

México y la invención del arte latinoamericano, 1910-195, en La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana/ Mercedes de la Vega, coord. México, Secretaria de relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011

PILAR GARCIA DE GERMENOS

Estrategias simultáneas ajenas al ámbito estatal

2. Proceso estético y de difusión

A partir de la segunda década del siglo XX, el problema nacionalismo/identidad fue eje rector a partir del cual se exploraron diversos caminos para desarrollar un arte mexicano. El hecho de que distintas propuestas hubieran tenido como objetivo central crear un arte nacional, no significa que fueran proyectos desligados de la vanguardia; más aún, estos planteamientos forjaron propuestas que disentían de la tradición y se caracterizaron por asumir ciertas resistencias a lo establecido, al tiempo que se vinculaban a distintas utopías plásticas y político-sociales. Analizar diferentes estrategias mediante las cuales se fue construyendo la idea de un arte nacional, en distintos momentos y con medios diferentes, permite abordar casos específicos en la difusión de exposiciones y publicaciones.

Sin duda, la revaloración del arte popular cambió el rumbo de la construcción de los valores estéticos de la primera mitad del siglo XX, y su incorporación en el discurso del arte nacional formó parte importante de la producción visual e identidad cultural. En el transcurso de los años cuarenta, el interés por el tema se fue apagando, tanto en funcionarios como en el público extranjero. Este desgaste se debió a la urdimbre de los factores constructivos y creativos, donde el origen de lo nacional se había establecido a partir de la incorporación y revaloración del arte popular, del arte prehispánico y del concepto de raza, no sólo como testimonio de las grandes culturas, sino como piezas valoradas desde su estética formal. Lo anterior se dio en consonancia con el rescate europeo del arte de las culturas llamadas primitivas, y a su incorporación, por vez primera, a un lenguaje de

vanguardia.

Como reflejo de las estrategias de unificación cultural y estética, y a manera, también, de fuente de integración económica del programa vasconcelista, Roberto Montenegro, en su papel de promotor cultural del Estado, reunió una extensa colección de arte popular a principios de la década de los veinte. Más aún, la revaloración de estos objetos cotidianos abarcó la iniciativa de restaurar el convento de la Merced para formar un Museo de Arte Popular. Aunque este objetivo nunca se alcanzó, en 1934, se exhibió la colección de Montenegro en las salas del Palacio de Bellas Artes; no obstante, hacia principios de los años cincuenta, la indiferencia e incluso el desprecio hacia estas manifestaciones relegaron estas piezas a las bodegas del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde permanecieron durante decenios. Por fin, hacia 1982, las piezas que lograron sobrevivir se integraron al acervo del Museo Nacional de Arte.

La historiografía tradicional del arte mexicano ha marcado el año de 1921, como el punto de partida para la creación de un arte nuevo y moderno. Sin embargo trabajos publicados durante los últimos años han mostrado cómo muchas de las preocupaciones ideológicas y estéticas adoptadas durante el régimen de Obregón se delinearon gracias a personajes puente entre el porfiriato y la posrevolución, y en particular, a integrantes del Ateneo de la Juventud, como José Vasconcelos y Diego Rivera. La función de la plástica mexicana durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) debe reconstruirse como un periodo rico, lleno de contradicciones, pugnas y complejidades ideológicas, por lo que es necesario distinguir las maneras en que se conceptualizó y plasmó “lo nacional” durante estos primeros años de unificación y restructuración del país, y analizar el movimiento muralista no como un movimiento homogéneo en bloque, sino a través de su fragmentación y su riqueza como parte de un ambicioso proyecto de Nación.

El panorama artístico posrevolucionario presentó una diversidad de posturas ideológicas y estrategias estéticas sobre la manera en que deberían desarrollarse las artes visuales en el México nuevo y en la construcción de un nuevo orden. La convivencia simultánea y en ocasiones antagónica de diversos

proyectos y la participación de un mismo artista en distintos grupos artísticos y propuestas vanguardistas ha sido ignorada por discursos que desdibujan la riqueza y complejidad del proceso. La revisión de distintas estrategias nacionalistas permitirá no sólo recrear polémicas de la época sino explorar las diversas facetas del problema.

Durante el periodo presidencial de Álvaro Obregón, el tema de lo nacional rebasó los espacios del debate entre académicos y artistas, y logró convertirse en un proyecto de Estado. El generoso presupuesto que se asignó a la educación, muestra que, para Vasconcelos, la mejora social y económica de la nación sólo podía lograrse por medio de su transformación y unificación cultural en el que las artes plásticas desempeñaban un papel predominante. Varias estrategias fueron puestas al servicio del proceso de legitimación del régimen y adoptaron una función propagandística con el fin de conformar una visión del México posrevolucionario moderno.

La formación del SOTPE, a finales de 1923, trajo consigo un cambio en la concientización de los artistas y, por ende, nuevas rutas en los contenidos de sus obras por lo que los conflictos con las ideas filosóficas de Vasconcelos se acrecentaron. El nacionalismo promovido desde el Estado, además de consolidarse como factor ideológico, se adoptó como una práctica política de unidad.

EXPOSICIÓN DE BRASIL, 1922

Hacer presente la imagen de un México unificado a través del arte, tanto en el interior como en el exterior del país, fue uno de los objetivos de la posrevolución. Durante el régimen de Álvaro Obregón, los pintores se convirtieron en líderes intelectuales impulsados por Vasconcelos como jefe del Departamento Universitario y después como Secretario de Educación Pública. Durante esos primeros años, la distinción entre arte popular y prehispánico no fue evidente y predominaron las ideas de artistas como Adolfo Best Maugard, Jorge Enciso,

Roberto Montenegro y el Dr. Atl que, al trabajar estrechamente con Vasconcelos, dieron prioridad al rescate y promoción del arte popular. Lo nacional se ligó a los sectores populares, a sus fiestas y creaciones artísticas; tiempo después fue ganando terreno la idea de un arte nacional vinculado al arte prehispánico propugnado, principalmente, por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Para las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia de 1921, Roberto Montenegro y dos ateneístas, el ingeniero Alberto Pani, entonces secretario de Hacienda, y Jorge Enciso, propusieron realizar una exposición de arte popular mexicano. El gobierno de Obregón acogió la iniciativa como el evento principal, con lo que asumió de manera oficial, la identificación del arte popular con la cultura nacional. Formaron parte del comité de festejos, Best Maugard y Diego Rivera, quienes invitaron al Dr. Atl a realizar la publicación que acompañó la muestra. Dividida en dos volúmenes, uno de texto y otro de ilustraciones, Atl realizó un trazo esquemático y un estudio “crítico” de las artes populares mexicanas, resultado de sus viajes y de su observación de los objetos que Jorge Enciso y Montenegro reunieron para la exhibición. Como el propio Atl comentó en la introducción del libro, el proyecto significaba desde el ámbito oficial, el primer esfuerzo por “exponer, clasificar o determinar el valor de aquello que después de la pasión por las revoluciones, es lo más mexicano de México: las Artes Indígenas”. Sin duda, esta muestra fue el acontecimiento que marcó la diferencia en la manera en que Porfirio Díaz había celebrado, en 1910, las Fiestas del Centenario de la Independencia. No obstante, cabe destacar una paradoja: la exposición se presentó en el pabellón que albergara la exhibición española en los festejos del 1910. A pesar de la pretensión revolucionaria del discurso, la estructura del programa guardó estrecha semejanza con la que once años atrás se había organizado, aún bajo los parámetros de orden y progreso del porfiriato.

La idea de lo que era México consistió en una compleja combinación de un discurso popular revolucionario aunado a elementos patrióticos enraizados en argumentos antropológicos, sociológicos y artísticos que se habían sintetizado en el porfiriato.

En marzo de 1921, Brasil invitó la participación de México en los festejos de su Independencia que se llevaría a cabo en septiembre del año siguiente. Aunque aún eran los inicios del régimen de Obregón, México había alcanzado cierto nivel económico y logrado una centralización política entre las facciones revolucionarias que le permitieron aceptar la invitación. Los festejos de Brasil le brindaban la oportunidad de fortalecer su reputación internacional y presentar la imagen de una nación económica y políticamente estable y segura, pero sobre todo, revolucionaria y popular. Además de difundir esta imagen, Vasconcelos viajó al Brasil con el mandato de promover los logros alcanzados a través de la educación y el arte como agentes portadores de una nueva ideología, y la necesidad de estrechar lazos a través de la idea de una Iberoamérica unida con el deseo de que fluyera el intercambio de ideas y productos. Ante la pregunta de una reportera sobre cuál debía ser la labor para hacer de América Latina una identidad libre e independiente, Vasconcelos respondió: “La salvación es nacionalismo lúcido y amplio y consciente de la misión histórica que tienen las razas”.

En un régimen en vías de consolidación, la creación de una imagen nacional es un tema medular donde los símbolos y las formas son decisivos. Fueron Vasconcelos y su equipo quienes dieron forma a la retórica ideológica de la muestra.

Al principio, Alonso Torre Díaz, embajador de México en Brasil, siguiendo los lineamientos del discurso del porfiriato, propuso enviar reproducciones del Museo Nacional, como la Piedra del Sol o el Chac-mol y construir un pabellón en estilo azteca. Aunque Obregón intentó presentar algo distinto a lo que Porfirio Díaz había ofrecido al mundo en certámenes anteriores, acabó por remitir un doble discurso: por un lado decidió enviar la Exposición de Arte Popular que se había presentado para los festejos de la Consumación, pero a la vez, ofreció como regalo al Brasil, la réplica de la escultura de Cuauhtémoc que ordenó hacer a Tiffany Company y que en 1887 había realizado Miguel Noreña como el emblema de indigenismo del porfiriato.

Obregón, consciente de la reputación y las buenas relaciones de Vasconcelos con los intelectuales del sur del continente, lo nombró embajador especial de México para los festejos del Centenario de la Independencia de Brasil y portavoz intelectual del nuevo México revolucionario. Días después de la inauguración del edificio de la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos comenzó un viaje que abarcó de agosto a noviembre, rumbo a América del Sur; visitó Brasil, Uruguay, Argentina, Chile y terminó en Washington. Claude Fell, en *Los años del águila*, anota que Vasconcelos en su libro *El desastre*, declara que su creciente popularidad alcanzada al frente de la SEP había nutrido recelo en el general Obregón y Plutarco Elías Calles, por lo que decidieron mantenerlo alejado del país durante un tiempo para, mientras tanto, instalar hombres de su confianza en cargos importantes de la Secretaría. Sin embargo, Vasconcelos, al parecer gustoso, aceptó el viaje pues era su oportunidad para exponer su interés en torno al concepto y misión de la raza iberoamericana así como para compartir la experiencia mexicana del programa artístico implantado a través de la SEP, y proponerlo como paradigma y referente artístico de un nuevo arte nacional.

Vasconcelos había estado en Sudamérica antes de 1922 y tenía el deseo de regresar para replantear su idea de Latinoamérica y proclamarla como una raza líder en el mundo. El entonces ministro sabía que el intercambio cultural entre regiones latinoamericanas se materializaría en el viaje, fortalecido por la circulación de personajes y publicaciones. Si bien asumió el control de la participación de la comitiva mexicana y se convirtió en portavoz de la cultura nacional, su interés y contribución se concentraron, fundamentalmente, en expresar su propuesta de Latinoamérica como raza líder, a través de una serie de conferencias, entrevistas y discursos que ofreció en diversas sudamericanas, haciendo de la imagen de México la expresión por excelencia de la raza que había soñado. Fue en la conferencia “El problema de México” que dictó en la Academia Brasileña de Letras, donde Vasconcelos definió su interés por el nacionalismo y América Latina, al afirmar:

El nuevo nacionalismo mexicano es la expresión legítima del sentimiento iberoamericano [...] demuestra el renacimiento del alma

nacional y su tendencia nacionalista, en todas las ramas de la actividad: en la legislación, en las artes, en las letras y en las costumbres. [...] por medio de la música, del dibujo y del canto se viene haciendo en México la mayor propaganda nacionalista.

A la prolongada travesía de Vasconcelos, lo acompañó parte importante del equipo que había colaborado con él en la construcción del edificio de la Secretaría de Educación Pública: los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma, y literatos como Carlos Pellicer, entonces subjefe del Departamento de Bellas Artes, y Julio Torri, jefe del Departamento Editorial.

Fue el propio Vasconcelos quien ofreció el discurso de inauguración para el monumento a Cuauhtémoc, dejando al secretario de Comercio la apertura de la Exposición de Arte Popular. Mauricio Tenorio, quien realizó un estudio completo sobre México en las ferias de arte, apunta que Vasconcelos, aunque no muy convencido del acto, tuvo que asumir la entrega del monumento. En su discurso, Vasconcelos evitó cualquier referencia al papel que el monumento a Cuauhtémoc desempeñó durante el porfiriato; en cambio, subrayó la unión de las dos naciones:

[...] el bronce del indio mexicano se apoya en el granito bruñido del pedestal brasileño, dimos bronce y nos prestáis roca para asentarnos y juntos entregamos, en estos instantes las dos durezas del rezago de los siglos para que sean como un conjuro que sepa arrancar al Destino uno de los raptos que levantan a los hombres y llevan los siglos con el fulgor de las civilizaciones: el conjuro creador de una raza nueva, fuerte y gloriosa [...] la flecha de Cuauhtémoc apunta a generar el porvenir.

Más adelante expuso su reclamo al colonialismo estadounidense: “no pretendemos volver a la edad de piedra de los aztecas como no aceptaremos volver a ser colonia de ninguna nación [...] ahora reclamamos vida propia y alma propia”.

Aunque el discurso oficial mexicano hizo énfasis en la revaloración de lo popular, la prensa brasileña y el propio protocolo oficial otorgaron mayor importancia a la inauguración de la escultura que a la Exposición de Arte Popular. Por el aprecio y apoyo que Vasconcelos mostró ante las artes populares y la cercanía que entonces tenía con Montenegro, era de esperarse que él fuese figura protagónica el día de la apertura de la exposición, sin embargo, imprimiendo un cariz más comercial a la muestra, permitió que el ingeniero José Vázquez Schiafino, comisario general del gobierno mexicano, pronunciara el discurso de inauguración y, al parecer, por el informe que suscribió la embajada mexicana y las noticias periodísticas, el secretario de Educación no estuvo presente en el acto. Como bienvenida al público Vázquez Schiafino comentó: “México quiso enviarnos algo de lo muy suyo, algo que diera idea del alma nacional, del espíritu popular, de las costumbres, de las tradiciones de nuestra raza”.

México levantó un pabellón en la Avenida de las Naciones, en Río de Janeiro, flanqueado por los pabellones de Dinamarca y Checoslovaquia. Para su construcción, convocó a concurso en diciembre de 1921. Uno de los puntos principales de la convocatoria incluía que el edificio debería ser estilo colonial mexicano. Carlos Tarditti y Carlos Obregón Santacilia (quien fuera el arquitecto del México posrevolucionario) ganaron el concurso y comenzaron los trabajos en abril de 1922. Según el informe de la embajada de México en Brasil, de nueva cuenta, el exterior del edificio guardaba gran semejanza con el que España construyó en la Avenida Juárez de la Ciudad de México en 1910, con motivo de los festejos del porfiriato para la celebración del Centenario de la Independencia: era austero, casi conventual, en contraste con su interior, en cuyo patio, tan lleno de luz y color que recordaba a un patio Sevillano, se incluía una fuente de azulejos. Construido en estilo barroco colonial mexicano, el pabellón tenía una fachada recubierta con imitación de cantera y tezontle, materiales que pretendían otorgarle una sensación arcaica. Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma se encargaron de la decoración interior del edificio de dos plantas, así como el escultor Manuel Centurión; los tres habían trabajado en la decoración de la SEP. Al parecer, en el piso superior se dispusieron los objetos de “valor artístico”: cerámica, sarapes,

sillas de montar, ónix, talavera, libros, bateas y tecomates. Cada salón mostraba decorado distinto pero, por su descripción, pareciera que guardara una estrecha relación con las ilustraciones de revistas que el propio Montenegro realizaba desde principios de siglo. El primero se pintó con tinta negra y blanca sobre fondo de oro viejo y hojas color guinda; otro más desplegaba escenas mexicanas típicas con figuras dibujadas con carbón y gis blanco recortado con tinta de oro; por encima de los dibujos, se leían versos de canciones mexicanas. El salón de la cerámica se decoró con figuras policromas de tipos mexicanos y alfarería nacional. El de las jícaras y bateas, con ramas de sauces colgantes pintadas en negro sobre fondo plateado; el salón de rebozos y cintas se decoró con nopales. Bajo la dirección de Roberto Montenegro se haría la fabricación de mosaico y azulejos decorativos.

La selección y distribución de objetos dio cuenta del interés por mostrar el pasado, en particular, el mundo prehispánico y el colonial. En el vestíbulo se colocaron tres maquetas de yeso de la ciudad prehispánica de Teotihuacán, el templo de Quetzalcóatl y el convento de Acolman. La estantería colocada alrededor del patio albergó fotos de pirámides y ruinas prehispánicas, y numerosos ejemplares de cerámica antigua teotihuacana y moderna, mostrando esta actividad aún viva y como continuación del pasado.

Como homenaje al Brasil, México realizó una edición especial en dos volúmenes del libro-catálogo *Las artes populares en México* que el Dr. Atl había publicado un año antes para nuestras fiestas del Centenario. En el prólogo, Atl mencionó que el libro era resultado de las observaciones de sus viajes y de los productos indígenas encontrados por Jorge Enciso y Roberto Montenegro; además definió las artes indígenas como la expresión más mexicana.

El pabellón, además de exhibir productos mexicanos industriales como muebles del Palacio de Hierro, vinos, licores, cerveza, galletas, fibras, cordeles etcétera. Se proyectaron más de cuarenta películas que se referían a los principales industrias nacionales, a la Ciudad de México, la red ferroviaria, los puentes, paseos y ruinas más notables sin soslayar las, costumbres populares. Asimismo se mostró una

colección de más de mil fotografías de templos y edificios públicos y particulares que mostraban la belleza y adelantos del país.

En ese momento, la arquitectura estaba en auge. La necesidad de contar con edificios que albergaran escuelas y bibliotecas condujo a la recuperación de construcciones coloniales. Además, este rescate visual correspondía a la visión hispanista y a la revalorización que los ateneístas, y en particular Vasconcelos, hicieron de la arquitectura colonial al considerarla sustento de un estilo nacional contemporáneo y síntesis de todas las civilizaciones.

Al igual que el movimiento indigenista en la arquitectura, el hispanista partió del debate sobre el nacionalismo en México desde fines del siglo XIX. Para 1922, el indigenismo posrevolucionario se había redefinido por la convergencia de varios fenómenos: la movilización popular de la Revolución, la metamorfosis por una estética cosmopolita más social y afín a la vanguardia, y por disciplinas como la antropología y la arqueología como el paradigma cultural. La política cultural oficial delineó el significado de una nueva nación revolucionaria. La combinación de estos factores favoreció la aceptación de motivos indígenas en plásticas cosmopolitas.

En una entrevista, Vasconcelos declaró al diario *Journal de Comercio*, de Brasil, que su viaje procuraría el intercambio de profesores universitarios y que, no obstante los costos implícitos, era necesario realizar el esfuerzo. Antes de su estancia en Chile, Vasconcelos había invitado a la “eminente poetisa chilena, gloria de América del Sur y de toda la raza latinoamericana, Gabriela Mistral”, para que apoyase la reforma educacional, pero también para estrechar lazos e intensificar el “intercambio de ideas y el intercambio de productos”. La encomienda inicial de Mistral fue ofrecer conferencias sobre literatura hispanoamericana y componer himnos y cantos para escuelas pero, al poco tiempo, el ministro le pidió preparar un libro de lectura para mujeres y la integró a su cruzada de enseñanza rural e indígena. Desde su llegada, Mistral no dejó de encabezar actos de inauguración de escuelas y bibliotecas que llevaban su nombre. También se hizo cargo de escribir la leyenda de la Caperucita Encarnada que formó parte de la

decoración realizada por Carlos Mérida en la de la Biblioteca infantil de la SEP. En sus escritos, la poetisa dejó testimonio del modo en que el pueblo y la naturaleza de México la acogieron y cómo se sintió aquí, plena y viva. Entusiasta, la maestra formó parte del movimiento educativo y se insertó de inmediato en el contexto mexicano como el único personaje femenino sobresaliente en esa primera década posrevolucionaria. En sus cartas abundan las referencias a su estancia en México (1922-1924). Desde su casa de San Ángel, donde entonces vivía, escribió a principios de 1923, a Pedro Aguirre Cerda:

Por gratitud hacia este Gobierno, me he salido un poco del marco de trabajo que me había impuesto: escribir versos y prosa escolar para los cantos de las escuelas mexicanas y para un Libro de Lectura de la escuela que lleva mi nombre. Voy a hacer algo más: ayudar al ministro Vasconcelos en la organización de escuelas de indígenas, a raíz de un congreso de maestros misioneros que me tocó presidir y cuya labor me interesó profundamente.

En una conferencia ofrecida en 1950, Mistral recordó que a su llegada a México:

la palabra *Revolución* cubría calles, oficinas, colegios, pero el México nuevo conservaba todas las virtudes de su mujerío[...] y [...]cancelada la maquinaria bélica, llenaban nuestras rutas los camiones de maestros misioneros cargando bancos y pupitres escolares y las nuevas cartillas para enseñar a leer a la infancia, los nuevos principios.

Aunque la prensa chilena calificó a Vasconcelos como “huésped molesto” por sus opiniones “izquierdistas”, sus comentarios “subversivos e inconvenientes” y sus ideas sociales de corte bolchevique, la estancia del ministro en Uruguay, Brasil y Argentina tuvo una resonancia positiva, pues logró plantear la labor educativa de México como la Revolución transformada en gobierno.

Durante todo el viaje de Vasconcelos, numerosos cuadros de canto y baile acompañaron su gira por las distintas ciudades, como parte de las estrategias

nacionalistas que el gobierno puso en marcha, tanto en el interior como el exterior del país. En el festival de arte mexicano que se celebró en el Teatro Municipal de Brasil, se entonó *La tehuana*, *La sandunga* y *Cielito lindo* con el propósito de “promover los sentimientos patrióticos en fiestas al aire libre donde se bailan y se cantan aires nacionales, españoles y latinoamericanos que sirven no sólo para intensificar el sentimiento patrio sino también el sentimiento de la raza iberoamericana”.

CHINAS POBLANAS Y TEHUANAS

Como parte del interés por introducir la estética del arte popular a las altas esferas del público mexicano, el comité de las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia incluyó en su programa oficial una “Noche mexicana” que, como parte del esfuerzo de difusión nacionalista, se llevó a cabo en el Bosque de Chapultepec. Best Maugard participó en el diseño de la escenografía en la cual aplicó los motivos y principios reunidos en su libro *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, el cual se introdujo por entonces en las escuelas de enseñanza básica.

Con la intención de “marcar una nueva etapa en las manifestaciones artísticas del país” y de mostrar el alma de la república mexicana “dispersa y casi olvidada por los intelectuales exóticos y por el pueblo”, incluyó la presentación de un baile acompañado por música de aires populares. Según anotó el *Universal Ilustrado*, miles de chinas poblanas y tehuanas mostraron “la gracia exquisita de su raza”. Ante el éxito del espectáculo, se trasladó al Teatro Arbeu pero, al parecer, la crítica teatral no se mostró tan generosa como el público. En opinión del articulista Jerónimo Coignard,

[...]sólo yendo a buscar ahí [en el arte popular] nuevas inspiraciones, los artistas pueden encontrar nuevos modos, sobre todo aquellos que reflejen el temperamento particular de su nación. El diseño del escenario se basó en las artes decorativas de nuestros artesanos anónimos, en particular en las bateas

laqueadas de Michoacán, las canciones de nuestros músicos desconocidos y los bailes tradicionales de nuestras colectividades indígenas.

Tehuantepec ya había sido ensalzado como paraíso idílico en los murales de la Secretaría de Educación Pública; asimismo fue una región visitada por varios pintores en un viaje al sureste del país, promovido por Vasconcelos. De nueva cuenta, el istmo de Tehuantepec sirvió como marco para exaltar las tradiciones populares y la vida rural cotidiana y como motivo principal de la noche mexicana de los festejos. La escenografía de uno de los números obedeció al propósito de sintetizar el paisaje de Tehuantepec como un bailable pictórico, con movimientos cadenciosos equiparables a la vida y vegetación exuberante que dominan el istmo.

Para el baile de las chinas poblanas, la decoración cambió de manera tajante: ya no rigieron los tonos vivos de la tierra caliente del istmo, sino que el predominio fue de ocre y grises donde las chinas poblanas, acompañadas de charros, interpretaron el jarabe con entusiasmo y soltura. Para resaltar la importancia y propiciar la mejor comprensión del cuadro teatral, el periodista citado argumentaba que el baile, “es cosa nuestra, estilizada, elegantizada, refinada todo lo posible, para que pueda exhibirse decorosamente en el escenario en que se balanceó admirablemente, por cierto, la Sra. [Anna] Pavlova”. Así, al gusto de las élites, se reconstruía una estética de lo popular, como “un esfuerzo para crear arte nuestro, que esté libre de prejuicios ajenos, y que sea la lengua simbólica en que diga su sentir propio y original del alma de México”.

No era la primera ocasión que entraba a escena la china poblana y el charro como parte de la imagen de la mexicanidad. En realidad, fue la reconocida bailarina de ballet clásico Anna Pavlova quien, en 1919, bailó el jarabe tapatío con zapatillas de punta y la indumentaria de china poblana. Después de una larga gira por Estados Unidos y Sudamérica, Pavlova triunfó en México al presentar una variedad de programas de ballet clásico en diferentes escenarios: desde el Teatro Principal y el Arbeu hasta la Plaza de Toros de la Condesa donde presentó

Fantasía mexicana en la que incorporó como tema principal la danza popular del jarabe tapatío. Eva Pérez, una de las mejores bailarinas-triples de entonces, colaboró en la coreografía; Adolfo Best Maugard participó con la escenografía; y Manuel Castro Padilla fue el responsable de los arreglos musicales. Sólo una mirada extranjera se daría el permiso de reunir en estos primeros años con irrefutable éxito, la figura popular de vestido bordado profusamente de la china poblana en pareja con la de un hacendado personificado en la figura del charro, así como de retomar, por un lado, los conceptos y técnicas modernas, y por otro, las danzas y bailes populares e indígenas.

Ya desde 1917, retratos de mujeres de la alta sociedad con estos atuendos habían comenzado a participar de la iconografía nacional y a decorar lujosas salas; más aún gozaban de gran popularidad los retratos que provenían del lápiz y pastel de Alfredo Ramos Martínez. Pero fue a partir del triunfo de los espectáculos cuando la china poblana se tornó inseparable compañera del charro que, poco después, con la ayuda del cine, se convertiría en figura protagónica y modelo de la masculinidad mexicana. Así, chinas poblanas y tehuanas poblaron las portadas de diarios y revistas. Retratos de mujeres con sombrero de charro, zagalejo a la cintura y envueltas en rebozos se estereotiparon como personajes nacionalistas.

DECORADOS MEXICANOS

Ya se ha destacado aquí que los programas propuestos por el Departamento de Bellas Artes, formaron, de manera explícita, parte de la mayor propaganda nacionalista del régimen de Obregón, y se insertaron en las metas y proyectos sociopolíticos con el objeto de simular una identidad nacional ante la fragmentación social y política de los años que tras de sí dejó la lucha armada. Con el fin de lograr la administración más eficiente, la labor educativa se dividió en tres grandes rubros: escuelas, bibliotecas y bellas artes. Como parte de este último, el método de dibujo propuesto por Best Maugard, constituyó una pieza importante del programa educativo de Vasconcelos, y su enseñanza y difusión se vinculó a diversos públicos tanto en el país como en el extranjero.

La Dirección de Dibujo, a cargo de Adolfo Best Maugard, tenía la responsabilidad del fomento y desarrollo del arte en todo el país, y de impartir la enseñanza artística en escuelas de educación básica. Con el apoyo de Vasconcelos, entre 1921 y 1924, cerca de setenta profesores especializados del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales formaron parte de este movimiento “a favor del arte mexicano” e impartieron el método de dibujo desarrollado por el propio Best Maugard, en las escuelas públicas primarias, normales y escuelas industriales con el propósito de estimular la vena artística entre los niños y jóvenes, y lograr así una producción de un arte “mexicano” que exaltara el espíritu nacional. De esta manera se incorporaron al proyecto y a las brigadas, destacados pintores de diferentes tendencias artísticas como Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Julio Castellanos, David Alfaro Siqueiros, Rosario Cabrera, Miguel Covarrubias, Agustín Lazo, Leopoldo Méndez y Lola Cueto. Cada profesor tenía a su cargo dos o tres escuelas primarias y la capacitación de maestros en los distintos planteles.

El método que Best propuso como parte de la reconstrucción de un México nuevo, de cierta manera marcó un estilo e inevitablemente dejó huella en la producción plástica temprana de la mayor parte de estos artistas, al adaptar el vocabulario visual del método a su obra personal.

Con el propósito de producir imágenes decorativas de carácter “mexicano” y un arte “netamente nacional” el artista formuló su método de enseñanza del dibujo con base en la recuperación de siete motivos formales considerados como la esencia expresiva del arte indígena y popular y que en su opinión sintetizaban el “alma del pueblo” y la expresión tradicional de la “raza”. Tras estudiar la superficie decorativa de la cerámica prehispánica y la artesanía regional, Best sostuvo que en el arte mexicano se mantuvieron, desde el arte prehispánico, siete elementos formales que se mezclaron con el arte español y el asiático –a través de la influencia de la Nao de la China– y que habían perdurado a través del arte popular. El contacto de Best con los diseños de la cerámica prehispánica se remonta a 1911, cuando trabajó junto al antropólogo Franz Boas, dibujando más

de doscientas piezas para ilustrar álbumes que publicó la entonces recién creada Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana.

Debido al “lamentable atraso” y evidente desviación en la orientación estética en la enseñanza del dibujo, hacia 1917 se comisionó a Best Maugard para visitar las cátedras que se impartían en las escuelas industriales con el fin de que unificar los criterios de los maestros en la materia. Para realizar este proyecto, Best recibió tres nombramientos nominales de profesor: dos de la Escuela de Artes y Oficios para Señoritas, y uno de la Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada. También se le comisionó para que, con carácter de profesor de dibujo, se encargara de encauzar los procedimientos estéticos de los maestros de las asignaturas ligadas con la enseñanza del dibujo, pintura decorativa y trabajos manuales.

Si bien en la concepción de Best aún subyacían ideas ateneístas de considerar el aspecto decorativo del arte popular como síntesis del alma nacional, estas nociones también se relacionan con el interés de las vanguardias europeas en revalorar el arte primitivo, preceptos con los cuales el artista se nutrió durante su estancia en París. En una entrevista que *El Universal Ilustrado* realizó el 6 de julio de 1922 al pintor, Best declaró que “la cuestión es no desaprovechar las fuerza de este arte nuestro. No hay que renunciar a las influencias extranjeras, tan solo se necesita mexicanizarlas”. Con un concepto de mestizaje como mezcla racial y cultural así como metáfora iconográfica, Best sintetizó las cualidades estéticas del arte popular y seleccionó siete trazos que aparecen con mayor frecuencia en el arte indígena para formular una especie de alfabeto del arte mexicano con el que pretendía ofrecer la fórmula para crear el “arte actual mexicano” que incluyó en su método: la línea espiral, desarrollada a la derecha y a la izquierda; el círculo; el medio círculo; la forma “S”; la línea ondulada; la línea en zig-zag; y la línea recta en cualquier posición. En su producción artística, Best imprimió a los fondos de sus composiciones un tratamiento liso y oscuro acompañado de las figuras estilizadas y líneas ondulantes que caracterizan sus piezas y que a la vez recuerdan el trabajo de los baúles de madera laqueada de Olinalá, Guerrero.

Con la intención de extender por toda la República dicho sistema de enseñanza, a finales de 1923, la Secretaría de Educación Pública, editó el manual en el que Best plasmó los fundamentos estéticos del método de dibujo. El uso de este manual fomentaría la creatividad latente en el pueblo mexicano, pero debido a la salida de Vasconcelos en 1924, al cambio de régimen, y la disgregación de su equipo, el método sufrió serias modificaciones. A partir de 1925, la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales quedó convertida en una simple sección y desapareció la enseñanza de dibujo implantado por Best con la justificación de que dicho sistema sólo comprendía el dibujo decorativo de estilo mexicano. Best ocupó la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales desde 1921 hasta que Rodríguez Lozano lo sustituyó en enero de 1924; entonces el método se modificó parcialmente, pero el sistema se suprimió por completo a partir de enero del año siguiente, cuando Juan Olaguíbel reemplazó a Rodríguez Lozano. Desde su implantación, el método fue blanco de la crítica de algunos artistas e intelectuales, como Salvador Novo, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, por considerar limitado el uso decorativo de siete tipos de líneas para cualquier composición. En opinión de Diego Rivera, por ejemplo, el método era “una taquigrafía para dibujo ornamental”, del todo inadecuado para desarrollar el instinto y la imaginación del niño, pues no hacía sino aprisionar su personalidad dentro de nuevos moldes, según escribió en la revista *Mexican Folkways*, en 1926. Otros más lo consideraron folklorista, dirigido a un público de turistas. Sin embargo, el método trascendió fronteras y, hacia 1926, se hizo una primera publicación en inglés en Estados Unidos seguida de ediciones posteriores hacia mediados de los años treinta. En 1923, en pleno apogeo de su método, Best Maugard viajó a Estados Unidos donde ofreció una serie de conferencias sobre los lineamientos del sistema de enseñanza implementado en México.

Con adaptaciones al arte indígena de Estados Unidos, Emma MacCall publicó ese mismo año un artículo en *The University High School Journal*, titulado “Adventuring with the seven motives of creative imagination” en el que proponía implantar el sistema para la niñez y juventud estadounidense.

MOSTRAR AL MUNDO QUE LOS NIÑOS MEXICANOS NACEN ARTISTAS

A partir de la renuncia de Vasconcelos a la SEP (1924) y del cambio de régimen, las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) se adaptaron a las necesidades del discurso ideológico del presidente Plutarco Elías Calles y fue entonces cuando, gracias al renovado apoyo, lograron su máximo esplendor. En ese momento las EPAL abrieron sus puertas no sólo a estudiantes de la Academia sino que ampliaron su acción al admitir a niños indígenas y mujeres y, en una segunda etapa, incluyó la participación de obreros y sus hijos. Como apunta Karen Cordero en un estudio sobre la obra de Ramos Martínez, durante este periodo se reforzó el sentido populista y con José Manuel Puig Cassauranc a la cabeza de la SEP, se mostró un deliberado interés por integrar a los niños del sector rural y suburbano al proyecto nacionalista del régimen, con la consigna de permitir que aflorara la personalidad del artista y, en particular, la de los niños indígenas. En estos años, el énfasis se puso en la habilidad artística innata del indio como una vía para integrar al proyecto nacionalista, a campesinos y trabajadores de los alrededores de la Ciudad de México.

Para lograrlo, las EPAL recibieron vigoroso apoyo estatal y en mayo de 1925, abrieron sus puertas tres nuevos planteles con el propósito de incorporar a la población de Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo, bajo la dirección de Rafael Vera de Córdoba, Francisco Díaz de León y Fermín Revueltas, respectivamente.

En el periodo presidencial anterior, debido al lugar que el gobierno de Obregón brindó a la educación artística se implantó de manera simultánea el método de Best Maugard y se apoyó a las Escuelas de Pintura al Aire Libre como un modo de cohesión social y como canales de transmisión de nuevos valores plásticos sustentados en el concepto de raza. En este punto, las vanguardias europeas ejercieron influencia en la propuesta de Alfredo Ramos Martínez al crear las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Durante su estancia en Europa a principios de siglo, el artista asimiló la estética impresionista y las premisas del primitivismo.

Las EPAL funcionaron en diferentes etapas y el sentido que adquirieron en el contexto cultural también fue distinto. La primer Escuela de Pintura al Aire Libre operó en México de 1913 a 1914, durante la primera gestión de Ramos Martínez al frente de la Academia Nacional de Bellas Artes. En esos momentos de gran inestabilidad política y social por la que atravesaba el país, sumido en la lucha armada, y ante la ola de inconformidad de los alumnos de la escuela, Ramos Martínez concretó un nuevo plan de estudios que tendía a renovar la enseñanza artística y conjuntar esfuerzos anteriores, y a la vez, logró introducir nuevas preocupaciones estéticas en el ámbito académico. Una de sus mayores aportaciones fue la clase de dibujo de paisaje al aire libre como parte de la formación curricular de los estudiantes. Para ello, tomó en arrendamiento una casa de campo a orillas del Canal de la Viga, en Santa Anita, con el propósito de que los alumnos realizaran estudios en contacto directo con la naturaleza, en lugares característicos de México, y despertar desde el inicio, el gusto por las bellezas mexicanas e iniciar un arte “genuinamente nacional”. En este espacio se permitía a los alumnos explorar de manera más libre las enseñanzas impresionistas –en lo que se refiere a sintetizar un instante y a la descomposición del color– que el mismo artista practicó, sobre todo durante su residencia en París.

En una segunda etapa, cuando Ramos Martínez retomó la dirección de la ENBA, en 1920, reactivó la idea de abrir las Escuelas de Pintura al Aire Libre en Coyoacán, pero ahora, el ideario acorde al programa posrevolucionario se centró no sólo en recibir alumnos regulares de la escuela, sino también en incluir a la población infantil de zonas cercanas. De acuerdo a los nuevos criterios ideológicos establecidos en los años posrevolucionarios, nuestro pueblo poseía cualidades artísticas innatas, por lo que Ramos Martínez creía indispensable darle al discípulo libertad absoluta para expresarse: la función de los maestros de la EPAL debería limitarse a vigilar y guiar al alumno en la realización de sus trabajos, y mostrarle algunos principios técnicos, para propiciar que aflorara la emoción del artista.

El tratamiento espontáneo e intuitivo de las obras y mayor libertad en la aplicación del color, permitía alejarse de los cánones académicos establecidos y

explorar un tratamiento primitivista deliberado como parte de la preocupación por crear un arte nacional. En 1920, Ramos Martínez escribió:

Para generar arte verdadero tenemos irremisiblemente que ir hacia lo nuestro, inspirándonos en nuestro medio ambiente[...] ¡nuestro cielo, nuestras ricas montañas, nuestras costumbres y toda nuestra vida, tan rica y pintoresca! Soy un gran optimista porque considero que nuestro gran pueblo está verdaderamente dotado para las artes en general.

Las obras realizadas por los alumnos, se caracterizaron por mayor soltura en el trazo, por una paleta más luminosa y una síntesis cromática.

Hacia 1923, asistían a las clases cerca 1,600 alumnos a quienes se les proporcionaba de manera gratuita el material necesario. Al cabo de tres años, la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán se trasladó al convento de Churubusco y, al paso de los años se acrecentó el interés en recrear personajes populares y las costumbres locales. La representación recurrente de iglesias y claustros de conventos coloniales respondió tanto al entusiasmo con el que los maestros de las EPAL instaban a sus alumnos a captar la naturaleza como a reflejar parte del entorno local inmediato con el objeto de fomentar el interés por la belleza de la Patria y crear un arte nacional, pero también se debió a la visión hispanista y la revaloración del arte colonial como tema de gran relevancia en el pensamiento ateneísta, acrecentado en su preocupación por el saber y la espiritualidad de la vida monástica. En realidad desde la primera década del siglo XX, en la plástica de pintores como Germán Gedovius, Saturnino Herrán, Romano Guillemín y Luis G. Serrano, las escenas conventuales fueron recurrentes, al considerarlas sustento de un estilo nacional contemporáneo y síntesis de todas las civilizaciones.

Para ratificar la importancia que se otorgaba al trabajo artístico de los niños, en 1925 se llevó a cabo la primera exposición de las EPAL realizada fuera de la Academia: en el Palacio de Minería. Una vez más, el Dr. Atl, por medio de un

artículo, pretendió inscribir la muestra en los parámetros de recuperación de lo popular, al afirmar que la exposición constituía uno de los productos más importantes y típicos de las artes populares en México.

Sin embargo, esta apreciación comenzaba a percibirse errada. Artistas como Carlos Mérida, quien entonces realizaba una intensa labor de crítica, dividió en dos grupos el lote de obras exhibidas; calificó al grupo más numeroso como “expresión puramente pictórica” (en relación a los valores plásticos) y al otro, más reducido, como producto del sentimiento estético del pueblo. En su opinión, la mayoría de los cuadros no hablaban de un sentimiento nacional y estaban pintados con un criterio atrasado, pues los maestros seguían imponiendo “modos impresionistas” y empleaban hasta la saciedad elementos decorativos populares. En su reseña añadió: “es intolerable seguir pretendiendo hacer un arte nacional a base de jarros de Guadalajara, y bateas de Michoacán”.

La exposición celebrada al año del siguiente contó con la asistencia de mayor número de público y la revista *América* llegó a asentar que

todos los niños de México dibujan y pintan con gran intuición del volumen y del color, y sus producciones están en el plano de las verdaderas obras de arte [...] nuestros pintores de las escuelas libres en las interpretaciones del abrupto paisaje mexicano, revelan un sentimiento estético verdaderamente extraordinario que, de perdurar, llegará a formar una verdadera raza de artistas.

Más aún, sobre el mérito de Alfredo Ramos Martínez, declaró el articulista, “estriba en haber comprendido que los niños mexicanos nacen artistas”.

La crítica se volcó en halagos sobre los resultados de las EPAL, en particular entre 1925 y 1927. En 1926, la SEP publicó la *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre* con un texto introductorio de Salvador Novo. Ante el éxito de las muestras, se decidió exhibir la pintura de los niños en diferentes ciudades europeas, donde, de nueva cuenta, se cosecharon comentarios favorables de críticos y del público. *La exposición de la joven pintura mexicana* viajó con éxito durante varios años por París, Berlín, Madrid, Boston y Los Ángeles. El énfasis ya

no residía sólo en el mestizaje sino en las cualidades del niño en cuanto a la frescura e ingenuidad de su interpretación. Se argüía ante el mundo, que mientras más puros fueran los orígenes raciales de un alumno mayor pureza y originalidad había en su obra.

Plegados a una educación popular, antiacadémica y “nacionalista” y dirigidos al sector obrero urbano, en 1927 se crearon dos Centros Populares de Pintura, ubicado uno en Nonoalco y otro en San Pablo bajo la dirección de Fernando Leal y de Fernández Ledesma. En reflejo de su entorno, su producción estuvo más enfocada hacia la técnica del grabado por ser un medio económico y de mayor difusión.

Mientras la crítica internacional acogía de manera favorable el proyecto, en el seno de la propia Academia Nacional de Bellas Artes, artistas e intelectuales comenzaron a manifestar su inconformidad ante sus métodos de enseñanza. En diciembre de 1928, tras el cambio de régimen, Ramos Martínez abandonó la dirección de la Academia y en enero de 1929 los diez planteles que formaban las EPAL, incluyendo los centros populares de pintura, pasaron a formar parte del Departamento de Bellas Artes de la SEP, desligando su actividad de la Escuela Nacional de Bellas Artes, motivo que provocó su paulatina desaparición.

La falta de presupuesto aunada a las críticas hacia sus métodos de enseñanza libres, ahora considerados demasiado intuitivos y poco rigurosos, llevaron, en 1932, a la revisión de los programas de estudio, encargada a Rufino Tamayo, Adolfo Best Maugard y Leopoldo Méndez. Ante las críticas, Rufino Tamayo, a nombre de la comisión, estableció el requisito de que las EPAL, para ser catalogadas como tales, debían impartir enseñanza en vez de limitarse a funcionar como simples centros de dotación de materiales para ser utilizados libremente sin orientación alguna. A partir de ese momento, los alumnos inscritos, para ser aceptados, debían someterse a un periodo de prueba con el fin de conocer su sensibilidad y encauzarlos según su tendencia. El nuevo programa no permitiría una estancia mayor de tres años en los planteles e incitaría a los alumnos a

ejercer su imaginación con el fin de establecer un nexo entre la obra de arte y la naturaleza, considerada sólo como un elemento de referencia.

En la obra hoy conocida como *Musas de la pintura*, realizada en 1932, Tamayo hizo patente su preocupación por recrear el proceso de creación y de representación artística que tanto le inquietaba en esos momentos. En realidad este mismo cuadro se expuso por vez primera con el título de *Pintura infantil*, nombre que sin duda es necesario recuperar, pues agrega sentido a la interpretación de la escena. No es difícil pensar que debido al desprestigio y decadencia que sufrieron las EPAL y el trabajo artístico infantil, Tamayo rebautizara su cuadro hacia 1937 cuando lo exhibió de nuevo, ahora en una galería de Nueva York. La composición de *Pintura infantil* es compleja pues representa de manera alegórica, el estudio de un pintor: elementos superpuestos y acciones simultáneas conforman un mismo espacio en el que establece el juego donde un cuadro refiere a otro, la pintura dentro de la pintura.

En el programa de estudios de las Escuelas de Pintura y Escultura de la SEP que Tamayo formuló a finales de 1932, incluyó importantes conceptos pictóricos que, de una u otra manera ,expuso en su trabajo plástico. Sugería, por ejemplo, una educación básica que afirmara la sensibilidad del estudiante y fuera fundamento de su formación. El artista puso énfasis en estimular la imaginación para evitar un nexo estrecho y directo entre la obra de arte y la naturaleza: en su opinión, el arte era producto de la imaginación aunque utilizara las formas existentes en la naturaleza como fuente de referencia.

En *Pintura infantil*, la imaginación, representada por dos musas cuya forma refiere a los ángeles de lámina recortada provenientes de la imaginería popular, sostienen y a la vez enmarcan un lienzo sobre el que pinta a un niño artista que, sentado de espaldas, viste una camisa de marinero. A su lado, una figura gemela de torso moreno y desnudo parece expuesta al mundo exterior. Con pincel en mano y de espaldas al espectador, el artista ignora su entorno y concentra su atención sobre un gran lienzo que abarca la totalidad del campo visual. Una de las musas muestra al joven pintor el orbe, representado por una esfera de cristal que

pende de un hilo. A manera de creación –y no imitación– se despliega la figura de un caballo de trazos sintéticos sobre la tela.

A partir de enero de 1933 y durante 1934, Tamayo colaboró en el proyecto cultural del Estado, ocupando el cargo de jefe de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes. La enseñanza artística dejó de ser una prioridad en los nuevos proyectos culturales del gobierno por lo que, en 1935 se suprimió el presupuesto designado a las EPAL y una a una fueron desapareciendo. Dos años después cerró sus puertas la última Escuela de Pintura al Aire Libre localizada en Taxco. Ya desde principios de la década de los treinta, la discusión sobre lo nacional se desplazaba a otros territorios que intentaban abrir la búsqueda a las lecciones del mundo.

LA DIFUSIÓN DE OTROS NACIONALISMOS A TRAVÉS DE REVISTAS: EL CASO DE CONTEMPORÁNEOS

Durante la década de los veinte y treinta, la mayor parte de los artistas actuaron desde varios frentes y, en ocasiones, de manera simultánea como parte de algún encargo mural, como docentes, misioneros, diseñadores editoriales, funcionarios públicos y militantes políticos. En esos años, era común que un mismo personaje artístico participara en varios escenarios culturales, adaptándose a las distintas situaciones políticas y económicas a través de diversos trabajos y movimientos artísticos que funcionaban de manera paralela a los proyectos y espacios gubernamentales.

En un artículo publicado en la revista *Crisol* (fundada por el Bloque de Obreros Intelectuales) en la que colaboraba el estridentista Arqueles Vela, Tamayo formuló, hacia 1933, el nacionalismo en las artes plásticas y planteó su búsqueda desde valores más universales. En su opinión, era requisito indispensable romper la muralla del nacionalismo y recoger las lecciones del mundo. Tamayo consideraba necesario abandonar la pintura mexicana planteada sólo a través de su fisonomía externa, la que no iba al encuentro de las plásticas genuinamente

nuestras y que remitía a la mera copia de escenas o costumbres de objetos mexicanos, dando por resultado una pintura limitada a asuntos mexicanos. A juicio de Tamayo, la pintura se había conducido como:

la única manera de darle unidad de carácter, por el inconsistente camino folklórico y como primer gesto del revolucionarismo muy a la mexicana, se aisló a nuestra pintura de todo movimiento universal, desentendiéndola de las nuevas direcciones que la pintura actual ha tomado y ocasionando con ello que se produjera y que se produzca, dentro de las tendencias ideológicas atrasadas, descubriendo rutas que el mundo ha abandonado por demasiado andadas; porque hasta hoy lo mismo y nosotros, como primer paso esencial, debemos olvidar nuestro yoísmo necio que oculta la posición nacionalista, para volvernos como una antena que recoja el mensaje de todas partes, tomando de él lo que nos sea provechoso.

Reunidas de manera circunstancial y por iniciativa de los integrantes de la revista *Contemporáneos*, se mostraron 38 obras de Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel (fallecido cuatro años antes), en la exposición *Pintura actual* que se llevó a cabo en diciembre de 1928, en el pasaje América, ubicado en la calle de Madero donde se concentraba la vida social de la Ciudad de México. Aunque también se invitó la participación de Diego Rivera, José Clemente Orozco y Gabriel García Maroto, estos se negaron y atribuyeron su ausencia a falta de material para exponer. Otra ausencia fue la de Agustín Lazo, uno de los pintores más cercanos a los poetas reunidos en torno a *Contemporáneos*; su estancia en París le impidió ser parte de la exposición. Cabe destacar que, en una entrevista, Manuel Rodríguez Lozano reconoció “no ser un grupo, sino unos cuantos pintores independientes unidos por el trabajo y la honestidad artística”, en el catálogo dedicado a la muestra, se subraya que todos ellos tenían “la creencia de que servimos a la causa del arte mexicano, tan evidentemente confuso en sus manifestaciones presentes[...] que los pintores hemos resuelto realizar una exposición que defina, sin jactancia ni indecisiones, un aspecto vivo del arte actual”.

Financiada por la propia revista, como una iniciativa independiente de instituciones gubernamentales, la exposición se caracterizó por el gusto por el retrato, las escenas cotidianas e íntimas. Alejados en este momento de los asuntos de carácter político-social e interesados en los valores plásticos de la pintura, la preocupación temática de las piezas exhibidas giraba en torno a lo cotidiano, lo doméstico y el interés por recrear un mundo interno. La producción de estos artistas mantuvo una estrecha afinidad con la sensibilidad de literatos como Salvador Novo, Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, quienes desde años antes, y en particular desde la revista *Forma* (publicada por la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional) comenzaron a escribir sobre la plástica más allá de la reseña social y desde la poesía habían emprendido la crítica del arte.

Aunque la revista *Contemporáneos* reunió diferentes tendencias artísticas e ideológicas, su posición se definía por la apertura ante el cosmopolitismo y la modernidad. Al igual que en otras áreas, *Contemporáneos* fue un importante generador de opciones en el campo de las artes plásticas. Tras la salida de Vasconcelos de la SEP y al desintegrarse el Sindicato de Obreros Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, el movimiento muralista perdió fuerza, al igual que los grupos de militancia política; fue entonces cuando decayeron los encargos públicos y muchos muralistas, como Rivera, Orozco y Siqueiros viajaron al extranjero: a Estados Unidos y Argentina.

Seguramente la postura inicial del SOTPE, en cuanto a crear un arte estrictamente nacional, público, politizado, monumental y dirigido al pueblo, así como su franco rechazo teórico a la pintura de caballete y el arte individualista, provocó una mayor escisión entre las diversas tendencias artísticas, al identificar cualquier manifestación de arte abstracto, surrealista o cubista como atentado contra un arte nacional. Dentro de su radicalismo, se intentó relacionar la pintura de caballete con el consumo particular y el imperialismo, aunque en la práctica, los artistas militantes del sindicato –Rivera y Siqueiros, por ejemplo– siguieron realizando obra en pequeño formato. Sin objetivos definidos, la lucha de *Contemporáneos* era ver más allá de las fronteras; tener acceso a la cultura de

todo el mundo; difundir, traducir, leer, reseñar obras literarias; y transformar el lenguaje poético. En relación a las artes plásticas, *Contemporáneos* publicó 19 ensayos, 11 de los cuales hablaban de artistas de México.

A partir de un artículo de Gabriel García Maroto titulado *La obra de Diego Rivera*, el pintor acusó a la revista de aristócrata y provocó la enemistad con el grupo. En 1929, en los murales del segundo piso de la SEP Rivera ridiculizó al grupo Contemporáneos representado por la figura de Salvador Novo con orejas de burro e hincado ante el espectador. También se burla de Antonieta Rivas Mercado, mecenas del Teatro Ulises y de varios de los artistas pertenecientes al grupo, al pintarla con escoba en mano barriendo los restos de los símbolos de las artes: una lira, una paleta con pinceles y un número de la revista *Contemporáneos*. A pesar de que las diferencias de Rivera con el grupo estuvieron presentes largo rato, un año más tarde, Samuel Ramos publicó en *Contemporáneos* un artículo donde retomó, desde una perspectiva favorable, la trayectoria del pintor al escribir:

Diego se ha dejado guiar por un factor extraño en la elección del material de su obra: una idea social “con la que se puede no estar de acuerdo” pero que le ha permitido a su autor descubrir una porción nunca vista de la realidad mexicana llena de interés humano y plástico y que le ha permitido conseguir una especial coherencia en su obra.

Pero ¿a quiénes eran cercanos estos pintores? ¿Quiénes eran los Contemporáneos? Al no ser un grupo constituido sino sólo a través de afinidades y enemistades, difícil es enumerar con precisión a sus integrantes. Dispersos en cargos gubernamentales, editoriales, teatro y revistas, el grupo estaba formado, preferentemente, por poetas y literatos: Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Elías Nandino, pero también Samuel Ramos, Rubén Salazar Mallén, Bernardo Gastélum, Carlos Chávez, Celestino Gorostiza y Rodolfo Usigli. Unidos por el anhelo de ser

modernos desde diferentes posturas, muchos de ellos transitaron por el régimen de Obregón con los ideales revolucionarios nacionalistas (tal es caso de Pellicer, Novo o Torres Bodet como secretario particular de Vasconcelos en la SEP) y se valieron de los proyectos nacionalistas desde puestos oficiales o de proyectos independientes como el del Teatro Ulises; casi todos participaron en revistas como búsqueda de espacios de acción que abarcaron lo mismo la vanguardia que el nacionalismo. Así, algunos colaboraron en las revistas *Forma* (Novo, Villaurrutia, Rodríguez Lozano, Tamayo), *Mexican Folkways*, *Crisol*, *La Falange*, *Ulises* y, con la publicación de *Contemporáneos* lograron llevar a cabo una obra personal a la vez que un proyecto colectivo. Al margen de conflictos ideológicos de izquierda o derecha, la condición homosexual de algunos de sus integrantes fue motivo de aislamiento y complicidad; no obstante, algunos detentaron puestos oficiales. La ambigüedad que les ofrecía su condición de marginalidad y de integración les dio la certeza de construir una cultura nacional. Hacia 1934, Owen declaró: “nos identificaba un afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero que tomar simplemente lo viejo y barnizarlo y escribir encima ¡Viva la Revolución!”.

Al margen de conflictos ideológicos, Villaurrutia explicó:

No son regionales. No son populares. La única manera digna que tienen los artistas de comprender al pueblo no es pretender hacer para el pueblo un arte que será inferior, indudablemente, del que surge del pueblo mismo. Qué importa que en torno a las palabras de alguno de nosotros se levante un torbellino de inexactitudes, de envidias y de dudas. Existimos a pesar de todo, a pesar de nosotros mismos. Qué importa que alguien pida que pongamos etiquetas de “Made in Mexico” a nuestras obras[...]

Interesados en la cultura internacional y en nuevas corrientes, en las páginas de *Contemporáneos* aparecieron reproducciones y ensayos sobre Braque, Cezanne, De Chirico, Dalí, Matisse, Picasso, Man Ray, y promovieron a pintores como Carlos Mérida, Jean Charlot, Julio Castellanos, María Izquierdo, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, destacando los valores plásticos de

sus obras: forma y color, más que el contenido anecdótico. Su pintura de caballete y de pequeño formato plasmaba temas de corte intimista. Los integrantes del “grupo sin grupo” (como ellos mismos se definían) compartían una vocación literaria y el interés por la relación establecida entre pintura y poesía. Atentos a las nuevas tendencias establecidas en la cultura internacional, exploraron nuevas propuestas.

En particular, Salvador Novo abordó la fotografía como obra de arte en su artículo publicado en 1931 *El arte de la fotografía*. En su opinión, una pintura o una Kodak podía, de igual manera, suscitar una emoción artística, ya que esta dependía no de los materiales sino del gusto, y la consideró como una renovación de la pintura por lo que planteó que el momento había llegado para decidir entre creación y reproducción. Con este tono, la revista dio cabida a la experimentación plástica de los fotógrafos Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti y Edward Weston.

A su vez, Agustín Lazo entabló una estrecha alianza de afinidades con el poeta Xavier Villaurrutia, que fue fundamental para la retroalimentación de su producción plástica. En el interior del país, la revista fue un importante órgano de difusión de la plástica que se realizaba en el extranjero. A lo largo de las páginas de *Contemporáneos*, se dieron a conocer las vanguardias europeas que propugnaban por un arte universal y de carácter poético, alejado de las ideas políticas. A partir de 1928, en la pintura de Rodríguez Lozano comenzaron a desaparecer los temas anecdóticos para privilegiar el desarrollo de composiciones más rigurosas que apostaron por la economía de elementos plásticos con el fin de obtener “mayor pureza” y “limitar la pintura a sus fronteras”, según declaró ese año el propio artista a *El Universal Ilustrado*. En su producción se acrecentó el gusto por las figuras de presencia casi escultórica cuya monumentalidad se engrandeció mediante la representación de pies firmes y pesados; las obras de entonces se vinculan con aquellas de carácter primitivista y un tanto arcaicas, y sus preocupaciones comenzaron a perfilarse hacia un clasicismo picassiano de principios de los veinte.

El grupo reunido en torno a *Contemporáneos* estaba formado, principalmente, por poetas y escritores, de ahí que no sorprenda que se mantuvieran atentos a lo que escribían europeos y estadounidenses; sin embargo, en opinión de Guillermo Sheridan, la revista estuvo lejos de ser una publicación extranjerizante y careció tanto de una política de traducciones poéticas como de la difusión de poetas de otras nacionalidades. De corte literario, tuvo como punto de partida la poesía y fue alrededor de esta como se estructuraron las colaboraciones: reseñas de libros, ensayos de pintura, teatro y cine.

LA AUDACIA DEL ESPÍRITU NUEVO: EL ESTRIDENTISMO

Las portadas y viñetas estridentistas de Jean Charlot, Alva de la Canal y Fermín Revueltas plantearon soluciones estéticas distintas a las desarrolladas por ellos mismos en otros contextos culturales en los que operaban simultáneamente. Esa manera particular de intervención visual en las publicaciones del movimiento estridentista resaltaba la escala urbana, la vertiginosidad y el ritmo de la ciudad mediante rectas entrecruzadas y contrastadas, que construyeron grandes rascacielos, chimeneas fabriles, torres de luz, postes y cables telegráficos. Aunque Arqueles Vela negó la existencia de arte estridentista, definió la afinidad del grupo con el abstraccionismo y el arte puro como analogía de la vida moderna. La arquitectura actual, apuntó Manuel Maples Arce en *Horizonte* en 1926, al referirse a la estética del sidero-cemento,

tiene un carácter abstracto. [...]No es pues, únicamente el material nuevo quien determina las formas de la arquitectura, sino el estado de espíritu de una época. [...] La bondad y la fuerza del material constructivo, corresponde a la sinoptia del espíritu contemporáneo[...] la universalidad en el uso de un material estructural, como el sidero-cemento que resolviendo el problema de las construcción de una manera practicista, por sus caracteres fundamentales de resistencia, durabilidad y economía, pueda realizar, gracias a su monolitismo, la audacia del espíritu nuevo: sus ideas monumentalistas.

El sábado 12 de abril de 1924, se organizó en el Café de Nadie, la primer velada del movimiento estridentista. En sus paredes, Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Germán Cueto, entre otros, exhibieron sus obras; y Germán List Arzubide, Luis Ordaz Rocha, Miguel Aguillón y Maples Arce leyeron sus poemas. Arqueles Vela, portavoz del movimiento, narró la historia del Café de Nadie y lo describió como “un café sombrío, huraño, sincero[...] Es un café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología[...]”.

Afín a la tradición de las vanguardias europeas, el Café Europa, Ubicado en la Avenida Jalisco 100 –hoy Álvaro Obregón– fue rebautizado por el periodista Febronio Ortega como el Café de Nadie y funcionó como el centro de reunión de literatos, poetas, artistas plásticos y músicos que solían reunirse para conversar y planear proyectos y que, de una u otra manera, participaron en el movimiento estridentista.

Además de los protagonistas del movimiento –Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Germán List Arzubide– concurrían al café Luis Marín Loya, Febronio Ortega, Gastón Dinner, Miguel Aguillón Guzmán, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Jean Charlot y Ramón Alva de la Canal se reunían tanto para polemizar sobre las ideas de renovación estética de corte iconoclasta del grupo como para analizar conceptos de la vanguardia europea, sin faltar las distintas estrategias de acceso a la modernidad que promulgaban una utopía urbana. Fue por medio de la prensa y, en particular, por *El Universal Ilustrado* como se dio a conocer el movimiento. De corte literario, este movimiento estuvo formado, sobre todo por poetas que, a excepción de Arqueles Vela, poco recurrieron a la prosa. La producción plástica ligada al movimiento consistió en el diseño de portadas y en la ilustración de libros de algunos de los integrantes o bien de revistas que ellos editaron.

Con el fin de difundir la estética del grupo, en abril de 1924 se inauguró la primera exposición estridentista en la que se mostró el trabajo plástico de Fermín

Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Alva de la Canal, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco, Germán Cueto, y Guillermo Ruiz.

Basado en los integrantes del grupo, Alva de la Canal realizó la obra *Café de Nadie*. En la fotografía de una primera versión de 1924 (hoy desaparecida) se podía leer la dedicatoria "A los cabecillas del movimiento". Una segunda versión de fines de los veinte, con una composición muy similar, retrata como líder e iniciador del movimiento a Maples Arce rodeado de sus más allegados colegas: List Arzubide, Salvador Gallardo, Arqueles Vela, el propio pintor y la figura de un gallo que seguramente alude a una escultura de Germán Cueto. Con el propósito de recrear la complejidad sensorial, el dinamismo y espíritu rebelde que caracterizaba las discusiones del grupo en el Café de Nadie, Alva de la Canal utilizó un lenguaje formal que se adecuaba al vertiginoso ritmo de la vida moderna. Interesado por capturar la vitalidad de la polémica y por mostrar múltiples vistas de la escena, el pintor fragmentó la composición con cierto apego al cubismo. Construyó el espacio a partir de planos geométricos superpuestos e incluyó el *papier collé* como elemento formal y referencia a la predilección por la tipografía de la prensa. Anuncios de ocasión, prototipos de una vida urbana en constante movimiento, hacen presentes al resto de colegas que formaron parte del movimiento como Fermín Revuelas, Leopoldo Méndez y Diego Rivera.

Como movimiento literario, el estridentismo surgió en diciembre de 1921 con el lanzamiento de una hoja volante "Actual número 1, Hoja de vanguardia" que, a manera de cartel, se pegó en los muros de la ciudad de México. Ahí, el autor y principal ideólogo del movimiento, Manuel Maples Arce, planteó a manera de manifiesto vanguardista europeo, sus principales lineamientos de fuerte influencia futurista y ultraísta en el uso del lenguaje. El carácter subversivo y el espíritu iconoclasta del movimiento estridentista así como su predilección por una temática urbana le deben mucho al futurismo italiano, al dadaísmo y a ciertas ideas del ultraísmo español. En contra de la tradición y a favor de una poesía "pura", sin descripciones, ni anécdotas, Maples Arce insistió en la necesidad de construir un nuevo lenguaje estético, testimonio de una forma de vida distinta y moderna, que

estuviera acorde con el vertiginoso ritmo de la ciudad y que diera cuenta de la vida dinámica y cosmopolita del hombre contemporáneo, rodeado de trenes, anuncios, teléfonos, música de jazz, y que a la vez, destacara la belleza de las máquinas, del humo de las fábricas y los puentes de acero. Al igual que en la literatura, los pintores recurrieron a una iconografía urbana y se valieron de algunos símbolos de la modernidad, como rascacielos poblados de anuncios luminosos o la radio. En ocasiones, el lenguaje plástico que acompañó a muchas de las publicaciones estridentistas, intentó recrear la complejidad sensorial del dinamismo y la velocidad de la vida moderna, por ende, sus imágenes, muchas realizadas con la técnica de la xilografía, se caracterizaron por un trazo sintético; algunas incorporaron elementos tipográficos, o bien acudieron a composiciones espaciales relacionadas al estilo cubista; otras establecieron una estrecha relación con la gráfica rusa. Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas fueron los principales artistas plásticos que colaboraron en sus ediciones.

Fue en esa “trinchera de la vanguardia”, como la llama Francisco Reyes Palma, donde se fragó *Irradiador*, el primer órgano de prensa del movimiento en la que colaboró el entonces muralista Fermín Revueltas como ilustrador; también se incluyeron fotografías de Tina Modotti y Weston como un lenguaje de vanguardia.

Como un caso de excepción en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX, el estridentismo actuó desde distintas ciudades del interior de la República: en Puebla, en 1923, el grupo lanzó el segundo manifiesto y, a partir de 1925, sus integrantes se establecieron en Xalapa, Veracruz, bajo el amparo del gobernador del estado Heriberto Jara. En Zacatecas, en julio de 1925, un tercer manifiesto vio la luz; y en enero de 1926, el cuarto y último de estos se emitió desde Ciudad Victoria, Tamaulipas. Fue a partir de 1922 y hasta 1928 cuando el estridentismo se consolidó como grupo

Durante su estancia en Xalapa, bautizada por el grupo como Estridentópolis, los estridentistas desplegaron mayor actividad: organizaron actos culturales, exposiciones y crearon la revista *Horizonte*. Dirigida por Germán List Arzubide e

ilustrada por Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, aparecieron diez números entre abril de 1926 y mayo de 1927. *Horizonte* no sólo publicó artículos de corte literario o centrados en el tema de la modernidad, también incluyó material relacionado con la revolución educativa y las causas sociales.

A la destitución del gobernador, a fines de 1927, el grupo regresó, de manera paulatina a la Ciudad de México, donde ocurrió su disgregación debido a luchas internas.