenes de las 639 páginas del texto editado por Jeannine Fiedler y Peter Feierabend titulado *Bauhaus*, nos percatamos de que, efectivamente, la producción bauhausiana abarca además del arte y la arquitectura, prácticamente todos los objetos empleados en nuestro quehacer cotidiano, relacionados principalmente con el diseño industrial y gráfico.

De esta manera, incluimos a la Bauhaus como una más de las aportaciones alemanas a la humanidad, además de los extraordinarios hombres cuyas aportaciones en diversas áreas, principalmente la filosófica, han dirigido el rumbo de la humanidad en determinados momentos, Karl Marx, Friedrich Engels,

2. Enrique X. de Anda Alanís. *La arquitectura de la revolución mexicana. Corrientes y estilos de la década de los años veintes*. México: UNAM, 1990, p. 83.

3. Elaine S. Hochman. *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Trad. de Ramón Ibero. Barcelona: Paidós, 2002, p. 19.

Friedrich Hegel, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, por citar sólo a los más reconocidos; sin embargo, un personaje aberrante y oscuro con el que se liga indudablemente al pueblo alemán, casi logra anular estas aportaciones, Adolf Hitler, quien sumará a su obsesiva xenofobia, el desprecio hacia las expresiones artísticas de vanguardia denominándolas “arte degenerado”.

Andreas Haus refiere que años antes de la Primera Guerra Mundial ya se generaba un proyecto de unificación de arte y vida, mismo que al concluir la lucha armada resurge como una esperanza de renovación y señala:

Y a partir de esa idea surgieron proyectos muy diversos destinados a la reforma de la producción y de la enseñanza artística. En especial, cada vez se consideraba más superada la separación académica entre bellas artes y artes aplicadas, lo cual permitía madurar planes para eliminar las escuelas de bellas artes o vincularlas a las escuelas de artes y oficios.⁴

El 20 de marzo de 1919, Walter Gropius le dio nombre a la nueva escuela que unía los centros de formación de bellas artes con los de las artes aplicadas: Staatliches Bauhaus in Weimar, con la idea conductora y romántica de lograr:

la unidad y la armonía en el trabajo dedicado exclusivamente al arte y a la creencia en una obra conjunta... Los jóvenes alemanes intelectuales de la generación de la Gran Guerra estaban mayoritariamente influidos por Nietzsche: eran críticos con la cultura y con tendencia a un individualismo heroico.⁵

La Bauhaus se formó con Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Josef Albers, László Moholy-Nagy y Marcel Breuer. Al escuchar algunos de estos nombres, no podemos evitar el pensar en el movimiento artístico alemán de la preguerra, el expresionismo.

4. Andreas Haus. “La Bauhaus y su marco histórico”. Fiedler Jeannine y Peter Feierabend (eds.). *Bauhaus*. p. 14.

5. *Ibidem*, p. 19.

Gropius, miembro fundador y director de la Bauhaus, cambió la orientación del esquema de enseñanza en 1923 con el lema “arte y técnica: una nueva unidad” con el que dará énfasis al aspecto técnico sobre el artesanal.

En ese medio, la misma Elaine Hochman destaca la disparidad de la producción artística de personajes de la misma generación:

Ya en el siglo XIX muchas personas habían llegado a la conclusión de que el arte tradicional no satisfacía las demandas de una sociedad sometida a una creciente industrialización. Pero estos sentimientos estaban generalmente desorganizados, eran un mero rumor de descontento. Sólo con el cambio de siglo este impulso, reforzado por los rápidos avances registrados en la ciencia y la tecnología, cristalizó en una visión nueva y radical del arte, visible en las obras de artistas tan dispares como Frank Lloyd Wright, Stravinsky, Picasso y Adolf Loos, por citar sólo unos pocos.⁶

Esta situación se daría en todos lados, y la producción artística y arquitectónica se diversificaría. Por ejemplo, en nuestro país, un aspecto que repercutió en Guadalajara, fue la admiración de Porfirio Díaz por la cultura europea, en particular la francesa, durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, lo cual motivó un estilo arquitectónico ecléctico, en el que los decorados son una mezcla de Neoclásico, Colonial, *Art Nouveau* y en algunas ocasiones hasta elementos arabescos.

Al concluir el periodo armado de la Revolución Mexicana, se buscaría crear un estilo que respondiera a la nueva imagen del México posrevolucionario, una arquitectura propia que transmitiera el nacionalismo que todos sienten correr por sus venas. Así, surgieron distintos estilos: el neocolonial, el de la revolución y gradualmente se van infiltrando de nueva cuenta las más recientes tendencias extranjeras.

6. Hochman, *op. cit.*, p 19.

7. Fil Hearn. *Ideas que han configurado edificios*. Trad. de Alfonso Alarcón Sánchez y Carlos Alarcón Allen. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pp. 243-245.

Las presencias extranjeras

Dos elementos son fundamentales para entender el cambio radical que sufre nuestra arquitectura (eclectica) tanto nacional como tapatía: la conferencia de Adolf Loos titulada “Ornament und Verbrechen” (Ornamento y delito) de 1908 y publicada en *Cahiers D’Aujourd’Hui* en 1913, en la que expresa que la ausencia de decoración es signo de fuerza intelectual de las civilizaciones más avanzadas; y la propuesta de Le Corbusier, entre 1914 y 1915, sobre el modelo constructivo denominado *Casa Dom-ino*, cuyo sistema estructural se basa en los *pilotis*,⁷ tal como podemos observar en la maqueta del segundo proyecto para la *Casa Citrohan* 1922, en la que la vivienda se eleva sobre pilotes dejando el espacio de la planta baja totalmente despejado.

En Guadalajara, por ejemplo, la fisonomía urbana antes perfectamente definida o reconocible —como en los barrios cercanos al centro de la ciudad—, se verá impactada, pues comenzarán a convivir las viviendas decoradas con cantera y molduras de argamasa con las nuevas tendencias formales y funcionales que evidencian el uso del acero y del concreto, y el predominio del ventanal sobre el muro.

La imagen ya no será de unidad, sino de diversidad, lo que no debe resultarnos extraño, pues lo mismo sucede en el aspecto artístico. Los movimientos vanguardistas presionarán a las galerías para dejen de ser sólo un espacio más para las exposiciones de corte academista, y que alberguen en sus muros a las propuestas de ruptura.

Como hemos señalado, la revolución en México dio pauta a cambios en los estilos o corrientes artísticas y arquitectónicas. La identificación de la Escuela Mexicana de Pintura, el Muralismo, y la arquitectura mexicana, son nuestra respuesta, mientras que en Alemania:

El esquema del desarrollo arquitectónico alemán durante las primeras décadas de este siglo fue bastante diferente del francés y del americano. Ninguna academia, ni local ni extranjera, ni la influencia de la Ecole des Beaux Arts de París se oponían a ningún tipo de innovación; sin embargo, hubo una reacción pronta y general contra los excesos de la decoración y los caprichos del Art Nouveau en el que la mayoría de los más jóvenes se habían visto envueltos antes de 1900. No obstante, después de la primera Guerra Mundial el ejemplo del expresionismo en la pintura y la escultura condujo a muchos arquitectos a excesos de otro tipo.⁸

Hacemos un paréntesis para mencionar lo interesante que nos resultó, al confrontar los textos de Hitchcock y Hochman, encontrar grandes discrepancias. Por un lado, en *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, el primero parece evadir conscientemente el término Bauhaus y hace referencias, como la que hemos transcrito líneas atrás, sobre los excesos a los que el expresionismo en la plástica condujo a la arquitectura; mientras que en *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Hochman se dedica a poner de manifiesto la aportación fundamental de la institución a la producción no sólo artística y arquitectónica internacional, sino en todos los rubros, contribuciones que por lo menos merecerían un capítulo en el libro de Hitchcock. Pero analizar las posturas ideológicas de ambos autores podría desviarnos de nuestro propósito. Quede aquí como una opción de estudio posterior.

Dejando a un lado la digresión, hablábamos de algunos elementos que antecedieron a lo que hoy conocemos como la arquitectura “tapatía”, y en el sentido de rastrear la presencia de elementos bauhausianos y lecorbusieranos en nuestras construcciones, rescatamos una de las ideas fundamentales de la Bauhaus, que es el “arte total” o la arquitectura total para llegar a una “obra conjunta” como señaló Gropius en su momento; es decir, que todos sus elementos deben diseñarse integralmente para enaltecer la producción artesanal. Al respecto, encontramos que un pequeño grupo de egresados de la

8. Hitchcock, *op. cit.*, p. 483.

Escuela Libre de Ingenieros (1925), le apostaron a esta forma de diseñar, nos referimos a Luis Barragán, Rafael Urzúa, Pedro Castellanos e Ignacio Díaz Morales.

Consideramos que si bien la propuesta de este grupo no fue de apego consciente a los lineamientos de la Bauhaus, sí responde, de acuerdo con nuestra percepción, a una necesidad de la época de volver la mirada hacia un aspecto fundamental del hombre, el hacer con las manos; así, conformarán una arquitectura denominada “regional” o como habíamos señalado “tapatía”, que tendrá influencia formal de dos libros del paisajista y pintor Ferdinand Bac, *Les Colombieres* y *Jardins Enchantés*.

La propuesta de los regionalistas es muy importante porque, como señalamos líneas atrás, la fisonomía urbana se había modificado al intercalarse el estilo ecléctico con el internacional o racionalista, y hacia 1929 también se integra el regionalista; este último con una fuerte presencia del uso de teja vidriada, pisos de barro, balaustradas y enrejados de madera torneada, vitrales artesanales, diseño de lámparas de latón y cristal esmerilado, etcétera.

Además de lo anterior, son dos aspectos los que identificamos como detonantes para transmitir las propuestas de la Bauhaus y las ideas lecorbusieranas en Guadalajara. En primer término, la gran distribución de publicaciones del extranjero –que ya desde el tiempo de Porfirio Díaz se dio en nuestro país–; y de forma aplicada, podemos hablar de la llegada, en 1949, a la recién fundada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, de dos arquitectos y diseñadores: Mathias Goeritz (alemán) y Eric Coufal (austriaco) invitados, al igual que otros profesores más provenientes de España e Italia, por el primer director, el arquitecto Ignacio Díaz Morales.

Mathias Goeritz, antes de arribar a Guadalajara, tuvo contacto estrecho y familiar con expresionistas como Kolwitz, Barlach, Schmidt-Rottluff y Heckel, y realizó viajes de investigación artística por Alemania,

Polonia, Austria, Checoslovaquia y la República Soviética de Lituania.⁹ Su esposa recuerda:

Yo nací a los treinta años, solía decirnos Mahtias a mis hijos y a mí. El pasado doloroso del que había escapado al huir de la Alemania nazi, en 1940, no lo consideraba suyo porque no le había permitido crecer como artista. Su vida anterior sólo había sido una pesadilla intrauterina, afirmaba.¹⁰

Goeritz se incorporó en 1949 a la Universidad de Guadalajara para impartir la materia de Historia del Arte y creó la de Educación visual. Llevó a cabo infinidad de actividades artístico-culturales y realizó diversas esculturas. En 1953 se marchó de nuestra ciudad y se estableció en México. Al revisar sus actividades de forma cronológica, podemos ver que era un activista.

Por su parte, Eric Coufal –quien todavía vive–, se enfocó más a la arquitectura y llevó a cabo importantes obras en Guadalajara, obras que se acercan a la estética bauhausiana y que son hitos en nuestra ciudad, por ejemplo el Teatro Experimental de Jalisco.

En esta obra arquitectónica confluyen volúmenes, texturas, colores y manifestaciones artísticas, como la escultura titulada *La tragedia y la comedia* de Olivier Seguín, que enfatiza el ingreso al recinto, y un mural de Gabriel Flores titulado *Alegoría del Teatro en México*, que cubre el muro del vestíbulo. Es esta la idea del “arte total”, de acuerdo a como lo entendemos; es decir, la manera como deben convivir en un mismo espacio las diversas formas de expresión artística.

Estos dos personajes, además de las maletas, seguramente trajeron consigo de Alemania y Austria las influencias bauhausianas y del espíritu nuevo. De Mathias Goeritz se sabe más de sus antecedentes expresionistas por los contactos que hemos mencionado líneas atrás, y se puede ver que estaba al tanto de todas las nuevas tendencias.

9. Ferruccio Asta y Ana María Rodríguez. “Mathias Goeritz, su paso por el siglo”. *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 17.

10. Ida Rodríguez Prampolini. “La Escuela de Altamira”. *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo...*, p. 49.

11. Gerard Genette. *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. España: Taurus, 1989, p. 23.

Influencias, paralelismos o intertextos

Veremos ahora algunas semejanzas, paralelismos e intertextos entre obras de los movimientos estudiados y las mexicanas. En cuanto a la intertextualidad, nos apegamos a la definición básica que Gerard Genette da de ella: la “relación de copresencia entre dos o más textos... como la presencia efectiva de un texto en otro.”¹¹ Con ello queremos decir que para establecer la semejanza, no habremos de comprobar la influencia a partir del origen y el trayecto que tal obra tuvo para llegar a la otra, sino que partiremos solamente de las fechas de ejecución de las mismas.

En primer término, vemos el tipo de representación esquemática de Goeritz en su dibujo ideográfico para el museo *El Eco* de 1952 (imagen 1), contrastado con la acuarela de Erich Mende *Naturaleza muerta* de 1928 (imagen 2), en donde observamos puntos y líneas sobre el plano y diversos elementos que nos sugieren un nivel de semejanza visual.

También podemos observar la coincidencia en la ejecución de vitrales (imágenes 3 y 4), el de Mathias Goeritz, sin título fechado entre 1960 y 1964 y el de Josef Albers de 1922, que ocupara un lugar privilegiado en la antesala del despacho de Walter Gropius en la Bauhaus de Weimar. Ambos dejan de lado las hechuras del pasado de corte predominantemente religioso, proponiendo geometrificaciones como las que veremos en las casas de Luis Barragán en su periodo de Guadalajara. Estas propuestas nos remiten invariablemente a las obras de Piet Mondrian, como *Composición A; composición con negro, rojo, gris, amarillo y azul* de 1920, que se encalva en el De Stijl, siendo el precursor de Albers y Goeritz.

En este caso, en que hablamos de Piet Mondrian, queremos destacar la aportación de los Países Bajos a la nueva estética de la posguerra. Cronológicamente, la obra de Mondrian sería la precursora, sin embargo, en esencia, vemos cómo el sentimiento del momento al formarse el grupo De Stijl (1917) era: “...crear un

nuevo arte internacional con un espíritu de paz y armonía”,¹² así que existe coincidencia entre los actores de la Gran Guerra en buscar nuevas formas expresivas que mitiguen los efectos negativos de ésta.

Formalmente, existen otras semejanzas anteriores; nos referimos al Suprematismo de Malevich, como podemos observar en su obra *Suprematismo dinámico Núm. 57* de 1916, aunque en ese movimiento no se hace alusión al espíritu de paz, sino a tratar de representar los campos de fuerza de ciertos elementos o acontecimientos.

Otro de los paralelismos que identificamos es en cuanto al tratamiento de algunos autorretratos. Nos referimos al jalisciense Roberto Montenegro, quien en diversas épocas de su vida realizó autorretratos reflejándose en esferas artesanales, como el de 1942 (imagen 5) y los bauhausianos Guyla Pap (imagen 6) y Walter Funkat, el primero una autofotografía sobre un jarrón de cobre en 1930, y el segundo en 1929 también una autofotografía sobre una esfera industrial.

Roberto Montenegro, fue becario del gobierno de Porfirio Díaz previo a la Revolución Mexicana. Una vez que estalla la lucha armada, el pintor decidió quedarse en Europa y fue hasta 1922, cuando José Vasconcelos lo invitó a pintar un mural, que Montenegro regresó a nuestro país con muchas reflexiones e influencias que contrastará con su visión del México posrevolucionario. Fue el primero en realizar unos murales dentro del periodo vasconcelista, el tema: *El día de la Santa Cruz*; el lugar, el Ex Convento de San Pedro y San Pablo en el Distrito Federal.

En este caso, comparamos la idea de autorretratarse tomando como base una forma reflejante esférica, no podemos negar que es una imagen por demás interesante, sobre todo si recordamos obras de tiempos lejanos como *Las Meninas* de Velázquez o *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, en las que el espejo tiene una función simbólica importante.

12. Amy Dempey. *Estilos, escuelas y movimientos*. Trad. de Margarita Gutiérrez Manuel. Barcelona: Blume, 2002, p. 121.

En cuanto al diseño gráfico, identificamos algunos paralelismos formales entre el cartel para la exposición de la Bauhaus de Joost Schmidt de 1923 (imagen 7); el cartel *Golpear los blancos con la cuña roja* perteneciente al Constructivismo ruso de El Lissitzky de 1919 (imagen 8) y el cartel de Ramón Alva de la Canal *Germán List Arzubide. El movimiento estridentista* de 1926 (imagen 9). En este caso, es El Lissitzky quien antecede a Schmidt, aspecto que no debe sorprendernos si recordamos el sentido del epígrafe que hemos seleccionado para este trabajo, cuando habla de la influencia de la Revolución de Octubre hacia todos los países. En cuanto a la imagen de Alva de la Canal, la semejanza se encuentra con el triángulo que se inserta en el movimiento al igual que “golpear los blancos”, además del colorido y sobre todo, en cuanto a la búsqueda de una nueva tipografía.

En este mismo rubro del diseño gráfico, cuando observamos el grabado en madera que Lyonel Feininger realizó en 1918 para la portada del *Manifiesto de la Bauhaus* (imagen 10), no nos queda sino remitirnos a la *Torre junto al lago de montaña* de las “Casas de Cristal” de Bruno Taut (1919-1920), y en el caso mexicano, a los grabados de Ramón Alva de la Canal como el caso de *Estación de radio para estridentópolis* (imagen 11).

Una semejanza más, la identificamos en cuanto a la importancia que algunos artistas otorgan a los adelantos en el medio de la construcción, ya que los toman como tema de sus obras. En este sentido, son dos obras de José Clemente Orozco, el gouache sobre papel *The Curb* de 1929-30 y el fresco *Modern industrial man*, del segmento mural “The Epic of American Civilization” (1930-32), y una fotografía de Hedrich Blessin del edificio de apartamentos Lake Shore Drive, de Mies van der Rohe de Chicago (1948-1951), del periodo de la Bauhaus en Norteamérica, en ambos autores, se expone el esqueleto de la construcción.

Conclusiones

Hochman señala en su texto que una vez derribado el muro de Berlín, al tener acceso a los archivos de la Bauhaus (correspondencia privada y oficial, informes ministeriales de carácter confidencial, memorias, actas de reuniones facultativas y legislativas, artículos periodísticos y relatos extraídos de diarios íntimos), quienes no se creyeron el cuento de que la institución sólo se dedicó a crear una “estética” apolítica, pudieron constatar infinidad de datos; uno de los más rescatables, fue el paralelismo que existió entre la vida de la Bauhaus y la situación política de la República de Weimar, dada la politización que había en toda la producción bauhausiana.

Quizá este hecho, hizo que Hitchcock no incluyera tantas referencias a la Bauhaus como esperábamos, pues la primera edición es de 1958, y en consecuencia otros tantos autores no tuvieron acceso a una influencia más directa de esta Institución por el desconocimiento de sus archivos.

En nuestro país, al hacer el recorrido en búsqueda de intertextos e influencias, encontramos más referencias a las aportaciones de Le Corbusier que de la Bauhaus, y cuando los representantes alemanes de la propia Bauhaus se exilian en los Estados Unidos de Norteamérica, el estilo arquitectónico predominante ya se reconoce como estilo “internacional”, que es como se identifican en México esas formas constructivas.

Sin embargo, no pudimos constatar que algunos de los elementos que identificamos como bauhausianos en nuestra cultura, tuvieran un origen perfecta o conscientemente inducido por la institución, sino como lo señalamos, creemos que esos cambios fueron parte del espíritu de la época, porque prácticamente en todos los sitios que analizamos, la guerra, en alguna de sus variantes, había dejado secuelas, y en todas partes se busca una postura distinta que haga olvidar esos momentos.

Otro aspecto relacionado con el punto anterior, es que al buscar ciertos niveles de paralelismo o intertextualidad, ubicamos cronológicamente quien es el precursor de una idea; sin embargo, este aspecto es relativo, ya que pudo haber autores más avanzados que no tuvieron la oportunidad de ser reconocidos o estar en un grupo que les permitiera proyectarse, quedando así en el anonimato.

En nuestro país, el intercambio cultural México-Europa que se dio durante el porfiriato, se ve mermado durante la Revolución Mexicana. De esta manera, una vez vuelta la calma, se mezclarán las nuevas formas del México moderno y nacionalista a través del Muralismo y la producción de la Escuela Mexicana de Pintura con las corrientes extranjeras, que irán ganando terreno poco a poco, en ocasiones con años de retraso, pero que finalmente dejarán una huella en las mentes de los “nuevos mexicanos”, más abiertos y más conscientes de lo que hoy llamamos globalización.

Por último, hemos visto cómo resulta difícil etiquetar a los autores bajo un estilo o movimiento en particular, porque las manifestaciones artísticas se conforman paulatinamente, no surgen por generación espontánea. Así, los procesos artístico-culturales, siempre se van ajustando a las vivencias sociales.

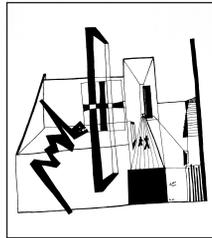


Imagen 1
Mathias Goeritz,
dibujo ideográfico para
El eco, 1952.

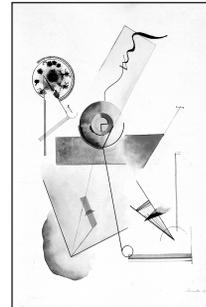


Imagen 2
Erich Mende,
Naturaleza muerta,
1928, acuarela
sobre papel.



Imagen 3
Mathias Goeritz, sin título,
vidral, 1960-1964.

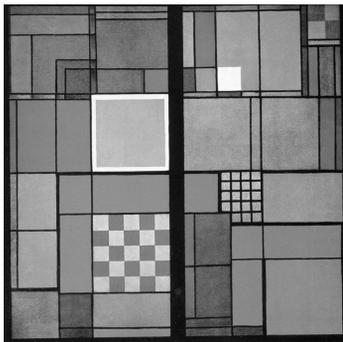


Imagen 4
Josef Albers, vidriera
multicolor, 1922 (destruida).



Imagen 5
Roberto Montenegro,
Autorretrato en esfera, 1942.



Imagen 6
Guyla Pap, *Autorretrato*, Jarrón de
cobre 1930, Bauhaus.



Imagen 7
Joost Schmidt, la
Bauhaus,
julio-septiembre
1923.



Imagen 8
El Lissitzky, *Golpear los
blancos con la cuña roja*
1919-1920. El
construccionismo.



Imagen 9
Ramón Alva de la
Canal, *Germán List
Arzubide,
El movimiento
estridentista*, 1926.



Imagen 10
Lyonel Feininger
*Portada del Manifiesto
de la Staatliches
Bauhaus de Weimar;*
grabado en madera,
1918.



Imagen 11
Ramón Alva de la Canal,
*Estación de radio para
estridentópolis,* linóleo.

La escultura urbana y Mathias Goeritz

Estrellita García
El Colegio de Jalisco
Universidad de Guadalajara

La escultura urbana

La escultura, como objeto independiente de la arquitectura, apareció en Guadalajara hace poco más o menos doscientos cincuenta años, aunque ya desde el siglo XVI haya habido construcciones independientes de las edificaciones arquitectónicas asociadas a funciones tales como fuentes, en una ciudad donde entonces el agua y el lujo eran escasos¹.

No sería sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando se llevaron a cabo obras escultóricas públicas en exteriores cuyo propósito principal era ornamental, relacionadas con el proyecto de limpieza y embellecimiento de las ciudades promovido por los Borbones, como fue el caso de la fuente del Paseo de la Alameda, espacio recreativo construido en 1750,² o la de la Plaza de Armas, la que en 1798 tenía “encima de la taza un jarro de bronce con varios pistones que forman una palma con el agua que despide”.³

A finales de tal centuria, el arribo del estilo neoclásico a México modificó tanto los aspectos formales y temáticos como los materiales y técnicas empleadas en las esculturas, muestra de ello fue la estatua ecuestre de Carlos IV en la ciudad de México, realizada entre 1796 y 1803 por Manuel Tolsá.⁵ En las décadas siguientes el liberalismo decimonónico

1. Águeda Jiménez Pelayo. “Primera parte 1542-1767”. Águeda Jiménez Pelayo, Jaime Olveda y Beatriz Núñez. *El crecimiento urbano de Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco-Ayuntamiento de Guadalajara-CONACYT, 1995, p. 45 y ss.
2. Eduardo López Moreno. *La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana, Guadalajara, México*. Estudio de la evolución morfológica de la traza a partir de la ciudad fundacional. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, pp. 83-84.
3. Leopoldo I. Orendáin. “Salubridad e higiene”. José María Muriá y Jaime Olveda (comps.). *Lecturas históricas de Guadalajara*. T. III: Demografía y urbanismo. México: INAH, 1991 (Col. Regiones de México), pp. 80-81.
4. Roxana Velázquez Martínez del Campo. “De la Academia al porfiriano”. *Escultura mexicana*. De la Academia a la instalación. México: CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes-Landucci Editores, 2001, p. 23.
5. <http://www.mexicomaxico.org/Caballito/caballito.htm> consultada en abril de 2007.

6. Luis-Martín Lozano. "Entre la Academia y el olvido: escultura mexicana de principios de siglo. Acotaciones para una revaloración", *Escultura mexicana...*, p. 29.

7. Gobernador de Jalisco del 1 de marzo de 1887 hasta el 11 de noviembre de 1889, fecha en que perdió la vida como consecuencia de un atentado. Angélica Peregrina (ed.). *Homenaje a Ramón Corona*. 2a. ed. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1996, p. 186.

8. Velázquez Martínez del Campo, *op. cit.*, p. 24.

9. *Ibid.*, p. 25; Dolores Ortiz Miníque. "Prólogo". *Escultura urbana en Guadalajara y sus protagonistas*. La segunda mitad del siglo xx. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2006, p. 11.

10. <http://www.guadalajara.net/html/parques/02.shtml> consultada en abril de 2007.

11. Lozano, *op. cit.*, p. 31.

12. El Palacio de Gobierno de Jalisco recibió la Diosa de la Fortuna, obra de Carlo Nicoli, producida entre 1875 y 1880.

favorecería la construcción de imágenes, pinturas y esculturas, las que "se erigirían como baluartes de identidad y, eventualmente, como catalizadores de las conciencias colectivas que soñaban con una patria de paz y progreso".⁶

En Guadalajara la concreción de este nuevo tipo de representación pública se mostró en 1896 con la erección del monumento a Ramón Corona,⁷ encomendado a Ignacio Pérez Guzmán bajo el impulso que el gobierno de Porfirio Díaz le otorgó a la actividad escultórica;

patrocinio gubernamental [que] favoreció los programas que respondían al afán nacionalista... La plástica recurrió a la exaltación de personajes de la historia patria, nobles del pasado prehispánico, héroes de la independencia... y pensadores liberales de la Reforma...⁸

El monumento a Ramón Corona se realizó en franca decadencia del estilo neoclásico y cuestionados los cánones académicos,⁹ cuando algunos escultores ya daban los primeros pasos hacia una "sensibilidad de tono decadentista",¹⁰ después de casi todo un siglo en el que, a pesar de la inestabilidad social y política del país y particularmente de Jalisco, se habían introducido distintas corrientes estilísticas en la arquitectura pública y privada. Por el contrario, para la escultura sólo hubo cabida en el ámbito particular: en grandes residencias como la de los Cañedo en la hacienda de El Cabezón o formando parte de monumentos funerarios. También integrada a algunos edificios religiosos y en el interior de inmuebles administrativos.¹¹

En los albores del siglo xx se dio la aparición de nuevas esculturas públicas, la más destacada, el monumento a la Independencia del ingeniero Alberto Robles Gil y del arquitecto Eulalio González del Campo, proyecto ganador del concurso promovido por la Junta del Centenario precisamente con la finalidad de celebrar la proclamación de la independencia.¹²

También con motivo de este fausto se develó una estatua de Benito Juárez¹³ y se instaló un nuevo kiosco en la Plaza de Armas de influjo art nouveau, construido en París por la firma D'art, Du Val D'Osne, además se colocaron cuatro esculturas vaciadas en bronce de influencia grecolatina representando las cuatro estaciones, pedidas por catálogo de acuerdo con la placa que sobrevive en la figura del otoño, "J. W. Fiske. 2628 Parck Place, New York".¹⁴

El interés creciente por este tipo de manifestaciones artísticas condujo a la construcción de la primera estructura con carácter monumental urbano, Los Arcos –al principio llamada Arco Monumental–, estructura de 14 metros de alto por 21 metros de largo levantada en el entonces punto de entrada a la ciudad por el poniente, entre 1941 y 1942, por disposición del gobierno de Silvano Barba González (1939-1943), con motivo del cuarto centenario de la fundación de Guadalajara en su asiento definitivo.¹⁵

Esta obra de Aurelio Aceves no implicó un lenguaje formal relativamente distinto al de la centuria anterior,¹⁶ como sí ocurrió en la pintura en el plano nacional desde la segunda década del siglo xx –fauvismo, cubismo, futurismo, nacionalismo–, en la escultura de pequeño formato o relacionada con la arquitectura y, más tarde, en las esculturas urbanas monumentales realizadas en varios sitios del país –ciudad de México, isla de Janitzio, Mérida, etc.– bajo el influjo del lenguaje nacionalista.¹⁷

En Jalisco, los preceptos formales de la academia variaron poco a poco, en la misma medida en que el lenguaje modernista de escultores de la talla de Ignacio Asúnsolo (1890-1965) y la Escuela de Escultura Libre y Talla Directa (1927) se fueron imponiendo, dando lugar a figuras recias que abarcaron también la representación de personajes locales con mucha estima social, como fray Antonio Alcalde –obra que se propuso construir en 1892 y no se ejecutó sino hasta 1948–.¹⁸

Las obras de embellecimiento emprendidas por el gobierno de Jesús González Gallo en la capital tapatía

13. José Luis Razo Zaragoza. *Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Instituto Jalisciense de Antropología e Historia-INAH, 1975, p. 184.

14. Estatua que fue trasladada en 1935 del Jardín de Escobedo, hoy parque de la Revolución, a la Av. Juárez y la calzada Independencia y posteriormente, en 1960, a la calzada Independencia y Av. 16 de Septiembre, incorporándose al conjunto escultórico de la Plaza Juárez, donde también se aprecia un cancel escultórico de bronce obra de José Chávez Morado. *Guadalajara, ciudad de esculturas y monumentos*. Guadalajara: El Informador, 2006, p. 469; y <http://www.eventola.com/locationViewer.php?lid=70>, consultada en abril de 2007.

15. José María Muriá (dir.). *Historia de Jalisco*. T. IV: Desde la consolidación del porfiriato hasta mediados del siglo xx. Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 1982, p. 41; y <http://www.guadalajara.net/html/plazas/01.shtml>, consultada en abril de 2007.

16. Mario Aldana Rendón. *Biografía política del viejo régimen*. Jalisco siglo xx. Guadalajara: Instituto electoral del estado de Jalisco, 2006, t. I., pp. 9-77.

17. *Guadalajara, ciudad de...*, p. 484.

18. Jorge Alberto Manrique. "Tres décadas de escultura 1920-1950". *Escultura mexicana...*, p. 111; Enrique Franco y Agustín Arteaga. "Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia", *Escultura mexicana...*, p. 123.

19. <http://www.guadalajara.net/html/plazas/01.shtml>, consultada en abril de 2007.

20. http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/estados/libros/jalisco/html/sec_92.html consultada en abril de 2007.

21. Miguel Miramontes (1920), es uno de los escultores más importantes de la región, se formó en la Academia de San Carlos de la ciudad de México, volvió a Guadalajara en 1953 y se hizo cargo del taller de escultura de la Universidad de Guadalajara durante mucho tiempo.

22. *Guadalajara, ciudad...*, pp. 458-459 y 495.

23. Franco y Arteaga, *op. cit.*, p. 128.

24. Fernando González Gortázar. “Conversación con Ignacio Díaz Morales”. Fernando González Gortázar. *Mathias Goeritz en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, p. 54.

25. Alejandrina Escudero. “Mathias Goeritz y la poética de El Eco”. *Arquitectura y Humanidades*. <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/invitados/escudero.htm>, consultado en marzo de 2007.

26. Elaine S. Hochman. *La Bauhaus*. Crisol de la modernidad. Trad. de Ramón Ibero. Barcelona: Paidós, 2002, p. 274.

desde finales de los años cuarenta,¹⁹ mantuvieron los argumentos de la corriente nacionalista sin avizorar transformaciones en las formas escultóricas urbanas.

A esta etapa se debe el conjunto de los Niños Héroes –compuesto por una columna central que alcanza los 50 metros de alto–, proyecto de Vicente Mendiola realizado en 1950 con la intervención de los escultores Juan Olaguíbel y Miguel Miramontes Carmona;²⁰ la Rotonda de los Hombres Ilustres, hoy denominada de los Jaliscienses Ilustres, diseñada por Vicente Mendiola y Miguel Aldana Mijares en 1951, con la participación nuevamente de Miguel Miramontes Carmona, y las estatuas de Hidalgo y Cuauhtémoc (1952), solicitadas a Francisco Albert.²¹ Esculturas públicas y casi todas de grandes dimensiones, que vienen a “sintetizar aspiraciones sociales con ofertas políticas”.²²

La renovación de los aspectos formales en este tipo de representación llegaría a Guadalajara en 1957, con la creación del “Pájaro Amarillo” de Mathias Goeritz, considerado durante los años inmediatos a su creación sólo como uno de los hitos de entrada al naciente fraccionamiento de Jardines del Bosque, “un ingreso amable y alegre”,²³ en lugar de una escultura con carácter urbano, es decir, una obra de arte para la ciudad.

Goeritz y su influencia

Werner Mathias Goeritz Brünner nació en Danzig, Alemania, en 1915 y falleció en la ciudad de México en 1990. Su formación estuvo permeada por las “ideas estéticas emanadas de las vanguardias artísticas”,²⁴ particularmente por una de las corrientes de la Bauhaus: “prioridad del criterio artístico sobre el comercial”,²⁵ sustentada por Paul Klee y Wassily Kandinsky –y en cierta medida cercana a la “estética única y esencial” de Ludwig Mies van der Rohe–.²⁶

Después de varios años de exilio en España y Marruecos llegó a México vía Veracruz en octubre de

1949 y unos días después a Guadalajara.²⁷ Su estancia en esta ciudad sería de aproximadamente tres años, durante los cuales desarrolló o participó en varios proyectos artísticos: fundación de galerías de arte, exposiciones de sus obras, diseño y publicación de cuadernos, etc.,²⁸ además de desempeñarse como profesor de Historia del Arte –materia a la que se añadiría casi inmediatamente la clase de Educación Visual–, responsabilidad para la cual fue contratado por la Universidad de Guadalajara a instancia de Ignacio Díaz Morales, primer director de la Escuela de Arquitectura.²⁹

La corta estancia de Goeritz en Guadalajara trascendería de manera importante en su trabajo posterior.

Resulta evidente que luego de Altamira, la mayor conmoción sufrida por Goeritz sobrevino del encuentro con el arte de Orozco. No por afectarlo en sí la figuración expresionista del pintor mural, sino por abrir la mirada del ‘nuevo primitivo’ a la posibilidad del Gran Arte contemporáneo.³⁰

En esta etapa realizó numerosas formas escultóricas, incluido el “Orozco de la discordia” de 1952 –realizado en madera de sabino de 76 x 35 x 105 cm.–,³¹ pero ninguna de éstas con categoría urbana. Su traslado a la ciudad de México en 1953, principal sitio de experimentación de la arquitectura y las artes plásticas desde los años veinte, le permitiría concretar varias obras arquitectónico-escultóricas y escultórico-arquitectónicas como El Eco (1952-1953) y las Torres de Ciudad Satélite (1957-1958), estas últimas con la participación del arquitecto Luis Barragán y el pintor Jesús Reyes Ferreira, ambos jaliscienses.

En 1957 se planeó una nueva empresa aprovechando una zona de alrededor de un millón de metros cuadrados perteneciente al bosque de Santa Eduviges: el proyecto del fraccionamiento Jardines del Bosque en la periferia de Guadalajara a cargo de Barragán. Este nuevo asentamiento trajo de vuelta a

27. *Ibid.*, p. 338. La postura estética de Klee y Kandinsky se hallaría algo distante de las de Walter Gropius –unión entre estética y pragmatismo– y mucho más alejada de la propuesta ideológica de Hannes Meyer –utilidad práctica y función social de las disciplinas artísticas–. *Ibid.*, p. 321.

28. Mathias Goeritz. “Marianne”. Graciela Kartofel (ed.). *Mathias Goeritz. Un artista plural. Ideas y dibujos*. México: CONACULTA, 1992, p. 59.

29. González Gortázar, “Conversación con Alejandro Zohn y Enrique Nafarrate”, *op. cit.*, pp. 139-142.

30. González Gortázar, “Conversación con Ignacio...”, p. 41.

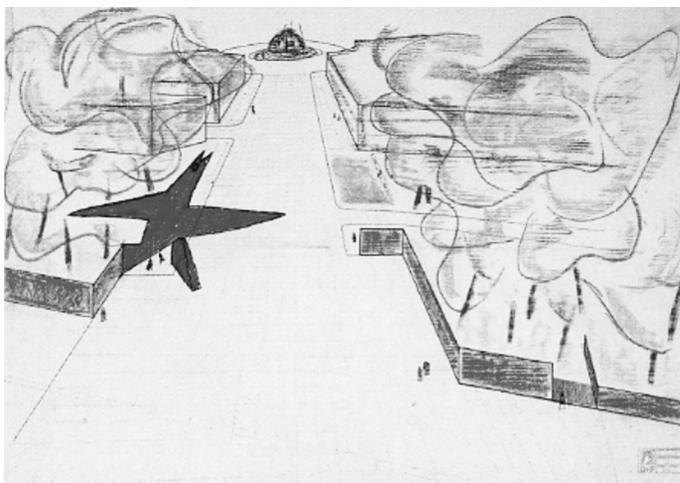
31. Francisco Reyes Palma. “Trasterados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura”. Issa Ma. Benítez Dueñas (coord.). *Hacia otra historia del arte en México*. T. IV: Disolvencias (1960-2000). México: CONACULTA, 2004, p. 194.

32. Debido a la polémica provocada por esta escultura en ciertos grupos de la sociedad tapatía, se le llegó a conocer como el “Orozco de la discordia”. González Gortázar, “Conversación con Juan Víctor Arauz”, *op. cit.*, p. 77.

33. Manrique, *op. cit.*, p. 113.

Goeritz quien creó una “extraña” escultura, el Pájaro Amarillo, obra que significó un cambio formal y conceptual para la escultura jalisciense, por su manifiesta lejanía con “los valores sociales o nacionalistas” empleados en las imágenes escultóricas de las décadas anteriores.³²

El Pájaro, composición de tipo semiabstracto, fue realizado en concreto aparente con cimbra de duela –uno de los materiales preferidos de la arquitectura moderna– e integrado por sólo unos cuantos elementos pero de dimensiones monumentales, 15 metros entre sus puntos más alejados por 12.5 metros de altura, mediante los cuales el escultor pretendió, al igual que había ocurrido con las Torres de Ciudad Satélite, establecer una relación entre el espectador y lo construido, como lo reconoció tiempo después en las conversaciones que sostuvo con Mario Monteforte: “me obsesiona la escultura pública, grande y de formas esenciales, entre otras razones porque se ve”.³³



Croquis en perspectiva del área de acceso al fraccionamiento Jardines del Bosque. González Gortázar, *op. cit.*, p. 54.

La gigantesca ave amarilla, probablemente la cuarta de escala urbana en Guadalajara y la primera hasta ahora realizada sólo con fondos privados –provenientes del empresario Javier Sauza y del consorcio capitalino Ingenieros Civiles Asociados–,³⁴ fue considerada por mucho tiempo únicamente el ingreso al fraccionamiento, transcurriendo sus primeros años ante las miradas casi indiferentes de la población tapatía, en un contexto ciudadano acostumbrado a certezas estéticas, no obstante haber sido baluarte de la pintura nacionalista.³⁵

La apuesta artística de Goeritz refrendaba su postura de búsqueda de contenido espiritual, el retorno a los valores del arte, frente al formalismo y al funcionalismo racionalista.

Si el arte carece de función espiritual no se diferencia sustancialmente de la producción industrial o de lo que venden los supermercados... La creación artística forma parte de un problema filosófico vital, de expresar una actitud interior destinada a enriquecer de algún modo a la humanidad. No sólo se trata de producir un objeto, por bueno que sea.³⁶

En ese mismo año la ciudad acogió otra obra indiscutiblemente distinta, la glorietta y la fuente de la Minerva en honor a Guadalajara, con mucho menos indiferencia mas no exenta de crítica. “Fea, Chaparra y Cabezona, fueron algunos de los halagos que recibió esta escultura”.³⁷

El escultor Joaquín Arias y el arquitecto Julio de la Peña no lograron la aprobación de los tapatíos, en una sociedad que si bien no estaba familiarizada con las composiciones abstractas, tampoco deseó favorecer con su opinión la imagen impuesta desde el gobierno estatal, costeadada con dinero público –650 mil pesos, equivalente al 12.14% del presupuesto que recibió la Universidad de Guadalajara en ese mismo año, 5’350,000 pesos en total, provenientes tanto de fondos federales como estatales–³⁸ y ubicada frente a Los

34. Mario Monteforte Toledo. *Conversaciones con Mathias Goeritz*. México: Siglo XXI, 1993, p. 130.

35. *Guía arquitectónica esencial Zona Metropolitana de Guadalajara*. Guadalajara: Secretaría de Cultura, 2005, pp. 197-199.

36. Véase Sofía Anaya. *José Clemente Orozco, el Orfeo mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004, p. 39 y ss.

37. Monteforte, *op. cit.*, p. 60.

38. *Guadalajara ciudad de...*, p. 479.

39. Aída Urzúa Orozco y Gilberto Hernández (comp.). *Jalisco, testimonio de sus gobernantes 1940-1959*. Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 1988, t. IV, p. 974.

40. *El Informador*, Guadalajara, 14 de septiembre de 1957, p. 2.

41. *Guadalajara ciudad de...*, pp. 312-325.

42. *Ibid.*, p. 377.

43. González Gortázar, “Conversación con Ignacio...”, p. 54.

44. *El Informador*, Guadalajara, 7 de diciembre de 1960, p. 8.

Arcos, apreciado monumento y a la sazón uno de los ingresos a la ciudad.³⁹

Durante los tres años siguientes (1958 a 1960) se erigiría un número importante de obras escultóricas de diferentes formatos, alrededor de media centena, con predominio del lenguaje figurativo pero cada vez más alejadas de las imágenes recias de la etapa nacionalista, entre las que destacan por la cantidad y calidad las de Miguel Miramontes –varias en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres–, las de Luis Larios Ocampo, así como otras de Rafael Zamarripa Castañeda.⁴⁰

No será sino hasta diciembre de 1960 cuando se presente en Guadalajara una pareja de esculturas públicas con características totalmente abstractas, La Tragedia y La Comedia de Oliver Séguin,⁴¹ precisamente quien había sido contratado por la Escuela de Arquitectura en 1957 para impartir la clase que había dejado Mathias Goeritz al marcharse a la ciudad de México.⁴²

Las figuras de mediano formato elaboradas por Séguin en concreto obtuvieron sólo cierta atención de la prensa, y eso gracias al lugar de su emplazamiento –en la entrada del Teatro Experimental de Jalisco– y a la inauguración de este foro por el presidente Adolfo López Mateos el 6 de diciembre de 1960.⁴³ Tiempo después, y ya identificadas por los tapatíos con el mote de “las campamochas”, dejaron de ser objeto de la curiosidad de los asistentes al teatro, hasta prácticamente pasar desapercibidas en el entorno construido.

Una década después de erigido el Pájaro Amarillo sería cada vez más familiar la coexistencia en la ciudad de esculturas urbanas figurativas y formas semiabstractas o abstractas, muchas de ellas imbuidas por el geometrismo y con un “mensaje netamente plástico” –orientación en la que se reconoce la influencia de Goeritz y del proyecto concebido por él, La Ruta de la Amistad, en la ciudad de México–.⁴⁴ Entre las obras acometidas en esta etapa en Guadalajara (1964) destacan las fuentes llamadas popularmente Las

Jícamas, creada por Eric Coufal en los años sesenta, el Conjunto Escultórico de Marco Aldaco y varias realizaciones de Fernando González Gortázar: La Gran Puerta (1969), La Hermana Agua (1970), Los Cubos (1972), Las Tres Pistolas (1973) y la Plaza Fuente (1974).⁴⁵

Las originales esculturas abarcaron un amplio repertorio funcional, que incluyó desde hitos de entrada a fraccionamientos –Chapalita y Jardines Alcalde– o parques, hasta ingresos a la ciudad y como antesala de la arquitectura; sin embargo, ninguna de estas obras no figurativas tendrían entonces el merecimiento social y de los medios de comunicación, como sí lo tuvieron las figuras de bronce de Los Futbolistas, ideadas por Miguel Miramontes en 1970 en homenaje a la selección brasileña,⁴⁶ “pieza única dentro del conjunto temático del escultor, es desde todos los puntos de vista, la mejor obra realizada por Miramontes... reúne expresión, emotividad, fuerza, dinamismo, equilibrio y un notable dominio plástico”.⁴⁷

En realidad ninguna de las imágenes escultóricas de los geometristas de los años setenta alcanzaría la notoriedad acaso merecida, de igual forma que ninguna de las 236 esculturas realizadas de 1980 a 1998, entre las que sobresale por su composición La Estampida (1981) de Jorge de la Peña, descubierta por miles de automovilistas al ser reubicada del costado norte del Hospicio Cabañas al cruce de las avenidas Niños Héroes y López Mateos, en diciembre de 1997.⁴⁸

No sería sino hasta 1999 con la propuesta de construcción de los Arcos del Tercer Milenio o Arcos de Guadalajara, concebidos por Sebastián –seudónimo de Enrique Carbajal González–, que un proyecto de escultura urbana acaparara la atención de la sociedad y originara un gran debate sobre la pertinencia de su edificación frente a otros apremios de infraestructura de la ciudad –el presupuesto inicial era de 12 millones de pesos, el que posteriormente se modificó a 80 millones obligando en abril de 2000 a la creación de un patronato para buscar fondos⁴⁹–. Igual polémica

45. Sebastián. “Geometristas mexicanos, la vocación constructiva, la auténtica escuela mexicana de escultura y el futuro de la geometría”, *Escultura mexicana*, p. 315.

46. *Guadalajara ciudad de...*, pp. 349-354.

47. *Ibid.*, p. 400.

48. Javier Ramírez. *Miguel Miramontes*. Escultor Expresionista de la Escuela Mexicana. [http: www.lakesidedirectory.com/business/miguelmiramontesbiografia.htm](http://www.lakesidedirectory.com/business/miguelmiramontesbiografia.htm), consultada en junio de 2007.

49. *Guadalajara ciudad de...*, pp. 312-325.

50. *Ibid.*, p. 341.

51. *El Informador*, Guadalajara, 19 de julio de 1999, p. 8-D; y 7 de octubre de 1999, p. 2-B.

52. Sebastián, *op. cit.*, p. 315.

53. *El Informador*, Guadalajara, 19 de julio de 1999.

causó su ubicación y las formas de expresión de estos hechos artísticos.⁵⁰

El conjunto, todavía inconcluso, se inscribe en la corriente de la escultura pública monumental y urbana, en cuya “gestación, una vez más, Mathias Goeritz fue fundamental”, como lo reconoce el propio Sebastián.⁵¹ Los seis arcos metálicos que forman la estructura de aproximadamente 11 toneladas de peso y 52 metros de altura corresponden, según comenta el autor, con la fusión de arte, ciencia y tecnología que caracteriza a sus trabajos;⁵² argumento que poco cuenta para quienes califican a esta escultura como uno de los siete adfesios de Guadalajara –y probablemente el más caro–, de acuerdo con la encuesta que durante junio de 2007 realizó Radio Metrópoli. Quizá la razón para tal calificativo se deba, parafraseando a Goeritz en el “Manifiesto de la Arquitectura Emocional”, a la falta de emociones verdaderas, que permitan considerar este conjunto como una obra de arte.⁵³

Las esculturas urbanas hoy

No obstante el breve trecho recorrido por la escultura urbana monumental en la capital jalisciense, apenas dos tercios de siglo, la presencia de estas estructuras en el perfil ciudadano es cada vez más notable. Este tipo de obras no sólo pueden constituirse en un hecho estético, en elementos de referencia para los desplazamientos, como décadas atrás se consideraron las torres de los templos, y en ciertos casos puntos de encuentro; también representan a la par de los programas arquitectónicos maneras en que se resignifica la ciudad desde el poder.

Sin embargo, el reconocimiento y la incorporación en la vida cotidiana de estas imágenes urbanas no siempre ha ocurrido de manera espontánea, varios son los ejemplos de apropiación en los últimos años que se deben a su condición de hito, a la facilidad de obtener los permisos y a las posibilidades de reunión que ofrecen para festejar hechos que no tienen relación

alguna con las figuras escultóricas, como ocurre con La Minerva al relacionarla con el equipo de fútbol Guadalajara y a la glorieta de los Niños Héroeos con el Atlas.

Otras simplemente tienen que esperar su oportunidad, tan solo una vez cada año, gracias al calendario cívico, asociadas casi siempre a natalicios de héroes, gestas históricas, conmemoración de leyes y decretos, etc., o aguardar a que lleguen mejores tiempos para ser revaloradas, tal como ocurre con el Pájaro Amarillo, “literalmente perdido entre las construcciones y las avenidas que están a su alrededor”,⁵⁴ a pesar de su importancia artística y de la influencia ejercida por su creador en la escultura urbana y monumental de México.

54. Mathias Goeritz. “Manifiesto de la Arquitectura Emocional”. Kartofel, *op. cit.*, p. 91.



El Pájaro Amarillo (fotografía de Beatriz Núñez, marzo de 2007).

55. Yolanda Bravo Saldaña. “Un ave sin nido”. http://www.obrasweb.com/art_view.asp?seccion=Testigo+Urbano&revista=382, consultada en marzo de 2007.

Finalmente, la presencia de Mathias Goeritz y su vocación constructiva coadyuvaron en la creación de “un arte mexicano que, simultáneamente, fuera universal”,⁵⁵ distinto de la Escuela Mexicana de Pintura de la primera mitad del siglo xx, pero al igual que ésta pública y monumental.



El Pájaro Amarillo (fotografía de Beatriz Núñez, marzo de 2007).

Relaciones intersemióticas: *Palacio municipal y mural* Fundación de Guadalajara

Nicolás Sergio Ramos Núñez
Juan Carlos González Vidal
Universidad de Guadalajara

Este trabajo surgió de la necesidad de explicar las especificidades codiciales en que se fundamentan las interacciones semióticas del Palacio Municipal con la obra mural de Gabriel Flores. Este “diálogo” rebasa el aspecto estético, al articular características de una formación cultural.

La inclusión de obras murales en determinados edificios constituyó una práctica extendida, su análisis nos pone sobre la pista de la trascrición de ciertas formas de ideología.

El Palacio del Ayuntamiento (Palacio Municipal) es un edificio realizado a mediados del siglo pasado. Arturo Camacho Becerra señala:

Desde su fundación, el ayuntamiento anduvo por diferentes sitios. No fue sino hasta 1948 cuando se emprendió la idea de darle una sede definitiva, utilizando para ello la manzana que ocupaba el Palacio episcopal [...] se levantó una construcción neocolonial, proyecto del arquitecto Vicente Medel y realización de la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos de Guadalajara; fue terminado en 1952, y diez años más tarde encargaron a Gabriel Flores la realización de los tableros murales...¹

Aunque Camacho indica que el autor del proyecto fue Vicente Medel, sin citar su fuente, la mayoría de los especialistas indican que el edificio fue proyectado por el arquitecto Vicente Mendiola Quezada, y que al

1. Arturo Camacho Becerra. “Un Palacio para el Ayuntamiento”. *Vinietas de Guadalajara*. Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara-El Colegio de Jalisco, 2004, p.151.

2. José Villagrán García, José Espinosa, Rodolfo Weber, Juan O' Gorman, Carlos Obregón Santacilia, Salvador Vertiz, Edmundo Zamudio, Augusto Pericoli, Federico Mariscal y Fernando Beltrán y Puga, entre muchos otros.

frente de la construcción estuvieron como responsables los ingenieros Mario Contreras Medellín y Marcelino Rodríguez Orozco, y como supervisor por el Ayuntamiento, el ingeniero Lorenzo Villaseñor.

Vicente Mendiola formaba parte del grupo de intelectuales que ya en la época vasconcelista gestaba la nueva Escuela Mexicana de Arquitectura, con expresiones arquitectónicas neocoloniales a través de la denominada “línea de la hispanidad”, a la cual se adhirieron muchos arquitectos del periodo.²

En el momento en que se concibió su proyecto, existían numerosos antecedentes de edificios públicos de estilo neocolonial en México. Uno de los más significativos fue el de la Secretaría de Educación Pública (1922), que a partir de 1928 contó con la obra mural realizada por Diego Rivera y otros destacados artistas. Fue una obra monumental, ya que la superficie del edificio era de 8 500m²–, y constituyó una de las influencias arquitectónicas del Palacio Municipal de Guadalajara.

El proyecto del Municipio se desarrolló en un terreno con una superficie de 3 304m²–, y contó con una superficie edificada de 8 894m²–, en dos niveles, más un sótano. Los trabajos de cimentación estuvieron a cargo de la empresa Estructuras Metálicas de Occidente. Para marzo de 1950, se habían colocado 200 toneladas de estructuras de acero; en enero de 1952 se hicieron los balcones y el 2 de diciembre se trasladaron las oficinas del Cabildo. Se inauguró el 31 de diciembre de 1952.

En el exterior, las cuatro fachadas simétricas y libres, recubiertas de cantera dorada de La Experiencia, Jalisco, muestran: en su primer nivel, un conjunto de arcadas de medio punto (44 arcos) con columnas de orden dórico, la mayoría de ellas con basas bajas, con excepción de las comprendidas en los remates de cada esquina, que son pareadas, poseen basas altas y están adosadas a los muros en “L”. Estas arcadas delimitan un corredor perimetral de circulación. También localizamos en este nivel un conjunto de ventanas de formato vertical, de menores dimensiones que las del nivel superior. En

la fachada norte existe una entrada al sótano del edificio. En la fachada sur, al centro, se ubica el acceso principal, tripartito, con tres cancelas, los laterales de menor dimensión que el central. En el segundo nivel, se localizan, en las cuatro fachadas, once ventanas con balcón, con herrería forjada, ocho de ellas simétricas y tres (la central y las esquineras), de mayor tamaño. Sobre la ventana central de cada fachada se encuentra, en altorrelieve, el escudo de armas de la ciudad en una pequeña espadaña.

La morfología del diseño respeta elementos de herencia hispánica, como son la distribución a partir de un patio central con arcadas y corredores, en torno del cual se dispone el resto de los espacios funcionales. Frente al ingreso principal, en el extremo norte, se ubica la escalinata, con una rampa central que se abre en dos laterales opuestas, de dos rampas también.

En el sótano del edificio se ubica un estacionamiento con 60 cajones; también se encuentran ahí oficinas, un almacén, parte del área jurídico-laboral, el área de mantenimiento de informática, dos baños, oficinas de asesores, un elevador con capacidad para seis personas, un área de psicología y un gimnasio de artes marciales para el personal.³

En el primer nivel, y en torno del patio central, se encuentran la Secretaría General, la Sindicatura, el Consejo de Colaboración, Relaciones Públicas, Contacto Ciudadano, Comunicación Social, Departamento Jurídico y baños públicos.

En el segundo nivel, se ubica el Salón de Sesiones de Cabildo, con capacidad para 300 personas, y que puede dividirse en dos áreas (de 200 y 100 personas) mediante un muro móvil. En el muro poniente de la sección de menor tamaño hay un fresco firmado por José Guadalupe Zuno, en el que se representan tres personajes históricos de pie, delante de la bandera nacional, destacando la figura central de Benito Juárez. Este salón, en su *plafond* original, realizado con molduras a base de yeso macizo, mostraba detalles ornamentales de hojas doradas en altorrelieve y otras decoraciones mixtilíneas,

3. Estas informaciones nos fueron proporcionadas amablemente por el ingeniero Agustín Parada Ávalos, Jefe del Área de Mantenimiento del Palacio Municipal, en entrevista guiada realizada el 11 de abril de 2007. Además, nos refirió que durante una excavación que se hizo en 2005, debido a una falla del cárcamo de aguas negras, se encontraron vestigios de alfarería y de edificaciones de diversos periodos que van hasta el virreinato. También señaló que el responsable del gimnasio es un oficial de la Marina retirado, que ofrece la instrucción en artes marciales, incluso a personas de la tercera edad que forman parte del personal.

4. Este salón cuenta con un acervo de 23 retratos al óleo de los ex presidentes municipales.

que debieron ser sustituidas recientemente por molduras de poliuretano que permitieron aligerar el peso de las anteriores, ya que la cubierta del segundo nivel se encuentra sobrecargada estructuralmente.

En la parte posterior al *presidium*, hay un acceso hacia la Sala de Ex presidentes,⁴ disimulado por el lambrín de madera que protege todos los muros del salón; aquí se desarrollan eventos específicos. En su muro oriente cuenta con un ingreso hacia la Sala de Espera de la Oficina de la Presidencia.

En este nivel se ubican servicios para la Presidencia Municipal y las oficinas de los regidores.

Los pisos son de mármol en casi todas las áreas interiores. El sistema estructural del edificio está hecho con base en elementos metálicos forrados de concreto hidráulico, y recubiertos –la mayoría– con la cantera dorada.

Cuenta con candiles de estilo europeo que decoran el Salón Principal y otras áreas. Tanto los colgantes como los arbotantes, fueron realizados por la empresa Camarasa de Tlaquepaque, Jalisco, y han sido objeto de restauración en época reciente.

Se puede observar que el autor del diseño quiso realizar un edificio elegante pero sobrio, que seguía el modelo de la arquitectura virreinal de los siglos xvii y xviii; es evidente que intentaba evitar que su obra chocara con el contexto urbano.

Mendiola Quezada procuró una adecuada iluminación y ventilación a través del patio, que además funciona como solar, espacio de reunión y vinculación. Asumió un estilo arcaizante, pese a conocer y respetar las propuestas realizadas por José Villagrán García, y que estaba consciente de que su diseño podría parecer “arqueológico”, pero, como lo veremos, implicaba una dimensión simbólica que hacía pertinente un modelo anterior.

En el diseño destacan el carácter del edificio, manifiesto en los signos emblemáticos de identidad colectiva, así como la morfología de la planta tradicional

de muchas edificaciones tapatías, como el Palacio de Gobierno y el Palacio Legislativo. En las tres edificaciones, además, se han incluido murales de destacados artistas de Jalisco, que en el caso del Palacio Municipal corresponden al trabajo de Gabriel Flores, cuya obra viene a reforzar el conjunto de significados identitarios y localistas que marcan el edificio.

Desde las primeras décadas del siglo xx, el estilo neocolonial fue una de las bases en que se cimentó el proyecto de una arquitectura nacionalista. En este sentido, resulta significativa la referencia que de él se hace en la *Enciclopedia de México*: “El Palacio del Ayuntamiento fue construido durante la administración del gobernador González Gallo en ese estilo extemporáneo que se denomina *oficial*”.⁵

Por otro lado, constituyó uno de los modos en que la tendencia cultural de valorar lo mexicano se inscribió en el campo arquitectónico. Así, nos encontramos ante un proyecto que implicaba preocupaciones sobre la identidad nacional, promovido por el gobierno. Ese carácter oficial es comentado también por Fausto Ramírez.⁶

Podría resultar contradictorio que se concibiera una arquitectura mexicana a partir de modelos coloniales, sin embargo, hay que tener presente que lo español es el componente mayoritario de la cultura mexicana. Cuando se verifican desplazamientos en los paradigmas culturales, generalmente sobrevienen fracturas identitarias. De este modo, la sociedad tiende a buscar elementos en los cuales asentar una nueva identidad. Luego del inicio de la Revolución, y hasta la década de los cincuenta, la problemática de la identidad nacional constituyó una de las preocupaciones fundamentales. Varios intelectuales se avocaron a intentar definir esta identidad.⁷

La preocupación por la identidad nacional transcribe no solamente el advenimiento al poder, sino el fortalecimiento de una burguesía nacionalista. En una circunstancia de progreso económico, los principales

5. “Guadalajara”. *Enciclopedia de México*. México: SEP/INAH, 1974, (vol. especial reeditado por el Gobierno de Jalisco), s. p.

6. Fausto Ramírez *Crónicas de las artes plásticas en los años de López Velarde (1914-1921)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1990, p. 24.

7. Entre otros: Samuel Ramos. *El perfil del hombre y de la cultura en México*, 1934. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 1952 y Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano*.

beneficiarios de la situación tienden a establecer una comunidad nacional.

Lo interesante de esta dinámica identitaria es que no fue homogénea: áreas especializadas basaron su estrategia fundadora en elementos diferentes con respecto a otras.

Ciertas expresiones literarias, filosóficas y pictóricas privilegiaron la revaloración de lo prehispánico. La épica indígena pasó a ocupar una de ellas.

En el dominio de la arquitectura se puso de relieve, primero, la “línea de la hispanidad”. Una explicación parcial a esto la encontramos en la propia memoria semiótica del campo, constituida casi exclusivamente por componentes de origen español, de modo que las posibilidades expresivas se encontraban determinadas por dicha memoria. No hay que olvidar que la arquitectura jugó un papel fundamental en la construcción de un nuevo espacio luego de la conquista: hizo posible el proyecto de una sociedad urbana con un nuevo orden social, económico e ideológico. Las edificaciones del nuevo espacio sustituyeron a las construcciones del antiguo.

Luego, la revaloración de la hispanidad constituyó ideológicamente una reacción contra los estilos arquitectónicos cultivados y promovidos durante el porfiriato. Era lógico que la atención se volviera hacia los antecedentes que, además, connotaban una mayor proximidad cultural. En el régimen porfirista, los sectores dominantes giraban en torno de Francia e Inglaterra. Había un intento no sólo por distinguirse, sino por apartarse de los elementos culturales identificados con lo local. Con la caída del régimen, se generó una dinámica tendente a la “nacionalización de la cultura”, promovida por una burguesía nacionalista.

Elementos del pasado fueron recircunstan-
cializados. De este modo, los edificios neocoloniales ampliaron esa dimensión simbólica e incorporaron nuevos trayectos de sentido.

Aquí opera un proceso similar al de la producción textual (nos referimos en este momento a textos conformados por unidades creadas expresamente para significar): existe un preconstruido que es interpretado bajo la óptica de circunstancias sociohistóricas diferentes. La interpretación somete al preconstruido a transformaciones que afectan, cuando menos, el plano del contenido; las transformaciones más profundas generan modificaciones en el plano de la expresión. Durante este proceso se establece una tensión dialéctica: en tanto que la nueva manifestación tiende a la modificación del preconstruido y éste presenta una resistencia a la modificación.

El estilo neocolonial intenta ser mimético con respecto a su modelo. No obstante, el mimetismo no es completo. Si nos situamos en las técnicas de construcción, hay diferencias. Una de ellas radica, por ejemplo, en que la cantera es utilizada como recubrimiento, y no como material estructural. Otra es la adaptación a necesidades del presente, como el estacionamiento.

Podemos señalar aquí la reproducibilidad de las expresiones que aborda Umberto Eco.⁸ Dado que consideramos el edificio en su dimensión simbólica, lo que comprende una relación entre furtivos; es decir, entre elementos lingüísticos de naturaleza diferente.

Al hablar de las construcciones neocoloniales, y del edificio del Ayuntamiento en particular, los consideramos especímenes concretos de un modelo precedente. La relación que en este caso une a las expresiones concretas con el tipo, se basa en lo que Eco denomina “unicidad material” de los especímenes: se trata de signos que, a pesar de ser reproducidos conforme a un modelo, presentan con respecto a él rasgos particularizantes: “Modos diferentes de producción de la expresión (con la relación tipo-especimen que suponen) determinan una diferencia fundamental en la naturaleza física de los diferentes tipos de signos”.⁹

Las diferencias en el tipo otorga a los furtivos un vínculo diferente, ya que las características del plano de

8. Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977, pp. 269-276.

9. *Ibid.*, p. 277.

la expresión se manifiestan como unidades codificadas en el plano del contenido: la materialidad expresiva, por ejemplo, señala estados del mundo, y se halla en relación con circunstancias socio-históricas precisas; se trata entonces de una información registrada como parte de una configuración semémica. Por otra parte es cierto que, en las edificaciones, tal información generalmente sólo es captada por un ojo entrenado; sin embargo, muchos de los mensajes producidos están reservados a expertos, lo que no disminuye el interés por estudiarlos en sus rasgos codiciales.

Ante la objeción que pudiera suscitar concebir el edificio como conjunto de signos, pese a que hemos hablado de su dimensión simbólica, hay que recordar que Roland Barthes, desde la primera mitad de los años sesenta, había postulado la eliminación de la frontera que separaba los signos de las cosas.¹⁰ Cualquier objeto, por ser una creación humana, tiene una función específica, la cual se convierte en su contenido primario. Una vez establecido éste, el espectro semántico se expande.

Actualmente, la erradicación de esa frontera es una postura aceptada en la semiótica, y ha ayudado a ampliar su campo de estudio.

Desde este punto de vista, está justificado considerar la materialidad de un edificio como la expresión de un contenido. Independientemente de la intención de que una edificación tenga la finalidad de significar, significa y comunica. En el caso del estilo neocolonial es evidente que existía esa intención, pues al recuperar un elemento del pasado para formar parte de una estrategia identitaria, se ponía de relieve su función simbólica.

Entre 1962 y 1964 fue realizada la obra mural de Gabriel Flores que se encuentra en la escalera del edificio, y que lleva por título *Fundación de Guadalajara*. Consta de cinco paneles de 4.50 x 2.60 mts., dispuestos horizontalmente.

La disposición de los paneles manifiesta una estructura narrativa, que relata parte de la historia de

10. Roland Barthes. "Sémantique de l'objet". *L'aventure sémiologique*. París: Editions du Seuil, 1985, pp. 249-260.

Guadalajara. Se recurre a una segmentación del pasado preestablecida por el relato histórico para expresarla mediante elementos pictóricos. Desde la perspectiva analítica, lo que se presenta es una modelización secundaria (la historia) dentro de otra modelización del mismo tipo (la pintura). En el arte mural, la producción de semiosis depende frecuentemente de la convergencia de estos dos sistemas modelizadores secundarios.¹¹

Gabriel Flores plasma, en los cinco paneles, una serie de personajes con carácter colectivo (con excepción del último fresco, en donde aparece un personaje en su individualidad). Por otro lado, esos personajes se presentan en dos bloques diferenciados, que guardan relación antagonica. Para establecer las diferencias, el muralista se basa en un conjunto de significantes vestimentales y objetuales emblemáticos.

En el primer panel, “La conquista material”, apreciamos de un lado armaduras, cañones y espadas; y del otro, arcos y flechas. Estamos ante un conjunto de artificios semióticos que funcionan a nivel de la descripción caracterial. Con todo, tales significantes no son suficientes para establecer la etnicidad; ésta se establece de manera preponderante gracias al relato histórico, y es solamente en virtud de él que puede hablarse de significantes emblemáticos. Aunque en el resto de los frescos los significantes vestimentales están mejor definidos, podemos mantener la anterior afirmación.

Por otro lado, los utensilios en este mismo panel, además de remitirnos al campo semántico de la guerra, manifiestan la pertenencia de cada grupo a distintos estadios históricos; en esta oposición, los españoles son connotados como el grupo tecnológicamente más avanzado. El enfrentamiento está marcado así por el desequilibrio.

En tanto que el personaje que representa a los españoles aparece bien definido y con colores vivos, lo mismo que los objetos que se asocian a él, la representación de los indígenas es difusa y el color es desvaído (una especie de tono ocre), lo que constituye

11. Para lo relativo a los sistemas modelizadores secundarios, ver Yuri M. Lotman. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo 1970 (Col. Fundamentos, 58), *passim*.

una marca, a nivel de los rasgos morfológicos de la representación, que señala una relación dominante/dominado.

Podemos ver desde una estrategia semio-narrativa. En el mural se captan y sintetizan dos fases de la conquista: la militar y la cultural. Los tres primeros paneles se hallan dedicados a la conquista militar. Luego del avance inicial de los españoles, registrado en el primer fresco, se representa en el segundo, “Muerte de Pedro de Alvarado”, la resistencia de los nativos; ahí observamos a un ser con rasgos míticos que puede ser identificado como Tenamaxtli, pero que en realidad funciona de manera sinecdótica: representa a la clase guerrera, protectora de su pueblo, y la posibilidad de continuidad del pasado: aparece como el vencedor de los invasores. El episodio presentado es la batalla de El Mixtón, donde pereció Pedro de Alvarado. En la parte inferior, se aprecia a un grupo de chamanes cuyas posturas acusan una súplica a sus divinidades para que los favorezcan en lucha.

En el tercer fresco, “La fundación de Guadalajara”, las imágenes remiten al triunfo de los peninsulares y al momento en que lograron apropiarse del espacio del otro.

El cuarto panel, “La Conquista espiritual”, está consagrado a la conquista cultural. Como es sabido, ésta se produjo básicamente a través del proceso de evangelización, que comenzó tempranamente: hay que tener en cuenta que para 1522 Pedro de Gante había fundado el primer colegio en Texcoco. A pesar de que la conquista cultural constituyó un proceso más prolongado (y quizá más importante), el enunciante destina un mayor espacio a la fase militar, poniendo de relieve el uso de la fuerza en el sometimiento de los naturales.

La vestimenta del religioso posee rasgos que permiten la identificación de su rol temático, pero no aporta mayores detalles. Llama la atención la dureza de sus facciones, lo que contradice el estereotipo sobre la bondad de la Iglesia. La evangelización implicó, desde esta perspectiva, formas de represión, y se constituyó sobre las atrocidades de la fase anterior de la conquista

(la osamenta, el individuo que aparece en el suelo y la mujer que carga a un niño, connotan este hecho). Su objetivo último era la desaparición del otro, lo que implica un vínculo dominante/dominado.

Estamos en condiciones de precisar la postura enunciativa del destinador del mensaje. Se plasma como un denunciante de la brutalidad con que se llevó a cabo la conquista. Si recurrimos a la funciones concebidas por Jakobson, vemos una presencia destacada de la función emotiva, donde el destinador del mensaje expresa sentimientos y actitudes con respecto al referente. Es clara la empatía hacia los naturales.

Además, ve a los españoles como los extranjeros. Esto hace suponer que concibe a los naturales como lo propio, o como un antecedente de lo propio.

Finalmente el quinto panel, “El paseo del pendón”, funciona como epílogo respecto a los frescos anteriores. Aquí, la representación establece que un nuevo orden ha sido impuesto.

En los cuatro paneles que anteceden, el espacio es vago, difuso, y remite a ambientes agrestes. En el último, se plasma un espacio urbano, con las construcciones que los españoles impusieron. El nuevo espacio, hizo posible la materialización de un proyecto de sociedad urbana, el cual implicaba la instauración de un orden social y económico nuevo, y la conversión de los naturales a la fe católica. En este sentido es significativo que en el panel la construcción más destacada sea un templo.

Para que semejante proyecto tuviera éxito, fue necesario apropiarse del espacio del otro (conquista militar) y luego transformarlo (conquista cultural). El espacio jugó un papel importante en la “occidentalización” de los naturales, pues su transformación implicó nuevas formas de interacción entre los miembros de la sociedad.

Ahora bien, la cultura, concebida como una propuesta de conocimientos, establece a través de una serie de normas las formas de interacción no sólo entre los individuos, sino entre éstos y los objetos. Al ser impuesta una nueva organización espacial, tuvo lugar

una relación diferente de los naturales con el “mundo”. El espacio tiene, en muchos sentidos, un carácter prescriptivo: determina modos de habitar, desplazamiento, reunión, en síntesis, formas de vida.

Este es uno de los aspectos representados en el último fresco, y todo parece indicar que el enunciante concede gran importancia al papel que jugó la modificación del espacio.

Por otro lado, encontramos un elemento que nos remite al campo de lo clausal: un trabajador aparece en un primer plano colocando un muro de ladrillos en este panel, que simula la acción de tapiarlo. El artificio produce la concepción de una historia “cerrada”, consumada, y marca la clausura del relato. Además, funciona como un deíctico en la medida en que instala en la enunciación una coordenada de carácter temporal. Instituye una separación entre el presente y el pasado, de lo que puede deducirse que el enunciado, referido al pasado, fue generado en un ahora. Así, el relato queda propuesto como una especie de visión sobre el pasado.

Por último, vamos a ocuparnos de la figura que se encuentra en la parte inferior izquierda del mismo panel y que presenta una discordancia con el contexto. Se trata de un personaje que aparece con el torso desnudo, ante el muro construido por el trabajador. Al tomar en cuenta el muro de ladrillos que marca la división entre pasado y presente, el personaje se ubica en el ahora. Si como afirma Arturo Camacho Becerra, el rostro del personaje es el del propio Gabriel Flores,¹² estamos ante otra expresión deíctica: tal individuación equivale a la manifestación del “yo”; en este caso, también designaría al productor de la semiosis (al enunciante).

La figura presenta ciertas características morfológicas, como el hecho de que aparezca portando solamente unos pantalones, que hacen que se le asocie con los personajes que representan al bloque de los dominados. Ese aspecto reafirmaría lo dicho sobre la postura enunciativa.

En el último fresco se mantienen los bloques de personajes diferenciados, aun cuando los significantes

12. Camacho, *op. cit.*, p. 153.

vestimentales indiquen que en lo referente a los dominados no se trata ya de indígenas. Desde este punto de vista, las nuevas etnias que desempeñan el rol temático de los dominados, tienen su antecedente en los naturales, lo que señala una continuidad transhistórica de una jerarquización social.

Desarrollar el análisis de los códigos que permiten la interacción del edificio con la obra mural nos permite observar que el diálogo se articula sobre el eje de la identidad nacional, y viene a reproducir una circunstancia sociocultural en sus tendencias sincréticas. Si bien con el tiempo la tendencia a definir la mexicanidad a partir de los elementos prehispánicos e indígenas ha adquirido una mayor difusión,¹³ durante la primera mitad del siglo xx, otras propuestas estaban vigentes. Este hecho contribuía a la generación de tensiones en el universo cultural, que se manifestaban a través de diferentes formas de semiosis. En el caso que nos ocupa, la expresión de las tensiones tiene lugar por medio de una relación de carácter hipotáctico entre sistemas diferentes. Al ser vehículo de una estrategia identitaria, el edificio no podía sino convocar, en cuanto a su decorado pictórico, una expresión que se articulara sobre el mismo vector. El problema es que cada sistema, como se vio en el análisis, presenta un soporte identitario diferente, pues la obra de Gabriel Flores responde a cierta tradición “retórica” del muralismo, que reivindica el elemento indígena.

Intentamos poner de relieve dos cosas: a) la manera en que zonas especializadas, no obstante compartir la misma preocupación –la de la identidad nacional–, dan una solución distinta al problema, y b) la interacción que tiene lugar entre mensajes generados en tales zonas que, a final de cuentas, nos remite a rasgos específicos de sus circunstancias socio-históricas de emergencia.

13. En la actualidad la difusión es tan grande que, inclusive en el ámbito deportivo, se verifica dicha estrategia identitaria: en juegos de fútbol del equipo nacional, los comentaristas hablan frecuentemente y con toda naturalidad de la “selección azteca”.

ESTUDIOS JALISCIENSES

73

Introducción

Angélica Peregrina

Angélica Peregrina

Ramón Ochoa impulsor de la medicina científica en Guadalajara

Sobre la trayectoria del médico Ramón Ochoa, importante actor en el desarrollo de la enseñanza de la medicina en Guadalajara al mediar el siglo XIX. Su particular interés por la docencia lo llevó a desarrollar de manera combinada sus tareas como médico en el Hospital de Belén y profesor del Instituto del Estado.

Palabras clave: Medicina, Docencia, Guadalajara, Ramón Ochoa.

Rebeca Vanesa García Corozo y María del Pilar Gutiérrez Lorenzo

Reyes García Flores: un catedrático de medicina en la Guadalajara del siglo XIX

Rescata desde una perspectiva sociocultural al poco conocido Reyes García Flores, catedrático de medicina y naturalista tapatío de la segunda mitad del siglo XIX, quien desarrolló una brillante carrera profesional como médico del Hospicio Cabañas, médico de cárceles y regidor del Ayuntamiento de Guadalajara; y refiere su contribución al desarrollo de la ciencia y la cultura tapatía.

Palabras clave: Reyes García Flores, Medicina, Guadalajara, Institucionalización y profesionalización de la medicina moderna.

Jaime Horta Rojas y Gabriela Guadalupe Ruiz Briceño

Salvador Garcíadiego y Sanromán (1842-1901). Notas biográficas

Acercamiento biográfico a la trayectoria profesional de este médico cuya actividad estuvo signada por su interés en la difusión de nuevos saberes médicos y por su significativa participación en la transformación de la práctica y enseñanza de la medicina, logrando, en 1888, la independencia de la Escuela de Medicina de la tutela del gobierno del Estado y la transformación del Hospital Civil en hospital escuela.

Palabras clave: Higiene, Educación, Salud, Salvador Garcíadiego, Guadalajara.

Luciano Oropeza Sandoval y María Guadalupe García Alcaraz

Ignacio Chávez Medina y los caminos de la especialización médica en Guadalajara

Mediante la vida académica y laboral del doctor Ignacio Chávez Medina se examinan algunos cambios en los estudios de especialización de los médicos de Guadalajara a partir de la segunda década del siglo XX. Como primer egresado de la Facultad de Medicina que realiza estudios de posgrado en los Estados Unidos, su trayectoria ilustra la sustitución de las tradiciones formativas que prevalecían en el gremio médico desde el siglo XIX.

Palabras clave: Medicina, Docencia, Ignacio Chávez Medina, Especialización médica, Guadalajara.