

Síntomas de la vanguardia

Juan Arturo Camacho Becerra
El Colegio de Jalisco

Introducción

En los últimos treinta años del siglo XIX, la pintura occidental experimentó cambios que años más tarde originaron el movimiento de vanguardia. En la región francesa de Provence, Vincent Van Gogh y Paul Cézanne, entre otros, ensayaron con el uso de colores y formas más allá de las estructuras lúminicas que los impresionistas habían encontrado, encaminando al arte pictórico a la ruptura con la academia surgida del Renacimiento.

La Vanguardia, entendida como una renovación cultural que reemplazó formas tradicionales por lenguajes nuevos que fueran capaces de expresar el mundo así como la infinitud del arte, fue un movimiento que se desarrolló en la pintura, principalmente en Berlín, Moscú, Munich y París entre 1900 y 1920. Los artistas se rebelaron contra el arte mimético y académico en la búsqueda de una expresión personal y auténtica que eliminara la imitación de la naturaleza privilegiando la esencia de las cosas. Con esta idea surgen el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el surrealismo y el futurismo, movimientos pictóricos que, en algunos casos, fueron precedidos de manifiestos en los que principalmente se rechazaba a la tradición académica y se postulaba al arte como elemento principal para cambiar a la sociedad y al mundo.

El movimiento vanguardista se extendió a todas las artes, por lo que es común referirse a las vanguardias para hablar de las expresiones artísticas surgidas con

pretensiones renovadoras en las primeras tres décadas del siglo XX. En Latinoamérica fue en Brasil y en México donde se comenzaron a manifestar los elementos vanguardistas:

En 1922 un grupo de intelectuales crea, en Sao Paulo, el movimiento Pau Brasil y la pintura Verde Amarela. Hacia 1921, los pintores mexicanos investigan las formas plásticas derivadas del expresionismo o del cubismo: coinciden con los parisenses o con los berlineses, pero logran crear medios de expresión que les son propios.¹

Para el caso de México, la historia escrita en la capital, sitúa el surgimiento de la vanguardia en 1921.

El presente ensayo pretende aportar datos y observaciones acerca de los elementos vanguardistas encontrados en la pintura producida en Guadalajara entre 1918 y 1926.

El Centro Bohemio

Para 1910, la pintura tapatía ya había dejado los modelos grecolatinos. Siguiendo las enseñanzas de los impresionistas, difundidas en Guadalajara por Felix Bernardelli, los pintores trabajaban al aire libre; el problema entonces era sacudirse el espíritu positivista del "dibujo del natural", para entrar en los terrenos de la experimentación personal. En las escuelas elementales, el Liceo y los talleres de José Vizcarra, Luis de la Torre y Othón de Aguinaga se impartían lecciones de dibujo tomando como modelos los frutos de la naturaleza.

En esas circunstancias, después del triunfo de la revolución maderista regresó a Guadalajara el político y humanista José Guadalupe Zuno (1891-1980) y junto con los pintores Xavier Guerrero y Carlos Sthal instaló un taller al que se unieron Ixca Fariás, Enrique Díaz de León, Amado de la Cueva, Alfredo Romo, Joaquín Vidrio, Carlos Orozco Romero y José Luis Figueroa, así como literatos y músicos. A esta agrupación informal la gente le empezó a llamar "Centro Bohemio".

1. Oliver Debroise. *Figuras en el Trópico. Plástica Mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1984, p. 15.

Las actividades desarrolladas en este taller seguían el programa de las tertulias decimonónicas: presentación de las obras y discusión de las mismas en un ambiente de camaradería rociado con vinos generosos al final o durante la sesión. De las discusiones, Zuno dice que:

el futurismo, el expresionismo, y todo lo que resultó posteriormente a Manet y a Cézanne, fue estudiado por nosotros, atrayéndonos porque apenas en nuestros días, era indispensable proclamar los principios de aquella revolución, para acabar con los neoclasicismos afrancesados y con el academismo españolizante.²

Ante la falta de centros culturales, oficiales o particulares, el taller suplía con creces esa función, por lo que fue común que llegaran artistas desplazados por la revolución en los estados del norte y el centro del país. Sin duda el invitado más distinguido fue David Alfaro Siqueiros, quien como miembro del estado mayor del general Diéguez estuvo en la ciudad por diversos periodos entre 1915 y 1918; el muralista se incorporó asistiendo a discusiones y conferencias, interesándose por los procedimientos: "el óleo, la acuarela, el pastel, el fresco, la encaústica. Los encontraba inadecuados, pasados de uso, arcaicos. Desde entonces hablaba de pintar al duco con pistolas de aire".³ Para Raquel Tibol, en los pocos trabajos de Siqueiros que se conservan de esta época ya aparecen los acentos emotivos y la impetuosidad que serán las características más sobresalientes de su arte.⁴

En 1955, en una carta dirigida a Ramón Córdova, Siqueiros hizo las siguientes reflexiones acerca de la actividad desarrollada por los "Bohemios":

En 1917-18, las reuniones esporádicas y circunstanciales de Guadalajara, que yo he llamado en múltiples ocasiones congreso de artistas soldados fueron indudablemente las más importantes y profundas de las celebradas entonces en cualquier parte de la república... y conviene hacer notar que de esas reuniones salieron las primeras prolongaciones teóricas que habrían de servir más tarde de soporte ideológico, de principio doctrinario, a toda nuestra posterior producción muralística y pictórica en general.⁵

2. José Guadalupe Zuno. *Anecdótico del Centro Bohemio*. Guadalajara: Gobierno de Jalisco. 1964, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 3.

4. Raquel Tibol. *Siqueiros vida y obra*. México: DDF (Metro). 1973, p. 38.

5. Constancio Hernández Allende. *El Centro Bohemio*. Guadalajara: UNED, 1987, p. 18.

El Centro Bohemio -en su tiempo- fue la única asociación de artistas con producción estética e ideológica en México. Los "Bohemios" dieron su versión del arranque del arte contemporáneo en esta parte del mundo, convergiendo con las motivaciones artísticas que despertaban a Europa al siglo XX. Sus trabajos recogen los gestos de la experimentación con materiales plásticos, una ruptura definitiva con el academicismo y un fuerte contenido social enfundado en el sarcasmo de la caricatura practicada por algunos de sus miembros. Su inobjetable aporte, en cuanto a la pintura regional, es haber iniciado en la plástica la búsqueda de lenguajes y formas inmediatas, sin atender reglas estéticas. De los "Bohemios" no importa revisar la manufactura, sino la audacia creativa que los trasciende y la sinceridad de su lenguaje plástico.

Los años de "La extraña"

Guadalajara, en tiempos del presidente Carranza, era una ciudad con casi 150 mil habitantes que conservaba mucho de su gloria porfiriana; la revolución solo causó escaramuzas en sus puertas y murmuraciones de las "buenas conciencias" ante la conducta de "la yakada" -indígenas yaquis que venían con las fuerzas constitucionales- que ocupó atrios y conventos confiscados durante la Reforma y en muchos casos utilizaron libros y muebles para encender hogueras. Como una reacción al poco aprecio por los bienes artísticos, Ixca Farías obtuvo el apoyo en México del pintor Jorge Enciso -quien entonces se desempeñaba en la dirección de monumentos artísticos-, y el permiso del general Manuel Macario Diéguez para que se compilaran las obras en un sólo lugar y así poder estructurar un museo en salones del antiguo Liceo de Varones. Con el nombre de Museo de Bellas Artes y Etnografía, el 10 de noviembre de 1918 se inició uno de los proyectos que los artistas jaliscienses impulsaron para realizar sus ideas de difusión cultural.

El Museo de Ixca fue una “caja de Pandora”, que exhibió por igual un borrego bicefalo disecado junto a las obras de Miguel Cabrera. Durante sus dos primeros años sufrió embates de parte de grupos conservadores que veían en el recinto un espacio de difusión para las ideas revolucionarias. El 17 de noviembre de 1920 el diario *Restauración* censuró la apertura de la sala dedicada al pintor Rafael Ponce de León (1884-1909). Con el título de “Exposición inmoral en el museo”, un cronista anónimo señalaba que los cuatro muros de un salón del establecimiento

están tapizados de papeles emborronados con lápiz unos y pintarrajeados con tintas otros, pero ninguno muestra el menor asomo de destreza del autor. Entre esos papeles se encuentran muchos en que se exhiben las más sucias porquerías los desnudos más cochinos sobre algunos de los cuales manos alevés movidas por su provocación, han puesto adiciones capaces de hacer enrojecer de vergüenza la cara no ya de una señorita, sino de un hombre que conserve un resto de dignidad y de echar a un lodazal la inocencia de un niño.⁶

6. *Restauración*, Guadalajara, 17 de noviembre de 1920, p. 2.

7. *Idem.*

8. Archivo del Museo Regional de Guadalajara. Carta de Ixca Farías a Jorge Villaseñor, 18 de nov. de 1920.

En palabras del indignado censor, los dibujos realizados por Ponce de León durante su estancia parisina (1904-1908) eran figuras “muy dignas del sótano más obscuro de un cuartel o del más asqueroso excusado público”, para concluir preguntando en nombre de la sociedad: “¿por qué las autoridades permiten esto?”⁷ En respuesta a esta querella encontramos una carta de Ixca Farías en la que comunica al Secretario del Gobernador, quien habló con el director del periódico, para explicarle que el autor es un artista “sancionado por la crítica europea y americana”, y para que se convenzan de que los dibujos “emborronados” son muy apreciados le pregunten al pintor Othón de Aguinaga “que por sus creencias piadosas y por su honorabilidad está a salvo de cualquier sospecha de los redactores”.⁸ Ixca también se defiende de la censura, argumentando que “la autoridad no podía intervenir en retirar los desnudos, porque no interviene en ninguno de los museos del mundo, y que en la misma capilla donde oficia su santidad el papa, no hay más que un cuadro de Miguel

Ángel, que son racimos de figuras humanas completamente desnudas".⁹

Este asunto, que promovió el cierre del Museo, no prosperó, y el 4 de diciembre del mismo año los periódicos publicaron la noticia de que no se cerraría. Eran años de discusiones y movilizaciones políticas en los que "los oradores Salazar y Lecuona rebeldes de la idea y evolucionadores de la sociedad" daban conferencias de temas sociales en el parque Barranquitas y en las carpas Tívoli y Perla.¹⁰

En el ámbito cultural convivían formas antiguas con nuevas ideas; durante la visita del presidente Carranza se organizó un *thé* literario que se efectuó el 20 de marzo de 1919, en el que se interpretaron arias de ópera y el ingeniero Agustín Basave dictó una conferencia con el tema de los escritores rusos y la revolución. El espíritu revolucionario estaba también presente en las librerías; una lista de los libros más vendidos durante el mes de agosto de 1920 señala autores rusos como Nicolai Bujarin (*El programa de los bolcheviques*) y Tasin (*La dictadura del proletariado*), junto al norteamericano Jhon Dewey con sus textos clásicos *La escuela y la sociedad* y *Psicología del pensamiento*. La actividad más sobresaliente eran los conciertos mensuales presentados por la orquesta sinfónica de Guadalajara dirigida por José Rolón.

Sin contar con el espacio del taller como centro de reunión, es entre 1918 y 1920 cuando comienzan a presentarse manifestaciones concretas de las discusiones del Centro Bohemio: las exposiciones de Amado de la Cueva (1891-1926); Carlos Orozco Romero (1896-1984) y los cuadros fauvistas de José Luis Figueroa (1896-1985), son prueba de los cambios impulsados por los jóvenes artistas en la forma de hacer pintura en Guadalajara.

De la Cueva expuso, en octubre de 1918, una serie de retratos en los que Zuno identificó una "estilización quintaesenciada del dibujo muy definido, y una personalísima interpretación de sus retratados".¹¹

9. *Idem*.

10. *Restauración*. Guadalajara, 12 de marzo de 1919, p. 3.

11. José Guadalupe Zuno. *Las artes plásticas en Jalisco*. Guadalajara: ed. del autor, 1967, p. 167.

Un buen ejemplo de esta idea es el retrato de Lupe Marín que se conserva en el Museo Regional de Guadalajara y que fue realizado en aquellos años. Solucionado con un estilo que décadas más tarde sería llamado psicodélico por los norteamericanos, en aquel momento presentaba una mezcla de expresionismo, fauvismo y simbolismo. Se observan dos características: utilizar colores luminosos y grises, y acentuar el carácter de la modelo en los ojos, la boca y el corazón. La silueta de Lupe está marcada por una blusa de cuello alto y mangas cortas que se complementan con una falda amplia; los elementos simbolistas presentes en las ojeras café obscuro, la boca de medio corazón y el corazón rojo luminoso pintado sobre la blusa de color azul casi morado; el pelo recogido con libertad dejando mechones en la frente revelan el poco interés por el acicalamiento; las manos y los brazos están acomodados como en los retratos populares del siglo XIX, sin embargo, éstos lucen un trazo fino, los dedos de las manos tienen uñas largas y aparecen detenidos en un movimiento dubitativo. La audacia cromática está presente en el fondo con formas fantásticas de flores en colores naranja y verde luminosos.

María Guadalupe Marín, la hermana mayor del clan de bellezas que posteriormente serían conocidas en el ambiente artístico capitalino como "las tapatías", al parecer era una mujer de carácter abierto que, a los ojos de los pintores del Centro Bohemio, encarnaba a las heroínas de la pantalla. Según Figueroa, era la única mujer que andaba con ellos y Zuno narra cómo después de la exhibición de la película "La dama encuentra su pintor", estelarizada por la actriz Pina Menichelli, fue llamada, por su elegancia y belleza, "Lupe la Menichelli".¹² De manera que De la Cueva hizo un retrato de acuerdo con las ideas de su época, considerando en primer plano la psicología y las motivaciones personales en el comportamiento del sujeto retratado. Para lograrlo escogió una grafía que le dictó la información disponible del psicoanálisis, la psicología experimental, la psicometría y muy especialmente la tendencia en la

12. Zuno, *Anecdotario...* p. 30.

pintura a simplificar formas y gestos a través de un nuevo lenguaje fundamentado en la tradición. Amado estudió inicialmente las reglas de la academia; su formación fue en el Liceo de Varones con maestros como Mariano Nieto y Luis Vázquez Fonceerrada, y en el taller de José Vizcarra, afilando el lápiz para copiar aves, flores y frutos. Antes de participar en el Centro Bohemio ya había estado en Nueva York y durante una temporada asistió a la Escuela Nacional de Bellas Artes de San Carlos. Por su trabajo en la campaña del gobernador Basilio Vadillo obtuvo una beca de estudios, lo que le permitió viajar por algunas ciudades europeas y tomar cursos de dibujo y pintura al fresco en Roma; durante su estancia en Italia copió algunas figuras de los murales de Masaccio. En París admiró la obra de Fernand Leger, la cual posteriormente utilizaría como inspiración en los murales que, junto con Siqueiros, realizó en la hoy Biblioteca Iberoamericana. A su regreso, trabajó un tiempo en la realización de los murales de la Secretaría de Educación; en 1923 regresó a Guadalajara y fue nombrado director de la Biblioteca Pública de Jalisco.

Carlos Orozco Romero fue otro de los jóvenes artistas del Centro Bohemio. Originario de Guadalajara, desde niño mostró aptitudes para el dibujo, y su padre, el fotógrafo Jesús Orozco, lo impulsó a que tomara clases con Luis de la Torre; cuando se incorporó al taller de Zuno se dedicaba a la caricatura por lo que fue apodado "Caricato". Como caricaturista, expuso en 1918 en el café Viena de la capital tapatía con Ixca, Córdova, Romo y Zuno.¹³ En el Museo Regional de Guadalajara se conservan dos de los cuadros expuestos en esa exposición: "Carruaje" y "La influenza española". Se trata de dos dibujos hechos con el procedimiento de la tinta aguada; el primero es un carruaje jalado por un caballo famélico y conducido por un anciano; el segundo es un cortejo fúnebre en alusión a las docenas de muertos ocasionados por la epidemia de gripe española que asoló a la ciudad en 1918. Su forma es un paso intermedio entre la caricatura y el dibujo, y su estilo es más bien

13. Luis Martín Lozano. "De propuestas y variaciones: La trayectoria artística de Carlos Orozco Romero", *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*. México: INBA, 1996. p. 16.

expresionista, en el primero acentúa el hambre y en el segundo el dolor.

El 3 de marzo de 1919 fue inaugurada, en la casona de Prisciliano Sánchez 266, una exposición de dibujos, óleos y caricaturas de Juan Antonio Córdova y Carlos Orozco Romero. *El Informador* publicó una crónica, firmada por Zuno, el día 12, por lo que nos enteramos que lo expuesto por "Caricato" fueron básicamente dibujos de tipos sociales y cuadros populares humorísticos y críticos en los que el cronista apreció

una especie de eclecticismo[sic], de rebusca, toma elementos y se documenta en la vida y en los otros artistas, mexicanos y extranjeros, por lo cual es notable la gran variedad en factura, en intención, de toda su obra actual. Sus preferencias están por el arte moderno estático, de expresión firme, hierática y misteriosa.¹⁴

14. Zuno. *Las artes plásticas...*, p. 170.

Anotaba también que Orozco Romero había utilizado tinta china, acuarela, crayón, óleo, carbón y pastel, para concluir que el caricaturista con esta exposición se convertía en dibujante y pintor.

Una obra que nos revela las intenciones modernistas en su composición y manejo del color es el retrato de María Marín, fechado en 1920, que se conserva en el Museo Regional de Guadalajara. El personaje aparece en un extremo lateral del cuadro, las ojeras, la piel pálida y la mirada inquietante nos remiten al simbolismo. Orozco Romero explora en un género tradicional buscando una representación psicológica con el color y la forma; su objetivo no es el de plasmar una fisonomía acertada, su intención es revelarnos el carácter de María.

Después de este paso de caricaturista a pintor, en 1921 recibió una beca del gobernador Basilio Vadillo para realizar estudios en Europa. Con esta ayuda pudo instalarse algunos meses en Madrid y participar en el II Salón de Otoño junto con Amado de la Cueva y otros artistas españoles. A decir del cronista Celestino Espinosa, los dos mexicanos dieron "nota valiente de Modernidad".¹⁵ A su regreso a Guadalajara, Orozco aprendió grabado con el pintor peruano José Sabogal y

15. Lozano, *op. cit.*, p. 17.

fue nombrado profesor de dibujo en la Preparatoria de Jalisco en donde también enseñó grabado y posteriormente, en 1923, realizó un mural para el vestíbulo de la Biblioteca Pública con un tema de "arte meramente nacional".¹⁶

Conocido en su época únicamente por el círculo de amigos, José Luis Figueroa manifestó un claro síntoma de vanguardia en los cuadros "La extraña" y "Paraíso terrenal". Compuestos con una riqueza cromática similar a la del estilo fauvista, con acertado manejo de planos y texturas, cada pintura es un mensaje cifrado en colores y formas fantásticas. El fauvismo es un término acuñado para referirse a la culminación del camino emprendido para liberar el color y la forma iniciado por los impresionistas. Fue aplicado por el crítico francés Louis Wauxcelles después de apreciar los cuadros de Henri Matisse y otros pintores exhibidos en el Salón de Otoño parisino de 1905. Para estos artistas, la esencia de la pintura radica en el uso desinhibido del color para definir la forma y expresar el sentimiento: "La experiencia fauve representó para numerosos artistas un periodo de liberación. Marcó el momento en el que se escaparon de las convenciones del realismo y de los límites de la paleta convencional".¹⁷

En "Paraíso terrenal", un óleo de 58 X 110 cms., Figueroa celebra la aplicación de colores que, por su brillantez, la academia había prohibido, y compone un paisaje de grandes y extrañas plantas, apabullante para el hombre y la mujer cuyos rostros desconfiados aparecen en el extremo derecho de la composición; el material está aplicado con pinceles gruesos para conseguir la apariencia de texturas vegetales; no hay zona áurea ni colores primarios acompañados de suplementarios. Lo más sobresaliente es la armonía conseguida por el manejo directo del color; este cuadro es un claro ejemplo del impulso por ilustrar la imaginación.

En "La extraña", óleo sobre tela de 37 X 60 cms., el triángulo entre las imágenes del perro, la Virgen y la mujer del primer plano trazan una parábola de modernidad, acentuada por la expresión inquisitiva del perro

16. *El Informador*, Guadalajara, 13 de septiembre de 1923, p. 6.

17. Bernard Denvir. *El Fauvismo y el Expresionismo*. 2a. ed. Barcelona: Labor, 1984, p. 13.

18. Zuno, *Historia de las Artes Plásticas en la Revolución Mexicana* México: INEHRM, 1967, p. 152.

19. Revista *Ibis*, Guadalajara, núm. 2, 15 de marzo de 1920, p. 2.

y el asombro de la mujer, en una perspectiva que deja atrás la silueta de la virgen de la Soledad; la forma de un neumático y un carro trabajados diagonalmente para dar impresión de movimiento, se interponen entre la Virgen y el rostro asombrado de la dama blanca de pelo rubio y grandes ojos. La ausencia de detalles realistas permiten acentuar el gesto. La misteriosa mujer tal vez se asombra por la velocidad de los tiempos modernos representados por el automóvil; hay elementos fauvistas en el manejo del color y futuristas en la perspectiva y el movimiento. Para Zuno, Figueroa era futurista por su "completo desprecio del pasado, preferencia por lo enérgico y por el peligro, su amor a las formas modernas".¹⁸ Su biografía confirma estas ideas. Nació en Ocotlán, Jalisco; participó como capitán carrancista en la batalla de Santa Lucía, librada en los alrededores de Guadalajara, y desarrolló intensa actividad en defensa de los derechos laborales. En 1920 fundó *Ibis*, la revista quincenal de arte, en la que colaboraron pintores y escritores del Centro Bohemio que difundieron las nuevas ideas en el arte, como lo demuestra una opinión sobre el género del retrato: "Los mercachifles de la obra plástica nos han llenado de realismos serviles, malas imitaciones de la naturaleza... un estudio concienzudo de psicología es esencial para cualquier fin que se proponga al retratar una persona".¹⁹ Después de este ciclo productivo, del que se conoce una docena de cuadros que se encuentran en el Museo Regional de Guadalajara, Figueroa se dedicó principalmente a la política.

La pintura en el "soviet" de Jalisco

Las ideas de reivindicación social, impulsadas por los grupos de poder surgidos en la Revolución Mexicana, fueron impuestas en Jalisco a contracorriente. El gobierno carrancista, representado en el estado por el general Manuel M. Diéguez, decretó medidas que

beneficiaron a los maestros y a la clase trabajadora. No obstante, en su afán por disminuir la influencia del Partido Católico y del arzobispo Orozco y Jiménez, cerró templos, colegios confesionales y seminarios; estableció un registro de sacerdotes y restringió su número. Como respuesta, los tapatíos iniciaron, el primero de agosto de 1918, un luto que se manifestó en un boicot al consumo de productos que no fueran de primera necesidad, no usar coches de alquiler, privarse de diversiones y poner un crespón negro en puertas y ventanas durante cinco meses. Hasta que el 4 de febrero de 1919, Diéguez abolió los decretos que ocasionaron el conflicto.²⁰

La lucha por el control político del estado propició que entre 1918 y 1926 hubiera ocho gobernadores, todos de filiación revolucionaria y con tutelaje de los grupos que controlaban a la federación (carrancistas, delahuertistas, obregonistas y callistas). La organización de sindicatos, huelgas, mítines y asesinatos políticos son los sucesos que marcan la revolución social en Jalisco. En la primavera de 1922 el movimiento inquilinario que exigía a los casatenientes una rebaja de 50% en las rentas, chocó violentamente en el jardín de San Francisco contra un grupo de obreros católicos que salían del templo,²¹ dejando un saldo de muertos y heridos como preludio a los días de atentados y batallas que se librarían por la libertad religiosa. El escritor Manuel Múquiz visitó Guadalajara en octubre de 1923 y percibió a una población inmersa en la lucha de clases:

La aristocracia tapatía se ha encerrado en las barriadas solitarias que son remedo en minúscula de una colonia Roma o de una colonia Juárez, y la democracia ha perdido su primitivo encanto sencillo a fuerza de enfrascarse en los problemas del bolchevismo y del laborismo.²²

El cumplimiento de las promesas por la democracia y la justicia social comenzaron a aplicarse en Jalisco con la llegada a los poderes del estado de personas que de alguna manera estaban ligadas con el Centro Bohemio y principalmente con José Guadalupe Zuno, quien tomó posesión del gobierno del estado el primero

20. *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución Mexicana*. México: INEHRM, 1991, vol. IV, p. 31.

21. J. Ángel Moreno Ochoa. *Diez años de agitación política en Jalisco. 1920-1930*. Guadalajara: ed. del autor, 1959, p. 39.

22. Juan B. Iguiniz. *Guadalajara a través de los tiempos*. Guadalajara: H. Ayuntamiento, 1992.

23. José María Muriá (dir.). *Historia de Jalisco*. Guadalajara: UNED, 1982, vol. IV, p. 301.

24. Zuno, *Historia de las Artes Plásticas...* U.

25. Estos festivales se efectuaban en el Teatro Degollado con el siguiente programa: piezas de piano, conferencias con temas de moral y política (por ejemplo Prejuicios y beneficios de las revoluciones), para concluir con la proyección de una película. *El Informador*, Guadalajara, 16 de octubre de 1923, p. 7.

26. El académico José Vizcarra fue nombrado como su coordinador, según nota publicada por *El Informador*, Guadalajara, 17 de octubre de 1923.

27. En el festival celebrado el primero de mayo de 1925, 3 mil voces, dirigidas por el profesor Tomás Escobedo, interpretaron, entre otras canciones, "El pitayero" y "Las olas de la laguna". Nelly Bell y María Luisa Rolón dirigieron a las señoritas de la escuela Normal en la ejecución de bailes indígenas. *El Sol*, Guadalajara, 4 de mayo de 1925.

de marzo de 1923. A pesar de los vaivenes políticos que se vivían en el centro y la embestida callista que lo derrocó antes de finalizar su gobierno, el zunismo, a través del ayuntamiento o del gobierno del estado, desarrolló un amplio programa de obra pública encauzado a transformar radicalmente las condiciones de vida urbana con el saneamiento del río San Juan de Dios y sus aledaños; la rehabilitación del parque Agua Azul como zoológico y centro deportivo popular, y la recuperación de construcciones religiosas como el antiguo convento de San Agustín y la iglesia de Santo Tomás que se pusieron al servicio de organizaciones laborales y para la difusión cultural.

El político y humanista siguió con la lucha de sus antecesores para disminuir el poder del clero y estimuló la creación de organizaciones obreras y populares, por lo que sus detractores lo acusaban de querer manejar al estado como un soviét,²³ en alusión a las ideas de la revolución Rusa. En el aspecto cultural no estaban muy equivocados, entre las lecturas del gobernador se encontraba *El arte y el marxismo* de Andrei Lunatcharsky,

libro en el que fiel a su doctrina social, presenta al arte como una superestructura ligada u originada en el movimiento económico que la determina... es indudable que en un estado bajo la dictadura del proletariado, no debe ser sino de ideas comunistas.²⁴

Zuno conoció al filósofo José Vasconcelos y como diputado impulsó el proyecto del escritor para crear la Secretaría de Educación Pública, por lo que se dio a la tarea de seguir las ideas vasconcelistas en Jalisco, impulsando un vasto programa de difusión cultural que incluyó festivales culturales para obreros;²⁵ implantación del método de dibujo Best Maugard en las escuelas elementales;²⁶ organización de magnos festivales escolares que incluían danzas indígenas y cantos populares;²⁷ y un programa de decoración mural que abarcó el Palacio de Gobierno, la Biblioteca Pública y el aula magna de la Universidad, murales que fueron patrocinados para difundir las ideas de la revolución

artística y social, cuyo programa pretendía hacerse efectivo en Jalisco, con el grupo del Centro Bohemio en el poder.

El arte latinoamericano producido durante los años veinte se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas de expresión y por una toma de conciencia de los problemas estéticos y sociales. En Argentina, el pintor y pedagogo Pedro Figari (1861-1937) escribía y pintaba buscando las conexiones entre arte y contenido social; en Perú, José Sabogal (1888-1956) realizaba una pintura indigenista. No obstante, el muralismo mexicano es el gran movimiento artístico del momento,

es el fresco tratado a la escala arquitectónica con su contenido de canto a la revolución y su corolario nacionalista, indigenista, el todo presentado para la fácil lectura por parte de las masas (lo que pudo ser una ilusión pero formaba parte del programa de los responsables).²⁸

Una discusión central en la producción cultural después de la revolución de 1910, es si aquella corresponde a la vanguardia internacional o es el resultado de un movimiento renovador que se propone romper con los patrones europeos para seguir las raíces y evolución de un arte mexicano en la búsqueda de un perfil propio dentro del panorama del arte contemporáneo. Para resolver esta discusión, por una parte debemos considerar el intercambio sostenido con el arte europeo, principalmente por medio de las estancias de artistas mexicanos en talleres de París, Berlín, Madrid y Barcelona, centros de difusión del arte internacional durante los primeros treinta años del siglo XX, y por la otra, la militancia política influida por las ideas de la revolución Rusa de muchos de los artistas e intelectuales ligados a los grupos revolucionarios que detentaban el poder. Para Olivier Debroyse "la nueva estética no es revolucionaria y refleja la tendencia del arte de la época, pero le sirve al grupo en el poder para afirmar la vigencia de su opción filosófico-política".²⁹ Otra manera de plantearlo es considerar que a la agitación política y social también correspondió un movimiento artístico y cultural que, en el caso de la Revolución Mexicana,

28. Damián Bayon. *La aventura plástica hispanoamericana*. México: FCE (Breviarios, 233). 1974, p. 23.

29. Debroyse, *op. cit.*, p. 23.

30. Luis Cardoza y Aragón. "La pintura de la Revolución Mexicana". *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte Moderno y Contemporáneo*. México: Herrero, 1971, p. 92.

31. José Clemente Orozco. *Autobiografía*. México: Era, 1970.

32. *Idem*.

33. Bayon. *op. cit.*, p. 23.

modificó radicalmente "los modos de hacer arte" y los artistas propiciaron "una revelación de México a sí mismo; una manifestación de la cultura nacional buscando acceso a lo universal".³⁰

Los artistas que participaron en este movimiento se interesaron por la sociología, la historia, el obrerismo, el arte popular y colectivo; estaban convencidos de la idea de retomar la tradición del arte indígena y los temas mexicanos.³¹ Sin embargo, en su apología de la inocencia popular se exageraron las cualidades estéticas de las expresiones vernáculas. Clemente Orozco opinó que en esa época "se llegó a creer que cualquiera podía pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayores fueran la ignorancia y estupidez de los autores".³²

Sería falso establecer que el muralismo fue un movimiento popular surgido de una urgencia proletaria, cuando la realidad nos indica que fueron más bien los ahínchos de artistas, intelectuales y personalidades de la cultura los que armaron y difundieron este movimiento, con la sana intención de que así como lo habían hecho los franciscanos, pintando muros de iglesias y conventos con historias de los evangelios y la Biblia; con esta nueva "Biblia, política de los pobres",³³ los mexicanos se darían cuenta de su esencia y su camino al separarse de las ideas metropolitanas. Este debería de ser, según las ideas de la época, el papel de la gente pensante y revolucionaria. Si no fue un movimiento popular, al menos el muralismo sí cumplió con la premisa de ser un aparato de difusión de las ideas del régimen revolucionario. En opinión del escritor y crítico de arte Luis Cardoza y Aragón

la pintura mural refleja panegírica, hermosa, oficial, contradictoria, crítica, inauténtica, demagógica, evasiva, epopéyicamente (pintura cívica, muchas veces, más que pintura revolucionaria o de la revolución mexicana, sin destacar u ocultando el dolor tremendo que hay detrás de lo pintoresco), la aceptación entusiasta o conformista, la adaptación hueca y retórica a lo que ocurría, la protesta frente a ello, la inhibición: en fin, esta pintura es la mejor imagen de esos años".³⁴

34. Luis Cardoza y Aragón. *Pintura contemporánea de México*. 2a. ed. México: Era, 1988, p. 121.

Al frente de la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos patrocinó los murales que se pintaron en la sede de la dependencia, el Colegio de San Ildefonso y la nave principal de la iglesia de San Pedro y San Pablo entre 1922 y 1924; mientras tanto, en Jalisco Zuno encargaba a Carlos Orozco Romero la realización de un mural en el vestíbulo de la Biblioteca Pública, instalada entonces en el ala sur del actual Museo Regional. El 12 de septiembre de 1923 iniciaron los trabajos a la encáustica con el tema de los alfareros de Tonalá. Con esta obra “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”.³⁵ El mural fue borrado años más tarde; en las fotografías que se conservan, se aprecia un estilo iconográfico muy similar al utilizado por Diego Rivera: figuras estilizadas que recuerdan las composiciones de los frescos renacentistas y rostros redondos con ojos oblicuos. Sus amigos intelectuales de Guadalajara acusaban a Orozco Romero de que su obra recordaba demasiado a la del maestro.³⁶

Tal vez a propósito del primer mural realizado en Guadalajara, un cronista anónimo de *El Informador*, en la columna “Comentarios al día”, señalaba que los temas obligados para los pintores eran los indígenas, en tono de burla describía el estilo:

Indios de color aceitunado, rojo o morado; gordos, con los brazos y las piernas como bolas de chorizo, con los ojos perfectamente diagonales como chinos y con las barrigas muy infladas. ¿El asunto para una pared, bóveda, vidriera, etc. de teatro, biblioteca, conservatorio, colegio o academia? Indios comiendo tortillas, indios haciendo monos de barro, indios labrando bateas, indios bebiendo pulque, indios sentados al pie de un maguey...³⁷

Sin embargo, no todos fueron “inditos”. A principios de 1924, Amado de la Cueva decoró, empleando la técnica del fresco, los corredores del Palacio de Gobierno con los retratos de los conquistadores Hernán Cortés y Nuño de Guzmán, y una figura gigantesca de

35. Zuno. “La pintura mural”, *Bandera de Provincias*. Guadalajara: núm. 10, 2a. quincena de septiembre de 1929, p. 3.

36. Cfr. *El Universal Ilustrado*, “Los pintores jóvenes de Jalisco”, México: 1 de noviembre de 1923.

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

San Cristóbal, inspirada en la escultura de cantera que cuida la esquina del templo de Santa Mónica. El artista pretendió unir tradición y modernidad, raíces culturales plasmadas con la técnica renacentista y resueltas con un trazo moderno; la incuria permitió que fueran borradas por lo que sólo podemos conocerlas por la fotografía.

La obra más ambiciosa en la decoración mural pos-revolucionaria realizada en Jalisco, es la que actualmente podemos contemplar en la nave central de la Biblioteca Iberoamericana (antiguo templo de Santo Tomás o de la Compañía). La decoración de la entonces aula mayor de la Universidad fue encomendada a David Alfaro Siqueiros y Amado de la Cueva. "Amado proyectó la obra y Siqueiros se unió a su amigo como ayudante. Esta humildad intencional en el obstinado y decidido Siqueiros, muestra cómo era sincera su creencia en lo insignificante del individuo, y su fe en la validez de un arte colectivo".³⁸

El tema general es la unión entre obreros y campesinos: el muro oriente está presidido por Emiliano Zapata y frente a él, en el muro poniente, hay un obrero vestido de overol, sus hijos que hacen tareas escolares y en los extremos de la pirámide están los trabajadores que, arrodillados y sobre sus espaldas, cargan a un militar y a la Iglesia; del lado sur, los muros están dedicados a los sindicalistas, los alfareros, los albañiles y los mineros; del lado norte está explícita la unión obrero-campesina en muros dedicados a la industria azucarera, la siembra del trigo, siembra del maíz y las actividades del extensionista. Realizados con rojo y negro, y utilizando el estilo de los códices mesoamericanos, las figuras son sintéticas y monumentales y los elementos ornamentales son signos que adjetivan escenas de fraternidad y trabajo. En opinión de Jean Charlot, "Amado retornó valientemente a las convenciones espaciales y de perspectiva prehispánicas, y utilizó los objetos como una especie de alfabeto pictórico, que debía ser reordenado mentalmente en sílabas, palabras y frases."³⁹

38. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México: Domés, 1985, p. 349.

39. *Ibid.*, p. 351.

Plantas de maíz y de caña de azúcar, mezcladoras de cemento, molinos, palas, coas, hoces, guadañas, nubes soles, estrellas y montes, se combinan en armoniosa sinfonía de líneas y curvas que acentúan el espacio en el que obreros y campesinos de overol y calzón de manta trabajan diariamente. El estilo recuerda la monumentalidad de las figuras humanas y la síntesis de formas utilizada por Fernand Léger. El mensaje es directo: Zapata, el campesino y el arado son la santísima trinidad campesina; los trabajadores llevan sobre sus hombros al ejército y a la Iglesia; la unión de obreros y campesinos es la fuerza de los trabajadores; la vida se sostiene con la fructífera relación de la naturaleza, el hombre y las máquinas; son también evidentes los usos ideológicos de la hoz, el martillo y la estrella utilizados por el comunismo internacional.

Los artistas utilizaron la pigmentación de los decorados teotihuacanos, la grafía de los códices y la síntesis propuesta por los pintores vanguardistas. La cualidad principal es el acuerdo para llegar a una unidad de estilo en el que, no obstante, es posible distinguir las figuras de Alfaro que “son angulosas y más amplias”, y que las de Amado están “más cuidadas, más ennoblecidas.”⁴⁰ Para Anita Brenner, “han formulado un estilo plástico e ideológicamente unificado.”⁴¹

Para la pintura jalisciense, este mural representa una culminación en la búsqueda de los nuevos caminos de la plástica, iniciada en los años del Centro Bohemio. En él se aprecia una simbiosis entre modernidad y tradición. Para el mensaje se pensó en los códices, y las ideas de la vanguardia condujeron a una síntesis de formas que les permitió elaborar un código político. No obstante la pesada carga ideológica presente en el uso reiterado de símbolos comunistas, el conjunto consigue un ritmo armonioso en el manejo de elementos y calidez en el aspecto monumental de las figuras; su esquemática composición se cubre con el uso ornamental de la fuerte simbología ideológica. La geometría es un sólido andamiaje para sintetizar ideas artísticas y esté-

40. Zuno, “La pintura mural...”

41. Cit. en Charlot, *op. cit.*, p. 350.

ticas, y vencer la aridez de la monumentalidad espacial, un reto de arquitectura y decoración que solucionaron con inteligencia y poesía.

Conclusiones

De la pintura de caballete a la decoración mural, realizada por los artistas jaliscienses entre 1918 y 1926, está presente una intención de cambio en el manejo de lenguajes y uso de materiales, influida principalmente por las ideas de la vanguardia internacional. La pintura de caballete es ejemplo de las nuevas ideas al servicio de la imaginación y el genio personal; sin embargo, la obra destinada a edificios públicos fue influida por las ideas políticas de la revolución Rusa y por la necesidad de hacer un arte nacional. Lo importante es la audacia en el manejo de formas, colores y espacios que dejarían atrás a la pintura mimética y positivista que se practicó hasta principios del siglo XX, para dar paso a la pintura contemporánea de Jalisco.



Amado de la Cueva, David A. Siqueiros. *Zapata*.
Mural en la Biblioteca Iberoamericana



José Luis Figueroa. *La extraña*.
Museo Regional de Guadalajara-INAH.