

J ESTUDIOS JALISCIENSE S

38

Noviembre de 1999

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

María Fernanda Matos



Roberto González Mello

*La casa Zuno,
la casa González Luna*



Alana Gómez

De monos, sentimientos y grafías



Enrique Franco Calvo

*Artistas de Jalisco en el acervo
del Museo de Arte Moderno*



Juan Arturo Camacho Becerra

Síntomas de la Vanguardia

J ESTUDIOS JALISCIENSE S

Revista trimestral de El Colegio de Jalisco

EDITORES

José María Murià, Jaime Olveda y Agustín Vaca

ADMINISTRADORA

Angélica Peregrina

APOYO TÉCNICO

Patricia Arellano

CONSEJO EDITORIAL

Jorge Alarcón (Universidad de Guadalajara), Georges Baudot (Université de Toulouse-Le Mirail), Guillermo de la Peña (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), Juan Manuel Durán (Universidad de Guadalajara).

Claudi Esteva Fabregat (Universidad de Barcelona), Moisés González Navarro (El Colegio de México), José Luis Martínez (Academia Mexicana de la Lengua).

Coordinador de este número: Juan Arturo Camacho Becerra

Noviembre de 1999

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

María Fernanda Matos 3

ROBERTO GONZÁLEZ MELLO

La casa Zumo, la casa González Luma 6

ALANA GÓMEZ

De monos, sentimientos y grafías 23

ENRIQUE FRANCO CALVO

*Artistas de Jalisco en el acervo
del Museo de Arte Moderno* 36

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA

Síntomas de la vanguardia 47

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
El Colegio de México, A.C.
Ayuntamiento de Guadalajara
Ayuntamiento de Zapopan
El Colegio de Michoacán, A.C.

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.



5 de Mayo 321
Zapopan, Jalisco

Introducción

Los cuatro ensayos que aparecen en este número de Estudios Jaliscienses están relacionados con las artes plásticas y la arquitectura en Jalisco durante una época que abarca casi cincuenta años de efervescencia cultural y que va, de la ruptura con la Academia a principios del siglo, hasta los inicios del arte contemporáneo.

Renato González Mello revisa la arquitectura de dos casas, analiza las formas de interpretar el mundo de sus moradores y plantea las dicotomías de su tiempo, para concluir que en política y cultura siguen prevaleciendo las mismas tensiones y paradojas. La autonomía regional, la ambigüedad entre lo público y lo privado, entre familia y Estado son ejemplificados a partir de dos personajes centrales.

José Guadalupe Zuno, liberal, jacobino, masón, líder interesado en el progreso y la modernidad, defensor de la soberanía jalisciense, habitó su espacio privado rodeado de discursos públicos. La construcción se erige con tezontle y cantera, retoma elementos de la colonia pero no comparte la fe de los conquistadores. Se implanta a manera de templo como un símbolo de alianza del zunismo con la élite capitalina. El espacio privado se cimenta en el mito y se utiliza como negociación política.

Efraín González Luna, ideólogo ilustrado educado por jesuitas, encarga el proyecto de su casa al arquitecto Luis Barragán. Los asuntos religiosos y del espíritu son personales y se guardan intramuros. Entre lo público y lo privado se marca un límite. Orden, austeridad, racionalismo y tradición. La casa no es proyecto político, es el reinado del *pater familias*.

Zuno y González Luna, ambos nacionalistas y poseedores de una amplia cultura. Las dos familias que viven más acá de la calzada; ambos distinguidos personajes de la vida política y cultural de Jalisco, representan dos enfoques de la realidad de su tiempo, pero sus diferencias no son al parecer irreconciliables.

Alana Gómez habla de la escritura como experiencia estética. Tras la revisión del archivo Mathias Goeritz del Instituto Cultural Cabañas, nos da cuenta del valioso testimonio que ha quedado de este artista y de sus relaciones interpersonales, mediante la vasta correspondencia que sostuvo durante cerca de cincuenta años. La caligrafía, el dibujo in-

consciente o el trazo intencional, aparecen integrados en estas misivas que relatan los pequeños episodios cotidianos. Estados de ánimo y preocupaciones teóricas no son sólo pensamientos impresos, sino que constituyen una comunicación que trasciende hacia el lenguaje universal del arte.

Mathias Goeritz significa, sin duda, una refrescante experiencia dentro del arte mexicano. Su paso por Guadalajara fue fugaz. Escasos tres años. Llega en 1949 invitado por el arquitecto Ignacio Díaz Morales quien, interesado en formar la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, invita también a otros artistas europeos como Eric Couffal y Oliver Seguin. Pero Mathias, quizá debido a incomprendimientos de la época, emigra hacia la ciudad de México en donde realiza la mayor parte de su obra. Interesante sería investigar a fondo la influencia que Goeritz ejerció en el arte contemporáneo de nuestro país.

No es de extrañar que una persona tan elocuente y de tan variados intereses produjera una abundante actividad epistolar. El arte de la conversación fue un valioso vehículo para transmitir sus experiencias y sus conocimientos. Era delicioso escucharlo. Un hombre con esos dones y con esa capacidad de gozo por la vida, hizo de la actividad artística una disciplina placentera y cotidiana que manifestó a través de la arquitectura, la escultura, la pintura y el arte postal.

Enrique Franco Calvo destaca el significativo número de artistas nacidos en Jalisco cuyos aportes han contribuido a modificar el panorama de las artes plásticas nacionales y que forman parte del acervo del Museo de Arte Moderno. Reseña también la historia de la colección y los antecedentes del Museo, desde sus inicios en el Palacio de Bellas Artes, hasta su ubicación en el actual edificio que fuera construido por el arquitecto Ramírez Vázquez en época de López Mateos, y que tuvo como primera directora a la jalisciense Carmen Marín de Barreda.

Dice haber una tendencia a agrupar a los artistas de acuerdo con su lugar de nacimiento, y lo atribuye a dos factores: la cantidad de creadores calificados nacidos en determinados estados, tales como Oaxaca, Jalisco y Zacatecas, y a una actitud regionalista. La agrupación no responde, pues, a similitudes estilísticas o conceptuales, marcando como excepción Oaxaca en donde considera la existencia de una escuela oaxaqueña de pintura. Puntos todos que ameritarían discusión.

Los pintores oaxaqueños destacados han estado ligados a su tierra natal. Francisco Toledo, aún desde el extranjero, hizo valiosas donaciones al acervo cultural del estado. Tamayo creó un museo y apadrinó

el concurso bienal que lleva su nombre. El contacto constante de estos profesionales con la población, crea necesariamente modelos que seguir. Me atrevería a decir que la influencia de Toledo, Morales y Nieto, a pesar de la corta vida de este último, ha sido más fuerte que la del mismo Tamayo. Similar actitud generosa han tenido Manuel Felguérez, Pedro y Rafael Coronel hacia Zacatecas. Nada de esto ocurrió con los jaliscienses enlistados en el acervo quienes, a excepción de un par de ellos, poco intervinieron en la plástica local. Su formación y desarrollo estuvieron mayormente ligados a la capital del país o al extranjero.

Franco nos brinda la oportunidad de adentrarnos en los acontecimientos que dieron lugar a la formación del Museo y su acervo, señalando la importancia de integrar las obras dentro de una colección permanente para salvaguardarlas del uso indebido que a menudo se hace de ellas. Nada más cierto. Ojalá y la Colección del Pueblo de Jalisco tenga algún día una sala permanente para goce de la población y no sirvan sus piezas de ornato de oficinas públicas (en el mejor de los casos).

En un bien documentado ensayo Arturo Camacho aporta datos del movimiento vanguardista que surge en Guadalajara a partir de la creación del Centro Bohemio y narra, en forma por demás articulada e interesante, todos los pormenores del ambiente de una época en la que sobresale ese hombre excepcional que fuera José Guadalupe Zuno. Junto con él, todo un grupo de artistas e intelectuales cuyo trabajo rompió con las ideas academicistas: Ixca Farías, Xavier Guerrero, Orozco Romero, José Luis Figueroa y otros tantos que impulsaron al desarrollo artístico y cultural de Guadalajara sacudiendo las viejas estructuras.

A partir de un análisis serio, Camacho afirma que el movimiento de vanguardia empieza a partir del Centro Bohemio formado en Guadalajara (1918-1926), con lo cual rebate la historia escrita en la capital que sitúa las primeras manifestaciones vanguardistas hacia 1921. Este grupo constituyó un frente con una propuesta estética que estuvo al día con las más avanzadas del momento: fauvismo, expresionismo, simbolismo... De ellos no importa revisar la manufactura, dice Camacho, sino la audacia creativa.

Describe con precisión y acierto algunos de los cuadros, pero no se queda en la mera descripción; abunda en conceptos y proporciona datos que sitúan las obras y sus autores dentro de una panorámica nacional y dentro del quehacer mundial.

Los cuatro ensayos dan cuenta, a su manera, del arranque y consolidación de la modernidad del país, de la cual Jalisco es partícipe. La visión del arte a partir de la Revolución, se modificaría nuevamente en

1964, misma fecha en que se inaugura el Museo de Arte Moderno y año que marca una forma distinta de expresión. La exposición promovida por la compañía Esso en el flamante Museo, desata la polémica. -No hay más ruta que la nuestra- diría Siqueiros ante los embates de los jóvenes como Cuevas. Pero el país, que había sostenido un crecimiento económico promisorio, intentaba el desarrollo industrial y más amplios horizontes.

En Guadalajara surgiría el grupo encabezado por Miguel Aldana, mientras otros pintores como Colunga, Valsoto, Zamora o Mariscal trabajaron en forma independiente. Más tarde aparecen en escena Campos Cabello, Marta Pacheco, Carmen Bordes, José Fors, entre otros y, dentro de la generación joven, han aparecido artistas dotados de gran talento. Eso sin mencionar la gráfica dentro de la cual existe un buen contingente de artistas y técnicos relevantes. Todo ello nos habla de que en terrenos del arte el estado de Jalisco sigue siendo un semillero nacional. Y eso a pesar de lo poco que han hecho las autoridades culturales por brindarles apoyo. Afortunadamente para el país, el talento no es cosa sexenal.

María Fernanda Matos

*La casa Zuno, la casa González Luna**

Renato González Mello
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Buscar en esta fina lluvia de aplicaciones cotidianas un punto de referencia esencial, un elemento definidor substancial y específico, es tarea vana. Se trata si se quiere, de manifestaciones fragmentarias del espíritu burgués; pero no bastan para precisar lo que es su substancia.

Efraín González Luna

Así somos nosotros: no somos góticos, no somos clásicos, no somos coloniales, no somos románticos ni somos modernos: somos nosotros y no hay quién pueda catalogarnos.

José Ruiz Medrano

Católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la Era Terciaria

La casa que fuera de José Guadalupe Zuno, gobernador de Jalisco en tiempos de Obregón, fundador de la Universidad de Guadalajara y artista, está en la capital tapatía en la esquina de las calles de Unión y Del Bosque. Su construcción se inició en 1922. Algún gobierno de la ciudad decidió rendir tributo a quien fuera uno de los fundadores de su clase política poniéndole su nombre a la calle Del Bosque.

Inmediatamente al sur de la actual calle José Guadalupe Zuno Hernández, corre paralela otra que lleva el nombre de Efraín González Luna, traductor de Paul Claudel, miembro de la Asociación Católica de la Ju-

* Este artículo mucho se benefició con los comentarios de Enrique X. de Anda. No me hubiera sido posible concebirlo sin en el apoyo generoso de Elena Matute y Gutierre Aceves. A ellos está dedicado este esfuerzo.

ventud Mexicana (ACIM), uno de los fundadores del Partido Acción Nacional (PAN), ideólogo importante de ese partido y su candidato a la presidencia en 1952.

La casa de Efraín González Luna comenzó a construirse en 1929. Tenía su entrada principal en la misma calle que la de Zuno: la calle Del Bosque. Si el ambiente político hubiera sido otro cuando se cambió el nombre de las calles, tal vez el bautizo hubiera sido distinto; pero a González Luna le tocó en homenaje la calle de atrás, donde estaba la puerta de servicio de su casa.

Zuno era nacionalista. Había estudiado en el Liceo para Varones, de donde fue expulsado por su militancia en el reyismo. En los años diez fue uno de los animadores del Centro Bohemio, una asociación informal de intelectuales y pintores. Fue también afín al jacobino general Manuel M. Diéguez, cuando éste implantó el gobierno constitucionalista en el estado de Jalisco. Amigo de los muralistas, caricaturista y pintor él mismo, cabeza visible de los "revolucionarios" jaliscienses en los años veinte, Zuno participaba de los sueños de modernidad propios de las élites políticas nacionales de su tiempo.

En su casa, hoy Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, se conserva alguna propaganda de su campaña electoral. Se trata de transparencias que se proyectaban en los cines tapatíos, antes de la función, y que llamaban a votar por el Partido Popular, zunista. La tipografía era moderna y el anuncio tenía grecas de estilo *art déco*. Anunciarse en el cinematógrafo era, de por sí, un gesto de fe en el progreso. Los anuncios tenían el sello de los laboratorios Julio (en Guadalajara, a las fotografías instantáneas aún les dicen "julios"). Pero la casa de Zuno es de estilo neocolonial: lo es por sus materiales, por la inspiración barroca de sus decorados y por su planta, organizada alrededor de un patio central.

González Luna también era nacionalista. Su nación no era la nación jacobina de los liberales. Él había estudiado en el Instituto San José, de los jesuitas, había sido

miembro de la ACJM y amigo de Anacleto González Flores, quien moriría trágicamente durante el conflicto cristero. A fines de los años veinte, lamentaba que el nacionalismo mexicano se hipnotizara con la imagen utópica de las antiguas civilizaciones de México, ignorando el tronco cultural, más apropiado, de la hispanidad. La patria de González Luna era como la de López Velarde: "castellana y morisca, rayada de azteca".¹ En los años por venir, renunciaría a su cátedra en la Universidad de Guadalajara, al implantarse la "educación socialista"; participaría durante algunos años en las escuelas autónomas, antes de su radicalización; luego, en la fundación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

La casa de González Luna también tiene reminiscencias españolas, aunque discretas. No llama a una restauración de la sensibilidad barroca, alude vagamente a una estética "mediterránea" en la que creía su arquitecto: Luis Barragán. Esa cultura "mediterránea", muy cercana a la "latinidad" promovida por Napoleón III, era en los escritos de Ferdinand Bac un criterio para diferenciar al norte del sur.

Desplazado a Guadalajara, el descubrimiento del Mediterráneo tenía un sentido muy distinto. Se convertía en una imagen de modernidad extrema. La casa de Efraín González Luna tiene un pequeño pórtico en la fachada; pero también una composición donde la geometría tiene más importancia que el uso de elementos constructivos tradicionales (los arcos, el torreón). El torreón tiene una ventana abocinada, cuadrada, que cumple perfectamente uno de los principios que pudieron decantarse de la exposición de artes decorativas parisina: "una 'movilidad latente' en la estructura del material, pero furiosamente desatada en la imaginación del espectador."² La exposición de artes decorativas, que Barragán vio en París en 1925, dio origen al estilo que después se llamó *art déco*. La casa de Efraín González Luna no se ajusta del todo a esa norma, pero las insinuaciones de modernidad que incorporó harían época en Guadalajara, junto con las de muchas otras

1. Ramón López Velarde. *Obras*. México: FCE, 1986, p. 232.

2. Enrique X. de Anda Alanís. *La arquitectura de la Revolución Mexicana, corrientes y estilos en la década de los veinte*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 134.

3. Enrique Martínez Ulloa. "Guadalajara, fragmentos de una interpretación". *Bandera de provincias*. México: FCE, 1986. 15 de julio de 1929, p. 1. 6 y 1 de agosto de 1929, p. 2. 5. [Ed. facsimilar].
4. Salvador Novo. *Jalisco-Michoacán*. 2ª ed. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1992. p. 21-22.
5. Sobre las colonias, véase Daniel Vázquez. *Guadalajara: ensayos de interpretación*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco, 1989. pp. 61-62. Sobre las utopías francesas, viene mucho al caso la reflexión un tanto satírica de Julio Verne. *Los quinientos millones de la Begun*. Pról. y trad. Miguel Salabert. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
6. El documento está fechado en febrero de 1973 y se exhibe en el Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara. Agradezco a Vicente Zuno Aree las facilidades que me brindó para fotografiar documentos de dicho acervo.

construcciones. Enrique Martínez Ulloa afirmaba, hacia 1929, que la nueva arquitectura de Guadalajara era el síntoma de una renovación espiritual.³ Y ese nuevo arte edilicio fue descrito por un visitante maligno, Salvador Novo, en términos poco halagadores pero harto precisos:

Aquí ya se ha implantado ése [estilo] que el Palacio de Hierro llama 'Evolución' y que confiere una impresión rectilínea y ausente de adornos barrocos. Por las 'colonias' que visitamos más tarde, hay ya unas cuantas casas que muy bien podrían hallarse en el hipódromo de México, con su firme aspecto de barco, sus ventanas sin adornos, sus ángulos puros, a cuya línea corresponden las lámparas y los libreros que construyen las señoritas de la Escuela Industrial.⁴

Y es que las dos casas, la de Zuno y la de González Luna, están "arriba de la Calzada" (Independencia), en el Sector Juárez, en las llamadas "colonias" de las clases pudientes (o medio pudientes) de la capital jalisciense. Diseñadas en las postrimerías del Porfiriato para la especulación inmobiliaria, habían tenido también otro propósito: la higiene. Su plan de desarrollo respondía a las ideas de los utopistas franceses, que imponían reglas muy precisas para limitar la extensión de las construcciones, por lo tanto, aumentar la circulación de aire y, como consecuencia última, la salud.⁵ Pero ni Zuno, ni González Luna, ni sus arquitectos parecen haber tenido en mente ese proyecto sanitario. Sus necesidades tenían que ver con la salud espiritual y política.

El templo necesario

La fórmula tan explotada en nuestro presente estadio político: "la gran familia revolucionaria", evidencia una actitud típicamente burguesa.

Efraín González Luna

La casa Zuno es hoy Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara. Conserva un diploma que acredita a su antiguo dueño como "Gran Maestro Vitalicio Honorario" de la Gran Logia Occidental Mexicana.⁶ Zuno

afirma en sus memorias que su casa se utilizó en 1933 para realizar un evento de dicha sociedad.⁷ En la decoración de la casa participaron varios artistas de la capital, y Zuno se jacta igualmente de la contribución de los artesanos tapatíos, a los que llama "operarios", como pomposamente se recordaba en las logias masónicas a quienes edificaron el Templo de Salomón. Recordemos que los masones se soñaban descendientes de los gremios medievales. Esta colaboración entre talladores, arquitectos y pintores tiene un cierto aire ruskiniano de restauración medievalista.⁸

La decoración tiene una simbología masónica. Una interpretación completa de la misma sería fatigosa, sólo voy a referirme a los emblemas que con mayor nitidez remiten a la masonería: las tallas en madera de la puerta. Ejecutadas por un artesano local, por lo menos algunos de sus diseños fueron realizados por Xavier Guerrero.⁹ Debe ser el caso de los que hacen pareja en ambas hojas, en medio, cuadrados y de mayor tamaño que los demás.¹⁰

Del lado derecho, una figura masculina sentada en flor de loto sostiene en sus manos un libro, la hoz y el martillo. La hoz y el martillo eran símbolos universales del socialismo, pero podían prestarse a otra lectura. La hoz es emblema de Deméter, el principio femenino; el martillo lo es de Hefesto, el principio masculino. A los lados de la figura sedente hay dos troncos de árbol mutilados, y con ramas igualmente cortadas. Pero de su parte superior germina un nuevo brote, que se suma en su ascenso a la vitalidad de la vegetación que adorna el conjunto. Para los masones, la iniciación en una logia es una muerte simbólica: muerte para el mundo y sus tentaciones, para lo transitorio, para lo irracional. La iniciación lleva a una nueva vida espiritual, racional y purificada; y lo más probable es que los dos troncos con el brote incipiente en su parte superior aludan a ese renacimiento. Sobre la cabeza del hombre hay una estrella de cinco puntas. Es un símbolo familiar para la simbología masónica. Representa el cuerpo humano, pero si apunta hacia arriba, también representa el pre-

7. José Guadalupe Zuno. *Reminiscencias de una vida*. Guadalajara: Biblioteca de Autores Jaliscienses Modernos, 1958, t. 2, p. 57.

8. Sin que tuviera relación con la masonería, Barragán y sus compañeros arquitectos compartían ese sentimiento de recuperación artesanal. Puede verse Enrique X. de Anda Alanís. "Entrevista con el Arq. Ignacio Díaz Morales". Enrique X. de Anda Alanís (coord.). *Luis Barragán: clásico del silencio*. Bogotá: Escala, 1989, p. 197.

9. *Ibid.*

10. Para el estudio de la emblemática masónica pueden consultarse Walter Leslie Wilmhurst. *The Meaning of Masonry*. Nueva Jersey: Random House, 1995. y Lorenzo Frau Abrines. *Diccionario enciclopédico de la masonería*. México: Editorial del Valle de México, 1976. Dado que la masonería mexicana tuvo numerosas corrientes heterodoxas que se interesaron vivamente en la simbología hermética y alquímica, puede consultarse también Julius Evola. *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua "Arte Regia"*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1971.

dominio de la razón sobre las pasiones. La figura está sentada sobre unas raíces y una flor, y éstas se encuentran sobre un breve paramento de piedra. La piedra labrada, el sillar, es una de las joyas de la orden masónica; símbolo de maestría y, al mismo tiempo, de la historia mítica que liga a los masones con los constructores de las catedrales europeas.

En el casetón del lado izquierdo hay una composición semejante; pero ahora se trata de una figura femenina, también sentada en flor de loto sobre las aguas que fluyen y sobre una concha, en alusión al nacimiento de Venus. Es una deidad de la fertilidad: las mazorcas que lleva en ambas manos remiten a las deidades prehispánicas del maíz, pero también a Ceres. No hay troncos cortados, hay fertilidad pura. Sobre la cabeza de la mujer está la luna, para acentuar la feminidad del conjunto. Todo en este emblema habla de lo femenino: las aguas que fluyen, inestables; la fertilidad. Del otro lado, todo habla del principio masculino: la estrella, la iniciación, los sillares.¹¹ La iniciación masónica se concibe como parte de la lucha eterna entre el principio masculino y el principio femenino. Puede ser pensada como una "sobremasculinización": el iniciado llegará a un estado de racionalidad superior, en el cual el principio masculino, que se supone exclusivo poseedor de la razón, predominará absolutamente sobre las pasiones. Los dos tableros siguen formalmente los emblemas esotéricos, de inspiración india, con que Diego Rivera decoró el entresuelo de la Secretaría de Educación Pública.¹²

Hasta aquí la interpretación esotérica. Lo que me importa demostrar es que hay una ambigüedad entre lo público y lo privado. La casa Zuno era la casa de José Guadalupe Zuno, su casa particular. Era un espacio privado que, sin embargo, estaba lleno de discursos públicos. Lo era su adopción de la decoración colonialista, lo era su ubicación. Y es que la fachada norte de su casa es propiamente una "portada" de iglesia, copiada "del templo oaxaqueño de Santiago Ecatepec".¹³ Pero no sólo es eso: el amplio jardín que se extiende frente a

11. Los dos emblemas tienen, uno sobre la luna y otro sobre la estrella, un arco iris. El arco iris remite al mito de Pandora.

12. Por desgracia, todavía no ha podido distribuirse el disco compacto interactivo sobre los murales de la Secretaría de Educación Pública, preparado en un seminario del Instituto de Investigaciones Estéticas que dirigió Fausto Ramírez. Las fichas de este último se refieren al uso de la iconografía masónica y rosacruz en los murales de Diego Rivera. Xavier Guerrero se contó entre sus ayudantes y fue también el autor de las alegorías, a todas luces masónicas, que decoraron la casa de Marte R. Gómez y que todavía se conservan en la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo.

13. Zuno, *op. cit.*, p. 56.

ella tiene todo el aspecto de un atrio, aunque en este caso no sirve para la liturgia. Divide lo público de lo privado, sí; pero otorga a lo público una jerarquía indiscutible. Apropiada de la esquina, la casa Zuno se presenta con toda la prepotencia de un monumento.

También eran públicos, aunque restringidos, sus símbolos esotéricos y su uso esporádico, provisional, como "taller" de una sociedad masónica. Para estas últimas, el sitio de sus reuniones era, a la vez, el símbolo más importante de su filosofía, y se comparaba con el Templo de Salomón, con el cuerpo y con el alma racional del iniciado. Que la casa Zuno sea casi un templo no es sorprendente. Las "sociedades de ideas" (las logias, los sindicatos, las iglesias, las cofradías)¹⁴ son precisamente eso: un gozne entre lo público y lo privado, un simulacro de "opinión pública" cuyo acceso se encuentra restringido. Aunque la construcción de su casa era para Zuno un asunto familiar, la narra en muy otros términos: fueron sus amigos de la ciudad de México quienes lo forzaron a adoptar el estilo neocolonial ("no tuvieron eco mis disculpas"), fueron sus amigos de Guadalajara los que le vendieron los materiales a precio de costo.¹⁵ En buena medida, la construcción de su casa fue una obra colectiva, y no sería excesivo pensarla como una forma de propaganda política, cuyos matices veremos más adelante.

González Luna también tenía ideas políticas acerca de la religión; pero no las hizo públicas en el aspecto de su casa. Ésta tiene, en el primer piso, una capilla doméstica, absolutamente privada, imposible de adivinar desde afuera (cuando comenzó la construcción, apenas iba a terminar la persecución religiosa). También está en el primer piso la biblioteca. Los espacios espirituales están en lo alto.¹⁶ Pero esta sutil diferencia casi no era visible desde el exterior; era absolutamente privada. Lo era también un poco para los propios habitantes de la casa: la biblioteca tiene un acceso independiente desde el exterior.

La fachada de la casa tiene alguna ornamentación: un par de esferas sobre el torreón de la biblioteca, una

14. Sobre las "sociedades de ideas" en la Revolución Mexicana, puede verse el uso que hace Jean-Pierre Bastian de las categorías propuestas por Furet: Jean-Pierre Bastian. "El paradigma de 1789. Sociedades de ideas y revolución mexicana". *Historia Mexicana*. México: El Colegio de México, jul-sep. 1988, v. 38, núm. 1, pp. 79-110.

15. Zuno, op. cit., pp. 53-56.

16. Para el análisis espacial de la casa González Luna, me he apoyado en las excelentes reflexiones de Antonio Riggen Martínez. *Luis Barragán: Mexico's Modern Master, 1902-1988*. Nueva York: Monacelli, 1996.

17. De Anda, *op. cit.*, p. 195, se refiere a la importancia que tuvo para él, Barragán y Urzúa la literatura "oriental"; esto es, *Las mil y una noches*, en la conformación de sus respectivos universos simbólicos. Se trata de un orientalismo filtrado por los escritos de Ferdinand Bac; "mediterráneo", netamente occidental. También el esoterismo masónico, rosacruz y alquímico recurre a veces a las filosofías y símbolos orientales, con frecuencia superficialmente, para configurar sus emblemas y alegorías. El "orientalismo" de Barragán tiene, en ese sentido, semejanza con el de las puertas de la casa Zuno.

18. La espadaña puede verse en una foto reproducida por Riggen, *op. cit.*, p. 41.

ventana abocinada y una fuente en el patio frontal. Son figuras que tendrían una fuerte carga simbólica si el propietario de la casa hubiera sido, también, masón: las esferas habrían sido alusiones al microcosmos y al macrocosmos; la escalera exterior que conduce a la biblioteca habría recordado la que conducía a la cámara central del Templo de Salomón; la fuente habría aludido a lo femenino y transitorio. No es el caso. Todos esos elementos pueden tener un contenido simbólico semejante al de la masonería, que después de todo utiliza símbolos muy comunes para la cultura occidental.¹⁷

Semejante lectura, sin embargo, no debe desviar la atención de lo importante. En la casa González Luna todo son filtros entre la calle y el espacio privado: al observador sólo le es dado ver el pequeño patio frente a la fachada; ésta tiene un pórtico que mitiga la vista de la entrada principal; el abocinamiento de la ventana indica que el acceso al interior habrá de ser gradual: la escalera que conduce a la biblioteca está protegida por un barandal cerrado; hay un par de escalones para pasar de cualquier nivel a cualquier otro; la capilla doméstica se encuentra casi oculta detrás de una terraza. Sólo una pequeña espadaña condescendía, sobre el torreón, a presentar la casa como cosa pública, y ese tímido elemento fue eliminado.¹⁸

Entendámonos: la casa de González Luna era, en un sentido, mucho más laica que la de Zuno: dejaba la vida espiritual como un asunto estrictamente privado, familiar, incluso personal. No presentaba una fachada llena de pompa y fasto barroco; no se construyó como proyecto político; no tenía símbolos que remitieran a la purificación espiritual y al cambio social; no mezclaba el trono con el altar. Los muchos símbolos que matizan el ingreso a la casa González Luna pueden, sin duda, atribuirse a la sensibilidad poética de Barragán; pero también pueden ser una reacción ante hechos más concretos.

Hacia 1929, se hicieron frecuentes en Guadalajara las redadas en contra de católicos a los que se sospechaba colaboradores de los cristeros. Esa feroz, con fre-

cuencia corrupta y arbitraria, forma de negar los límites entre lo público y lo privado, entre la ciudad y la familia, provocó críticas, incluso la del comandante de la guarnición de Guadalajara.¹⁹ Sobraban motivos para insinuar que los transeúntes no estaban invitados.

El arquitecto y el padre

Sé lo bastante de arquitectura y he estudiado suficientemente todas las bellezas de este arte en [...] como para decidir si una idea es bella o no.

Marqués de Sade

En la Guadalajara de principios de siglo, entre sus clases medias y altas, era popular un partido arquitectónico que ha sido llamado de "chalet". Si la casa Zuno se ajusta espacialmente a un modelo colonial, sólo es en la medida en que ese modelo había sobrevivido en el *chalet*, como afirma Cuauhtémoc de Regil.²⁰ Alrededor de un patio, la casa Zuno conserva la característica principal de las casas porfirianas: "la distribución tradicional en batería de las habitaciones, comunicadas por circulaciones de unas a otras, como las tiene la casa Zuno".²¹ Es, pues, la vieja casona donde se pasa de una habitación a otra, donde la intimidad existe hacia afuera, pero no entre los espacios interiores.

La casa González Luna se diseñó originalmente con una planta en forma de "I", alrededor de la cual se distribuyeron los espacios: las recámaras estaban al oriente del pasillo central; la cocina, el comedor y las áreas de servicio estaban al oeste del mismo. Era una distribución más racional, y recuerda la nostalgia en los escritos contemporáneos de González Luna. En 1931, recordando su formación en el Instituto San José, afirmó lo que sigue:

Nos hizo sentir una noción clásica de la vida. Quiero decir que nos situó en el centro de un orden claro, cierto, perfectamente articulado; que el universo natural y sobrenatural nos apare-

19. Rafael Torres Sánchez. *Revolución y vida cotidiana en Guadalajara, 1914-1934*. México: UNAM, 1995. pp. 407-411. (Tesis de doctorado.)

20. "Entre la tradición y la ruptura". *La casa de tezontle, monografía de la casa Zuno*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1998, p. 32.

21. *Ibid.*, p. 33.

22. Elfraín González Luna. "Antiguos alumnos". *Revolución y espíritu burgués, y otros ensayos escritos diversos publicados de 1929 a 1934*. Comp. Pedro Vázquez Cisneros. México: Jus, 1976, p. 122.

23. González Luna. "Revolución y espíritu burgués", *op. cit.*, p. 95.

24. Zuno, *op. cit.*, p. 70. Se refiere al retrato hablado del historiador Luis Pérez Verdía, cuyo homenaje se le había encomendado.

cía como un mecanismo luminoso del que éramos una pieza bien ajustada; que nuestra visión del mundo y del propio camino a recorrer era nítida y completa, sin confusión de etapas, sin enmarañamiento de senderos, sin brumas, ni rebeldías, ni descomposturas. Nos sentíamos pisar terreno firme, tener fuerzas para el recorrido previsto y necesario y que éste y no otro alguno era el que nos correspondía y nos convenía.²²

Zuno era masón, Zuno creía en la autoridad del Estado sobre la Iglesia; pero era González Luna quien expresaba una concepción del cosmos bastante permeada por la Ilustración ("el universo [...] nos aparecía como un mecanismo"), y era González Luna, quien no era masón, el que evocaba la imagen del arquitecto para referirse a la racionalidad del mundo. Al reflexionar sobre el espíritu burgués, en 1930, afirmó: "Estamos cchando sobre el paisaje una mirada panorámica, elaborando síntesis y no catalogando conexiones accidentales ni ramificaciones distantes del tronco central, eje de la arquitectura a estudio."²³ ¿Cómo no pensar en el plano de su propia casa? En cambio, la revisión más descuidada de los escritos de Zuno deja una impresión distinta: la de un mundo desencajado, vuelto al revés varias veces, donde no es el arquitecto quien organiza, sino los intereses y apetitos. Es el mundo de quien está acostumbrado a negar la racionalidad de las cosas. "Ya sé que, por fatalidad de mi destino, aquí nomás queda una mala caricatura de todo eso. Soy caricaturista."²⁴

La casa de González Luna tenía, pues, una distribución más racionalista. Pero esta relativa novedad espacial ocultaba un recio tradicionalismo, como lo nota Rígen:

Las tres recámaras, de acuerdo con una vieja costumbre, estaban unidas por el acceso al baño y tenían ventanas protegidas hacia el este. La estancia y el comedor también miraban hacia adentro, provista con una abertura que permitía el paso de la luz pero no ofrecía ninguna vista, para enfatizar las cualidades íntimas y domésticas de los espacios, que inculcaban un sentido de familia y valores domésticos [...] Incluso la ubicación de los cuartos de la servidumbre reflejaba las costumbres locales: la cocina y otras áreas de servicio fueron relegadas al final de la composición, funcionando la cocina como unión. A pesar de la "modernidad" del plan, que obró para instaurar

relaciones sofisticadas entre el exterior y el interior, a pesar del lenguaje "mediterráneo", la casa respetaba la tradición local.²⁵

Éste es, pues, el límite de todo discurso, público o privado. No se trata ya de la autoridad del Estado, de la intimidad del individuo o de la racionalidad del mundo; se trata del reinado del *pater familias*. No es el trono, no es el altar, no es el arquitecto; es el Padre. Y sobre este punto sólo hay diferencias de matiz: el espacio privado es tal que su monarca puede recorrerlo de un extremo a otro sin jerarquía, sin orden, sin limitaciones. ¿Qué otro sentido, pues, tiene esa disposición de las habitaciones, que los historiadores de la arquitectura consideran "primitivo" o "tradicional"?²⁶ Acaso fuera ambas cosas, pero su sentido es otro. La intimidad se define hacia afuera, no hacia adentro; las reglas existen en la vida pública y en el cosmos; dentro del hogar, la intimidad es bastante limitada: el orden lo dicto yo, nada estorba la vigilancia de mis dominios.²⁷

Guadalajara vista desde las alturas

Por su celo en hacer cumplir las leyes en materia religiosa, Zuno ha pasado a la historia como un gobernador jacobino. "Los creyentes más o menos enterados o memoriosos, lo consideran réprobo".²⁸ No hay duda de que en Guadalajara se enfrentaban "católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la Era Terciaria", como diría López Velarde; y tampoco de que se odiaron, con poca ternura, durante las décadas que siguieron. Culturalmente, sólo Ixca Farías y Saúl Rodiles podrían haber disputado a Zuno el liderazgo de los revolucionarios, modernos, "rojos", laicos, jacobinos, a veces priistas. Para los católicos, acejotaemeros, "conservadores", a veces panistas, la flexible doctrina de González Luna ha sido frecuente punto de referencia. Pero si las "tipologías" arquitectónicas se han mostrado un tanto rígidas a lo largo de este ensayo, si han revelado sus

25. Riggen, *op. cit.*, pp. 44-45.

26. Así lo afirma De Regil, *op. cit.*, p. 33.

27. Espero que no se malentienda lo anterior. No tendría motivos para suponer que Zuno o González Luna fueron padres de familia más severos que sus contemporáneos. Lo que me interesa es negar la poca "funcionalidad" que la historia de la arquitectura atribuye a esta forma de distribución arquitectónica. Para la vida cotidiana de una familia victoriana, era una distribución bastante funcional. Y aquí no se trata de una condición que cualquiera de los dos clientes, Zuno o González Luna, hubiera necesitado imponer a su arquitecto. La distribución de ambas casas es un dato que, más que a un proyecto arquitectónico preciso, pertenece a la mentalidad tapatía de la época.

28. Francisco Barbosa Guzmán, *La Iglesia y el Gobierno Civil*. Mario Aldana (coord.) *Jalisco desde la Revolución*. T. VI. Guadalajara: Gobierno de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988, p. 291.

29. Anacleto González Flores. "Los románticos", *Bandera de Provincias*, núm. 14, noviembre de 1929, p. 1.

30. Efraín González Luna. "Problemas de la literatura mexicana", *Bandera de Provincias*, 1 de junio de 1929, p. 1, 2.

31. *Idem*.

limitaciones para conocer e interpretar la realidad, otro tanto ocurre con las "tipologías políticas".

En 1929 apareció la revista literaria *Bandera de Provincias*. Ahí colaboraron por igual Efraín González Luna que los antiguos "bohemios" Zuno y Manuel Martínez Valadez. Esta singular revista homenajeó a Anacleto González Flores, uno de los mártires cristeros publicando un artículo suyo sobre Wagner.²⁹ Parece, pues, que las diferencias no eran irreconciliables, y que los partidos no eran tan nítidos como parecen a primera vista.

Con motivo de una encuesta sobre los problemas de la literatura mexicana, González Luna publicó en *Bandera de Provincias* una brillante reflexión sobre el nacionalismo mexicano. Aseveró que "...cada cultura tiene su expresión literaria como cada hombre respira... cultura y expresión: estos son los términos substanciales del problema literario." A partir de esta premisa, González Luna reflexionaba: la genuina "expresión" de la "cultura" mexicana era reducida siempre a la marginalidad:

Entre nosotros, motivos sobre todo políticos han determinado una constante y multiforme guerra a la cultura en general y especialmente a una natural y propia forma de cultura. La ferocidad de los partidos y el dogmatismo intransigente del Estado han arrancado y esterilizado con la sal del odio el campo de nuestro desarrollo espiritual. Ejemplos: Negación hostil, que subsiste acrecentada contra la medular religiosidad, de las adquisiciones triseculares del virreinato...³⁰

En tales condiciones, sólo podía prosperar una "expresión" corrompida, a sueldo del Estado, falsa, artificial, producto de la tiranía: una literatura para turistas de hipócrita "aztequismo", cuando los indios estaban "...más necesitados de redención que de gloria falsa".³¹ Esta crítica es contra el discurso del centro, nadie era "aztequista" en Guadalajara.

La casa de Zuno es neocolonial. Aunque la espiritualidad que reivindicaba no era católica, sus símbolos remitían a una espiritualidad que tenía antecedentes en el virreinato. Aunque la piedad de los arquitectos anti-

guos sea un mito, era ese mito el cimiento de la casa Zuno.

En la semana santa [de 1922], habiendo venido de vacaciones muchos artistas jaliscienses, todos amigos míos de la juventud: Atl, Diego Rivera, Siqueiros y Xavier Guerrero, me fueron a saludar a Palacio, pues ya ocupaba el cargo de Gobernador. No encontrándome, informados de que estaba inspeccionando las obras de mi construcción, fueron hasta ella. Mi proyecto inicial era más o menos como para una casa como la que acabábamos de acondicionar; pero mis amigos, entre los cuales venían también los escultores Juan Olaguibel y Nacho Asúnsolo. Me instaron a que hiciera algo mejor. [...] En fin, ante la promoción de los artistas, que se conoció pronto en toda la ciudad, otras muchas cosas que suponía difíciles, se fueron facilitando. El señor ingeniero Villaseñor terminó pronto sus proyectos. En la siguiente visita que hicieron, Atl y sus compañeros, quedaron aprobados.³²

No hay de qué sorprenderse. El Doctor Atl llevaría después a muy buen término un proyecto viejo: el catálogo de las iglesias coloniales mexicanas.³³ Sus estudios sobre las artes populares rivalizan con los de otro tapatío: Roberto Montenegro.

Aunque la casa Zuno utiliza elementos decorativos tomados de aquí y de allá, su combinación de cantera y tezontle la remite a las construcciones coloniales de la capital. Como anota Cuauhtémoc de Regil: “es, entonces, un neocolonial de la capital del país, y no un neocolonial con referencia local”.³⁴ Es cierto, pero valdría la pena hacer un par de acotaciones. Por una parte, Zuno no oculta en sus memorias su relación bastante armoniosa, pese a las diferencias, con José Vasconcelos.³⁵ La presencia en Guadalajara de los artistas que le recomendaron el estilo de la casa y lo ayudaron en la ejecución, puede interpretarse como un lazo político: todos ellos participaban por entonces en el proyecto cultural de Vasconcelos, y Zuno los califica a todos por parejo de “jaliscienses” (Rivera y Siqueiros no lo eran). Así, pues, ese “neocolonial de la capital del país” sólo lo era de una de las corrientes políticas que, con un grupo de gente definido, una ideología clara y un programa no menos explícito, se gestaban en el centro.

32. Zuno, *op. cit.*, p. 55.

33. Gerardo Murillo, *Iglesias de México*. 6 vols. México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1927.

34. De Regil, *op. cit.*, p. 34.

35. Zuno, *op. cit.*, p. 29.

36. Jaime Tamayo. *La conformación del Estado moderno y los conflictos políticos*. Mario Aldana (coord.) *Jalisco desde la Revolución*. T. II. Guadalajara: Gobierno de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988, pp. 175-182. Sigo en lo fundamental su análisis del proyecto político zunista.

37. Zuno. *op. cit.*, p. 29.

38. Tamayo. *op. cit.*, pp. 235-277.

39. *Ibid.*, p. 199.

La casa Zuno es un símbolo de la alianza del zunismo con una parte de la élite capitalina; lo interesante es el ámbito escogido por el gobernador para expresar dicho compromiso: el ámbito de la ciudad. Habiendo pasado brevemente por la presidencia municipal de Guadalajara, Zuno había fortalecido su liderazgo estatal encabezando una serie de reivindicaciones municipales: la responsabilidad de la instrucción pública y el mejoramiento de las finanzas municipales.³⁶ Ello plantea una de las muchas paradojas que dieron a Zuno una importante libertad de acción, pues como diputado federal había apoyado la creación de la Secretaría de Educación Pública, una de las instituciones centralistas por excelencia del Estado mexicano.³⁷ Y es que en la hábil defensa de la soberanía jalisciense que había de caracterizar su gestión como gobernador, Zuno nunca descuidó dos flancos: el de las fuerzas políticas pequeñas (los sindicatos, las organizaciones campesinas, los municipios) y el del discurso.³⁸ Harto consciente de que el centralismo en ciernes sería obra de norteros con un fuerte sentimiento regionalista, Zuno le escribía a Obregón: “Nosotros hemos excitado el sentimiento provincialista porque creemos que sólo el día que todos los estados sean provincialistas como Sonora y Jalisco, podremos resolver los asuntos nacionales con todo tino”.³⁹

Así, el eclecticismo de su casa es producto de una negociación entre esas tres instancias: el municipio, pues la casa era una verdadera invasión, un punto de referencia en el ámbito de la ciudad; la nación, pues apelaba a un repertorio formal nacionalista, propio de un proyecto centralizador; y el Estado, pues Zuno no ignoraba que una buena parte de ese nacionalismo cultural que reivindicaba las artes populares había sido formulado por jaliscienses que, de hecho, recurrieron con frecuencia a las artes populares de Jalisco para volverlas quintaescencia de lo nacional.

Si la palabra “nacionalismo” es muy estrecha para interpretar la imaginación del Gobernador, la palabra “conservadurismo” es igualmente estrecha para acer-

carse a las ideas políticas y estéticas de quien en los años veinte era un ciudadano particular, Efraín González Luna, y de su arquitecto. Por un lado, no es de extrañarse que González Luna fuera bastante hostil a la arquitectura neocolonial. En la década siguiente, se opuso con firmeza y éxito a un proyecto para remodelar la Plaza de Armas en estilo neocolonial.⁴⁰ Seguramente habría sido impensable para él construir su propia casa en ese estilo. Porque cuando González Luna abogaba por el reconocimiento de “las adquisiciones triseculares del virreinato”, no se refería a la imitación de estilos, sino a la restauración de esa “noción clásica de la vida”, de ese “orden claro, cierto, perfectamente articulado” que le habían transmitido los jesuitas. Tampoco Luis Barragán y sus compañeros simpatizaban con el neocolonial vasconceliano. Ignacio Díaz Morales recuerda sus comentarios:

Decíamos nosotros que querían en aquel momento revivir las molduras coloniales como si las molduras fueran el distintivo de lo colonial; y para nosotros pues el distintivo de lo colonial, la verdadera esencia de lo colonial, es la generosidad espacial.⁴¹

Una buena muestra de ello es la azotea de su casa, originalmente rematada sólo por una pérgola, y que anticipa el gusto de Barragán por usar los techos como sitios de reflexión. La materia de reflexión desde esa azotea, lo que el ciudadano lastimado por la persecución y lleno de inquietudes clasicistas iba a encontrar para alimentar sus reflexiones personales -y, tenemos derecho a suponerlo, políticas-, iba a ser el paisaje urbano de Guadalajara. Todo lo contrario del pragmatismo con que Zuno se apropió de una esquina para sus aseveraciones categóricas, González Luna prefirió la vista a vuelo de pájaro, sin las limitaciones concretas que imponía la calle.⁴²

40. Me referí a ese incidente en Renato González Mello. *José Clemente Orozco*. Catálogo de la colección de obras de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, p. 34.

41. De Anda, *op. cit.*, p. 191. Véanse sus reparos al centralismo vasconcelista en la página 189.

42. Rígggen, *op. cit.* Puede verse como un exceso atribuirle a González Luna la inspiración de recursos que luego serían distintivos de Barragán. Me atrevo a hacerlo porque el propio Rígggen, p. 37, demuestra el profundo nexo “generacional” entre ambos.

Conclusión

No hay duda de que las tensiones y paradojas aquí reseñadas siguen, en buena medida, vigentes en el ámbito de la política y en el de la cultura; en el ámbito regional y en el de la Nación. Siendo fuereño, siendo chilango, me atrevo a añadir una breve reflexión. Tanto en Jalisco como en el país han mantenido su vigencia las aspiraciones de autonomía municipal y regional, en lo político así como en lo administrativo; de libertad de conciencia; de creación al margen de los proyectos políticos; de separación entre la familia y el Estado, entre lo privado y lo público, entre la imaginación y el poder.

Es cierto que a veces esos anhelos se han cumplido por caminos imprevisibles en los años veinte; pero también es claro que hay continuidad, pues los silencios son los mismos. Esos silencios se refieren al ámbito doméstico, a las costumbres personales, al dormitorio y a la jerarquía familiar, a las definiciones de género, a todas esas libertades personales de la vida doméstica y cotidiana que fueron inconcebibles para católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la Era Terciaria por igual. Y ya es hora de que en todo México, tan amantes como somos de nuestros tradicionales y queridos "grandes problemas nacionales", reflexionemos también sobre esos otros problemas. No vaya a ser que, concluida exitosamente la defensa del ciudadano, éste (o ésta) regrese a su casa y la encuentre vacía, intolerable.



Casa González Luna. Fachada interior.



Casa Zuno. Fachada interior.

De monos, sentimientos y grafías

Alana Gómez
Instituto Cultural Cabañas

1. Martín Alonso. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid: Aguilar, 1955. p. 418.

“La carta es un autorretrato por pequeñas entregas¹”, escribe Martín Alonso. Es una conversación a intervalos que viaja en papel, es el acto de pensar y sentir al otro en la distancia, de curar la ausencia con unguento hecho de tinta.

El desarrollo de la escritura a lo largo de la historia ha tenido el fin de comunicar a los demás nuestros fenómenos interiores o lo que está a nuestro alrededor, de darnos al que nos lee, mediante una acción en la que se combinan la velocidad del pensamiento con la parsimonia de hacer signo tras signo hasta crear palabras que componen las frases y éstas la carta.

Sin embargo, más allá de los significados de las letras, de los códigos, de los símbolos, la escritura implica una experiencia estética, un acto meramente visual: el conjunto de letras, cómo han sido acomodadas en la hoja, los rasgos particulares que imprimió con su propia mano su autor y en los que se puede desentrañar su personalidad.

Desde que el ser humano escribe, la escritura misma ha conllevado un motivo ornamental: tanto servía para decorar un espacio, una página en blanco, como a su vez, ser el motivo de la ornamentación. Escribir para que el lector se deleite, no sólo con el contenido sino con la forma.

De todo ahí el valor que tuvo la caligrafía sobre todo durante la Edad Media, época en que tuvo gran auge debido a la copia de libros religiosos, pues la mul-

tiplicación de los libros se hacía vía amanuense. Poco a poco esta manera de hacer las cosas fue cayendo en desuso. Se comenzó por prescindir de la lentitud de los manuscritos para hacer uso de una nueva caligrafía de plomo, y, ésta, a su vez, fue dejada un poco de lado ante la velocidad de comunicación que permiten las computadoras y las impresoras láser, los faxes y el Internet. Esto, por supuesto, ha conllevado una nueva estética en los documentos.

Mas el hecho de escribir conlleva a su vez una importante actitud mental en nuestra historia como humanos: una vez que los objetos podían ser totalmente representados a través de pictogramas, pero no así la totalidad del pensamiento abstracto, se hubo de recurrir a algo aún más condensado como lo son las letras a fin de poder formar palabras que fuesen más acordes al intento de comunicar ideas.

Sin embargo, pese al esfuerzo supremo llevado a cabo y a los cientos de años que esto implicó, las letras no alcanzan para participar con exactitud lo que se siente o se piensa: los actos de hablar o escribir son insuficientes para abarcar la totalidad del ser humano, por eso, se hace uso de otros lenguajes tales como el arte. Cualquier persona puede echar mano de él para intentar plasmar con mayor exactitud lo que desea transmitir: se incluyen en las cartas: dibujos, diferentes tipos de tintas, colores, temas y hasta elementos como calcomanías o recortes. Los artistas de la plástica, sobre todo, dado que su lenguaje es más visual que escrito, en sus actos cotidianos de comunicación como vendría a ser el de la correspondencia, hacen uso de sus herramientas cotidianas, es decir, de sus pinceles sus pinturas sus lápices de colores, sus fotografías. Estos elementos son integrados a la escritura (o la escritura a ellos) de una manera lúdica y sin complicaciones, permitiendo a su vez conocer al hombre o a la mujer detrás del artista, de una manera más íntima aún. Alonso expresa: "Se dice que la palabra es necesaria para pensar. Tal vez (...) se hablaría con más exactitud diciendo que es necesaria para recordar".² A esto se puede agregar

2. *Ibid.*

que también para hacer evidente al otro que es recordado más allá del tiempo y el espacio.

El envío de cartas es muchas veces, más que una necesidad de comunicación, el placer de la pequeña sorpresa, del intercambio a destiempo. Una muestra de este gozo es el archivo Mathias Goeritz con el que cuenta el Instituto Cultural Cabañas, gracias a la generosidad de Ana Cecilia Treviño, la última pareja del alemán. Se trata de un archivo, cuyo 70 por ciento está constituido por su correspondencia personal. Alrededor de cuatro mil cartas, recibidas a lo largo de 49 años, de 1941 a 1990, escritas tanto en español como en alemán (su lengua materna), inglés y francés, constituidas por varias cuartillas o mínimas notas, sobre pliegos enteros o en pedacitos de papel, cuyos autores eran pintores, escultores, arquitectos, médicos, fotógrafos, editores, críticos o investigadores de arte, poetas y políticos.

También recibía misivas de gente que apreció sus piezas en alguna galería o museo y estaban interesados en conocer con mayor profundidad su obra o en adquirirla; de jóvenes estudiantes que querían trabajar con él o le solicitaban su recomendación para presentarse ante algún conocido de Mathias. Hay cartas y dibujos de niños, adolescentes y hasta de la asistente doméstica de su cuñada. Sus amigos le enviaban fotografías de sí mismos, de sus hijos, nietos, casas, obras, perros, gatos...

En su correspondencia se hacen evidentes las discusiones teóricas, los problemas técnicos, la incertidumbre por la espera de un espacio para una exposición, las buenas noticias como eran los matrimonios, los nacimientos, los triunfos y, por supuesto, las malas tales como las enfermedades (descritos con detalle los síntomas, las visitas a los médicos, la lista de medicamentos y sus efectos secundarios), las muertes o las desilusiones.

Hay también evidencia del amor, la admiración y el deseo que provocaba Mathias tanto en hombres como en mujeres, lo cual se manifiesta en los acrósticos con

su nombre, excelsas descripciones de su persona, raptos de ira y frustración o sentidos reclamos.

Goeritz era un artista en todos los sentidos; no sólo fue polifacético -incursionó en la arquitectura, la escultura, la gráfica, el diseño-, sino que le gustaba que todo aquello en que reposara los ojos tuviera un equilibrio, una armonía estética. Se ufanaba, por ejemplo, de tener en su casa de la ciudad de México un salón que medía 7 x 7 x 7 metros, el cual le permitía jugar con el espacio y ordenar lo que había en su interior de muy variadas formas. Sabedores de este afán hedonista, sus amigos se complacían en complacerlo, gustaban de enviarle cartas, postales, recortes que imaginaban arrancarían una sonrisa del alemán. Además, Mathías supo influir en los otros, de tal modo que fomentó en grado sumo el envío de correspondencia.

Una de sus compañeras de vida, Ida Rodríguez Prampolini, comentó en una ocasión que Mathias dedicaba cerca de tres horas diarias a su correspondencia personal. Para él era fundamental mantenerse en contacto con los otros mediante el placer de la escritura y del intercambio visual. Este artista gustaba de comprar tarjetas postales de los más variados temas, que enviaba a sus amigos según la ocasión. Además de que nunca dejó de contestar la más pequeña nota que recibiera. Fomentaba el encanto de esperar al cartero, de recibir y enviar trozos de charla que viajarían lo mismo en avión que en bicicleta y serían tocados por manos anónimas antes de ser entregadas a sus destinatarios.

Dentro de este juego que incluye el acto de aguardar y está sustentado en un deleite voyeurista, en un acto creativo único, se encuentra la "carta ilustrada". Se le puede llamar así a la misiva que incluye no sólo la transmisión de las ideas sino que además ha sido elaborada con gran ornamentalismo, emparentada con los trabajos manuscritos de los libros de la Edad Media, en los que a la caligrafía se le imprimía el toque personal y a la página en blanco se le decoraba de tal manera que la mera conversación epistolar se convertía en una verdadera obra de arte.

Dentro del archivo Goeritz hay representaciones notables de ese tipo de carta. Una muestra serían las de Pedro Friedeberg, pintor y diseñador de muebles originario de Florencia, Italia, afincado en México desde 1940. Existe correspondencia de él a Mathias del 18 de mayo de 1962 al 16 de junio de 1990, compuesta por 74 documentos. Cabe aclarar que hubo un salto de 17 años en dicha comunicación epistolar, del 6 de abril de 1963 al 4 de julio de 1980. En los años sesenta sus cartas carecen de dibujos o elementos agregados (calcomanías), pero la letra en sí es algo muy visual. En ella ostenta sus dotes de calígrafo y juega con sólo dos colores, el negro y el rojo, éste último para enfatizar.

Es hasta el 6 de junio de 1986 cuando las misivas se transforman. En ellas envía a Goeritz testimonio de los trabajos que realizaba en ese momento o meros divertimentos. En algunas ocasiones el dibujo es más grande o significativo que las palabras. Los sobres también llegan con ilustraciones, hace empleo de sellos con tinta, calcomanías, fotocopias, hace papel calado o *collage*, por ejemplo un grupo de nueve hexágonos de cartulina pintados de diferentes maneras y pegados sobre el papel donde escribió. Sus temas son los animales, la situación del arte, ejercicios sobre algún asunto (por ejemplo la palabra "esperanza"), variaciones a la obra de Goeritz. Así, aparecen obras que él mismo titula con nombres tan sugerentes como "Perro pirámide", "Animales con amnesia", "Raquel Tibol en el salón de vejeza" [sic], "Vitril en la capilla del Inmaculado y Milagroso Relámpago en la Catedral de Cochabamba, Perú", "Máscara licantrópicofebrífuga para vomitar bicicletas sobre un mapa de Mozambique", "Personaje Kleeano con cabeza goeritziana", "Antacus", "Hana-tomía kabezona" [sic] o "Proyecto para una garza policromática 140,000 b.C., rechazado por Dios, con Pescado by Givenchy".

Dentro de esta corriente se incluye también la correspondencia que le envió Diego Matthai del 20 de octubre de 1974 al 23 de mayo de 1990, consistente en 21 documentos en los cuales utiliza el *collage* y la escritu-

ra con marcadores de colores que presenta una gama cromática más que una carta de pensamientos profundos. Y la que recibió de J. Ten Hacff, de 1979 al 17 de mayo de 1990.

Consideración aparte merecen las misivas de José Luis Cuevas y Margaret Rigg. Cuevas le escribe a Mathias del 2 de enero de 1957 al 6 de septiembre de 1981. Le envía a Goeritz pictogramas que complementa con escritura; los dibujos llenan la página, las más de las veces a punto de rebasarla; y Cuevas, con su letra minúscula escribe, casi siempre con tinta verde, en el poco espacio que queda.

Se trata de 53 documentos que incluyen 103 pictogramas. En ellos sus temas son él mismo, "los hartos", el burgués mexicano, la crítica de arte de Nueva York, el Jurado de la Bienal Interamericana de 1958, la pintura francesa, la estructura arquitectónica del Palacio de Bellas Artes, un *enfant terrible*, animales, desnudos de mujeres y hombres, así como sátiras de Tamayo, Ceferrino Palencia y Crespo de la Serna.

En algunos casos elabora series tales como la de la "Historia de una Pintora", que incluye dibujos con los siguientes títulos: "Pintora con influencia de Picasso pintando un cuadro mientras sufre una metamorfosis", "Barroca", "Churrigueresca", "Monstruosista", "Pintor primitivo devorándose a la pintora mientras Rembrandt los observa", "Después del proceso digestivo del pintor primitivo la pintora recupera sus 'formas clásicas' e inicia una nueva etapa de su labor pictórica: pinta un retrato de Rembrandt con influencia de Cuevas". "La pintora satisfecha con la acogida que ha tenido su última obra por parte de la crítica culta ingresa al grupo Los Hartos y logra su consagración definitiva".

Otros dibujos enviados desde los diferentes puntos donde residió, indican también el estado de ánimo: "Mujeres de Fes, a la manera Picasso; porque no tengo ganas de dibujar como yo". Y son peculiares sus autorretratos en el cementerio Père Lachaise, con Bambi o como niño. La colección incluye también una carta-es-

cultura denominada "Cuevas's Music Hall", la cual es una boca dentada recortada sobre papel.

Sin embargo, quien más cartas ilustradas envió a Mathias fue Margaret Rigg. Del 26 de junio de 1969 al 29 de noviembre de 1989, esta calígrafa, pintora y diseñadora gráfica originaria de Pennsylvania, le hizo llegar 130 documentos que incluyen sobres, cartas, pequeñas notas y postales, siempre decorados con diferentes tipos de letra y con sellos hechos de borrador. Sus cartas son una fiesta visual; hechas en los más variados estilos de papel, tintas, colores o grafías, siempre cuida el conjunto estético. Incorpora ideogramas chinos y dibujos propios en equilibrio con sus palabras. Margaret le escribía de cualquier sitio donde se hallara, incorporando a sus epístolas todos los elementos de que disponía, tales como el papel membretado del hotel o las estampillas propias del país que visitaba. De tal suerte que no existe una sola carta en la que no se haga presente cuando menos un mínimo elemento de color o de diseño, en los que se hace evidente el aprecio que sentía por Goeritz y el tiempo que gustaba de invertir en el diálogo con su amigo entrañable. A él le confiaba los secretos de su corazón, los pormenores de su trabajo como docente, el avance de sus alumnos, sus ideas sobre el proceso de creación, sus vacaciones o su preocupación durante los últimos años de Goeritz por la enfermedad de éste. Pero es mucho más lo que puede leerse acerca de la autora en esas misivas. En ellas se hace evidente el estado de ánimo, las preferencias, los rasgos de su carácter, sus influencias, la conciencia de que sus pensamientos a veces eran tan veloces que una escritura cuidadosa provocaba que se perdieran.

Con todas las personas con quienes Mathias mantuvo correspondencia durante años, llegó a vivir encuentros personales de manera ocasional: empero, todo parece indicar que con Margaret no fue así y desde que se conocieron, a finales de los años cincuenta, nunca más volvieron a verse. Aún así puede afirmarse que Rigg estuvo al tanto de los pormenores de la vida del alemán, tanto como éste lo estuvo de la de ella.

Derivado de la "carta ilustrada" hace su aparición el movimiento denominado Arte Postal que se inició en 1958 y tuvo su auge en las décadas de los sesenta y setenta. Mathias fue depositario de diversos ejemplos de esta peculiar manera de expresión artística. Lo fue, en primer lugar, por ser amigo de algunos de sus principales exponentes y, segundo, por ser de los pocos que verdaderamente lo apreció, como en su momento afirmó Pedro Friedeberg.

El Arte Postal tenía como objetivo "democratizar" la obra artística. Uno de sus principales recursos fue el uso de la plasticidad de la letra, la cual, además de transmitir un sonido o un concepto, tenía una forma meramente visual que fue aprovechada al máximo. Si bien ya había un antecedente previo, al margen de cualquier historia del pasado y hasta el siglo XIX, dicho uso plástico se inicia cuando surge el cartel, pues era utilizado en cuestiones de diseño. Sin embargo, los cubistas fueron los primeros que la utilizan verdaderamente con una voluntad expresiva consciente. Así se llega a la integración de letras con trazos pictóricos o en fotografías, aunque también fue utilizada en palabras aisladas como *peace*, *exilio*, *arte*, etc., en las que la caligrafía o la tipografía jugaban el papel principal.

El Arte Postal pretendía cambiar las funciones tradicionales del artista, la obra, el espectador y, sobre todo, eliminar al intermediario. Como norma, el artista produce una obra para un tipo de espectador específico; es decir, el público que acude a un museo formal o a una galería alternativa, o aquél que la comprará y la colgará en su casa. La obra cuenta con determinadas características y la relación con el espectador estará limitada al espacio donde sea mostrada, de tal suerte que algunos la podrán ver pero otros no, como ocurre con cualquier exposición en la ciudad a la que una gran mayoría no accede.

Tomando esto como base, se pretendía reducir la perdurabilidad de la obra; dentro del Arte Postal el soporte cambió radicalmente, pues se utilizaba cualquier papel por efímera vida que éste tuviera. Ya no era el

gran cuadro para ser admirado pero sin tocarlo, sino la hoja de papel de bajo costo, accesible a cualquiera. Además, ya no estaba expuesta en una sala especial, sino que era enviada por correo a los amigos o a una serie de escogidos del directorio telefónico al azar. Era el artista poniéndose en contacto directo con su público, de tal manera que el intermediario debía desaparecer. De esta manera se abarataban los precios de mercado, pues el envío por correo era más barato que el ingreso a una galería de paga. Esto también le imprimía a la obra un gesto de cotidianidad en donde cambia, por supuesto, la comunicación que se acostumbraba establecer con el espectador al enfrentarla fuera de los cánones tradicionales. Por si fuera poco, muchas veces se invitaba al destinatario a que participara mediante su propia intervención sobre la obra y que, una vez hecho este acto sacrilego -si se tratara de una joya del arte universal, sería como rayar el original de la Gioconda-, la devolviera al artista. De esta manera, el espectador se convertía en un elemento activo del quehacer artístico, pues se le invitaba de una manera lúdica a cambiar su actitud pasiva. Era una verdadera provocación, pues gente "no profesional" participó como artista.

Por otra parte, poder aprovechar los nuevos medios y poner la tecnología a la disposición del arte, vendría a ser, de alguna manera, la génesis de las expresiones artísticas de vanguardia características por ser multimedia. En aquellos años primeros del Arte Postal, el mimeógrafo jugó un papel preponderante que cedió su lugar a la fotocopidora, verdadera maravilla que tanto facilitaba como abarataba el trabajo. Cada aparato, entonces, tenía sus particulares posibilidades expresivas, por lo cual, saberlas usar y explotarlas al máximo transformó la creación plástica: ahora la imagen estaba en función de las posibilidades del medio utilizado.

Todo esto podría considerarse como parte de la elaboración de la microhistoria en el sentido que le da Luis González y González, pues cada quien utilizaba los elementos a su alcance y los extendía a su círculo de amistades dentro de una actitud que no violentaba la

cotidianidad, sino que la registraba, dejaba un testimonio palpable de ella.

Uno de los procedimientos era hacer una obra en un papel común, sacarle fotocopias y enviarlas a conocidos para que éstos, a su vez, hicieran otra obra o reprodujeran a su estilo la recibida para hacerla llegar a otras personas. Algunos ejemplos de este movimiento estuvieron constituidos por la impresión y envío de postales con un tema determinado.

Un representante de esto fue Guillermo Deisler, chileno exilado en Bulgaria, quien promulgó el Chilexilio y elaboraba tarjetas con mensajes referentes a la paz y la estabilidad social. Sin embargo, contra lo que en un momento dado pudiera creerse, la política no llegó a ser el tema principal de este movimiento. Guillermo Deisler, diseñador gráfico, tenía doce años de vivir en Bulgaria y sus tarjetas postales estaban ilustradas con lo que él mismo denominaba "Poemas visuales". Sus temas incluían su repulsión al exilio y la tiranía que se vivía en su país. Palabras como *peace* o *habitat*, eran recurrentes en su "arte-correo latinoamericano tras una esperanza" o "arte-correo Chilexilio". A sus obras les agregaba sellos entintados. En el archivo de Mathias Goeritz se conservan 19 documentos de este artista, que van del 21 de mayo de 1982 al 21 de noviembre de 1988.

Otro ejemplo es el de Edgardo-Antonio Vigo, de Argentina, quien en 1976, junto con artistas de diversas partes del mundo, organizó una especie de portafolios denominado "Libro internacional", del cual hubo 200 ejemplares numerados y firmados por sus autores, consistente en 25 trabajos hechos ex profeso por personas como el propio Mathias Goeritz, Guillermo Deisler, Anna Banana, Diego Barboza, Jorge Caraballo, Bill Gaglione, Pauline Smith, entre otros. En el acervo documental de Goeritz se conservan dos ejemplares de este "Libro". De ello se deduce que Mathias no sólo lo fomentó, sino que también participó de manera activa. A diferencia de los otros participantes del "Libro", su obra es más parecida a un poema plástico que a una mi-

siva común y corriente en la cual la grafía jugaba un papel importante.

Uno más que formó parte del grupo mexicano de artistas dentro del Arte Postal fue el arquitecto Xavier Girón de la Peña, quien mantuvo correspondencia con Mathias del 28 de julio de 1980 al 4 de marzo de 1990. Le hizo llegar todo lo que hacía para la Galería "La Chinche" que fundó junto con Pedro Friedeberg, distinguido exponente del arte op. Son 35 documentos, sobre todo fotocopias decoradas con sellos de goma entintados. Gustaba de utilizar cualquier papel membreteado que cayera en sus manos al que adosaba calcomanías o los mencionados sellos de monedas de un peso, 5, 20 y 50 centavos de los años setenta. El sello personal de Girón es mucho más evidente en su letra. Cuando le escribía a Mathias sobre cualquier tema, sobre todo para informarle cómo iban sus trabajos en "La Chinché", sus exposiciones o las invitaciones que le hacía al alemán, escribía la "e" mayúscula al revés, lo cual brindaba una confusión óptica que de entrada inducía a creer que la carta estaba de cabeza.

Algo que puede considerarse ejemplo de Arte Postal, fue la inscripción de amigos y famosos en la "búsqueda del peso perdido", hecha de 1982 a 1984 a raíz de los acontecimientos económicos que dieron como resultado la devaluación de 1985. Xavier hacía llegar a sus conocidos una carta fotocopiada en la cual estaba la lista de los ya anotados y un cupón para anotarse. El listado incluía a Carlos Monsiváis, Ofelia Medina, Pita Amor, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Mathias Goeritz y Sebastián, entre otros muchos. El asunto incluía copiar a mano un texto acerca de una historia sentimental y de devaluación monetaria entre el peso, el dólar, el lobo y Caperucita verde, sacar copias y enviarlo a los conocidos para que a su vez lo repitiesen. Esto formó parte del trabajo previo para una exposición que se exhibió en México y en Estados Unidos. En cuanto a las cartas de carácter más personal que envió a Goeritz, también las decoraba con sus calcomanías, sellos y su peculiar manera de escribir. No puede

decirse que su contenido fuera de gran valor, era simplemente la comunicación con el amigo sobre cosas triviales y cotidianas, sin caer nunca en lo que podría llamarse testimonio de camadería profunda.

Pedro Friedeberg, por su parte, sí participaba a Mathias sus pensamientos, sus acontecimientos familiares o de trabajo, su estado de ánimo o de salud.

De esta manera fue posible envolver a un nuevo público a través de un medio modesto como lo era el correo. Y fue a tal grado el uso de éste, que el Servicio Postal Mexicano llegó a quejarse debido a que se infringían las reglas comunes del envío de cartas: los sobres a veces eran inexistentes o estaban hechos de tales materiales que se volvían difíciles de manejar. Asimismo, la cantidad de envíos aumentó, lo cual provocó un incremento en el trabajo de los carteros y demás funcionarios, pues era difícil descifrar los sobres tatuados con ingeniosos diseños y determinar los nombre y domicilio correctos del destinatario.

El Arte Postal ha perdido auge en la década presente; la carta ilustrada, en menor escala, aún permanece luchando con denuedo contra los avances y la comodidad que plantea la comunicación a través del ciberespacio. Sin embargo, no es posible substraerse al deleite de confirmar que más allá de las distancias, de la tardanza que implica hacer patente el recuerdo del uno por el otro, dos seres pueden llegar a construir una amistad estrecha y duradera sostenidos tan sólo por la certeza del lápiz y el papel.

Artistas de Jalisco en el acervo del Museo de Arte Moderno

Enrique Franco Calvo

Introducción

En sentido estricto, el arte no es susceptible de ser enmarcado en una geografía determinada por fronteras políticas. Es una geografía por sí mismo, que se extiende más allá de los límites ideológicos, lingüísticos o sociales. Con el arte, las distancias y las aproximaciones son de orden intelectual. Por esa razón las lecturas que se hacen del mismo varían de acuerdo con situaciones de tiempo y de cultura, pese a que los productos artísticos permanezcan en apariencia inmutables. Finalmente, estos objetos artísticos, como hechos concretos, son producidos por seres humanos que nacen y se desarrollan en culturas determinadas. En este escrito comentaremos las constantes que han permitido que un grupo de artistas nacidos en el estado de Jalisco esté presente dentro de uno de los acervos más importantes del país, el del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

Memorabilia de las cosas que pasan en el mundo

Una de las características del estudio del arte en México en el transcurso del siglo XX, ha consistido en agrupar a los artistas de acuerdo con su lugar de nacimiento. Esto se debe, entre otros factores, a que dentro del programa de las artes plásticas del presente siglo han des-

tacado contingentes de creadores nacidos en estados como Oaxaca, Jalisco y Zacatecas, por señalar los que nos parecen los casos más prominentes. Y sin profundizar en este aspecto, quisiéramos sólo anotar que también se debe a una actitud regionalista con antecedentes novohispanos que sigue vigente en nuestra forma de concebir a la nación mexicana. Es decir, al interior de la República antes que mexicano se es oaxaqueño o veracruzano o jalisciense. Y obsérvese que nunca se habla de artistas “defeños”, pese a que el gran núcleo de actividades sociales y artísticas sucede precisamente en el Distrito Federal. Por supuesto que el nutriente poblacional de la capital mexicana ha sido la provincia y las generaciones de defeños no tienen tanto arraigo o muchas veces lo tienen hacia el interior del país.

Continuando con nuestro asunto principal, señalaremos que estas agrupaciones estatales no sólo son significativas por la cantidad de productores sino por la calidad misma de las obras que éstos han generado y por su forma de desenvolverse en el arte nacional y, en algunos casos, internacional. A grandes rasgos, por ejemplo, se puede seguir una tradición consistente de artistas oaxaqueños si se recuerdan los nombres de Rufino Tamayo, Rodolfo Nieto, Francisco Toledo y posteriormente una larga pléyade de nuevos pintores. Si se revisa la plástica del estado de Zacatecas, no podría dejarse de señalar a Francisco Goitia, Pedro Coronel, Rafael Coronel y Manuel Felguérez, y nuevamente tendríamos que decir que las generaciones siguientes a éstos son generosas sobre todo en pintores.

Sin exageraciones y sí justipreciando, cabe decir que el estado de la República mexicana que ha sido cuna de un significativo número de artistas cuyos aportes y visión plural han ayudado a modificar de manera notable el panorama de las artes plásticas nacionales ha sido Jalisco. Más que a ningún otro, ha correspondido a este estado la primacía de difundir el acervo de sus paisanos a partir de llevar a cabo exposiciones de arte de carácter regional. Entendiendo aquí lo regional como el elemento que ha servido para unir a artistas de diver-

sas tendencias en exposiciones que han promovido tanto instituciones privadas como gubernamentales.¹

Esta explosión demográfica de talentos nacidos en Jalisco comenzó desde años muy tempranos del siglo a tener presencia dentro de las actividades artísticas del país. Presencia que con el tiempo vino a ser determinante también en colecciones públicas y privadas que avanzados los años comenzaron a formarse. Y entre ellas, naturalmente, la del Museo de Arte Moderno, que es el punto que nos interesa en este ensayo.

Antes de continuar marcaremos otro asunto. Si en el caso de los artistas oaxaqueños se puede hablar tentativamente de una escuela, a partir de sus parecidos, retroalimentaciones o visión común de interpretar el mundo, en el caso de los jaliscienses estamos muy lejanos de reunir grupos compactos. Por citar ejemplos al vuelo, son notables las diferencias entre artistas como José Figueroa, Amado de la Cueva, Manuel González Serrano y el mismo Dr. Atl, a quienes podemos reunir por tener en común un lugar de nacimiento y ser todos pintores, pero aparte de eso, quizás ningún parecido temático, estilístico o conceptual podremos hallar en sus obras.

El Museo de Arte Moderno, la otrora vanguardia

Ubicado en el bosque de Chapultepec, fue inaugurado por iniciativa presidencial en 1964. Se trata de un museo que vino a dar respuesta a una demanda generalizada dentro de varios gremios, como el de los promotores de arte mexicano de la primera mitad del siglo, los coleccionistas y, principalmente, los artistas. Los antecedentes de este museo se pueden rastrear desde finales de los veinte.² Pero formalmente se instaló en las salas que se acondicionaron a tal efecto en el Museo del Palacio de Bellas Artes en 1934.

Asimismo, los antecedentes del acervo del Museo de Arte Moderno se pueden rastrear a través de varios documentos. Primero, hay que recordar que el Museo

1. Cfr. *Arte de Jalisco*. México: Museo Nacional de Arte Moderno-INBA, 1963. *Solar abierto, historias de silencio y osadía*. Artistas del siglo XX en Jalisco. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1993. *Jalisco genio y maestría*. México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey-Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1994-1995. El Museo Regional del Estado en Guadalajara; el Museo Nacional de Arte y el Museo de Arte Moderno, en la ciudad de México; la Colección Marte R. Gómez y la Colección Pascual Gutiérrez Roldán, por citar dos casos ya estudiados, cuentan entre sus obras la de numerosos artistas jaliscienses.

2. Por ejemplo, en una de las principales publicaciones de los veinte, la revista *Forma*, se "invita a todos los artistas de México a que cedan una o dos de sus mejores obras para fundar el Museo de Arte Moderno Americano". Véase *Forma 1926-1928*. México: FCE, 1982, p. 377. [I.d. facsimilar].

3. Carlos Chávez. *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México: INBA, 1949.

Nacional de Artes Plásticas -cuya sede fue el Palacio de Bellas Artes- se funda por decreto presidencial publicado en el Diario Oficial el sábado 22 de mayo de 1948. El artículo 4o. de este decreto señalaba que "las colecciones nacionales, propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes, servirán de base a la instalación del Museo". Y en el discurso de inauguración, Carlos Chávez, a la sazón director del Instituto Nacional de Bellas Artes, señaló en nota a pie que

pocos meses después de inaugurado el Museo Nacional de Artes Plásticas se abrieron al público, el Salón dedicado a la Pintura Mexicana del siglo XIX, y el dedicado a Clavé y Landesio. Igualmente, la gran Galería exterior del 5o. piso, en la que se aloja la Pintura Moderna Contemporánea.³

Años adelante, Celestino Gorostiza, director entonces del Instituto Nacional de Bellas Artes, señaló en el discurso inaugural del Museo de Arte Moderno con fecha 20 de septiembre de 1964:

En materia de museos, la situación no era más halagüeña. En el de San Carlos se hacían sin orden ni concierto las obras europeas, las de la colonia y algunas -muy pocas- piezas mexicanas de los siglos XIX y XX, en tanto que la Historia y la Arqueología se refugiaban precariamente en el museo de la calle de La Moneda.

Más adelante comenta la iniciativa de Alberto J. Pani de buscar los edificios adecuados para dichos acervos y dice:

Fue esta iniciativa no realizada la que dio origen, dos años después, a la inclusión de un museo de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes, inaugurado en 1934, que continuó operando simultáneamente con las Galerías de San Carlos y con el Museo de Arqueología e Historia y duplicando sus funciones en forma tan incipiente como éstos. En 1947, al crearse el Instituto Nacional de Bellas Artes se inaugura nuevamente el Museo de Artes Plásticas, al que en esta ocasión se le da la categoría de nacional.

Ya entrado en materia pone énfasis diciendo:

Y he aquí que hoy, diecisiete años después, nos reunimos para inaugurar ese edificio... en este de Arte Moderno se exhiben

principalmente las obras de caballete de los artistas mexicanos contemporáneos que han abierto nuevas posibilidades a la plástica nacional con sus hallazgos técnicos estéticos y con la fuerza de su personalidad artística, y que mejor han sabido interpretar y plasmar el espíritu de nuestro tiempo. Por tradición, pues así se hacía en el museo provisional de Arte Moderno instalado en el Palacio de Bellas Artes, juntamente con esas obras se exhiben las de los pintores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX.⁴

Vale la pena señalar estos antecedentes en tanto que es posible observar que la modernidad plástica rebasó cronológicamente la capacidad que pudieron ofrecerle las instituciones públicas. Así que el Museo de Arte Moderno, como su nombre lo indica, actualmente tiene la vocación de exhibir, preservar y estudiar el arte moderno, sobre todo el mexicano. Por otra parte, ya hemos visto que su acervo se ha conformado de diversas maneras, y no siempre atendiendo a planteamientos teóricos estrictos.

En México, la historia ha propuesto que el arte moderno se inicia en las primeras décadas del siglo. Se trata de un arte que se puede analizar desde puntos varios. El primero tendría que ver con una idea de ruptura con la tradición académica que tenía como base de trabajo la copia, la idealización de los temas y los personajes a tratar distanciados éstos de la realidad inmediata en la que se generaba. Asimismo, finca sus raíces en la búsqueda de un arte mexicano, anteponiendo la idea de lo mexicano a la de arte. Negó aquellas tradiciones que no servían para fines sociales, esto debido al importante influjo de la Revolución Mexicana, que fue motor espiritual pero asimismo motivo y tema de buena parte de la producción plástica moderna.

La Revolución Mexicana es precisamente ese gran catalizador del arte de las primeras décadas en nuestro país, pues su influjo fue determinante en actitudes y temáticas a tratar. Y aunque parezca un exceso, diremos que no se puede hablar del arte moderno mexicano sin hablar de la Revolución. Por esa razón, habrá que entender que el arte moderno mexicano no fue un cambio propiciado sólo por artistas, sino que intervinieron pen-

4. Celestino Gorostiza. "Inauguración del Museo de Arte Moderno". *Discursos de Bellas Artes*. México: INBA, 1964, pp. 98-106.

sadores, como José Vasconcelos y Manuel Gamio. También coleccionistas, como Marte R. Gómez, y promotores de arte, como Frances Toor y, más adelante, Inés Amor, coadyuvaron en la transformación. A todos estos habrá que sumar los nombres de escritores que fundan la moderna crítica de arte, como Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta o el filósofo Samuel Ramos. Es decir, el arte moderno mexicano se gestó en un ambiente riquísimo de intelectuales y de ideas: de viajes obligados al extranjero, de donde regresaban los artistas con una actitud revisionista de nuestras expresiones, y de anhelos de renovación.

Aún en los sesenta y setenta las expresiones plásticas parecían patrimonio principal de los muralistas, especialmente de los tres grandes, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Pero gracias a estudios y revisiones de personalidades como Justino Fernández, Jorge Alberto Manrique y Olivier Debrouse, se pudo ampliar el espectro de estudio a otros nombres y otras actitudes. Considerando a aquellos artistas, como Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano y muchos otros, que habían sido relegados debido al enorme peso de los ya citados tres grandes.

Las obras como hechos

El primer libro que tuvo el propósito de dar a conocer el importante acervo del Museo de Arte Moderno lleva como título *Cien obras maestras del Museo de Arte Moderno*, investigado y documentado por Luis Ortiz Macedo, quien fuera director de la institución entre los años de 1989-1990.⁵ Con limitaciones documentales y editoriales, el libro respondió a las necesidades de un público que agotó rápidamente la edición. Pero el título que organizó la selección de las obras que se reprodujeron en el volumen fue sumamente arriesgado en tanto que los criterios para definir a una obra como "maestra" son difíciles de establecer. Sobre todo si, como ya se ha señalado, el acervo del Museo de Arte Moderno

5 Véase también mi nota y la bibliografía sobre el Museo de Arte Moderno en: *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México: Atlante Ediciones, 1994, pp. 106-108 y 120.

se ha conformado de manera un tanto arbitraria y sin criterio curatorial. Sin embargo, fueron inevitables los nombres del Dr. Atl (1875-1964), Jesús Reyes Ferreira (1884-1977), José Clemente Orozco (1883-1949), Roberto Montenegro (1887-1968), Carlos Orozco Romero (1898-1984), Jorge González Camarena (1908-1980), María Izquierdo (1902-1955), Jesús Guerrero Galván (1910-1973), Raúl Anguiano (1915), Juan Soriano (1920), Javier Arévalo (1937) y Gabriel Macotella (1954). Estadísticamente hablando, 17% de los artistas citados en ese libro son del estado de Jalisco, predominando de manera casi total en este porcentaje los de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Hoy día, esta estadística no ha cambiado.

Pero desde mi punto de vista resultará intrascendente cualquier cifra, si no se comprende el peso que tuvieron, en el panorama del arte de nuestro país, las obras, y tras de ellas, las actitudes de los artistas jaliscienses. Quiero aclarar, en este sentido, que si hablo en pasado es porque considero que el actual panorama de la artes plásticas en México responde a otras necesidades de análisis en las que los estudios de orden regionalista no tienen mucha demanda. Esto se debe a factores en los que intervienen el mercado del arte, los medios de comunicación y la cada vez mayor profesionalización e individuación del artista.⁶

El Museo de Arte Moderno, como ya se dijo, cuenta con un numeroso acervo que inicialmente se formó con obras que se habían conservado en la Academia y que pertenecían desde entonces al Estado. Pero asimismo, se ha ido conformando con adquisiciones que grupos benefactores han hecho para bien de la institución. Las donaciones de artistas y de coleccionistas no desmerecen, aunque han sido las menos. De esta forma, al contar con un acervo propio, el Museo de Arte Moderno se ha visto obligado a exhibir de manera permanente un acervo de pintura y escultura principalmente. De muchas formas ésta mal llamada "colección permanente" se ha presentado en las salas "Xavier Villarrutia" y "Carlos Pellicer" desde hace poco menos de diez

6. El artista contemporáneo no tiene el fuerte peso social, grupal o ideológico con el que nacieron artistas de la primera mitad del siglo, signados sobre todo por la Revolución Mexicana. Esta situación, a la que se suman naturales reacciones de una época marcada por distintos valores, sociales, económicos, humanos, éticos, etc., permite a los artistas ver su trabajo como una profesionalización y no como un deber ser, su producto como un objeto de cambio y no como un objeto con valores sociales o espirituales. Asimismo, participan dentro de una sociedad como si su trabajo estuviera dentro de la bolsa de valores y no dentro del contexto de las reacciones humanas. A muy pocos de ellos les interesa "el gran público anónimo", sólo el gran público de los compradores parece importarles. Exhibir en foros importantes es de alguna manera incrementar los costos de sus obras, pero ninguna garantía ya de ingresar al mundo de la trascendencia.

años y su influencia en estudiosos del arte, artistas en formación y público en general ha sido consistente.

La idea de exhibir esta colección permanente en la última década atendió a varios planteamientos. El principal ha consistido en fortalecer a la misma institución conservando y manteniendo cohesionada la obra que tiene en custodia y que por múltiples razones se encontraba dispersa en oficinas de instituciones gubernamentales. Mantenerla expuesta “permanentemente” fue una forma inteligente de no permitir su salida de las salas.

Si bien este acervo cuenta con obras legendarias como “Las dos Fridas”, de Frida Kahlo, o “Nuestra imagen actual”, de David Alfaro Siqueiros, lo cierto es que la cantidad de buenas piezas va más allá de una cifra menor. Y buenas razones hay para hablar del conjunto de obras de los artistas nacidos en Jalisco.

En el acervo del Museo de Arte Moderno se entremezclan obras de primera importancia como las que ya hemos venido citando en este texto, pero existen otras, la mayoría, que representan momentos particulares de una producción, de una línea, pero cuyo impacto estético no es tan fuerte como para convertir las en piezas maestras. Esto de ninguna manera demerita la colección, sino por el contrario, pues ofrece de manera tangible lo que podemos considerar como buen conjunto representativo del escenario de la pintura mexicana. Esto permite, además, entender de manera más satisfactoria el porqué algunas piezas son motivo de comentario o de multitud de reseñas y otras no. Pese a ello, la historia del arte es una suma no una reunión de particularidades.

Cronológicamente hablando, el acervo del Museo de Arte Moderno cuenta con obras del Dr. Atl. Varias imágenes del Paricutín se extienden con bastante soltura en la Sala “Xavier Villaurrutia”. Con bastante frecuencia se ha abusado de ignorancia en cuanto al conocimiento de las técnicas que inventó el Dr. Atl, por lo que vale la pena acercarse a las obras de este acervo, pues presentan a uno de los más notables paisajistas cu-

yas técnicas plásticas y composiciones modificaron el ambiente del arte mexicano de las primeras décadas. Recordemos que el Dr. Atl con sus expresiones plásticas, y quizá más con sus actitudes, fue uno de los catalizadores de la efervescencia revolucionaria en el arte mexicano.

Por su parte, José Clemente Orozco, una de las figuras principales del muralismo, está permanentemente expuesto en el acervo citado con varias obras de caballete. Vale aquí hacer la siguiente acotación. El muralismo es el movimiento plástico que dio fuerza a la pintura moderna mexicana. En sus inicios, no fueron pocos los argumentos que se esgrimieron en contra de la pintura de caballete -principalmente la que tenía que ver con el género de retrato- a la que calificaron de "burguesa" y demás. Sin embargo, la palabrería fue rebasada por los hechos en tanto que la pintura de caballete es una práctica casi obligada en cualesquiera pintores. Así, los muralistas dejaron piezas maestras de pequeño formato que son también parte fundamental de nuestra historia del arte. José Clemente Orozco dejó su vigor lo mismo en murales que en los óleos que se conservan en los acervos más importantes de México y otros países. En el del Museo de Arte Moderno encontramos varias piezas, entre las que destacan "Las soldaderas", de 1936; "Culto a Huichilobos", de 1949; el "Retrato de Luis Cardoza y Aragón", de 1940; "El Tirano", de 1947, y un mural transportable de dimensiones moderadas cuyo título es "La primavera", de 1945. Estas pinturas son bastante representativas de los matices estilísticos y de las temáticas que interesaron al maestro. Tanto la Revolución, como el género del retrato, su interpretación de los mitos religiosos prehispánicos y otros están claramente expresados en estos cuadros.

El caso de Roberto Montenegro es singular dentro de la historia general del arte moderno mexicano. De vida larga y generosa, ahondó en diversas corrientes y estilos. Su preocupación por las artes populares y por la cultura mexicana es también factor importante de su

personalidad. El acervo del Museo de Arte Moderno cuenta, entre otras obras, con un importante autorretrato donde Montenegro se refleja en una esfera. Conocida nada más como "Autorretrato", y de fecha 1942, la obra presenta al pintor con sus instrumentos de trabajo, caballete y pinceles, dentro de su estudio.

Por su parte, Carlos Orozco Romero, maestro que fuera de otras generaciones de artistas, está representado con varias piezas. Una de ellas es magistral por la exactitud de los materiales empleados, pero asimismo por el hieratismo de la figura retratada y el tema. Se trata de "La manda", de 1942, óleo que en muchos sentidos resume varias preocupaciones plásticas, no sólo de Orozco Romero, sino de otros artistas de la llamada Escuela Mexicana. Por ejemplo, aunque la pintura es figurativa, el personaje está enmarcado en un lugar de ensueño, metafísico. El tema, que se refiere a una actitud autoflagelante, deviene en sincretismo religioso al mezclar parte del pensamiento de sacrificios corporales prehispánicos con la tradición cristiana. Dos culturas, por tanto, convergen en el cuadro. Pero asimismo, hallamos un conocimiento de la tradición plástica europea aplicado para desentrañar el mundo mestizo mexicano. Se trata de una obra que ofrece muchos puntos de interpretación y de interés. Carlos Orozco Romero influyó de manera docente en muchos artistas, como Roberto Doñis o Gilberto Aceves Navarro, quienes estudiaron en su taller.

Jorge González Camarena, María Izquierdo, Jesús Guerrero Galván, Raúl Anguiano, Juan Soriano, Javier Arévalo y Gabriel Macotela, desde mi punto de vista, están moderadamente representados en el acervo del Museo de Arte Moderno. Obras como "Las Petritas", de 1959, de González Camarena, por ejemplo, no sirven mucho para calibrar las aspiraciones del artista. El que podría pasar mejor librado sería el maestro Raúl Anguiano, con "La espina", de 1952, y "El hijo muerto", de 1943. "La espina" es una obra clásica que se ha convertido en cita obligada dentro de nuestra historia.

En el año de 1964, el panorama de la plástica mexicana estaba recibiendo a otra generación de artistas que no tenía interés en que sus expresiones sirvieran como parte de una lucha de clases. Por su lado, el Museo de Arte Moderno, recién fundado, venía a ser la cúspide de un proceso que se inició en los veinte. Ya en los setenta y ochenta este museo se convirtió en el lugar natural de ese contingente de artistas que se ha denominado "de ruptura". Las obras de éstos y de otros más jóvenes se encuentran también dentro del acervo del Museo de Arte Moderno. Sin embargo, la sala destinada a la Escuela Mexicana de Pintura sigue siendo la más visitada y estudiada hasta la fecha.

Terminaremos diciendo que si bien el Museo de Arte Moderno custodia obras importantes de cuando menos hasta los noventa, todavía la ausencia de obras de artistas de varias épocas y regiones es notoria. Piénsese que, en el caso particular del estado de Jalisco, los nombres de artistas importantes han ido en vertiginoso aumento y que su representación en el acervo que hemos comentado en estas líneas tardará, sin duda alguna, varios años.

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 Provençe, Vincent Van Goh 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 parisienses 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 Farías, 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. *Anecdotario 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 oscuro 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 querrela 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 Foncecerra, 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 preludeo a los días de atentados y batallas que se librarían por la libertad religiosa. El escritor Manuel Múzquiz 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 Murriá (dir.). *Historia de Jalisco*. Guadalajara: UNED, 1982, vol. IV, p. 301.

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

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 Lunatsharsky,

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 Debrouse "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. Debrouse, *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 ahucos 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 maguay...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-

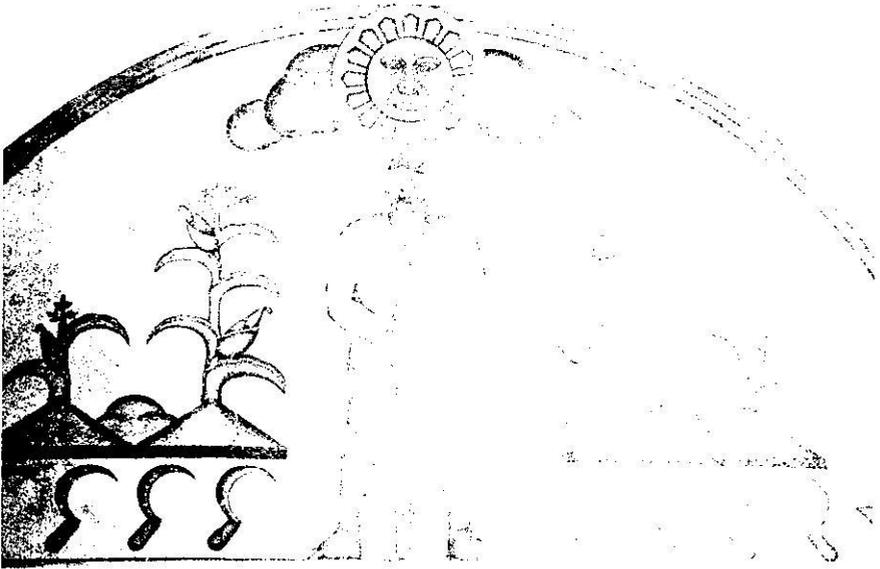
40. Zuno, “La pintura mural...”

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.

J ESTUDIOS ALISCIENSE S

39

Introducción

Cristina Gutiérrez Zúñiga

Rodolfo Morán Quiroz

Representación religiosa de los mexicanos exiliados

El texto plantea cómo las representaciones en el imaginario popular se confunden con lo representado y cómo la tradición iconográfica de la iglesia de Roma ha contribuido a generar la creencia en las imágenes milagrosas. A partir de la discusión del terruño como espacio sagrado, se proponen elementos para comprender el vínculo entre imágenes *de lo sagrado* e imágenes *sagradas* objeto de culto por parte de los mexicanos en el extranjero, con lo que apunta a la comprensión de los santuarios que reproducen en los lugares de destino las devociones locales.

Palabras clave: Imaginario popular, Culto, Exilio

Miguel Hernández Madrid

Transgresores de fronteras

En este trabajo se analizan las representaciones religiosas entre los menores de edad que llegan a los albergues para migrantes, en Mexicali y Tijuana, después de ser deportados por las garitas al intentar cruzar ilegalmente la frontera con Estados Unidos. A través de diversas formas de representaciones religiosas, los jóvenes que intentan cruzar la frontera pretenden dar sentido a sus experiencias de incertidumbre y de violencia, así como a sus expectativas de una mejor vida en Estados Unidos.

Palabras clave: Menores de edad, Deportación, Religiosidad

Alma Dorantes y Patricia Fortuny

El Protestantismo histórico en una enrucijada

El esfuerzo de las feligresías de las iglesias protestantes históricas se ha concentrado en la preservación de un conjunto de principios y prácticas, difundidas por los misioneros extranjeros a partir del último tercio del siglo XIX. A fin de sobrevivir en un medio ambiente que les era hostil, declinaron realizar actividades proselitistas y hoy día han sido ampliamente rebasadas por las iglesias pentecostales y por los Nuevos Movimientos Religiosos. Estas tesis son desarrolladas a la luz de información empírica que se refiere a Guadalajara.

Palabras clave: Protestantismo, Proselitismo, Estancamiento

Víctor M. Ramos Cortés

Crisis económica y desarrollo en la visión de los obispos mexicanos.

Los obispos mexicanos han sido complacientes con las políticas de desarrollo económico impulsado por el gobierno de México. Sin embargo, en los documentos del Episcopado mexicano pueden advertirse dos tipos de consideraciones económicas. El artículo toma en cuenta las posiciones vaticanas que orientan a las del Episcopado y se interroga sobre la capacidad pragmática o la elaboración programática que, en diversos momentos, han desplegado los obispos a través de la Conferencia del Episcopado Mexicano.

Palabras clave: Desarrollo económico, México, Episcopado, Vaticano

Renée de la Torre Castellanos

Dos alternativas para ser católico: Comunidades Eclesiales de Base y Barrios Unidos en Cristo

En este artículo se busca dar cuenta, con la presentación de dos estudios de caso, del impacto que están teniendo al interior de la Iglesia católica los nuevos movimientos religiosos, en tanto que reflejo de la búsqueda de alternativas que respondan a las necesidades de los fieles mediante los recursos simbólicos de sistemas religiosos ya existentes.

Palabras clave: Movimientos religiosos, Simbolismo, Iglesia católica