

J ESTUDIOS ALISCIENSE S

48

Mayo de 2002

ARTES Y LETRAS EN JALISCO

INTRODUCCIÓN
Arturo Camacho



ANTONIO RIGGEN
JESÚS RÁBAGO

La búsqueda de la identidad en un muro



CARMEN VIDAURRE ARENAS
José Martínez Sotomayor: un jalisciense de los treinta



SOFÍA ANAYA WITTMAN
Orozco y Cardoza: ¿Crónica de un distanciamiento?



ARNULFO VELASCO
Pintura con palabras: Manuel Maples Acre y su influencia

J ESTUDIOS ALISCIENSE 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 Esteve Fabregat (Universidad de Barcelona). Moisés González Navarro (El Colegio de México). José Luis Martínez (Academia Mexicana de la Lengua).

Coordinadora de este número: Sofia Anaya Wittman

Mayo 2002

Artes y Letras en Jalisco

INTRODUCCIÓN

Arturo Camacho 3

ANTONIO RIGGEN

JESÚS RÁBAGO

La búsqueda de la identidad en un muro 6

CARMEN VIDAURRE ARENAS

José Martínez Sotomayor: un jalisciense de los treinta 22

SOFÍA ANAYA WITTMAN

Orozco y Cardoza: ¿Crónica de un distanciamiento? 38

ARNULFO VELASCO

Pintar con palabras: Manuel Maples Arce y su influencia 58

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.



El Colegio de Jalisco
5 de Mayo 321
45100 Zapopan, Jalisco
México

Introducción

Los ensayos que se incluyen en el presente número de *Estudios Jaliscienses* muestran el interés creciente por los estudios del arte y la cultura regionales a la luz de una renovada metodología científica. Son una prueba de que el anecdótico y la crónica de sociales han sido desplazados como métodos para la investigación de una de las actividades vitales de la sociedad: sentir y pensar el arte.

Los cuatro ensayos tienen en común el tratamiento metodológico basado en el análisis de los signos que contiene una obra artística además de concentrarse en producciones estéticas realizadas entre 1920 y 1940: por estas características podemos afirmar que el interés principal de los autores está centrado en presentarnos una lectura del arte que muestra las aristas y contradicciones de un ciclo durante el cual se marcaron las directrices sobre las que gravitó la producción artística de México en el siglo xx.

Antonio Riggen y Jesús Rábago presentan interesantes reflexiones en torno a los puntos de coincidencia estética entre Clemente Orozco y Luis Barragán. En la primera parte analizan las diferencias existentes al final de la década de los años veinte en las ideas de difusión cultural vigentes en México: la intención del gobierno central para impulsar el rescate del pasado prehispánico como búsqueda de la identidad nacional, frente a la idea de los intelectuales y artistas jaliscienses, agrupados en la revista *Bandera de provincias*, de que lo mexicano tenía su origen en la cultura criolla que se había desarrollado fuera de la capital del país.

En ese contexto, el arquitecto Luis Barragán viaja a Nueva York para encontrarse con Clemente Orozco, artista con el que coincide en la necesidad de construir un nuevo arte en el que la utilización del muro y sus implicaciones surgen como elementos constantes. El análisis de este encuentro resulta novedoso además de importante para apreciar la obra del arquitecto posterior a este acontecimiento.

Tal y como lo señala Carmen Vidaurre en su ensayo, durante los decenios 1920-1940 de nuestra historia cultural es cuando se presenta una supuesta pugna entre nacionalismo y cosmopolitismo, más perceptible en la discusión que en la práctica misma. En la obra artística se aprecia cómo una y otra postura afectaron de diversos modos su realización.

El primer ejemplo sobre esta idea de confluencia entre innovación y continuidad tiene como tema un cuento largo de José Martínez Soto-

mayor, *La rueda de aire*, analizado por Carmen Vidaurre. Además de invitarnos a conocer la prosa de un escritor jalisciense poco difundido, el trabajo destaca la vinculación modernista del texto con el interés que se prestó en México a la obra de Sigmund Freud. Un análisis estructural de ese relato encuentra afinidades con la historia de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, y nos hace notar que en el texto se conjuntan diversas artes en busca de efectos impresionistas con base en las sensaciones tal y como lo utilizaron los escritores modernistas. Para Carmen Vidaurre, el hecho de que el cuento se haya publicado en 1930 es una prueba de que las transformaciones sociales impulsadas por la Revolución Mexicana influyeron de forma muy limitada la producción cultural y lo que se presentaba como una transformación era en realidad la continuación de una propuesta surgida en otras circunstancias sociales.

Sofía Anaya nos presenta también un pasaje interesante para entender la producción cultural de esta época y nos invita a encontrar relaciones entre la producción poética de Luis Cardoza y Aragón y la pintura de Clemente Orozco. El tema central son las convergencias entre el poema de Cardoza titulado *El sonámbulo* y los bocetos para el mural de "El hombre en llamas", pintado por José Clemente Orozco en la cúpula del entonces hospicio Cabañas. En la primera parte, Sofía Anaya expone un acucioso recuento de datos para sugerirnos las correspondencias entre las ideas del pintor y su influencia en la obra del ensayista, señala como temas principales las referencias al fuego y al mundo prehispánico. Resulta interesante que en la última parte del ensayo nos sugiera la influencia que dos textos de Cardoza, *Fisiología de la escultura primitiva* y *Pequeña sinfonía para el nuevo mundo*, pudieron haber tenido en la serie "Los teules", obra de caballete realizada por el muralista jalisciense con motivo de su ingreso a El Colegio Nacional. Se trata de un ensayo muy bien documentado que trata un tema inédito en la obra del gran pintor y que nos habla también de las afinidades entre artistas de un periodo de nuestra historia cultural.

Arnulfo Velasco desarrolla su tema para demostrarnos cómo también este ciclo fue propicio para la manifestación de propuestas radicales consideradas en ese momento como "excesivas". Es el caso del movimiento Estridentista y la poesía de Manuel Maples Arce. No obstante que por lo general en el resto de la producción literaria no se presentó un cambio notable, para Arnulfo Velasco los poemas de Maples Arce pueden ser tomados como un experimento que se propuso buscar una renovación equivalente a la que se realizaba en el muralismo. El

ensayo menciona la clara divergencia en las búsquedas estéticas de los pintores y los escritores: mientras que los primeros se interesan por asumir posturas vanguardistas y buscar acuerdos con su realidad histórica, los segundos siguieron trabajando sobre las fórmulas establecidas por cierta tradición. Es por ello que el Estridentismo merece ser considerado como un movimiento excepcional que se propuso, dentro del ámbito de la poesía mexicana, la integración de la modernidad a la escritura poética y la renovación de las fórmulas de manejo de lenguaje.

Estos cuatro textos, por su tratamiento, llamarán la atención de los especialistas para profundizar en los temas y sus consideraciones les servirán para apreciar la producción artística desde otra perspectiva. Al público interesado le proporcionan una visión diferente de artistas cuya obra ha sido muy difundida pero que hasta ahora no ha sido analizada en su contexto regional. La sencillez del estilo literario de estos ensayistas no riñe con la profundidad de sus reflexiones, por lo que además de contribuir en la introducción de nuevos temas de estudio del arte y la cultura regionales, los ensayos que aquí ponemos a su consideración también son un magnífico medio para difundir la idea de convergencia entre las artes.

Arturo Camacho

La búsqueda de la identidad en un muro

Antonio Riggen

ITESO

Jesús Rábago

Universidad de Guadalajara

Poca importancia se le ha dado al segundo viaje que Luis Barragán hizo a Europa en febrero de 1931. Salió de Guadalajara con miras de embarcarse hacia Francia, pero curiosamente, ahora no repite el puerto de Veracruz como punto de partida. Va primero a Nueva York donde decide vivir los próximos meses hasta su salida definitiva el 18 de junio. Este corto pero significativo desvío de las metas europeas, nos referimos a los encuentros con Le Corbusier y con Ferdinand Bac, parece haberle traído a la postre mayores frutos en cuanto a la valoración del muro se refiere. Pero si Barragán viajó a Nueva York, fue por un motivo específico: José Clemente Orozco.

Las condiciones vigentes en Jalisco a partir del conflicto cristero (1926-1929) hablan de una acentuación del nacionalismo localista que hizo sangrar, aún más, las viejas rivalidades entre Guadalajara y la capital del país. Este amplio enfrentamiento entre el gobierno central y los cristeros de estas regiones era, en el fondo, la pugna del clero y una burguesía locales que no tenían interés en ceder sus espacios de influencia y poder ante un nuevo pero pujante grupo de gobierno en la capital del país, necesitado de autoridad y obligado a debilitar este tipo de alianzas provinciales, especialmente en una región clave —en el sentido amplio, más allá de aspectos económicos y políticos— para el desarrollo de la nueva república post-revolucionaria.

Para los jóvenes tapatíos, lo que estaba en juego era demasiado: todo lo que por herencia natural les pertenecía. Su reacción no podía hacerse esperar; formaron un compacto grupo que vino a nutrir y a estimular a los cristeros combatientes con una ideología cargada de inspiración nacionalista y religiosa que buscaba exaltar, entre otras cosas, los valores católicos de la provincia —léase Jalisco como emblema— en contra del “preocupante” ateísmo del nuevo gobierno. Uno de los instrumentos de propaganda de este grupo (sin número y sin nombre específicos) guiado por Agustín Yáñez, y del cual Barragán formaba parte, fue el periódico quincenal *Bandera de provincias*, en el que colaboraban, entre otros, José Guadalupe Zuno, Enrique González Martínez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Amado de la Cueva, Manuel Martínez Valadez, Emmanuel Palacios.

Este activo grupo buscaba señalar y mostrar todos aquellos valores que caracterizaban y diferenciaban culturalmente lo jalisciense: su gente, su tierra, sus tradiciones, sus inquietudes, la manera de vivir de una provincia que pretendía figurar (incluso más allá de lo que había figurado hasta el momento) y no perder autoridad en los destinos del país, dentro del nuevo escenario. Más aún, había que proponer e incorporar una especie de conciencia nacional ante la creciente política nacionalista central (un nacionalismo diferente por supuesto) impulsada por el gobierno post-revolucionario en turno, bajo el liderazgo del imponente presidente Plutarco Elías Calles.

Para la cultura, esto significaba explorar el pasado pre-cortesiano, en el que destacaban los aztecas y su gran capital Tenochtitlan, que permitía exaltarla y revalorarla a través de una nueva interpretación hacia el reposicionamiento de la ciudad de México dentro del nuevo contexto nacional (cabe recordar que la Revolución no fue un movimiento urbano, sino rural, y por lo mismo, sus principales actores no provenían de la capital del país, sino de los estados del interior de la República).

En términos arquitectónicos, esto se refería, entre otras cosas, a las formas indigenistas en las que apare-

cía el grotesco aztequismo populista en una burda interpretación de las culturas pre-cortesianas de la meseta central (no siempre a partir de la arquitectura azteca), sobre las que se quería cimentar e identificar la esencia de lo mexicano, el descubrimiento verdadero de la identidad más allá del virreinato español, en oposición justamente a la cultura criolla, de la cual Jalisco era un notable exponente. La contra-propuesta del grupo alrededor de *Bandera...* era otra: lo mexicano tiene su ser en y desde las provincias, siendo la capital un mero receptor (la reciente Revolución era una prueba viva de ello); y Jalisco, de manera evidente, era una de las primeras entre ellas en figurar e incluso, como se vería más tarde, su emblema en la imaginación colectiva. La industria del cine supo capitalizar y cultivar de manera brillante esta situación, llevándola incluso más allá de las fronteras nacionales, en los Estados Unidos —capital de la industria del celuloide— y en Centro y Sudamérica —donde se vivía una problemática similar en la búsqueda de su propia identidad. En contraste con la búsqueda indigenista apresurada de la ciudad de México (a las investigaciones antropológicas no les era posible avanzar con la celeridad de los acontecimientos), en el pasado pre-cortesiano de esta región no se localizaban en ese momento grandes logros que exaltar, y por el contrario sí se encontraba a flor de piel un pasado criollo de gran dignidad y muy bien sedimentado, vivo y pujante, que no había que manipular, sino simple y sencillamente permitirle aflorar.

Para la arquitectura esto significaba profundizar en el origen del mestizaje criollo, explorando el mestizaje de la propia España dentro de la cultura mediterránea; las raíces del México moderno en construcción estaban ahí, y no en la idealización de un pasado indígena, ni en la utopía de la arquitectura moderna llevada a sus extremos que olvida su historia, pues en el otro extremo del estilo indigenista, se encontraba la arquitectura internacional sin referencia alguna a la historia, a ninguna historia. Por otro lado, los valores éticos, tan ligados a la imaginación colectiva e impulsados por la iglesia lo-

cal, contenían un sesgo romántico y por lo mismo rebelde, contestatario, reivindicador, hacia la ideología laica impulsada desde la capital de la República que chocaba con la visión local.

Si Jalisco, por tanto, encabezaba todo aquello que significaba lo "auténticamente" mexicano, había que dar muestra con hechos de que esta postura tenía más sentido que las preocupaciones indigenistas del gobierno central; la construcción del mito que identifica lo jalisciense con el alma mexicana, desde fundamentos ideológicos hasta simples cuestiones de folklore, tiene sus orígenes en estos años decisivos que sostienen la construcción del México contemporáneo, no sólo para Jalisco y la capital de la República, sino para el país entero, y para la visión de otras regiones de América y de Europa sobre "la mexicanidad". José Clemente Orozco era un hombre que vivía fielmente su vocación y su destino artísticos, a pesar de las múltiples y constantes adversidades. A los jóvenes tapatíos no les fue difícil encontrar en él al hombre clave, al artista—con todas las connotaciones románticas que el término podía contener—, al profeta que con su pintura revelaba con toda intensidad aquello que ellos buscaban con grandes afanes, aquello por lo que pugnaban de manera tan decidida, pues convicciones al respecto no les faltaban. No hay que olvidar que varios de ellos se habían jugado la vida, estrictamente hablando, durante la cristiada. ¿Por qué es precisamente Orozco el elegido por el grupo de artistas e intelectuales de *Bandera...*? ¿por qué dedicarle el número monográfico de 1929?

Una mañana, a fines de mayo de 1929, llegó Orozco al Ashram luciendo una sonrisa resplandeciente. No tuve que esperar mucho para saber la causa de su alegría. Ha sucedido algo maravilloso, Angelita —dijo ansiosamente—, ya no soy el hombre olvidado de México.¹

José Clemente Orozco se encontraba auto-exiliado en Nueva York desde finales de 1927 "por encontrar poco propicio a México".² La verdad es que se hallaba en una difícil situación en la que su carrera como muralista estaba siendo

1. Alma Reed. *Orozco*. México: FCE, 1983, p. 128.

2. Margarita Valladares, cit., en José Clemente Orozco. *Autobiografía*. México: Ed. Era, 1970.

obstruida de manera constante y torpe por los burócratas de la capital, influidos por la jerarquía eclesiástica y por la nueva tendencia ideológica de los hombres en el gobierno, para quienes Diego Rivera encarnaba la postura más cercana a sus intereses. Los muros importantes estaban destinados a Diego, su artista oficial, quien además se volvía cada día más popular y aceptado en los diferentes ámbitos. Orozco, y a pesar de las condiciones francamente desfavorables que tuvo que vivir en varios momentos, ya comenzaba a cosechar frutos en París y Nueva York, las grandes capitales del mercado del arte, basados en su trabajo temprano en la ciudad de México y el reciente en el exilio.

Para los tapatíos, la figura de Orozco se revelaba como una figura central. Nacido no sólo en Jalisco, sino en el interior del estado y, como ellos, distanciado de la capital en el sentido amplio del término, su reacción ante el regocijo de la gente de su tierra por sus triunfos en el extranjero, fue de total gratitud: "Mis compatriotas han estado esperando tanto tiempo esta oportunidad. Estoy contento de que al fin tengan algún punto exterior donde apoyar su inmovible fe".³ Los editores de *Bandera...* habían planeado la edición completa del número como tributo público, y por lo mismo político, de Jalisco para el mundo. En otras palabras, es su tierra quien sí sabe reconocer al genio en su real dimensión. Basta ojear los escritos de los principales artistas y autores que colaboraron en los textos de este número para darse cuenta de la interpretación local de la pintura de Orozco como la contribución más vigente e intachable de Jalisco para la creación de un genuino arte nacional. Uno de los artículos, titulado "Occidente Proclama",⁴ toma claro partido en la disputa entre los dos personajes principales del muralismo mexicano: mientras para los autores del texto, Diego Rivera es el "gran teórico que bebió de las fuentes originales pero por medio de la imitación", Orozco es "el gran profeta precursor del milagro de insertar la esencia europea en el mundo mexicano".⁵

3. Reed, *loc. cit.*

4. Zuno, Martínez, Valladares, Martínez Ulloa, "Occidente proclama", *Bandera de provincias*, Guadalajara, núm. 10, 1929.

5. J.G. Zuno, "Los caminos de la pintura", *Ibid.*, p. 12.

Entre los más fervientes admiradores de Orozco se encontraba José Guadalupe Zuno, artista, intelectual y político influyente, quien durante años había luchado por que se invitara oficialmente al pintor a trabajar en muros de edificios públicos, y quien en su texto concluye: "Orozco es un real revolucionario, sin antecedentes copistas, sin remiendos. Quien vio hace veinte años sus trabajos encuentra lógicos los actuales. Muy mexicano. Muy moderno. Muy jalisciense".⁶

La identificación intencionada de lo mexicano con lo jalisciense a través de Orozco, se exponencia mediante la incorporación de otra palabra de total peso político: moderno. Orozco es el artista que resume estas tres características: concilia el problema del ser —la esencia de lo mexicano— a raíz del paso de la Revolución, coloca a la provincia en ese eje vertebrante para la construcción del país, y se constituye en un artista moderno, palabra mágica para una nación que luchaba por insertarse dentro del tiempo de los países de Europa y de los Estados Unidos.

En esa época, entre la revolución de 1910-1917 aquí en México y la Gran Guerra de 1914-1918 en Europa, y la II Guerra Mundial en 1939-1945, la búsqueda de la identidad nacional había tomado un intenso impulso en la cultura, no sólo en México, sino en varios países europeos y americanos que buscaban afirmar una identidad cuestionable dentro de tantos cambios, después de un siglo colmado de acontecimientos espectaculares que reconfiguraban la geografía política de los continentes (independencia de los países latinoamericanos, creación de nuevos estados en Europa central, aglutinamiento de regiones en países como Alemania e Italia, etc.), y que ponía el tema de la identidad (¿quiénes somos?, las nuevas alianzas nacionales, ¿realmente aglutinan las regiones, o las regiones tienen una identidad diversa independientemente de la nueva división política?) en el centro de muchas discusiones, en la política claro está, pero asimismo y en especial en la cultura, ya que es ésta precisamente la depositaria de la identidad.

6. *Idem.*

Por lo que se refiere a la arquitectura, un arte de grandes implicaciones con relación al desarrollo del país, el debate mostraba elementos especialmente interesantes, debido a que estaba ligada a la necesidad apremiante de construir—en el sentido literal del término—, de edificar, de concretar en plazos inmediatos la fachada física y simbólica de la nueva identidad social. Los nuevos muros significaban la nueva cara del país recién liberado de las máscaras de la dominación, muy en particular de la máscara de una cultura que no le era propia.

¿Cómo construir muros realmente nuevos, auténticos? ¿Qué tradición deben considerar? ¿Qué actitud deben mostrar? La discusión no sólo implicaba la reconstrucción del presente, sino la revisión de un pasado largamente pendiente de ser revelado con autenticidad. La arquitectura, y la cultura en general, desbordaban la cuestión de la originalidad, articulándose de manera obligada a la cuestión de la legitimación política.

Al igual que sus amigos del grupo alrededor de *Bandera...*, Luis Barragán debió conocer a detalle la pintura y los escritos de Orozco; sin embargo, sus caminos jamás se habían cruzado y su inquietud por conocerlo de manera cercana, de frecuentarle en la vida cotidiana y descubrir su visión sobre la cultura, no se hizo esperar; así, Barragán viajó hacia Nueva York con la ilusión de hablar con el maestro:

Orozco encontraba una estimulante compañía en Luis Barragán, joven arquitecto jalisciense. Durante la estadia de Barragán, que se prolongó varias semanas, cenaban juntos frecuentemente y pasaban después horas en animada discusión sobre temas estéticos y acerca de la nueva arquitectura.⁷

7. Reed, *loc. cit.*

¿Cuáles eran las preocupaciones artísticas del maestro Orozco por esos años?, y por tanto, ¿en qué pudo influir al joven Barragán?

Es importante destacar el lugar de privilegio que tenía la arquitectura en el desarrollo de la carrera de Orozco, pues había reflexionado larga y profundamente sobre la arquitectura, más allá de la relación que podía existir entre

sus murales y los edificios que los albergaban. Recordemos que no sólo tuvo la intención de estudiar arquitectura (antes de imaginarse siquiera dedicado a la pintura, se pensaba arquitecto), sino que trabajó como dibujante en un taller de arquitectura en su juventud y sabía dibujar perfectamente planos técnicos.

Su interés por la arquitectura había alimentado sus ideas y su concepción sobre el arte, en particular sus conceptos sobre el espacio, y lo evidenciaba con claridad, pues cuando pensaba en la pintura, pensaba a partir de la arquitectura, un arte que envuelve y permite surgir a la pintura y a la escultura. Hacía referencias permanentes de sus agudas observaciones sobre la arquitectura de los lugares que visitaba y frecuentaba, tanto en Estados Unidos como en Europa, y, claro está, también de la arquitectura mexicana que conocía muy bien; por ejemplo, conocía bastante bien la arquitectura maya, sobre la cual había poca información en aquel entonces. Así pues, su cultura y su apetito al respecto eran mucho más consistentes que las de cualquier otro pintor de sus características; su capacidad de discusión sobre la arquitectura moderna no era la de un aficionado, sino la de un profundo conocedor.

Puede decirse que, en general, la pintura mural mexicana fue un movimiento complejo e irreductible a una sola dirección y en el que participaron diversos personajes (Rivera, Orozco, Siqueiros, como las figuras emblemáticas, pero también muchos otros), cada uno dueño de una cosmovisión muy particular. Por una parte, el muralismo es una consecuencia de los movimientos artísticos europeos de principios de siglo, y por la otra, una respuesta a ellos. Pero para entender esto, hay que tener en cuenta las particularidades históricas y sociales que hicieron posible el nacimiento de este movimiento artístico iniciándose en la década de los años veinte, a partir de la Revolución Mexicana y de la Gran Guerra en Europa. Sin la Revolución Mexicana queda claro que la pintura mural no hubiese existido. La Revolución fue una vuelta a los orígenes, un nuevo comienzo: México acude a su

tradición para re-fundar su propia historia, para crear otra historia como se había señalado.

Esta era la idea que inspiraba al nuevo gobierno y en particular a José Vasconcelos, Ministro de Educación en esos años, influyente intelectual y pieza clave del nuevo aliento a la cultura en el país. Aquí cabe mencionar que José Vasconcelos, junto con Antonio Caso, compañeros en el grupo "Ateneo de la Juventud" (Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Eduardo Colín), son quienes asumen la tarea de elaborar un nuevo pensamiento que conteste al positivismo oficial del Porfiriato, y que defina la esencia del pueblo de México, explorando lecturas frescas de los griegos, de Schopenhauer y Nietzsche, de Boutroux y Bergson entre otros.

José Vasconcelos llamó a los artistas a la tarea de construir al "verdadero" México, pues creía ciegamente en la misión evangelizadora del arte, al que veía como un "instrumento de transformación moral": es decir, como base de la transformación que el país requería. Su política mural se basó en el ejemplo de la pintura religiosa de la Edad Media y del Renacimiento, así como en las experiencias durante el virreinato en la Nueva España.

El joven Estado post-revolucionario sustentó esta visión para su evidente utilidad política: la pintura mural se convirtió en una manera de legitimación pública y consagración cultural, en un instrumento pedagógico para las masas analfabetas (las imágenes son mucho más expresivas y causan un mayor impacto en la percepción que cualquier discurso, por bueno que éste sea). De esta manera podemos entender al muralismo como resultado tanto del cambio en la conciencia social que provocó la Revolución Mexicana, como del cambio de la conciencia estética que provocó la revolución artística europea de principios del siglo XX. Orozco, inclusive, consideraba que "La más alta, la más lógica, la más fuerte forma de pintura es la mural. Solo en esta forma de trabajo, la pintura es una con las otras".⁸

Pero sobre todo, a Orozco le atrae el aspecto social del muralismo, puesto que "es la forma más desintere-

8. J.C. Orozco, *Nuevo mundo, nuevas razas, nuevo arte*, Nueva York: Creative Arts, 1929, p. 17.

sada, porque no puede hacerse de ella asunto de ganancia privada; no puede ser ocultada para unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para TODOS".⁹ Orozco retoma la tradición del romanticismo que se enfrenta a la pintura clásica, a la tradición francesa *des Beaux Arts* que en México representaba el Porfiriato que había que dejar atrás, haciéndola surgir de la gente del pueblo y hecha para ellos, sacándola a los espacios públicos, utilizando elementos de ruptura con la Academia en términos muy amplios, desde su concepción del arte dentro de la sociedad, hasta la realización misma de la pintura (temática social, audaz composición de trazos, colores luminosos, grises llevados a extremos inusitados, texturas impresionistas).¹⁰

En Orozco, Barragán valora la importancia tradicional que el muro y la pintura mural han tenido en el arte mexicano desde sus orígenes pre-cortesianos, pero sobre todo a partir del virreinato. Valora al muro en su primacía sobre el vano, su consistencia, su textura, su color; el muro como imagen doble, icono de la vida cotidiana, elemento protector, cobijo confiable, registro de un diálogo múltiple, silencioso, prolongado, intimista, elemento revelador de la existencia emocional. El muro más allá del plano geométrico, elemento fundamental de la definición del espacio en tanto que volumen, el muro como estructura, masa y piel del cuerpo edificado, considerándolo como origen y conclusión en la organización de un lugar.

Aunque la parte material no es la más relevante, recordemos el enorme interés que portaba Orozco sobre los más mínimos detalles constructivos de sus muros: el tipo de arenas, las especificaciones para cernirla, la manera de apagar la cal, las proporciones de la mezcla, el grado de humedad, las consideraciones para las texturas, la composición química de los pigmentos, etc; hacía anotaciones muy detalladas en sus cuadernos para extremar sus cuidados al máximo, e incluso llegó a publicar artículos al respecto.¹¹ No es casualidad que Barragán dedicara asimismo –aunque en términos diferentes– largas horas a fin de entender y precisar las

9. *Idem.*

10. Muchos autores no sólo lo identifican con el romanticismo, sino de manera explícita con el impresionismo alemán.

11. Cfr. Jorge Martínez. *El Orozco de Jorge Martínez*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997. pp. 35-36.

características de sus meditados muros. Son célebres las costosas búsquedas por encontrar los componentes adecuados de un muro. Se realizaban innumerables maquetas, se levantaban en ocasiones varias veces antes de encontrar su estado definitivo, se enjarraban y pintaban en repetidas ocasiones poniendo a prueba la paciencia de albañiles y pintores, y de los clientes que costeaban los trabajos, por supuesto.

Los temas que emplearon los muralistas son los mismos: la historia de México, la Revolución, los grandes conflictos del siglo xx. Sin embargo, la actitud de Orozco al respecto es casi siempre distinta, inclusive opuesta a la de Rivera y Siqueiros. Su verdadero tema no es la historia de México sino lo que se encuentra debajo, lo que oculta el acontecer histórico: busca la profundidad del origen, cuando las cosas se hacen y/o se deshacen, la obscuridad de aquello que es fundamental para que los hechos surjan, se vuelvan visibles. La historia para él es un misterio de orden casi místico: es el misterio de la transfiguración de hombres en héroes: toda vida guarda un destino por desentrañar, es cuestión de encontrarlo.

Orozco no cuenta ni relata, tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga y busca en ellos una revelación; se limita a observarlos con intensidad a fin de enunciarlos: es decir, se esfuerza por describir y descubrir su sentido, nos permite abrir y cerrar la mirada, más que ver, nos deja entrever, nunca nos dice, sólo nos sugiere. Para él, pasado, presente inmediato y futuro son una misma cosa: una corriente temporal que fluye —va y viene—, una sucesión engañosa y enigmática que el ojo del artista penetra, un tiempo presente amplio: es adentro donde aparece la realidad, la auténtica.

Las posibilidades pedagógicas, por un lado, mediante la relación arte mural/hombre-masa, y, por otro, el concepto de un tiempo abierto, viviente en la profundidad del plano, fueron aspectos totalmente novedosos que la mirada de Barragán encontró en la pintura mural de Orozco. Si analizamos su trabajo temprano en Guadalajara (1927-1931); es decir, anterior al viaje, nos encontramos que a pesar de que manifiesta diversas preocupaciones

por las posibilidades del plano, aun no hay señales de asimilación de lo que la concepción de Orozco pudo enseñarle mediante lecturas. Barragán proyectó y edificó casas unifamiliares siguiendo al sistema local más convencional: muros portantes de adobe –obteniendo espesores de cuarenta a cincuenta cm.– recubiertos con enjarres y terminados con pintura, como se hacían ya desde varios siglos atrás. La concepción espacial y el conjunto global están plenamente ligados a las limitaciones propias del material que genera los muros; no hay tampoco búsquedas ni experimentaciones con otro tipo de material o sistema constructivo.

Sin embargo, es en los dos centímetros del enjarre y en la capa milimétrica de la pintura donde Barragán confía gran parte de su propuesta mediterránea de estos años: pieles cálidas al interior, texturas térreas y rigurosas al exterior, acompañan al claro dominio del muro sobre el vano y a los acentos puntuales pero distinguidos, inspirado en las láminas de Ferdinand Bac. La propaganda de pertenencia europea-mediterránea está tatuada a la piel exterior y se exhibe casi siempre a la calle, síntoma real y característico de una familia burguesa que se quiere manifestar claramente como tal: la iconografía final, sin embargo, pasó por un filtro localista, ya que si Bac utilizaba dioses paganos como protagonistas, Barragán se adecua a vírgenes de Jalisco y santos católicos en el repertorio. Barragán altera las densidades virtuales de los planos que cobijan la intimidad del hogar –aspecto fundamental para el arraigado sentido de familia local–, es decir, aprovecha recursos como celosías de madera, verjas y cancelas, pérgolas, biombos, etc., para ir tejiendo recorridos, cosiendo espacios, dosificando vistas, y cuidando los claroscuros interiores, especialmente. En los jardines, masas lineales de arbustos, setos, etc., delimitan y conectan espacios en el mismo sentido que los planos sólidos de los interiores, entreabriéndolos de manera sugerente, siempre motivados por esa voluntad originaria de protección y por la continuidad, nunca ruptura, jardín-casa-jardín.

Es pertinente recordar que a pesar de sus diferencias contrastantes (origen social, desarrollo cultural, actitudes políticas, recursos económicos), Orozco y Barragán coinciden en caminar siempre al margen del ámbito de sus propias disciplinas; tardan en recibir el reconocimiento público. Les llegó tarde a ambos, al final, y a partir de la crítica elogiosa en el extranjero. Pero probablemente por caminar al margen, estuvieron en la posibilidad de realizar una búsqueda profunda, original, auténtica, con una ética más allá de los compromisos de sus contemporáneos.

La concepción abierta del tiempo, ese flujo que, sin embargo, se manifiesta día con día, vino a modificar de raíz esa ideología mediterránea de Barragán. El trabajo temprano está sustentado básicamente en una re-construcción, donde el sentido de pertenencia europea de modernidad para una sociedad burguesa es el motor que impulsó la aceptación de su propuesta de manera inmediata. A pesar del éxito y de la innegable calidad espacial de las plazas, Barragán comenzó a sospechar sobre la vulgaridad intrínseca de una re-construcción. Parece que este fue uno de los motivos principales para ir con el maestro a Nueva York. Orozco sostenía que

el arte del nuevo mundo puede enraizarse en las viejas tradiciones del viejo mundo. Si bien el arte de todas las razas y de todos los tiempos tiene un valor común –humano, universal– cada nuevo ciclo debe trabajar por sí mismo, debe crear, debe dejar su propia producción, su contribución individual al bien común.¹²

12. Orozco, *Autobiografía*, *op. cit.*

Para Orozco, el dirigirse solícitamente a Europa para hurgar entre sus ruinas con el fin de importarlas y copiarlas contiene el mismo error que el saqueo de restos indígenas con el objeto de copiar con el mismo servilismo sus ruinas. Así, ataca muy directamente tanto la postura de la burguesía mexicana que no tenía ojos más que para lo francés y lo europeo (y que representaba al Porfiriato contra el que se había hecho la Revolución), como la del gobierno post-revolucionario que buscaba basar la esencia de lo mexicano en ese indigenismo apremiante del que hemos hablado.

Para cuando Barragán viaja a Nueva York, su obra se encuentra claramente contenida en la primera tendencia: su mediterraneísmo no puede entenderse sin esta perspectiva. Orozco, por su parte, considera que el error de estas posturas está fincado precisamente en que ambas son re-construcciones directas:

No obstante lo pintoresco e interesante que ellas sean, no obstante que la etnología las encuentre útiles y productivas, no puedan dar un punto de partida a la nueva creación. Apoyarse sobre él ante los aborígenes, sea de la antigüedad o del presente, es seguro indicio de impotencia y cobardía, de hecho un fraude. Ya la arquitectura de Manhattan es un nuevo valor, algo que no tiene nada que ver con las pirámides egipcias, con la Opera de París, con la Giralda de Sevilla, o con Santa Sofía, ni tiene nada que ver con los palacios mayas de Chichén Itzá o con los pueblos de Arizona.¹³

13. *Idem.*

Barragán irá aceptando y asumiendo de manera muy perceptiva esta forma de temporalidad abierta donde aparecen internamente ciclos, a pesar de la concepción lineal con la que fue educado: cada ciclo, cada generación, cada hombre tiene el deber inevitable de producir un nuevo arte en un nuevo medio físico y espiritual. Cualquier otro campo –para Orozco– es simple cobardía (hay que subrayar que la valentía –en oposición a la cobardía–, la defensa de la dignidad, no sólo representa uno de los valores centrales en la ética jalisciense, sino que es la característica que le da sentido y significación a la vida misma).

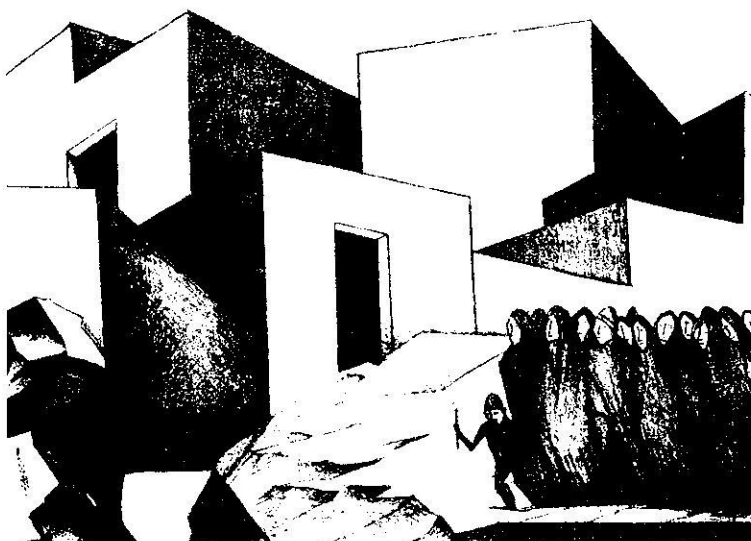
Es importante comparar la manera en que el trabajo de Barragán en Guadalajara, posterior a este viaje, se aleja con fortuna del temprano; incluso, a pesar de que conoce en persona a Bac durante este viaje, no volveremos a encontrar las lecturas fáciles y directas, las apropiaciones literales de ese mediterraneísmo que tantas imágenes le evocaba. Barragán se aleja, como Orozco, de tales re-construcciones en búsqueda de construcciones propias, donde el muro y sus implicaciones surgen como elementos constantes, reiterativos, inefables.



Luis Barragán. Estudio fotográfico, Nueva York, 1931.



José Clemente Orozco. Fotografía publicada en la *Revue artistique et littéraire*, núm. 54, París, 1929.



"Pueblo Mexicano". Litografía b n. Regalo personal de Orozco a Barragán, quien la conservaría en su casa, en un lugar privilegiado en la estancia hasta su muerte.



"Pueblo Mexicano". Óleo sobre tela, 1930.
Colección privada.

José Martínez Sotomayor: un jalisciense de los treinta

Carmen Vidaurre Arenas
Universidad de Guadalajara

Las décadas que comprenden el periodo entre 1920 y 1940 se caracterizaron por una serie de tensiones internas en los campos de producción cultural y artística en todo el país; estas tensiones se manifestaron como conflictos constantes entre grupos que se adscribieron a una tendencia nacionalista o a una cosmopolita, que involucraron a intelectuales, artistas y críticos, quienes adoptaron posiciones muy diversas —sin excluir posturas radicales—, las cuales traducían mucho más una serie de luchas por el poder y la influencia social, que convicciones ideológicas no contradictorias frente a lo internacional o lo nacional, frente al papel del arte y la experimentación formal.

Las caracterizaciones que se han formulado tanto de la tendencia nacionalista como de la cosmopolita, son realizadas con frecuencia en forma demasiado esquemática: al identificar la postura nacionalista con el compromiso social que se expresa a través del arte; una importancia subrayada a la valoración de lo nacional y local, que se suele interpretar como rechazo de lo internacional o extranjero; una preferencia por formas más bien tradicionales de expresión o por formas que se consideran totalmente separadas de cualquier influencia exterior o meramente derivadas de lo autóctono, y una inclinación al populismo. En su tanto, la tendencia cosmopolita es concebida como una posición europeizante, influencias marcadas de lo extranjero, una preferencia por lo experimental y un alejamiento de todo tipo de compromiso social que no fuera el compromiso con el arte por el arte, así como una inclinación al elitismo y al hermetismo. Aceptar estas delimitaciones marcadas y opuestas produce el efecto de una "indefini-

ción" de los autores o de contradicciones en las obras, cuando son estudiadas en detalle, pues la supuesta oposición entre el nacionalismo y el cosmopolitismo se dio mucho más en el nivel de los debates y polémicas que en la práctica misma, en la que una y otra postura se afectaron mutuamente y se hicieron presentes, en diversos modos y grados, en la producción artística e intelectual de cada uno de los autores etiquetados o separados voluntariamente como parte de una tendencia o de otra.

Es importante tener en consideración, como ha señalado Yvette Jiménez de Báez, que en esta época

al hablar de grupos nos referimos siempre a tendencias dominantes que no neutralizan las contradicciones internas, a favor de una caracterización estática y formulaica de los procesos. La posibilidad y la necesidad histórica de establecer marcas aglutinantes deberá así destacar las diferencias individuales y colectivas (por negación, transformación o recreación profunda de lo dado o coexistente). También deben tomarse en cuenta los desfases que suelen ocurrir entre las ideas estéticas compartidas con otros o asumidas individualmente, y las obras concretas.¹

La coexistencia de tendencias y posturas, aparentemente contradictorias, se dan dentro de las publicaciones, dentro de la producción de un mismo artista, dentro de una misma obra, pero sobre todo, dentro de todo el campo de producción cultural de la época, haciendo posible identificar dominantes, pero no exclusiones. Incluso pudiera decirse que mientras unos optaron por nacionalizar lo extranjero, los otros optaron por internacionalizar lo local, sin importar que en sus declaraciones se manifestaran como partidarios del nacionalismo o del cosmopolitismo.

Podemos, así, encontrar artistas que si bien en lo temático parecen claramente vinculados al nacionalismo o al populismo, en las técnicas utilizadas o en las influencias asimiladas se relacionan con posturas cosmopolitas, tanto vinculadas a las vanguardias como al movimiento hegemónico anterior: el modernismo. Pues otro fenómeno que se debe señalar es que mientras las historias de la literatura marcan periodos claramente definidos y diferenciados, en la práctica estas separaciones no se dan en forma tan clara y excluyente, y movimientos o tendencias anteriores siguen ejerciendo una influencia importante en aquellas que son señaladas como posteriores y que, en realidad, les fueron contemporáneas.

1. "Carlos Pellicer, contemporáneo", *Reflexiones lingüísticas y literarias. Literatura. Quinto Centenario 1492-1992*. México: El Colegio de México (Col. Estudios de Lingüística y Literatura, núm. 26), vol. II, 1992, p. 269.

Por ejemplo, se ha afirmado, reiteradamente que Enrique González Martínez representó la ruptura con el modernismo, el "Hombre del búho", opuesto al "Poeta del cisne". Sin embargo, en agosto de 1920, bajo el auspicio del jalisciense González Martínez, aparecía, en la capital del país, la revista *México Moderno*, publicación que reunía a las generaciones intelectuales posteriores al positivismo, los dos Ateneos, los Siete Sabios, Caso y Torres Bodet, y que según palabras de Sheridan, es

última expresión de una clase cultural en el poder sin fisuras internas, fiel colaboradora del espíritu de reconstrucción nacional, da el canto del cisne de una cultura autosuficiente y hegemónica que ignora la inminente ruptura que vendrá desde las plataformas vanguardistas, nacionalista y oficialistas y que causará una relativa pulverización en sectarismos provechosos. *México Moderno* reúne todavía a la gran familia de la inteligencia nacional en un vals satisfecho y armónico dirigido por el patriarca final, el paladín de la serenidad, el adalid del recato, el decoro y el juicio sereno.²

2. Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer* México: FCE, 1985, p. 98.

El nombre de la revista auspiciada por Enrique González Martínez evocaba claramente el de la publicación que fuera uno de los principales órganos de difusión del modernismo en México, la *Revista Moderna* (1901), que en su segunda época se denominó *Revista Moderna de México* (después de 1903), y en la que aparecerían ilustraciones de quien puede ser considerado uno de los más destacados artistas gráficos tapatíos del modernismo, Roberto Montenegro Nervo (1887-1968).

A este respecto, conviene señalar que, en la época, pese a haber perdido su hegemonía en la producción literaria nacional, los autores modernistas no habían desaparecido del panorama literario y cultural: mientras que algunos de ellos habían muerto (y se habían convertido en motivo de homenajes y reediciones), otros continuarían vivos hasta la segunda mitad del siglo XX y ejercerían cierto tipo de "autoridad" cultural e ideológica en las posteriores generaciones, lo que no eliminaba la existencia de críticas ni los intentos de abolición de sus concepciones estéticas que, sin embargo, llegarían a influir a las generaciones posteriores en forma importante.

Las producciones artísticas y literarias posteriores a la Revolución hicieron manifiesta esta influencia. Un caso significativo nos los ofrece la narrativa de otro jalisciense, Mariano Azuela, cuyas obras, y no sólo me refiero a las primeras (*Los fracasados*, *Mala yerba*, por ejemplo), sino

incluso a su novela que llegó a ser considerada como obra fundadora de una nueva tendencia narrativa, *Los de abajo*,³ o a sus narraciones más experimentales y “herméticas”—de acuerdo con Francisco Monterde—, acusan también la presencia clara de numerosos elementos modernistas (*La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*).

Dos importantes publicaciones literarias nos permiten observar otras formas en que se establecieron algunas de las relaciones con el modernismo entre los intelectuales y escritores que publican en la tercera década del siglo XX. El 15 de mayo de 1929 aparece, en la capital de Jalisco, *Bandera de provincias*, revista quincenal fundada y dirigida por Agustín Yáñez, publicación que en varias ocasiones se declara como defensora de una definición de la esencia de la “Provincia”, pero también en contra del estridentismo, y afirma separarse de la vanguardia,⁴ fuertemente identificada con la tendencia hacia el cosmopolitismo, por lo que podría interpretarse que se trataba de un órgano nacionalista y populista, de acuerdo con los esquemas más difundidos. Sin embargo, en esta revista se traducen a: Claudel, Romain, Morand, Kafka, Joyce, Scheler; se comentan las obras de Debussy, Ravel, Brahms, Franck. Los textos publicados manifiestan el propósito de vinculación con los Contemporáneos, la existencia de tendencias y propósitos afines, como ha observado Jean Franco:

Bandera de provincias y *Contemporáneos* dan testimonio de conceptos y metas muy semejantes, particularmente en la aspiración a rebasar las limitaciones de la literatura tradicional y en la reflexión sobre el devenir de México. Samuel Ramos envió un artículo, “Nacionalismo y cultura”, que constituye un valioso testimonio sobre las aspiraciones de esa nueva burguesía mexicana en busca de su identidad; ya expone Ramos las ideas sobre mexicanidad y universalidad que ampliará cuatro años después en *El perfil del hombre y la cultura en México*.⁵

Estas afinidades son importantes porque, como han señalado diversos autores,⁶ los Contemporáneos no se apartaron de las metas que habían normado a la generación modernista anterior: honrar el idioma, renovar la tradición cultural, ampliar el público lector, romper con el fatalismo contra el progreso, y estos mismos propósitos los podemos encontrar en *Bandera de provincias*. No se trataba, sin embargo, de una reproducción de los logros modernistas —el modernismo mismo marcaba la propuesta de una constante renovación—, sino de una continuación de tendencias para llevarlas más lejos.

3. Ejemplo de lo señalado lo encontramos en el lenguaje mismo utilizado en el tipo de imágenes: “La luna poblada de sombras vagas” (p. 79); “el sol bañaba la altiplanicie en un lago de oro” (p. 80); “albeaban las frescas rosas de San Juan como una blanca ofrenda al astro que comenzaba a deslizar sus hilos de oro de roca en roca” (*Idem*); “Cuando los albores de la luna, se esfumaron en la faja débilmente rosada de la auro-ra” (p. 83), etc. Mariano Azuela. *Los de abajo*. México: Rei, 1987.

4. “En la vieja ciudad literaria que hoy es páramo, somos los nuevos arquitectos. Ese es nuestro papel. Los vanguardistas ya hicieron las viejas construcciones olorosas a lociones floridas”. “Situaciones, correspondencia, puntuación, etcétera”. *Bandera de provincias*. Guadalajara, núm. 1, mayo, 1929, p. 69.

5. Jean Franco. *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Guadalajara: UNED, 1988, p. 36.

6. Pedro Angel Palou. *Lectura sociocrítica de la poesía de los Contemporáneos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997, p. 17.

Los vínculos entre las dos publicaciones señaladas involucraron también la participación de colaboradores que publicaron en ambas revistas, como Genaro Estrada, quien se acerca y se aleja también a una tendencia que ha sido calificada como "arcaizante".

Las afinidades entre las publicaciones eran sólo una de las diversas modalidades que tomó una continuidad y recuperación de algunos de los valores del modernismo en las producciones artísticas locales. Los "vasos comunicantes" fueron muchos: en la plástica, aunque con énfasis ideológicos diferenciados, debemos mencionar a Gerardo Murillo, bautizado por el poeta modernista Leopoldo Lugones como "Dr. Atl", y a José Clemente Orozco; en la literatura, en forma también diferenciada, tenemos que hacer referencia a Salvador Quevedo y Zubieta, quien había sido parte de los escritores que conformaron *La República Literaria* —intelectuales estrechamente vinculados a los modernistas—, había derivado luego hacia un naturalismo que en muchos aspectos resultaba más auténtico que el de Federico Gamboa, y se había centrado, posteriormente, en labores de traducción y en la polémica sobre el nacionalismo y la identidad cultural nacional con obras como *México manicomio* (1927) y *México mari-macho* (1933). Otro narrador tapatío que no puede ser olvidado es José Martínez Sotomayor (1895-1980), cuyas tres primeras obras fueron publicadas entre 1930 y 1939.

El primero de los libros de José Martínez Sotomayor, *La rueda de aire*, un cuento extenso —aunque su tipología se sigue discutiendo y haya quienes afirman que se trata de una novela corta—, fue publicado en 1930 y comentado en la revista *Contemporáneos*, con la cual Martínez Sotomayor sostuvo —según opinión de Alberto Ruy Sánchez—, una "relación tangencial", aunque de diferente naturaleza que la que el poeta jalisciense Elías Nandino sostuvo con ellos.

La rueda de aire es una narración que hace evidente una serie de elementos que nos permiten vincularla con la tradición modernista y con las preocupaciones y el interés por la obra de Freud que se desarrolló en México, tanto en las polémicas sobre la identidad cultural nacional como por el auge del surrealismo.

Este texto, en un nivel meramente funcional, tal y como se entiende este término en el *corpus* metodológico de Vladimir Propp, guarda puntos de contacto estrechos con la estructura narrativa de la obra del escritor Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, no sólo por tratarse de la descripción de una serie de lugares, acontecimientos y per-

sonajes con los que una figura femenina, llamada Anita en el texto de Martínez Sotomayor, tiene contacto en sueños, sino también por la presencia de elementos anecdóticos, motivos, detalles y ambientes que aparecen en la narración. Alicia es una niña que corre detrás de un conejo y descubre un mundo en el que la lógica funciona de manera diferente y en el que las cosas que existen ante una puerta y detrás de ésta tienen otra dimensión; por su parte, Anita:

muy niña, corriendo cierto día en persecución de un ceniztle que se escapara de su jaula, descubrió las tres dimensiones en las que la vida se ha instalado, y aun sospecha que más de una vez atisbó por la cerradura de la cuarta.⁷

Alicia descende por un agujero hacia un mundo subterráneo en el que las cosas muestran aspectos alterados y flotan ingravídas: el personaje de *La rueda de aire* experimenta algo similar:

Anita tiene la impresión rara de que ha descendido a un sótano. Las cosas se deforman, se desprenden de su significado. La mesa se ha convertido en una pequeña techumbre, una pequeña habitación dentro de otra grande. El teclado del piano es una cornisa. Las sillas se incorporan de sus asientos. Los demás muebles se alargan en insospechada esbeltez, en vertical velocidad, levantándose del suelo. Por la pared, reptan los cuadros para llegar al techo.⁸

La intertextualidad, entendida como la presencia de un conjunto de signos que aparecen en una obra y que nos remiten a otra anterior y claramente identificable, se hace palpable en el texto de José Martínez Sotomayor, con respecto a la narrativa de un escritor, fotógrafo y matemático que es contemporáneo de los llamados decadentistas ingleses, con algunos de los cuales tuvo contacto y cuyas producciones tuvieran enorme importancia en el arte y la literatura modernista, como lo han observado los estudiosos de este movimiento.⁹

De modo general, podemos observar que incluso el aspecto lúdico y onírico de la obra, pero sobre todo las referencias que figuran en el texto, nos remiten a los llamados cuentos infantiles o relatos fantásticos que fueran importantes entre algunos de los modernistas, de los que no se puede excluir a Rubén Darío y a la Margarita de su conocido poema:

7. José Martínez Sotomayor, *Trama de vientos*. Vol. I. México: FOSA, 1987, p. 57.

8. *Ibid.*, p. 59.

9. Véase, por ejemplo, el estudio de

10. Martínez Sotomayor, *op. cit.*, pp. 63-64.

Ella es Ana, la hermana Ana del cuento infantil, encerrada en la torre del castillo, atalayando inútilmente, el confin polvoriento. Ana sin Barba Azul. ¡Tan lindos los cuentos! La Caperucita, Blanca Nieves y los siete enanos, Aladino, la oruga que se convierte en hada, los tesoros¹⁰

Otro elemento de la narración de José Martínez Sotomayor que hace presente una relación de su obra con las tendencias que se habían desarrollado en el modernismo, es la importancia de la plástica y los elementos visuales.

Dentro del movimiento modernista, los efectos de color aparecen primero en Gutiérrez Nájera: *Del libro azul* (1880), *De blanco* (1888). Rubén Darío adopta después, para uno de sus libros, el título *Azul...* y en la *Sinfonía en gris mayor* (1893) logra efectos comparables a los que Gautier consigue con el blanco. José Santos Chocano escribe un "Preludio azul", Manuel Díaz Rodríguez publica *Cuentos de color* (1899). De muy diversos modos, los modernistas hicieron manifiesta la importancia que la plástica desempeñaría en su concepción de lo estético. En la obra de Julián del Casal se expresa, por ejemplo: "Pero adoro [...] el París que sueña ante los cuadros de Gustave Moreau y de Pubis de Chavannes, los paisajes de Luisa Abbema, las esculturas de Rodin"¹¹

En los poemas de Rubén Darío ("Recreaciones arqueológicas", "Coloquio de los centauros", "Friso" y "Palimpsesto") podemos localizar versos que remiten a la plástica reiteradamente (la "Bacanal" del vaso de Borghese, una escultura de Houdan de "Diana", otra de "Baco", "La Primavera" de Boticelli, una obra pompeyana, el bajo relieve "Las Horas", "Las Parcas" de Miguel Ángel, la "Coronación de la Virgen" de Fra Angélico, etc). Enrique González Martínez dedica un poema a Julio Ruelas; en "Megalomanías", Francisco González León habla de "Las Meninas", mientras que su libro *Maquetas*, apunta hacia preferencias artísticas que incorporan lo arquitectónico y el miniaturismo.¹² Augusto de Armas refiere, en "Alcoba", a Zurbarán. Aunque en las obras de López Velarde figuran pocas referencias plásticas, podemos localizar referencias a Rubens, Fra Angélico y Tiziano, Velarde estudió la obra de Saturnino Herrán, y Luis Fernández Noyola ha observado¹³ que algunos versos de "Fábula dística" corresponden a la imagen de una viñeta de Julio Ruelas, publicada en la *Revista Moderna*. Antonio Fernández Molina ha señalado:

11. Citado por Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México: FCE, 1978, pp.118-119.

12. Emmanuel Carballo, *Historia de las Letras Mexicanas*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, pp. 32-33.

13. Luis Fernández Noyola, *Fuentes de Fuensanta*, México: 1947, p. 38.

Otro rasgo importante que sitúa al modernismo dentro de la sensibilidad actual es que con él, en nuestro idioma aparece con frecuencia el interés por la plástica (un libro de Manuel Machado que responde al tema se titula: *Museo*) en muy variado repertorio desde los clásicos ... hasta el cubismo ... En el verso (y en la prosa) modernista, los valores plásticos se ponen de manifiesto en una forma de narrar que tiene clara relación con la línea del dibujo y con las valoraciones de las relaciones de color.

En ocasiones, con anterioridad en nuestro idioma se ha cultivado el tema plástico, pero ahora no es exclusivamente un tema sino también una compenetración que se relaciona con las correspondencias baudelerianas, a partir de que ... hay una confluencia entre mundo plástico y poético, como algo substancial. Y ya, desde ese momento, la relación plástica-literaria será cada vez más intensa.¹⁴

En su ensayo sobre Rubén Darío, Octavio Paz señala: "Su mitología es la de Gustave Moreau (al que dedica una serie de sonetos Julián del Casal)".¹⁵

En *La rueda de aire*, la forma de relatar está atravesada por elementos plásticos que le dan mayor importancia a lo descriptivo que a los elementos narrativos. Estos elementos plásticos nos remiten, repetidamente, a la tradición modernista, sus obsesiones por el azul y el verde, sus referencias a las obras de los maestros de la pintura:

Bajará al huerto a ver las nuevas rosas erguidas a la sombra azul de los naranjos.¹⁶

De bruces sobre el cerro de San José, una nube opulente blanca -una mujer de Rubens- se asoma para el otro lado ... Aquella colina, almohada de la llanura, es de verde terciopelo. ... Qué aspecto tan confuso y extraño: es un remolino de rígidos colores ... El conjunto es una mancha heterogénea y desgarrada de verdores.¹⁷

Incluso aparece, en el relato, el miniaturismo, la descripción de vistas aéreas: "Desde la torre, el pueblo se mira dentro de una escala de uno por mil".¹⁸

Otro elemento que figura en la obra de Martínez Sotomayor y que, entre muchos otros, permite precisar el vínculo con los modernistas es la presencia de una crítica severa a las retóricas del siglo XIX:

Comienza la tarde a idear su crepúsculo. Está indecisa. Se le están acabando las combinaciones. El argumento de púrpura

14. Fernández Molina. *op. cit.*

15. Octavio Paz. *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1965, p. 20.

16. Martínez Sotomayor. *op. cit.*, p. 39.

17. *Ibid.*, p. 51.

18. *Ibid.*, p. 52.

19. *Ibid.*, p. 55.

y nácar lo han echado a perder las literaturas del siglo pasado. La tapicería roja y gualda se gastó en las revistas españolas. Formaría su abanico de rayos anaranjados, si la tarde fuera calurosa. Y nubes violeta en campo de gules, parecen fuera de estación.¹⁹

20. *Ibid.*, p. 52.

Los modernistas habían buscado efectos impresionistas con base en sensaciones, las transportaciones visuales de los colores o los ejercicios y variaciones sobre un color. Además, los modernistas conciben las diferentes manifestaciones artísticas como un conjunto que se interrelaciona y se retroalimenta. Es frecuente, en sus obras, la presencia de discursos que proceden de otras artes. Como en las obras modernistas, en el texto de Martínez Sotomayor las diversas artes (arquitectura, danza, escultura) se conjuntan en el texto literario con particular importancia concedida a la música, a los efectos sonoros que se transforman en sinestesias e involucran metáforas no analógicas o analogías múltiples de un imaginario en el que todos los seres parecen participar de la naturaleza de otros. Así, por ejemplo, un sonido se transforma en una espiral, en un elemento arquitectónico: "carcajada rítmica y recia, que asciende en el aire con la espiral de una columna salomónica".²⁰

21. *Ibid.*, p. 43.

Lo visual adquiere temperatura, los colores son asimilados a elementos auditivos: "En cambio, los colores que visten son calientes, detonantes, enfilándose en una gama discrepante y jocunda, tal la escala de un piano descompuesto".²¹

22. *Ibid.*, p. 59.

Los sistemas de asimilación pueden involucrar la humanización de los objetos y de este modo se produce el efecto de que se anima lo inanimado: "El piano mismo, pesado y casi vencido, se pone de puntillas sobre sus pies de cristal, usando el recurso de las bailarinas".²²

23. *Ibid.*, p. 40.

Las humanizaciones, según Ernst Robert Curtius, formaron parte de las "tópicas" literarias desde la más remota antigüedad y pueden ser localizadas en muy diversas obras y movimientos artísticos; sin embargo, en el texto de Martínez Sotomayor figuran al lado de imágenes poéticas que señalan una clara relación con el modernismo, y así, si en la poesía de César Vallejo, del Vallejo de "Los heraldos negros", del Vallejo modernista, o en la escritura de Rubén Darío, se hace referencia a un "vino azul", en la "prosa de intensidades" de Martínez Sotomayor se hace referencia a un "celeste vino": "Y el aire reverente y vacío se encarga de llevar sobre la mano tendida el sonoro son de las campanas, ebrias del celeste vino".²³

Los juegos de aliteraciones que fueran una de las figuras poéticas a las que los modernistas recurrieran para destacar un ritmo, una melodía, una acústica particular, son también, como puede observarse, recurrentes en la narración de Martínez Sotomayor, fenómeno que revela la importancia que a estos aspectos de la escritura concede el autor jalisciense.

La importancia que se le otorga a lo sonoro y a lo visual, y las constantes sinestesias que involucran estos dos elementos llevan al autor a utilizar, como ocurriera con los modernistas, una serie de correspondencias acústico-visuales, involucrando también lo temporal, como las que se hacen manifiestas en este fragmento:

Do, re, mi, fa, sol, la, si ... El do es un grueso rubí: un domingo
... Los demás días resbalan por el marfil de las teclas y en medio
la soldadura de las noches, en los sostenidos de ébano.²⁴

24. *Ibid.*, p. 61.

Los avances tecnológicos (la modernización de la fotografía, la difusión de la cinematografía), repercuten en las producciones culturales, y si los modernistas no habían sido ajenos a estos acontecimientos, tampoco la escritura de Martínez Sotomayor lo es, y —aunque en forma distinta a como esto se manifiesta entre los modernistas, cuando son ellos los primeros en hacer crítica cinematográfica en Hispanoamérica, o cuando el cine se convierte en una referencia y modelo importante en los cuentos de Horacio Quiroga, o López Velarde escribe: “El cine y sus mujeres” y “En el cine”—, así, Martínez Sotomayor también incluye en su relato referencias al cine: “tenía Anita la dislocada impresión que dejan las nocturnas excursiones de cine, donde la vía acomoda el paisaje, lo hace girar, lo precipita”.²⁵

25. *Ibid.*, p. 67.

Aunque los signos involucrados en la narración de Martínez Sotomayor nos remiten al relato inspirado en una niña llamada Alicia, es posible también observar que la conclusión del texto tiene puntos de similitud con un filme expresionista alemán, “Kabinett des Doctor Caligari” (“El gabinete del doctor Caligari”). Este hecho resulta particularmente importante porque si bien el relato de un sueño estaba ya ilustrado con palabras e imágenes en el texto de Carroll, esta práctica discursiva, el relato sobre un sueño, había adquirido una importancia y una significación distinta luego de la difusión del psicoanálisis y de la influencia que éste tendría en el desarrollo de las teorías surrealistas, sobre todo en las del primer manifiesto de Breton, y en el filme alemán a que nos referimos.

lo onírico aparece estrechamente relacionado con lo psicológico y más específicamente con una patología del ámbito de la psiquiatría.

Curiosamente, en el texto de Martínez Sotomayor también podemos encontrar esta relación entre sueño y enfermedad. El hecho no es poco significativo, particularmente si se considera que el tercer libro de este escritor jalisciense se titulaba *Locura*. Deseamos destacar que la relación con una línea de pensamiento afín a las corrientes psicoanalistas está marcada por el auge que estas corrientes desempeñaron en el contexto cultural, al transformarse el psicoanálisis en enfoque desde el cual se interpretó la problemática del país como una problemática de identidad cultural, por autores como Samuel Ramos y Julio Guerrero, interpretaciones que muchos intelectuales y artistas hicieron suyas, sobre todo a partir de esta época.

En la cultura urbana, en general, posteriormente al desarrollo del modernismo se puede observar que se le otorga una mayor importancia al aspecto visual, se vuelve más frecuente la utilización del campo en que se disponía el texto como material signifiante, el uso de nuevas disposiciones tipográficas, el empleo de los colores de las tintas y los tipos de letras con propósitos afines a los del diseño artístico visual, la agudización de tendencias "progresistas" y de formas de representar el movimiento, de describirlo. Esto último también es muy importante en la narración de Martínez Sotomayor y responde a una tendencia iniciada con los modernistas:

Pero sus manos se quedaron prendidas sobre la guitarra. Sus manos blancas, sonoras. Una sobre las cuerdas pinas: se extiende, se crispa, levanta los dedos en gravedad o los hince para sujetarse. Volantinera mano de baile alocado y rítmico, que en el frenesí perdió un dedo. La otra, sobre la caja sonora, caliente el arpegio, lo enciende, lo lanza.²⁶

26. *Ibid.*, p. 44.

27. Rafael Gutiérrez Girardot, *El Modernismo*, México: FCE, 1967.

Gutiérrez Girardot²⁷ ha observado la problemática de la secularización en las producciones modernistas, que lo mismo denuncian la presencia de un discurso religioso, que intentos por revertir ese discurso a través del erotismo, del sensualismo, de la religión del arte, de la parodia, de la negación, de la desmitificación o de la sacralización de lo profano. Esta misma problemática deja huellas en el relato de Martínez Sotomayor:

La torre de la iglesia también tiene achaques. Hace alarde de una falsa puerilidad. Se sabe la cosa más grande y amada del pueblo: todo el caserio se alinea y arrodilla ante la erguida fábrica, le muestra terrados y tejados en genuflexión, y le ofrece, propiciatorio, el incienso de sus chimeneas. Pero la soberbia torre con su chapitel alicatado, brillante como una corona, disimula afectadamente.²⁸

28. Martínez Sotomayor *op. cit.*, p. 42.

Los elementos que remiten a la tradición modernista, cuando resultan demasiado evidentes, son tratados con cierta distancia autocrítica por Martínez Sotomayor; así ocurre, por ejemplo, cuando el autor del relato toma conciencia de que está haciendo uso de un recurso demasiado utilizado por los modernistas, que recurrieron a la mitología grecolatina con frecuencia y describieron faunos, sirenas, diosas y elementos griegos, ubicándolos en contextos que les fueran ajenos espacial y temporalmente:

En las orillas del pueblo, las tapias de los huertos se coronan de rosas, y paralelas y cogidas de la mano se alejan gravemente, hacia el campo, como un rito griego. Afectación. Anacronismo. ¡Estamos a tres mil años de Grecia!²⁹

29. *Ibid.*, p. 44.

Los fenómenos identificados en la obra de este escritor jalisciense nos sirven para ilustrar la forma en que, todavía en la tercera década del siglo XX, la influencia del modernismo constituía un elemento activo en la cultura, incluso en aquellas producciones que fueran, en su momento y muy posteriormente, consideradas como innovadoras y de vanguardia.

Lo que nos interesa subrayar de estos fenómenos es que, pese a que una tradición de críticos muy importante nos habla de discontinuidades y rupturas, en las letras y el arte mexicano y jalisciense hay continuidades notables que han sido señaladas también por otros estudiosos. Algunos de ellos han considerado las relaciones como "recuperación" de las propuestas anteriores: "el modernismo y, por supuesto, sus consecuencias siguen, de algún modo, actuantes ... hemos asistido y estamos asistiendo en la actualidad, a una recuperación del modernismo".³⁰

30. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*

Podría argumentarse que las transformaciones sociales ocurridas, sobre todo después de hechos históricos que han sido señalados como canceladores de las circunstancias anteriores, llegaron a modificar de tal manera las estructuras sociales que obligadamente esos cambios tuvieron que repercutir en la cul-

tura y el arte, y nosotros estaríamos de acuerdo en que toda modificación de las estructuras sociales se manifiesta en las producciones culturales, lo cual nos llevaría a una aparente contradicción, y me atrevo a decir que se trata de una apariencia porque al considerar en forma objetiva tales "transformaciones", tomamos conciencia de que éstas no tuvieron las dimensiones reales que solemos suponer. Así lo observa, por ejemplo, Sergio de la Peña cuando señala:

El poder del porfirismo, en tanto régimen social, aunque derrotado, al nivel social, seguía enquistado en las estructuras de poder locales, en las relaciones económicas y en la ideología dominante en grandes núcleos de la población.³¹

Al analizar los datos concretos que los estudios proporcionan se reitera lo afirmado en la cita anterior:

La actividad manufacturera, que a finales del Porfiriato empezó a dar señales de gran dinamismo, continuó desarrollándose con gran prisa en los años veinte. Posiblemente, el crecimiento de la actividad minera repercutió positivamente en la demanda de artículos tales como acero, vidrio, textiles, productos químicos, etc. El retorno de la seguridad del transporte ferroviario recreó el mercado nacional desaparecido durante la lucha armada, y las tendencias anteriores a la Revolución se reafirmaron. Finalmente, la difícil situación política que se presentaba a algunos miembros del grupo, le llevó a invertir más en empresas industriales que en la agricultura.³²

Incluso en aquellos aspectos en que la Revolución Mexicana tuvo repercusiones, la situación se restableció luego, aunque con ciertas variantes:

El primer efecto que la Revolución de 1910 tuvo sobre el sistema político que la precedió fue el resquebrajamiento de la centralización del poder ... Díaz creó un centralismo político informal, pues fincó su poder en relaciones o acuerdos personales y no en instituciones... Álvaro Obregón gobernó con una relativa centralización política ... De nuevo nos encontramos con un centralismo personalista carente de instituciones. El sistema político de Díaz resurgió, pero ahora en manos de una nueva élite.³³

Con los gobiernos posteriores la situación no se transformó sino que siguió su curso en el desarrollo de un capitalismo dependiente:

31. Sergio de la Peña. *Trabajadores y sociedades en el siglo XX*. México: UNAM, 1984, p. 63.

32. Lorenzo Meyer. *Historia de México*, T. IV. México: El Colegio de México, 1977, pp. 37-38.

33. Alejandra Lajous. *Los orígenes del partido único en México*. México: UNAM, 1981, pp. 13-14.

Durante los primeros años de su gobierno, Calles creó cuatro importantes instituciones que configuraron el marco económico para la expansión del sector capitalista nacional dedicado al comercio y a la pequeña industria y la implantación de las inversiones extranjeras... Desde este momento la política gubernamental quedaba clara: desarrollar al país no únicamente según el modelo capitalista, sino que, aún más, basado en el capital extranjero, hecho que, además de limitar la independencia de decisión política y económica, deformaría precozmente nuestras endebles estructuras económicas.³⁴

Estos elementos, demasiado esquemáticamente señalados, nos permiten, sin embargo, observar que en las estructuras sociales de las primeras décadas del siglo, las transformaciones se dieron en forma muy limitada y en una superficie cuyo estrato profundo era en realidad una continuidad.

34. Manuel Márquez y Octavio Rodríguez. *El partido único en México*. México: El Caballito, 1973, pp. 108-109.

Orozco y Cardoza: ¿crónica de un distanciamiento?

Sofía Anaya Wittman
El Colegio de Jalisco

Ruelas creaba imágenes poéticas. Aquella viñeta suya en que pintó a la esperanza muerta y clavada por la propia ancla de su símbolo, le dio asunto a Amado Nervo, para uno de sus poemas, invirtiéndose así los papeles y quedando el numen lírico subordinado al gráfico. En este caso el creador fue Ruelas y Amado Nervo glosó en verso la imagen pictórica.

José Juan Tablada

José Clemente Orozco señaló en una ocasión: "Una pintura es un poema y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas están hechos de relaciones entre palabras, sonidos o ideas". A partir de esta metáfora, el pintor nos da la pauta para elaborar un ejercicio de convergencia, correlacionando su obra plástica con la poesía de alguno de sus contemporáneos con el propósito de encontrar algún nivel de intertextualidad.

En cuanto a la intertextualidad existen distintas posturas. Algunos rechazan el empleo de intertexto en el sentido expansivo, es decir, que genera asociaciones múltiples; otros, como Julia Kristeva, dan flexibilidad al término cuando nos dice:

un texto puede llegar a ser una especie de 'collage' de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales, y pueden hacernos rememorar no sólo temas o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de lenguas, géneros, épocas, etc., pues en efecto, otras lenguas y otros textos entran en un nuevo texto ya sea como cita, ya sea como recuerdos; ya sea entre comillas o como plagios.¹

1 Helena Beristián, *Diccionario de Retórica y Poética*, 7a. ed. México: Porrúa, 1995, pp. 63-64.

En nuestro caso, la relación de intertextualidad se detectó a un nivel estructural, es decir, identificando correspondencias dentro de los *corpus* plástico y literario seleccionados, sin dejar de lado la relación contextual, ya que las obras fueron ubicadas cronológicamente para poder establecer quién influyó en quién.

El mural conocido como "El hombre en llamas" ("Los cuatro elementos"), pintado en 1937² por José Clemente Orozco en la cúpula del Instituto Cultural Cabañas de la ciudad de Guadalajara, ha sido tema de estudio de diversos analistas, historiadores, críticos de arte y poetas. Uno de esos personajes, quien además sostuvo una relación amistosa con el pintor, fue Luis Cardoza y Aragón, de quien se han seleccionado algunos textos de poesía y crítica de arte para estudiar su relación con la ejecución de los murales del citado edificio y así determinar la influencia de uno sobre el otro.

La confrontación entre ambos lenguajes se inscribe dentro de un esquema de convergencia de las artes, en el que se establece que dos tipos de manifestaciones, en este caso una gráfica y otra literaria, a pesar de emplear técnicas distintas de expresión, se complementan. Es decir, las imágenes pueden devenir en concepciones verbales y escritas; mientras que la lectura incita a visualizar imágenes que dan rostro a las palabras.

Además de la ubicación cronológica de las obras y la precisión de fechas,³ se consideró la identificación de nuevos conceptos incluidos en las respectivas producciones de ambos artistas a partir de que se conocen y se tratan. El acercamiento a los textos de Cardoza se dio rastreando los escritos en que aparecen referencias a los murales del Cabañas; hecho que permitió detectar, tanto en la poesía como en los ensayos, la aparición de una nueva temática con respecto a sus trabajos anteriores, es decir, alusiones a la época prehispánica, la Conquista, el fuego y los cuatro elementos.

2. En el desarrollo del ensayo se definirán las fechas de los murales de Orozco en cada edificio de Guadalajara.

3. Proceso en el cual se encontró indefinición de datos, por ejemplo: del período que nos interesa, el poema "Elogio a la Embriaguez", está publicado en *El Nacional* el 20 de septiembre de 1938; a su vez se incluye en *Apolo y Coatlicue* (1944) fechándolo Cardoza en 1932; mientras que en *Obra Poética* (1977) señala que fue publicado en *Ruta* en 1938 fechándolo "Londres, 1931". A lo anterior se debe agregar que resultó recurrente en el poeta el hecho de incorporar en las posteriores publicaciones de sus poemas nuevos párrafos.

Orozco-Cardoza y Guadalajara ¿La contradicción?

El poeta guatemalteco escribió en reiteradas ocasiones sobre Orozco y su obra, añadiendo algunos cambios a los mismos temas. Dentro de sus escritos sobre la obra mural de Orozco realizada en Guadalajara, la modificación en uno de los textos le llevó a incurrir en una contradicción, obligando a quien esto escribe a la búsqueda y esclarecimiento del motivo que pudo tener Cardoza para hacerlo, pues al parecer, no se trataba tan sólo de un error.

Considerando la ubicación geográfica de la obra mural "Los cuatro elementos", el análisis se inicia con el libro *Apolo y Coatlicue*⁴ en su capítulo III, "Elogio a la embriaguez y otros elogios", fechado por Cardoza en 1938; ahí describe la ciudad de Guadalajara como:

La más dulce y la más provinciana. Y la más ciudad de todas nuestras ciudades provincianas ... En aquel recogimiento, la pintura de José Clemente Orozco exagera su gobernada violencia hasta conseguir ser una explosión perpetua ... Las cúpulas se agrandan hasta cubrir la ciudad blanca. ... Roto quedó el equilibrio pueblerino. La ciudad cuenta su tiempo haciendo referencia a antes o después de los frescos de Orozco. ... Se ha modificado el clima, sin que muchos acierten a comprender la causa. La ciudad se arremolina hacia lo alto en el vórtice de la cúpula incendiada por Orozco. Y sin embargo, hay muchos que no la han advertido todavía, porque ignoran ellos mismos si viven o están muertos. Yo oigo hasta aquí su resplandor.⁵

Como se puede observar, Cardoza asienta con exaltación que para esa fecha ya tiene conocimiento de ambas cúpulas (Hospicio y Paraninfo). Sin embargo, el primero de enero de 1940 en *El Nacional* escribe:

El acontecimiento del año lo constituye la terminación de los frescos de José Clemente en el Hospicio de Guadalajara. No es un suceso local, sino una fecha de importancia en la historia de la pintura de América. ... La última vez que estuve en Guadalajara con José Clemente, el maestro empezaba a pintar la bóveda. Aun no conozco esta obra capital del arte mexicano.⁶

4. Luis Cardoza y Aragón, *Apolo y Coatlicue: Ensayos Mexicanos de Espina y Flor*, México: Ediciones La Serpiente Emplumada, 1944.

5. *Ibid.*, pp. 171-172.

6. Luis Cardoza y Aragón, "Orozco en el Hospicio Cabañas de Guadalajara", Alberto Enriquez Perea (comp.), *Tierra de belleza convulsiva*, México: El Nacional, 1991, p. 209.

Ante lo contradictorio de estos artículos –considerando la anterior versión apologética de exaltación de la cúpula–, fue necesario buscar mayor información al respecto. Así, leyendo *Dos apuntes para un retrato*, de 1981, se encontró a Cardoza haciendo recuerdos:

Mientras pintó en Guadalajara (1935-1939) estuve tres veces a verlo. La primera, cuando terminaba su trabajo en la Universidad. Me pidió un breve texto y lo editó en una monografía agotada hoy; la segunda, cuando pintaba la escalera del Palacio de Gobierno; y la última, cuando concluía la cúpula de la Capilla del Hospicio Cabañas, en 1948 me pasó una tarde en su casa y no lo volví a ver más a causa de mis viajes. Por la prensa parisiense me enteré de su muerte.⁷

Y por último en *El río: novelas de caballería*, de 1986, corrobora:

Visité en tres ocasiones a Orozco mientras pintaba en Guadalajara. Toqué la cúpula fresca del Hospicio Cabañas: El hombre en llamas, y las manos se me doraron. Su destreza ya era tal que sus impulsiones gestuales producen pinceladas anchas y de varios metros de longitud y entonces ya no pinta sólo con la mano, sino con todo el cuerpo y todo su cielo, y sus pinceles son escobas o esponjas en la punta de una vara. ... Recién terminada la cúpula, al contemplarla, escuché a El hombre en llamas, a la vez el estruendo de Oda a la alegría, y entonces en mí se aunarón para siempre la impetuosa ascensión flamígera con los acordes y el canto inmortales.⁸

¿Licencias poéticas? ¿Olvido involuntario? No es así. Por alguna razón el artículo de 1940 no es veraz; dicha negación se percibió como algo premeditado, surgiendo las siguientes preguntas: ¿por qué Cardoza, a pesar de describir exaltadamente la obra de Orozco en Guadalajara, afirma que no la conoce? ¿Por qué en cada texto la actividad difiere y se contradice? Por ejemplo: empieza a pintar la bóveda; concluye la cúpula; toca el fresco y siente lo magnífico de la obra –cuando en la práctica, si uno se ubica tan cerca de una obra de este tipo como para “tocarla”, la apreciación es totalmente deformada–, además, si hablamos de que comenzaba la bóveda, los andamios de la cúpula ya de-

7. Luis Cardoza y Aragón, *Dos apuntes para un retrato*. México: UNAM, 1981, p. 17, el mismo texto aparece en: Cardoza y Aragón, *Orozco*, 2da. ed. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1983, p. 10 y en Cardoza y Aragón, *El río: novelas de caballería*. México: FCE, 1986, p. 491.

8. Cardoza, *El Río*, pp. 475 y 500.

bían haberse retirado, lo que le hubiera impedido tocar dicha cúpula.

Una cronología esclarecedora

Para aclarar las dudas planteadas líneas atrás se requirió mayor información, considerando pertinente precisar las fechas de la obra de Orozco, ya que es común ver en los escritos sobre el periodo de Guadalajara que lo consideren como un paquete 1935-1939, o señalen los tiempos de ejecución de cada edificio de una manera global.⁹ La presente propuesta cronológica se estableció con base en la correspondencia, publicaciones y notas, incluidas en el texto del hijo del pintor.¹⁰

El trabajo de la cúpula, “El hombre creador”, de la Dirección de Estudios Superiores, posteriormente Universidad de Guadalajara, lo inició Orozco con el año de 1936. Para el 3 de mayo le escribió a Alma Reed diciéndole que estaba prácticamente terminada, por lo que la labor del muralista duró cuatro meses. El muro del fondo, conocido como “Los falsos líderes”, fue concluido el primero de enero de 1937; sin embargo, ante la aparición de algunas manchas de salitre, Orozco decidió tirarlo el 30 de enero, terminándolo nuevamente a mediados de marzo del mismo año.

Por otra parte, en el Palacio de Gobierno inició el mural “El libertador” –inspirado en la figura de Miguel Hidalgo– a fines de marzo y se puede considerar que estuvo terminado a mediados de agosto del mismo 1937 requiriendo cuatro meses y medio para su ejecución.

En el Hospicio Cabañas inicia los murales realizando el de la cúpula (obviamente, de arriba hacia abajo) en septiembre de 1937; a mediados de diciembre del mismo año debió estar terminada, según se ve en una carta escrita a su esposa. En cuanto al orden de ejecución de los tableros y de las otras bóvedas, no se encontró documentación para establecer alguna precisión. Se estima como lo más probable el que haya continuado con la parte alta del transepto oriente-poniente que corresponde al ingreso principal.

9. Cardoza y Aragón, Justino Fernández y Antonio Rodríguez, consideran el periodo 1935/6-1939; Alma Reed, Raquel Tibol, Desmond Rochfort y Renato González Mello, distinguen los periodos de ejecución entre cada edificio pero de manera global y en particular al Hospicio le asignan 1937/8-1939.

10. Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983.

De las secciones que están inmediatas a la cúpula existen bocetos al temple, y de ésta, el proyecto a lápiz. Los temas se dividen en dos: en la sección poniente "Confusión de religiones" y en la oriente "Huichilobos" (Coatlicue). La conclusión de los trabajos de la capilla se establece para mediados de 1939, puesto que Orozco escribe en una carta al arquitecto Leduc: "La obra en el Hospicio ... está a punto de ser terminada, pues sólo faltan los tableros inferiores".¹¹ El 13 de marzo de este año de 1939 le comunica al nuevo Gobernador del estado que lleva un avance de 1 220 mt²., restándole sólo 305.

La relación epistolar

En sus escritos, Cardoza habló de tres visitas a Guadalajara durante el periodo que se estudia. Hemos visto, además, la cronología de las obras de Orozco en esa ciudad; ahora, los resultados de esta búsqueda han sido confrontados con las cartas que ambos intercambiaron, analizando tanto el contenido como las fechas para situar en forma aproximada las visitas del poeta; y como se verá, las mismas coinciden con los tiempos en los que se da una suspensión de la correspondencia.

El 18 de junio de 1933 Clemente Orozco escribe (en respuesta a una de Cardoza) la que parece ser su primera carta después de conocerse informalmente en Nueva York en 1930. Posteriormente, a finales de 1935, estando el pintor en Guadalajara, se intensifica la relación epistolar con 16 cartas de Orozco a Cardoza en el transcurso de un poco más de dos años.¹² La carta escrita a finales de enero de 1938 es, en comparación con las anteriores, escueta, telegráfica y puede decirse que la última. Se destacan como excepción dos posteriores comunicaciones: una para la ejecución del retrato que Orozco le hizo a Cardoza en 1940—sólo para cumplir el compromiso contraído desde 1937—, y la otra, fechada en enero de 1941, que tiene un sentido enigmático en su primera parte y evasivo en la segunda.

11. *Ibid.*, p. 377. El arquitecto es el intermediario del Gobierno Federal de Lázaro Cárdenas para la ejecución del mural de Jiquilpan.

12. Cardoza, *Orozco*, pp. 333-353. Con respecto a las respuestas de Cardoza a Orozco, sólo existen dos fragmentos que están incluidos en el libro del hijo del pintor.

Los viajes de Cardoza

Las visitas se dieron en los siguientes periodos: la primera, "cuando terminó el trabajo en la Universidad", al finalizar 1936,¹³ al concluir la primera terminación del mural del fondo del Paraninfo, encontrándose, como se señaló, un hueco en la habitual correspondencia; la segunda, "cuando pintaba la escalera de Palacio de Gobierno", se sitúa en agosto de 1937 y coincide de igual forma con un espacio en la continuidad de los comunicados, observándose además un cambio notorio en el saludo, pues en las cartas de este segundo periodo se refleja una relación más personal entre ambos derivada —entre otros factores, a nuestro juicio—, de la primera visita;¹⁴ y la tercera, en diciembre del mismo 1937 "cuando concluía la cúpula del Hospicio" ya que, como se definió en su oportunidad, la terminó a mediados de diciembre de ese año.

Continuando con la interpretación de lo anterior, se manifestó el distanciamiento por la suspensión total de la correspondencia a partir de la carta de fines de enero de 1938, ya que Orozco prosigue con la obra mural en el Cabañas hasta finales de 1939 y se traslada posteriormente a Nueva York y Jiquilpan para ejecutar los murales "Dive Bomber" y el de la Biblioteca "Gabino Ortiz" sin que medie carta alguna, esto es, entre el inicio de 1938 y 1940. En este punto, es necesario hacer una precisión. Dentro de las transcripciones de las cartas de Orozco que Cardoza presenta en el apéndice de su libro, incluye una sin fecha, indicando en la nota al pie que seguramente corresponde a 1939; sin embargo, dado el contenido, el documento corresponde a 1937.¹⁵ Este ajuste en la fecha, nos sugiere un intento por disimular el distanciamiento. Con respecto a la última carta de 1941, se percibe que Cardoza buscó un acercamiento enviándole los recortes de algún artículo a Orozco, solicitándole su apoyo para que publicaran en Estados Unidos la traducción de un libro. La respuesta del pintor es negativa, impersonal y distante:

13. *Ibid.*, pp. 345-346. De acuerdo con la carta de enero de 1937. En este caso, es necesario hacer una precisión porque, como se recordará, dicho mural tuvo dos terminaciones: la normal y cuando se vio obligado a repetir la obra por la presencia de manchas de salitre.

14. El inicio cambia de "A Luis Cardoza y Aragón", por "Muy querido Luis".

15. Cardoza, *Orozco*, p. 354. Cito un fragmento de lo que Orozco escribe a Cardoza: "Quería decirle que esta semana queda terminado el trabajo en el Palacio de Gobierno y que regresaré a México en seguida", la carta tiene relación temática con la del 14 de marzo de 1937 y los trabajos del Palacio, como vimos, se concluyeron en agosto del mismo año.

Las confusiones necesarias de Cardoza

La hipótesis que surgió sobre el proceder de Cardoza al negar que conoció los murales del entonces Hospicio, es que pretende desconocer la influencia de estas imágenes en su poema "El Sonámbulo",¹⁶ dedicado a Xavier Villaurrutia y publicado por primera vez el 5 de octubre de 1937 en una edición especial de *Taller Poético*.¹⁷ El propio Efraín Huerta, al hacer la apología del poema, el 2 de noviembre, nos deja ver que Cardoza se sustenta en los murales del Instituto Cultural Cabañas al decir:

Parecía haber descendido de una cúpula ... Es cuando se descubre el maravilloso clima de todos los poetas: el clima de los mártires ... Pero este libro de Cardoza y Aragón se nos viene encima como desenfrenado centauro, como arrecife motorizado.¹⁸

Pero, ¿por qué tanta insistencia en este asunto? Porque en diversas secciones del poema "El Sonámbulo", se distingue con claridad el sentido general de los murales del Instituto, principalmente de los bocetos, que, por supuesto, fueron realizados antes del 9 de septiembre de 1937.¹⁹ fecha en que la cúpula "está lista para el trabajo". En este sentido, se estima que por la relación amistosa del poeta y el pintor, durante la segunda visita que Cardoza realizó a Guadalajara, Orozco le comentó sobre la temática que plasmaría en el Hospicio mostrándole los bocetos correspondientes y el edificio en que se realizarían. Cardoza por su parte, elabora, como se verá, el poema sin evidenciar la influencia de Orozco, incomodando de esta forma al pintor, provocando un distanciamiento entre ambos, ya que pierden el contacto a pesar de que Cardoza vivió varios años más en el país.

"El Sonámbulo"

Con el objeto de observar la afinidad temática antes mencionada, fueron seleccionados los fragmentos más

16. Luis Cardoza y Aragón. *Obra Poética*. México: FCE (Lecturas Mexicanas. 41), 1997. pp. 195-205.

17. Agotado desde diciembre de 1938, según se constata en la publicación de la revista *Taller IV* del mismo año.

18. Enríquez. *op. cit.*, pp. 755-758.

19. Orozco Valladares, *op. cit.*, pp. 374-377. Al respecto, es importante puntualizar que es el único texto en que aparecen los bocetos fechados en 1937: si nos basáramos en algunas de las fichas del Instituto Cultural Cabañas, resultaría que los bocetos fueron posteriores a los murales.

20. Cardoza. *El Sonámbulo*. México: Ediciones Taller Poético, 1937.

representativos del poema "El Sonámbulo"²⁰ para confrontarlos con los bocetos de Orozco, sin que ello implique que sean las únicas coincidencias; existen otras estrofas análogas y los bocetos respectivos, en cuanto a la descripción arquitectónica del edificio y a la temática general que, por razones de espacio, no han sido incluidas en este artículo.

¡Oh! sangre desangrándose a sí misma,
mesándose las barbas escarlatas. (Ver fig. 1)
Ni el aullido de un perro o el incendio de la casa. (Ver fig. 2)
Sólo yo y los hipogrifos vemos tu grupa de relámpagos
y tus
cuatro cascos de níquel que engendran manantiales.
No puedes sacudirte de tu jinete, ni puedes apartarte de tu
caballo, irte por el prado, como Carlos IV. (Ver fig. 3)
Porque es tierra el agua que te llena la boca mientras
duermes.
Agua que por tu cuerpo cruzar quiere a la otra rivera de
sí misma. (Ver fig. 4)
Sobre montañas de llantos, de altares y de mitos.
Sobre flechas, luceros, espantos y ataúdes. (Ver fig. 5)
Las huellas de sus pasos por el cielo, (Ver fig. 6)
Flor de cristal de fuego de dolor.
¡Oh! frío, lúcido fuego, llama de agua,
flamígero insomnio de la vida,
En los deltas de fuego desbocados en tu cabellera,
hacen cielo los barcos naufragados. (Ver fig. 7)
Salamandra entre las llamas,
Está en la isla, hermoso y claro como Apolo,
El centauro no quiere ser ecuestre.
Su ambición no es de niño ni caballo. (Ver fig. 3)
Silencio fuego. Silencio agua.
No soy sino siendo como el sueño, (ver fig. 8)
sueño vivo de fuego muerto.
mas allá del sueño y el fuego mortalmente despe-
ñándose
en cascada que no acaba.
Agua de la muerte, agua sonámbula y herida,
Fuego diluido, ahógame soñándome.
Sueño ahogado, incinérame en vigilia.
¡Oh, muerte soluble, sueñame en tu pira!
Dulce la muerte con su voz de fuego.²¹

21. Cardoza. *Obra Poética*, pp. 195-204.

La lectura de "El Sonámbulo" transmite el sentido del conjunto mural del edificio, como podemos observar en las imágenes anexas: ambas obras desde sus distintas perspectivas, incluyen temas como: la Conquista (Hernán Cortés, carabelas, enfrentamiento entre españoles, figuras ecuestres); escenas prehispánicas (sacrificios, ídolos, Coatlicue) y mitología griega (perfil de tipo griego y centauros). Además de estas coincidencias, está presente la clara manifestación de "El Hombre en llamas" o "Los cuatro elementos" en diversas estrofas.

No obstante lo anterior, se decidió ampliar la indagación a toda la obra de Cardoza para ver en dónde se manifiestan elementos relacionados con la pintura de Orozco, tanto en la temática relativa a la época prehispánica y la Conquista, cómo en la que corresponde al elemento fuego, específicamente a "El Hombre en llamas".

Cardoza antes de arribar a México

Rodolfo Mata Sandoval²² establece que los poemas de Cardoza de 1924 a 1932 "Luna Park", "Maelstrom", "Dibujos de ciego", "Elogio a la embriaguez" y "Quinta estación", tienen un corte cosmopolita y en cierta forma moderno romántico: "retórica de vanguardia", lo anterior debido a su "experiencia surrealista". Asimismo se puede englobar en este grupo la mayor parte de su poema "Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo".²³

Con respecto a este último, "Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo", que Cardoza señala fue iniciado en su mayoría en La Habana y Nueva York, fechado en 1929-1932 y publicado hasta 1948,²⁴ se observa en forma general una temática universal que gira en torno a Dante y los héroes de la mitología grecolatina: el Ave Fénix, Diana, Venus, las vestales; y a la religión católica: Cristo, la Magdalena, Lázaro, san Dionisio. En este poema incluyó una sección que no concuerda con el tratamiento general del texto, en la que se manifiesta la presencia prehispánica: "cuya viva ceniza se concreta en cráneos y serpientes de Coatlicue, Diosa de la Tierra

22. "Presentación", Luis Cardoza y Aragón, *Obra Poética*.

23. *Ibid.*, pp. 317-434.

24. En este caso, la obra completa no fue publicada en la fecha en que el poeta señala de terminación, ya que aparecieron las fracciones: "Martirio de San Dionisio", en la revista *Examen* núm. 3, el 20 de noviembre de 1932 y "Pinoñez y muerte" en la revista *Cuarto Taller Poético*, en junio de 1938. Sin embargo, como se señala, la temática de ambas fracciones no incluye aspectos de la plástica mexicana o escultura prehispánica, de donde se desprende que la fracción que incluye los temas referidos fue realizada después de 1937, correspondiendo a la publicada en Luis Cardoza y Aragón. *Guatemala con una piedra adentro*. México: Nueva Imagen-CESTENI 1983.

25. Cardoza, *Obra Poética*, p. 190.

26. *Ibid.*, pp. 158-160.

27. Poema dedicado a Andrés Henestrosa, publicado en *Taller V* en octubre de 1939. Sin embargo, Luis Cardoza y Aragón, en *Letras de México*, México, 1948, pp. 115-150, lo fecha en 1936, sin dedicatoria.

28. Cardoza, *Obra Poética*, p. 190.

y de la Muerte ... con la pasión de los anónimos escultores primitivos que tallaron a Xochipilli y a Coatlicue";²⁵ sugiriendo la hipótesis de que Cardoza debió incorporarlos en fecha posterior a 1937, acción en cierta forma justificada por el poeta al decimos en la parte final de dicho segmento: "A veces dudo si eran otras y no éstas las páginas que entonces escribí"

Análisis de la poesía de Cardoza en México

La poesía de Cardoza se ordenó cronológicamente observando cómo, después de su temática cosmopolita de los años 1923-34, fue incluyendo paulatinamente temas relacionados con el fuego y el mundo prehispánico: puede verse, al inicio de "Entonces sólo entonces..." (1933), dos posibles coincidencias con la obra de Orozco el "Tzontémoc" de San Ildefonso (1922) o con "Prometeo" de Pomona (1930-31):

Entre la piedra y el cielo: la llama.
Entre el cuerpo y el cielo: fuego sin llama,
sin humo.
Estrella amarga mía, oh dulce estrella:
Prometeo, el Aguila y el Fuego
son tu misma presencia.²⁶

Continuamos con "Soledad" (1939) del que se extrae el poema titulado "Soledad de la Fisiología"²⁷ en donde Cardoza expresa:

Sino caídas guirnalda marchitas.
Sino ceniza fría dolida y crepitante
y un eco de fuego crucificado.²⁸

remitiéndonos a los murales con el tema de "Cristo destruye su cruz", tanto de San Ildefonso (1922), como el de Dartmouth College (1932); además, el sentido efectivamente fisiológico del cuerpo del poema nos traslada a la sección de la "Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo" a la que se hizo referencia.

De este mismo impulso es, sin duda, la serie “Venus y Tumba” (1940), en la que se encuentran también indicios del “Hombre en llamas” y la presencia de Coatlicue (por primera ocasión en su obra), en particular en el poema titulado “Paisajes de Coatlicue”:

Acaso dentro de mi muerte vas volando
de la piedra a tal vez, a nunca, al fuego.
y del fuego volando al imposible
y del sueño a tu mineral palabra.
Su vida de ala ciega y repentino fuego:
mi propia vida ardiendo en su relámpago.
La luz de occidente se pudre en tu cintura.
Anáhuac, para verte, hay que cerrar los ojos.

Es importante destacar la mención a Coatlicue, porque forma parte del conjunto mural del Hospicio al igual que los sacrificios humanos y la antropofagia, temática que Orozco trataba desde Dartmouth, del que le anexa un folleto en la carta que envió a Cardoza en 1933.

Por último, en “Arte Poética”... (1973) se da con toda claridad la conjunción poesía-pintura en una oda a “Los cuatro elementos” y principalmente al fuego, en donde podemos ver la imagen de la cúpula incendiada por Orozco.

en mí
incandescente
como un cenit extremo
ebrio de enjambres ebrios esculpido
en mi frente celosa de arderse por entero.
Muda tremante tú late tu ascua ¡silencio!
háblame ¡gárrula solar!
Agua: dormido fuego sin memoria.
Tierra: lacónico ángel primordial.
Fuego: ¡absoluto júbilo de esplendor iracundo!
Aire: vertiginosa piedra en éxtasis.²⁹

29. *Ibid.*, pp. 275-277.

Crítica de arte

Hemos visto los trabajos de la faceta poética de Cardoza en México. Ahora el análisis se extiende al periodismo cultural y a la crítica de arte, rastreando la temática fuego-prehispánica al igual que se realizó con la poesía.

Cardoza trabajó en el periódico *El Nacional* de agosto de 1936 a octubre de 1944; en el caso de sus notas periodísticas es más notoria la inclusión de temas relativos al mundo prehispánico y al fuego, advirtiéndose dos claras influencias: Orozco, como se ha venido describiendo, y Antonin Artaud, a quien trata directamente durante su visita a México y a través de los quince artículos que tradujo en 1936.

En sus publicaciones periodísticas compiladas en *Tierra de belleza convulsiva*, se observa como hace reinicidentes citas del fuego a partir de su ensayo: "André Breton en México", en que puede leerse, "El fuego. El fuego que crea y destruye. La pura pasión desnuda y fecunda. Una gran fantasía creadora y una lucidez muy grande".³⁰ Posteriormente, en el artículo dedicado a León Felipe, escribe: "el fuego es la imagen más exacta de su poesía. A veces no más su resplandor percibimos, otras la llama intacta o las vencidas cenizas crepitantes ... Le veo arder, arder y consumirse en su angustia flamígera".³¹

Así mismo, sobre Rimbaud apunta:

Rimbaud es una llama, una verde llama de angustia, inextinguible, alimentada por su tortura metafísica ... Fue un niño incandescente ... vedle precipitarse con su gran cuerpo de arcángel, ascender o caer, que nunca lo sabremos, como un meteoro perteneciente al orden de lo desconocido, sufriendo su martirio sagrado y majestuoso.³²

Dos semanas después del artículo anterior, escribe sobre Siqueiros: "No es astro frío, a lo Ingres, sino una naturaleza opuesta, opulenta, de fuego".³³ Como se puede observar, es imposible negar que, por lo menos en la segunda y tercera citas, se está refiriendo a "El Hombre en llamas", corroborando que en los años 1938 y 1939 ya había visto la cúpula.

30. *Op. cit.*, p. 54. Publicado el 24 de abril de 1938.

31. *Ibid.*, pp. 397-398. Publicado el 31 de marzo de 1939.

32. *Ibid.*, pp. 409-411. Fechado el 5 de agosto de 1939.

33. *Ibid.*, p. 187. Fechado el 17 de agosto de 1939.

El análisis efectuado nos permite sustentar la hipótesis del distanciamiento entre ambos personajes, debido a la adopción del poeta de los bosquejos del pintor para la ejecución de sus poemas. Sin embargo, no fue solamente Cardoza quien intertextualizó la obra orozquiana. Orozco, años más tarde, nos sugiere la selección de algunos poemas de Cardoza para la ejecución de una serie plástica.

Influencia correspondida

Orozco fue miembro fundador de El Colegio Nacional; en su discurso “pintado” en 1947 para esta institución, el pintor presenta su serie “Los Teules” (los dioses blancos), retomando así la temática del mundo indígena y la conquista expuesta en Dartmouth y en el Hospicio Cabañas, pero ahora en obra de caballete, que si bien conserva la fuerza y crudeza de los murales, se simplifica la representación al seccionarse en cada uno de los “cuadros”. La obra plástica es ahora la que nos remite al ensayo “Fisiología de la escultura primitiva”, incluida en *Apolo y Coatlicue*, en el que Cardoza dice:

...de esa vida mítica en que mitad del cuerpo es cielo y mitad del cuerpo es piedra. Las grecas, las serpientes, las calaveras, recubren el cuerpo de este animal prodigioso engendrado con fervor lírico y místico, cuando sentimos en el cuerpo ese tatuaje, ese delirio y ese éxtasis recubriéndonos la piel: cuando nos sentimos las venas azules emplumadas y nos sentimos esculpidos y llenos de cabezas y de grecas, mi sangre hinchando las espirales de la serpiente con plumas; y he palpado mi propia piel tatuada con grecas y signos. (Ver figs. 9 y 10) ³⁴

34. *Op. cit.*, pp. 42-43.

Y aunque “Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo” se publica hasta 1948, desde 1938 Cardoza difunde en forma personal dicho poema, en el que Orozco pudo leer los siguientes fragmentos, que nos remiten igualmente a su serie plástica titulada “Los Teules”, de la que vemos las imágenes a continuación:

Lo que más dolía era que los caballos no gritasen, que no rugiesen, que no aullasen de algún modo. ¡Pero cómo se les había endurecido la cara con esa máscara de terror y esos ojos que han visto la muerte! Otra fue la cabeza del caballo, otros los ojos que contemplaron la pista sangrienta y sus entrañas por tierra (ver fig. 11)... En lo más alto de la pirámide, en medio de blancas pilas de cráneos, contra un fondo de fémures, sobre fétida alfombra de sangre, Xochipilli imploraba al cielo. Son rústicas vestales tan apasionadas como las más apasionadas (ver fig. 12)... Mi cuerpo fue devorado. Sólo mi cráneo blanqueaba ya en el Tzompantle. Se desgranaron nuestros dientes. (ver fig. 13)... atraviesan el cuerpo con un dolor deslumbrante que sólo conoció Sebastián, voluntad de martirio que lanzaba su cuerpo hacia los dardos (ver fig. 14)... Los dardos le están llegando desde el otro lado del mar. Ya los cuervos ensayan sus ráfagas hacia los ojos (ver fig. 15).³⁵

Podemos deducir ahora, que las referencias plásticas de Orozco son acordes a las descripciones literarias de Cardoza.

Para concluir, haciendo un justo homenaje a los artistas estudiados en su periodo de amistad e interrelación, retomamos lo escrito por Luis Miguel Aguilar, quien en el prólogo de *Guatemala con una piedra adentro* se refiere a los escritos de Cardoza de la siguiente manera: "Su lectura múltiple de Orozco merecería un texto aparte, o varios, incluso el intento más imaginativo sobre Cardoza mirando el hombre de fuego".³⁶ Lo que a nosotros nos permite sugerir que Cardoza merecería, además de su retrato, un autorretrato de Orozco leyendo *Apolo y Coatlicue*.

35. Cardoza, *Obra Poética*, pp. 337, 344, 347, 353, 381 y 419.

36. Cardoza, *Guatemala...*, p. 17.



Fig. 1. "La Conquista" (boceto).

En: Catálogo de exposición "Estudios al temple para los murales del Hospicio Cabañas", 1959, p. 13.



Fig. 2. "La ciudad en llamas" (boceto).

En: Jorge Alberto Manrique y Antonio Rodríguez, *Orozco, pintura Mural*, 1989, p. 11.



Fig. 3. "Centauro" (boceto).

En: Clemente Orozco Valladares, *Orozco, Verdad Cronológica*, 1983, p. 376.



Fig. 4. Cúpula del Hospicio Cabañas (boceto).
En: Manrique y Rodríguez, *op. cit.*, p. 95.

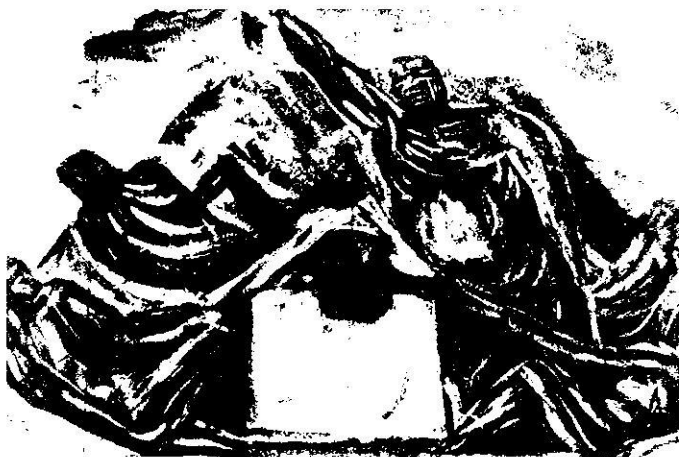


Fig. 5. "Altar de sacrificios" (boceto).
En: Catálogo de la exposición "Estudios al temple...", p. 5.



Fig. 6. "El Hombre en llamas" (boceto).
En: Manrique y Rodríguez, *op. cit.*,
p. 94.



Fig. 7. "Las carabelas" (boceto).
En: Catálogo de la Exposición "Estudios al tem-
ple...", p. 6.



Fig. 8. "El Hombre de Fuego".
En: Catálogo "Exposición Nacional de
Homenaje a José Clemente Orozco...",
1979, p. 71.



Fig. 9. "Piel en azul".
En: Catálogo "Exposición Nacional...", p. 47.

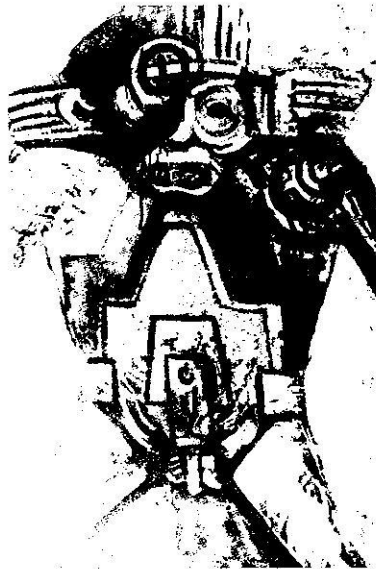


Fig. 10. "Indio vendado".
En: Catálogo "Exposición Nacional...", p. 52.



Fig. 11. "Los Teules IV".
En: Catálogo de la exposición "Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil", 1999, s.p.



Fig. 12. "Indias".
En: Catálogo "Exposición Nacional...", p.49.



Fig. 13. "Cráneo".
En: Renato González Mello, *José Clemente Orozco*, 1995, p. 80.



Fig. 14. "El alanceado".
En: Catálogo "Exposición Nacional...", p. 50.



Fig. 15. "Cabeza flechada".
En: Catálogo "Exposición Nacional...", p. 21.

Pintar con palabras: Manuel Maples Arce y su influencia

Arnulfo Velasco
Universidad de Guadalajara

A menudo, cuando se considera la historia de la literatura (sobre todo mexicana), existe la tendencia a hacer abstracción de ciertos momentos considerados por algunos críticos como "excesivos", "desaforados" o "poco representativos" en el conjunto del desarrollo de la creatividad artística. Se trata, por supuesto, de esas corrientes de vanguardia que parecen haberse concentrado en forma básica y casi exclusiva en el planteamiento de una nueva manera de concebir la escritura. Lo cual significa habitualmente una ruptura con las formas tradicionales y la creación de objetos estéticos a menudo de difícil análisis. Y es muy conocido que de ello se deriva con frecuencia una cierta incompreensión por parte de la crítica menos imaginativa.

Es el caso del movimiento estridentista, un momento especialmente significativo de la historia cultural de México, del cual sin embargo en muchos manuales encontramos tan sólo referencias incidentales y no siempre muy halagadoras.

En su *Historia de la literatura hispanoamericana*¹ Jean Franco se limita a señalar que

el "estridentismo", cuyo representante más destacado fue Manuel Maples Arce ... tuvo una vida corta. La gran poesía mexicana de los años veinte iba a ser meditativa y estaría bajo la influencia de los movimientos ingleses y norteamericanos, más que bajo la del futurismo.

i México: Ariel, 1984, p. 281.

Por su parte, Enrique Anderson Imbert² es algo más explícito cuando señala que Manuel Maples Arce se propuso, desde su primer libro, *Andamios interiores*, celebrar

no el presente, sino la acción por venir y creyó que esto se hacía con un paisaje de máquinas, productos industriales y nomenclaturas técnicas: motores, hélices, aeroplanos, cines, automóviles, cables, arcos voltaicos, triángulos, vértices.

Se debe señalar, para comprender este comentario, que todos los términos que Anderson Imbert señala como formando parte del vocabulario estridentista, y que al parecer le resultan inadecuados y un tanto fuera de lugar, se han convertido con el paso del tiempo en parte habitual de nuestro léxico (incluso en el campo de la poesía), pero en la primera mitad del siglo xx todavía podían parecer algo extravagante y demasiado moderno. Para un lector contemporáneo, acostumbrado a las fórmulas de la antipoesía y de la literatura urbana, resulta por momentos difícil comprender el escándalo de los contemporáneos de Maples Arce ante las "audacias" estridentistas, que actualmente no nos parecen tales, o al menos no nos desconciertan excesivamente. Muchas metáforas estridentistas y la misma terminología de sus poemas incluso nos resultan relativamente convencionales en comparación con ciertas formas de la escritura actual. De cualquier forma, Anderson Imbert coincide con Jean Franco cuando afirma que "el estridentismo fue una aventura pasajera: de 1922 a 1927. Le fue más fácil destruir las formas cerradas del arte que construir obras memorables con palabras 'en libertad'".

Incluso un especialista en vanguardias como Guillermo de Torre,³ no le da mucha atención al movimiento estridentista, y se limita a señalar que

la poesía mexicana en el mapa de América y a diferencia de otras expresiones artísticas, particularmente la pintura, representa la mesura, la contención. De ahí que los brotes vanguardistas surgidos en la década que nos ocupa [los años veinte] tuvieron el carácter de algo excepcional y aun contracorriente. Aludo al estridentismo de Manuel Maples Arce y a su ma-

2. *Historia de la literatura hispano-americana*. Vol. II. México: FCF, 1977, p. 163.

3. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. II. Madrid: Guadarrama, 1974, p. 272.

nifiesto Actual: una gran hoja de prosa explosiva donde se mezclan alardes futuristas, manotazos de tipo dadaísta, propuesta –al modo ultraísta– de una síntesis de todos los movimientos de 1920.

Se comprende que la referencia de Guillermo de Torre al aspecto vanguardista de la pintura mexicana se hace teniendo en mente sobre todo el trabajo de los muralistas, que llegó a tener un impresionante prestigio a nivel de todo el continente. En cierta forma, en este comentario se plantea una paradoja clara y evidente del desarrollo cultural de nuestro país. Mientras que en el campo de la plástica la primera mitad del siglo fue testigo de una indudable renovación, incluso de una ruptura que separó totalmente lo que hacían los artistas nuevos en relación con lo que la expresión más académica proponía como la forma “correcta” de las manifestaciones pictóricas, en el campo de la poesía (y, en general, de la literatura) no se presentó una verdadera ruptura o un cambio notable.

El trabajo de los poetas del grupo de Contemporáneos representaba, en muchos aspectos, una continuidad con las escrituras de épocas anteriores. En relación con la obra de los Modernistas, encontramos una renovación del léxico y de algunas de las formas de la escritura, pero también encontramos el asumir la herencia de la poesía intimista y en general respetuosa de las reglas del lenguaje. La pintura fue otra cosa y manifestó preocupaciones distintas. Como señala Dawn Ades:⁴

En contraste con la respuesta un tanto pasiva de los novelistas, los pintores inundaron los muros con un torrente de imágenes de todo tipo: realistas, alegóricas, satíricas, presentando toda una serie de aspectos de la sociedad mexicana, sus aspiraciones y conflictos, su historia y su cultura.

Encontramos, por lo tanto, una clara divergencia entre las búsquedas de los pintores y las de los escritores, pues mientras los primeros se integran plenamente en lo que podríamos considerar una actitud vanguardista y buscan el acuerdo con la realidad histórica, los segundos prefieren seguir trabajando sobre las fórmulas estableci-

4. *Arte en Iberoamérica (1820-1980)*. Madrid: Ministerio de Cultura-Quinto Centenario-Turner, 1990, p. 151.

das por cierta tradición. Una excepción a esto fue precisamente el demasiado breve experimento estridentista, que se propuso, en el campo de la poesía, buscar una renovación equivalente a la que el muralismo estaba planteando en el campo de la expresión plástica.

Por supuesto, las fórmulas empleadas no eran las mismas, pues mientras el muralismo buscaba la creación de un “arte público” y, de alguna forma, al alcance de las masas, los estridentistas planteaban, bajo la clara inspiración del futurismo (y algunas otras vanguardias sobre todo europeas, como el dadaísmo), la integración de los elementos de la “modernidad” dentro de la escritura poética y la renovación de las fórmulas de manejo del lenguaje. Pero, en ambos casos, encontramos la clara conciencia de que, para una sociedad nueva (como se pretendía el México posrevolucionario), no era posible continuar manejando las formas de expresión de la sociedad anterior. Una idea que también se estaba manifestando en la Unión Soviética de la época (antes de que el estalinismo proscribiera como “burguesas” todas las experimentaciones estéticas), e incluso en otras culturas que simplemente estaban recibiendo el impacto de los cambios sociales y tecnológicos que iban a definir al siglo xx en su totalidad.

Pero en las frases anteriormente citadas de Guillermo de Torre también se percibe otra cosa: el hecho de que su conocimiento de la escritura del grupo estridentista debía ser bastante limitado y se concentra sobre todo en el texto que fue el primer manifiesto del grupo, el titulado “Actual. Hoja de Vanguardia No. 1. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”.⁵ Aunque de Torre fue nombrado “representante” del movimiento estridentista en el extranjero,⁶ la obra misma de los miembros del grupo no parece haber estado a su alcance. Y entre los autores estridentistas, además de Maples Arce, sobresalen figuras como la del poeta e investigador guatemalteco Arqueles Vela, la del escritor Germán List Arzubide, e incluso de algunos artistas plásticos como Ramón Alva de la Canal, Germán Cuetto, Fermín Revueltas y Jean Charlot.

5. El texto de este manifiesto fue publicado, junto con los demás textos fundamentales del movimiento, en el excelente libro de Luis Mario Schneider. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997. Pero también puede ser consultado a través del Internet: www.exmadrid.com/~poexperiment/c8maplesactual.htm
6. Schneider, *op. cit.*, p. 70.

Ciertamente, la difusión de los trabajos de estos artistas no ha estado a la altura de la recibida por otros creadores, en ocasiones incluso menos notables. Desde la época de Guillermo de Torre a los estridentistas les tocó hacer el papel de los “niños malos” de la literatura mexicana, a menudo definidos e incluso atacados por quienes no se habían tomado el trabajo de leerlos. Por supuesto, ellos mismos contribuyeron a forjar su propia leyenda, difundiendo manifiestos que tenían la intención clara de causar escándalo y molestar a las personas de concepciones tradicionales, y asumiendo poses y tomando actitudes que no estaban precisamente hechas para atraerles la simpatía de los representantes de la clase media, con afirmaciones del estilo de “Chopin a la silla eléctrica” o calificando a Ignacio Zaragoza, el héroe de la batalla de Puebla, como un “bravucón insolente de zarzuela” en el “Manifiesto Estridentista No. 2”, manifiesto que justamente fue pegado en los muros de la ciudad de Puebla, en donde se sabía podía causar mayor malestar y peor escándalo.⁷ En parte a causa de estas actitudes extremas y como señala Vicente Quirarte:⁸

En la literatura mexicana del siglo veinte, no existe fenómeno literario que, como el Estridentismo, haya sufrido mayores desdenes y haya disfrutado de alabanzas más hiperbólicas.

Sin embargo, las alabanzas a menudo no han procedido de los sistemas académicos, que tienen tendencia, como ya se señaló, a desvirtuar el movimiento, incluso sin tener conocimiento directo de la escritura de sus miembros. La misma actitud provocadora de los estridentistas, con la tendencia propia de los vanguardistas de menospreciar todas las formas de creación que consideraran académicas, produjo a menudo reacciones irritadas en contra de ellos y desarrolló notables enemistades. Es conocida la mala relación entre Maples Arce y algunos de los Contemporáneos, sobre todo Jaime Torres Bodet y Salvador Novo (quienes, sin embargo, estuvieron próximos al estridentismo en sus inicios). Este último incluso aprovechaba cualquier oportunidad para

7. Vicente Quirarte, “La doble leyenda del estridentismo”, *Peces del aire altísimo*. Poesía y poetas en México, México: UNAM, 1993.

8. *Ibid.*, p. 120.

hacer malos chistes en contra de quien, a fin de cuentas, era mejor poeta que él. Así, en la entrevista que le hace Emmanuel Carballo⁹ afirma que "Maples Arce exponía en formas burguesas, tradicionales, temas que le parecían tremendos y modernísimos. A su libro *Andamios interiores* yo lo calificaba de 'Andamios inferiores'".

Igualmente, queda constancia de que el historiador Carlos González Peña aseguraba no haber tomado en cuenta *Andamios interiores* de Maples Arce porque pensó que se trataba de un manual de albañilería.¹⁰ Sin embargo, y en contrapartida, el joven Jorge Luis Borges había considerado ese mismo libro como una obra digna de atención, calificándolo de obra desigual pero interesante en sus manejos de la metáfora:¹¹

A un lado el estridentismo: un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes; al otro, un corazón conmovido como bandera que acombaba el viento flogoso, muchos forzudos versos felices y una brisa numerosidad de rejuvenecidas metáforas.

La visión de Borges sigue siendo una de las más adecuadas, pues pone de relieve lo que, a fin de cuentas, es el logro principal de Manuel Maples Arce como poeta: un manejo de la lengua que termina incluso imponiéndose a las fórmulas vanguardistas. Por cierto que cuando el escritor argentino vino a México a recibir el Premio Alfonso Reyes (en 1973), al único autor mexicano al cual manifestó deseos de encontrar fue al ya también anciano Maples Arce.

De cualquier forma, tiene razón Rubén Bonifaz Nuño¹² cuando señala que

ni Maples Arce ni el Estridentismo han recibido todavía el alto lugar que en la historia y la crítica de nuestra literatura les corresponde por indudable justicia.

Acaso es porque todavía su revolución no es perdonada por quienes sienten que vino a destruir, cosa que toda revolución está destinada a hacer, situaciones y objetos que les parecen amables y buenos, aunque se

9. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa, 1994, p. 270.

10. Quirarte, *op. cit.*, p. 124.

11. Sus comentarios aparecen en el libro *Inquisiciones*. México: Seix Barral, 1994, p. 129. Esta colección de ensayos de juventud (publicada originalmente en 1925) fue rechazada posteriormente por el autor a causa de ciertos usos del lenguaje con los cuales el Borges maduro no podía estar de acuerdo, pero las ideas expuestas en estos textos no parecen haberse modificado con el tiempo.

12. Estudio preliminar a Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*. Obra poética 1919-1980. México: FCE, 1981, p. 34.

avergüencen de reconocerlo. No pudiendo ya recurrir al amparo de sus prejuicios y sus gustos, los críticos, con respecto a Maples Arce, han preferido la cómoda actitud del silencio y el resentimiento.

Y sin embargo, como señala el mismo Bonifaz Nuño, la obra de este poeta ha significado una indudable influencia en la poesía mexicana de épocas posteriores, pues planteó antes de tiempo muchas de las fórmulas que los escritores jóvenes actuales a menudo pretenden haber descubierto. Pero muchos de los desarrollos de la joven poesía actual ya estaban presentes (y a menudo en forma más inteligente) en los poemas escritos por Maples Arce en los años veinte.

El mismo escritor parecía definir la mala interpretación que a menudo se hace de su obra cuando señala, a propósito de la obra de ciertos pintores:¹³ "Sobre las obras de arte hay muchos equívocos. Así como los densos barnices suelen alterar una pintura, la crítica suele revestirla de una costra de adjetivos que la deforma". Y también: "Los prejuicios muchas veces se han impuesto sobre la obra de un artista, en ocasiones porque sólo se le conoce parcialmente, y otras porque ha prevalecido una sentencia enemiga".¹⁴

El mismo Maples Arce reconocía que su afiliación al estridentismo debía significar un nivel de incompreensión para su escritura, a la cual siempre se le identificaría con lo vanguardista y, por tanto, con lo que se opone al sistema establecido. En realidad, su obra derivó posteriormente a formas un tanto más convencionales, que él mismo intentó definir:

Al vanguardismo emotivo, radical y psicológico de mi juventud, siguieron otras formas de expresión y de experiencia. Con el tiempo mi poesía avanzó de una manera esencial y no puramente técnica. La duración existencial, el pulso de los días jugó en ella un papel primordial, imprimiéndole un movimiento de fuerza vital. No tiende ya a plasmar la fugacidad de los acontecimientos, sino a buscar la permanencia del ser en su total realidad: es el fruto de una diferente intencionalidad.

Por supuesto, la metáfora no desaparece, con su significación múltiple y sintética, pero el poema no reposa en ella exclusivamente. La continuidad temática es mayor, más apretada,

13. *Mi vida por el mundo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983, p. 41.

14. *Ibid.*, p. 310.

más coherente y acaso deja pasar percepciones y sensaciones más complejas, y no únicamente por una cuestión de estilo, sino de la concepción misma de la poesía y del lenguaje que transmite algo profundo de mi subjetividad.¹⁵

15. *Ibid.*, p. 72.

Ya sea que se prefiera al poeta joven o al más viejo, en el caso de Maples Arce debemos reconocer la obra de un artista influyente que vino simplemente a adelantarse a su momento histórico. Nacido en 1898 y muerto en 1981, este poeta viene siendo un artista que, junto con sus compañeros estridentistas, propuso para la literatura mexicana una renovación que todavía tardó más de medio siglo en hacerse presente, pero que en su momento venía a hacer pareja, de manera más adecuada que otras búsquedas poéticas, con las propuestas de renovación pictórica que se estaban manifestando en nuestro país. En su ya varias veces mencionado *Andamios interiores* encontramos, como señala Borges, una buena cantidad de versos memorables, que además nos permiten recobrar en muchos aspectos el ambiente urbano del México de los años veinte (el mismo que a menudo se hace presente en la obra de los pintores muralistas), con descripciones que solamente por excepción nos pueden resultar extrañas a los lectores de la actualidad:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.¹⁶

La descripción del ambiente urbano todavía podría corresponder a nuestra época, con la ciudad marcada de anuncios iluminados. Sólo habría una excepción: la desaparición de los tranvías eléctricos. Sin embargo, la forma como describe la chispa que brota del cable gastado del tranvía, convirtiéndola en un “desangramiento” tiene una cualidad plástica indudable.

Se debe tomar en cuenta que Maples Arce era coleccionista de arte y amigo de pintores. Por lo cual no debe parecer extraño que en su escritura aparezca recurrentemente un aspecto “visual” que intenta captar

16. M. Maples Arce “Las semillas del tiempo”, *op. cit.*, p. 35. Las citas de los poemas de este autor se harán todas a partir de esta edición.

los instantes fugaces de la percepción y la cotidianidad de las grandes ciudades. Incluso los temas habituales del desamor y el alejamiento del ser amado adquieren en su poesía tratamientos “visuales” y de modernidad, pero que actualmente nos parecen mucho menos excesivos de lo que resultaron para los críticos de la época:

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos (p. 36).

En realidad, no encontramos aquí fórmulas tan desafortunadas como las de otros autores vanguardistas. Maples Arce no llega hasta los límites de un Vicente Huidobro, intentando deconstruir y rehacer el lenguaje hasta los límites de la incomunicación. Por el contrario, en la obra de este poeta encontramos referencias a situaciones conocidas y reconocibles, a experiencias propias del hombre contemporáneo que utiliza el ferrocarril y los automóviles para desplazarse en medio de ciudades iluminadas con electricidad. Actualmente incluso nos puede sorprender que se considerara inadecuado hacer mención de todos esos hechos, como si la poesía tuviera la obligación de no mirar la realidad circundante y tuviera que expresarse como si su mundo se hubiera congelado en el siglo XIX y las mujeres abandonaran a sus amantes en barcos de vela y en diligencias. Actualmente nos parecería ridículo que un poeta se negara a mencionar en su obra la actualidad del Internet y los sistemas de video digital, por considerarlos “no poéticos”. Pero a principios del siglo pasado la actitud de la crítica caía a menudo en esas posturas que, desde nuestro punto de vista, son simplemente reaccionarias y absurdas.

Para Maples Arce es obvio que las joyas de un aparato pueden y deben ser asimiladas a focos eléctricos (“las joyas / se confunden estrellas de catálogos Osram”, (p. 37), pues el poeta se limita a observar el mundo exterior tal como éste se le manifiesta a sus sentidos de hombre

acostumbrado al uso de la electricidad, sin imponerse limitaciones de léxico o de alcance para sus metáforas. Su referencia estética es, por supuesto, el futurismo de Marinetti, quien incluso es citado por su nombre en uno de los poemas del libro (p. 40). Posteriormente, el fascismo de este escritor iba ser causa de que muchos admiradores suyos renegaran de su modelo,¹⁷ pero en aquella época la propuesta futurista parecía una de las más lógicas en el campo de la creatividad, al señalar la pertinencia de aceptar la tecnología como parte del paisaje y el léxico poéticos. Muchos de los términos y neologismos de esta tecnología parecían ser demasiado "feos" para integrarse convenientemente en la escritura de un poema, pero a menudo se trataba simplemente de la falta de costumbre que los hacía sonar desagradables al oído. Actualmente no nos sorprenden en lo más mínimo y tampoco nos incomoda encontrarlos en mitad de un verso:

En el fru-fru inalámbrico del vestido automático
que enreda por la casa su pauta seccional,
incido como un éxtasis de sol a las vidrieras
y la ciudad es una ferretería espectral (p. 46).

La referencia a lo inalámbrico parecería ser obra de un escritor contemporáneo, habituado al uso de aparatos que a menudo funcionan de esa manera. Incluso el hecho de que, en esta época, Maples Arce todavía respete en ocasiones las formas de la rima tradicional, hace que versos como estos no nos causen mayor problema e incluso resulten perfectamente aceptables como poesía en un sentido incluso más o menos convencional. Por otro lado, la búsqueda de la metáfora inesperada es una fórmula que nuestra escritura contemporánea incluso considera indispensable, en su búsqueda de romper con la frase hecha y el lugar común:

La trama es complicado siniestro de oficina,
Y algunas señoritas,
Literalmente teóricas,
Se han vuelto perifrásticas, ahora en re bemol,
Con abandonos táctiles sobre el papel de lija (p. 44).

17. Giovanni Lista. *Les Futuristes*, París: Henri Veyrier, 1988.

Por supuesto, se trata de cumplir con el culto a la modernidad, metiendo dentro de la poesía a todas las circunstancias de una nueva manera de vivir y de experimentar la realidad. La burocracia de oficinas y secretarías parecía ser en aquel tiempo un universo totalmente ajeno a la poesía. Mario Benedetti ha demostrado que, como cualquier otro espacio físico, el submundo oficinesco se presta a la experiencia poética.

Igualmente, el uso (relativamente discreto) de palabras inventadas por el mismo poeta, generalmente derivadas de circunstancias tecnológicas ("me debrayo en un claro / de anuncio cinemático", p. 38), simplemente viene a complementar el efecto de "modernidad" de sus poemas, y es mucho menos llamativo que el uso de "palabras-maleta" y otros neologismos que aparecen, por ejemplo en el *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro (desde el título mismo del libro).

En definitiva, podemos señalar con justicia que la obra de Manuel Maples Arce, a menudo todavía en el momento actual desechada como una propuesta que fue solamente una curiosidad de época que no pasó "la prueba de fuego de la página impresa",¹⁸ en realidad funcionó como un adelanto de lo que la escritura de la parte final del siglo XX (y quizá también del siglo XXI) habría de establecer como su manera particular de hacer poesía. El tiempo ciertamente ubica todas las cosas en su lugar, y actualmente podemos leer a Maples Arce con cada vez mayor provecho. Sobre todo si lo ubicamos en su contexto y lo consideramos como la respuesta poética a las búsquedas pictóricas de la primera mitad del siglo. Lo cual no es el caso de muchos de sus enemigos.

En Jalisco hubo intentos (no siempre afortunados) de integrarse en su momento y de alguna forma al estridentismo y a las vanguardias de la época. Se mencionan a menudo los trabajos de Jesús Aguilar Villaseñor y de Arturo Rivas Sáinz como los ejemplos locales de una escritura "estridentista". En realidad, encontramos quizá más una nueva aceptación de las búsquedas futuristas, con la integración de los elementos de la modernidad y de su léxico, en la obra de estos dos autores.

18. Quirarte, *op. cit.*, p. 121

Incluso en ocasiones, igual que en ciertos poemas futuristas italianos, encontramos el uso de la onomatopeya (en su expresión más directa) para representar las circunstancias del mundo moderno. El efecto puede parecer original, pero viene siendo a fin de cuentas tan sólo la aceptación de una nueva retórica poética, puesta a punto algunos años antes por algunos escritores europeos. Y es difícil saber cuánto de estridentismo hay en esta asimilación de las fórmulas de vanguardia.

Por otro lado, esos primeros intentos quedaron inconclusos, sin continuación directa. En nuestro estado (igual que en el resto del país) fue la propuesta de los Contemporáneos la que se adueñó de la plaza. Sin embargo, en épocas posteriores sí podemos quizás identificar o reconocer una influencia estridentista en la poesía de Jalisco (y sobre todo de Guadalajara).

Como es sabido, en las últimas tres décadas del siglo XX se pudo apreciar una clara renovación poética en nuestro medio, donde el surgimiento de nuevas generaciones de poetas jaliscienses vino a establecer una propuesta a menudo muy novedosa en las cuestiones de la escritura. Resulta interesante constatar que muchos de esos nuevos poetas se enfocaron al estudio y la lectura de las propuestas vanguardistas de principios de siglo, al tiempo que conjuntaban su impulso con los esfuerzos de otros poetas latinoamericanos que realizaban búsquedas similares. Entre las vanguardias que fueron resucitadas y puestas al día ocupa un lugar primordial el estridentismo, pues muchas de sus fórmulas parecían ser especialmente adecuadas para la sensibilidad del nuevo momento. En muchos poetas de Guadalajara (no pretendo afirmar que en todos) se percibe un buen conocimiento, e incluso la admiración, por la obra de Maples Arce y sus colegas. Después de todo, el impacto de la modernidad se ha vuelto a resentir en este fin de siglo con la misma intensidad que en los primeros años del mismo. Hay un nuevo estridentismo en el aire, y los poetas jaliscienses han sabido retomar el camino abierto por esa vanguardia.

Próximo número

J ESTUDIOS S ALISCIENSES

49

Celina Guadalupe Becerra

Población africana en una sociedad ranchera

Este trabajo da cuenta de la importancia que los negros esclavos y mulatos libres significaron para una región considerada siempre como “blanca” o “criolla”. Las fuentes utilizadas provienen de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Palabras clave: Los Altos, Población africana, Esclavos, Matrimonios, Sociedad ranchera

Mario Alberto Nájera Espinosa

Los afrojaliscienses

En este artículo se aborda la presencia de la población negra y mulata en Guadalajara y Nueva Galicia como parte indisoluble del ser jalisciense de hoy. Se sugieren posibles aportes culturales presentes aún en nuestros días.

Palabras clave: Población negra, Esclavitud, Cultura, Afrojaliscienses, Mestizaje

Álvaro Ochoa Serrano

Un acercamiento a afrobarquenses en los lejanos XVII y XVIII

El autor ubica a La Barca y sus alrededores como una zona donde la población afrodescendiente tuvo un papel destacado en la vida social y económica, además de darle colorido al paisaje humano.

Palabras clave: La Barca, Mulatos, Mestizos, Bautismos, Haciendas.

Romina Martínez

Algunas notas sobre la fuga de esclavos en Nueva Galicia

Este escrito nos ofrece información sobre las variadas formas en las que los esclavos podían lograr, mediante la evasión, la posibilidad de libertad.

Palabras clave: Esclavitud, Cimarrones, Nueva Galicia, Procesos, Fugas.