

J ESTUDIOS ALISCIENSE S

81

Agosto de 2010

Nacionalismo y Vanguardia

INTRODUCCIÓN

Juan Arturo Camacho Becerra

MARTÍN ALMÁDEZ

*El muralismo y los artistas
de Jalisco 1920-1950*

LUIS JOSUÉ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

*Deseos y prejuicios: la representación
indígena fotográfica en Juan Rulfo*

ANNE LEBREC

*María Izquierdo:
Una aproximación metafísica*

CRISTÓBAL ANDRÉS JÁCOME MORENO

*Composiciones visuales:
Mathias Goeritz en Guadalajara*

81

JALISCIENSES

ESTUDIOS

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); Salomó Marqués (Universidad de Girona);

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

COORDINADOR DE ESTE NÚMERO: Juan Arturo Camacho Becerra

Agosto 2010

Nacionalismo y Vanguardia

INTRODUCCIÓN

Juan Arturo Camacho Becerra 3

MARTÍN ALMÁDEZ

El muralismo y los artistas 6
de Jalisco 1920-1950

LUIS JOSUÉ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

Deseos y prejuicios: 22
la representación indígena
fotográfica en Juan Rulfo

ANNE LEBREC

María Izquierdo: 38
una aproximación metafísica

CRISTÓBAL ANDRÉS JÁCOME MORENO

Composiciones visuales: 56
Mahias Goeritz en Guadalajara

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 04-2009-040620134300-102 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 15 de julio de 2010
en Grupo Gráfico Consultor, S.C.
Enrique Díaz de León No. 13, Col. Centro, CP 44200, Guadalajara, Jalisco.

Introducción

Nacionalismo y vanguardia

Nacionalismo y vanguardia fueron dos conceptos que motivaron la creación artística en México durante la primera mitad del siglo xx. En este proceso, artistas nacidos en Jalisco tuvieron una participación importante, así como otros originarios de distintas latitudes que hicieron de Guadalajara su centro de creación.

En el presente número de *Estudios Jaliscienses*, se incluyen propuestas de análisis que giran en torno de este tema, exploran las conexiones y aportaciones a la cultura contemporánea de México y abonan a una historiografía del arte en Jalisco, aún en ciernes. Las reflexiones y las hipótesis van acompañadas del dato histórico o del análisis iconográfico de expresiones artísticas que en su momento convocaron la atención de los artistas nacionales e internacionales.

No obstante que el muralismo como escuela pictórica ha sido objeto de numerosos estudios, muy pocos autores se han ocupado de señalar la participación de los artistas jaliscienses como promotores e innovadores de este movimiento pictórico mexicano, considerado entre los más importantes del siglo xx. Martín Almádez hace un recuento en el que analiza las causas del movimiento y la participación de pintores como Jorge Enciso y Roberto Montenegro, a quienes señala como creadores de iconos nacionalistas que se divulgaron profusamente en las décadas posteriores, como un indígena saludando al sol y a los volcanes, y la pareja de bailadores de jarabe. Almádez no se queda en el recuento ya que se cuestiona acerca de los valores artísticos que puede contener una obra de arte patrocinada con recursos gubernamentales, así como el peso de la intención civilizatoria sobre la propuesta plástica; identifica elementos característicos y esenciales del movimiento y concluye con una invitación a su disfrute y valoración dirigida a las nuevas generaciones de espectadores.

La recepción crítica de la fotografía de Juan Rulfo, surgida a raíz de la publicación del libro *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, es el tema del ensayo de Luis Josué Martínez, quien indaga acerca del código de artísticidad de la fotografía mexicana construido a partir de concepciones estadounidenses y europeas. Respecto de las primeras, señala que provienen del Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, principalmente de su director Edward Steichen, quien promovió una estética con valores propios del medio y los relacionó con una estética de “documentalismo humanista”. Este último valor, dice Martínez, se acomodó a la necesidad político-cultural de crear una identidad nacional posrevolucionaria, una construcción de “lo mexicano” basada en la representación de aquel otro mexicano: el indígena y el campesino. Señala que es un error valorar la obra fotográfica de Rulfo como se hace con su literatura. Hay que ver la fotografía del escritor desde las diferentes intenciones del autor en su realización puesto que formaron parte de diferentes proyectos. Por lo tanto deben distinguirse las fotografías correspondientes a las utilizadas para un trabajo en particular de las que él tomaba por autosatisfacción o por el gusto fetichista de la imagen. A partir del análisis de siete imágenes, Martínez propone ver a un Rulfo más auténtico, alejado del canon esteticista de la fotografía mexicana del siglo xx.

María Izquierdo hasta ahora ha sido encasillada como una pintora de fuerte raigambre en la cultura popular mexicana. Es por ello que resulta original la propuesta de Anne Lebrech al estudiar las relaciones estéticas y formales entre la obra del pintor Giorgio de Chirico y las de la pintora mexicana a partir del concepto psicoanalítico *unheimliche*, que la autora del ensayo traduce como “inquietante extrañeza”, la experiencia en donde lo familiar de la vida psíquica se transforma en extraño y desconocido al irrumpir en la realidad cotidiana. Lebrech identifica una serie de elementos y atmósferas comunes a los dos artistas para representar una estética de lo extraño basada en el presentimiento de otra realidad a través de lo visible.

Lebrech, partiendo de un análisis iconográfico, encuentra que la obra de Izquierdo, además de presentar una propuesta plástica innovadora, descubre también la visión de un mundo que cambia de manera brutal, el paso del México tradicional al México moderno, en donde se evidencia un sentimiento personal de angustia existencial. Más que mostrar una decepción por los resultados de la revolución mexicana, los cuestionamientos de Izquierdo están más cercanos a la pintura

metafísica de Chirico, para así construir una poética de la ausencia, del vacío y la inmovilidad.

Mathías Goeritz fue un artista que revolucionó la concepción de la forma y el espacio en una época dominada por el discurso nacionalista. Visto a distancia su legado se ha convertido en un referente de las ideas desarrolladas en el ambiente cultural mexicano de la segunda mitad del siglo xx. Cristóbal Andrés Jácome hace un análisis de los principios pedagógicos, estéticos y espirituales que motivaron a Goeritz durante su permanencia en Guadalajara, y afirma que las líneas conceptuales trazadas en esta ciudad fueron determinantes para su carrera.

Jácome relata cómo el arquitecto Ignacio Díaz Morales, inspirado en las ideas de la Escuela de Artes y Oficios de la Bauhaus, al proponerle a Goeritz que en lugar de impartir historia del arte inició la cátedra de educación visual presentó innovaciones significativas para el lugar y para la época. La cuidadosa investigación de Andrés Jácome identifica las fuentes pedagógicas de Goeritz para transmitir a sus alumnos de que el arte, más allá de representar algo, cumple con una función espiritual, habla de sus lecturas y principios pedagógicos.

En la segunda parte del artículo se narra la intensa actividad desplegada por Goeritz como difusor cultural de la galería Camarauz de Guadalajara, espacio en el que presentó exposiciones de escultura de figuras casi abstractas, además de la colectiva “Arte sin fronteras”, una exposición que integraba obras de Arshile Gorky, Henry Moore y Paul Klee, un acontecimiento inédito para la ciudad en 1950. El autor concluye que la estancia de Goeritz en la capital tapatía compone un eslabón no sólo entre la cultura europea y la mexicana, sino la integración de principios estéticos y espirituales que marcaron una huella indeleble en la obra del artista.

Las hipótesis y análisis contenidos en los cuatro artículos constituyen nuevos elementos para el estudio de los conceptos de nacionalismo y vanguardia, y detalla cómo éstos influyeron en la creación artística de los muralistas jaliscienses, de Juan Rulfo, María Izquierdo y Mathías Goeritz: un periplo que inicia con la creación de iconos nacionales y concluye con la propuesta innovadora de considerar a los espacios y formas más allá de la figuración.

Juan Arturo Camacho Becerra
El Colegio de Jalisco

El muralismo y los artistas de Jalisco 1920–1950

Martín Almádez

CECA

El nacimiento del muralismo no pudo tener escena más plástica y monumental que aquella registrada en las afueras de la Academia de San Carlos, en julio de 1911, cuando los alumnos en huelga recibieron a su director, Antonio Rivas Mercado, con un cromático acervo de huevos crudos, cebollazos y jitomatazos, acción que alcanzó para convencer al funcionario de regresar al refugio de su Mercedes Benz sin soltar de la mano a su pequeña hija.

Los estudiantes estaban enfurecidos por la disminuida calidad docente luego de los acontecimientos cruentos que imponía el movimiento revolucionario, pero aún más, los mantenía en actitud rebelde un acto de necedad interno: la imposición de su profesor de anatomía artística que se negaba a permitirles la práctica de la autopsia pero sí les vendía hojas mimeografiadas.

Un boletín anunciaba el inicio del paro de labores a partir del 28 de julio de ese año, conocido como el de las libertades. El comité ejecutivo de los demandantes visitaba las redacciones de los periódicos con la finalidad de externar sus oposiciones, entre las que destacaban la reglamentación escolar y su inclinación estética por corrientes que calificaban de conservadoras, así como su rechazo a los “científicos” de la escuela, la defensa de la democracia y su lucha por una Constitución. Entre los

principales delegados que asumían este papel promotor aparecía el nombre de un tal José Clemente Orozco.

Los sucesos ocurridos alrededor de la Academia de San Carlos ya habían desbordado el campo creativo y se internaban ahora en el ámbito ideológico, tan efervescentes en el país: Francisco I. Madero acababa de entrar triunfante a la ciudad de México y con él un júbilo nacional de restablecimiento social y aparente paz. De esta manera el embrión de lo que sería en un tiempo inmediato el muralismo tomaba dimensiones lógicas.

Las bellas artes y los hechos políticos se fusionaban y las primeras corrían el riesgo de perder el motivo real de su participación. Mientras, las inconformidades respecto de la vida en San Carlos no vieron una pauta sustancial hasta la llegada, en 1913, del nuevo dirigente, Alfredo Ramos Martínez, quien impulsó más de alguna de las inquietudes renovadoras con la continuidad de talleres al aire libre –con base en moldes de yeso y modelos indígenas vivos– que habían sido formas de trabajo durante la huelga y que permitieron un breve auge del paisajismo como último estertor del academismo de la vieja San Carlos, y en donde coincidieron tímidamente, entre otros, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas.

Unos meses después, a finales de 1914, Ramos Martínez fue sustituido por el tapatío Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, quien con su amplio conocimiento de la cultura europea quiso revolucionar el sistema y permitir la libertad absoluta de propuestas, sin evitar con esto, un descontrol administrativo y casi organizativo de la Academia. El Dr. Atl desde 1910 venía impulsando a los más jóvenes –entre los que se contaban Rivera y Orozco– a sustituir las tendencias, dando como ejemplo y punto de partida la formación del Círculo artístico, que tenía como objetivo desarrollar grandes murales en espacios públicos.

Ya en 1910, Jorge Enciso presentó en la exposición mexicana del centenario de la independencia las pinturas *Anáhuac*, *Aborígen*, *Cuauhtémoc* y algunos paisajes. A propósito de *Anáhuac*, Ricardo Gómez Robelo escribió:

Es un poco duro y desentonado; pero se le perdona esto por el mérito indiscutible de la composición; sirve de fondo la masa ocre y azul de un nevado ... crece en la orilla más próxima el nopal simbólico, y un indígena de estirpe real destaca su tez cobriza sobre el resto yergue la testa coronada de plumas –viva de inteligencia y ardor– y alza al cielo los brazos en un saludo triunfal a la luz del nuevo día.¹

Con ello anunciaba uno de los iconos de identidad nacional difundidos por el muralismo, elementos insustituibles de su oferta pictórica que forjaron más que una nueva imagen de la pintura (véase imagen 1).²

Las inquietudes inculcadas por Gerardo Murillo a los jóvenes creadores no se limitaron al plano estético y se extendieron al político, consiguiendo con ello la incondicionalidad a la estrategia operativa de Carranza, quien al verse obligado a emigrar con la llegada de los villistas fue seguido por el grupo del Dr. Atl, entre los que vuelve a sobresalir Orozco, quien sustituyó los moldes de yeso por los cuerpos colgados y fusilados de la revolución. Entre tanto, otros distinguidos sancarlistas, como Diego Rivera y Roberto Montenegro, reunían técnicas y teorías plásticas en Europa. Montenegro, jalisciense de origen, realizó en 1919 su primera pintura mural en el casino de Palma de Mallorca, España, mientras que Rivera se involucraba con el cubismo.

II

La necesidad de los nuevos creadores por expresar trazos y colores distintos, en busca de la abolición de lo que consideraban obsoleto y ajeno a sus realidades; el florecimiento que mostraban en otros lares artistas mexicanos; la asesoría y entusiasmo del Dr. Atl, por

1. Ricardo Gómez Robelo. “La Exposición mexicana”. *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México*. Genaro García (dir.). México: Talleres del Museo Nacional, 1911, p. 250.

2. Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920–1925*. México: Editorial domés, 1985, p. 124.

medio de quien se dio un constante reconocimiento a la artesanía, sumaban, entre otros factores, una nueva propuesta plástica que ya había dado indicios de identidad con Jorge Enciso, el cual fijó signos básicos de lo popular y había inaugurado la pintura mural.

La artesanía resultaba ser un elemento de interés con fines estéticos para los buscadores de retos. Y Jalisco volvía a aparecer en primer plano: los sancarlistas más inquietos visitaron en Tonalá a Amado Galván y en Tlaquepaque a Pantaleón Panduro; del primero, alfarero y decorador, aquilataban “la esbelta complejidad”;³ y del segundo admiraban la “fineza humana de los moldeados”.⁴

Las consecuencias estilísticas que arrojó aquella escena donde Antonio Rivas Mercado fue ahuyentado de la dirección de la Academia se fraguaban de manera fragmentaria, pero con una misma necesidad: la búsqueda de lo nacional que expresara un mismo código, luego identificado como Escuela Mexicana de Pintura, la cual fue rápidamente ocultada por las estrategias políticas de un Estado que, atento a los movimientos sociales y artísticos, supo encauzar los brotes pictóricos a los objetivos de la revolución cada vez más institucionalizada.

“El arte por el pueblo y para el pueblo” fue el lema que tomó la nueva iniciativa plástica, planeada desde el ámbito burocrático encabezado por uno de los mayores artífices de la promoción cultural: José Vasconcelos.

Vasconcelos prefiguraba distintos frentes para la consolidación de la unidad nacional por medio de mecanismos educativos, por lo que le pareció que la idea de comisionar espacios públicos para los pintores –táctica inaugurada con anterioridad en 1910 por un grupo de jóvenes, entre ellos Orozco, para plasmar una obra colectiva en el auditorio de la Escuela Preparatoria– era la vía más adecuada para favorecer la participación ciudadana.

Los ideales posrevolucionarios, las emociones colectivas y la creciente convicción llevaban sin obstáculos a la visión de Vasconcelos a un terreno

3. *Ibid.*, p. 49.

4. *Idem.*

fértil para crear una verdadera palanca social, desde la rectoría de la Universidad Nacional primero, y después desde la Secretaría de Educación Pública (SEP), creada de manera oficial en julio de 1921 durante la presidencia de Álvaro Obregón. Asimismo, el llamamiento a los creadores hecho en mayo de 1921 por David Alfaro Siqueiros desde Barcelona, en la dirección de la revista *Vida americana*, al respecto de la orientación actual de la nueva generación americana, dio el contexto necesario a Vasconcelos para que en ese mismo mes iniciara con su operativo. Siqueiros exhortaba a construir

Lo perdurable que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales ... amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas ... *la ingeniería* sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas ... realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético... volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad ... acerquémonos, por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etcétera) ... Adoptemos su energía sintética ...⁵

5. *Ibid.*, p. 96

En julio de ese mismo año, Rivera estaba convencido de que “el progreso estético de un artista y el término de su búsqueda se encuentra en la observación y análisis del arte maya, azteca o tolteca”;⁶ mientras que el poeta José Juan Tablada y el Dr. Atl coincidían con los muralistas, aludiendo a lo prehispánico como el motor y raíz de un renacimiento nacional (véase imagen 2).

6. *Ibid.*, p. 24

III

La entusiasta misión de Vasconcelos pronto encontró eco en las personas que vieron en esa iniciativa una forma de expresión libre, novedosa, nacional y comprometida tanto con sus valores estéticos como idiosincráticos. Vasconcelos definió las características del muralismo y lo contextualizó como un arte criollo teórico: “un arte saturado de vigor primitivo, nuevos temas, combinando

la sutileza y la intensidad, sacrificando lo exquisito a lo grande, la perfección a la invención”.⁷

El responsable de la educación nacional reclutaba pintores apoyado en el liderazgo del recién llegado de Europa, Diego Rivera, para iniciar la elaboración de murales. El operativo del programa, según el propio Vasconcelos, mantenía la exigencia de “poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías”.⁸

Así fueron obteniendo sus muros Montenegro,⁹ Enciso, Orozco, Xavier Guerrero, por citar a los jaliscienses. *La danza de las horas*, de Roberto Montenegro, pintada en 1922 en la iglesia de San Pedro y San Pablo, fue la primera obra comisionada, y se le considera como el inicio del movimiento. En este trabajo inaugural de tan trascendente consecuencia –al que luego fuera considerado “la apoteosis del regreso a lo nuestro”–¹⁰ ayudaron a Montenegro en su construcción los también procedentes de Guadalajara, Jorge Enciso y Xavier Guerrero.

IV

El muralismo mexicano, que gozó de una auténtica renovación plástica con trascendencia internacional por la aportación pictórica de sus creadores y por la institucionalización de su mecanismo desarrollador, tuvo, en estas mismas características, sus principales cuestionamientos acerca de su verdadera libertad estilística.

¿Hasta dónde se procuraba una libertad ajena a todo compromiso social, ideológico e incluso político? ¿Era válido hablar de arte cuando los cánones estaban dirigidos desde la esfera gubernamental? ¿Se consideraba un acto de reflexión axiológica y placer visual, cuando su propósito se fundaba en una función didáctica? ¿Podía rebelarse contra la propia sociedad al estar al servicio del gobierno? ¿No pesaba más su espíritu civilizatorio, educativo, que su posible construcción plástica? ¿El arte hecho por el pueblo para el pueblo, era el futuro del arte por amor al arte?

7. *Ibid.*, p. 114

8. *Idem.*

9. Rafael Carrillo. *Pintura mural en México*. México: Panorama Editorial, 1981, p. 121.

10. Charlot, *op. cit.*, p. 128.

El muralismo, polémico, desde su propia defensa política marcaba ya una discusión saludable en la gestación de una forma distinta de crear, en la que presentaba dentro de su accionar temático:

- a) El toque indigenista, fuera de un interés ideológico, se presentaba como la innovación de una subcorriente estética.
- b) El trazo desenfadado, de apariencia caótica, de pincel rudo y color casi puro, acompañaba a las figuras humanas y pinturas de disminuidas definiciones y registraba una reproducción de elementos múltiples, soólo diferenciada por la preferencia hacia la perspectiva.
- c) El muralismo pretendió ser parte de la vida cotidiana, estar en las calles, ser las calles y fungir como ente didáctico, de ahí que su carácter pictórico sea esencialmente descriptivo.
- d) Presentó el dilema del arte prefabricado: convencer o agradar. Antítesis del arte libre.
- e) Se inclinó por una forma pura, por un propósito pragmático en términos plásticos. Los medios y materiales que utilizó fueron considerados como arriesgados.
- f) La tradición prehispánica y la colonial se transformaron en lo popular: se creó un lenguaje nacional moderno basado en colores vivos y formas divertidas.
- g) Se instauró la perspectiva elevada, deformaciones ópticas, múltiples puntos de vista, construcciones engañosas dentro de una real.
- h) Líneas, colores, proporciones, ritmos fueron herramientas con las cuales podía armarse un estado ideal de la sociedad.
- i) El dilema era respetar el plano del muro o perjudicar ópticamente su función arquitectónica.
- j) En 1925 Rivera resolvió el problema óptico en comparación con el caballete.
- k) El elemento arquitectónico dictó la escala, la composición y el tema, en relación directa con las primeras basílicas italianas.

V

El muralismo, sustentado más como un instrumento de gobierno que en sus propias convicciones creativas y florecimiento libre, menguó su fuerza como movimiento al perderse el insumo principal con la renuncia de José Vasconcelos a la SEP, en 1924. No obstante, alcanzó a dejar sus huellas irreductibles en espacios significativos para la historia del país, y sobre todo, para el perfil del mexicano.

Los trabajos que realizaron Roberto Montenegro, con el apoyo de Jorge Enciso y Xavier Guerrero, en la Antigua Iglesia y Convento de San Pedro y San Pablo¹¹, provocaron comentarios como el de Alfonso Cravioto quien dijo: “Un climax triunfal es el dibujo para un vitral que desarrolla, con un equilibrio cuidadoso, todo lo pintoresco de la más genuina de nuestras danzas”,¹² en referencia directa al jarabe tapatío. Y respecto de *La danza de las horas*, el mismo Vasconcelos expresó: “inició Montenegro el movimiento de pintura mural que después ha trascendido más allá de la nación y es hoy práctica norteamericana”.¹³

El siguiente espacio por el que se decidió Vasconcelos, y que contó con la aprobación del presidente electo Álvaro Obregón, fue la Escuela Preparatoria en cuyo auditorio, Diego Rivera pintó en 1922 su primera obra, a la encáustica, en más de 900 m², intitulado *La Creación*.¹⁴ Los trabajos de Rivera recibieron una crítica desfavorable nada menos que del rector de la Universidad Nacional, Ezequiel A. Chávez, quien espetó un sonoro “esas pinturas no son bellas”¹⁵ frente a una multitud de estudiantes. Asimismo los trabajos de Diego Rivera encontraron más obstáculos:

Entre el grupo reaccionario, se hizo un juramento para detener a Diego. En un principio le prometieron una buena paliza y luego se inclinaron por el linchamiento. Al día siguiente, Rivera y sus discípulos subieron a sus andamios ostentosamente provistos de grandes pistolas.¹⁶

11. Carrillo, *op. cit.*, p. 128.

12. Charlot, *op. cit.*, p. 123.

13. *Ibid.*, p. 125.

14. Carrillo, *op. cit.*, pp. 81–82.

15. Charlot, *op. cit.*, p. 145.

16. *Ibid.*, p. 146.

Se recuerda también a partir de las paredes del antiguo San Ildefonso, la pereza con la que Siqueiros empezó a trabajar —a finales de 1922— a la encáustica *Los elementos*, y al fresco *Los mitos* y *El entierro de un obrero sacrificado*, de los cuales Vasconcelos comentó:

Durante dos años le había estado teniendo paciencia a Siqueiros, que nunca terminaba unos caracoles misteriosos en la escalera del patio chico de la Preparatoria. Entretanto, los diarios me abrumaban con la acusación de que mantenía zánganos con pretexto de murales que no se terminaban nunca o eran un adefesio cuando se concluían.¹⁷

17. *Ibid.*, p. 238.

Rivera, provocador nato, destinaba las siguientes palabras a Siqueiros:

Hay un pintor que, habiendo sido comisionado para cubrir un área de centenas de metros cuadrados y habiendo pintado, muy bien, un techo minúsculo, se siente inquieto y reclama porque las gigantescas bocinas del radiófono de la fama no han proclamado aún su gran mérito.¹⁸

18. *Ibid.*, p. 239.

Orozco llega en julio de 1923 para formar el trío mayor en la Escuela Preparatoria. En el patio pintó, al fresco, el tema de la revolución mexicana, mientras que en la escalera del edificio principal plasmó la fusión racional de indígenas y españoles. De Orozco, el poeta Tablada escribió:

Es una fuerza delirante, un instinto ciego, una sombría enfermedad y está vista y desproyectada en el papel por medio de los colores con todo lo que posee y ostenta, sordas rebeliones, fanatismos, supersticiones, efímeras ternuras, cóleras homicidas, orgullos y envilecimientos, profundos hastíos e ingenuas esperanzas.¹⁹

19. *Ibid.*, p. 250.

Y es que Orozco, quien guarda notorias distancias con el resto de los muralistas, ya dejaba, el mismo año que inició sus muros en San Ildefonso, testimonio teórico que sustentaban sus trazos:

La verdadera obra de arte, del mismo modo que una nube o un árbol, no tiene que hacer absolutamente nada con la moralidad ni con la inmoralidad, ni con el bien ni con el mal, ni con la sabiduría ni con la ignorancia, ni con el vicio ni con la virtud. Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar. No debe connotar teoría alguna ni anécdota, relato o historia de ninguna especie. No debe contener opiniones acerca de asuntos religiosos, políticos o sociales; nada absolutamente fuera del hecho plástico como caso particular, concreto y rigurosamente preciso...²⁰

20. *Ibid.*, p. 276.

Un tercer y definitivo espacio de la expansión fue el edificio de la SEP, en el que participaron regentados por Rivera, entre muchos otros creadores, albañiles, escultores, los jaliscienses De la Cueva y Guerrero. Todos en conjunto improvisaron material y técnica que de acuerdo con su conocimiento, práctica e iniciativa para la investigación determinaron las características de “los dos patios ... unidos por la bella galería abierta que hoy vemos”, dijo Vasconcelos.²¹

21. *Ibid.*, p. 292.

Otros lugares que alcanzaron estos abarcadores brazos fueron los salones de la Universidad Nacional de Agricultura (ex capilla de Chapingo); la monumental escalera y corredores de Palacio Nacional; el Hospicio Cabañas –hoy Instituto Cultural Cabañas–, Universidad de Guadalajara (U de G) y Palacio de Gobierno de Jalisco; el Palacio de Gobierno de Michoacán; la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato; el Palacio de Gobierno de Coahuila; por citar sólo a los más destacados en su carácter de espacios públicos y oficiales.

VI

A pesar de que el muralismo tuvo sus inicios y esplendor en la ciudad de México bajo la guía de Vasconcelos desde una iniciativa de su administración, siempre estuvo originado y ligado a Jalisco debido a que sus iniciadores habían tenido su formación en la Perla de Occidente, y algunos habían contado con la fortuna de

conocer las tendencias europeas, cuyas apreciaciones, a su regreso al país, les sirvieron para introducirse en los retos que significó esta expresión.

Las inquietudes de pintar en espacios públicos nacieron de la iniciativa del Dr. Atl, con la propuesta hecha a generaciones más jóvenes de organizar el Círculo artístico; el director de San Carlos, Alfredo Ramos Martínez, había recibido su enseñanza en Guadalajara; las primeras decoraciones murales las hizo en 1910 Jorge Enciso, en unas escuelas de la ciudad de México; la primera obra colocada dentro del proyecto vasconcelocista la realizó Roberto Montenegro; Xavier Guerrero se convirtió en el único avezado para la mezcla de materiales y preparación de paredes, al grado de ser indispensable como auxiliar de la mayoría de los pintores, sobre todo de Diego Rivera, tanto en la encáustica como en el fresco; no hay que dejar de lado las composiciones hasta entonces desconocidas, y desde luego, las inventivas y experimentos de David Alfaro Siqueiros; Amado de la Cueva junto con Roberto Montenegro aportaron técnicas y teorías que resultaban para más de alguno novedosas, adquiridas en su recorrido por Europa; Amado Galván y Pantaleón Panduro, ajenos al movimiento, fueron esenciales para la concepción y práctica de los fundadores de la Escuela Mexicana de Pintura que fortaleció el carácter popular en las formas y en los colores; José Clemente Orozco marcó un punto y aparte por su distinción plástica y apreciación pictórica, y como ninguno supo exponer en el muro y en el papel la coherencia del trabajo creativo y su único compromiso con la estética, como rama de la filosofía.

Las razones para que Jalisco guarde la presencia, origen y desarrollo de esta expresión son, además de las ya mencionadas, otras más, entre las que destaca la dada por el propio José Guadalupe Zuno, quien advirtió que esta corriente se dio con mayor libertad y naturalidad en esta ciudad, debido a que nunca fue instrumento de sistema alguno ni recurso de difusión

gubernamental. El mismo Zuno se convirtió en 1923 en gobernador de Jalisco, y por iniciativa suya vinieron los mejores creadores nacionales desterrados de la ciudad de México con la salida de Vasconcelos de la SEP.

Fue así que se conjuntaron pinceles de la talla de Dr. Atl, Jorge Enciso, Amado de la Cueva, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Carlos Orozco Romero, Jesús Guerrero Galván²² y Xavier Guerrero para dar un impulso a los todavía disfrutables muros tapatíos. El lugar de encuentro lo propició Ixca Farías en el patio del actual Museo Regional de Guadalajara, ya dirigido por él, y que luego el grupo fuera reconocido por terceros como Centro Bohemio, al cual acudían esporádicamente todo tipo de artistas, de distintas regiones del país.

Roberto Montenegro, quizá el de mayor conocimiento teórico y conquistas internacionales entre las que se cuentan reconocimientos, condecoraciones y distinciones diplomáticas, realizó, en 1958, *Apolo y las musas*, mosaico de vidrio para el frontón del Teatro Degollado, que por consecuencia de las críticas, fue retirado y destruido, y de cuyos rescoldos, la investigadora en cultura popular, Martha Heredia, conserva una parte. Luego hizo otro mosaico de vidrio para la Casa de las Artesanías en 1964, apenas a cuatro años antes de su muerte, *La muerte de las artesanías*.

Xavier Guerrero, llegado de Chihuahua, se había iniciado en 1910 con decoraciones de escenas bíblicas y bodegones en el Palacio de las Vacas, ubicado sobre la calle de San Felipe y Mezquitán; pinturas que a pesar de su deterioro actual siguen siendo vestigio del florecimiento tapatío. En 1923, Xavier Guerrero plasmó al temple de huevo, en la casa de José Guadalupe Zuno, la obra con el nombre de *Motivos mexicanos*. En 1935 desarrolló varios frescos, en el edificio del SUTAJ, con temas sociales.

Amado de la Cueva, quien originalmente había sido becado para irse a Europa por Basilio Vadillo por una propuesta del mismo Zuno, llegó de la ciudad de México en 1923 para incorporarse a un puesto de

22. Carrillo, *op. cit.*, p. 123.

23. José Guadalupe Zuno. “Pintura Mural”. *Bandera de Provincias*. Guadalajara, núm. 9, 1ª quincena de septiembre de 1929, p. 3.

24. Charlot, *op. cit.*, p. 348.

25. *El Informador*. Guadalajara, 14 de diciembre de 1923, p. 3.

26. José Guadalupe Zuno. “La pintura Mural”. *Bandera de Provincias*. Guadalajara, núm. 10, 2ª quincena de septiembre de 1929, p. 3.

bibliotecario público. Zuno le comisionó en 1924 que decorara el Palacio de Gobierno y luego la capilla anexa al antiguo edificio de la U de G, ahora Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz, donde tuvo como ayudante de lujo a David Alfaro Siquieros. Luego el mismo Zuno, como crítico de arte, dijo: “se confunden a primera vista las obras de los dos pintores, pero observándolas bien, luego se desprenden con toda claridad las angulosas, reconstruidas figuras de Alfaro, más amplias que las de Amado...”²³

La obra fue terminada en marzo de 1926. El primer día de abril De la Cueva perdió la vida en una motocicleta. De Amado de la Cueva, Xavier Guerrero recordaba: “En Guadalajara, Amado y yo vivíamos juntos. Amado era muy moreno, con pelo oscuro, traje negro, camisa negra, corbata negra y, porque tenía en esa época una irritación en las manos, guantes negros...”²⁴

Carlos Orozco Romero, quien al igual que De la Cueva había estado en Europa, a su regreso pintó el primer trabajo moderno a la encáustica fuera de la ciudad de México. El 12 de septiembre de 1923, en uno de los patios del ahora Museo Regional, plasmó un grupo de alfareros de Tonalá, un tema muy criticado por la prensa local: “¿El asunto para una pared, bóveda, vidriera, etc., de teatro, biblioteca, conservatorio, colegio o academia? Indios comiendo tortillas, indios haciendo monos de barro...”²⁵ Para Zuno, con este mural se “hizo una demostración de lo que se sostenía en esos momentos en México respecto de la composición plástica, de su equilibrio geométrico y de la situación irradial de las figuras para ponerlas al alcance del cono óptico”.²⁶ El mural fue borrado y hasta el año 2004 fue recuperado por los alumnos de la Escuela de Conservación y Restauración (véase imagen 3).

Jesús Guerrero Galván llegó a tener varias exposiciones nacionales y fuera del país. Con notoria participación como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes realizó su primera obra, al temple y medio

punto, en una bóveda del antiguo edificio de Telégrafos, Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz, en 1931. Su participación en este espacio cobra mayor importancia si se considera que es el nombre que aparece al frente de un grupo formado por universitarios que se identificó como Olimpo House,²⁷ o también conocido como el Grupo Universidad, integrado por José Parres Arias, José Sánchez Flores y Alfonso Michel.

José Clemente Orozco es punto y aparte. Luego de su participación en México con Vasconcelos y su viaje a Estados Unidos, Orozco regresó para pintar al fresco, de 1936 a 1939, las paredes y cúpula del Paraninfo Enrique Díaz de León de la U de G con imágenes de líderes corrompidos y el hombre pentafácico, respectivamente. En ese mismo periodo trabajó en el descanso de la escalera principal del Palacio de Gobierno con la figura del libertador Miguel Hidalgo; y dentro de esas fechas participó con una serie de frescos en los entramados de *La Conquista* en el Instituto Cultural Cabañas, para rematar, en la cúpula de la capilla que lleva ahora el nombre del pintor, con la figura magna y más difundida de su obra: *El hombre en llamas*.²⁸ Fue hasta 1948 que realizó la antigua Cámara de Diputados (área interna de Palacio de Gobierno, parte alta), donde plasmó a un Hidalgo en la máxima acción de libertad para las Américas: la firma del decreto de la abolición de la esclavitud; trabajo que terminó el mismo año de su muerte, acaecida en 1949.

VII

A noventa años de distancia, el muralismo mexicano es evaluado como un movimiento que más allá de sus intenciones didácticas permitió la discusión de los preceptos pictóricos y ubicó a México con sus artistas en el terreno internacional.

Nunca como en la época de esta tendencia sociocultural el país ha vuelto a tener un encumbramiento plástico que mueva a la discusión, el análisis y la reflexión acerca del acto creativo y su posible función o negación.

27. "El muralismo de ayer y hoy". *El Informador*. Guadalajara, 2 de septiembre de 2001.

28. Carrillo, *op. cit.*, p. 78.

La mayoría de sus hacedores fueron pintores para los que esta corriente fue una ventana distinta por dónde mirar el mundo y plasmarlo. Luego de su ciclo, supieron, con atingencia y escrutinio, mostrar nuevas tendencias y propuestas, aunque éstas ya no fueran acerca de los magnos muros, sino en la circunscripción del caballete.

Quedan para el aprecio y placer de los actuales espectadores esas enormes realidades cromáticas, multitudinarias, reivindicadoras, que en su momento llegaron para cicatrizar los daños hechos por una revolución, y que supieron, con el celo y talento de sus creadores, trascender su momento histórico.



Imagen 1. Anónimo, fotografía de Jorge Enciso junto a su cuadro *Anáhuac* (1910), plata sobre gelatina. Colección particular. En Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. 477 pp.



Imagen 2. Roberto Montenegro, *Platanales* (1926) Grabado, 32.5x36.5 cm Colección particular. En Esperanza Balderas, *Roberto Montenegro. La sensualidad renovada*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2001. 121 pp.



Imagen 3. Carlos Orozco Romero frente a su mural (1923). Museo Regional de Guadalajara. En Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Versión al español de María Cristina Torquillo Cavalcanti. México: Editorial Domés S.A., 1985. 377 pp.

Deseos y prejuicios: la representación indígena fotográfica en Juan Rulfo

Luis Josué Martínez Rodríguez
Universidad Veracruzana

1. Para un panorama amplio de la obra crítica de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* véase Jorge Zepeda. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. Madrid: Conaculta-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, 2005 y Federico Campbell (selección y prólogo). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México: UNAM-ERA, 2003.
2. Dicha exposición se realizó en el marco del Homenaje Nacional a Juan Rulfo y contó con cien fotografías impresas por Nacho López. Si bien en 1960 Rulfo realizó su primera exposición en Guadalajara, fue realmente la exposición de Bellas Artes la que dio a conocer a Rulfo Fotógrafo en el mundo del arte y la cultura mexicana, y por consiguiente, la que originó la producción crítica de su trabajo visual. Véase Lon Pearson. "Juan Rulfo: una exposición fotográfica olvidada". *Tríptico para Juan Rulfo*. China: Congreso del Estado de Jalisco-UNAM-Universidad Iberoamericana-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM-UI-UAA-UC, 2006, pp. 233-247.
3. Varios. *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Madrid: Lunweg, 2001.

El recibimiento de la producción fotográfica de Juan Rulfo en 1980, a diferencia de aquel recibimiento esquizoide de su narrativa, fue singular en su entusiasmo y alegría por lo menos en los pequeños mundos literarios y artísticos de la ciudad de México. *Pedro Páramo*, de 1955, tuvo en un inicio, una recepción ambigua, recelosa y atenta, iban y venían reproches y elogios, lecturas limitadas y lecturas lúcidas, repudio y fascinación.¹ Para la exposición fotográfica en Bellas Artes en 1980,² ya existía en los círculos de la hegemonía cultural mexicana la pura fascinación por su producción narrativa. Así, la fotografía se vio impregnada por esta gloria literaria. Pero tal aceptación no fue privativa del hecho de que fotógrafo y escritor consagrado fueran la misma persona; además de ello, las fotografías presentadas encajaban a la perfección, a diferencia de su obra literaria, en estilo y temática con el relato legitimado por la historia del arte: la concepción de una fotografía moderna mexicana.

El eco de esta exposición en el siglo XXI lo tuvo el libro *México: Juan Rulfo fotógrafo*.³ Dicho libro es una muestra precisa del recibimiento entusiasta, en muchos sentidos prejuiciado, que tuvo la obra visual. Los textos que componen esta publicación están marcados por una evidente búsqueda del valor "artístico" en las fotografías. En aras de lograr esta valorización, los

autores utilizaron distintas estrategias, entre ellas la comparación, muchas veces gratuita, de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* con las imágenes fotográficas. Carlos Fuentes menciona: “En sus fotografías, Juan Rulfo resucita al pueblo entero de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* para darle su actualidad más precisa y más preciosa”;⁴ Margo Glantz habla del papel de la mirada en *Pedro Páramo* para, así, construir una poética visual, no desde las fotografías sino desde la obra literaria; Eduardo Rivero deja clara su premisa desde el inicio de su texto: palabra e imagen corresponden a una misma “inspiración poética”, para luego afirmar: “El carácter sensible espectral de los personajes de *Pedro Páramo* sería –apenas– una de las tantas modalidades en que la poética fotográfica podría manifestarse o asimilarse”.⁵

Si bien el texto de Víctor Jiménez, principal promotor del trabajo de Rulfo en la actualidad, toma distancia de dichas comparaciones, apuntando la complejidad de los estudios interartísticos,⁶ en el libro es predominante la lectura intermedial, enfatizada por la misma edición. Algunas de las imágenes van acompañadas por pies de foto de citas de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* (pp. 45, 61, 74, 144 y 168) que dirigen al espectador por una lectura de referencia literaria, acotando los significados de la imagen a una “ilustración” de los textos rulfianos. La producción en imágenes se ve parcelada de significados en su relación con la palabra escrita, lectura que no es pertinente si no se tiene un análisis puntual de la estructura visual, como el realizado ahora por José Carlos González Boixo.⁷

Otra estrategia por parte de los editores de Lunwerg para valorar artísticamente la fotografía de Rulfo, es enfatizar una lectura de una “poética indigenista” o lo que José Manuel Pintado ha denominado como “antropoesía”,⁸ imágenes con un “aire notablemente estático, ahistórico y arquetípico” que el fotógrafo construye, a decir de Lorna Scott Fox, “tratando de evitar la multitud de pecados que lo amenazan, como el exotismo, el didactismo, la seudobjetividad

4. *Ibid.*, p.15.

5. *Ibid.*, p.29.

6. El texto de Jiménez, “El México de Rulfo”, trata de matizar tales comparaciones buscando en el contexto cultural que vive Juan Rulfo como actor social los rasgos de coincidencia estética de su producción literaria y visual.

7. José Carlos González Boixo. “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo”. *Tríptico para Juan Rulfo, op. cit.*, 2006, pp. 249-285.

8. Véase Pablo Ortiz Monasterio, y José Manuel Pintado. *Los pueblos del viento: crónica de marenos*. México: INI-Fonapas, 1981.

9. Lorna Scott Fox. "Anthropoetry Documentary Photography in Mexico". *Poliester*. Trad. Federico Navarrete.

10. Es importante remarcar que el proceso de artificación es un conjunto de pasos nada sencillos que tienen que ver con los modos de creación y distribución del objeto cultural. En este sentido, los conceptos de artificación no son valores absolutos, sino más bien, como menciona Laura González Flores, "un conjunto de prácticas relacionadas con el *establishment* del museo y la galería, y no tanto con un objeto ideal referido a una cualidad concreta de la imagen fotográfica". Es así como en los museos, las colecciones o libros fotográficos de arte se presenta una variopinta producción de imágenes cuyas funciones primarias son heterogéneas y contradictorias. Claro que aquí existen también aquellas imágenes creadas conscientemente como arte, pero no son las más. Laura González Flores. *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 230.

11. *Idem*.

antropológica, la fascinación clase mediera por la pobreza y lo panfletario".⁹ En este sentido, Lunwerk construye esta "poética indigenista" por medio de la selección y puesta en página. Dicha interpretación editorial se presenta como una visión limitada de la potencialidad evocativa de las imágenes, una lectura de la cual la misma obra literaria ha sido presa.

Estas dos formas de distribución de la producción visual de Rulfo, la relación de la producción fotográfica con la obra literaria y el subrayar la representación visual del mundo indígena, homogeneizan un *corpus* visual heterogéneo. Bajo esta distribución, las imágenes de Juan Rulfo se descontextualizan de su diversidad en funciones y sentidos para ser presentadas en un libro que promueve una visión de la fotografía como objeto estético, más allá de funciones "menos nobles" como el simple registro por gusto personal, el apunte mnemotécnico, la fotografía realizada por pedido, la propaganda política, el estudio visual de formas arquitectónicas, el documentalismo crítico, el apunte etnográfico y la búsqueda formal.¹⁰

Este proceso de artificación converge en una postura acrítica del objeto fotográfico que tiene connotaciones parcelarias y poco reflexivas. Como menciona Laura González Flores, cuando la obra fotográfica cae en los contextos artísticos –galerías y museos– normalmente se recurre a un lenguaje neutro y convencional para hablar de ella, para tratar de comprenderla, un lenguaje pobre en connotaciones éticas que la convierte en "hechos estéticos fragmentarios", dejando de ser lo que realmente es, un objeto cultural vinculado con un proceso complejo de codificación.¹¹

A lo largo del siglo xx, el código de artificación de la fotografía mexicana, entendido como las estrategias que utilizan las instituciones artísticas para valorar la fotografía desde su estatus de objetos estéticos ("bellos", de "bien común"), se ha construido a partir de influencias externas, concepciones estadounidenses y europeas, y desde las necesidades internas de una política nacional posrevolucionaria. Las primeras están

vinculadas con aquellas estrategias de artísticidad implantadas por el Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), que, desde su visión de “fotografía pura”, implanta su valoración de la fotografía como arte desde el purismo del medio fotográfico y la visión de fotografía de autor. Sobre todo, es la dirección de Edward Steichen de dicho departamento la que ha tenido mayor influencia en nuestro país. Steichen no sólo promovió la artísticidad fotográfica por valores propios del medio sino que también la relacionó con una estética de “documentalismo humanista”. Este último valor queda como anillo al dedo a la necesidad político-cultural de crear una identidad nacional posrevolucionaria, una construcción de “lo mexicano” basada en la representación de aquel *otro* mexicano: el indígena y el campesino. Así, el concepto de una fotografía artística moderna en México del siglo xx va relacionado con la construcción de un imaginario nacional vinculado a políticas culturales pos-revolucionarias, teniendo como líder a Manuel Álvarez Bravo.

Después del conflicto armado se inició un proceso simbólico el cual redujo la heterogeneidad del país en un “carácter unitario”. La familia de caudillos revolucionarios, desde Obregón hasta los mandatarios del Partido Revolucionario Institucional (PRI), construyeron la imagen de “lo mexicano” a partir del indígena y el campesino, en la cual la Cultura, con mayúscula, en todas sus modalidades, desempeñó un papel determinante para (re)construir la imagen de la nación. La política cultural vasconcelista conformó un grupo de artistas y literatos que representaron este proyecto artístico donde lo popular y lo culto se fusionaban sobre las paredes de secretarías e instancias de gobierno. Y en esta mezcla cultural es que el indígena ha desempeñado un papel protagónico y propagandístico.

El manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores expedido en 1923, declaró que “El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual

más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”. Así, el indígena ha tenido el soporte de los postulados estéticos, un indígena que se crea por medio de imágenes, de la mirada del *otro* que, aunque mexicano (algunas veces extranjero), tenderá a idealizarlo, construyendo “una casita de barro” exenta de cualquier problemática que lo incluya en procesos dialécticos sociales y económicos. El indígena histórico se fusiona con el indígena contemporáneo para crear una visión única de lo nacional. El indígena pasa de ser un actor social a un símbolo nacional, símbolo de la “pureza”, lo “esencial”, lo auténticamente mexicano. Lo mexicano se difunde en lo artístico, desde aquellas creaciones de extranjeros, Eisenstein y su proyecto inconcluso *¡Qué viva México!* hasta la creación de mexicanos “mexicanísimos” como Frida Kalho. Esta “mexicanidad cultural” tendrá trasfondos ideológicos complejos y nada gratuitos.¹²

Los diferentes y divergentes matices sociales que realmente conforman a México como país son aniquilados por imágenes reiterativas donde el marginal se convierte en el símbolo de lo nacional. Símbolo que refleja una serie de elementos, utilizados por una élite cultural capitalina, generalmente perteneciente a la clase media, que se identifican con la “identidad cultural nacional”: la indiferencia ante la muerte, la virtud estética, la honda espiritualidad, la deficiencia práctica, el campo idílico, la madre tierra, lo mágico-surreal, el dualismo, la soledad, la melancolía y el erotismo animal.¹³

Las costumbres de la clase media se ven borradas del mapa de este proyecto estético. La pobreza y miseria de las clases bajas tiene voz en los artistas, cualquier otro tema se verá impedido de entrar en el circuito de la alta cultura. La fotografía, la más realista de todas las artes de la representación por manejar aquella aparente adhesión al referente, por ser “transparente”, lleva a cabo un papel decisivo en esta estética totalizadora y esencialista. La estetización de la miseria se encapsula en un ideal de belleza, en una estrategia de artisticidad fotográfica.

12. Véase Laura González Flores. “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”. *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias (1960-2000)*. Issa Ma. Benítez Dueñas (coord.). México: Conaculta, 2001.

13. *Ibid.*, p.100.

Al indígena se le otorga ser símbolo, mito y concepto a cambio de que permanezca en un “no-tiempo”, justo ahí donde no interfiera en los procesos modernizadores de cambio. De espaldas, sin rostro, sin diferencias, no hay indígenas, hay *un indígena*. Como Carlos Monsiváis ironizó:

¿No te estás quieto un momento? Así, para tomarte unas fotos. No sonrías ahora para que admiremos el surco de las arrugas en ese rostro arado por el tiempo. Tú sí, niño, tú riéte, que se advierta tu inocencia virginal. ¡Todo es tan estético! Y además, amigo, recuerde su oficio: usted es telón de fondo de magueyes y caseríos y del humo que se ve desde la cuesta y de la resequedad tan fotogénica y de los jacales y las peregrinaciones. ¡Qué plástico es el indígena!¹⁴

Es así como la fotografía funciona de la manera más elocuente para desarrollar este proyecto simbólico de identidad nacional, especialmente la fotografía documental, y es ésta, precisamente, la que se valora en el mundo del arte. La producción fotográfica mexicana, auspiciada por aparatos gubernamentales (el Instituto Nacional Indigenista, La Escuela Nacional de Antropología, el Fondo de Cultura Económica y los gobiernos locales), ha promovido esta temática con el fin de documentar la vida marginal en aparente desaparición. El “indigenismo populista” se presenta como la única ruta de los fotógrafos nacionales cuyo soporte es una ideología estatal revolucionaria. Sin embargo, el proceso de producción de estas imágenes es más complejo, pues responde también a una preocupación auténtica por parte de los fotógrafos de otorgar visibilidad a aquellas comunidades marginadas, como el caso de Juan Rulfo (véase imagen 1).

Si bien es evidente que el mundo indígena, en el sentido más amplio del concepto, fue una preocupación para Rulfo, tanto para el escritor, el fotógrafo y el personaje cultural, su encasillamiento en tales preocupaciones ha devenido en un encajonamiento de su universo poético. Y más aún, al menos en la producción fotográfica, tal como lo muestra la misma

14. Carlos Monsiváis. “Los testimonios delatores, las recuperaciones estéticas”. “La Cultura en México” suplemento de *Siempre!* México, núm. 1074, 12 de enero de 1983, p.11.

selección y puesta en página de las imágenes del libro *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, ha acertado su visión del mundo indígena en una lectura prefijada de un universo complejo y heterogéneo, fomentando aquella visión romántica e idealista antes mencionada, que encasilla una realidad cambiante en una realidad idílica, inamovible y mítica. En las páginas 62-63 y 65-66, una escultura prehispánica se antepone al retrato de un indígena, lo cual nos remite a la asociación común: el indígena vivo, el indígena contemporáneo guarda parecido con el indígena histórico, aquél de piedra. Se cierran las diferencias mediante una comparación ahistórica de exaltación mística. La misma Erika Billeter en su texto “Juan Rulfo: imágenes del recuerdo” lo explicita:

En ellas,-las fotografías- las personas parecen sometidas a un ritmo propio. *Incluso cuando están trabajando permanecen en calma. Sus gestos y movimientos tienen la atemporalidad de un rito.* Así es como las ha captado Rulfo: *las mujeres en sus trajes tradicionales, de pliegues escultóricos y regios tocados ... Muchas veces las fotografía de espaldas –entregadas a su trabajo, sus fiestas y los pequeños y modestos placeres con que engalanan su existencia-, pues conoce su reticencia a ser retratadas. El indio le tiene miedo a su propia imagen.* (Cursivas mías).

Más allá de lo terriblemente colonialista de la cita anterior, se ejemplifican algunas construcciones visuales de Rulfo. ¿Acaso el protagonista de *Quedará alguna esperanza* no representa este mundo detenido en el tiempo, atemporal y en calma? ¿No vemos en esta imagen una alegoría del indio *romántico* en espera permanente tan recurrente en las imágenes de Manuel Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky y Graciela Iturbide? Un indígena que, por estar de espaldas, no tiene rostro, un indígena único, que deja de ser sujeto activo de una sociedad problemática para ser un objeto estético valorado desde su dignidad de resistencia a través de los siglos.¹⁵ Un indígena noble, auténtico y estático. Por lo que podemos intuir que la creación

15. Si bien, esta imagen no es de un indígena “real” pues es parte de aquellas tomas que Rulfo realizó durante la filmación de *El Despojo*, en 1959, bajo la dirección de Antonio Reynoso, la composición reitera una iconocidad propia de ésta “indigenismo poético” que se cuele en los ambientes cinematográficos, enfatizando su código de artísticidad. Estas composiciones serán comunes en las fotografías de Rulfo.

de una “poética indigenista” no es una construcción únicamente del editor, sino que existe en el mismo creador de las imágenes (véase imagen 2).

Esta representación del indígena, como he tratado de mostrar, es una compleja construcción simbólica que tuvo su consolidación por la influencia de una artísticidad fomentada por el MoMA, en su promoción del “documentalismo humanista” y la necesidad del gobierno revolucionario de crear una imagería de lo mexicano, así como en la preocupación auténtica y loable de los artistas de la época por rescatar las tradiciones y las culturas vivas indígenas en aras de denunciar y reclamar su presencia en el México moderno. Sin embargo, antes de que se diera esta coyuntura entre los tres elementos estéticos, políticos y sociales, existía ya una preocupación en los constructores de imágenes por ver en el indígena un elemento detonante de artísticidad.

Sin viajar más en el tiempo, antes de llegar al llamado “renacimiento mexicano”, la fotografía mexicana iba estructurando la fórmula: indígena contemplativo + paisaje mexicano = fotografía artística. Como es sabido, la producción fotográfica mexicana aumentó considerablemente con el movimiento armado iniciado en 1910, fue éste el que ocasionó un *boom* en publicaciones ilustradas fotográficamente, como lo fue la revista *La Ilustración Semanal*. Dentro de sus páginas la revista tenía una nutrida variedad de imágenes fotográficas relativas a notas sociales, deportivas, de espectáculos, pero sobre todo del movimiento armado y, entre éstas, existía una imagen especial que tenía como título “Fotografía Artística” o “Arte Fotográfico”. Si bien en estas composiciones visuales encontramos los tradicionales paisajes del ocaso y retratos pictorialistas, tan comunes en la producción internacional de lo considerado como artístico, es decir, a aquellas imágenes que se alejaban del simple documentalismo para insertarse en la imagería pictórica, son comunes ya los retratos de indígenas y campesinos, ya sea de frente o de espaldas,

en su contexto rural. Antonio G. Garduño, Abraham Lupercio y Carlos Muñana ya realizaban esta relación de lo indígena con lo artístico. Es ilustrativo comparar la continuidad en la representación del indígena de la foto tomada por Muñana y aquella tomada por Rulfo durante la filmación de *El Despojo*, de 1959. En la primera, publicada el 7 de diciembre de 1914, vemos en el extremo izquierdo un niño campesino sentado en cuclillas con sombrero de paja, calzón de manta y guaraches, con la mirada perdida de frente a un nopal. En la segunda, vemos en el extremo derecho a un “campesino” sentado con sombrero de paja, calzón de manta y guaraches viendo el horizonte. Si bien la primera posee un hieratismo y simpleza compositiva que contrasta con la riqueza evocativa de la imagen de Rulfo, evidentemente estamos ante una continuidad iconográfica en la que el campesino e indígena son transferidos de sujetos de la historia y de la realidad social a elementos estéticos compositivos. Son parte de la sintaxis de una determinada construcción artística más que una alteridad humana viva y cambiante (véase imagen 3).

En este contexto, Rulfo-fotógrafo parece diferente a aquél que representó en palabra al individuo, ya sea campesino, burgués, criollo o indígena, como una potencialidad de maldad y bondad, de amor y de odio. Ese Rulfo-escritor construyó, de manera compleja, sincera y sencilla (¡que difícil es la sencilla complejidad!) un mundo donde las piedras no callan, los muertos –objetos inertes– tienen voz y acción, y con ello, el poder de comprensión de la vida. A partir de este nivel de entendimiento, son capaces de autosentenciar su propio destino. Son objetos que se trasmutan en personajes que hablan, sienten, lloran, mueren, aman, matan y vuelven a vivir. Nada más alejado de aquellos seres de adoración o valoración por su eternidad inmóvil.

Esta diferencia, un tanto chocante, se convierte en pregunta: ¿cómo puede separarse a la persona que

realiza estos seres narrativamente complejos y aquellos visualmente bidimensionales? Para ser justo, tengo que aclarar que valorar la obra fotográfica de Rulfo como se hace con su literatura es un error en el sentido metodológico, pues la primera no es una puesta en sentido a partir del autor, como lo es la segunda. En la segunda, el producto es equivalente a la propuesta estética del autor –son una misma cosa–, en su obra fotográfica, en cambio, la intencionalidad siempre se esconde, se escapa, pues no fue él quien puso en discurso la totalidad de su producción. Las fotografías formaban parte de distintos proyectos, y esto es evidente en los años que las realizó, los lugares donde las mostró, y aquellas que imprimió. Las hay desde aquellas plenamente documentales, aquellas individuales, aquellas que sirven para un trabajo en particular, y aquellas que él tomaba por puro gusto fetichista de la imagen, una autosatisfacción, y aquellas en busca de una autorepresentación.¹⁶

Es por ello que los que se han dedicado a publicar y distribuir la obra de Juan Rulfo caen a veces en la asociación de un gusto que pudo no ser el de Rulfo, en una ética y estética distintas. Afortunadamente, mientras más se estudia, más se salvan estos percances en la distribución de su obra. Ya hay estudios temáticos, los cuales facilitan una comprensión más abierta.¹⁷

En este sentido faltaría una publicación que englobara la representación del indígena del Rulfo fotógrafo, pues me queda la intuición que su mirada va más allá de esta imagen preconcebida del indígena ideal, calladito y quietecito de Monsiváis. Quizá mi deseo vaya más lejos que la realidad de su producción, quizás es mi necesidad de ver al escritor en el fotógrafo, pero hay algunas señales que indican mis expectativas en la obra.

Aún con estas claras referencias a la participación de Juan Rulfo en una construcción visual, una artísticidad, donde el indio pasa de ser sujeto activo a objeto compositivo, me rehúso a pensar que el mismo creador de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* tuviera

16. Me impresiona este último círculo.

Todos los que se aventuran a perfilar la figura del Rulfo-persona hablan de un personaje hermético, callado y, como los indígenas, “humilde”; sin embargo, en los autorretratos aparece un personaje todo menos que humilde, ahí está puesto en discurso un personaje que gusta, o al menos tiene el deseo de gustar, de su imagen. Un Rulfo comparado con la figura del “romántico”, este ser contemplativo, autosatisfecho con su melancolía, al final un ser moderno, un ser utópico.

17. Véase Víctor Jiménez. *Juan Rulfo: letras e imágenes*. México: Editorial RM, 2002.

únicamente esta visión del *otro*, por más que fuera hijo de su tiempo. Si bien Rulfo tenía un conocimiento de la tradición fotográfica mexicana, un estudio visual sólido que se deja ver en sus imágenes, que Boixo define como elementos “esteticistas” y “clasicistas”, tengo la intuición que hay un Rulfo fotógrafo más auténtico que busca otra representación de aquel otro indígena, pero que no se ha mostrado del todo en la difusión de sus imágenes. El ejemplo claro es la publicación parcial en *México: Juan Rulfo, fotógrafo* (p. 89 y 90) de una serie (¿?) de campesinas de Oaxaca, cosechando. (véase imágenes 4 y 5).

Aparecen dos imágenes, la primera es una toma de un grupo de campesinas de espaldas arando la tierra, y la segunda es el retrato de una madre que trabaja mientras carga a su hijo. Si bien en ambas se enfatiza lo arduo del trabajo, la edición de nueva cuenta nos trasporta a la imaginería del “indigenismo poético”. A la primera imagen la antecede *Montículos después de la cosecha de maíz* (p. 89), un paisaje del valle México que no tiene nada que ver con la dificultad de la siembra en Oaxaca, y que enfatiza la belleza idílica del México campesino. La segunda, *Campesina de Oaxaca y niño*, va seguida de *Campesina cosechando tabaco* (p. 91), donde una joven campesina de piel cobriza ve más allá de la toma junto a una planta de tabaco, composición similar a la imagen de Muñana. Ambas imágenes son subvertidas de su papel etnográfico por la intromisión de aquellas otras imágenes “esteticistas” que son sus compañeras en página. Sin embargo, si vemos la edición de un libro posterior de las imágenes de Rulfo, como *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, donde las campesinas de Oaxaca se muestran de manera consecutiva, como una narración, la dimensión de las protagonistas cambia. Primero tenemos a las campesinas trabajando, arduamente, ya no de espaldas sino de frente a la cámara, después se presenta una escena donde descansan, aquí son más nítidos los rostros, dos de ellas miran fuera del campo de la imagen indiferentes a la toma, casi molestas por ésta, y una de ellas, en cambio, mira al

espectador, lo cual refleja ya no un distanciamiento con el que mira, sino una determinada complicidad. La página siguiente imprime una toma que representa de nuevo la ardua labor del barbechado, pero ahora estamos ante un encuadre más cercano, tan cercano que es evidente que las campesinas tenían conciencia de ser objetos del retrato fotográfico, para terminar con un retrato de una de ellas riéndose ante la cámara (véase imágenes 6 y 7).

Esta secuencia de imágenes permite, no sólo ver lo pesado de una jornada laboral en la sierra de Oaxaca, sino también, el hartazgo y la alegría, la tranquilidad y la movilidad, polaridades que posibilitan una imagen más abierta, en fin, más humana, de los sujetos fotografiados. El código de artisticidad del indígena de espaldas, inmóvil y melancólico, se rompe para ceder paso a distintos registros emocionales de aquel frente a la cámara. Y quizá, si conociéramos toda la serie, las imágenes se abrirían en relatos complejos que, ahora sí, podrían ser valoradas, ya no desde su inserción en una tradición preestablecida, sino desde sus propias reglas, sus propias maneras de ser imagen.

Como he querido mostrar, existe un código de artisticidad bien definido en la fotografía moderna mexicana que se ha valido de una imagen estereotipada del indígena para significar un humanismo documentalista y un nacionalismo artístico. Dicho código, enraizado en la historia de nuestras imágenes fotográficas producidas antes y durante el proceso armado de la revolución, impactó enormemente en los artistas posrevolucionarios, siendo fuente iconográfica fundamental para sus creaciones visuales. El trabajo de Juan Rulfo se inserta dentro de dicho código; sin embargo, me queda el deseo de mayores posibilidades de éste, posibilidades de simbologías originales como las realizadas por el mismo Rulfo en sus relatos escritos.

Las ediciones bibliográficas de sus imágenes nos han entregado algunas pistas, en algunas se enfatiza, por la propuesta de edición, la visión de un indígena

inmóvil y poético, mientras que en otras se nos entregan fotografías más comprometidas con escudriñar la imagen de indígenas más complejos por cotidianos y contradictorios. Espero que las siguientes publicaciones y exposiciones del trabajo de Rulfo como fotógrafo sirvan para ampliar esta última visión, otorgando un *corpus* más amplio de su trabajo, saliendo de la enajenante visión de la estética oficial-nacionalista, tan cara en nuestros animadores culturales, curadores, editores y críticos de la fotografía mexicana.

Un pequeño vistazo a la crítica literaria rulfiana muestra que en su creación en palabra se ha podido trascender estos vicios del lector. queda en nosotros, interesados en su trabajo visual, hacer lo propio con la difusión de sus imágenes fotográficas. La tarea radica en apuntar y señalar los mecanismos de distribución de las imágenes que siguen utilizando la retórica oficialista para la distribución de la obra del autor, construir curadurías y ediciones de exposiciones y libros que permitan otra visión más compleja, mediante una investigación más aguda en el archivo del autor, evitar arrancar cada negativo de las tiras completas sin mayor juicio histórico y estético que el gusto personal, evitar complementar las imágenes con pies de foto salidos de sus obras literarias (acción que implica construir un significado unitario), distribuir las imágenes con cadenas narrativas cercanas a sus núcleos temáticos (arquitectura, retrato, paisaje, etcétera). Dichos mecanismos son prioritarios para valorar desde una perspectiva más abierta la obra de un autor visual que se ha mostrado propiciador de textos con múltiples capas de significado.¹⁸

18. Durante la realización final de este artículo se inauguró la exposición *Juan Rulfo: Oaxaca*, la cual contaba con cincuenta fotografías del autor jalisciense, realizadas a los indígenas y zonas arqueológicas de Oaxaca. Lamentablemente no tuve oportunidad de ver la exposición, pero espero que éste sea uno de los esfuerzos que apunto en mi conclusión.



PUBLICACIONES RECIENTES

EDICIONES ESPECIALES

María Alicia Peredo Merlo (coord. gral.). *Jalisco: independencia y revolución. Colección conmemorativa.* Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010 (4 vols.)

Esta colección conmemorativa del bicentenario de la independencia y centenario de la revolución que presenta El Colegio de Jalisco es producto de una labor promovida por investigadores de esta institución y apoyada por académicos invitados, quienes se fijaron el objetivo de recuperar para la memoria colectiva la participación de Jalisco en tan importantes gestas.

El propósito de los cuatro volúmenes que conforman la colección es llevar al lector a la reflexión de estos acontecimientos en el estado jalisciense, además de ofrecer una versión de la historia narrada desde sólidas bases metodológicas y documentales. La obra completa incluye temas diversos, desde proyectos de nación, la población y la vivienda, la identidad invisible, hasta la cultura y la sociedad.

TEMAS DE ESTUDIO

Jaime Olveda (coord.). *Independencia y revolución. Reflexiones en torno del bicentenario y el centenario.* Vol. III. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.

Los trabajos que se incluyen en este tercer volumen de *Independencia y revolución* son una producción académica que aborda temas novedosos o poco tratados hasta ahora, como el de las conspiraciones que hubo en algunas partes de la América española desde el siglo XVIII.

Este libro es resultado de un esfuerzo colectivo encaminado a contribuir con nuevos conocimientos y reflexiones en la comprensión de la complejidad tanto de la independencia como de la revolución de 1910, dos procesos medulares de la historia de México.

Octavio Urquidez (coord.). *La reinvención de la metrópoli: algunas propuestas.* Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.

Esta obra analiza los innumerables problemas sociales que ha originado el fenómeno de la urbanización; asimismo, invita a los lectores a reflexionar acerca de los problemas de las sociedades urbanas en las que hoy el hombre habita.

Resultado del Congreso Internacional “Reinventar la Metrópoli” organizado por El Colegio de Jalisco, este libro reúne trabajos de distintos especialistas de diferentes partes del mundo, logrando un acercamiento al diálogo crítico sobre el hacer actual de la ciudad; sobre la reinvención de la metrópoli.

Jaime Olveda (coord.). *Desamortización y laicismo. La encrucijada de la reforma.* Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.

Los autores de los textos que aparecen en este libro se apartan de la tradición que ha tratado el tema de la reforma, con el ánimo de calibrar sus efectos reales, sobre todo en el proceso de modernización y de secularización que impulsaron los liberales.

Este libro es resultado del encuentro académico realizado en El Colegio de Jalisco en ocasión del 150 aniversario de las Leyes de Reforma. De esta manera, el propósito de esta obra es reflexionar de nuevo acerca del significado y el alcance de estas leyes.



Imagen 1. Juan Rulfo, “Relieve escultórico maya” y “Hombre en un pueblo”. Imagen tomada de México: *Juan Rulfo fotógrafo*. Madrid: Lunweg. 2001, pp. 64 y 65.



Imagen 2. Juan Rulfo, “Quedará alguna esperanza”
Imagen tomada de México: *Juan Rulfo fotógrafo*.
Madrid: Lunweg. 2001, P. 219.



Imagen 3. Carlos Muñana, “En el valle”,
La Ilustración Semanal, num.62, 7 de diciembre de 1914,
Fondo Reservado de la Biblioteca de la Secretaría
de Hacienda Miguel Lerdo de Tejada.



Imagen 4. Juan Rulfo, "Montículos después de la cosecha de maíz" y "Campesinas en Oaxaca", Imagen tomada de *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Madrid: Lunwerg. 2001, p. 88, 89.



Imagen 5. Juan Rulfo, "Campesina de Oaxaca y niño" y "Campesina cosechando tabaco" ", Imagen tomada de *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Madrid: Lunwerg. 2001, p.p. 90, 91.



Imagen 6. Juan Rulfo. Imágenes tomadas de *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, México: Ediciones Norte, Hanover, 1983.



Imagen 7. Juan Rulfo. Imágenes tomadas de *Inframundo: el México de Juan Rulfo*. México: Ediciones Norte, Hanover, 1983

María Izquierdo: *una aproximación metafísica*

Anne Lebrec
Universidad de Perpignan

Durante las primeras décadas del siglo xx, artistas provenientes de horizontes distintos se reunieron en París, considerada en aquella época como la “Capital de las Artes”. Sin duda, de acuerdo con los profundos cambios generados por el proceso de industrialización, los pintores se empeñaron en orientar su reflexión hacia una nueva definición de la pintura, comenzando por abandonar los asuntos académicos tradicionales hasta entonces esencialmente al servicio de relatos bíblicos, mitológicos o históricos. La tela fue entonces considerada un objeto plástico en sí mismo, aparte del tema. Pintores, escritores, escultores y músicos participaron de este gran trastorno que constituyó el arte moderno al emanciparse de las intocables tradiciones artísticas. Continuadores de Cézanne y de su certidumbre de que “es por la plenitud del color que se llega a la forma”,¹ los *fauves* señalaron las posibilidades que ofrece la utilización del color puro, mientras Braque y Picasso acentuaban las “simplificaciones” geométricas de Cézanne hasta llegar a la deconstrucción cubista del espacio. La modernización de los transportes, de los medios de comunicación y de la industria fascinó a los futuristas, cuyas obras exaltan la velocidad y el movimiento de la máquina. Aparecieron nuevas cuestiones plásticas, y por ende, nuevas respuestas. El abandono de la perspectiva y de la imitación de la naturaleza, tal como habían sido enunciadas por Alberti

1. Paul Cézanne citado por Denis Coutagne. “Le Chemin de Cézanne”. Catálogo de la exposición *Sous le Soleil exactement: le paysage en Provence. Du classicisme à la modernité (1750-1920)*. Snoeck, 2005, p.164.

en su tratado renacentista *Della pittura*, marcaron una ruptura con una herencia de cinco siglos.²

Pintores mexicanos, como Diego Rivera, recibieron becas del gobierno, el cual cuidaba que los artistas nacionales estuvieran formados cerca de los maestros europeos considerados como modelos a imitar. También los pintores mexicanos cuestionaron los antiguos modelos al lado de sus contemporáneos; todos deseaban un arte universal capaz de expresar los grandes cambios de la época. Al terminar la revolución mexicana todo lo tocante a las cuestiones educativas y culturales seguía siendo terreno inexplorado.

En 1920 José Vasconcelos, entonces rector de la Universidad Nacional de México, mostró la necesidad de constituir un ministerio federal de educación pública. Al año siguiente nació la Secretaría de Educación Pública (SEP), encabezada por el mismo Vasconcelos, quien consideraba urgente dotar al país de un sistema educativo y de un marco cultural adaptado a la realidad nacional. Empezó una gran campaña contra el analfabetismo creando escuelas rurales en los lugares más remotos. Logró que muchas obras clásicas de la literatura universal estuvieran editadas a precio reducido y dotó al país de un sistema bibliotecario con el propósito de poner la cultura al alcance de todos. Según Vasconcelos una de las claves de la enseñanza era la educación artística, por eso promovió la organización de festivales populares que mezclaban circo, música y teatro; incitó a la preservación y desarrollo del patrimonio nacional, valorando el arte popular en todas sus manifestaciones. Otra gran medida tomada por el secretario de la nueva SEP fue promover el muralismo proponiendo a los artistas la ornamentación de los edificios públicos. Favoreció la difusión del método de dibujo de Adolfo Best Maugard, que aspiraba a rescatar los elementos formales del arte prehispánico presentes en Mitla y Teotihuacan. Las escuelas de pintura al aire libre fueron iniciadas en 1913 por Alfredo Ramos Martínez, pintor formado en Francia, director de la Academia de San Carlos. Su objetivo era “despertar

2. Véase Leon Battista Alberti. *Della pittura*. Florencia: Sansoni, 1950.

3. Alfredo Ramos Martínez citado por Serge Fauchereau. "Mexique-Europe, 1910-1960". Catálogo de la exposición *Mexique-Europe: Allers-Retours 1910-1960*. París: Cercle d'Art, 2004, p. 25.

- 4 La idea de progreso fue elevada al rango de creencia y viene ligada a la utopía de un mundo más justo.
- 5 Luís-Martín Lozano. "Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo artístico de la pintora". *Frida Kahlo*. México: Landucci Editores, 2000, p. 29.

la atención de los estudiantes a la belleza del país y así dar nacimiento a un arte verdaderamente digno de ser llamado arte nacional",³ según declaró el mismo Martínez. Así, en este nuevo programa de enseñanza se le concedía un papel primordial a la expresión artística en todas sus formas.

En este clima de efervescencia cultural apareció una nueva tendencia estética: los estridentistas. El estridentismo subrayó la necesidad de que la actividad plástica mexicana adquiriera carácter cosmopolita, inspirándose en el cubismo y el futurismo italiano. Se trataba de exaltar la era moderna y la idea de progreso, de eliminar el orden sofocante y estático que había dejado en el país la larga dictadura porfiriana. Años después, el grupo de los ¡30-30! siguió a los estridentistas, publicando una revista que solía exhibir reproducciones de pinturas y grabados mexicanos pero también obras de pintores europeos como Braque, Miró, Picasso, De Chirico, etc. En pintura, los años veinte y treinta ofrecieron un asunto recurrente: el paisaje urbano en fase de industrialización.⁴ Los pintores intentaban mostrar la transición hacia la modernidad que estaba conociendo el México posrevolucionario, "el paso del campo a la ciudad, de lo rural a lo urbano, de lo primitivo a lo industrial".⁵

Este paso del campo a la ciudad es exactamente lo que experimentó María Izquierdo cuando llegó a la ciudad de México hacia 1925. Del principio de su vida no se sabe mucho. Nació en 1902 en San Juan de los Lagos, Jalisco, lugar de peregrinaje famoso por la animación de sus ferias. Fue sin duda en estas ocasiones que Izquierdo asistió a las funciones de circo que tanto marcaron su obra. Cuando tenía cinco años murió su padre y sus abuelos debieron ocuparse de educarla. Luego emigró a Aguascalientes y a Saltillo, Coahuila. En esta última ciudad se casó con un militar, aún adolescente se convirtió en esposa y madre de tres hijos. Pocos años después decidió separarse de su marido y trasladarse a la capital del país. Las razones de esta decisión son imprecisas, aunque podemos imaginar

la determinación que movió a Izquierdo a cambiar el rumbo a un destino que hasta entonces no había elegido. En México, transformó su casa en casa de huéspedes; en ella acogió a la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, y tal vez fue este encuentro lo que afirmó su voluntad de hacerse pintora.

En 1927 ingresó a la Academia de San Carlos (Instituto de Bellas Artes). Rivera, entonces director de la escuela, saludó su talento y escribió en 1929, a modo de introducción del catálogo de su primera exposición individual: “No hay en el trabajo de María, ni el halago fácil de la improvisación graciosa, ni el pintoresco de buen gusto; tampoco la desviación literaria capaz de atraer simpatías extrañas a la plástica”.⁶ Rivera alababa el trabajo de Izquierdo mientras los muralistas se pronunciaban hostiles contra la pintura de caballete que veían como elitista y aburguesada; al contrario, valoraban al fresco que restablecía la grandeza de los pueblos precolombinos y permitía la comprensión por parte del pueblo. Los muralistas se cerraban a las influencias europeas para producir un arte nacional, al servicio de la ideología revolucionaria en el poder.

Es dentro de este ambiente de efervescencia cultural y artística que Izquierdo decidió, como dijimos, hacerse pintora, aspiración sin duda posibilitada por el apoyo de una figura tan potente como la de Diego Rivera. De manera simultánea, otros pintores más independientes frente al régimen profundizaron investigaciones estéticas más personales. Entre ellos destacan los nombres de Julio Castellanos, Ángel Ruíz “El Corzo”, Carlos Orozco Romero y Rufino Tamayo.

En 1929 Tamayo dio clases en San Carlos, donde Izquierdo estudiaba. Compartieron el mismo taller entre 1929 y 1934. Cuando se encontraron hacía ya una década que Tamayo se dedicaba a la pintura. Sin duda, Izquierdo habría de beneficiarse de su experiencia; incluso repitió su itinerario exponiendo primero en la Galería de Arte Moderno de México y luego en el *Art Center* de Nueva York.⁷ Con motivo de esta última

6. Diego Rivera citado por Olivier Debrouse. “El estudio compartido: María Izquierdo y Rufino Tamayo”. *The True Poetry: the art of María Izquierdo*. Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1997, p. 112.

7. María Izquierdo fue la primera artista mexicana en exponer sus obras en una exhibición individual en el extranjero.

8. María Izquierdo citada por Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 111.

9. Según Elisabeth Ferrer, entre los pintores que exponían durante el periodo en que la pintora estuvo en Nueva York, estaban Braque, Cézanne, De Chirico, Chagall, Gauguin, Matisse, Miró, Picasso. Elisabeth Ferrer. “Un sendero singular: el desarrollo artístico de María Izquierdo”, *op. cit.*, p. 108.

10. María Izquierdo citada por Helena Poniatowska. “María Izquierdo, a caballo”, *op. cit.*, p. 121.

11. Un retrato de Izquierdo realizado por Tamayo atestigua ya cierta madurez y una evolución considerable si lo comparamos con las naturalezas muertas de 1928-1929. A partir de ahí, Tamayo no dejó de acercarse cada vez más al límite de la abstracción. mientras la obra de Izquierdo se caracteriza, a la imagen de la de de Chirico, por la repetición de los mismos asuntos.

exposición permaneció en Estados Unidos un poco más de un mes. En sus memorias recordó:

... durante el mes y medio que permaneció en el puerto de Nueva York, ocupó todo su tiempo en visitar museos, salas de exposiciones, de concierto, teatros, rascacielos, el barrio negro de Harlem, los parques, jardines zoológicos, Nueva Jersey, el acuario, el cine, Coney Island ... Volvió con los ojos y el alma pletóricos de nuevos elementos pictóricos y conocimientos humanos.⁸

Apenas había descubierto las vanguardias e Izquierdo ya gozaba de un reconocimiento internacional.⁹

De regreso a México obtuvo un puesto de profesora en el Ministerio de Educación Pública que le dejaba tiempo suficiente para pintar cerca de Tamayo. Los dos elaboraron un diálogo artístico, un trabajo en común orientado hacia la misma búsqueda. Mucho después, en 1953, Izquierdo le confesó a Elena Poniatowska: “Yo le debo mucho a Tamayo pero también él me debe a mí bastantito”.¹⁰ Al examinar con atención las pinturas de Tamayo de esa época,¹¹ nos damos cuenta hasta qué punto sus asuntos pictóricos marcaron la poética de su compañera, quien los reintrodujo de manera idéntica en obras mucho más tardías. Por ejemplo, el globo pintado por Tamayo en *Naturaleza muerta con pie*, 1930, y en *Homenaje a Juárez*, 1932, reaparece en *La niña indiferente*, 1947, y en *Infancia del país*, 1952. Del mismo modo, Izquierdo volvió a utilizar el motivo de la cabeza cortada, presente en otra *Naturaleza muerta* del pintor, de 1930 en *Trigo crecido*, diez años después, así como en *El gato sabio*, 1943 (véase imagen 1). Al parecer, la pintora también asimiló un aspecto muy común en Tamayo consistente en abrir el espacio limitado del interior, donde muchas veces las cosas se amontonan en el rincón de un cuarto hacia lo ilimitado del exterior, por una ventana o un balcón, por ejemplo *La niña indiferente* y *Homenaje a Zapata*.

Al principio de los años treinta, época en que los dos pintores andaban juntos, manifestaron una

predilección por los retratos de objetos inanimados y por los desnudos. En *Mandolinas y piñas*, 1930, Tamayo pintó las frutas e instrumentos musicales de las naturalezas muertas tradicionales. También otorgó cierta importancia a objetos característicos del progreso técnico, como puede verse en *Reloj y teléfono*, de 1925. Lo más sorprendente es la yuxtaposición de elementos tan inconexos como caracoles, cajetillas de cigarros, biombos (*Los caracoles*, 1929), fichas de dominó, miembros de maniqués, cepillos, tijeras, dedales, barajas (*Naturaleza con mano*, 1928 y *Naturaleza muerta con pie*, 1929) fotografías en sus marcos (*Naturaleza muerta*, 1937); una multitud de cosas que responden a una composición orquestada en escenas de interiores, es decir, a un espacio teatralizado, “una parafernalia teatral”, según la expresión de Olivier Debroyse. Para él, las superposiciones de objetos recurrentes no intervienen con la meta de capturar sus formas esenciales (como en Cézanne) sino con el propósito de presentar imágenes de las cosas dentro de una composición deliberadamente teatralizada, inspirada por De Chirico.

Por su parte, Izquierdo permaneció más cercana a las naturalezas muertas tradicionales y no es sino más tarde, a partir de los años treinta, que asimiló ciertos aspectos de la pintura metafísica. Sin duda la joven pintora pudo observar obras de De Chirico durante su estancia en Nueva York, pero no es nuestro propósito saber si hay en Izquierdo una influencia directa del pintor italiano, sólo se desea anotar el vínculo existente entre las dos producciones señalando sus posibles relaciones con la noción de lo *unheimliche*.

De Chirico creó en 1911 lo que él llamó una pintura metafísica. Frente a las digresiones de vanguardias como el cubismo y el futurismo, que se acercaban cada vez más a la abstracción, el pintor italiano reivindicó una “vuelta al oficio”, predicó un retorno a lo real, a la figuración directamente tomada de la realidad. Insistió en la importancia del estudio de los maestros del pasado y en la necesidad de conservar las reglas clásicas de la

12. Pierre Barucco. *Le Fracas et le silence: du Futurisme à la Métaphysique de De Chirico*. Marsella: Via Valeriano, 1993, pp. 105-191.

13. *Ibid.*, p. 122.

representación, relacionadas con la preeminencia del dibujo. En suma, deseó una vuelta al orden frente al “desorden” de las vanguardias. De manera paradójica, sus pinturas de factura “racional” recrean el mundo en todo lo que posee de inverosímil. Puso en escena figuras humanas desprovistas de vida, petrificadas, semejantes a maniquíes o estatuas plantadas en paisajes urbanos desiertos y aislados. Es así como el pintor reinventó el género de la naturaleza muerta; por una parte, integrando objetos heteróclitos (cuya cohabitación habría que explicarse al modo de un jeroglífico), y por otra, instalándolos en el seno de un género despreciado desde hacía bastante tiempo: el paisaje. El enigma es central en la obra de De Chirico, le sirve para exponer la interrogación metafísica por excelencia: lo absurdo del mundo y el sinsentido de la existencia. El pintor se ve a sí mismo como un visionario capaz de desvelar las verdades escondidas de las cosas, su carácter “espectral o metafísico”.¹²

André Breton lo consideró, en un primer momento, como un precursor del surrealismo, ya que De Chirico es uno de los primeros en poner en práctica la famosa sentencia en la que Lautréamont elogiaba la belleza del “encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”. De Chirico propuso una forma de puesta en escena que consiste en transponer el objeto usual, diario, en la esfera de lo imaginario y asimismo crear una situación de “contigüidad incongruente”.¹³ Años después Breton repudió al pintor italiano. No volveremos a insistir en la relación existente entre el creador del surrealismo y México (según él “el país surrealista por excelencia”), ni en su poder de etiquetar a un artista como surrealista o no, como fue el caso de Frida Kahlo, a quien consagró un ensayo en *El Surrealismo y la pintura*. María Izquierdo, felizmente, escapó de esta categorización, y otro hombre de letras francés, si podemos llamar así a Antonin Artaud, celebró su pintura.

Pero volvamos a la noción evocada líneas antes, la que Freud llamó *unheimliche*. La traducción de este término al castellano plantea serios problemas. Se admitió la expresión “inquietante extrañeza” pero son muchos los que la ven como inadecuada. *Unheimliche* es un adjetivo que viene ligado a algo inquietante y familiar a la vez. En alemán *heimliche* es algo íntimo, hogareño, en el sentido de tranquilo y protector. Pero *heimliche* también admite el sentido de algo escondido, disimulado, secreto. Su antónimo, *unheimliche* suscita la angustia porque “lo que había de quedar en el secreto, en la sombra se salió de allí”.¹⁴ La “inquietante extrañeza” sería la emergencia de lo que tiene que permanecer escondido en la realidad material, el paso de lo velado a lo desvelado. No nos demoraremos aquí en las conclusiones psicoanalíticas de Freud, quien asocia la manifestación de la “inquietante extrañeza” al complejo infantil de castración y a huellas de creencias primitivas. Lo que nos interesa son los efectos de esa extrañeza y no sus orígenes psíquicos. Precisamente, Freud insiste en la distinción entre el sentimiento de lo *unheimliche* vivido y el que sólo es representado; es decir, puesto en escena por la literatura (o la representación plástica)

... en la creación literaria, muchas cosas no revisten un carácter de inquietante extrañeza, que sí lo revestirían si pasaran en la vida, y en la creación literaria, hay muchas posibilidades de producir efectos de inquietante extrañeza que no se encuentran en la vida.¹⁵

En este ensayo titulado *L'inquiétante étrangeté*, Freud examina varios cuentos fantásticos, y destaca que los principales efectos de este sentimiento angustioso son: la confusión entre los seres vivos y los objetos inanimados,¹⁶ la presencia del tema del doble como señal precedente a la muerte, la repetición de una misma situación (ineluctable vuelta al punto de partida por ejemplo). La impresión de inquietante extrañeza corresponde a una concepción animista del mundo

14. Schelling citado por Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. París: Gallimard, 1995, p. 221.

15. *Ibid.*, p. 259.

16. El autor añade que esta confusión no tiene nada inquietante en el caso del niño que no distingue de manera clara lo animado de lo inanimado. Por ejemplo, la muñeca le parece viva.

17. Freud, *op. cit.*, p. 245.

caracterizada por “una tendencia a poblar el mundo de espíritus antropomórficos ... y la atribución de virtudes a personas o cosas extrañas”.¹⁷ La experiencia de la inquietante extrañeza consiste, según Freud, en despertar restos dormidos de actividad animista y en incitarles a expresarse: lo familiar de la vida psíquica se transforma en extraño y desconocido al irrumpir en la realidad cotidiana. Dicho de otra manera, las fronteras entre fantasía y realidad se borran. Freud añade, sin poder explicarlo, que este sentimiento a menudo viene acompañado de una atmósfera silenciosa, oscura y solitaria.

Ahora bien, todos estos elementos están presentes, no sólo en la pintura metafísica de De Chirico, sino también en el trabajo de María Izquierdo. El pintor italiano quiso dar testimonio de lo que Pierre Barucco llamó una “experiencia paroxística de desorientación”, desarrollando una estética de lo extraño basada en el presentimiento de otra realidad a través de lo visible. De Chirico se considera un visionario cuyo deber es desvelar el aspecto espectral y metafísico de las cosas. El resultado es la creación de una serie de imágenes enigmáticas para dar cuerpo al aspecto absurdo de la vida. El efecto de desorientación o de inquietante extrañeza en el paisaje pictórico de De Chirico se produce por un procedimiento sistemático de “desajuste”:¹⁸ las coordenadas lógicas de los elementos del paisaje aparecen alteradas y las referencias usuales suprimidas. Los objetos son desplazados de su contexto familiar, usual y racional, para aparecer yuxtapuestos en nuevas disposiciones imaginarias o poéticas. La pérdida de referencias, característica de la escenografía de De Chirico, se traduce por ejemplo en la presencia sistemática de figuras humanas anónimas, sin rostro, petrificados, estatuas decapitadas o maniqués, títeres articulados por el pintor. Estos personajes fijos están plantados en un decorado improbable, en espacios vacíos, en paisajes urbanos metamorfoseados en necrópolis. Se disponen objetos dispares con dimensiones exageradas en el primer plano, como en *El*

18. Pierre Barucco emplea el término *déliaison*.

Canto de amor, 1914, donde una cabeza de Apolo, un guante de cirujano o de ama de casa y una pelota verde casi ocupan todo el espacio del cuadro (véase imagen 2). Al contrario, en *La Nostalgia del infinito*, 1913, las figuras humanas aparecen miniaturizadas y reducidas a sombras anónimas en la vastedad de un paisaje desierto e ilimitado. De este modo, los personajes se hacen espectros, huecos de humanidad. El pintor comenta la imagen metafísica como aparición inexplicable que fija el evento y provoca el estupor:

Nuestros sentidos y todas nuestras facultades mentales, bajo el golpe de la sorpresa, pierden el hilo de la lógica humana a la cual estamos acostumbrados desde la infancia ... La vida se para y esta parada del ritmo vital del universo, las figuras que vemos, sin cambiar de forma material, se presentan... bajo el aspecto de espectros”.¹⁹

De manera evidente, esta poética de la inmovilidad, de la reificación del ser humano,²⁰ del silencio, del vacío, de la ausencia y, en definitiva, de la nada, está relacionada con la muerte; de ahí una *mise en abîme*, una transfiguración del sin sentido de la vida. Olivier Debroyse califica la vida silenciosa de las pinturas de De Chirico como “melancólicas máquinas de pensar en la muerte”,²¹ a semejanza de las antiguas *vanitas*. En su novela *Hebdomeros el Metafísico*, publicada en 1925, el héroe se expresa así: “¿La vida no sería sino una inmensa mentira? ¿No sería sino la sombra de un sueño fugaz? ¿No sería sino el eco de los golpes misteriosos aporreados allá contra las rocas de la montaña cuyo vertiente opuesto nadie vio?”.²² De manera inmediata recordamos los famosos versos de Calderón en *La Vida es Sueño*: “¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son”. La puesta en escena, tanto en De Chirico como en el dramaturgo español, ya sea por medio de la representación teatral o pictórica, tiene la vocación de levantar el velo colocado sobre las cosas, de las cuales sólo percibimos las apariencias y no la verdadera sustancia.

19. Freud, *op. cit.*, p. 129.

20. En la pintura *Los arqueólogos* los dos personajes, sin rostro, parecidos a estatuas, presentan cuerpos llenos de monumentos de la arquitectura antigua.

21. Olivier Debroyse. “Los cien años de Giorgio de Chirico”. *La Jornada*, 7 de septiembre de 1988.

22. Barucco, *op. cit.*, p. 189.

23. María Izquierdo citada en *María Izquierdo: una verdadera pasión por el color*. México: Landucci-Conaculta, 2002, p.5.

24. Otro enigma en este cuadro es la presencia de globos que se alzan en el cielo, exacta réplica del globo que aparece en *Naturaleza muerta con pie*, 1928, de Tamayo.

Pero volvamos a la pintura de María Izquierdo. Personalmente me he interesado, sobre todo, en las naturalezas muertas realizadas a partir de los años cuarenta, por parecerme más pertinentes a la cuestión analizada en este trabajo. Deliberadamente dejé de lado las escenas de circo, los retratos y lo que suele llamarse “alegorías femeninas”. Si bien en De Chirico existe una voluntad consciente de desorientar al espectador, en Izquierdo la inquietante extrañeza no parece un aspecto buscado por la artista. El desajuste se presenta más bien como desapego melancólico, un sentimiento de desolación fatalista. Mientras De Chirico recrea experiencias vividas y muestra su irrupción en el seno de la realidad material, María Izquierdo reconstituye en la tela parcelas de mundos imaginarios. No aspira a revelar la verdad escondida de las cosas sino que construye su obra como “una ventana abierta a la imaginación”,²³ anclada de manera consciente en la representación; no obstante, las manifestaciones de lo *unheimliche* a la manera del pintor metafísico están omnipresentes.

Un cuadro de 1952, *Infancia del país* (véase imagen 3), presenta un paisaje aislado que se abre a partir de un murete situado en primer plano donde se encuentran, a la izquierda, una pequeña esfera (¿una pelota?) y a la derecha, un cigarro encendido. La apertura del murete deja visible un extraño monumento que recuerda los templos griegos, está coronado por una especie de campanario que se alza en un cielo tormentoso, cargado de nubes. Este edificio aparece oblicuo en relación con el marco de la tela y da la impresión de un suelo inestable, que acaba de sufrir algún terremoto. A la derecha, otro muro más alto parece disimular un cementerio. Tres minúsculas siluetas femeninas se dirigen hacia la iglesia en el centro y el fondo de la composición. La presencia espectral de esas figuras lejanas, petrificadas en un espacio devastado por las fuerzas naturales donde el tiempo se ha detenido, da el mismo efecto que ciertas efigies de De Chirico.²⁴ La misma atmósfera se desprende de *Ballet de barro*

(véase imagen 4), realizado un año antes; dos pirámides y una galería constituyen los únicos elementos de un paisaje atravesado por figurillas de barro cocido que dan vueltas en torno de una estatua de tamaño superior. Esta estatua representa una sirena sin brazos que permanece estática en medio de la escena. Los demás personajes parecen haber venido a rendirle un culto.

Estamos frente al mismo procedimiento utilizado por el pintor italiano, consistente en atribuir caracteres humanos a los objetos y, al contrario, reificar a los hombres. En *Ballet de barro* la fijeza de los personajes contradice de manera irónica el título de la obra cuyos términos son antinómicos. En otra tela, *Adán y Eva*, de 1945, figura ya la importancia proporcionada por la artista a los objetos que acostumbraba reproducir con proporciones exageradas utilizando el procedimiento cinematográfico del *gros plan*. Parece que la pintora privilegió la descripción de microcosmos habitados por pequeñas cosas, mientras las figuras propiamente humanas están miniaturizadas como en *Manzanas*, 1947 (véase imagen 5). Las cosas siempre aparecen más sólidas y más reales que los vivos reducidos a espectros o ausentes. *El velo de novia*, 1943, y *El alhajero*, 1942, atestiguan la persistencia de los objetos frente a la ausencia de los humanos (véase imagen 6); estos dos cuadros presentan ropa y accesorios femeninos: una cabeza de maniquí que lleva una cofia, guantes que parecen moverse, un velo blanco y un ramo de rosas, abandonados por una novia fantasmática. El elemento de la cabeza humana desprovista de cuerpo, muy presente en los pintores metafísicos (no sólo en De Chirico sino también en Carra, Casorati, Severini, etc.) recuerda la calavera de las *vanitas* del Siglo de Oro. Sin embargo en Izquierdo estas cabezas son tan humanas y tan vivas que no pueden sino provocar el estupor en el espectador. Así, en *Trigo crecido*, 1940, una máscara, una pieza de ajedrez, una esfera parecida a las que se usan para decorar el árbol de navidad, una calabaza, una copa de vidrio que contiene un lirio blanco, y un bote con brotes de trigo, están reunidos alrededor de

una cabeza maquillada al modo de un payaso o de un personaje de la *Commedia dell'Arte* (véase imagen 7). Estos elementos están dispuestos encima de una especie de altar bordeado de cortinas y de una imagen de la virgen de los Dolores. La mirada del rostro maquillado que llora lágrimas negras absorbe al espectador. Tal vez se puede ver en esta cabeza de payaso llorando una metáfora de la condición del artista. Lo cierto es que este procedimiento antropomórfico por el cual los objetos adquieren alma, aquí puesto de relieve por la elevación del altarcito y la presencia de ofrendas, provoca un efecto *unheimliche*. La consecuencia de esta sensación es un cuestionamiento metafísico en el espectador, así como se lo proponía De Chirico al explorar la verdad de las cosas, incomprensible mediante el lenguaje o la lógica humana.

El universo pictórico de la artista mexicana está atravesado por la soledad, el desamparo, la vida silenciosa de las cosas y de los paisajes; está penetrado por una forma de impotencia patética que demuestra la pequeñez del ser humano frente al mundo. *Naturaleza muerta con huachinango* (véase imagen 8), 1946, presenta el mismo decorado aislado que el que encontramos en *Manzanas*; pero en este caso los troncos invasores de los árboles casi ocupan todo el espacio del cuadro, que no basta para representarlos en su totalidad; los pescados, otra vez desproporcionados, reposan sobre las raíces gigantescas que salen de la tierra. En el fondo, una minúscula vivienda parece abandonada y figurada para remitir a la pequeñez del hombre. Al combinar los géneros de la naturaleza muerta y del paisaje, Izquierdo tal vez desea indicar que el hombre, a pesar de lo que la modernidad pretende, no es el centro del universo. La pintora parece separarse de la creencia, común al principio del siglo pasado, según la cual el progreso técnico y su consecuencia, el dominio del hombre sobre la naturaleza, constituirían una especie de salvación inevitable.

Algunos quisieron ver en María Izquierdo paisajes evocadores de la revolución mexicana, una expresión

de sus aspiraciones y de sus fracasos.²⁵ Sin duda en el trabajo de Izquierdo hay cierta ansiedad frente a un mundo que cambia de manera brutal, el paso de un México tradicional a un México moderno que evocamos al comienzo. Aunque muchos pintores de la época se empeñaron en exhibir la realidad histórica nacional, no parece que sea el caso de María Izquierdo. Al contemplar sus obras y en particular las que se acaban de describir, se evidencia un sentimiento personal de angustia existencial. También Antonin Artaud presintió el “espíritu torturado, inquieto” del arte de Izquierdo, pero siempre se obstinó en relacionarlo con la “raza india”. Para él la pintora estaba “comunicándose con las verdaderas fuerzas del alma india”; además, deploró que su arte se dejara contaminar por la pintura moderna europea procedente de una sociedad que él juzgaba enferma. Creemos que la esencia *unheimliche* de la pintura de Izquierdo no puede reducirse a un vínculo con el imaginario indígena ni a su decepción por los resultados de la revolución mexicana. Su cuestionamiento nos parece mucho más cercano a la interrogación de De Chirico. Izquierdo no puede más que constatar lo absurdo de la vida, por eso lo reproduce en sus telas insuflándoles colores y formas que van construyendo una poética de la ausencia, del vacío y de la inmovilidad. Plasma el misterio del sin-sentido de existir, en suspenso, como para conjurarlo.

25 Véase Dawn Ades. “La part de l’unheimliche dans l’oeuvre de Frida Kahlo, María Izquierdo et Maruja Mallo”. *La femme s’entête: la part du féminin dans le surréalisme*. París: Lachenal et Ritter, 1998, p. 323.



Imagen 1-. María Izquierdo, Gato sabio, (1943) Óleo sobre masonite, 65x95 cm. Colección particular.



Imagen 2-. Giorgio de Chirico. El canto de amor. (1914)



Imagen 3-. María Izquierdo, Infancia del país. (1952) Óleo sobre tela, 45x55 cm. Colección particular



Imagen 4-. María Izquierdo, Ballet de barro. (1951) Óleo sobre tela, 60x75 cm. Colección particular.



Imagen 5-. María Izquierdo, Manzanas, (1947) Óleo sobre tela, 100x80 cm. Colección particular.



Imagen 6-. María Izquierdo, Velo de novia, (1943) Óleo sobre tela, 67x97 cm. Colección particular.



Imagen 7-. María Izquierdo, Trigo crecido, (1940) Óleo sobre tela 85.5x66 cm. Colección Galería de Arte Mexicano



Imagen 14-. María Izquierdo, Naturaleza muerta con guachinango, (1946) Óleo sobre tela, 65x85 cm. Colección particular.

Composiciones visuales: Mathias Goeritz en Guadalajara

Cristóbal Andrés Jácome Moreno
Museo de Arte Moderno, INBA

Aunque ya no es una confesión,
el arte sí es más que nunca una redención,
un ejercicio de ascetismo.
Susan Sontag. *Estilos radicales*.

La educación visual

En los últimos años, la obra del artista alemán Mathias Goeritz (1915-1990) ha concentrado la atención de círculos artísticos y académicos. Parte del interés por la obra del artista alemán es producto de la recuperación que hiciera la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 2005 de una de sus máximas obras: el *Museo Experimental El eco*. A partir de la recuperación de dicho espacio se ha destacado la importancia que tuvieron tanto las obras como las ideas de Goeritz en el ambiente cultural mexicano de la segunda mitad del siglo xx. Visto a la distancia, su legado se ha convertido en parámetro para acercarse a obras de artistas como Helen Escobedo, Pedro Friedeberg y Sebastián.

El presente texto tiene la intención de vincular los principios pedagógicos, estéticos y espirituales que motivaron a Mathias Goeritz durante su estancia en Guadalajara. Si bien se trata de un breve periodo, las líneas conceptuales trazadas en la capital tapatía fueron determinantes para su carrera. Es posible encontrar en este corto lapso algunas ideas que más tarde se materializaron y otras que quedaron únicamente en ese margen temporal.

Mathias Goeritz arribó a Guadalajara el 11 de Octubre de 1949. En su trayecto a dicha ciudad visitó junto con su esposa Marianne el puerto de Veracruz (lugar donde desembarcaron para ser recibidos por Ida Rodríguez Prampolini) y la ciudad de México, donde conoció a Luis Barragán, Chucho Reyes, Justino Fernández y al arquitecto Ignacio Díaz Morales. Fue gracias a este último por quien Goeritz había arribado a territorio mexicano, ya que lo había invitado a integrarse al cuerpo de maestros de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara (U de G). Goeritz aceptó el reto que significaba un lugar desconocido en el que las condiciones para su desarrollo artístico no eran del todo firmes.

Al poco tiempo de su llegada, Goeritz recibió noticias del éxito de la Escuela de Altamira,¹ propuesta artística desarrollada en 1948 durante su estancia en Santillana del Mar, España, la cual tenía entre sus principales intenciones la renovación plástica de los artistas españoles de la posguerra. El alcance de este proyecto, al cual asistieron numerosos grupos de artistas e intelectuales en búsqueda de actualizar el ambiente cultural español, motivó a Goeritz para la planeación de muchos proyectos más, entre ellos, una mayor convivencia humana y un ejercicio continuo de experimentación visual por medio de la cátedra universitaria.

La propuesta del plan de estudios por parte de Ignacio Díaz Morales en la Escuela de Arquitectura de la U de G presentó innovaciones significativas para el lugar y la época. Inspirado en las ideas de la Escuela de Artes y Oficios de la Bauhaus acerca de la integración de las artes, así como en sus elementos teóricos y reflexivos, Díaz Morales introdujo la idea de la arquitectura puesta en relación con otras áreas de la creatividad y el intelecto.² Fue gracias a estos principios que convocó a un artista como Mathias Goeritz y le propuso que en lugar de que impartiera la clase de Historia del Arte (como en un principio se le había planteado al artista alemán), cambiara el rumbo

1. Carta de Mathias Goeritz a Jorge Romero Brest, escrita el 7 de diciembre de 1949. Archivos JRB (FFYL-UBA), correspondencia, 369. Fragmento tomado de Andrea Giunta. "Correspondencia entre Mathias Goeritz y Jorge Romero Brest". *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y Testimonios*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso–Universidad Nacional Autónoma de México– Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 211.

2. Ernesto Alva Martínez. "La enseñanza de la arquitectura". *La arquitectura mexicana del siglo xx*. Fernando González Gortázar (coord.). México: Conaculta, 1996, p. 235.

3. Ignacio Díaz Morales. *Mathias Goeritz en Guadalajara*. Conversaciones con Fernando González Gortázar. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, p. 39.

4. Luis Porter Galetar. "La pedagogía de Mathias Goeritz". *Los ecos de Mathias Goeritz...*, op. cit., p. 74.

5. Elaine S. Hochman. *La Bauhaus*. Crisol de la modernidad. Barcelona: Paidós, p. 171.

de la asignatura a la de Educación Visual. Díaz Morales estaba interesado en retomar las enseñanzas de Joseph Albers en la Bauhaus, las cuales depositaban una buena parte del trabajo en la creatividad emergente de cada alumno³ y por tanto, un curso como el de Educación Visual coadyuvaría a despertar ese espíritu creativo.

Como su nombre lo indica, la cátedra de Educación Visual tenía como propósito el generar cierto entrenamiento en lo tocante a contenidos visuales, trabajando formas, materiales y proporciones; reflexionando acerca de su contexto espacial y los propósitos hacia los cuales estaba dirigido. Consistía en conocer las posibilidades del diseño, estimulando así los sentidos y por tanto las emociones. Con base en esta experimentación, Goeritz creía que se podía encontrar en los trabajos realizados por sus alumnos un elemento humano, más allá de la mera colocación de formas y figuras. Este interés de Goeritz es posible emparentarlo con los preceptos éticos de la Bauhaus, escuela admirada por el artista desde su juventud.

La correspondencia de Goeritz con la Bauhaus y la experimentación libre con los objetos, fue recuperada por el artista alemán de manera subversiva en el momento en que llevó a cabo con sus educandos la construcción de una escultura efímera destinada a presentarse en el baile de la escuela en 1951, la cual consistía en un montón de sillas apiladas de manera vertical. Esta disposición hecha al azar, sin ningún orden más que el sentido ascendente, puede considerarse como la primera torre que realizó Goeritz.

Para su cátedra, Goeritz señalaba como modelo a Laszlo Moholy-Nagy. Sin embargo, por el rumbo que ésta tomaba es más factible vincularla con la didáctica de Johannes Itten,⁴ quien pugnaba por un entrenamiento espiritual del estudiante. Itten consideraba como parte significativa de la enseñanza de la Bauhaus, la realización de ejercicios de apreciación visual de obras de arte como la *Crucifixión* (1612-1616) de Mathias Grünewald,⁵ además de promover prácticas ligadas a la relajación del cuerpo. El propósito de Itten era que

los alumnos reconocieran sus emociones y llegaran a lo que él llamaba automatismo creativo.⁶ En los métodos empleados por Itten existe un interés por la purificación del alma, noción de la que se desprende su futura adhesión al culto oriental del mazdakismo.⁷ Al igual que el legendario profesor de la Bauhaus, Goeritz buscaba recrear el espíritu del alumnado y por ello partía de conceptos como libertad, belleza o dolor para la elaboración de los trabajos. Esto significó no sólo una propuesta innovadora en la Escuela de Arquitectura, sino en la manera de entender la enseñanza de la arquitectura en México, la cual era ajena a una conceptualización de la obra basada en la subjetividad del hombre. Debido a las características de la cátedra, la estrecha relación entre maestro y educando (las escuelas de arquitectura en ese entonces no contaban con un número elevado de alumnos como ahora) y el prometedor panorama propio de una escuela emergente, Goeritz llegó a considerar la Escuela de Arquitectura de Guadalajara como una Bauhaus mexicana.⁸ Esta nueva sede no podía erigirse sin cumplir con el motor principal de la Bauhaus de Weimar: la integración total de las artes –*Gesamtkunstwerk*–. Al sintetizar la relevancia de la *Gesamtkunstwerk* en el marco de la Bauhaus, Eduardo Subirats puntualiza lo siguiente: “significó la recuperación de un sentido radical de la forma, como intencionalidad subjetiva y proyecto utópico, como factor de la realidad y representación de ese orden”.⁹

Es seguro que Goeritz había estado reparando en la integración de las artes como maestro de la Escuela de Arquitectura tomando el ejemplo de la Bauhaus. Goeritz se había formado bajo la huella del expresionismo y la Bauhaus, por lo cual la idea de la integración de las artes no le era desconocida. Por el momento, su compromiso con dicho concepto se circunscribía al aula de clase, para más tarde llevarlo a la práctica. Buscaba renovar con matices de vanguardia la tradición unificadora de las artes, reinterpretarla bajo el lenguaje de la modernidad en las generaciones de posguerra.

6. *Ibid.*, p. 170.

7. *Ibid.*, p. 172.

8. Carta de Mathias Goeritz a Jorge Romero Brest, escrita el 7 de diciembre de 1949. Archivos JRB (FFYL – UBA), correspondencia, 369. Fragmento tomado de Giunta, *op. cit.*, p. 212.

9. Eduardo Subirats. *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 141.

10. Lily Kassner. *Mathias Goeritz, Una biografía 1915-1990*. México: Conaculta, 1998, p. 261.

11. Franciso Reyes Palma. “Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura”. *Hacia otra historia del arte en México*. Disolvencias (1960-2000). México: Conaculta, 2004, p. 191.

Así, una generación ávida de nuevos conocimientos atendería al llamado. Al recordar el hecho de haber cultivado esta idea en los estudiantes de arquitectura, Goeritz dijo años después: “... los arquitectos de Guadalajara se destacaron por sus valiosas aportaciones al tema de la integración de las artes. No cabe duda que comprendieron el pulso del tiempo”.¹⁰ Así, lo que llamaba “pulso del tiempo” marcaba el seguir del modelo pedagógico de la Bauhaus. Numerosas escuelas de Arquitectura en Europa y Estados Unidos retomaban de ella las significativas contribuciones proporcionadas al mundo del arte y del diseño, renovando y, en otros casos, contrariando sus principios.

Siguiendo la ruta de trabajo de la Escuela de Altamira, Goeritz estaba interesado en poner al día a la cultura de Guadalajara, además de continuar realizando su obra. Por lo cual, a la par de su labor como maestro, “desarrolló una frenética actividad extracurricular, cuyo signo distintivo fue el espíritu desbordado”.¹¹

Credo estético e integración plástica

El trabajo de Goeritz como difusor cultural desplegó proyectos impensables no sólo para Guadalajara sino para México en aquel entonces. Su primera labor como tal fue la fundación de la galería tapatía Camarauz en 1950, lugar donde expuso obra reciente, sobre todo escultórica. En ese momento exponer un trabajo como el de Goeritz, en el que en los campos bidimensionales presentan figuras casi abstractas que rozan el viento a través de espacios vacíos, cercanos a la manera en que lo había realizado Henry Moore, era inédito. Un ejemplo del trabajo presentado es *Amantes* (véase imagen 1), obra que demuestra el tratamiento escultórico de Goeritz durante esos años.

Si bien en Camarauz se había fundado un espacio para mostrar un arte de vanguardia como el que Goeritz desempeñaba, fue con la instauración de la galería Arquítac cuando trascendió las fronteras nacionales. *Arte sin fronteras* fue el título que recibió una exposición

que aguardaba obras de Arshile Gorky, Henry Moore y Paul Klee; organizándose posteriormente una muestra en homenaje a éste último en la que participaron miembros de grupo catalán *Dau al Set* como Josep Tharrats y Modest Cuixart.¹²

Exponer la obra de este tipo de artistas en Guadalajara significó un instante en el que la cultura tapatía podría equipararse a la habida en la capital, e incluso un paso más allá. Sin embargo, a pesar de que existía un significativo número de personalidades adentradas en el ámbito cultural, como Juan Rulfo, Olivia Zúñiga, Pita Amor, Chuchó Reyes, Lola Vidrio, Luis Barragán y Juan Soriano, entre otros, la sociedad jalisciense en general mantenía una fuerte influencia religiosa. En consecuencia, era poco probable que un arte de vanguardia como el mostrado se propagara abiertamente en los círculos sociales. Ese mismo apego férreo de la gente a la religión católica generó en Goeritz el comienzo de un proceso dirigido a la adopción de múltiples religiones, tal como lo fue en muchos artistas europeos de su generación, quienes encontraron en la fe un antídoto ante la crisis moral de la posguerra.¹³

Goeritz, formado en el protestantismo, identificado con el judaísmo e influenciado por el hasidismo,¹⁴ encontró en el catolicismo una doctrina más a la cual adherir sus inquietudes espirituales. Por lo tanto, su trabajo artístico comenzó a manifestar con persistencia estadios avocados a congregar esa serie de cultos, los cuales, a manera de reflexión en la plástica, conforman su credo estético.

El credo estético de Goeritz está basado en la convicción de que el arte, más allá de lo que represente, cumple con una función espiritual. Es una búsqueda por restituir el espíritu del hombre, una apuesta hacia la salvación de su tiempo y circunstancia. A través de la plástica, se imbrica el sustrato místico de aquellas religiones aprehendidas así como la propuesta estética fruto del expresionismo y del dadaísmo. De éste último, Goeritz recibe sus ideas por medio de la lectura de *La*

12. Lourdes Cirlot. *El grupo Dau al Set*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 24 y 45.

13. Osvaldo Sánchez. "Mathias Goeritz: The Ministries of Space". *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Maria Schendal*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2002, p. 147.

14. Rama ultra ortodoxa del judaísmo, propagada a mediados del siglo XVIII en Europa del este, zona cercana a donde nació Goeritz. Para un acercamiento más profundo acerca de la influencia de esta religión en Goeritz, véase Diana Briuolo. "Hitlahavut, Avodá, Cavaná, Schiflut: Religión en la obra de Mathias Goeritz". *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios...*, op. cit., pp. 131-141.

15. Rita Eder. "Ma Go: visión y memoria", *ibid.*, p. 40.

16. Hugo Ball. *La huida del tiempo*. Barcelona: El acantilado, 2005, p. 79.

17. Friedrich Schlegel. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Universidad, 1994, p. 168.

18. Margarita Nelke. *El expresionismo mexicano*. México: INBA-SEP, 1964, p. 64.

huida del tiempo, diario del filósofo fundador de Dadá, Hugo Ball, publicado en 1927, y el cual Goeritz leyó en su juventud en Berlín.¹⁵ En el texto, Ball formula la siguiente crítica respecto del protestantismo: "La Alemania oficial está integrada en su mayor parte por protestantes. Sin embargo, ninguno protesta hacia dentro, todos lo hacen exclusivamente hacia fuera".¹⁶

Las palabras del filósofo dadaísta significaron la manera en la cual Goeritz forjó su propia espiritualidad: como un debate interno cuya fuerza motriz sería la oposición a sí mismo. *La huida del tiempo* es uno de los textos sobre los cuales Goeritz volvería una y otra vez, retomando los principios y cuestionamientos formulados por Ball. Otro texto determinante en su credo estético es la *Biblia*, de la cual extrajo fragmentos de dolor para inspirar series como *Salvadores de Auschwitz* (véase imagen 2). Aquí la espiritualidad de Goeritz recurre a un tema cristiano con fines de restablecer el alma judía recientemente trastocada por la guerra. En uno de sus ensayos, el poeta romántico Friedrich Schlegel argumentó: "El cristianismo es una religión de la muerte".¹⁷ En la serie *Salvadores de Auschwitz*, esa muerte propia del cristianismo, representada con la imagen de la crucifixión, está al servicio de judíos que perecieron en los campos de concentración en la ciudad de Auschwitz. La serie, realizada en dibujo y escultura, presenta la muerte de Cristo liberado de la cruz que la caracteriza, lo cual hace que estos cristos adquieran un carácter ecuménico, cósmico. La crítica de arte Margarita Nelken, una de las primeras personas en México en reconocer el talento de Goeritz, afirma que en esta serie

Goeritz ha logrado su síntesis muy concreta de una exaltación inexorablemente de la tragedia y el dolor, en su máxima expresión. Y ello le ha permitido constituir, con toda naturalidad, en sus inmediatas repercusiones, dentro de la plástica mexicana, una de las facetas más importantes del actual renacer universal del arte sacro.¹⁸

A la par de Goeritz, el pintor estadounidense Barnett Newman en su obra *Cathedra* (véase imagen 3), abstraigo una presencia divina en la cual el cristianismo y judaísmo estuvieran emparentados,¹⁹ representando con ello el interés de los artistas de la posguerra por extender los valores de una religión hacia otra.

En este periodo, son varias las obras donde se refleja la presencia de las inquietudes espirituales de Goeritz. Basta nombrar otras esculturas para dar cuenta del calvario plástico que Goeritz recorría: *Moisés*, *La mano divina* y *Encuentro místico*, todos de 1952. Quizá la escultura que muestra de manera más patente el dolor de la posguerra y su vínculo con la religión es *Tu mano* (véase imagen 4), talla en madera que alude a la mano del Cristo de la *Crucifixión* (1510-1516) de Mathias Grünewald (la misma obra que Itten mostraba en sus cátedras en la Bauhaus). La mano, símbolo de sacrificio y expiación de culpas, reapareció en la obra de Goeritz en dos colaboraciones llevadas a cabo junto al arquitecto Ricardo de Robina. En la primera de ellas, realizada en cemento policromado, la obra lleva el título de *La mano codiciosa* (véase imagen 5) y la segunda, moldeada en yeso, fue intitulada *La mano divina* (véase imagen 6). Ambas obras revelan el interés de Goeritz por la integración plástica, la cual se concretó de manera manifiesta en la escultura *El animal del pedregal*, obra cuyos primeros bocetos fueron realizados en Guadalajara, para realizarse más tarde en la capital del país (véase imagen 7).

La integración plástica en México, monopolizada por el muralismo durante la primera mitad de siglo,²⁰ comenzó un periodo de renovación con *El animal del Pedregal* de Goeritz debido a la vanguardia escultórica que propone. Emplazada en la entrada del recién inaugurado fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel, la escultura fluctúa en el linde divisorio entre abstracción y figuración, estableciendo con ello una nueva propuesta ante los márgenes de la escultura pública, los cuales se restringían a mostrar acontecimientos históricos o expresidentes de la

19. John Golding. *Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, Still*. Londres: Thames & Hudson, 2000, p. 204.

20. Louise Noelle. "La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia". *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, In-Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 541.

21. Ida Rodríguez Prampolini. "Lo mexicano en Mathias Goeritz". *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios...*, op. cit., p. 189.

22. Ida Rodríguez Prampolini. "The acquired identity of Mathias Goeritz", Archivo Ida Rodríguez Prampolini.

23. Durdica Ségota. "Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal", *El arte en México: Autores, temas, problemas*. Rita Eder (coord.). México: Conaculta, FCE, 2001, p. 322.

24. Jorge Alberto Manrique. *Una visión del arte y de la historia*. T. IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 233.

nación. Con *El animal*, Goeritz inició una serie de intervenciones en el ámbito urbano, resignificando así el espacio ciudadano plasmado en su obra temprana. Ya no eran los tiempos de reconocer pictóricamente la ciudad como lo había hecho Goeritz en sus primeros dibujos, ahora se trataba de intervenirla. Para la realización de la monumental obra, Goeritz se inspiró en el arte prehispánico, específicamente en el cinturón de serpientes del centro religioso de Tenayucan y en el centro ceremonial de Teotihuacan.²¹ Esta relación con el arte prehispánico no fue algo causal, Goeritz tenía ya la conciencia de poder transformar esas obras en un lenguaje moderno gracias a la lectura del libro *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* de su compatriota Paul Westheim,²² quien desde su llegada a México en 1941, difundió el trabajo de los expresionistas alemanes²³ y estudió el arte precolombino. Por tanto, es deducible que los parámetros estéticos tanto de Westheim como de Goeritz fueran proclives a entablar un diálogo con las formas y espacios provenientes del México antiguo. *El animal* establece así una sinergia entre lo arcaizante y lo moderno, lo cual recuerda las obras de Goeritz inspiradas en las Cuevas de Altamira.

El año en que llegó Goeritz a México, 1949, fue el año de la muerte de José Clemente Orozco y simbólicamente, el del muralismo.²⁴ Moría así una especie de régimen en las artes plásticas y se abría una brecha a un arte con miras de apertura hacia el exterior. La primera mitad de siglo finalizaba con un movimiento de renovación que recibió el nombre de Ruptura, adjetivo que ha servido para diferenciar dos momentos en la historia del arte en México. Por sus ideas y obras, Goeritz contribuyó a la consolidación de dicho movimiento, y en el panorama general, todo parecía indicar que la escisión generada era definitiva.

Viviendo en Guadalajara, Goeritz ya había tenido contacto con varios de los artistas de esta generación radicados en la capital debido a los constantes viajes que efectuaba. Era conocida en este grupo su labor

como difusor cultural en Guadalajara y su estrecho vínculo con el arquitecto Luis Barragán y el pintor Jesús Reyes Ferreira. *El animal del pedregal* fue de alguna manera su presentación ante el medio artístico capitalino impulsando a los escultores a reflexionar en lo concerniente a la apertura de posibilidades que poseía la escultura pública. Asimismo, sus trabajos en pintura, grabado y escultura de pequeño formato, expuestos en 1951 en la Galería de Arte Mexicano dirigida por Inés Amor, demostraban una estética cosmopolita, generada al compás de los cuestionamientos hechos al arte durante la posguerra.

Goeritz, figura y obra, constituyó un paso decisivo en el camino hacia la renovación de las artes visuales mexicanas. El artista alemán fue el elemento necesario para que el rompimiento con los cánones plásticos anteriores fuera categórico.²⁵ El ejemplo paradigmático de ello fue el rescate, por parte de Goeritz, de la idea romántica de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) traducida a un plano arquitectónico, tal como lo promulgó la Bauhaus. Legado estético y ejercicio espacial dinámico, la obra de arte total de Goeritz recibió el nombre de *Museo experimental El eco*, en 1953.

El eco es reconocido hoy en día como un edificio fundamental en la historia de la arquitectura moderna mexicana. Su construcción estuvo acompañada del *Manifiesto de la arquitectura emocional*, en el cual Goeritz deja en claro su postura estética:

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces -quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad- al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura.²⁶

Goeritz presenta en el *Manifiesto* la escisión entre la razón y sentimiento, lógica y espíritu, Apolo y Dionisos. El designio espiritual de Goeritz se inscribe

25. Jorge Alberto Manrique. "Mathias Goeritz, el provocador". *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios...*, op. cit., p. 146.

26. Olivia Zúñiga. *Mathias Goeritz*. México: Intercontinental, 1963, p. 32.

en *El eco* tanto en su concepción como en su proyecto a cumplir. Tengo para mí que *El eco* es en parte resultado de las ideas trabajadas por Goeritz en Guadalajara. En su aspecto formal, apuesta por la experimentación en el diseño de los elementos constructivos como lo propondría Goeritz en su cátedra de Educación Visual y, en el plano conceptual, apuesta por crear emociones en el ser humano, lo cual, como se mencionó antes, tiene un carácter espiritual. Así, la estancia de Goeritz en la capital tapatía compone un eslabón no sólo entre la cultura europea y la mexicana, sino que señala la integración de principios estéticos y espirituales que marcaron una huella indeleble en la obra del artista.

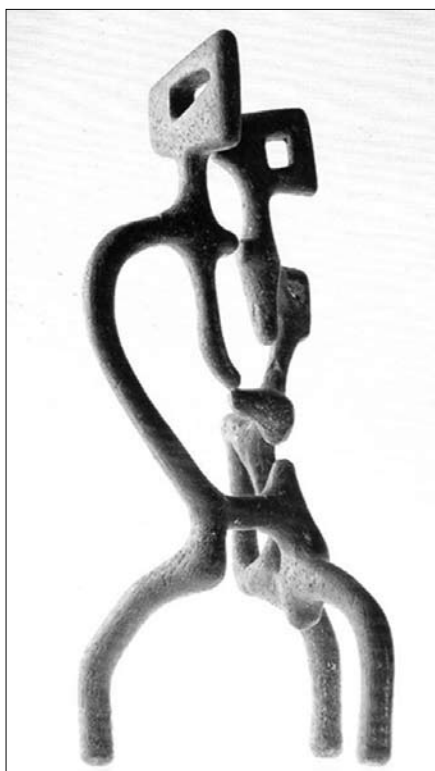


Imagen 1. Mathias Goeritz, *Amantes*, 1950.



Imagen 2. Mathias Goeritz, *Salvador de Auschwitz*, 1951.



Imagen 5. Mathias Goeritz, *La mano codiciosa*, 1954.



Imagen 4. Mathias Goeritz, *Tu mano*, 1952.



Imagen 6. Mathias Goeritz, *La mano divina*, 1958.

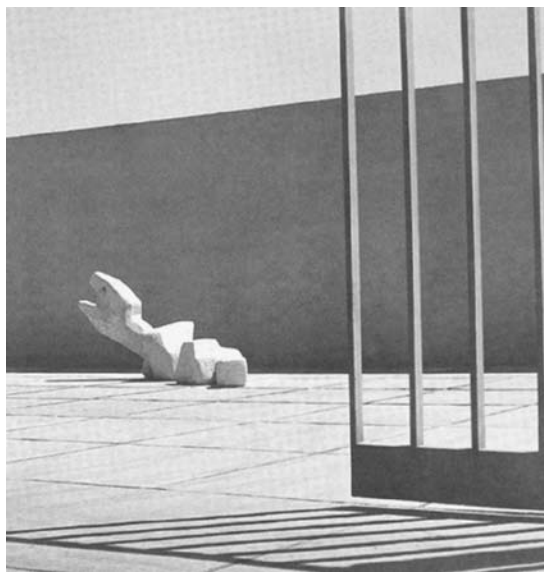


Imagen 7. Mathias Goeritz, *El animal del pedregal*, 1951.

ESTUDIOS JALISCIENSES

82

Introducción

Laura Alarcón Mechaca

Laura Alarcón Menchaca

Dos personalidades irreconciliables: Calles y Maytorena

El artículo plantea cómo la relación entre dos revolucionarios, Plutarco Elías Calles y José María Maytorena, se caracterizó por haber sido una relación de rivalidad y antagonismo. Las condiciones personales, familiares y sociales impidieron que dos hombres con vínculos de paisanaje no logran reconciliarse durante su carrera política. El destino de cada uno de ellos tomó rumbos distintos, uno de éxito y otro de fracaso. Al final los dos vivieron aquello que ningún hombre vinculado al poder desea: el exilio.

Palabras clave: Red de relaciones, Rivalidad, Alianzas, Liderazgo, Exilio.

Saúl Armando Alarcón Amézquita

El cisma del constitucionalismo en Sinaloa

La Convención nacional revolucionaria no logró la reconciliación entre villistas y carrancistas. Por eso, si durante la Convención los sinaloenses de uno y otro bando chocaron políticamente, casi hasta el enfrentamiento militar, al término de ella divulgaron sus diferentes ideas políticas respecto de la situación nacional, lo cual propicio que también en Sinaloa fuera inevitable la lucha de facciones revolucionarias.

Palabras clave: Revolución, Soberanía, Patriotismo, Lealtad, Traición

Sergio Valerio Ulloa

La hacienda de Bellavista durante la revolución.

En este artículo se explican las condiciones en que operaba la hacienda de Bellavista a finales del porfiriato, así como las transformaciones emprendidas por sus dueños durante 1909-1913 con el objetivo de modernizar la fábrica de azúcar y extender los terrenos de riego dedicados al cultivo de la caña. Ello implicó un complejo proceso de endeudamiento que llevó a la quiebra a los propietarios de la hacienda. Por otra parte, la hacienda tuvo que enfrentar la destrucción, la inestabilidad política y la económica provocadas por el enfrentamiento armado. Por último, se explica el proceso por medio del cual se tomaron tierras de la hacienda de Bellavista para dotar a los pueblos vecinos de la misma, con lo cual se terminó el latifundio.

Palabras clave: Hacienda, Revolución, Endeudamiento, Dotación, Modernización.

Samuel Ojeda Gastélum

Constitucionalistas y villistas en Colima

Este artículo aborda la presencia y confrontación de las facciones constitucionalista y villista en Colima entre los años de 1914 a 1917. El constitucionalismo se instaló en el gobierno estatal e implementó una política de corte jacobino que generó malestar en distintos sectores de la población. En contraparte, el villismo amenazó su estabilidad, nutrido con personajes con influencia local y núcleos de bandoleros que en muchos casos actuaban mancomunadamente con villistas jaliscienses.

Palabras claves: Revolución, Constitucionalistas, Villistas, Rebelión, Bandolerismo