

4  
2es

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TRAYECTORIA DE FRANCISCO GOITIA  
(1882-1960)

T E S I S

Que para obtener el Título de:

Licenciado en Historia

Presenta:

TERESA CORONA DEL CONDE

Director: Dr. Aurelio de los Reyes

MEXICO, D.F.

1993

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **INDICE**

Trayectoria de Francisco Goitia. (1882-1960)	1
SU MUERTE. (1960)	1
LA PRIMERA BIENAL INTERAMERICANA DE PINTURA Y GRABADO. (1958)	5
SU NACIMIENTO E INFANCIA. (1882)	14
LA ACADEMIA. (1898)	24
EN ESPAÑA E ITALIA. (1904-1912)	34
GOITIA Y SAN FRANCISCO DE ASIS.	43
GOITIA Y LA REVOLUCION MEXICANA.	48
LOS PREPARATIVOS DEL BANQUETE.	57
EL ENCUENTRO DE GOITIA CON MANUEL GAMIO.	60
MANUEL GAMIO Y SU CONCEPCION DEL INDIGENISMO.	77
GOITIA, LOS RESULTADOS DENTRO DEL PROGRAMA DE GAMIO Y SU CRISIS DE CREATIVIDAD.	81
UNA EPOCA DE CALMA Y AISLAMIENTO.	90
LA LEAR, EL FNAP Y EL INBA.	96
CUATRO PINTURAS DE FRANCISCO GOITIA.	113
SANTA MONICA, ZACATECAS A LA LUZ DE LA LUNA, c. 1939- 1946.	113
PAISAJE DE SANTA MONICA. c. 1939-1946.	113
LA BRUJA, 1916.	115
PAISAJE DE ZACATECAS CON AHORCADO I Y II.	118
CONCLUSIONES	122
NOTAS	127
APENDICES.	135
ARCHIVOS	136
HEMEROGRAFIA	136
CATALOGOS	137
BIBLIOGRAFIA	137

## INTRODUCCION

La elección temática de este trabajo de tesis acabó de perfilarse a partir de la exhibición del filme Goitia. *Un Dios para sí mismo* de Diego López, nieto de Diego Rivera, estrenado en la XXII Muestra Internacional de Cine (1989). Del desfase entre el personaje Goitia --interpretado magistralmente por el actor José Carlos Ruíz--, tal y como lo concibe Diego López y de lo que hasta ese momento se conocía acerca del pintor zacatecano, surgió la inquietud de presentar una nueva visión monográfica sobre el artista. El trabajo pretende, en la medida de lo posible, liberarse de los clichés que se establecieron a partir de los primeros textos publicados. No pocas personas los releímos incitados por el estreno de la película de Diego López, misma que en términos generales puede considerarse seria y en muchos aspectos brillante, aunque no necesariamente entrega una visión verosímil de la trayectoria del pintor. Debo reconocer que el propio Diego López me proporcionó, generosamente, varios documentos, que él y su equipo recopilaron para realizar la investigación de la que finalmente resultaría el guión de la cinta. Este último acabó siendo en coautoría: Diego López y Xavier Sicilia. Los documentos reunidos por Diego López, en su mayoría testimonios de la escasa prensa que existe acerca de Francisco Goitia me sirvieron de complemento a las fuentes ya seleccionadas. Entre los textos que yo por mi cuenta consulté hay uno que resultó ser de un

valor muy especial. Se trata de una breve semblanza escrita por Ignacio Márquez Rodiles, (1) una de las pocas personas que todavía viven y conocieron a Goitia. Este testimonio, escrito por encargo del Insitituto Nacional de Bellas Artes para la exposición-homenaje en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, con motivo del centenario del nacimiento del pintor, resultó para mí una verdadera revelación. Lo considero el que describe con mayor veracidad, agudeza y sin miramientos amistosos, a un personaje --porque Goitia ya es un personaje-- difícil en todos sentidos. La sensibilidad de Márquez Rodiles para captar la personalidad y la esencia del pintor zacatecano rēbasa lo dicho en otros textos. Para Márquez Rodiles, la pintura de Francisco Goitia refleja una existencia marcada por una condición mimética que lo conminó a contemplarse continuamente a sí mismo en un afán, si bien no del todo narcisista, sí de una evidente afirmación de identidad. Es aquí, donde podemos cimentar la problemática de Francisco Goitia, tanto personal como artística.

En este sentido el artista Francisco Goitia se encuentra "retratado" en su obra. Una obra corta y cerrada, a quien pocos enseñó y que sólo él contempló, pues alcanzó a exponer a lo mucho unas seis veces en su vida.

La obligada relectura del *Goitia*, total (2) de su biógrafo Antonio Luna Arroyo, en la edición revisada y aumentada de 1987 ha sido no sólo inevitable, sino necesaria y enriquecedora, plena de veneración goitiana como ásimismo lo

es la versión que Alfonso de Neuvillate ofreció sobre el pintor. (3)

De otra parte, los apéndices aquí incluidos constituyen un corpus de considerable importancia que apoya la difícil tarea de reconstruir una etapa en la vida de Goitia poco historiada, a no ser lo dicho por Antonio Luna Arroyo. Me refiero a la larga estancia europea del pintor de la cual no poseemos registro que provenga directamente de él, llámese diario de viaje o correspondencia personal. Lo que avala en buena medida el recuento de sus actividades y proyectos en España e Italia son los documentos encontrados en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Dos cartas dirigidas a Justo Sierra desde Roma y firmadas por Goitia revelan datos de enorme valor.\*

Este trabajo tiene por objeto establecer los lineamientos para una nueva versión acerca de la trayectoria vital y artística del pintor zacatecano. Las versiones que existen carecen todavía de juicios agudos que se comprometan a interpretar el temperamento anímico del pintor, que fue determinante en su proyecto existencial y en su producción artística. De este modo, mis reflexiones sobre la vida y la obra de Francisco Goitia se centran en su personalidad, misma que se antoja interesante no sólo para el crítico de arte sino también para el psicoanalista o para el psicopatólogo; pues la psicología de nuestro personaje está llena de

\* Debo a Enrique Franco Calvo la ayuda para la localización de estos documentos.

vericuetos y esto fue en primera instancia lo que interesó a Diego López y creó en mí el interés por revisar estos aspectos. Posteriormente, mi conocimiento acerca del tormentoso *Tatajesucristo* y el proceso creativo que implicó su realización, junto con algunos cuestionamientos acerca del Goitia pintor, del Goitia hombre y del mito en torno a su imagen, acabaron por orillarme a presentar un nuevo planeamiento sustentado, en mayor medida, en la premisa de que Francisco Goitia fue un hombre con serios trastornos psíquicos. Por tal motivo, es que la fuerza emotiva, estética e histórica de su obra cobra sentido, a la vez que justifica, el porqué de su corta producción. Goitia fue un artista y como tal su persona quedó representada y reflejada en su obra.

Francisco Goitia es --en nuestros límites conceptuales-- un autor que necesita una revisión mas rigurosa, espero que este trabajo ofrezca elementos para ello.

## **Trayectoria de Francisco Goitia. (1882-1960)**

### **SU MUERTE. (1960)**

"Y ahora llega la noche del dolor, y ahora comienzan las dolorosas noches". (4) Estas son las palabras que en "fina caligrafía" escribió Goitia a Inés Amor poco antes de su muerte. Las eternas enfermedades pulmonares de Francisco Goitia habían hecho mella al punto de haber sido intervenido quirúrgicamente tres veces. Sin embargo, tras una larga estadía en el Hospital San Angel, el artista regresa a su choza-jacal en la parada "El torito" de Xochimilco para pasar allí el último invierno de su existencia. La bronconeumonía sufrida por aquel tiempo lo habría de llevar a la muerte un 26 de marzo de 1960. Goitia fue enterrado al día siguiente de su deceso en el panteón de Xilotepec en donde varios de sus amigos del pueblo de Xochimilco lo acompañaron hasta su última morada.

Al decir de su inseparable amigo y discípulo, el maestro José Farías Galindo, "...murió francamente decepcionado de tanto gritar y nadie oírlo, por lo que prefirió el viaje a la eternidad...". (5) Goitia quizá perteneció al conglomerado de personas que se dejan morir cuando la vida pierde su sentido, estaba viejo y el panorama se presentaba deslucido y sin ilusiones por lo que el retorno a la madre tierra se impuso. Esto en términos psicoanalíticos se conoce como instinto o pulsión de muerte y en términos comunes y corrientes dicha

pulsión se refiere al retorno a un estadio anterior libre de cargas y responsabilidades. El reposo eterno de la religión cristiana entre otras cosas significa precisamente éso.

Esta visión acerca de la vida de Goitia es parcial e incompleta pues de hecho habría que conocer el todo de su vida, su posición ante la existencia, ante la religión y el arte para valorar qué tan fuertes fueron esos gritos y qué tanto tuvo que ver su aislamiento, su individualismo y su espíritu de anacoreta para que no fueran, ciertamente, escuchados.

Al morir Goitia, sus anhelos se vinieron abajo: el deseo de que sus bienes fueran reunidos bajo el techo de un museo que llevara su nombre y con la condición de que éste se constituyera como un legado al estado, se vio imposibilitado cuando una de sus hermanas se adueñó legítimamente de los cuadros y el terreno en Xochimilco, dado que Goitia no tenía descendencia ni propiamente hablando dejó testamento. Sin embargo, hoy en día existe desde hace años el Museo Francisco Goitia en la ciudad de Zacatecas donde le está dedicada la sala principal que reúne una copia del *Tatajesucristo* realizada por Julio Chico, dos de los paisajes de Santa Mónica, un ahorcado, bosquejos y dibujos y algunos autorretratos. Este museo, además, se aboca a exhibir obras de distinguidos artistas zacatecanos: Julio Ruelas, los hermanos Pedro y Rafael Coronel, Manuel Felguérez y José Kuri Breña se encuentran permanentemente representados ahí. No se trata, pues, como Goitia hubiera deseado, de un museo que

contuviera sus obras y sus bienes en el contexto de un proyecto ambicioso, quizá desbordado, que se ubicaría algo así como en un barrio utópico de la Delegación de Xochimilco. Hacia 1958 comenzó a realizar algunas gestiones para la transformación de Xochimilco, entre ellas, la donación de 5000 metros cuadrados de terreno de su propiedad para edificar ahí una "ciudad ideal". Proyectó una Unidad Cultural de la cual dejó una maqueta; fantasía irrealizable envuelta de rasgos de personalidad y enfermedad muy palpables que determinaron su vida y que mucho tuvieron que ver con su estado anímico y con su psicología.

Recién muerto, sus amigos le rindieron una serie de homenajes, se hizo una velada literaria en su nombre, y varios poemas y canciones le fueron dedicados, recordando siempre su obra cumbre: el *Tatajesucristo*. Pero no fue sino hasta 1978 cuando se hizo propiamente un homenaje a su trabajo plástico. La exposición se tituló *Tributo al gran pintor zacatecano Francisco Goitia*. En esa ocasión el Museo de Arte Moderno en Chapultepec reunió 55 trabajos entre óleos, acuarelas, pasteles y dibujos. (6)

Posteriormente, en 1982, con motivo del centenario del nacimiento de Goitia, el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó una exposición, quizá la más completa que hasta entonces ha habido, en memoria a su trayectoria artística. Para el pequeño catálogo que se publicó, escribieron Víctor M. Reyes, José Chávez Morado, Antonio Luna Arroyo e Ignacio Márquez Rodiles.

Inés Amor fue una de las pocas personas que visitaron a Goitia durante las últimas semanas de su vida. De una de estas visitas datan las fotos que tenemos hoy de Hans Beechan. Refiriéndose a estas fotografías Inés comentó que la muerte se le veía en los ojos, una muerte tranquila y bien consciente de su advenimiento. Puede decirse que Goitia murió en paz y quizá lo único que lo aquejó fue no haberse tomado tiempo para arreglar su testamento, de aquí que sus bienes, aunque eran poquísimos, se dispersaran.

Es una fortuna que las Secretaría de Educación Pública, atendiendo al contrato celebrado con el propio pintor, haya salvaguardado buena parte de su obra para las colecciones nacionales. Los cuadros de Goitia se encuentran repartidos entre el Museo Goitia de Zacatecas, el Museo Nacional de Arte y el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, bajo la supervisión del Instituto Nacional de Bellas Artes.

El espacio cultural conocido como *El Agora*, una escuela de minería de mediados del siglo pasado, actualmente reconstruida, cercana a Fresnillo, también cuenta con una pequeña colección de dibujos.

## LA PRIMERA BIENAL INTERAMERICANA DE PINTURA Y GRABADO. (1958)

El acontecimiento artístico más importante de la vida de Goitia ocurrió apenas dos años antes de su deceso. Se trata de la primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado (1958) que Miguel Salas Anzures organizó como director del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, respondiendo a un proyecto de Promoción de la cultura y el arte mexicanos y universales. En opinión del Doctor Atl la Bienal habría de fijar en ese momento en México el principio de nuevas racionalizaciones en torno de la pintura y el desarrollo de las artes. (7)

Consistía, y era la intención de la Bienal, en la oportunidad de hacer el público en general y los artistas, una nueva comparación entre lo que se estaba haciendo en México y lo que venía de fuera.

Era también la manera de concentrar las expresiones artísticas del momento y, sobre todo, se consideraba un foro más donde los artistas pudieran exponer sus obras a la vez que observar y aprehender las de sus contemporáneos. De esta Bienal, a la que solo siguió otra convocada en 1960, surgió el primer Museo de Arte Moderno que tuvo la ciudad de México y que, dadas las circunstancias, no se había instituido. Esto sucedió en buena medida debido a los resabios de un nacionalismo recalcitrante, que si bien en sus inicios sirvió para "descubrir la esencia o la naturaleza del país" frente a

la continua búsqueda de identidad en fuentes provenientes de fuera --del Occidente europeo-- a estas alturas se antojaba a destiempo, agotado y descontextualizado. (8) No es que este nacionalismo viviera su fracaso, pero sí su ocaso. En su tiempo, sirvió como sustentación política, económica, social y cultural de un país que había tenido la tarea apremiante de constituirse como nación y redefinirse para "dar cuenta de quiénes somos" y para "decir a los otros quiénes somos". (9) El arte, se dijo, era la única salvación de México, y la "ruta no era otra más que la nuestra, la propia", como aclamó David Alfaro Siqueiros.

Pasó un tiempo antes, de que la cultura y el arte en México pudieran sacudirse esa política nacionalista, la cual en aras de favorecer los intereses de ciertos grupos de los medios oficiales, había prestado atención mínima a la formación de nuevos espacios y propuestas para auspiciar a las jóvenes generaciones. (10) En todo caso, el proyecto nacionalista fracasó --si es que así fue-- por la asfixia en los años cuarenta y cincuenta a la que alude Octavio Paz en *Puertas al campo*. Fue precisamente durante la segunda mitad de la década de los cincuenta cuando se alzaron voces de protesta que clamaron por acoger nuevos giros en el contexto del arte mexicano y que devinieron en el movimiento conocido como *Ruptura*. (11) Así las cosas, se hizo evidente en los medios oficiales que había un arte joven al que era necesario prestar atención. Sin duda, la primera Bienal sí fue el puntal para albergar artistas mexicanos y extranjeros que

traían con su obra posibilidades aquí inéditas, novedosas y refrescantes. En palabras de Octavio Paz, lo que sucedía era lo siguiente:

Por primera vez en la historia de México hay una literatura y un arte que están al margen y, a veces, en contra de la cultura oficial. ¿Vale la pena, a estas alturas, combatir contra los viejos molinos de viento que un día confundimos con gigantes? Molinos o gigantes, la amenaza aún persiste. Ha cambiado de forma, no de identidad: se llama uniformidad. Ayer fue pasional y nacionalista, ideológica y maniquea; hoy es técnica. (12)

Conviene aclarar que el primer recinto que tuvo el Museo de Arte Moderno fue a instancias de las readaptaciones que se hicieron en el Palacio de Bellas Artes para alojar las obras que participarían en la Bienal. Más tarde se edificaría el nuevo museo en Paseo de la Reforma, en 1964 durante el gobierno del licenciado Adolfo López Mateos. Carmen Barreda asumió entonces su dirección.

A resultas de la selección y premiación de la primera Bienal, algunos críticos de arte lamentaron la exclusión de la joven pintura mexicana. Esto necesariamente lleva a considerar la presencia del *Tatajesucristo* en el acontecimiento mencionado puesto que el cuadro, aunque realizado 31 años atrás, resultó premiado.

El premio fue un reconocimiento tanto a la obra en sí, como a la persona de Francisco Goitia y le fue otorgado no sólo por unanimidad sino con aclamación por parte del jurado, integrado por el historiador y crítico de arte Justino Fernández, la pintora cubana Amelia Peláez, David Alfaro

Siqueiros, el crítico Luis Cardoza y Aragón, el historiador del arte Helmud Hunderlang y el artista español exiliado en México Antonio Rodríguez Luna. Fueron varios los que expresaron opiniones adversas tanto a la Bienal como al premio. La más mesurada de todas quizá fue la de Xavier Moysén quien arguyó que el *Tatajesucristo* había sido pintado hacía tres décadas y que el sentido de la Bienal fue el de reunir obras del momento. Según afirmó Moysén, tanto la participación del doctor Atl como la de Goitia debieron haber guardado carácter de homenaje tal y como ejemplificaron las situaciones de Diego Rivera y José Clemente Orozco quienes, aunque se encontraban ya en la eternidad, fueron integrados mediante la exhibición de varias de sus obras. (13)

Siqueiros no participó puesto que fungió como jurado. Entre tanto el clásico y conmovedor *Tatajesucristo* hacía tiempo que era un cuadro famoso y gozaba según Miguel Salas Anzures de un prestigio desmedido. Sin embargo, para Justino Fernández esta obra debía ser considerada "...en el primer plano, en el más alto nivel del arte de nuestro tiempo". (14)

Según el mencionado historiador es creación de una belleza trágica y dolorosa, *sumum* de la verdadera y más auténtica belleza. Que exista o no una verdadera y auténtica belleza, es problema que concierne a los estudiosos de filosofía del arte, y en especial, a los epistemólogos. De su valor estético y de su importante lugar dentro de las grandes obras de la Escuela Mexicana de Pintura, no cabe duda tan es así que con el correr de los años habría de determinar, a mi modo

de ver, lo siguiente: al igual que *Las dos Fridas de Frida Kahlo*, el *Tatajesucristo* es hoy día un producto sacro en el contexto de la historia de la pintura mexicana del siglo xx. Cuando hablo de un producto sacro, me refiero no a una imagen religiosa sagrada, sino a una obra artística que es símbolo de identidad nacional, "sagrada" en este sentido.

Realizada entre 1926 y 1927 es una obra rotunda en la que Goitia logró, a diferencia de muchos otros pintores, deshacerse de una serie de convenciones estéticas y estilísticas, y captar al modo expresionista aspectos esenciales del dolor y el alma indígenas.

Estos llegaron a su máxima expresión justamente en la forma como está compuesto el cuadro. Vemos a dos mujeres indígenas, --una de ellas de mayor edad que la otra-- sentadas frente a un muerto que apenas se insinúa, una vela que constituye el único foco luminoso --una luz tan bien lograda que quizá nos recuerda la iluminación rembrandtiana-- y una flores amarillas. La mujer del lado izquierdo se tapa el rostro con las manos, en son de dolor y de profunda pena, en tanto que la otra las junta en la barbilla como implorando misericordia. Apaisada, pero bajo ejes verticales, la composición no deja de tener movimiento aunque las mujeres se hallan sentadas; las curvas de la ropa y el juego de las manos entre una y otra dan dinamismo a los cuerpos. Esta obra maestra que superó a todas las otras realizadas por Goitia sintetiza, a juicio de Justino Fernández y Raquel Tibol, el mundo indígena y el criollo de gran tradición cristiana.

El mencionado historiador ve en el cuadro de Goitia la introducción del espíritu doloroso y patético del ser indígena visto bajo el contexto de la Revolución Mexicana y sus consecuencias. Goitia sin duda se identificaba con lo que Fernández dijo pues es cierto que el cuadro muestra una realidad universal: la muerte, que es lo que le da un sentido filosófico. Existe otra identificación inmediata: la de Goitia con los indios en la sierra de San Andrés en Oaxaca. Observando la escena ahí representada, es posible desprender una forma de ver la vida que mucho tiene que ver con la tendencia a la reclusión que mantuvo Goitia y con su propósito de seguir al pie de la letra los preceptos franciscanos de castidad, pobreza y obediencia. Sin embargo, en materia de discurso existe una fuerte contrapartida a las palabras de Goitia preservada para la posteridad. Con ironía y cierta comicidad, Inés Amor, no sin alguna razón, afirmó lo siguiente: "...antes que franciscano Goitia era loco".

A esta locura tan poco estudiada me referiré posteriormente, considerando, desde mi punto de vista personal, que su estado anímico influyó determinadamente en su proceso creativo y, en concreto, en la realización del *Tatajesucristo*.

Tanto Luis Cardoza y Aragón como Justino Fernández coincidieron en esa doble faceta del Tata. El Tata es la expresión del alma de México pero también en él se encuentran valores universales sin distinguir los temporales y espaciales válidos para todo ser humano. Para David Alfaro Siqueiros el *Tatajesucristo* "posee los elementos iniciales

que informan del desarrollo de ese arte nacional y realista en que se integra la esencia de la escuela pictórica que nosotros hemos desarrollado en México". (15) El Tatajesucristo dejó marca indeleble en la pintura de la Escuela Mexicana y fuera de ella no se podría concebir; es expresión firme de lo que intentó transmitir. Hoy en día, pertenece, como tantas otras obras de pintores mexicanos, al conglomerado de objetos artísticos que tienen un valor histórico, testimonial y estético importante dentro del contexto en que fue realizada. Es decir, es fuente de primera mano para el estudio del arte de aquella época.

No obstante, en todas estas opiniones cabe una contradicción. Si es que la Bienal se abría como un espacio alternativo -- casi único porque anteriormente no había otros, más que los muros, los museos y, hasta 1935, la primera galería-- para que los jóvenes pudieran dar a conocer nuevas propuestas, entonces, ¿por qué premiar una obra tan nacionalista como es el Tata?. De otra parte, el jurado, que aún se encontraba inmerso dentro de un nacionalismo institucional que vieron surgir y desarrollarse, tal vez no estuvo tan alerta a las nuevas propuestas, o más bien, no fue "moderno" en sus apreciaciones al emitir el fallo. De cualquier manera, a Goitia se le ha considerado como precursor de la "Escuela Mexicana de Pintura", y esta bienal estaba abocada a destacar la "nueva pintura mexicana".

Goitia no se encontraba en México cuando se resolvió otorgarle el primer premio de la Bienal. Estaba en

Montecillos, Guerrero recuperándose de la operación a la que había sido sometido. José Farías Galindo y dos reporteros de *Cine Mundial* --que después lo entrevistaron-- le dieron la noticia. A la entrega del premio, Goitia insistió en que el *Tatajesucristo*, según él, rozaba

los sentimientos más profundos que elevan a la humanidad por encima de su animalidad racional. Es una de esas producciones que se engendran en el espíritu del artista a largo espacio de tiempo y ayudado de las circunstancias más diversas, para que el parto llegue a su hora precisa. (16)

Ese afán de penetrar en la esencia de la vida --como en los tiempos en que junto con el batallón de Felipe Angeles presencié los horrores de la Revolución-- para descubrir "nuevas revelaciones", justifica de muchos modos el porqué de su triunfo en la Bienal. Después del *Tata* poco fue lo que Goitia logró concluir con la misma fuerza y por ello hubiera sido difícil que pintara un cuadro nuevo expresamente para entrar en el concurso de la Bienal. Goitia ya estaba entrado en años y muy probablemente esa inspiración sólo le llegó una vez.

Decir que Goitia restó oportunidad a los jóvenes para ganar un premio, es relativo. Depende desde qué punto de vista se emita esta afirmación. Por ejemplo, si pensamos nadamás en la obra y no en el pintor, puede ser que la decisión hubiera sido reñida, pues, como dice Moysés, una obra de Juan Soriano o de Guillermo Meza en cuanto a calidad, valor y nueva aportación era compatible. Pero Goitia ya estaba viejo y tal vez había que hacerle un reconocimiento a su vida de

pintor y un homenaje a su obra más trascendente. Goitia agradeció, con mucho, el fallo del jurado, y después de este premio sólo vivió para contemplar el paisaje aldeaño a su choza de Xochimilco. Antes de su muerte dejó algunas de sus obras pendientes, entre ellas, el retrato del obispo de Zacatecas, señor Placencia y Moreira --de éste realizó algunos bocetos--, el mural del purgatorio para la Iglesia de Tlaxcoaque, D.F., que difícilmente podría haber concluido debido a que no estaba dotado para hacer pintura mural, y una escultura de la cabeza de San Juan que estaba próxima a terminar en su taller de "El torito". Las obras de restauración por encargo del cura José Campos de la Iglesia de Guadalupe, Zacatecas, también las dejó sin terminar.

## SU NACIMIENTO E INFANCIA. (1882)

El autor de este icono sacro --me refiero al Tata-- de la historia del arte mexicano nació el 4 de octubre --día de San Francisco-- de 1882 en el rancho de Patillos, cerca de Fresnillo, Zacatecas. Recién nacido, sus padres, Francisco Bollain y Goitia y Andrea García lo entregaron a la mujer que verdaderamente lo habría de criar y que fue quien desempeñó funciones de madre: Eduarda Velázquez. Goitia fue, pues, fruto de una unión ilegítima y sus progenitores no se encargaron de su crianza. Se dice que nunca conoció a su verdadera madre y que las pocas noticias que tuvo de ella sólo se referían a su belleza. A su padre no lo conoció sino hasta tiempo después y convivió con él en contadas ocasiones pues como administrador de varias haciendas iba y venía aunque no sin descuidar el sustento de su hijo natural.

No ha sido posible verificar si estos datos acerca de la biografía temprana de Francisco Goitia son tal y como quiere el relato. Llama la atención sobre manera el que esta parte de su historia coincida en tantos puntos con el esquema biográfico de otros artistas; por ejemplo, con el de Leonardo da Vinci, aunque éste nos quede tan lejano en tiempo y espacio. Las coincidencias dan lugar a varios cuestionamientos: ¿Sucedieron realmente así las cosas? ¿Los biógrafos --Antonio Luna Arroyo y Alfonso de Neuville-- quisieron darle al pintor zacatecano una historia mítica apuntalada en el "hijo ilegítimo" más excéntrico de la

historia del arte mexicano? O bien, ¿Goitia mismo subrayó algunos hechos de su infancia y canceló otros?.

El hecho de admitir que no conoció a su madre por haber sido hijo natural nos lleva a concluir, sin duda, que vivió una infancia "anormal" y afectada. Aun y cuando vivió con doña Eduarda hasta los ocho años, su niñez transcurrió solitaria. En realidad, Goitia no vivió en el seno de una familia bien integrada y su primera infancia se caracteriza por la escasez de lazos afectivos, a excepción del de Eduarda. Sus recuerdos de infancia --que siempre son material importantísimo en la conformación y en el estudio de la personalidad del individuo-- parecen nostálgicos y llenos de soledad. En 1987, el gobierno del estado de Zacatecas y el ISSSTE publicaron un brevísimo texto autobiográfico firmado por Goitia. El pintor habla ahí "...de su primera sentida separación", refiriéndose a doña Eduarda. Sucede que al entrar a la Escuela Primaria su padre lo recogió del sitio donde vivía y se lo llevó a otra hacienda cercana. Goitia afirma que en ese momento se llevó a cabo el encuentro inicial con su progenitor, en el municipio de Fresnillo. Resulta raro que Francisco Bollaín no haya visitado antes a su vástago, pues la hacienda de Patillos también está en Fresnillo. Por lo tanto padre, hijo y madre putativa vivían en el mismo distrito.

Goitia relató así su cambio de vivienda:

...una noche me anunció mi padre, caballero de cerrada barba y respetable continente que por primera vez veía y de quien llevo el nombre, que sería conducido a la hacienda de

Abrego del mismo municipio de Fresnillo que él administraba y así se cumplió. (17)

Es conveniente señalar aquí que Goitia tuvo a lo largo de su vida una serie de conflictos con su onomástica.

Lo primero que salta a la vista es que, en realidad, Goitia tenía por apellido paterno el de Bollaín y por materno el de García. Sin embargo, siempre se le ha conocido como Francisco Goitia. En los primeros documentos que el artista firmaba hacía uso recalcitrante de sus apellidos paternos (Bollaín y Goitia), que de ninguna manera son apellidos compuestos, y omitía el uso del apellido materno. Ambos apellidos --Bollaín y Goitia-- correspondían a su línea paterna desde generaciones atrás y son de origen vasco. Tanto el abuelo como el padre de Goitia se hacían llamar Francisco Bollaín y Goitia, y los dos hacían alarde de su ascendencia peninsular. Se sabe a través de lo escrito por Luna Arroyo que el abuelo de Goitia fue el encargado de registrar tanto a su nieto como a María, la media hermana del pintor, quien recibió el segundo apellido paterno, es decir, se llamó María Goitia, como en lo sucesivo se llamaría también nuestro personaje. (18)

Más tarde y habiendo pasado ya algunos años en Europa, Francisco Goitia empezó a suprimir el apellido Bollaín, para firmar simplemente Francisco Goitia G. Así lo testimonian las dos cartas dirigidas a Justo Sierra fechadas en Roma el 15 de septiembre y el 5 de diciembre de 1909. (19)

Es un hecho que los conflictos que tuvo el pintor con su onomástica, estuvieron estrechamente relacionados con su

condición de hijo natural. Cabe destacar que si Goitia hizo igual alarde que su padre y abuelo del uso de los apellidos Bollaín y Goitia, bien pudo haber sido para enmascarar y ocultar su situación de hijo "bastardo", como se les llama vulgarmente. Por otra lado, es curioso percatarse de la importancia que daba a su nombre, mucho debido al afán de asentar ante la sociedad su alcurnia de hijo de un destacado administrador del norte. (20)

De otra parte, la cita arriba incluida da cuenta del respeto que Goitia tuvo hacia su padre, pues se expresa de él como quien mereciera cierta deferencia, aunque en realidad sean escasos los lazos afectivos y la convivencia que el pintor tuvo con su progenitor. De su madre, como hemos visto, también se expresó bien, y dijo haber tenido noticia de su belleza, sin embargo, su apellido no lo utilizó sino tardíamente, y lo que era más común, sólo lo sugería poniendo su inicial: la "G" de García. Por lo demás, estas líneas revelan el sentimiento tan arraigado de aislamiento-- orgullo que mucho lo caracterizó y que en buena medida determinó el conflicto que tuvo con el uso adecuado de sus apellidos y, en conjunto, con su personalidad.

En este punto sería prudente recordar algo que Freud dijo a propósito de Leonardo. Valiéndose de una frase de Schiller dice que de ninguna manera aspira "a ensuciar lo esplendoroso y arrastrar por el polvo lo excelso... sólo a descubrir todo lo digno de inteligirse que es posible encontrar en aquellos hombres arquetípicos...". (21). En este sentido, para Freud

en modo alguno resulta deshonroso referirse a pulsiones que gobiernan con igual rigor el obrar mal y el obrar patológico. Goitia entraría dentro de esta última conducta.

Goitia es personaje arquetípico, en buena medida porque quiso serlo. Tal vez las anécdotas de su vida deban adscribirse al mismo tipo de "historias" y de relatos que se inscriben en lo que Otto Kurz y Ernst Kriss llamaron "la leyenda del artista". Esto es: todos los humanos, pero más los artistas y escritores, nos relatamos a nosotros mismos nuestra historia tal y como hubiésemos deseado que esta fuera. No es raro que en ocasiones tales historias que concebimos se encuentren --conscientemente o, no-- inspiradas en modelos muy prestigiosos. Así como Goitia pudo haber derivado su modelo de Leonardo da Vinci, sabemos, a la vez, que Leonardo derivó algunos recuerdos de su infancia de las fábulas clásicas conservadas a través de Plinio.

Volviendo a su infancia, una de las épocas de su niñez que dejó huella indeleble y que transcurrió entre el campo, la naturaleza, y la gran devoción cristiana que su madre adoptiva le inculcó, había terminado. Se dice que aquí empezó su sufrimiento. Pasó a vivir en casa ajena, y su actividad se concentró en ir y venir del colegio hasta que concluyó la primaria.

En aquel tiempo, Goitia debía caminar un largo tramo para llegar a la escuela ubicada en Fresnillo. En el camino, observaba el paisaje, el que años más tarde habría de ser motivo de sus pinturas. Habiendo terminado sus estudios

primarios, en una escuela de "niños elegantes", y dejando sólo para su memoria las travesías cotidianas de Patillos a Fresnillo, su padre de nuevo lo recoge para depositarlo en manos de otra familia con el fin de que en la hacienda de Abrego se iniciara en la labor de administración de fincas rústicas. En Abrego se sentía también como extraño pero el paisaje y el medio físico constituyeron un estímulo inolvidable de tal manera que el campo, los árboles, los manantiales y el cielo "habían depositado en el subconsciente de mis primeros años el tesoro de un amor profundo a la naturaleza...". (22)

¿Qué podemos colegir de la segunda infancia de Goitia?. Transcurrió en un ámbito en donde las diarias faenas campesinas habrían de marcar un "estilo de vida", pues en "El torito" donde vivió años después, trató con humildad de crear un entorno parecido al de su infancia, lejos de la ciudad y cuyo aire todavía despedía los olores del campo. Su infancia también habría de marcar un destino afecto a las soledades, ya que desde niño pasaba horas enteras sin más compañía que la suya propia. Su carácter retraído es, asimismo, herencia de una niñez en donde tuvo poca oportunidad de socializar. El hecho de no haber nacido en circunstancias "normales", y de haber vivido en "hogares ajenos" --exceptuando el que le proporcionó Eduarda-- le procuró una convivencia pobre y solitaria que explica la actitud de aislamiento y ascetismo que abrazó durante su vida.

En lo referente a su educación estudió, como ya vimos, la primaria, y contó seguramente con buenos maestros; sobre todo, lo que apuntala la suposición es el manejo pulcro y cuidadoso del lenguaje detectable en los textos que nos dejó. Esto no sólo lo demuestran sus breves páginas autobiográficas, sino, y muy principalmente, las cartas que envió desde Europa a la Secretaría de Relaciones Exteriores, donde podemos encontrar una redacción fina, un vocabulario adecuado que dio tono diplomático a sus escritos y una exposición clara de ideas para los fines que él quiso darle a esta correspondencia. (23)

Goitia descubre por entonces el *Quijote*, *Los viajes* de Julio Verne, *Los miserables* de Víctor Hugo y *El mundo ilustrado*,\* publicación periódica de la época, y empieza a observar, así como tiene el buen ojo de ver el paisaje que lo rodea, las ilustraciones de estas obras literarias y las comienza a copiar. Esta selección de libros leídos que decidió transmitirnos resulta ilustrativa de las apetencias intelectuales, literarias y éticas que desarrolló. Goitia no deja de ser personalidad quijotesca, si las hay. Por otra parte, es justo reconocer que empeñó lo mejor de sus capacidades en lograr una larga permanencia en Europa y que

---

\* En las páginas autobiográficas que escribió Goitia y que fueron publicadas por el ISSSTE y el Gobierno del Estado de Zacatecas, el pintor asienta que *EL mundo ilustrado* se recibía regularmente en la hacienda donde entonces vivía, es decir, en Bañón, municipalidad de Fresnillo. A través de esta publicación, dice haber estado enterado de los acontecimientos que se sucedían en el país y fuera de él.

soportó indigencias extremas, condiciones climáticas que le fueron adversas, y dilaciones respecto al restringido pago de su beca, con tal de redondear ese largo viaje cultural que tiene todas las características de un viaje iniciático. En este sentido, sí fue un quijote. Además, miserable siempre fue; se diría que por elección personal.

Probablemente, en el encuentro con estas imágenes literarias, y en la tarea de copiarlas, es que Goitia descubre su habilidad para el dibujo y el gusto o placer que le deparaba el hecho de hacerlo.

Sin embargo, para descubrirse artista, todavía habrían de pasar por su mente algunas otras cosas.

El padre percibe la actitud reacia del muchacho hacia la tradición de la familia Goitia de sucederse en los cargos administrativos de las haciendas de Fresnillo y entonces resuelve mandarlo a México. Goitia coqueteó con la idea de enlistarse en la carrera de las armas, pero su padre no admitió tal deseo por lo que el propio Goitia hizo mejor caso a sus inclinaciones hacia el dibujo resolviendo entrar a estudiar a la Academia de San Carlos (en Bellas Artes). Francisco Goitia conocía poco de pintura y, más bien, esta decisión se explica, como él mismo asentó, por el "...ascendiente sin límites que sobre todos mis sentidos ejercía la Naturaleza".(24) Más tarde, y en relación a lo que podemos colegir a través de sus cartas, Goitia se reconoció a sí mismo como un artista "importante" para la patria. Es decir, si en un principio los deseos y razones para volverse

artista estaban motivados por la "Naturaleza" y no tanto por una marcada vocación, posteriormente, él se consideró como un artista indispensable para el desarrollo cultural de México; de aquí la insistencia en que le sostuvieran su beca en el extranjero, siendo su estancia parte de una formación que traería frutos. (25)

En realidad, Goitia tuvo plena conciencia de ser un artista, o mejor dicho, se descubrió artista, estando en Europa. Quizá, sus inclinaciones por el arte fueron coqueteos, también, que el destino motivado por las circunstancias, habría de convertir, finalmente, en una realidad. Así las cosas, Goitia se descubrió pintor sólo cuando descartó otras posibilidades: ser administrador o militar. Esta idea de ser militar se contradice, no obstante, con lo que Goitia alguna vez le expresó a Anita Brenner. En aquella entrevista, Goitia afirmó que su misión en la vida no era matar, y que de nada serviría hacerlo, en la medida en que sería un desperdicio echar a la borda toda la preparación que había tenido para desarrollar su trabajo. Lo que es evidente, es que tendrían que pasar algunos años para que Francisco Goitia llegara a esa conclusión, pues cuando pensó en convertirse en militar todavía no tenía una formación cultural y académica que no podría ser en modo alguno compatible con una carrera castrense. (26)

Finalmente, en palabras del crítico Ignacio Márquez Rodiles, a Francisco Goitia "no se sabe cómo le llegó la vocación del dibujo"; probablemente, su amor a la contemplación fue un

ingrediente que lo inclinó hacia ese camino, un camino quieto y soñador". (27) Esta afirmación es un lugar común que tiene su origen en "la leyenda" que rodea a todas las vidas de artistas.

En cambio, a Orozco, quien también tuvo varios coqueteos, definitivamente la idea de dibujar siempre lo obsesionó, aun cuando se abocaba a otras cosas, inclusive tan cercanas al dibujo como lo puede ser la arquitectura. Dicha obsesión por el dibujo se vio saciada, dice, al volver a la Academia, donde encontró conocimiento pleno y definido de su vocación.

(28)

## LA ACADEMIA. (1898)

Goitia llega a la ciudad de México en 1898, mismo año en que ingresa a la Academia, entonces dirigida por Santiago Rebull (1829-1902).

Los maestros habrían de imprimir en el joven aspirante a pintor predilecciones que lo conducirían a tomar la *mimesis* como parámetro fundamental, si bien es cierto que en varias de sus obras la naturaleza dejó de ser para Goitia espejo fiel, dando cabida a modalidades expresivas que podrían calificarse de expresionistas. Goitia habló bien de sus maestros y les guardó reconocimiento; por uno sostuvo especial predilección. Se trata de Félix Parra.

Cuando Goitia llega a la Academia de San Carlos, la escuela, como en muchas otras etapas de su historia, se encontraba en fase de transición, ligada a los procesos que distinguieron al finisiglo pasado. En ese tiempo el arte académico acusa el último apogeo que trae consigo su agonía. Al tiempo que insinúa nuevas posibilidades en esta búsqueda de lo nuevo, que de ningún modo agota la etapa anterior, es posible detectar una conciencia distinta respecto a las posturas frente al arte. (29)

Algunos autores, Fausto Ramírez entre los principales, convienen en que estas posturas entran en lo que conocemos como "Modernismo". (30) El Modernismo latinoamericano, y de manera específica el mexicano, coincide en varios aspectos con el simbolismo europeo. (31) Se producen intentos de

romper con las formas tradicionales y con las convenciones artísticas, y tales intentos dan su marca especial a la primera década de este siglo próximo a extinguirse. Las repercusiones del Modernismo mexicano llegan a su máxima expresión durante las dos primeras décadas del siglo xx y culminan con el surgimiento del movimiento de pintura mural y su concomitante: la Escuela Mexicana de Pintura.

Es importante señalar que el surgimiento de la Escuela Mexicana no es como se ha sostenido, un producto directo de la Revolución Mexicana, sino, como apuntala Jorge Alberto Manrique aquí y allá, un movimiento que conjuga teorías y formas artísticas que se venían perfilando tiempo atrás y que pudieron encontrar mejores circunstancias, para hacerse manifiestas en el entorno revolucionario. Es en este sentido que sí se puede hablar de una Escuela Mexicana de Pintura, en la medida en que este movimiento, si así se le quiere llamar, redundó en "un hecho plástico concreto" en donde un conjunto de ideales en el campo de la cultura y el arte mexicanos encontraron medio de expresión. (32)

A Goitia le tocó vivir la confusión que trae consigo todo cambio. Al ingresar a la Academia, sus maestros, anclados en el pasado, señalaban lo que vendría después. Así lo ejemplifica Félix Parra quien, aunque a fin de cuentas, acaba por ser un exponente del academismo y del dibujo clasicista, fue dueño de un espíritu rebelde en latencia. Sus pinturas poseen aquella tónica académico-indigenista que conlleva destellos de protesta. (33) Recordemos que, pese a que el

gobierno del general Porfirio Díaz auspició y patrocinó el arte con un sentido oficialista, derivado de modelos franceses, el arte sin embargo recogió y rescató la historia de nuestros orígenes vista desde un prisma romántico. Al mismo tiempo, las ideas de progreso y modernización se hicieron sentir en todos los ámbitos de la cultura y sobrevinieron aires de renovación artística, pero esta realidad solo cobró pleno apogeo en los años veinte, en la época que hemos dado en llamar Renacimiento Mexicano. (34)

De tiempo atrás, era costumbre entre los estudiantes y profesores de la Academia el viaje a Europa que se realizaba fundamentalmente con objeto de estudiar a los grandes maestros, conocer las importantes colecciones de pintura y escultura en los principales museos e iglesias del viejo continente, tomar apuntes y asistir, aunque fuera irregularmente, a los centros de enseñanza artística de mayor envergadura. La meta principal ya no era sólo la Academia de San Lucas de Roma sino también la Ecole des Beaux Arts de París y la Academia de Munich. No obstante, los mexicanos, casi sin excepción, pasaban a España primero y, ya fuera desde Madrid o desde Barcelona, daban inicio a su periplo europeo. Goitia no fue el único en haber iniciado el viaje a Europa de esta manera, como si lo hizo Julio Ruelas, quien de México se trasladó directamente a Karlsruhe, donde existía una escuela filial de la de Munich. Germán Gedovious hizo más o menos lo mismo.

Este último fue maestro en la Academia y, después de Antonio Fabrés, tomó la dirección. Goitia fue su alumno y muy probablemente de él acogió esos tintes románticos que podemos encontrar en sus paisajes. La pintura de Gedovious --de retrato, de temática regional y de estilo naturalista--, sin embargo, "no satisfacía la creciente ansiedad, muy imprecisa todavía, de nuevos horizontes". (35)

En cambio, de Saturnino Herrán, quien por ese tiempo asistía a la Academia y pintaba con gran ahínco, tomaría varios elementos que, como bien señala Raquel Tibol, para Goitia pasarían a constituir la parte más importante de su temática pictórica:

...internándose en el camposanto, en la carne del dolor, en el sollozo, transitando desde el lirismo decorativo de Herrán a un verismo de imponente expresividad. (36)

De más edad y de mayor trayectoria dentro de la pintura pero de menor espíritu rebelde --siempre siguió la línea académica--, José María Velasco, como sabemos, había sido alumno de Eugenio Landesio, quien llegó a México procedente de Italia inaugurando la pintura de paisaje y logrando cultivar este género de manera sin igual. Tan fue así que México dio al arte de fines de siglo XIX y principios del XX los mejores paisajistas, entre quienes se encuentran el propio Velasco, Luis Coto, Mateo Saldaña, Armando Nuñez y Cleofas Almanza.

Eugenio Landesio creó una escuela y enseñó a sus alumnos y discípulos a ver y pintar paisajes de una manera muy

singular. Aunado a ello, México tiene tal variedad geográfica que constituía el escenario perfecto para cualquiera que quisiera hacer de sus paisajes los temas de sus pinturas. Velasco, pues, fue maestro de Goitia y, a través de él y de la obra de Landesio, descubrió el paisaje como género, de tal manera que lo cultivó profusamente produciendo algunos que, como los de los silos de Santa Mónica, reflejan un conocimiento de técnica y colorido. Al parecer, Goitia realizó varias versiones de los silos de Santa Mónica, sin embargo, muy probablemente muchas de ellas sólo fueron bosquejos y las que realmente concluyó al óleo son las que ya conocemos: *Paisaje de Santa Mónica* y *Paisaje Nocturno*, pintadas entre 1945 y 1947.

La influencia velasquiana dentro de la obra de Goitia está sustentada, por consiguiente, en la fuente de inspiración de uno y de otro: el lenguaje pictórico de Velasco fue la naturaleza, mientras que para Goitia ésta constituyó un estímulo importante que lo marcó desde su infancia en el campo.

Considero que lo más rescatable de Goitia, como legado de la Academia, son justamente sus paisajes de admirable y acabada perfección, que sugieren una pintura exacta y deslumbrante, según Luis Cardoza y Aragón. (37)

Julio Ruelas, mejor conocido como dibujante que como pintor, también fue maestro de Goitia. De él heredó algo tan singular que no puede pasar desapercibido: sus ahorcados. Le conocemos cuatro óleos sobre el tema pintados en diferentes momentos

que nos remiten al simbolismo de Ruelas, en cuya extensa obra de grabador e ilustrador encontramos una iconografía llena de crueldad, de seres torturados, de muerte, maldad y dolor. La filosofía decadente que se desprende de las obras de Ruelas influyó no poco en Goitia quien, por otra parte, era susceptible, debido a su estructura anímica, de aprehender estos elementos de dolor, masoquismo y martirio. Ruelas, aunque se apartó de sus contemporáneos por "...haber seguido de cerca el tipo de expresión que estuvo en vigor entre los artistas europeos de la corriente simbolista...", (38) sí fue un maestro que trascendió por ser

el exponente único de una corriente que no tuvo en México otros representantes en su tiempo, y en pertenecer a aquella clase de artistas que provoca inquietudes en virtud de su capacidad para transmitir emociones que van más allá de lo puramente estético. (39)

Los ahorcados de Goitia son testimonio del gusto por seres extraños y por lo siniestro; probablemente a este gusto contribuyó Ruelas toda vez que sus dibujos y viñetas para la *Revista Moderna* fueron ampliamente conocidos por nuestro personaje. Eran, finalmente, coterráneos, motivo por el cual no lo pudo haber ignorado. De cualquier manera, la influencia de Ruelas en la pintura de Francisco Goitia fue más bien temática, ya que no formal. Más que justificar una corriente, en este caso la Simbolista, Goitia quiso dejar testimonio verídico del "horror" vivido durante la Revolución. El lenguaje de Julio Ruelas es en este aspecto coincidente con

el de *Los ahorcados* de Goitia. Así las cosas, esta serie de cuadros podrían hablar de Goitia como un simbolista tardío. Antonio Luna Arroyo en su libro *Goitia, total*, concluye que el pintor zacatecano habiendo aprendido poco de sus maestros y desilusionado de la Academia prefirió emigrar a Europa. En lo personal, no creo en la desilusión de Goitia en cuanto a sus maestros sino, más bien, en la difícil época por la que atravesaba la Academia. Goitia opinó bien sobre sus maestros y siempre, al parecer, les expresó su admiración considerando que en ellos --y en lugar relevante, Santiago Rebull, José María Velasco y Félix Parra -- se sustenta como en "macizos pilares" el surgimiento de la pintura mexicana moderna. (40) Así es cómo Francisco Goitia lo percibió.

El hecho de que Goitia abandonara la Academia tuvo que ver con su forma de ser, es decir, con su idiosincrasia, su poca adaptación y su situación de ser solitario y antisocial. En fin, este misticismo franciscano que lo acompañó toda la vida y que ya para ese entonces empezaba a emerger, lo llevó a huir de su entorno inmediato. Además, no debemos olvidar que la Academia comenzaba a resentir la desaparición de los grandes maestros --Rebull muere en 1904-- pero sobre todo se hacía evidente que la tradicional pintura académica clásica estaba declinando en la medida en que las inquietudes en los órdenes social, económico y político del país apuntalaban nuevos cambios. Fue entonces que, con la idea de reavivar la Academia y sus enseñanzas con base en lo bello como ideal del arte, se contrata, a través del Ministro de Educación, don

Justo Sierra, al último pintor europeo que habría de venir a tomar la dirección de ésta misma: al pintor y escultor Antonio Fabrés, de origen catalán, quien llegó a México en 1903:

conocedor de su oficio, disciplinado y trabajador, Fabrés era un buen representante de ese academismo degenerado, que, además de santos desnudos y melodramáticos, había agregado a la lista de temas pictóricos la galante presencia de caballeros de capa y espada y otros personajes novelescos. (41)

Fabrés (quien en realidad había venido a México, como empresario teatral), seguía un método de estricto rigor académico que, a juicio de Justino Fernández, como entrenamiento estaba bien --pues muchos de sus alumnos, entre ellos Orozco, se beneficiaron de sus enseñanzas--, pero como concepto final del arte se antojaba a destiempo. Fabrés vino a reafirmar justamente lo que no se quería, su idea del arte se inclinaba hacia un romanticismo y a un naturalismo que ya pertenecían al fin de una época Diego Rivera, entre otros, descontento con la Academia y las enseñanzas de Fabrés, se va a Europa en busca de nuevas tendencias y direcciones que ya estaban marcando el fin de la *belle époque* en el viejo continente, en especial en París. En cambio, José Clemente Orozco, opinó que la gestión de Antonio Fabrés significó para la Academia un período de apogeo, organización y disciplina. Se trataba de aprender a dibujar del natural, "a dibujar de veras sin lugar a duda". (42)

Fabrés regresa a Europa hacia 1906, y con ello termina una época importante en la vida de la Academia. Lo que el maestro

catalán intentó prolongar, carecía de sentido para los jóvenes estudiantes de la Academia, quienes se encontraban hambrientos de nuevos cauces y direcciones.

Goitia, hemos dicho, a los 24 años, hace lo mismo que Diego -este se fue a Europa en 1906-- tras conseguir el apoyo económico de su padre, quien vende su rancho llamado "El Sauz". El 26 de julio de 1904 parte del puerto de Veracruz en un transatlántico español que poco tiempo después lo dejaría en las costas de Barcelona. (43)

Antes de pasar al recuento del periplo europeo de Goitia, es prudente hacer el siguiente cuestionamiento: ¿No es contradictorio que un futuro franciscano terciario fuera un rebelde en busca de "novedades pictóricas"? Y digo franciscano terciario porque a los 22 años el perfil de la personalidad del ser humano ya está bastante asentado en sus rasgos más esenciales; es decir, el temperamento de Goitia no era aventurero y su viaje a Europa no lo consideró como un medio para llevar una vida disipada y relajada. El iba a otra cosa, presumiblemente a un encuentro místico que pudiese aclararle su conflicto personal en relación a su sexualidad. Por el lado artístico, rebelde o no, lo cierto es que Goitia fue consistente y logró realizar aquel viaje tan anhelado por muchos; en especial, los pintores y los poetas. Quizá, como sugiere Ignacio Márquez Rodiles, "Goitia, para no ser menos, también quiere cambiar de aires; desea ir a Europa, la Meca de todos los artistas". (44) De modo que podemos concluir que es con este viaje que realmente Francisco Goitia se decide

por la carrera pictórica, pues implicaba un compromiso consigo mismo, con su padre, con las circunstancias y, posteriormente, con el gobierno de México que le otorgó la beca de pintor.

No está de más mencionar que los países más significativos de América Latina enviaban desde fines del siglo XIX a los jóvenes artistas, a Europa. En aquel gran continente los pensionados o becados encontraron respuesta a esa necesidad tan apremiante que tenemos los americanos por definirnos.

## EN ESPAÑA E ITALIA. (1904-1912)

Imposible que un desgraciado mexicano soñara siquiera en igualarse con el "extranjero" y al extranjero se iban todos para "consagrarse".

José Clemente Orozco

En Barcelona, Goitia estudia con el maestro catalán Francisco Galí, a quien conoce por azar, informándose de sus cursos particulares a través de un cartel. Para fortuna suya, Galí resultó ser sencillo y comprensivo; logró inspirarle confianza al punto de que llegaron a entablarse lazos amistosos entre ellos. Con empeño y voluntad Goitia inició su tarea de aprendiz casi inmediatamente a su llegada a Barcelona.

El método de Galí era sencillo, el usual en la época: consistía en enseñar a observar, y a dibujar después, las formas de acuerdo a lo que el ojo podía percibir. A la vez, Galí introducía a sus alumnos a la visión de las obras de los grandes pintores de España: el Greco, (que nació en Creta), el Españolito, Zurbarán, Velázquez y Murillo, eran fuente de estudio continuo. (45) Es muy probable que también observaran a Goya de tal manera que en Barcelona resultaba posible que los estudiantes de arte se enfrentaran en diferentes escuelas y modos de expresión. Aquí es necesario tener en cuenta que en 1904, año de la llegada de Goitia a Barcelona, Picasso se encuentra a punto de abandonar su llamado "período azul", y que su etapa postimpresionista de tiempo atrás había dado ya

sus mejores frutos. De hecho, faltaban sólo dos años para la realización de *Las señoritas de Aviñón*, pintura que iconográficamente posee raíz barcelonesa. Sin embargo, lejos se encontraban Goitia y su maestro Francisco Galí de las renovadoras propuestas picassianas. Ni uno ni otro estuvieron jamás en la vanguardia ni tampoco la buscaron, y si Goitia en algunas de sus obras alcanza aquello que llamamos "originalidad", esto resulta no de su contacto con el arte sino de sus vivencias interiores y de su peculiar estructuración psíquica. También es cierto que deseaba ser fiel sólo a Dios, no al arte. En todo caso se propuso ser fiel a sí mismo. ;

Más que buscar la vanguardia, Francisco Goitia se planteó encontrar "novedades" en cuanto a la enseñanza del dibujo y la pintura.

Pese a lo anteriormente anotado es justo aclarar que la premisa de Galí no consistía únicamente en copiar, sino en interpretar evitando corregir los trabajos de sus alumnos. Así cancelaba la costumbre de que quien se inicia en el aprendizaje acaba por imitar a quien lo enseña.

Según anota Antonio Luna Arroyo en su libro citado, Francisco Galí dijo lo siguiente: Goitia tenía "...todo lo necesario para ser un gran artista: vocación, sencillez, limpieza, sinceridad..."; sin duda así fue. (46) Cabe preguntarse:

¿Cómo hizo uso de estas cualidades y qué tanto las enseñanzas de su maestro trascendieron en su producción?

En 1906 Goitia expone en Barcelona una serie de dibujos que, al parecer tuvieron buena acogida entre el público y la crítica. Hubo quien opinó que en aquellos dibujos --que reproducían varios rincones de la vieja Barcelona-- había una percepción clara de la realidad junto con un espíritu de observación muy profundo que llevaron al artista a dibujar sólida y vigorosamente lo que veía. (47) Hoy día obras como las que entonces produjo tienen su equivalente artístico en las vistas de fachadas, plazas y rincones embellecidos con la pátina de la nostalgia, captadas por no pocos arquitectos que adquieren virtuosismo en el ejercicio dibujístico. El género es antiguo y prestigioso. Tuvo su apogeo con los *vedutisti* italianos del siglo XVIII, pero no escapa a nadie el hecho de que los arquitectos que se vuelven pintores forman pléyade. Varios acusan una etapa de transición en la que trasponen al papel con soltura y sensibilidad los objetos de su estudio. En Goitia estos dibujos debieron consistir en un ejercicio cotidiano, aunque ahora han pasado a la historia como obras "acabadas" quizá por lo escaso de su producción.

Ese mismo año (1906) Goitia exhibe 37 obras en un sitio llamado el Salón Parés. Incluye paisajes, naturalezas muertas y aquellas vistas románticas de la misma ciudad. De esta exposición obtiene comentarios que alaban su buen dominio de la técnica y su comprensión del dibujo. (48) Tiempo después

un dictamen técnico, emitido en Italia, contradiría dichas aseveraciones, tal y como puede desprenderse de uno de los documentos anexos en el apéndice. (49) En Barcelona, Goitia logró vender algunos trabajos y con ello juntó parte del dinero necesario que le permitió viajar por España. Para entonces, sosteniéndose en los elogios mencionados, el gobierno de México a través del Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, le otorgó una beca de 350 francos. La beca fue el sostén de la economía del joven pintor que posteriormente habría de viajar a Italia. (50)

En Roma participa en la Exposición Internacional de Bellas Artes con una serie de dibujos sobre las ruinas romanas de las que hoy sólo conocemos uno, *El foro romano*, que pertenece actualmente a la colección del Museo Nacional de Arte.

No obstante la buena fortuna que hasta el momento acompañaba al zacatecano ésta se vio por momentos trastornada. Por un lado, su labor artística es pobre y de mala calidad, según podemos cotejar en el documento firmado por un funcionario de la Legación Mexicana en Roma. Este funcionario emite juicios severos con respecto al trabajo de Francisco Goitia, y dice:

Por sensible que me sea; pero en cumplimiento de mi deber, debo decir que las pinturas del Señor Goitia dejan mucho que desear, por el dibujo, por el colorido, y por la composición. Las copias del natural, que me enseñó, de algunos monumentos antiguos, también tienen muchos defectos. (51)

No por la severidad con que maneja sus juicios, deja de tener razón el funcionario que emitió este dictamen. Goitia, al parecer, no merece la pensión para gozar de una Italia que en todos sentidos es una "escuela". Su obra no está a la altura en que debiese de estar. Sin embargo, por el otro lado, es importante señalar que, durante su estadía en Roma, Goitia se encontró por algún tiempo internado en el Hospital de San Giovanni di Dio, Fate Bene Fratelli; hecho éste que repercutió en su labor creadora. (52)

Lo más llamativo de las jornadas italianas de Goitia es lo siguiente: a diferencia de otros viajeros insignes del siglo xx (como lo fueron el crítico de arte Bernard Berenson, Sigmund Freud o, por mencionar a un mexicano, Diego Rivera), o no tan insignes, Goitia no sucumbió a la fascinación de Roma. En los apéndices que constituyen parte medular de este trabajo se encuentran poquísimas referencias a la ciudad eterna y, en cambio, frecuentes alusiones a los viajes que discretamente realizaba a pequeñas poblaciones circunvecinas de las que no menciona nombre. Seguramente, al hacerlo así protegía su economía y a la vez disfrutaba de la luz y el paisaje de la campiña romana.

Goitia también viajó a Florencia; permaneció ahí varios meses. De esta estancia no tenemos noticia escrita. Tal vez, en lo personal, podría haber llegado a alguna deducción acerca de sus experiencias en la ciudad toscana --inagotable en cuanto a lo que ofrece artística, estética y visualmente--

a través de sus pinturas y bocetos, pero al parecer las repercusiones de Florencia en la producción goitiana son escasas por lo que ni siquiera a través de lo que dibujó ahí se puede obtener algún juicio. De cualquier forma no nos ha llegado a nosotros alguna obra de esta estancia.

Luna Arroyo afirma que una de sus predilecciones artísticas fueron los frescos de Fray Angélico, monje dominico nacido en Fiesole (c.1387-1455). También aprobó las esculturas de Donatello y admiró a Leonardo por su manera universal de concebir el mundo, su espíritu científico y su aptitud filosófica. En todo caso, Goitia manifestó a su biógrafo interés en recordar el arte del Renacimiento; sin embargo, la experiencia que determinó este proceso no queda clara. De las pocas noticias que tenemos de sus impresiones visuales hallamos sólo una, un poco rimbombante, que emitió sobre los frescos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina:

...nos encontramos en él al hombre en quien Dios encarna el genio de la pintura y escultura. Es el ejemplo que a través de los siglos ha seguido y seguirá la humanidad en sus graves vocaciones artísticas. (53)

No he podido consultar con el original escrito por Goitia que contiene esta aseveración referida a la sección en la que Miguel Angel aborda la *Creación de Adán* en la bóveda de la Capilla. ¿Y qué de los venecianos? Es seguro que Goitia también los conoció --Tiziano, Pedro Galiari el "Veronés", Tintoretto--. Lo que no podemos afirmar es que hubiera

contado con alguna guía que le permitiera encontrar el sentido que estas grandes obras de la cultura universal tuvieron en su momento y ejercieron en la posteridad. Por ejemplo, ignoramos si conocía *El Cicerone* de Jacobo Burckhardt, la obra clásica consultada por cualquier viajero deseoso de adentrarse en los vericuetos del arte italiano.\* Aun es menos probable que se haya percatado de que el *Movimiento Futurista*, al que los italianos dieron vida, alcanzaba su primer gran brote, en París, en este tiempo.

Tal vez sus tendencias lo inclinaron más a la vida de anacoreta que a la vocación artística. Como quiera que sea, se percibe que el arte no fue, como a otros, una religión. ¿Es que a Goitia le impresionó más la temática religiosa y alegórica de lo que veía que la visión integral, la manera de concebir las formas, la perspectiva, el color; en resumen, las ideas filosóficas impregnadas de neoplatonismo y la visión del mundo que los pintores renacentistas dejaron?

De ninguna manera se nos escapa que es injusto pedir a un pintor el involucrarse con un "deber ser pictórico" que acaso nada tuvo que ver con su personalidad.

En ese tiempo en el que pasó varias semanas visitando el Vaticano, Goitia estuvo enfermo, y, según su biógrafo, sufrió

---

\* *El Cicerone* originalmente fue escrito en alemán, y traducido al castellano tardíamente en 1953, por lo que es difícil que Goitia lo hubiera consultado. Sin embargo, tal vez sabía de su existencia, ya que hacia 1890 circulaba profusamente *El arte del renacimiento en Italia*.

un ataque de pleuresía que lo llevó a un convento franciscano en cuyos claustros fue atendido y cuidado hasta que sanó.

Con referencia a la estancia de Goitia en algunos hospitales de Italia a causa de la pleuresía, nos inclinamos a aceptar dicho padecimiento en función de los documentos que se pueden consultar en el apéndice firmados por algunos funcionarios del consulado de México en Italia. Estos describen el estado de enfermedad causados por una afección pulmonar de índole tuberculosa, o una laringitis crónica. Todo ello nos ofrece la posibilidad de afirmar que Goitia se asiló en los lugares a que se hace mención únicamente debido a dichos padecimientos. Sin embargo, justo es aclarar lo siguiente: si Goitia hubiese padecido únicamente de pleuresía, se le hubiese atendido en el Hospital General de Roma o en algunos de los pequeños centros de curación de Ostia Antigua. Pero el pintor fue atendido --como lo sustenta el documento aquí anexo-- en Fate Bene Fratelli, un hospital que se encuentra en La Isola Tiberina regido y atendido por los hermanos de San Juan de Dios. (54) Dicha orden, como se sabe, desde su fundación en el siglo XVI y luego en tiempos de Goitia y aún en la actualidad, tiene por vocación primordial la cura y la atención de los enfermos de la mente. Tan es así que cuando alguno de los ahí asilados sufre una afección orgánica (como pudiera ser úlcera, pulmonía, alguna lesión física, etc.), es trasladado a otro hospital, también de caridad, para su atención.

Sin embargo, lo más importante no es eso. Lo que hay que preguntarse es si realmente la pleuresía pudo ser el motivo de su internamiento o fue una afección que acompañó a un primer brote de depresión intensa sufrida por Goitia durante su estancia en Italia. Lo que sí es evidente, según lo anota su biógrafo y según testimonía el documento oficial, extendido por un funcionario de la Embajada, es que su estancia en Italia fue penosa. Aunado a esto pertinente es, también, hacerse otra pregunta. ¿En qué momento ocurre la identificación de Francisco Goitia con la figura de su santo patrón San Francisco de Asís? Probablemente ocurre durante su estancia en Italia.

## GOITIA Y SAN FRANCISCO DE ASIS.

Se ha dicho, no sin desatino, que fue en este momento de la vida de Goitia que el pintor coqueteó con ingresar a una orden religiosa, en este caso la franciscana que siempre le atrajo entre otras razones por llevar él ese nombre y, por ende, identificarse con el santo y su vida, aunado esto a su gran capacidad de renuncia, abnegación y devoción.

La naturaleza como creación divina fue objeto de contemplación para el santo de Umbría, que predicó a los pájaros y compuso el hermoso himno a la Creación en la lengua italiana del siglo XIII. *Il cantico del sole* es un laude a los astros y a los elementos naturales: el viento, la nube, el aire.

...Looado seas Señor mío, por el Hermano Viento

y por el Aire

y la Nube

Por la Hermana Luna y las Estrellas.

en el cielo las has formado

esclarecidas, preciosas y bellas

Lo más significativo es, quizá, el quiebre que Francisco de Asís establece con la tradición hermética medieval al admitir la muerte, venerarla, bienvenirla y hacerla amiga de la vida.

Loado seas, Señor mío, por nuestra Hermana  
la muerte corporal, de la cual hombre alguno  
podrá escapar...

!Load y bendecir a mi Señor,  
y dadle gracias

y servirle con grande humildad! (55)

Probablemente Goitia no necesitó ser un conocedor de la vida de San Francisco de Asís para identificarse con su mística. Lo que le atrajo fue el amor a la naturaleza que el Santo reflejó en su cántico y que en todo caso es parangonable con las palabras que Goitia alguna vez expresó de la naturaleza. Justo es reconocer que algunas de las obras de Goitia fueron realizadas como actos de veneración hacia la naturaleza que tan importante fue para él. Existen varios ejemplos entre sus obras paisajísticas. Asimismo, el amor profesado por San Francisco hacia los animales, seres en varios sentidos indefensos, es también parangonable al que Goitia tuvo por los perros y los pájaros principalmente. En el diario inédito de Anita Brenner que en algunas partes Jean Charlot reprodujo

en su libro *El renacimiento del muralismo mexicano*, la norteamericana relata lo siguiente:

Dice [Goitia] que una vez tuvo una paloma que parecía de mármol. Ama los ruidos constantes que hacen sus animales, así como ama el ruido constante de una vecindad que pintó. (56)

Goitia siempre vivió rodeado de animales, en contacto con la naturaleza, apartado de lo mundano y con un arraigado deseo de permanecer en la asepsia más pura y natural, sin contaminación aunque llevando "una cruz de responsabilidad colectiva"; la de ayudar a su prójimo y acercarse a la gente común, cosa que hizo hasta su muerte en Xochimilco. (57) En este sentido sí fue un verdadero franciscano.

Las reglas de la orden franciscana fueron tomadas por su fundador de un apartado bíblico (San Lucas, Capítulo 9, vers. 3). Se reducen a los preceptos de castidad, humildad, obediencia y absoluta pobreza. La historia del Santo está poblada de algunos elementos míticos --por no llamarlos ecuménicos o lo que es lo mismo, universales--. Así, se sabe que durante su retiro del mundo en el Monte La Verna, en los Apeninos, un serafín se le apareció llenando el cielo con sus alas. En el centro de esta visión apocalíptica se encontraba la imagen de Cristo crucificado de quien San Francisco recibió los estigmas.

Francisco de Asís fue canonizado pronto, apenas cuatro años después de su muerte, acaecida en 1226. Fue el Papa Gregorio

IX (Ugolino Segni) quien encausó el proceso y a quien se deben, asimismo, los perfiles de las reglas franciscanas definitivas, emitidas en 1223. (58)

Goitia posiblemente acudió al ejemplo del Santo para hacerse de un eje que sustentara su propia vida a través de algunos preceptos existenciales básicos. Aunque difícilmente se puede encontrar paralelismo en sendas vidas, en el mexicano siempre existe una preocupación por adoptar las pautas que el Santo estableció a los terciarios de su orden. Al decir de Luna Arroyo, Goitia "se decidió por la religiosidad en el mundo". (59) Lo cierto es que al hacerse terciario franciscano intentó caminar los pasos que San Francisco estableció para sus terciarios. Los terciarios surgieron concomitantemente a las predicaciones del fundador de la orden. Ante la imposibilidad de integrarse como miembro de la orden de los frailes menores, los laicos que anhelan vivir bajo preceptos franciscanos, optan por convertirse en terciarios. (60) Goitia no fue terciario sin hasta que llegó a México y sentó su residencia en Xochimilco. Esto indicaría que fue hasta encontrarse en su propio país, hablando la lengua que entendía, que se involucró en serio con los franciscanos, pero antes habría de enfrentarse a una severa contradicción existencial, que supo resolver y que fue benéfica a su desarrollo como pintor.

Al estallar la fase armada del movimiento revolucionario en 1910 y en los inicios de la campaña maderista, México, en

terrible desorganización y escaso de recursos económicos, retira las pensiones de los jóvenes que estudiaban en el extranjero. Goitia regresó a México en 1912. (61) Para entonces ya carecía de pensión además de que se sentía débil y enfermo.

## GOITIA Y LA REVOLUCION MEXICANA.

El año de 1910, reflejo de una situación anárquica y de profundo descontento social, se tradujo a su vez en una inminente crisis política, no solamente del grupo en el poder sino de la burguesía en general. Francisco I. Madero descendiente de una rica familia de terratenientes surgió como líder de una facción de oposición burguesa que quiso encabezar una sucesión pacífica del poder y que, contrario a sus ideales no pudo evitar el estallido revolucionario que la historiografía mexicana ha iniciado y fechado el 20 de noviembre de ese mismo año. Ante la aparición del plan de San Luis, se conformaron movimientos revolucionarios que hicieron del país el escenario de una lucha intensa: campesinos en el sur, peones en el norte; con el común denominador y objetivo de la tierra. (62)

Francisco Goitia llega a México en 1912. Se encuentra con que el gobierno maderista, paralizado y en crisis, presentaba pocas esperanzas de supervivencia. Siguiendo los consejos de su maestro, Francisco Galí, no se queda en la capital dentro del bullicio de los cafetines y recintos donde los pintores e intelectuales acudían a discutir la situación del país y exponer o vender sus obras, ni intenta volver a la Academia de Bellas Artes de San Carlos --cosa que hubiera resultado imposible dado que el año anterior estalló la famosa huelga que duró dos años y derrocó a su director el arquitecto

Antonio Rivas Mercado--; sino que regresa a su natal Zacatecas, instalándose en Fresnillo.

Galí, de quien podemos decir que conocía bien a Goitia y sus afecciones, le había dicho lo siguiente:

Usted dice las cosas como un buen pintor indígena. Se encontraría a sí mismo cuando regrese a su país y logre la integración de sus sentimientos y de su razón con el medio ambiente mexicano. (63)

Así lo hizo Goitia. El método pedagógico de Galí le enseñó a emprender un camino personal que dependería del encuentro con su propia identidad y con la de su pueblo. En Fresnillo, Goitia trata de llevar las enseñanzas de Galí a sus lienzos, ahora bajo el contexto de un entorno mexicano. Se enfrenta a su lugar de origen, a la luz y al paisaje desolado, seco y amargo en donde el dolor de la miseria le sugiere el encuentro consigo mismo y con su propio acontecer. De este momento data uno de sus mejores cuadros, *Paisaje de Patillos*, que ha sido fechado en 1913. Aunque este óleo está pintado en el tono en el que Goitia habría de producir su obra paisajística en el período que va de 1930 a 1950, presumiblemente, el encuentro con su tierra natal después de tantos años de ausencia lo puso en disposición para hacer lo que su maestro le había aconsejado.

En este enfrentamiento Goitia recobra su pasado solitario, su orfandad y su intenso contacto con el mundo religioso que

doña Eduarda le había propiciado. Para su conciencia y sensibilidad quedan los recuerdos de la infancia que intenta transmitir junto con sus vivencias, presentes en la pintura.

Los estudiosos de Goitia consideran el año de 1912 como el que marca el inicio de su obra madura. La aseveración se sustenta en que al identificarse con la Revolución Mexicana y con los dolores que la lucha depara, pudo captar de manera realista y pintar ya con espíritu adulto lo que sus ojos veían, bajo el barniz de los sentimientos y las vivencias obtenidas cotidianamente. En la legendaria entrevista que Anita Brenner le hiciera, él relata el porqué de su identificación con los objetivos inmediatos de la Revolución. Había comprendido el problema de la tierra, pues siendo descendiente de una familia vinculada con terratenientes, pronto se dio cuenta del sentido de la lucha. Declara que en un principio mantuvo un punto de vista prejuiciado, pero que entendió el significado revolucionario justo cuando Villa apareció glorioso ante el triunfo de batallas importantes y tomando ciudades estratégicas. (64) Es decir, la causa villista le pareció la más justa y cercana a sus propios principios. De modo que hasta este momento el pintor se ha enfrentado con cuatro prototipos de nombre Francisco que le dejarían huella indeleble: Francisco su padre, su maestro Francisco Galí, Francisco el Santo de Asís y Francisco Villa. Hombres todos que abocaron su vida a un quehacer y a una labor acorde a sus circunstancias, sus deseos y su forma de

ser. El caso es que cada uno en su tarea logró trascender. Su padre como administrador de haciendas, su maestro como portavoz de la enseñanza artística, el Santo como predicador y salvador, y Villa como revolucionario y luchador social. Probablemente él quería trascender inmortalizando la lucha a través de la pintura. Aunque no estuviera totalmente convencido de ello. Si así hubiese sido tendríamos una obra más cuantiosa. La injusticia y el dolor lo llevan impulsivamente a tomar parte en la lucha "no para pelear, sino para buscar los motivos de sus temas pictóricos".

Era evidente que el movimiento revolucionario en el norte le atraía y la manera de participar la encontró pronto. El artillero y estratega del ejército villista, el general Felipe Angeles quien por este tiempo (junio de 1914) se hallaba parado en Zacatecas, punto central de la lucha hacia la avanzada sobre la ciudad de México, admitió al joven pintor como agregado cultural. El general Angeles gozaba de cierta cultura y se dice que por ello le dio la "plaza de artista", acentuando Goitia lo mismo en su entrevista con Anita Brenner. A partir de ese momento Goitia sirvió al ejército. No se ha podido comprobar si se enlistó como soldado raso o si únicamente se integró a las filas de las huestes del general, lo cierto es que fue de aquí para allá y que estuvo en campaña. En este momento conviene recordar algunas palabras de Octavio Paz a este propósito. El escritor dice que en aquel tiempo el intelectual se convirtió en el

consejero secreto o público del general analfabeto, del líder campesino o sindical, o el caudillo en el poder, (65) de tal manera que Goitia podría caber dentro de este cuadro, además de que él mismo, y como veremos líneas abajo, le concedía valor a su propia preparación que, en su opinión, no era despreciable en modo alguno.

Surge aquí una de aquellas contradicciones que marcaron toda la trayectoria de su vida, pues por un lado es pacifista de corazón, y por otro no vacila en afiliarse a la lucha armada cumpliendo así uno de sus más claros deseos infantiles, pues recordemos que él había expresado su deseo de seguir la carrera de las armas. Las siguientes palabras dan cuenta de la ambigüedad que conlleva su decisión:

Nunca porté armas porque sabía que mi misión no era matar, y también porque quedaba claro que carecía de sentido desperdiciar toda la preparación que había tenido para realizar mi trabajo. (66)

Lo cierto es que Goitia mantuvo fuertes contactos con situaciones que no se pueden aislar del contexto de la Revolución Mexicana: el horror, la muerte, la barbarie, la miseria, el martirio, la derrota y su contrapartida; la embriaguez de la victoria, en fin, la gran epopeya que urdió la fase armada, configuradora de aquello que Samuel Ramos, junto con otros pensadores, definieron como "la filosofía de lo mexicano". Eso lo vivió Goitia y a la época debe pinturas

de alta significación, cuyas fechas hasta el momento no han sido confirmadas. Se cree que *El revolucionario* o *El maderista* como también se le conoce es de 1914, *La bruja* y *El ahorcado* supuestamente son de 1916 y 1917, y *El baile de la revolución*, pintura que nunca fue terminada, de 1918. Curiosamente, José Clemente Orozco también hizo un dibujo a tinta titulado *El ahorcado*, hacia 1925. La idea y la manera de concebir el dibujo podrían haber sido tomadas de los ahorcados de Goitia. El ahorcado de Orozco en lugar de colgar de un árbol en el campo, cuelga de un poste de luz. De otra parte, la extensa serie de dibujos realizados por Orozco titulada *México en Revolución*, tienen un trazo similar a cierto bocetos o dibujos de Goitia. El trazo es suelto y el tratamiento de los temas y los personajes en muchos sentidos fueron manejados con realismo por los dos pintores. Los dos encontraron en la tragedia nacional material inagotable para su obra artística. Por ello, no es aventurado asentar que las obras de Goitia arriba mencionadas fueron realizadas en este período, justo cuando los acontecimientos estaban ahí, listos para ser plasmados en el papel o la tela.

Esta etapa de la vida de Goitia se ha tornado en leyenda. Hay quienes afirman que colaboró en la narración de la Batalla de Zacatecas, firmada por el mismo general Angeles. La suposición se basa en que en el relato aparecen referencias y comentarios que hablan de un autor con sensibilidad literaria y/o artística y no sólo de un militar, que, por muy culto que

fuera, posiblemente no hubiera sido dueño de una pluma tan fluída. (67)

Quizá esta historia sea parte de la leyenda de Goitia o, si se quiere del mito que casi todo artista se fabrica; no sabemos a ciencia cierta si efectivamente fue el autor del relato de aquellos sucesos militares. En una conversación con Fausto Ramírez la duda afloró, e inclusive el crítico de arte sugirió que más bien esta historia se debe a su gran afición por las armas y por la carrera militar que finalmente nunca llevó a cabo. A Villa le tocaron las mayores batallas y los desplazamientos de menor distancia, y Zacatecas fue el escenario de una inmensa victoria que se consumó el 25 de junio de 1914, dejando camino abierto para que el Centauro del Norte avanzara hacia la ciudad de México. (68) Goitia vivió esos días dibujando y abocetando cuadros con mucha intensidad sin perder de vista las dos caras de la Revolución: el horror y el sufrimiento con el agudo retrato *El soldado de la revolución*, frente al júbilo de la victoria como en *El baile de la revolución* o *Baile revolucionario*, como también se le conoce. Este dibujo tiene, en especial, un evidente parecido a los dibujos que Orozco realizó con el mismo tema ya mencionados líneas arriba. En una nota de Alfonso Toro \* dedicada a la pintura de Goitia, fechada en

\* Vid. Alfonso Toro, "El pintor de la raza", en Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*: 35. En esta nota Toro describe tres paisajes de Goitia y un retrato conocido como *Cabeza de mujer*, pero titulado por el crítico como *La Lugareña*. Los paisajes representan las llanuras de su tierra natal y, el

1918 el zacatecano describe el boceto de un cuadro de Goitia, *La muerte de un revolucionario*, con las siguientes palabras: "Bajo un cielo gris, encapotado y tempestuoso, un guerrillero se muere, atendido por dos mujeres vestidas de negro en tanto que un perrillo le lame las manos". La semejanza entre el dibujo de Goitia que ilustraba el artículo y los bocetos de Orozco es considerable. Así las cosas es muy probable que los dos pintores se conocieran ya para entonces, o como sugiere Renato González que por lo menos a Orozco le hablaran de él y hubiese visto, definitivamente, su trabajo. (69)

En el catálogo de la exposición Homenaje a Francisco Goitia en el centenario de su nacimiento, realizada en 1982 en el Museo del Palacio de Bellas Artes, Víctor Reyes en su breve semblanza acerca de la vida de Goitia, afirma que Orozco siempre sintió un "gran cariño" por el zacatecano. Incluso habla de las visitas que le hacía a Goitia en Xochimilco en donde con "fina ironía" le hacía notar el exceso de tiempo invertido en la realización de sus cuadros, pues Goitia solía

---

retrato, a una mujer enferma e invadida por el sufrimiento consecuencia de la lucha armada. Es curioso mencionar que la descripción de uno de ellos no corresponde a ningún cuadro de paisaje de los hasta ahora conocidos. La descripción sugiere que la composición es muy parecida a la de la serie de los ahorcados. No obstante, en este cuadro no hay un ahorcado, sino un caballo muerto que yace sobre la tierra al pie de unos troncos secos rondado por unos buitres ansiosos de comerse la carroña. En opinión de Alfonso Toro, la obra de Francisco Goitia expresa con mucho mayor fuerza y profundidad los sentimientos de un pueblo, que lo escrito en cualquier libro. Para el crítico, el pintor era un retratista de almas al igual que lo fueron Goya, Velázquez y El Greco.

decir lo siguiente: "A esta pintura le faltan dos años de trabajo".

De aquí podemos colegir que Orozco conoció a Goitia en forma más directa de lo que podríamos imaginarnos. No es posible afirmar si su relación fue constante, pero al menos de parte de José Clemente Orozco hubo una inquietud y ésta estuvo fincada en la manera como Goitia concebía sus temas pictóricos. Orozco estuvo al pendiente de la obra de Goitia y se sintió atraído por los "horrores" que pintaba. Esta complacencia mútua por los temas revolucionarios de tono decadente era debida a razones vivenciales e históricas. Los dos coincidieron en este aspecto por lo que no es descartable la influencia de Goitia en algunos apuntes y dibujos de Orozco.

## LOS PREPARATIVOS DEL BANQUETE.

Los problemas consecuentes que la Revolución dejó a su paso por el país provocaron un desprestigio y una falta de confianza en México por parte de otras naciones. Los inversionistas extranjeros, así como el capital nacional, dudaron mucho en invertir en un país cuyo problema central estaba en la sucesión efímera y caótica del gobierno. La búsqueda de la unidad e identidad nacionales era un requisito indispensable para entrar al concierto de las naciones. No fue gratuita, pues, la urgencia de definir la esencia y la naturaleza del país, además de asimilar el proceso revolucionario que sin duda provocó cambios y puso a México en disposición para entrar en una nueva etapa política, social, económica y cultural en la historia. (70)

El nacionalismo cultural no surgió de manera espontánea, las bases de éste ya estaban dadas en lo que había sido una trayectoria por defender el derecho de autodeterminación y la soberanía a lo largo del siglo XIX. La Revolución Mexicana acrecentó aún más esta necesidad de definir al país.

Los años veinte fueron época propicia para el desarrollo de aquellos ideales; para la redefinición de lo mexicano y para el desarrollo de un nacionalismo cultural que iba a dar sustento ideológico al nuevo México. El año 1921, como es sabido, fue determinante para recobrar las fuentes de sustentación cultural. Con José Vasconcelos a la cabeza de la

Secretaría de Educación Pública se elabora un plan de salvación y regeneración de México a través de la cultura o, lo que es lo mismo, el espíritu. Había que disminuir el analfabetismo de manera tal que, educando, se establecieran los vínculos nacionales. Para Vasconcelos el arte era la única salvación de México. El hecho de leer y vivir de acuerdo con el ideal humanista salvaría a México del caos y le daría la representatividad necesaria en aquel concierto de las naciones. Dotó a los artistas de muros, a los escritores e intelectuales de ediciones de los clásicos, y les dio la posibilidad de publicar, y a la población en general, le procuró nuevas escuelas y bibliotecas para combatir el analfabetismo. Redescubrió, difundió y patrocinó las artesanías como medio también de sustento de los mexicanos. El descubrimiento de la grandeza del pasado indígena y los temas netamente mexicanos habrían de tapizar los muros. (71)

En conclusión, debe resaltarse la fundamental obra educativa y cultural que surgió como consecuencia de la Revolución Mexicana. En este marco, sería imposible pensar en el peso específico de la educación y la cultura en la vida mexicana sin la acción del Estado. Y no sólo en tales dominios sino prácticamente en todos los campos de la vida social, económica y política de México fue decisiva la tarea de construcción institucional del Estado revolucionario. En medio de la lucha armada, y ante el desmoronamiento de las instituciones y creencias anteriores, el Estado creó las

principales organizaciones del movimiento obrero y campesino, la infraestructura material y económica del país, los cauces del proceso político y, dentro de tal conjunto impresionante, las instituciones culturales y educativas de México.

La Revolución sentó, pues, las bases del Estado moderno mexicano, fue el crisol donde se instauraron y nacieron nuevas formas y proyecciones para interpretar y explicar el mundo, a la vez de que se rescataron expresiones culturales propias con el fin de crear un modelo nacional en donde el papel del Estado como promotor, patrocinador y difusor de la cultura, por un lado, y, suministrador de la educación, por el otro, jugaría un papel fundamental. Fue así, la época propicia para el nacimiento del muralismo y de lo que hoy día llamamos Escuela Mexicana de Pintura, movimientos estos de gran reivindicación nacionalista. (72) Visto todo esto en conjunto, esta época sería lo que los historiadores del arte han denominado Renacimiento Mexicano (73).

Es dentro de este contexto histórico de reconstrucción nacional que Francisco Goitia y Manuel Gamio se encuentran.

## EL ENCUENTRO DE GOITIA CON MANUEL GAMIO.

Por intermedio de Nicolás Mariscal y del historiador zacatecano Alfonso Toro, en 1917 Goitia conoce al Dr. Manuel Gamio. (74) En aquel entonces el arqueólogo y antropólogo era titular de la recién creada Dirección de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento, en tanto que Nicolás Mariscal (1875-1964) se había sumado al Departamento de Monumentos Coloniales. (75) Este había estudiado arquitectura en San Carlos y, por consiguiente, se vio involucrado con artistas e intelectuales de la época. En esta circunstancia conoció a Goitia.

De otra parte, Alfonso Toro, originario de Zacatecas, nació en 1873, estudió abogacía y se interesó pronto por la historia. Fue uno de los primeros especialistas mexicanos en abocarse al estudio académico de la iconografía histórica de la Independencia. Es natural que haya tomado gustoso contacto con su coterráneo pintor. Así las cosas, tanto Nicolás Mariscal como Alfonso Toro concibieron la idea de presentar a Goitia con el antropólogo más eminente del momento.

El Dr. Manuel Gamio había estudiado arqueología en el Museo Nacional entre 1906 y 1908, donde fue asimismo profesor de historia. Muchos fueron los trabajos de investigación publicados en esas fechas, entre ellos, el de las exploraciones de Azcapotzalco y Chalchihuites, Zacatecas. En 1916 asumió el cargo de la Dirección de la Escuela

Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, periodo en el cual Gamio enriqueció su formación a través del contacto con insignes profesores del momento, como lo fue Franz Boas. (76) "Uno de sus más caros anhelos" se cristalizó en algunos aspectos con la fundación de la Dirección de Antropología, de la cual estuvo al frente hasta 1924. Durante estos años, Gamio puso en marcha su proyecto de estudio integral del país tomando como primer punto de investigación el valle de Teotihuacán.

Los hombres de aquel tiempo, como bien percibió Anita Brenner en sus *Idolos tras los altares*, ya empezaban a revisar, o mejor dicho a responder a una ideología y a crear un sentimiento de lo mexicano y el pasado mexicano, de tal manera que descubrieron la herencia de una gran tradición indígena que lejos de ser desdeñable constituía la esencia de la raza americana. De otra parte, se empezó a buscar un sustento que sólo pudo darlo el indígena. Era, en conjunto, una búsqueda de identidad. Gamio participó de este recuento espiritual, así calificado por Anita Brenner, con mucha intensidad. (77)

Cabe señalar que entre las tareas más apremiantes que Gamio se propuso estaba la de dotar al México precolombino, específicamente a la raza indígena de dimensiones históricas que supieran justipreciarlo. Gamio quería acabar con los falsos nacionalismos que iban en detrimento de la realidad precolombina. A diferencia de las de José Vasconcelos, las

ideas gamianas no estaban sustentadas en proyecciones teóricas que difícilmente fueran llevadas a la práctica. Por el contrario, la gran aportación de Gamio fue su labor en el trabajo de campo. Recuérdese que la urgencia de avalar sus ideas y sus conceptos acerca de lo precolombino, lo llevan a la fundación de una institución que diera vida y cuerpo a sus proyectos para el conocimiento de la problemática de la "raza" americana. Asimismo, hay que hacer notar que todo esto sucedía dentro del Estado mismo, que urgía a los intelectuales para que éstos dieran líneas, vías o direcciones a la población acerca del concepto y la asunción de nación que en esos momentos México necesitaba.

En cuanto a las relaciones de los intelectuales y artistas con el poder, diremos que en la época postrevolucionaria, en general, éstos tuvieron buena disposición para trabajar en el marco de las instituciones oficiales: predominantemente cultura y servicio exterior mexicano. Las siguientes razones explicarían un fenómeno que no es habitual en las sociedades contemporáneas: en los tiempos revolucionarios de amplia receptividad hacia nuevas propuestas conceptuales y estéticas; es decir, en las épocas de búsqueda, creación original e inventiva, generalmente los intelectuales y artistas (salvo aquellos expresamente reaccionarios o contrarrevolucionarios) trabajan en la línea de los cambios. Las revoluciones abren puertas, modifican las tradiciones, las iniciativas logran concreción: en México, los muros de

los edificios públicos se entregan a los pintores, se reconoce el pasado prehispánico, se valoran las comunidades apartadas del país, reviviendo el interés por las artes populares y abriendo oportunidades para los creadores: exposiciones, nuevas escuelas de arte, edición de libros y fundación de bibliotecas, presentación de grupos de ballet y teatro y formación de orquestas sinfónicas. En este sentido fue que Gamio, por un lado, y Vasconcelos, por el otro, desarrollaron su labor de "hacedores" de tradiciones culturales. (78)

Francisco Goitia, a su manera y según su modo de ver las cosas, estuvo entre los artistas que participaron, si no muy activamente, sí a través de su pintura y de los temas que en ella manejó, en la creación de un proceso ideológico en el cual se glorificó una identidad que dio por resultado la estética de la Escuela Mexicana de Pintura que hoy día conocemos. Al menos en Goitia sí debemos reconocer el deseo de llegar a las masas, haciendo de su pintura un espejo fiel de la realidad, la realidad del mexicano. No obstante, ¿cómo es que iba a lograr ésto si prefería a todas luces guardar su obra y que ésta no fuera conocida hasta después de su muerte? (79)

Dentro del ambicioso programa de Gamio acerca del estudio de las poblaciones regionales de la República y, en concreto, la investigación del Valle de Teotihuacán que es la que aquí nos

concierno, encontramos, a saber, dos objetivos claramente establecidos. Uno, el de conocer

las condiciones de propiedad, producción espontánea, producción artificial y habitabilidad del territorio comprendido en el Valle de Teotihuacán y deducir los medios para mejorarlos eficazmente.

y el otro, el de

investigar los antecedentes históricos, el actual estado físico y los diversos aspectos de civilización o cultura que presenta la población del citado valle, así como los medios adecuados y factibles que deben aplicarse para provocar su mejoría física, intelectual, social y económica. (80)

El programa de Gamio por su vastedad y, como él sugirió, por la heterogeneidad de los asuntos que abarca, por las diferentes épocas a estudiar y por la diversidad geográfica de las zonas era, en efecto, ambicioso. Gamio resolvió clasificar en 10 las distintas regiones de la República y, como era lógico, la comprendida por el Valle de México, Hidalgo, Puebla y Tlaxcala se prestaba más cerca y, por ende, de menor dificultad para iniciar las investigaciones:

Diversos motivos entre ellos los de economía, proximidad y facilidad de comunicaciones, hicieron que eligiera como primera zona de estudio la que comprende los Estados de México, Hidalgo, Puebla y Tlaxcala. (81)

Así se inició el vigoroso programa de la recién creada Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos, instancia ésta que fue fundada en 1917 como dependencia de la Secretaría de Fomento, Colonización e Industria. Poco tiempo después la Secretaría de Fomento pasó a ser de Agricultura y Fomento y, a su vez, en julio de 1918, la flamante Dirección de Antropología adquirió debido nombre y carácter. (82)

Gamio ya había efectuado estudios que lo llevaron a concluir acerca de la necesidad imperiosa de conocer la población de la República; dichas ideas que forman antecedente importante y presiden las investigaciones de la población del Valle de Teotihuacán, las esbozó en *Forjando patria*, título que sacó a la luz pública en 1916. A su vez, una ponencia presentada en el II Congreso Científico Panamericano en Washington, urgía a los gobernantes del país un conocimiento profundo sobre la población que habrían de gobernar, en especial, la de origen indígena, que hasta el momento sufría de un alarmante desconocimiento.

Al frente de la Dirección de Antropología, puso en práctica su idea de estudio integral para abarcar la totalidad del conocimiento de México, tomando como área de trabajo inicial el valle de Teotihuacán por las razones arriba mencionadas. No es sino hasta 1920 ó 1921 que Gamio toma conciencia y hace pública su propuesta de estudiar las diversas regiones del país,

de la misma manera empleada en el estudio del Valle de Teotihuacán, para un conocimiento general y particular del país... (83)

Seleccionó 10 áreas de estudio de manera tal que fueran representativas de los grupos sociales de esas poblaciones. Por algún motivo desconocido, excluyó a Oaxaca, tal vez para hacer de ésta área un objeto especial de estudio.

Sin embargo, Angeles González Gamio asienta que hacia 1924 la Dirección de Antropología preparaba ya el estudio integral de la zona número dos en donde el Valle de Oaxaca había sido seleccionado como el área representativa de la zona. (84)

Varias gentes fueron las que colaboraron en el proyecto de Manuel Gamio, cuando éste organizó el estudio de la población del Valle de Teotihuacán y del libro --en tres volúmenes *La población del Valle de Teotihuacán*-- producto de las investigaciones realizadas. En la introducción a su magna obra, el Dr. Gamio da cuenta de la necesidad de conjuntar a biólogos, antropólogos, arquitectos, historiadores e ingenieros en el estudio integral por él propuesto.

Este complejo método que comprendía la revisión de las raíces prehispánicas, pasando por la etapa colonial, hasta las condiciones actuales de la zona requería, pues, la participación de especialistas de distintas ramas del conocimiento. El cine, que para Aurelio de los Reyes, hubiera resultado uno de los elementos más apremiantes como auxiliar de su método de trabajo, "en su teoría no le asigna un

sitio", aunque sí lo utilizó en sus estudios sobre Teotihuacán, escribiendo un argumento cinematográfico de historia prehispánica al que dio en llamar *Tlahuicole*, y filmando antes, durante y después de las excavaciones en la misma zona para completar la investigación y dar sustento a su proceso cognoscitivo. También utilizó el cine como documental científico en apoyo a la investigación. Difícilmente la amplitud de "horizontes" que ofrece este arte podría ser igualado. (85)

No satisfecho con lo anterior, y tal como asienta en la introducción a *La población del Valle de Teotihuacán*, resultado éste de cuanto pudo recopilar, observar, analizar, interpretar y concluir, Gamio consideró que la observación y representación artística del valle y de sus habitantes era condición *sine qua non* para completar su estudio integral. (86) Los métodos científicos y las mejoras que en la práctica se implementaron en el Valle no incluían lo que sólo se podía obtener a través de su percepción y expresión por vía del arte; de tal manera que, ¡que mejor que la pintura para expresar lo que escapa a la exactitud de la ciencia! El paisaje del Valle y los rasgos de sus habitantes constituían elementos indispensables para integrar la obra. Utilizó, también, la escultura y la música. Sin embargo, aquí cabe hacer una reflexión, o un cuestionamiento: si Gamio realmente quería eso, ¿por qué no utilizó a un fotógrafo? La respuesta ya está dada líneas atrás, quería que por su intermedio se

produjeran obras artísticas equivalentes a su inmensa labor arqueológica. Aunque utilizó la fotografía con un amplio sentido antropológico y testimonial, en este caso le concedió un valor especial a la representación artística del Valle y sus habitantes. Cabe señalar que en ese tiempo la fotografía no era, en modo alguno, un arte parangonable a la pintura; menos en el medio mexicano.

Aurelio de los Reyes quien, insisto, se ha abocado con paciencia a rescatar la figura del antropólogo y su obra, reconoce que el uso de la fotografía en el estudio interdisciplinario de Gamio, fue en todo caso testimonial. Es decir, se hicieron tomas para dejar testimonio de las condiciones en que se encontraba la zona arqueológica, pero no para retratar a los habitantes y el paisaje. La representación artística del Valle y su gente era tarea de otra índole, que dentro del método integral no tenía carácter científico, pero sí humanístico y, por qué no, estético.

Gamio, según explica en la introducción a *La población...*, buscó un pintor que quisiera vivir en aquel lugar por largo tiempo para contemplar y ampliar su propia visión del paisaje y sus gentes. Había que despojarse de prejuicios y lograr identificarse con el entorno, con la tierra, las leyendas, los mitos, los nopales y los magueyes. Símbolos éstos, por antonomasia, del reencuentro con el indigenismo mexicano:

Convivir y hermanar con el hombre del valle, haciendo suyas, temporalmente, sus costumbres sus ideales, sus dolores, sus goces, sus supersticiones y sus placeres; su existencia toda. (87)

Para Gamio, Goitia (a quien apenas conocía) resultaba ser el más sincero y vigoroso de los pintores. Creyó que era su hombre y, de hecho, el zacatecano en cierta medida le respondió, ya que sí llegó a vivir en Teotihuacán varios meses. Su personalidad errabunda lo ponía en disposición hasta que, como percibió Gamio,

...identificado con los seres y las cosas que lo rodeaban sintió vibrar su emoción con las mismas palpitaciones que estremecían ese ambiente de misteriosos contrastes... (88)

Comenzó a pintar y, a buen juicio del antropólogo, produjo una obra que tal vez no era del agrado de la crítica de arte pero cumplía con el cometido de retratar la vida hasta entonces no muy divulgada de los teotihuacanos.

Probablemente, insisto, Gamio quiso que por intermedio de Goitia se produjeran obras artísticas equivalentes a su inmensa labor arqueológica, cosa por demás valiosa pero que no ha sido posible constatar. Su deseo de darle un lugar especial a la representación artística del Valle, se explica en buena medida porque, por un lado, Gamio era un hombre sensible no ajeno al arte, versado en letras y filosofía, entre tantas otras disciplinas, y, por el otro, comulgaba con

la idea de que a través del arte varias culturas han pervivido. En este sentido quería eternizar lo que por medio de su estudio integral había llegado a recopilar acerca de la cultura teotihuacana.

Para Goitia, el encuentro con Gamio significó varias cosas. La primera y más importante es que pudo continuar con su trabajo y hallarle su esencia y cauce, toda vez que comenzó a recibir una pensión que buena falta le hacía. Goitia se interesó en el proyecto de Gamio y logró integrarse a él debido a su manifiesta preocupación por su lugar de origen, por la tierra y los hombres que la habitan. Aquí me gustaría subrayar la coincidencia entre el sentir de Goitia, de Gamio y del momento. En modo alguno se encontraba el pintor tan fuera de contexto como se nos ha dado en pensar; sus palabras insistentes acerca de retratar el alma del pueblo se asemejan a las de Gamio:

...Ese sensible desconocimiento se debe a que la población indígena no ha sido estudiada sensatamente, pues apenas si hay roce con ella con motivo de comercio o servidumbre; se desconocen el alma, la cultura y los ideales indígenas... (89)

Goitia alguna vez expresó a Anita Brenner lo siguiente:

Lo que más me interesa es la filosofía de mi trabajo: tomar cada aspecto de mi tierra y de la raza y hacer con ellos una totalidad que sea claramente comprensible...en mi tiempo y a mi modo de ver, ya que como estamos en el centro de un auténtico renacimiento cada uno trabaja en diferente dirección... (90)

Así las cosas, uno y otro se identificaron. No obstante, para el pintor la vida y la visión de su pueblo --el que conforma a México como nación-- había adquirido un lado oscuro durante la lucha armada, que en sus propias palabras, constituía --lo dijo aquí y allá-- la "tristeza esencial de nuestra raza". Esta tristeza había que captarla y expresarla por vía del arte, reflejo de la sociedad y el acontecer histórico.

Goitia inició sus trabajos en Teotihuacán con ahínco y de esta época datan varios bocetos, dibujos y óleos de considerable importancia, entre ellos, *El indio triste*, *La india con rebozo*, *Los caballitos* y *Niño indígena*. Son valiosos en cuanto a calidad en el dibujo, pero, en lo personal, considero que no son obras mayores, sino ensayos de alguna otra obra que habría de venir después. Responden a la necesidad de retratar un ambiente social, a la vez que son reflejo del ánimo indígena y del suyo propio. Todos los retratos de indios de esta época despiden tristeza y nostalgia.

En *La pirámide del sol*, cuadro que aparecen en primera instancia ilustrando la obra escrita de Gamio, Goitia pinta aquel entorno arqueológico que da nombre al Valle y sus habitantes, procurando dar la cara de su trayectoria como paisajista. Perfecto y lúcido, dice Neuvillate al referirse al cuadro, en esta pintura de fondo impresionista no hay mayor novedad, es simplemente un paisaje realizado con cuidado. Por lo demás, existen varios dibujos de este período

que ahora pertenecen --como ya mencioné-- a las colecciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, habiendo sido expuestos en el Palacio de Bellas Artes en la exposición antológica de 1982.

Para 1920 recibe el primer nombramiento oficial como dibujante de la Dirección de Antropología, por lo que continúa dentro del proyecto sin imaginar que en Oaxaca habría de pintar su obra apoteósica: el *Tatajesucristo*.

Los resultados del estudio integral en Teotihuacán fueron dados a conocer, como ya dije, en 1922. La síntesis y conclusiones del trabajo de campo realizados en el Valle se publicaron en tres volúmenes ilustrados con reproducciones de las pinturas de Goitia, fotografías y láminas. Esta obra le valió a Gamio el título de Doctor en Filosofía por la Universidad de Columbia.

Más tarde, Gamio trasladó al cine su obra. Consistió en una versión cinematográfica del libro, cuyo objetivo pretendía difundir con mayor amplitud su visión antropológica; fue, a decir verdad, un documental científico excelentemente sustentado. (91) Según Angeles González Gamio, hacia 1924, la Dirección de Antropología ya tenía en preparación el estudio integral de la zona número dos. Este sería más completo pues ya existía la experiencia adquirida en Teotihuacán. Aunque Gamio nunca haya mencionado a Oaxaca dentro de los estados comprendidos en la segunda fase de su proyecto, el Valle que

lleva este nombre fue elegido como el representante de aquella área. Realizó varios viajes para iniciar los trabajos y muy probablemente fue en alguno de ellos que decidió, de nuevo, que fuera Goitia el que cubriera el lado artístico y no otro pintor. Retrataría a los tipos indígenas, en este caso, los zapotecas, con la misma intención que en el caso anterior. Se desplazaría a la zona de estudio, la sierra de San Andrés, y allí conviviría con la gente, observando sus costumbres, sus gustos, su modo de vida, no sin dejar a un lado su impresión artística del lugar.

No obstante, esta investigación, aún y cuando ya estaba en preparación e inclusive Goitia se encontraba en el sitio objeto de estudio, se convirtió en un proyecto abortado. El único aspecto que sí le dio cierta configuración fue justo la presencia de Francisco Goitia, quien dejó de su paso por el Valle lo mejor de sus obras. Presumiblemente, el viaje y el dinero que se le procuraron para su subsistencia allá, venían de la Secretaría de Educación Pública, ya que para ese entonces era empleado de la misma, en calidad de dibujante. El motivo principal por el cual el proyecto se ve interrumpido, es que la Dirección de Antropología vive su inminente desaparición, y las custodias de las zonas arqueológicas pasan a manos de la Secretaría de Educación Pública: "la antropología se desligó de la política agraria; la superación social y económica del indígena pasó a.

considerarse más problema educativo que problema económico".

(92)

Estos cambios se suceden en vista de que el 1 de diciembre de 1924 sube el general Plutarco Elías Calles al poder, y manda llamar a Gamio para colaborar en su gobierno como subsecretario de Educación Pública. Dicho cargo lo ocupó hasta julio de 1925 al hacer públicas ciertas irregularidades en el manejo del presupuesto. (93) El Secretario de Educación, José Manuel Puig y Casauranc fue investigado; sin embargo, gracias a la "grilla política" salió absuelto de los abusos cometidos, por lo que al antropólogo no le quedó más remedio que presentar su renuncia. Gamio se exilió en los Estados Unidos, no sin la pena de haber dejado el proyecto. De hecho, él se había mostrado renuente a colaborar en el gobierno callista, porque su deseo era concluir los estudios integrales del programa de la Dirección de Antropología. Ante la insistencia del general cometió el error de aceptar el cargo que, como ya dije, le valió perder unos de sus más caros anhelos. El mismo Gamio tuvo la sagaz apreciación o, mejor dicho, vislumbró la imposibilidad de ver completado su proyecto y en su introducción a *La población del Valle de Teotihuacán* dejó estas palabras bastante significativas:

Es innegable idiosincrasia en nuestro medio elaborar grandes proyectos, los que a la postre nunca alcanzan realización. (94)

Como dice Aurelio de los Reyes, el derrumbe de su utopía debió dolerle.

Puede considerarse que Gamio fue el primer indigenista moderno. Su interés por Goitia, por lo tanto, no era exclusivamente artístico, sino en muy buena medida antropológico. Heredero en todas formas de una tradición romántica, Gamio pudo haber creído de buena fe que el destino de Goitia era inmortalizar a Teotihuacán por medio de aquellos vasos comunicantes que a lo largo de siglos lo acercaban a sus ancestros. Y, a la inversa, para Goitia, Gamio fue posiblemente un sucedáneo de figura paterna de la que estaba muy necesitado, vistos los datos biográficos que documentan su infancia, por lo que no es aventurado suponer que la separación abrupta del arqueólogo le hubiera provocado algún conflicto.

Me gustaría dejar sentado, en palabras de Gamio, el significado que tenía el programa de la Dirección de Antropología, un programa que de alguna manera se convirtió en su proyecto de vida y, por añadidura, en el de Goitia, puesto que cubrió la parte más productiva de su acontecer como artista:

...puede decirse que es un proyecto oficial para el mejoramiento social, basado en estudios antropológicos y etnográficos, desarrollado de acuerdo a principios científicos... (95)

Sin embargo, Gamio fue un romántico y su preocupación por el indigenismo redundó por varias razones, entre ellas, políticas, en rescatar el arte popular dejando sus hermosos planes teóricos que fueron de gran importancia para la antropología moderna, en los libros. Salvo el proyecto de Teotihuacán, los demás no fueron continuados. A su regreso del exilio, se aboca a realizar estudios acerca del inmigrante mexicano y el frijól soya entre otras cosas. (96)

El deseo de despertar la admiración y el respeto de todo el mundo dentro del concierto de las naciones, encontró en la revaloración de la figura del indio y de nuestros pasados ancestrales resultados positivos en varios sentidos. Aunque este ideal humanístico después devino en folclor, que nos caracterizó por varias décadas.

Al Dr. Gamio se le emparentó con Bartolomé de las Casas y, según el antropólogo peruano Luis Varcárcel, su entrega a la labor en pro del mejoramiento del indio fue el inicio de una cruzada como la que otrora emprendieron los frailes evangelizadores del siglo XVI. (97)

## MANUEL GAMIO Y SU CONCEPCION DEL INDIGENISMO.

Definir lo que entendemos por indigenismo, pareciera fácil. Amerita más que nada ubicarlo dentro de su contexto histórico, mismo que nos dará la razón de su surgimiento y variadas acepciones por lo que a México respecta.

Considero pertinente tratar en un punto aparte el significado del indigenismo más que nada porque hablar de Manuel Gamio es hablar del indigenismo y hablar del México de los veinte es también hablar del indigenismo. Acordémonos también que la propuesta ideológica de José Vasconcelos se centraba en este aspecto: ¿qué es el indigenismo?, ¿cómo incorporar al indio a la vida nacional, a un sistema económico, cultural y social?

Ramón Xirau en su *Introducción a la historia de la filosofía*, analiza en varios aspectos las perspectivas del siglo xx tal y como se presentaban en la segunda época de su joven transcurrir. Pasando la *belle époque* la historia mundial daba indicios de graves crisis económicas que se enfrentaban a los adelantos científicos y técnicos como consecuencia de la industrialización de las grandes potencias. Se puede decir que el primer acontecimiento que puso en grandes peligros la estabilidad del planeta fue la Primera Guerra Mundial (1914-1916). De allí en adelante la historia de aquellos años como la vemos hoy día fue una lucha de poderes que provocó el nacimiento de estados totalitarios y gobiernos de alto poder. Al tiempo que el mundo se repartía entre las grandes

potencias, aparece una nueva opción de vida que para el momento de escribir estas líneas vive su asombrosa agonía: el socialismo llevado a la práctica y la conformación de estados bajo este régimen.

Sin embargo, entre el teje y maneje de los acontecimientos históricos, también se dieron avances positivos en el panorama mundial y hoy, en los albores del siglo XXI, la siguiente reflexión no es más que un atisbo de la inteligencia del género humano:

Sólo si tratamos de volver a una mayor racionalidad, a una más honda madurez, nuestra época sera no una muestra --acaso la última-- de crisis de decadencia, sino una verdadera época de renacimientos. (98)

En efecto, el siglo XX ha sido hacedor de grandes renacimientos y en este contexto es que aparece el indigenismo y, en un sentido particular, el que concierne a las artes, el llamado Renacimiento mexicano. Con mucho, el indigenismo nos remite a la palabra renacer. Se trataba de recobrar el elemento indígena como símbolo de integridad nacional en un momento en que el acontecer histórico de México y el mundo se veía amenazado por las razones arriba descritas. Oscilante entre dos mundos, el propio, el prehispánico y, el impuesto, el español, dicha integridad presentaba la tarea apremiante de ser reforzada. México, producto de dos culturas había vivido una revolución que en buena medida fue el disparador que hizo consciente el deseo

de recobrar el pasado ancestral. Se ha dicho que en épocas de inquietud política lo indígena aparece como fuerza tradicional y estandarte simbólico, y así fue. (99) En aquellos años de intensa actividad y como bien describe José Clemente Orozco en su multicitada *Autobiografía*,

...empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos... (etc). (100)

Romper con el afrancesamiento cultural impuesto por el porfiriato, obligaba de alguna manera a definir "lo mexicano", a evidenciar de varias formas la existencia de una "mexicanidad" asimilada a lo indígena. (101) Surgió entonces un lenguaje mexicano moderno en el que, según Jean Charlot, la tradición prehispánica y colonial se juntaron para dar cabida al arte popular. Hizo eclosión el movimiento muralista basado en temas netamente prehispánicos que dieron sustento a un nacionalismo político, social y cultural que se había venido configurando y que en el México postrevolucionario encontró mayores posibilidades. Si bien es cierto que el regreso a los valores indígenas --artísticos y espirituales-- de nuestro pasado ancestral, halló expresión por vía del arte, también esta búsqueda atrajo otras posturas. No sólo se trataba de llenar a México de petates y cubrir muros utilizando un aglutinante supuestamente extraído del maguey, hubo que mejorar la condición de aquellos que dieron el tema a ese renacimiento: el indio. En este sentido es que Gamio

aparece como uno de los precursores del indigenismo "moderno", entendido éste bajo un aspecto antropológico. La forja de la patria la concibió dentro de este contexto oficialista-nacionalista. Las mejoras sustanciales que buscaba para los indígenas dependían en buena medida del conocimiento que se tuviera de la población, su historia, sus necesidades, sus costumbres y valores. Todos estos aspectos tenían que ser contemplados dentro de las actividades interdisciplinarias que propuso para la reincorporación del indio.

A diferencia suya, José Vasconcelos no creía en la incorporación de la mayoría indígena, más bien, había primero que educarlo por medio de una "acción integral" y no "desmenuzar la nación en 10 regiones" para tratar de alcanzar la civilización. (102) *La raza cósmica* de Vasconcelos lleva implícita la desaparición del indio como tal, puesto que conlleva su fusión en el mestizaje. Si bien Gamio desmenuzó al país en un proyecto que sólo se puso a la práctica en la zona del Valle de Teotihuacán, el fondo teórico del mismo era innovador y modernizante por lo que toca al enfoque antropológico. Insisto en que Gamio fue un hombre producto de su tiempo.

## GOITIA, LOS RESULTADOS DENTRO DEL PROGRAMA DE GAMIO Y SU CRISIS DE CREATIVIDAD.

La idea de Manuel Gamio de "forjar una patria" fue compartida por muchos pintores, entre ellos, el Dr. Atl, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En 1917, cuando surgió el vasto programa gamiano, no hacía eclosión aún el movimiento muralista mexicano, sin embargo, ya se iba perfilando y el sentimiento de reconstrucción de los artistas revolucionarios encontró inquietudes que más tarde se convertirían en un ideal estético bien definido. El "hacerse de los muros" dotaría al arte de una función social efectiva, que podríamos emparentar con los deseos no sólo del antropólogo, sino de una generalidad de personas que creían en el renacimiento de un país golpeado por la lucha y ansiaban su pronta reincorporación en todos los sentidos. Recobrar los orígenes y cuestionar lo impuesto habla de una conciencia y una búsqueda generadas, como todo cambio, en períodos de crisis. Es por ello que el sentir de esta generación que vivió la revolución no está desvinculado a la idea que Gamio puso, primero en palabras, y después en la práctica. Para el arte, las tareas prácticas habrían de llegar posteriormente, gracias a las jornadas de José Vasconcelos que, huelga aquí decir, provocaron el movimiento mural y lo avalaron con ahínco. Aquí cabe hacer notar que, curiosamente, Goitia nunca se asimiló al gran triunfo del movimiento muralista, en buena medida porque no estaba dotado para realizar pintura mural,

aunque haya dicho tener interés por la pintura al fresco y proyectado un mural hacia 1926 para la capilla de Xochimilco. (103). Probablemente, la idea de monumentalidad que implica la pintura mural rebasaba los límites del pintor, quien siempre se atuvo a formatos chicos. Por otro lado, aun habiendo visto la técnica del fresco por haber estado en Italia no quiere decir que supiera cómo practicarla. No obstante, Goitia participó de la transformación radical de la cultura pictórica en México, si no en los muros, sí con los motivos de sus temas pictóricos mismos que con anterioridad ya había practicado.

Si bien la forja de la patria era un proyecto compartido, tocó nada más a Goitia realizarlo dentro del programa de Gamio. ¿Por qué Goitia y no otro pintor?

Goitia responde a las necesidades más bien prácticas y no artísticas para realizar este proyecto. Sustentado en mayor medida en una labor práctica, el programa de Gamio contempló que los colaboradores se ajustaran a los requerimientos. Está claro que se necesitaba a un pintor que se fuera a vivir al área de trabajo y que tuviera capacidad de adaptación. Goitia podía someterse al proceso mental y espiritual de identificación con el paisaje y sus habitantes. Además, se había hecho de una cierta imagen misma que reclamaba que su postura artística no era otra más que la que concebía a la pintura como instrumento para retratar el alma del pueblo y,

que en varios aspectos fue similar a la concepción indigenista de Gamio.

Por ello, Jean Charlot no dudó en considerar a Goitia "el primer artista que merece ser llamado pintor para el pueblo".

(104) Así también, Anita Brenner dijo:

En nadie se expresa a sí misma la civilización mexicana tan completamente como en el místico Francisco Goitia... Es por ello que en este hombre se vierten la atención por los detalles... la pasión por lo simbólico de los antiguos; también la serenidad, la enorme paciencia e intensa humildad, el sentido del martirio, la inmensa capacidad de amor y el decoro que son la esencia misma de su pueblo. (105)

Según Charlot pudo, a diferencia de otros, integrar la relación arte-pintura y sus vivencias de aquella época. Los primeros cuadros que apuntaban hacia un cambio temático fueron los de Goitia. (106) Pues ya en 1916 pintaba los horrores de la lucha armada y tenía una honda predilección por los martirios. Sin proponérselo, configuró un hito de protesta que después muchos artistas habrían de retomar y plasmar en los muros. La misiva de la Escuela Mexicana de Pintura de hacer un arte para el pueblo ya estaba en la mente de Goitia. Si bien no la expresó en el momento, se materializó en el proyecto de Gamio y allí encontró salida. Así las cosas, el primero en merecerse el apelativo de "pintor para el pueblo", efectivamente, es Francisco Goitia.

Como hemos visto, las premisas del programa de Gamio y la práctica artística de Goitia se juntaron e integraron. La unión de los dos fue buena, tanto en el plano profesional como en el personal. Este sería uno de los resultados más palpables. Aquí habría que destacar la excesiva libertad que Gamio le concedió a Goitia dentro de su proyecto. Finalmente, el pintor hizo lo que quiso sin atenerse rigurosamente al proyecto del Dr. Gamio. Goitia, como hemos visto, era soberbio y, el hecho de no estar encima de él supervisando su trabajo consistió para el pintor un voto de confianza de parte del antropólogo.

Justo es transcribir una líneas de Charlot donde se encierra el valor de ambos personajes. Son pocas las opiniones que hablan acerca de la elección de Goitia para llevar a cabo el trabajo de Gamio, y éste le otorga, insisto, valor a los dos:

Es un mérito del científico que, cuando empezó su investigación sobre las correlaciones arqueológicas, etnológicas y sociológicas de Teotihuacán, haya buscado a Goitia pidiéndole que pusiera libremente en el lienzo los aspectos evasivos e imperativos que la ciencia no puede establecer, ni registrar las estadísticas. (107)

Aquí y allá he dicho que el resultado más fructífero de la relación Gamio-Goitia, es el *Tatajesucristo*. A esta pintura le anteceden *El viejo en el muladar*, presumiblemente ejecutada en 1926 y, muy directamente, *El velorio*. A esta última se le debería conceder mayor importancia, ya que de

ella se desprende la composición que finalmente adquirió el Tata. Dos mujeres cubiertas por unos rebozos lloran hincadas. La que aparece en primer plano sostiene una vela en tanto que la otra se perfila detrás. Rezan y lloran frente a un muerto, insinuado, pues no aparece en la pintura. En la parte inferior derecha, descansa una canasta con frutas, la que podría ser una ofrenda al muerto por el que tanto derraman sufrimiento las dos mujeres.

El ambiente, la temática y los elementos formales de *El velorio* son los mismos que posteriormente aparecen en el Tata. Sin embargo, fue en este último que Goitia halló mayor posibilidad de expresión, un afortunado manejo del dibujo, una atinada disposición de las figuras en el lienzo, insuperable con respecto a otras obras en el estudio de la luz, pero, sobre todo, una identificación y reconocimiento de un estado anímico que, ahora sí, retrata el alma del pueblo.

Entre *El velorio* y el Tata, en *Las danzas indígenas* que probablemente pintó en Oaxaca, Goitia recobra el humor y el ánimo, aunque no deja de ser solemne. En medio de estas dos obras, también pinta *El viejo en el muladar* tras una breve estancia en Zacatecas, en 1926. Esta pintura habla del espíritu que por ese entonces ya había invadido el ánimo del pintor. En medio de basura, un viejo, que curiosamente tiene el aspecto que el propio Goitia adquiriría después, (con overoles, barba encanecida y aire de Mesías) aparece sentado sosteniendo una rama seca que hace las veces de bastón. Unos

zopilotes pululan ansiosos de devorar los desperdicios. El cielo, azul intenso, cubre buena parte del lienzo y es escenario de un momento quizá meditabundo y pensativo del anciano. La decadencia del ambiente afirma la miseria que embarga al ser humano en un mundo de destrucción y de mucha desolación. Bien podría ser un autorretrato, aunque Goitia por ese entonces tenía apenas unos 38 años. De todas formas, no es descabellado pensar que este espíritu de anacoreta que se agudizó profundamente durante el tiempo que vivió en Xochimilco, estaba latente.

Volvamos a Oaxaca. En la sierra de San Andrés, le sobrevienen una serie de ataques de euforia acompañados de delirio y alucinaciones. Pinta el Tata como producto de esta crisis.

Es sabido que las grandes obras maestras de la historia del arte, muchas derivan de crisis de creatividad del artista. Esto es explicable en buena medida, y como sustenta Sigmund Freud, por el hecho de que la psique humana en crisis con frecuencia encuentra salida por vía de la expresión desenfrenada de sentimientos y emociones que, guardados en el inconsciente, se vuelcan en aptitudes exaltadas para la realización de ciertas cosas. En varios casos llegan, estas conductas llegan a adquirir un tono "genialoide". Esto provoca, a su vez, un derramamiento de instintos creativos acompañados de gran lucidez. Se dice que todos los "genios de la humanidad son locos". Así, un Leonardo da Vinci, un Miguel Angel, un Caravaggio o un Tolstoi, en épocas de depresiones y

crisis antes no se conocían estos términos, se hablaba de enfermedades del alma o del amor produjeron sus mejores obras. (108)

Es posible que a Goitia le haya sucedido algo similar. En medio de una angustia terrible pintó el Tata, lo acabó pronto, como nunca lo había hecho y haría, con otras de sus pinturas, pues casi siempre tardaba meses, si no es que años, en concluir un cuadro. Pintaba lo dejaba y más tarde volvía a retomar; su lentitud estaba de acuerdo con un alto grado de perfeccionismo y orgullo que lo acompañaron toda su vida. Una vez más Anita Brenner anotó en su diario algunas palabras que recogió de Goitia:

No puedo pintar a menos que este embargado hasta lo más recóndito de mi ser por la emoción del objeto... Pinto rápidamente, pero para un minuto de trabajo necesito un mes o seis o más de meditación. (109)

Este encuentro de Goitia con Anita Brenner se había llevado a cabo tiempo antes de que apareciera el Tata. Ella lo fecha el 26 de diciembre de 1925, de modo que no es aventurado decir que el cuadro psíquico y anímico que Goitia debía padecer para poder pintar con esa rapidez ya lo había experimentado en otras ocasiones aunque nunca con la misma intensidad ni con resultados tan efectivos.

En una noche dio el punto final al Tatajesucristo.

El proceso creativo del Tata de todas formas es indescifrable. La leyenda quiere que Goitia haya realizado una investigación en torno a los modelos y a la luz que tan singularmente resultaron plasmados en la escena; sin embargo, la resolución final se dio en una noche después de tiempo de elucubraciones y angustias, mismas que expresó aquí y allá pero también a su biógrafo. Personalmente considero que a éstas se debió de haber sumado una etapa de euforia creativa que dotó al artista de la posibilidad de que la acción pictórica se concretase y llegara a una solución en el lienzo.

Las afecciones pulmonares de Goitia pudieron haber influido en su estado anímico. Ya grave, el Dr. Gamio --quien para 1927 se encontraba de regreso en México después del exilio-- manda por él y unos trabajadores del Instituto Nacional Indigenista del cual era titular, lo regresan a la ciudad. En México, y muy probablemente a raíz de las secuelas de la crisis se le proporciona atención psiquiátrica a instancias del propio Gamio. (110) No se sabe nada acerca de dichas consultas psiquiátricas, excepto que la causa de sus alucinaciones pudieron estar motivadas en parte debido al problema pulmonar. Goitia no estuvo internado en el sanatorio de La Castañeda, conocido por su atención a enfermos mentales, como muchos suponíamos. No existe un expediente clínico del pintor en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud donde se concentran los expedientes de dicha

institución. Hay curiosamente historiales clínicos de otro pintor: Juan Tellez Toledo.\* Pudiera ser que Goitia hubiese recibido tratamiento en alguna otra clínica, como la de Cholula que, al igual que Fate Bene Fratelli --donde se internó en Roma-- se encuentra a cargo de los hermanos de San Juan de Dios. La imposibilidad de consultar expedientes en sanatorios privados no descarta que Goitia pudiera haber

estado internado. Por otra parte es presumible que su atención psiquiátrica haya tenido el carácter de consulta ambulatoria, es decir, fuera del hospital. Curiosamente lo sucedido en Oaxaca y la realización del *Tatajesucristo* conducen a Goitia después de su malestar a retirarse y a aislarse, aun más, del mundo, viviendo en la práctica aquella mística franciscana de pobreza y humildad que le dio a su personalidad un tono de anacoreta.

Para concluir, justo es decir que la fortuna crítica del *Tatajesucristo* en parte deriva del momento en que fue creado. Ya en 1930 se hablaba de esta pintura y, a partir de 1940, inició una interminable itinerancia a través de la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art* en Nueva York. (111) En el momento de escribir estas líneas su fortuna no sólo continúa sino que está más vigente que nunca pues sigue itinerando, ahora, en la exposición *México. Esplendores de Treinta Siglos*, que fue inaugurada en Nueva York en 1990 y habiéndose

\* Este expediente se puede consultar en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud. Fondo: Manicomio General, sección Archivo Clínico, serie Expedientes Clínicos de Asilados.

después exhibido en San Antonio, Los Angeles, Monterrey y la ciudad de México. (112)

## UNA EPOCA DE CALMA Y AISLAMIENTO.

En el otoño de 1939 Mackinley Helm, el autor de *Modern Mexican Painters*, visita México en compañía de su mujer Katherine Whitman a quien dedica el prefacio del libro que Harper & Brothers publicó por primera vez en 1941. El autor afirma que desde que Goitia pintó el *Tatajesucristo* soltó los pinceles para dedicarse a cultivar un nuevo modo de vida. Compara al zacatecano con el poeta jesuita Gerald Manley Hopkins, quien para practicar la poesía necesitaba la presencia de su superior. El crítico norteamericano afirma que a Goitia le pasaba igual y que necesitaba de un patrón persistente que lo retrorajera de sus contemplaciones místicas como el que le inspiró la figura de Manuel Gamio. Cuando el manuscrito de Mackinley se encontraba en la imprenta éste recibió una carta de Goitia en la que se excusa de no proporcionarle la fotografía de una obra nueva que pudiese ser reproducida. Mackinley afirma que la carta expresaba inhabilidad, inaptitud y despecho. Goitia rogaba que se le omitiera del libro porque "si yo no pinto, ¿debo todavía ser considerado pintor?". (113) Este cuestionamiento refleja que el pintor sufría los síntomas de una depresión crónica que de vez en cuando se disipaba, permitiéndole realizar ciertas actividades.

Raquel Tibol afirma que después del supremo esfuerzo de identificación implícito en el cuadro tantas veces mencionado, Goitia ensayó la escultura tallando algunas

piedras de carácter prehispánico. Por lo tanto, hasta fines de la tercera década del siglo fue que el pintor optó por habitar definitivamente en una pobre choza campesina, "convertido en patriarca legendario de los indígenas de Xochimilco". (114) No obstante, antes de recluírse por esos lugares, Goitia cubrió el ciclo escolar 1929-1930, impartiendo clases de modelado y dibujo en la Academia de San Carlos. Algunos de sus alumnos fueron Isidoro Ocampo y Francisco Gutiérrez. Del primero data una remembranza que Antonio Luna Arroyo recuperó. En ella el grabador expresa que Goitia le había dejado memoria imborrable de sus actitudes pedagógicas así como de su acercamiento a los problemas de la crítica de arte. Aparentemente, Goitia llevaba a algunos de sus alumnos a visitar exposiciones poniendo énfasis en los valores o defectos que encontraba en las obras que se exhibían.

Esta etapa de diez años (1930-1940) y de un régimen de vida casi ascético, está poco historiada. Quizá la escasez de acontecimientos que pudieron ocurrirle al pintor, aunado a la corta producción pictórica que tuvo durante estos años, no dan como para decir mucho. Lo que sí es un hecho es que con sorprendente facilidad se integró a la vida y comunidad de los habitantes de Xochimilco, donde pronto ocupó un lugar importante. Al menos era de sobra sabido que el pintor Francisco Goitia residía en una choza de adobe y piedra,

techada con láminas de zinc, junto a la vía del tren en la parada de "El torito".

Desde 1930 lo habían nombrado maestro de dibujo en una escuela primaria de la zona, y sus actividades se redujeron a este quehacer y a pintar de vez en vez, recogido en sus espacios íntimos, obras de menor importancia. Por estos años es que Goitia adquiere ese aspecto físico que tanto ha llamado la atención y que se contrapone al que en sus años mozos tuvo, cuando todavía vestía de saco y corbata, y llevaba el cabello corto y la barba afeitada. Ignacio Márquez Rodiles lo recuerda así:

Los que lo conocimos tenemos una imagen definida del "viejo" Goitia, un hombre que al parecer, fue siempre viejo. Un solitario por terca costumbre, hurafío sin ser grosero, silencioso y de modales suaves, tímido hasta lo increíble porque era firme en las que fueron sus creencias. Un hombre que no buscaba a la gente, pero que no la rehusaba. Por su facha era un campesino o un obrero agrícola, que vestía pantalón de percal o mezclilla, chamarra que cubría una camisa de color con paliacate al cuello y sombrero de palma de anchas alas. Calzaba fuertes zapatones y a veces se apoyaba en una rama gruesa como bastón. Lo que se veía de él era pulcro y la ropa limpia. La cara y las manos curtidas por el sol y el viento. No era un indio, pero era como un indio. Daba la impresión que deseaba pasar inadvertido, que nadie se fijara en él. Era modesto con dignidad, actitud difícil que sólo tienen quienes nada piden y están muy seguros de lo que son. (115)

En estos momentos la economía del pintor es realmente precaria. Recuerdo un dato curioso que alguna vez me contó

don Fernando Gamboa. Goitia para subsistir pronto encontró una actividad que, entre otras cosas, me parece muy *ad hoc* a su estado anímico y a su necrofilia, ya que siempre estuvo obsesionado con la muerte. En Xochimilco se asoció con un amigo carpintero y empezaron a fabricar cajas de madera para difuntos.

Injusto sería poner aquí punto final a los avatares que el pintor vivió durante esta época para retomarlo hasta la celebración de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado.

Un documento encontrado en el acervo de empleados notables del archivo de la Secretaría de Educación Pública testimonia la siguiente:

Con fecha 4 del actual (febrero de 1937) le manifiesto que el C. Francisco Goitia, solicita una licencia para separarse del puesto que desempeña, a fin de dar cumplimiento a la comisión que tiene encomendada. (A la vez le manifiesto que el aludido no presta sus servicios en ninguna de las dependencias de este Departamento). (116)

El documento no ostenta firma alguna sino sólo el puesto de quien lo emite que es "El Jefe del Departamento (de empleados) de la instancia arriba mencionada".

Un documento anterior fechado el 19 de noviembre de 1926 informa que existía un nombramiento a favor del C. Francisco

Goitia como mozo 126 de una escuela semi-urbana del Distrito Federal. \*

Goitia nunca se presentó a tomar posesión de este cargo por lo que el nombramiento que se encontraba vigente es el del 29 de septiembre de 1926. A través del acuerdo número 655 se expidió un nombramiento que al parecer fue el único definitivo. Francisco Goitia fue remitido al Departamento de Enseñanza Primaria y Normal de la Secretaría de Educación Pública, como reza la partida 11216. Este último documento viene firmado por el Oficial Mayor Alfredo Uruchurtu.

Tenemos así que Goitia fue empleado de la Secretaría de Educación Pública desde 1926 de donde percibía un módico salario que debió contribuir a su casi frugal existencia. Debido a este nombramiento las colecciones oficiales se encuentran hoy día en posesión de la parte medular de su obra. Es en 1939 que se le asigna como profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la Antigua Academia de San Carlos y en 1940 que Carlos Pellicer, quien en ese tiempo fungía como Jefe del Departamento de Bellas Artes, lo manda llamar, lo contrata y le exige que deje las clases de la escuela primaria y se ponga a producir pintura. Es obvio que la lentitud de Goitia en varias ocasiones llegó a irritar a quienes lo frecuentaban y trataban de ayudar. (117) Inés

\* Probablemente esta escuela semi-urbana se encontraba en los alrededores de Xochimilco. Goitia pudo haber concebido la idea de trabajar ahí antes de asentarse definitivamente en "El torito". Recordemos que su economía era precaria y pensó que éste sería un medio temporal para su subsistencia.

Amor, por ejemplo, se quejó de su falta de conciencia con respecto al binomio trabajo-tiempo, pero al parecer la meditación para Goitia requería una considerable inversión de horas para luego poder pintar.

## LA LEAR, EL FNAP Y EL INBA.

En 1934 se creó una de las organizaciones artísticas de mayor envergadura política en México. Un grupo de artistas de manifiesta postura antifascista vinculados al Partido Comunista fundan la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) cuyas acciones y discusiones se llevaban a cabo en el exconvento de San Jerónimo. Entre sus integrantes, a quienes después se les ubicó como la Segunda Generación de Muralistas, se encontraban Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, Juan O'Gorman, Julio Castellanos, Antonio Pujol, Luis Arenal, Máximo Pacheco, Raúl Anguiano, Jesús Guerrero Galván, Angel Bracho y Leopoldo Méndez. (118)

Correspondiendo con la tónica del régimen cardenista, las artes plásticas retomaron el sentido de lucha que otrora había permeado la reconstrucción cultural del país. Es decir, se trataba de devolverle al arte su finalidad de cambio social. Uno de los intereses fundamentales de la LEAR consistió en unificar a los intelectuales para luchar contra el imperialismo y el fascismo, ingredientes amenazantes no sólo en el plano mundial sino, en sus posibles implicaciones en la vida política, económica, social y cultural del país. La LEAR se pronunció a favor de la clase trabajadora y pugnó por un arte para el mejoramiento de la sociedad y por su difusión entre las masas. Pero, sobre todo, los integrantes de dicha organización exigieron al gobierno libertad de

expresión, libertad de los presos políticos y la reanudación de relaciones entre México y la URSS.

La organización editaba una revista con el subsidio del Presidente Lázaro Cárdenas bajo el título de *Frente a Frente*. En ella, la Liga dió a conocer sus inquietudes artísticas y posturas y políticas, más estas que aquellas, pues sus primeras demandas revelan una identificación y un compromiso de la Liga con la problemática de su tiempo, con el acontecer histórico. A través de este apoyo, la LEAR adquirió bastante poder en el medio intelectual mexicano y ejerció influencia ante el sector obrero, de tal forma que dentro de su línea ideológica, se ratifica la creencia en un arte comprometido con un amplio sentido realista y social. Para que el arte pudiera ser verdaderamente arte tenía que constituirse como portavoz del sentimiento de la colectividad: "El arte importante sería aquél que se identifique con los intereses de la mayoría nacional" en donde la producción artística se alimentaría de la observación directa de la dinámica de la lucha popular y en una justa apreciación de los valores plásticos autóctonos. Es importante resaltar que los integrantes de la Liga concebían al artista como un trabajador del arte. De aquí su aceptación e influencia en el ámbito trabajador mexicano. (119)

Posteriormente, a la LEAR se suma la FEAR, Federación de Artistas y Escritores Revolucionarios, un grupo de fuerte línea antifascista con cuya integración la organización se

fortalece. Entre sus integrantes estaban Silvestre Revueltas, Blas Galindo, y algunos miembros del disuelto movimiento estridentista, como Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas. Las actividades de la LEAR, también llaman la atención de algunos intelectuales extranjeros, sobre todo escritores, que en ese tiempo y, por mucho, emigraron a México. Entre ellos, Nicolás Guillén, Juan Marinello, Antonin Artaud, José Mancisidor Emilio Abreú, Narciso Basols y Juan de la Cabada, estos últimos nacidos en México.

El Estado ayuda al sostenimiento de la Liga. Esta a su vez, ofrece su apoyo al gobierno del presidente Cárdenas quien intenta vigorizar la educación socialista en aras de la integración nacional. Sin embargo, hacia 1937 la LEAR se ve fraccionada debido a las divergencias políticas y de pensamiento de sus miembros, los que se dispersan. Algunos de ellos --que por otra parte eran miembros del Partido Comunista Mexicano-- atacan la política cardenista, de implantar una educación socialista. Consideraron el acto, entre ellos Siqueiros, como una medida fuertemente fascista impuesta por el "Plan Sexenal" de Calles para distraer a las masas de los verdaderos problemas nacionales. Acuñaron la frase "Ni con Cárdenas ni con Calles, con las masas cardenistas". Otros, fieles a sus principios políticos crean un centro de producción artística de gran repercusión en la

historia del arte mexicano: el Taller de Gráfica Popular (1937) presidido por Leopoldo Méndez.

En la pintura, el nacionalismo se manifestó en la temática pictórica y el uso de la anécdota costumbrista, revolucionaria, indigenista y la exaltación de los valores propios. El interés de los pintores suscritos a la LEAR no se desvía en su esencia de la temática mural pese a la repetición de fórmulas y al la demagogia que en algunos sentidos contribuyeron al procesos degenerativo del muralismo y de la Escuela Mexicana. Sin embargo, se trata de incorporar la historia de la lucha de clases y temas de contenido universal que dieran aires de contemporaneidad a la obra artística. Era, en muchos sentidos, el mismo lenguaje político y social que sustentaba el Estado. Es por ello que la LEAR dominó el espacio plástico de aquellos años "y quien mejor reflejó el criterio nacionalista que sostenía la política cardenista".\* Se tenía la consigna de crear un México nuevo, y el nacionalismo halló en el arte sus mejores exponentes y en el lenguaje del realismo la vía inmejorable para la consecución de la labor artística. Para no equivocarse, "el artista recurrirá al realismo como forma de expresión para ganar verosimilitud". \*\*

Goitia jamás perteneció a dicha organización, pues él estaba en ese momento mayormente preocupado por problemas éticos y

\* *Cfr. Araceli Reynoso, La cultura nacionalista. 1921-1950: 25-26.*

\*\* *Ibid.*

morales y no por problemas políticos, mismos que, finalmente, en la última época de la LEAR precipitaron su desaparición. De cualquier manera, Goitia no hubiera podido afiliarse al organismo en la medida en que no se concebía a sí mismo como un trabajador del arte aunque su apariencia física demostrara lo contrario, pues siempre dijo que el arte no era para especular y obtener un producto de él. El arte comprometido en el que Goitia creyó estaba más bien suscrito a un "compromiso" personal, si es que realmente lo tuvo. ¿Cómo creer en un arte comprometido si no quería enseñar sus obras y con ellas llevar un mensaje a quien las viera? De otra parte, no conocemos con exactitud la postura política que tuvo y si estaba o no de acuerdo con la ideología que proclamaban los miembros de la LEAR. No conocemos, tampoco, sus impresiones acerca de las políticas culturales del Estado, y en concreto, las perseguidas durante el gobierno de Cárdenas. No obstante, gracias a la LEAR, Goitia participó en una exposición colectiva y obtuvo una muestra individual en el espacio asignado a las oficinas que después tuvo la organización en las calles de Donceles. (120)

Como hemos visto, en 1939 el pintor fue designado profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la Antigua Academia de San Carlos, hecho que de nueva cuenta contribuyó a subsanar su economía. Ignacio Márquez Rodiles en su ensayo para la exposición-homenaje anota que Goitia realizaba frecuentes viajes a Zacatecas en donde comenzó a realizar una

serie de cuadros en los que retomó sus vivencias de la Revolución. Tenemos entonces que *Los ahorcados I* y *Los ahorcados II* pudieron haber sido pintados en ese tiempo. Lo que es absolutamente seguro es que *La huerta del Convento de Guadalupe*, los paisajes de Santa Mónica y los dos paisajes con olivares fueron realizados durante dichas estancias. De estos últimos uno de ellos fue realizado en los intervalos entre viaje y viaje, en que permaneció en Xochimilco. (121) Goitia no fechó sus cuadros, para desgracia de todos los que hoy día nos ocupamos de revisar los hechos que marcaron sus pasos por la historia de la pintura mexicana, así que no se tiene la certeza absoluta acerca de los tiempos que invirtió en su obra paisajista; es decir, la que cubre la década de los años cuarenta. Siguiendo una advertencia proporcionada por Raquel Tibol he preferido abstenerme de cruzar datos -- entre los que ya existen-- con objeto de dotar las fechas precisas a unas pinturas que en realidad pueden no tenerlas, por la razón que ya de sobra conocemos: Goitia dedicaba a la factura de un cuadro meses, y aún años, volviendo una y otra vez al sitio objeto de la representación en intervalos separados por lapsos considerables. Está por demás decir que, temáticamente, la pintura de Goitia en estos años si contenía una fuerte dósis de realismo y sus paisajes y ahorcados, en buena medida participan del mismo lenguaje que en general poseía la pintura de carácter nacionalista.

Sólo volvemos a encontrar a Goitia a través de datos fidedignos después de la creación del Frente Nacional de Artes Plásticas, organismo que durante los días 12, 13 y 14 de mayo de 1952 celebró en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes una histórica asamblea, en la que participaron artistas, críticos de arte e instituciones de todo el país (universidades, sindicatos de trabajadores, sociedades de artistas etc.). Además de ponencias, se instalaron comisiones de trabajo integradas por varios artistas. A resultas de las mismas se constituyó el Comité Nacional Directivo en el que Francisco Goitia quedó como Presidente, Rosendo Soto como Secretario general, Miguel Salas Anzures como Secretario de organización, José Chávez Morado como Secretario de problemas económicos y de trabajo, y el crítico Ignacio Márquez Rodiles como Secretario de asuntos educativos. Rosendo Soto, un "eficiente servidor de la educación artística" según asienta José Chávez Morado \*, fue uno de los principales iniciadores del Frente. Deseaba que se sintiera la presencia de un grupo de artistas en el panorama cultural del México de los cincuenta. Fue él quien concibió la idea de llamar a Goitia para que presidiera esta agrupación y no el propio Goitia quien con su deseo quisiera pertenecer al frente. Encontró en el pintor la persona idónea pues, el "maestro" era ya de edad mayor y su carácter pasivo,

---

\* Vid. José Chávez Morado, "El maestro Francisco Goitia en el Frente Nacional de Artes Plásticas" en catálogo de la exposición *Homenaje a Francisco Goitia en el centenario de su nacimiento*.

ajeno a los pleitos y en varios aspectos desinteresado, se prestaba a estar a la cabeza de un grupo de pintores inquietos, antagónicos entre sí y mucho más proclives al diálogo y la discusión. Quizá Rosendo Soto vió en Goitia a una persona seria, reflexiva, madura y, capaz de alternar con quienes constituían un verdadero barullo y un foco de inquietud que había que guiar y conducir en orden.

Con las pláticas promovidas por el FNAP se trataba de "dilucidar los problemas que afectan a la pintura y los pintores mexicanos". (122) A decir verdad, el Frente no tenía muy claros sus objetivos al menos en un principio. Sus iniciadores "no pudieron definir con claridad su función...pero el surgimiento de su organización correspondió a la geometría social y a la necesidad de dar base al triángulo del INBA, que se sustentaba en la punta de un decreto presidencial, sin la participación y sin la opinión de los artistas dentro o fuera de sus nóminas..." \* Surgió entonces, y así se ve a la distancia, como contrapeso dada la reciente creación del INBA y como un espacio estrictamente dirigido por artistas que contemplaban tener cierta ingerencia en las políticas culturales del nuevo gobierno a través de su organización. Esta agrupación "gremial" era un foro en donde las opiniones de los artistas encontraban cabida, aunque no necesariamente "salida" a los proyectos que ambicionaban. Sin embargo, entre los objetivos que sí se

---

\* *Ibid.*

definieron estaba, en primer término, defender la herencia cultural de México e impulsar el desarrollo de las diversas manifestaciones plásticas no sólo a nivel nacional, sino en el plano internacional. En lo personal pienso que ésta ardua tarea difícilmente podría haber tomado cuerpo sin el apoyo sustancial del Estado, cosa que, posteriormente, empezó a suceder. En este aspecto, el Frente tuvo una posición distinta a la LEAR ya que no contó con el apoyo del Estado.

Al igual que la LEAR el FNAP consideraba al artista un trabajador del arte por lo que el ingreso de Goitia a este organismo es contradictorio. Quizá en un acto de humildad, quiso compartir con sus compañeros artistas una experiencia que nunca tuvo, ni siquiera en años anteriores, con la LEAR o con tantos grupos que se formaron a raíz del movimiento muralista. Cabe señalar que entre 1923 y 1945 la mayoría de los artistas se agruparon sindicalmente, siendo muchos de ellos miembros y militantes del Partido Comunista Mexicano. Pudo ser que la extrema timidez del artista zacatecano haya contribuido a su alejamiento de los círculos intelectuales y artísticos y a los grupos que se formaron en torno a posiciones ideológicas concretas como las que presidían al PCM, o bien, que su narcisismo lo haya compelido a mantenerse apartado. Sin embargo, en el FNAP Goitia participó en las discusiones y pronunció un discurso del que Luna Arroyo da cuenta. (123) Más que creer en las premisas teóricas del FNAP, Goitia apoyaba la labor de la agrupación como difusora

y promotora del arte mexicano en el mundo. Manifestó su esperanza de que el gremio artístico pudiese trabajar unido por la cultura popular. En el discurso menciona lo afortunado que fue el hecho de que el gobierno mexicano mandara la exposición de *Arte Mexicano. Antiguo y Moderno* a París en el año de 1952, que ponía a nuestra producción plástica en un lugar relevante dentro del arte universal. Además de haber contado con esta exposición, el Frente fue invitado a llevar una muestra de pintura y grabado a la República de Polonia. En dicha ocasión viajaron junto con el *Tatajesucristo* obras de Siqueiros, Rivera y Orozco. Márquez Rodiles dice recordar la polémica que suscitó la presencia del *Tata*, pues conmovía "por el dolor humano que representaba". En el año de 1955 esta exposición tocó otras capitales de Europa del Este, Sofía, Bucarest, Budapest y Berlín oriental. (124)

Las acciones de Goitia en el Frente no quedaron registradas, pero en el ensayo ya mencionado, Márquez Rodiles escribe que "comenzó entonces para el hombre solitario una actividad intensa en favor de la nueva agrupación". Simultáneamente y contra lo que afirma Luna Arroyo, Márquez Rodiles asienta que, "el maestro Goitia fue como al principio, un hombre apacible, extraño a las discusiones y pleitos". De tal manera que cuando la vida del Frente Nacional de Artes Plásticas encontró su disolución, Goitia se fue "como había llegado, muy silenciosamente". (125). La participación de Goitia en el Frente, según escribe Chávez Morado,

...no fue decorativa ni complaciente; él había aceptado salir de su ostracismo voluntario para luchar, para poner el peso de su nombre y opinión en la defensa y el desarrollo del legado cultural del país... \*

Así, no podemos considerar que la breve estancia de Francisco Goitia en el Frente hable de una militancia política en pro de los ideales comunistas; él nunca se asumió como tal, aunque no haya dejado de considerar que el arte es del pueblo y para el pueblo. Sus ideas más bien estuvieron encaminadas a preservar e impulsar la riqueza artística de México y a protestar por la destrucción ecológica y de monumentos arquitectónicos. Pensó que los programas de difusión de las artes, que él veía dispersos, sólo adquirirían fuerza si se les daba un sentido histórico, antropológico y sin prejuicios antiestéticos. Contempló la posibilidad de conjuntar las artes, la antropología y el turismo en un gran programa que no estaba lejos de lo que él por su parte quiso hacer en Xochimilco. No fue el Frente un foro donde expusiera su postura ideológica y sus creencias porque las tuvo y, sobre todo, las religiosas, que en esos años las llevó y practicó con gran convicción. De ellas ya he hablado en este trabajo. A más, no se posesionó del espacio que le procuraba el Frente, porque de haber sido así hubiera dejado constancia de una mayor actividad.

Poco antes de haberse creado el FNAP, pues éste surge en buena medida como una reacción a la creación del INBA, se

---

\* *Ibid.*

funda el Instituto Nacional de Bellas Artes (después pasó a ser de literatura también), en el año de 1947. Con su creación, varios artistas comenzaron a ver la institución como una alternativa realista a los programas que el Estado auspiciaba para la cultura y las artes. De otra parte hubo entre el círculo cercano a los medios oficiales la idea de que el INBA había sido un resultado del proceso revolucionario y de la fuerte política nacionalista que irrumpió en el país desde los años veinte. Muchos de ellos se esperanzaron y vieron en el INBA una fuente de promoción de la cultura y una opción de trabajo. El maestro Carlos Chávez fue a su vez el creador del proyecto y su primer director (1947-1952). En un principio Julio Castellanos estuvo a cargo del departamento de artes plásticas y muy pronto lo llega a relevar Fernando Gamboa (1948-1953). En aquel entonces Goitia empezó a recibir un modesto sueldo al igual que otros artistas. \*

Si bien la ola de protestas que suscitó la creación del INBA junto con su política administrativa y de proyectos, provocó de alguna manera el nacimiento del Frente Nacional de Artes Plásticas, el INBA no dejaba de ser una institución creada en base a una iniciativa de ley del Ejecutivo, de ahí su pervivencia. Los años de trabajo habrían de dar al INBA la

\* En las memorias de Inés Amor, recogidas por J. A. Manrique y Teresa del Conde, ella recuerda lo siguiente: "en toda esta última época estaba [Goitia] en la nómina de Bellas Artes como 'productor de arte', con un ingreso un poco más decente. Se sentía satisfecho con la exigencia de que sus cuadros solamente pudieran pertenecer a la Nación".

experiencia básica para llegar a la creación de mejores proyectos y programas en todas las ramas de las artes, incluyendo la danza y la literatura hasta convertirse en lo que es hoy día, el principal organismo estatal que bajo la cúpula del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, promueve e impulsa la cultura de nuestro país.

En cambio, el FNAP fue un organismo de experimentación, insisto que de carácter gremial, creado en un ímpetu de reacción contra las políticas culturales del Estado mexicano. Su vida fue corta como cualquier movimiento social y cultural de carácter alterno o, mejor dicho, como vía de participación dentro de esas políticas del Estado. Desde entonces --y hasta hoy-- no sin el antecedente de las jornadas vasconselistas, el Estado mexicano ha sido el principal mecenas y el patrocinador de las artes en México, situación que en el momento de escribir estas líneas se encuentra cambiando de giro por las acciones cada vez más decididas de la iniciativa privada.

Hasta 1953 Francisco Goitia permanece como asalariado de la Secretaría de Educación Pública a través del INBA. Aunque el sueldo era módico, como ya dije, le permitía al menos comprar material para su pintura. (126) En ese año recibe su jubilación y nuevamente se retira silencioso sin más proyectos que el de proseguir en su querido Xochimilco con intervalos de viajes a Zacatecas. Se cree que en este período concluye uno de los cuadros de ahorcados que diez años antes

había dejado pendiente --se dice que lo empeñó-- en aquella ciudad, y que alberga dentro de su composición fuertes remembranzas de la Revolución Mexicana. (127) Yo considero que la serie de ahorcados fueron, si no terminados durante sus estancias en las huestes villistas, al menos esbozados e ideados durante esa época para tiempo después terminarlos. Luna Arroyo sitúa el acabado final de *Las hilanderas* entre 1953 y 1956. Aquí, al parecer, sus recuerdos se remontan a la época en que estuvo en Oaxaca pues dos tejedoras trabajan hilando. No obstante, *Las hilanderas* bien pudieron haberse perfilado durante la estancia oaxaqueña y concluido posteriormente como ocurrió con otras obras suyas.

Finalmente, y lo que sí es definitivo, a esta época terminal debe Goitia sus más acabados autorretratos. El *Autorretrato* con la mano en el pecho muestra, como sucede en otros autorretratos, a un Goitia heroico, mítico y a la vez abatido de dolor y sufrimiento. *La Unificación de Alemania*, realizado presumiblemente en 1955, muestra a un Goitia preocupado, abatido también, lleno de dolor pero con una mirada retadora, en reojo, y un aire igualmente heroico y mesiánico. El título de este óleo es extraño, y no he encontrado algún vínculo entre Goitia y Alemania, pues nunca viajó a ese país. La única explicación viable es la relación que él mismo encontró entre el sufrimiento deparado por la Segunda Guerra Mundial al pueblo alemán y el que él presencié en México durante la Revolución.

Recordemos además que por estas fechas el pintor tiene la idea de decorar el templo de Tlaxcoaque.\* En mi opinión, más que coronarse los últimos años de su vida como pintor que exploró el muralismo, quería por medio de estas obras, realizar una tarea de carácter religioso. Para entonces la religiosidad de Francisco Goitia llega a niveles exacerbados. Su ingreso --tiempo atrás-- a la Orden Terciaria de los Franciscanos cuando llega a Xochimilco lo orilla a refugiarse con mayor devoción en la religión. Su misión en Tlaxcoaque era la de transformar la iglesia en una capilla expiatoria para "pedir la paz del mundo". Márquez Rodiles, al igual que Luna Arroyo, asientan que la religiosidad de Goitia se basaba en una especie de cristianismo social, lo cual no es novedoso pues siendo seguidor de San Francisco la religión cristiana era la única vía de igualdad y justicia entre los hombres.

Sabiendo como se sabe que era, muy religioso, casi un místico, se cree que pintaba como si estuviera rezando. Cada cuadro, cada dibujo que salía de sus manos son como oraciones.  
(128)

El proyecto mural mencionado nunca se llevó acabo, no se sabe si porque no encontró al mecenas adecuado o porque le sobrevino la enfermedad y con ella la muerte.

El esbozo de la trayectoria vital de Francisco Goitia que ofrezco en este trabajo se inicia en las cercanías de su

\* En El Agora de Fresnillo, Zacatecas, se encuentra el estudio para el mural de Tlaxcoaque. Es un dibujo a lápiz de dimensiones pequeñas y, a mi juicio, nada extraordinario.

muerte y con un personaje clave en la historia del arte contemporáneo mexicano: Miguel Salas Anzures, quien organizó las dos Bienales Interamericanas de Pintura y Grabado. Con el mismo personaje que supo detectar a tiempo un cambio de rumbos en el arte mexicano, se termina este bosquejo acerca del notable y extraño pintor zacatecano, de quien por cierto, no conocemos otros lances amorosos que los místicos. Es decir, no sabemos si se comprometió afectiva y sexualmente con una mujer o llevó sus votos terciarios hasta sus últimas consecuencias. Tampoco se sabe a ciencia cierta si sus tendencias eran homosexuales. De haberlo sido no las practicó porque su noción de pecado se lo impidió. En opinión de Jean Charlot, Francisco Goitia era de sobra conocido --entre otras cosas-- por practicar la castidad y los castigos corporales. (129) Así las cosas, al igual que como sugiere Sigmund Freud a propósito de Leonardo da Vinci, Goitia podría situarse dentro del prototipo del sexualmente inactivo; por consiguiente, desautorizó cualquier práctica sexual. Lo que sí es posible afirmar es que su silencio franciscano, tanto como sus tendencias religiosas, le dan un cierto tono heroico. (130)

A tal grado llegó su excentricidad y su ausencia estando, paradójicamente, de alguna manera presente, que entre sus compañeros artistas su carácter no encontró comprensión y su persona se convirtió en enigma. Para José Chávez Morado, Goitia era como un personaje bíblico, una especie de Tobías o

Job, cuya distancia hacía imposible abordarlo, aún estando cerca de él, por ello es que aunque sí lo conoció, "nunca dirá que lo llegó a conocer". (131)

Si algo puede afirmarse es que Francisco Goitia no escogió caminos llanos.

## CUATRO PINTURAS DE FRANCISCO GOITIA.

SANTA MONICA, ZACATECAS A LA LUZ DE LA LUNA, c.  
1939-1946.

PAISAJE DE SANTA MONICA. c. 1939-1946.

En la biografía de Goitia escrita por Luna Arroyo, en el libro editado por el Gobierno de Zacatecas y, recientemente, en el catálogo de la exposición *Mexico. Splendors or Thirty Centuries*, se asienta que este cuadro de Francisco Goitia (titulado *Santa Mónica, Zacatecas a la luz de la luna*), fue pintado hacia 1946. En lo personal yo situaría su realización durante la etapa que va de 1940 a 1950, y no me ceñiría a dotarlo de un año preciso por las razones que ya he expuesto en este trabajo. Fechar la obra de Francisco Goitia es tarea que merece una minuciosa investigación y que se encuentra aún en ciernes.

*Santa Mónica, Zacatecas a la luz de la luna* es un óleo sobre tela de formato apaisado, de 46 x 106 cm, perteneciente al acervo del Museo Nacional de Arte. He escogido el presente cuadro como tema de una nota tipo *ekphrasis* (es decir descriptiva) fundamentalmente por la razón que sigue: el título es, desde mi punto de vista, sumamente extraño, o bien, todos los especialistas, curadores de exposiciones y museógrafos que han tomado este cuadro para incluirlo en exhibiciones y ediciones han partido de un dato equivocado. ¿Cómo es posible que la denominación del cuadro se refiera a

los silos de Santa Mónica vistos a la luz de la luna si con suma claridad se percibe que esa luz es la de un luminoso atardecer? Las formas cónicas en número de tres se alinean a la izquierda de la composición en planos anteroposteriores; sólo una se ve completa. A la segunda estructura el extremo derecho le queda hurtado por una saliente de la primera; de la tercera se advierte el vértice y la cuarta se mira a distancia. Una línea forma el horizonte, interrumpiéndose de derecha e izquierda para dar lugar a otras construcciones; la hilera de silos de mayor tamaño vistos en línea de fuga, quedan interrumpidos en el extremo derecho del cuadro así como los aposentos que dan ingreso a los graneros en la izquierda. Aproximadamente dos terceras partes de la composición corresponden a un cielo azulado con atisbos de una luminosidad rosada que hace pensar en la puesta de sol, misma que tiene lugar fuera del cuadro, por lo que la escena se supone orientada hacia el Este.

Desde mi punto de vista, la persistencia en llamar a este cuadro *Santa Mónica, Zacatecas a la luz de la luna*, proviene del hecho de que existe otro cuadro con el mismo tema donde el cielo es efectivamente de color azul Prusia. Esta otra vista de Santa Mónica es menos conocida que la descrita líneas atrás, pero en todo caso sería la que corresponde a la visión nocturna.

El cuadro que yo considero vespertino está entonado en ocres, sienas, amarillos de Nápoles, que compensan de manera muy afortunada la claridad y transparencia del espacio destinado

a representar el cielo casi del mismo tono azul que el que se observa en el cuadro *El viejo en el muladar*, realizado aproximadamente con dos décadas de antelación.

En este último cuadro del que ya me he ocupado anteriormente, no hay, propiamente hablando, connotación de atardecer, mientras que en el mencionado paisaje de Santa Mónica los tonos rosados antes descritos permiten deducir lo que ya he expuesto. Sin embargo, la intensidad lumínica es similar en ambas pinturas.

**LA BRUJA, 1916.**

*La bruja* es un óleo sobre tela de 39 x 33 cm, que pertenece a las colecciones del INBA asignadas al Museo Goitia en la ciudad de Zacatecas, donde he podido observar, en más de dos ocasiones, esta pintura. El poderla apreciar junto con otras de Goitia, formando contexto, me permite hacer la siguiente observación. *La bruja* es uno de los cuadros mayormente expresionistas del pintor zacatecano. Acusa influencia de Goya, pero también probablemente de una figura de similar estructura cuyo autor es Odilon Redon, pintor que como se sabe es uno de los máximos representantes del simbolismo francés. El cuadro tiene como único motivo una cabeza que no ofrece continuación en la parte donde supuestamente debería insertarse, es decir, en los hombros a través del cuello. La textura es densa y pastosa y los colores predominantes son el rojo, el siena, los ocres y el negro. La famosa pintura de

Eduard Munch titulada *El grito*, es también un antecedente importante que hay que tener en cuenta respecto a este tipo de configuración sea o no que Francisco Goitia hubiera tenido conocimiento de ese cuadro. Como bien se sabe, las convergencias y no sólo las influencias se encuentran insertas en el espíritu de una época y las dos primeras décadas del siglo xx fueron pródigas en continuar los matices tenebrosos y decadentistas que tuvieron un punto cúspide durante el fin del siglo xix. Es curioso observar que en *La bruja* hay tres formas que se ligan entre si por metonimia, es decir, por contigüidad. La primera es la cabeza que a mi modo de ver se aproxima de cierta manera a la cabeza de un falo; las otras dos formas que reiteran ésta están contenidas dentro de la primera, la principal es la boca abierta, desmesurada, que ostenta cuatro dentales y lo que se percibe como una enorme lengua. Esta forma vendría a ser el complemento del anterior en cuanto a simbolismo sexual se refiere pues se análoga a la conocida vagina dentada que tantas veces ha hecho su aparición en la historia de la pintura, unas veces bajo diversos disfraces que la disimulan. Tenemos en Picasso, Francis Bacon y, por mencionar a un mexicano, en la obra de Siqueiros, varios ejemplos.

En la parte del cráneo poblada de denso pelo negro que cae agresivamente sobre la frente, hay una mancha roja también circular que parece ser una tonsura. Otros rasgos particulares de esta fisonomía que se propuso ser horrenda son los ojos cuyos párpados inferiores desencajados y

rasgados hacia abajo encuadran o circundan unas órbitas sanguinolentas en las que se incrusta una mirada bizca. Sólo el ojo izquierdo de la bruja (derecho para el espectador) encuentra nuestra mirada pues la dirección del otro ojo esta vuelta hacia arriba como ocurre con la expresión de ciertos criminales o dementes en estado agudo.

## PAISAJE DE ZACATECAS CON AHORCADO I Y II.

Dos de los paisajes de Zacatecas que ostentan figuras de esqueletos pendiendo de sogas fueron realizados posiblemente hacia 1914. El primero de ellos es un óleo sobre tela de 58 x 96 cm, perteneciente a las colecciones del MUNAL y, el segundo, de 95 x 110 cm, que se encuentra en el Museo Goitia. Pese a lo macabro de los temas estos cuadros están entre lo más "moderno" que realizó Francisco Goitia. Son también los que muestran con mayor evidencia su capacidad para manejar el paisaje de manera sintética y, a través de insinuaciones ligeras, precisas, sueltas, vinculadas de algún modo con el japonésimo de los pintores postimpresionistas que tan afectos fueron a intentar traducir a la pintura aquello que conocemos como Hai Ku. El primero de los dos se conoce como *Paisaje de Zacatecas con ahorcado I*. En realidad no se trata de un ahorcado sino de lo que quedó del mismo después de que las aves de rapiña que aparecen en la composición hicieron presa de su carne. La figura pende de un extrañísimo árbol que se bifurca en dos. Aquí nuevamente vuelven a aparecer simbolismos relativos al cuerpo humano; la rama del árbol que tiene fronda muestra un inequívoco simbolismo sexual, mientras que la otra semeja una pierna o brazo humano que termina en dos bifurcados muñones, es decir, en un monstruosismo. Nuevamente, la composición se orquesta en azules, ocres y sienas, y la configuración descrita ocupa exactamente el centro, lo que trae a la mente la idea de una

crucifixión. En el extremo derecho hay otro árbol de extraña configuración del que pende un esqueleto.

El segundo cuadro, *Paisaje de Zacatecas con ahorcado II*, es de factura aún más sintética y suelta que la que se observa en el anterior. Lo es tanto, que recuerda a Dufy. Aquí los trazos apenas insinuados son tan delicados y ligeros que lo que más se admira en la composición es la insinuación de movimiento y de aire que la escena ofrece. La iconografía es similar a la del cuadro anterior, sólo que en este caso la escena tiene lugar en el momento en el que un fuerte viento del norte levanta el polvo y mueve los arbustos, provocando con su fuerza que incluso las figuras de los esqueletos no penden verticalmente siguiendo las leyes de la gravedad normal. Hay un dato curioso respecto a este cuadro. Mientras que el esqueleto que pende de la rama izquierda se desplaza hacia el lado derecho, el que se encuentra en el extremo opuesto ofrece un movimiento hacia el izquierdo, como si el aire soplara en varias direcciones produciendo algo semejante a un remolino.

He destacado estos cuadros dedicándoles un breve comentario debido a que me parece que se encuentran entre lo mejor de la obra del artista objeto de esta tesis. En cambio, no me referiré al famoso autorretrato en que aparece Francisco Goitia en pose análoga a la de un Zeus Olímpico porque, desde mi punto de vista, no es un cuadro destacable dentro de su

producción; sin embargo, creo que lo es en el siguiente sentido: la megalomanía, de la que ya hemos hablado, del terciario de San Francisco queda en él, puesto en evidencia. No es éste el único de sus autorretratos, sin embargo, quiero anotar que tanto en éste Zeus como en otro autorretrato, también exhibido en el Museo Goitia de Zacatecas, el modelo, es decir, Goitia mismo, se lleva una mano al pecho como si intentara analogar su pose a la del famoso caballero con la mano al pecho de Domenicos "El Greco", cuadro que seguramente sí conoció.

De nuevo, es necesario subrayar que la producción goitiana es corta o escasa, debido al tiempo que el pintor tardaba en concluir cada una de sus obras. Sus carbonos o dibujos que son los que marcan la etapa barcelonesa, no entran dentro de esta categoría, pues, en mi opinión, son ensayos y bocetos que le servían de práctica y aprendizaje. Realizó varios, y aún practicó con frecuencia el dibujo ya estando en México. Las grandes obras que Goitia logró realizar fueron pocas, y cada una fue concluida en períodos de intensa actividad anímica, es decir, angustia, desesperación, melancolía, etc. Aquí y allá he dicho que Francisco Goitia es pintor de una sola obra, el *Tatajesucristo*, cuadro del que me he ocupado con detenimiento a lo largo de este trabajo. Sin embargo, esta afirmación tan contundente no implica que el resto de su obra pictórica no sea en modo alguno importante dentro de su trayectoria como pintor. Cada cuadro tiene por sí mismo un

valor, si no siempre estético o complaciente a los ojos del espectador, sí histórico, testimonial, -de factura y como elemento reflejo de la estética que él propuso, la de "lo mexicano". Se ha dicho que su amplio sentido de la realidad lo dispuso para retratar fielmente situaciones y sentimientos con una profunda fuerza pictórica. Creo que esta aseveración procede para las obras que realmente lo hicieron trascender, como el *Tata*, el *Viejo en el muladar* y los ahorcados. Yo diría lo contrario: su capacidad de aislamiento e introspección en algunos casos lo dispuso para realizar con fortuna ciertas obras, pues, estrictamente hablando, no tenía un sentido de la realidad que cupiera dentro del rango normal de conducta del individuo.

Cabe decir que Goitia fue de carácter sumamente obsesivo, lo que lo conminaba a una perfección ideal y por demás inalcanzable. Esta es una de las razones por las que contamos con una corta producción. Situación contradictoria, ya que el ejercicio de la pintura le podría haber servido de terapia y nadamás en contadas ocasiones fue que lo utilizó, al parecer, como un recurso de autocomplacencia. Yo me atrevo a afirmar que la concepción y la conclusión de una obra le implicaba serios conflictos.

Que quede al lector juzgar por sí mismo la obra de Francisco Goitia, y que estas líneas sirvan sólo de punto de partida para una nueva interpretación de su trayectoria artística.

## CONCLUSIONES

En primera instancia, es mi deseo dejar sentado con este trabajo, el hecho innegable del lugar que ocupa Francisco Goitia dentro del ámbito de la plástica nacional. Por años relegado por los estudiosos, y con el agravante de una bibliografía reducida casi enteramente a un volumen en el cual se pretende dar un panorama "total" de la vida y obra de Francisco Goitia, el nombre del pintor zacatecano no escapa, sin embargo, a los manuales y múltiples historias del arte mexicano. Su presencia como creador de arte en el ámbito mexicano existió, existe y existirá. Pero, ¿en qué lugar?

Siempre me ha parecido que Goitia merecía ser rescatado y revalorado en su justa dimensión. Como hombre de su tiempo, como pintor, como personaje, como mito, como ser susceptible de ser comprendido bajo aspectos psicobiográficos que hasta este momento han carecido de una seria revisión, lo que no quiere decir que mi investigación en, este sentido, sea una obra cerrada. Por el contrario, quedará mucho por decir.

Como hemos visto a lo largo de su trayectoria vital, el lugar de Francisco Goitia dentro de la historia del arte mexicano coincide con el de los pintores que cimentaron el terreno para una transformación radical de la cultura pictórica. Su obra coadyuvó a configurar la estética, la de "lo mexicano". Esta se vio determinada por un hecho histórico espacial y temporal, que marcó en México el rumbo de la vida

política, económica, social y cultural de este siglo xx, que se conoce como Revolución Mexicana.

Es importante hacer notar que para 1928, Goitia, aunque sólo experimentó la pintura de caballete, era considerado el representante más temprano del arte producto de la Revolución Mexicana, es decir, de un renacimiento pictórico. Anita Brenner consignó lo siguiente en un artículo que apareció en *Renaissance*: "la Revolución en su más completo sentido estaba encarnada en su arte [en el de Goitia]". (132)

Así las cosas, justo es llamar a Goitia precursor de la Escuela Mexicana de Pintura. En opinión de Rita Eder, "quizá la aportación más impactante a una estética de lo indígena, aunque no dentro de la pintura mural, sea la de Francisco Goitia: el *Tatajesucristo* es una imagen sin concesiones. Al igual que Orozco quiso captar una visión verdadera de lo indígena...". (133)

De aquí podemos concluir que si bien aportó los perfiles para una estética de lo indígena, interiorizando y expresando en un lenguaje pictórico a través de temas sugeridos en su mayoría por sus vivencias revolucionarias y por el contacto que tuvo con diferentes tipos indígenas, Francisco Goitia es pintor de pocas obras, entre cuyo *corpus* destaca, principalmente, el *Tatajesucristo*. Esta es la obra que lo consagró y la que lo ha hecho trascender al paso del tiempo. En muchos aspectos la relación Gamio-Goitia fue afortunada y me atrevo a decir que Manuel Gamio dotó a este último de la permanencia de la que goza en la plástica mexicana. El Tata

fue producto de esta relación por lo que su reconocimiento también debe dirigirse al antropólogo quien, en buena medida, contribuyó a los estímulos visuales y artísticos del pintor al haberlo incorporado a su proyecto.

Huelga decir que, efectivamente, el lenguaje pictórico de Goitia estuvo inspirado, como él mismo asentaba, en la naturaleza, "única fuente de enseñanza para las artes de México", según creía José Clemente Orozco. (134)

Sin embargo, a mi parecer, Goitia era soberbio, ajeno a la idea de que el arte viene del arte, así como las ideas vienen de las ideas y los poemas de la poesía. Fue así que pretendió desentenderse de los conocimientos, las aportaciones y los logros de otros. Su estancia en Europa es testimonio de ello. Goitia no se involucró en serio con la pintura italiana, con la del renacimiento, el manierismo y el barroco. Ningún otro pintor mexicano, ni de otra latitud, hubiese dejado pasar la oportunidad de estudiar a Giotto, los Lorenzetti, los Quattrocentistas y, luego, a Leonardo y Miguel Angel. Si así hubiera sucedido, su producción artística hubiera sido más abundante en aquellos años y en los que siguieron a su llegada de Europa. ¿Dibujó y pintó más de lo que se ha preservado? ¿Se destruyó gran número de sus trabajos al no encontrar aprobación?, o bien, ¿se perdieron?. No se puede asegurar ni lo uno ni lo otro, sólo subrayar que a la escasez de obra se suma el hecho del largo tiempo invertido en la realización de sus cuadros.

Tampoco se involucró con sus contemporáneos artistas, a quienes inspiraba admiración y respeto, al menos en los años en que todavía estuvo activo. En José Clemente Orozco hubiese encontrado una sincera amistad y un fuerte apoyo, así como también en Jean Charlot. Aquél consideraba que Goitia, "en cuanto hombre y pintor", era acreedor de merecidos honores. (135) No obstante, el temperamento de Goitia no permitió otra cosa más que un aislamiento que, con los años, se convirtió en signo inequívoco de enfermedad.

Desde mi punto de vista, su especial postura ante el arte habría de conminarlo a reducir su productividad artística y a condensarla sólo en unos cuantos cuadros capaces de trascender su tiempo. Podemos concluir que, aunado a esto, su complejo temperamento --carente de agudeza e inquietud-- le permitió en momentos de euforia realizar las obras contundentes que dejó para la posteridad. No es aventurado pensar que la personalidad de Francisco Goitia acusaba fuertes dosis de megalomanía. Y aunque esta condición para nada es ajena a la personalidad artística, cuando se presenta exacerbada redundante en distanciamiento respecto a lo que otros hacen o hicieron. Es en este sentido que Goitia era un ser extremadamente pasivo o quieto. Esto me lleva a deducir que la especial condición de Goitia no favoreció en demasía sus procesos creativos sino que de alguna manera los redujo e, inclusive, las más de las veces, los bloqueó. Dado lo anteriormente anotado no puedo menos que confesar que el título que Diego López dio a su filme me parece sumamente

acertado: Goitia. Un dios para sí mismo. En seis palabras -- ya que no en el filme--, condensó una personalidad, una cosmovisión y una producción no exenta de notables cualidades en sus mejores momentos.

Para mí la condición psíquica de Goitia revela una personalidad de fuertes rasgos contradictorios, o lo que los psicoanalistas llaman un "yo dividido". Estos en época de brillo y luz lo ayudaron a configurar su arte, y, en épocas de aislamiento, lo dispusieron a encontrar en sus afanes megalómanos actividades que le dieron sentido a su vida. No se podría concebir a Goitia sin "su Xochimilco" ni al pueblo de Xochimilco sin "su Goitia". Los ímpetus devaluatorios y de aislamiento que invadieron a Francisco Goitia también estaban cargados de fuertes dosis de narcisismo, al punto de llegar a decir que Dios lo había elegido para guiar su pincel, impregnándolo de emoción. \*

¿Genio y locura? No. No es para tanto. Su obra queda como testimonio de primera mano, pero no basta para emitir juicios tan contundentes. Goitia no fue un Van Gogh. Espero que este trabajo contribuya a esclarecer, en la manera de lo posible, el carácter enigmático que hasta este momento ofrece la personalidad artística de Francisco Goitia.

---

\* Estas palabras vienen transcritas en el libro de Antonio Luna Arroyo. Que Goitia las haya pronunciado o no queda a juicio del lector, aunque vistas sus creencias, probablemente así lo haya pensado.

## NOTAS

1. Ignacio Márquez Rodiles, "El pintor Francisco Goitia", en el catálogo de la exposición *Homenaje a Francisco Goitia en el centenario de su nacimiento*, México, INBA-SEP, Museo Nacional de Bellas Artes, 1982, s. p. ilustr.
2. Antonio Luna Arroyo, *Goitia, total*, 2 ed., México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1987, 710 p., lams. fots.
3. Alfonso de Neuwillate, *Francisco Goitia, precursor de la Escuela Mexicana*, México UNAM, 1964, 67 p. lams.
4. Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano*: 71.
5. José Farías Galindo, *Goitia (Su muerte)*. Hechos: 77.
6. Catálogo de la exposición *Francisco Goitia en el Museo de Arte Moderno*, México, 1978.
7. Xavier Moyssén, "La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado": 77.
8. Carlos Monsivais, "Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX": 345.
9. Jorge Alberto Manrique, "La pintura en la historia mexicana reciente": 128.
10. Teresa del Conde, *Enrique Echeverría: un pintor mexicano y su tiempo*: 49.
11. El Museo Carrillo Gil recogió textos de varios autores en el libro-catálogo de la exposición *Ruptura*. *Ruptura*, México, Museo Carrillo Gil, INBA-SEP, 1988. ilustr. La publicación cuenta con cronología y bibliografía.
12. Octavio Paz, *Puertas al campo*: 219.
13. Moyssén, op. cit.: 49.
14. Justino Fernández, "Francisco Goitia. Gran Premio de la Bienal": s.p.
15. Luna Arroyo, op. cit.: 311.
16. *Ibid.*: 306.
17. *Goitia*, Coord. Roger Díaz de Cossío, México ISSSTE-Gobierno del Estado de Zacatecas, 1987: 7. En esta edición se

incluyen unos breves datos biográficos escritos por el propio Goitia, que habían permanecido inéditos.

18. Luna Arroyo, op. cit.: 137.

19. Vid. apéndice documental. Documentos no. 12 y 13. "Pensionado Goitia", Roma, 15 septiembre 1909-5 diciembre 1909, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Sección de Archivo General, Mexicanos en el Exterior: 72, 1824231. Estas dos cartas inéditas las firmó Francisco Goitia en Roma, las fechó el 15 de septiembre y el 5 de diciembre de 1909 y las dirigió al entonces Secretario de Instrucción Pública, Justo Sierra, donde le informa de su condición, su trabajo y la urgencia de recibir un aumento en la pensión. Asimismo, existe un informe del Consulado General de los Estados Unidos Mexicanos en Barcelona, España, acerca de las actividades del pintor. Allí se asienta su nombre de la siguiente forma: Francisco B. y Goitia. Esto indica que para estas fechas, mayo de 1906, Francisco Goitia aún no había suprimido del todo el uso de su primer apellido: Bollaín.

20. Vid. apéndice documental. Documentos no. 12 y 13. En las dos cartas fechadas el 15 de septiembre de 1909 y el 5 de diciembre de 1909 se puede apreciar que su firma, para éste tipo de documentos, era clara, contundente y reflejo de una seguridad al menos en lo que estaba escribiendo y en las peticiones expresadas. Goitia firmaba escribiendo tanto su nombre como su apellido y no se reducía a inicialarlo solamente. Dichos documentos, escritos con una letra fina y pulcra, de menor punto o tamaño que la caligrafía de las firmas. Podemos inferir que Goitia concedía a su firma un valor importante, resaltando en mayúscula la inicial de su nombre y apellido. Para estas fechas ya había suprimido la "B" de Bollaín y asumido el "Goitia" como primer apellido.

21. Teresa del Conde, *Las ideas estéticas de Freud*: 125.

22. Goitia: 8.

23. Vid. apéndice documental. Documentos no. 12 y 13. Nuevamente, las dos cartas firmadas por F. Goitia nos sirven de testimonio y sustento a lo afirmado en estas líneas. Es necesario resaltar que su caligrafía, como bien puede apreciarse, era inmejorable.

24. Goitia: 11.

25. Vid. apéndice documental. Documento no. 12. Carta del 15 de septiembre de 1909 en la cual expone los motivos por los que considera se le debe extender la beca. Describe su situación y los avances en sus trabajos y proyectos.

26. Anita Brenner, *Idolos tras los altares*: 341.

27. Márquez Rodiles, *op. cit.*: s.p.
28. José Clemente Orozco, *Autobiografía*: 15.
29. Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana*: 137-139.
30. Fausto Ramírez, *Saturnino Herrán*: 7-16.
31. Lluís María Todó, *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*: 9-18.
32. Jorge Alberto Manrique, "La pintura en la historia mexicana reciente": 128.
33. Raquel Tibol, *Historia del arte mexicano, época moderna y contemporánea*: 102.
34. *Vid.* Teresa del Conde, "El renacimiento mexicano". Ponencia pronunciada en el XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Publicado por el Nagoya City Art Museum, Japón, 1989.
35. Tibol, *op. cit.*: 103.
36. Tibol, *Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea*: v. V, t. I, 185.
37. Luis Cardoza y Aragón, *Pintura mexicana contemporánea*: 219.
38. Teresa del Conde, *Julio Ruelas*: 102.
39. *Ibid.*: 103.
40. Neuvillate, *op. cit.*: 13.
41. Tibol, *op. cit.*: v. V, t. I, 157.
42. Clemente Orozco, *op. cit.*: 17.
43. Luna Arroyo, *op. cit.*: 157.
44. Márquez Rodiles, *op. cit.*: s.p.
45. Luna Arroyo, *op. cit.*: 166.
46. *Ibid.*: 160.
47. *Ibid.*: 250-252.
48. *Vid.* apéndice documental. Documento no. 2. "Adrián Gual comentarista de arte se dirige al Cónsul General de México en

Barcelona", Barcelona, 24 abril 1906, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, sección de Archivo General, Mexicanos en el Exterior: 72, 1824231. Gual escribe acerca de las dotes artísticas de Francisco Goitia, a quien recomienda ampliamente.

49. Vid. apéndice documental. Documento no. 11. "Pensionado Goitia", Roma, 14 octubre 1909, Sección de Archivo General, Mexicanos en el Exterior: 67. G.A. Esteva, funcionario de la Legación de los Estados Unidos Mexicanos en Italia se dirige al Sr. Secretario de Relaciones Exteriores en México.

50. Vid. apéndice documental. Documento no. 7 y 8. "Pensionado Goitia", 14 agosto 1907, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Sección de Archivo General, Mexicanos en el Exterior: 72, 5994 y 6609. En estos documentos el Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Ezequiel A. Chávez, informa sobre el instructivo enviado a Francisco Goitia donde se le especifican sus obligaciones como pensionado. La pensión asciende a la cantidad de 350 francos mensuales como lo señala el recibo, en el que se ordena a la Legación de México en España pague esta cantidad a Goitia. Cfr. José Clemente Orozco, *op. cit.*: 32.

51. Vid. apéndice documental. Documento no. 11.

52. Vid. apéndice documental. Documentos 9 y 10. "Pensionado Goitia", Roma, 13 marzo 1908-31 marzo 1908, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Sección de Archivo General, Mexicanos en el Exterior: 59, 67. Documentos en los cuales se informa sobre la estancia de Francisco Goitia en el hospital Fate Bene Fratelli.

53. Luna Arroyo, *op. cit.*: 168.

54. Vid. apéndice documental. Documentos no.9 y 10. En estos documentos se habla de la estancia de Goitia en Fate Bene Fratelli.

55. San Francisco de Asís. *Cántico a las creaturas*. Traducción oral.

56. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*: 103.

57. *Ibid.*: 101.

58. *Encyclopedia Britannica*. "Franciscans", United States of America, University of Chicago, 1944: v. 9 668-670.

59. Luna Arroyo, *op. cit.*: 167.

60. *Encyclopedia Britannica*, "Franciscans".

61. Vid. apéndice documental. Documento no. Documento de la Secretaría de Relaciones Exteriores en el cual se informa acerca de la suspensión de las becas para los mexicanos pensionados en Europa.

62. Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida*: 42-44.

63. Luna Arroyo, *op. cit.*: 162.

64. Brenner, *op. cit.*: 341.

65. Cita de Octavio Paz proporcionada por Araceli Rico Cervantes, *El estridentismo. Otra alternativa a la cultura de la Revolución Mexicana*: 161.

66. Brenner, *op. cit.*: 341.

67. Luna Arroyo, *op. cit.*: 193.

68. Adolfo Gilly, *op. cit.*: 105.

69. Renato González Mello, *Drift-wood, atribución de fecha a un cuadro de J.C. Orozco*: 65.

70. Cfr. Carlos Monsivais, *op. cit.*: 305-476.

71. *Ibid.*: 353. Vid. Charlot, *op. cit.*: 15-27.

72. Cfr. Manrique, "El proceso de las artes, 1910-1970": 287-301.

73. Cfr. Teresa del Conde, "El renacimiento mexicano".

74. Luna Arroyo, *op. cit.*: 20. Cfr. Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1991: 48-53.

75. Angeles González Gamio, *Manuel Gamio. Una lucha sin final*: 48.

76. Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, estudio introductorio de Eduardo Matos Moctezuma, México, UNAM, 1976: 11-12.

77. Brenner, *op. cit.*: 263.

78. Cfr. Monsivais, *op. cit.*: 305-476.

79. Charlot, *op. cit.*: 103.

80. Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán el medio en que se ha desarrollado, su evolución ética y social, iniciativas para, procurar su mejoramiento*: XI. (Edición de 1922).

81. *Ibid.*: XII.
82. Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*: 44.
83. *Ibid.*: 48.
84. González Gamio, *op. cit.*: 74.
85. Aurelio de los Reyes, *op. cit.*: 50.
86. Manuel Gamio, *op. cit.*: XCIV.
87. *Ibid.*
88. *Ibid.*
89. Palabras de Manuel Gamio en Aurelio de los Reyes, *op. cit.*: 38. Tomadas del Programa de la Dirección de estudios Arqueológicos y Etnográficos, Secretaría de Agricultura y Fomento, México, Oficina Impresora de la Secretaría de Hacienda, 1917.
90. Brenner, *op. cit.*: 342.
91. Aurelio de los Reyes, *op. cit.*: 89.
92. *Ibid.*: 99.
93. Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, estudio introductorio de Eduardo Matos Moctezuma: 16.
94. Manuel Gamio, *op. cit.*: XCIX. (Edición de 1922)
95. *Ibid.*
96. González Gamio, *op. cit.*: 92.
97. Tomado de una opinión de Luis Valcárcel en *Enciclopedia de México*, "Manuel Gamio", Mexico Secretaría de Educación Pública, 1987: v. VI.
98. Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*: 348.
99. Charlot, *op. cit.*: 21.
100. Clemente Orozco, *op. cit.*: 59.
101. Olivier Debroyse, *Figuras en el trópico*: 21.
102. Monsivais, *op. cit.*: v. 4, 347.
103. Charlot, *op. cit.*: 102.

104. *Ibid.*: 101.
105. Brenner, *op. cit.*: 333.
106. González Mello, *op. cit.*: 75
107. Charlot, *op. cit.*: 104.
108. Teresa del Conde, *Las ideas estéticas de Freud*: 127.
109. Charlot, *op. cit.*: 103. Estas líneas pertenecen al diario inédito de Anita Brenner que en partes recogió Jean Charlot en éste libro.
110. Luna Arroyo, *op. cit.*: 215.
111. Vid. Emilio Cecchi, *México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990. Este libro fue escrito en 1930. Cfr. Teresa del Conde, "Un viajero por México", *La Jornada*, Mexico, 29 diciembre 1990. Cecchi a quien no le gustaron los murales de Diego Rivera que pudo observar durante su viaje por California, y Mexico, se refiere varias veces a la obra de Francisco Goitia y describe el *Tatajescuristo*. No obstante, no se sabe a ciencia cierta si vio el cuadro o se lo describieron, a su vez, durante su recorrido por Zacatecas. En todo caso lo importante es que lo registra de tal manera que dos años después de su ejecución, el cuadro era ya leyenda. Se trata por lo tanto de una obra con gran fortuna crítica.
112. Vid. Libro-catálogo de la exposición *Mexico. Splendors of Thirty Centuries*, The Metropolitan Museum of Art, New York: 552-575.
113. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*: 152-155. Es curioso que este autor, que sólo vio a Goitia una vez y con grandes trabajos, pues batalló mucho para poder concertar una cita, cosa que no sucedió hasta que se abocó a la tarea de encontrarlo él mismo en Xochimilco con la ayuda de Inés Amor, lo haya calificado y etiquetado de buenas a primeras como un "místico". En pocas palabras describió la esencia de su personalidad: "Of all the *solitos*, the most solitary, as well as the most mysterious and inaccessible, is Francisco Goitia".
114. Tibol, *Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea*: v. VI, t. II, 266.
115. Márquez Rodiles, *op. cit.*: s.p.
116. "Francisco Goitia", México, D.F., 4 febrero 1937, Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, sección Empleados Notables.

117. Márquez Rodiles, *op. cit.*: s.p.
118. Catálogo de la exposición Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha: 49.
119. Monsivais, *op. cit.*: 387-391. Cfr. Araceli Reynoso, *La cultura nacionalista. 1921-1950*: 24-29.
120. Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha: 49. Vid. Luna Arroyo, *op. cit.*: 258.
121. Márquez Rodiles, *op. cit.*: s. p.
122. Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*: 105.
123. Luna Arroyo, *op. cit.*: 426.
124. Márquez Rodiles, *op. cit.*: s.p.
125. *Ibid.*
126. Luna Arroyo, *op. cit.*: 246.
127. *Ibid.*: 275.
128. Márquez Rodiles, *op. cit.*: s.p.
129. Charlot, *op. cit.*: 101.
130. Vid. Enrique Franco, "Francisco Goitia en la invención de los héroes", *El Nacional*, México, 16 agosto 1993: Cultura, 9-10.
131. José Chávez Morado, "El maestro Francisco Goitia en el Frente Nacional de Artes Plásticas" en el catálogo de la exposición *Homenaje a Francisco Goitia en el centenario de su nacimiento*: s.p.
132. Este es un comentario de Anita Brenner que aparece en Alma Reed, *Orozco*, 2 ed., trad. de Jesús Amaya Topete, México, Fondo de Cultura Económica, 1983: 131.
133. Rita Eder, "La pintura mexicana entre 1910 y 1960, lo popular y lo íntimo" en catálogo de la exposición *Voces de ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960*: 65.
134. González Mello, *op. cit.*: 72.
135. Alma Reed, *op. cit.*: 132.

## APENDICES.

Los documentos aquí incluidos comprenden la estadia en Europa de Francisco Goitia como estudiante subsidiado del gobierno mexicano. Estos pueden consultarse en el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, donde se consigna un expediente bajo el rubro de: Goitia Francisco y B., en la sección de Archivo General, ramo de Mexicanos en el Exterior. Dichos documentos estan divididos en dos partes:

a) Correspondencia intercambiada entre los consulados generales de México en Barcelona, España, y Roma, Italia, y las Secretarías de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública y Bellas Artes de México; asimismo, las opiniones que algunos funcionarios y críticos de la época hacen al quehacer del zacatecano en Europa.

b) Dos cartas de puño y letra del pintor dirigidas al entonces secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, señor Justo Sierra.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS.

SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES.

Sección de Cancillería.

Número 72

Año de 1905—1906.

MEXICANOS EN EL EXTERIOR

*Soledad Francisco y C.*  
EL CONSULADO GENERAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS EN SAN FRANCISCO, CALIFORNIA, U.S.A.

SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES  
MEXICO  
18-24-201

18-24-201  
431



Al Consol general de los E. U. M. Americanos  
Barcelona

4

Correspondencia a la suplica con que este  
consulado se dirijió a V. M. al pedir una  
información a causa de la exposición que en el  
Catalun Jaisé tiene lugar, compuesta de obras  
del joven mexicano D. Francisco D. Gortázar  
debo manifestar lo siguiente.

Al encontrarme frente a frente de  
dichas obras he juzgado parte de ellas debo  
en pocas menos que entiendo en mi autor  
de las suscripciones, que debe detenerse. Por falta  
percepción de la belleza; excelente gusto en  
escoger sus asuntos, y otras su punto de  
vista; corrección en la forma; y por su al  
procedimiento lo que es una gran parte  
parte de obra excelente y digo que es  
particular por que pocas parecen obras  
que se entienda un colibrí, en otras  
casí todas hechas en blanco y negro.

se apuran de este en el punto en el que se  
establece un límite.

Los coleristas son temperamentalmente coleristas  
y no volúntarios, mas que de una parte,  
por que al colerista no se puede tan solo por el  
modo o menos amplia extensión de su frente  
sino que se orbita en la debilidad del cerebro  
como y como prueba de este rasgo los  
apogios de Bembard, de Joffroy y de delgado  
de Jours y otros que nos ofrecen la fortísima  
voluntad de sus autores.

El mi delirio en esta opinión, es por el  
modo que tengo de observar que mi opinión  
no es dada a la letra, sino que he nacido  
de la reflexión mas sencilla y de la mas forma  
"espontánea e impresión"

El Sr. Pinares de Guzmán es un artista  
y un artista consciente con el arte en parte  
de un colerista tal vez y que tiene lo que se  
"un sentido a rasgos estropeados, sin  
pensar en singularidad, resulta de una  
personalidad seria y solida que lo pone en  
el verdadero camino de la impresión.

El es mas de aprender y tener un

6

cuanto lo que dije, por cuanto hoy al arte  
pretendía por no decir todo lo arte, se encuentran  
sobre lo que de la objetividad por la extensión,  
la extinguió, el mayor parte de los casos,  
muchos de defectos imperfectos.

Por esto fuertemente despende encuentro  
en el libro de los artes bello, un gran número,  
hoy día que pone sus ojos al servicio de la  
diversidad mas equívoca, y fregona la esencia  
de lo simple.

Inteligencia dice: por si su opinión queda  
sera de ego y ego sea en bien del arte, y un  
arte no solamente promete, sino que opina  
en un momento marcha de seis arte, o  
a diez de sus desprecios, en un momento, en el  
de suspender que llega por el a formar o en

Intero  
Dijo a un golpe y como que de mundo  
pretendía, con el cambio de un día al fin de este  
con arte que colorea en arte y el, y el, y el.

24 Abril 1905.

Con igual

Consulado General  
de los  
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

España

129.

Informe sobre el artista mexicano D. Francisco B. y Goitia

Seis anexos. -



Madrid de la  
Instrucción  
Pública, a  
partando los  
dejando r  
en el expediente  
Digan

Documento no. 3

5  
archivo de  
E. J. O'NEIL

Barcelona: mayo 2 de 1906. -

El joven mexicano residente actualmente en esta Señor Francisco B. y Goitia, que se halla en Barcelona desde algunos meses y se dedica al estudio de la pintura y al dibujo con verdadero fruto, se dirige á esta oficina consular transcribiendo un escrito de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, en el que contestándose al que tuvo el honor de dirigirme con fecha 3 de febrero último, se le pide que sólo se podrá acceder á sus deseos previo informe de este Consulado general ó remisión de boveda ó fotografías de sus trabajos. -  
Correspondiendo á la confianza de aquella superioridad al admitir informe de esta oficina y pues, con motivo de haberse celebrado ha pocos días en esta capital una exposición de obras del Sr. Goitia, ha sido posible juzgar debidamente de los méritos y relevantes condiciones del joven artista, tengo la honra de manifestarle que en realidad el Sr. Goitia es digno de que se le proteja resolutamente y no sólo de que sus trabajos se expongan en México, si que también es acreedor á la honra de ser pensionado por el Gobierno mexicano, como único

de medio de que pueda proseguir sus estudios en Europa, ya que la escasez de sus recursos no le permite sufragar por sí mismo los gastos que se le originen y de tener que suspender su educación artística, México se vería privada de poseer un artista cuya aplicación, modestia y condiciones le aseguren una brillante carrera y un espléndido porvenir. -

En apoyo de esto me complace, Señor Secretario, en acompañar varios recortes de los principales periódicos de esta ciudad, cuya importancia artística es sobradamente conocida, los cuales siglan como es debido, la labor del joven Goitia, y además un informe que he pedido al ilustrado crítico artístico y eminente pintor catalán Adrián Gual, al objeto de que asesorara en lo técnico á este Consulado general, y después de cuya lectura me es ya doble formular en favor del Sr. Goitia mi más firme y entusiasta recomendación. -

Ese joven que en su primera exposición y casi sin educación artística de ningún género, ha recogido laureles que bien quisieran artistas ya viejos, ha querido llevar adelante su propósito de dar á conocer en la Patria sus primeros trabajos, y llevando adelante su proyecto y realizando un esfuerzo supremo, ha enviado ya

*Lum.*

á la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, según conocimiento que se acompaña, los treinta y siete cuadros con que se presentó al público de Barcelona, siempre exigente y más cuando se trata de un nuevo artista obscuro y desconocido, mereciendo de la opinión artística las críticas que en los recortes y en el informe del Sr. Gual se sintetizan. -

Finalmente, permítame rogarle se sirva recomendar, si así lo estima oportuno, al señor Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, procure obtener para el Sr. Gaitia el abono de las Ptas. españolas 201, equivalentes á \$67.46 x plata mexicana, importe del envío de dichos cuadros, pues me constan que por efecto de dicho desembolso ha quedado en una situación verdaderamente precaria, así como el que le sean devueltos al terminarse la exposición, libre para él de gastos. -

Esperando, Señor Secretario, que en todo lo posible se servirá usted secundar todo cuanto pueda hacer en bien del joven artista mexicano que en verdad lo merece, me es grato reiterarle las seguridades de mi más alta y distinguida consideración. -

Señor Secretario de Relaciones Exteriores,

México, D. F. -

Consulado General  
de los  
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS  
en  
España

*Am*

á la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes,  
según conocimiento que se acompaña, los treinta y siete cua-  
dros con que se presentó al público de Barcelona, siem-  
pre exigente y más cuando se trata de un nuevo artista  
oscuro y desconocido, mereciendo de la opinión artísti-  
ca las críticas que en los recortes y en el informe  
del Sr. Gual se sintetizan. -

Finalmente, permítame rogarle se sirva recomen-  
dar, si así lo estima oportuno, al señor Secretario de  
Instrucción Pública y Bellas Artes, procure obtener pa-  
ra el Sr. Galtia el abono de las Ptas. españolas 201,  
equivalentes á \$67.56 de plata mexicana, importedel en-  
vio de dichos cuadros, pues me constan que por efecto  
de dicho desembolso ha quedado en una situación verda-  
deramente precaria, así como el que le sean devueltos  
al terminarse la exposición, libre para él de gastos. -

Esperando, Señor Secretario, que en todo lo po-  
sible se servirá usted secundar todo cuanto pueda hacerse  
en bien del joven artista mexicano que en verdad lo me-  
rece, me es grato reiterarle las seguridades de mi más  
alta y distinguida consideración. -

Señor Secretario de Relaciones Exteriores,

México, D. F. -



Sección de Instrucción Secundaria,  
Preparatoria y Profesional.

Mesa 2<sup>a</sup> Núm. 635



*Traslado se  
al Cónsul  
con referencia  
al pape,*

Por la atenta nota de usted número 3774 girada por la Sección de Cancillería el día 24 del mes actual, quedo enterado con satisfacción del informe remitido por el Cónsul General de México en Barcelona acerca de los estudios de dibujo y de pintura que hace en dicha ciudad el joven mexicano Francisco R. y Goitia, así como del resultado de la Exposición que de sus obras hizo el citado joven en la Sala París, de la expresada ciudad.

Con el expresado oficio de usted se recibieron en esta Secretaría un informe dado por Don Adrian Gual, a petición del Cónsul General de México, sobre la exposición de las obras del joven artista citado, así como ocho recortes de periódicos barceloneses, cuatro de ellos escritos en Catalán y acompañados de sus respectivas traducciones, y todos relativos al éxito de la Exposición de las obras del joven Goitia.

Quedo asimismo enterado de que el expresado joven ha remitido ya á esta Secretaría los treinta y siete trabajos con que se presentó al público de Barcelona; y en respuesta manifiesto á usted que ya se libra la orden de pago por la cantidad de \$67.56<sup>7</sup>/<sub>100</sub> plata mexicana, equivalentes á 201 pesetas españolas, importe del



Sección de Instrucción Secundaria,  
Preparatoria y Profesional.

Mesa 2.<sup>a</sup> Num.

(2)

envío de dichos cuadros que serán devueltos á su autor después que se verifique en México una exposición de ellos tan pronto como lleguen á esta Capital; y en vista del resultado de dicha exposición se procederá como convenga respecto de la pensión que para el expremado joven artista gestiona el repetido Cónsul General con el Gobierno Mexicano.

Acuso á usted igualmente recibo de dos ejemplares de Conocimiento de Embarque de cuatro cajas que contienen los cuadros al óleo y al crayon del joven Goitia, consignadas á esta Secretaría por los Señores Ripol y Compañía, de Barcelona.

Reitero á usted mi atenta consideración.

Libertad y Constitución. México, Mayo 30 de 1906.

Al C. Secretario de Relaciones Exteriores.

Presente.



Sección de Instrucción Secundaria,  
Preparativa y Profesional.

Mesa 2<sup>a</sup> Num. 841



*Rbv. y  
su cargo*

Hoy digo al C. Secretario de Hacienda lo que sigue:

"El Presidente de la República ha tenido á bien acordar se sirva usted librar sus órdenes á la Tesorería General de la Federación para que, con cargo á la partida 8062 del presupuesto vigente y por conducto del Cónsul General de México en Barcelona, se ministre al Sr. Francisco B. y Goitia, mexicano residente en dicha ciudad, la cantidad de \$67.56¢ sesenta y siete pesos cincuenta y seis centavos plata mexicana, equivalentes á 101 pesetas españolas, importe del envío á esta Capital de treinta y siete cuadros al filo y al crayon del Sr. Goitia, remitidos á México con destino á esta Secretaría para que sean expuestos."

Lo que transcribo á usted para su conocimiento, adjuntándole los oficios dirigidos al Cónsul y al Sr. Goitia á fin de que se sirva usted ordenar su envío.

Reitero á usted mi atenta consideración.

Libertad y Constitución. México, Mayo 30 de 1906.

*J. Sierra*

Al C. Secretario de Relaciones Exteriores.  
(dos anexos)

Presente. 5

Consulado General  
de los  
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

España

Documento no. 6

Barcelona: junio 30 del 1906. -

159.

Al Sr. Francisco B. y  
Goitia.

A la Sec. de Canci-  
lleria.

He tenido la honrade recibir la atenta comuni-  
cación de usted, girada por la Sección de Cancillería al  
12 del que fine bajo el número 170 y las comunicaciones  
números 639 y 640 de la Secretaría de Instrucción Pú-  
blica y Bellas Artes dirigidas á esta oficina y al Sr.  
Francisco B. y Goitia, quedando enterado de la transcrip-  
ción que de la nota de aquel Departamento se sirva usted  
hacerse. -

En respuesta me es honroso manifestar á usted  
que, ya remito al interesado el despacho que se le diri-  
ge, lo mismo que la suma de Ptas. 201, equivalentes á  
\$ 67.56 , que le fueron acordados para el pago de los  
gastos del envío de los cuadros que remitió á dicha Se-  
cretaría, los cuales le serán devueltos tan pronto como  
termina la exposición de ellos, manifestándole al propio  
tiempo que, en vista de su resultado se resolverá conve-  
nientemente acerca de su pensión. -

En la cuenta de fin de mes se acompañará á la  
tesorería general el comprobante respectivo. -

Reitero á usted las seguridades de mi muy aten-  
ta consideración. -

*Salvador Castelló*

Señor Secretario de Relaciones Exteriores,

México, D. F. -



Documento no. 7

LIBRAMIENTO Núm. 861.

Sección de Instrucción Secundaria,  
Preparatoria y Profesional

MESA 3ª

Núm. 572



*Comafide*

Hoy digo al Secretario de Hacienda lo que sigue:

Por acuerdo del Presidente de la República, he de mere á Ud. se sirva librar sus órdenes á la Tesorería General la Federación, para que con cargo á la partida 0,239.

del Presupuesto de Egresos vigente, se pague al joven Francisco Goitia, por conducto de la Legación de México España.

en Barcelona, la cantidad de ₡. frs. 350.

TRSCIENTOS CINCUENTA FRANCO.

mensuales, á partir del primero del actual, como pensión que esta Secretaría le concede, para cuenta de sus estudios de pintura, en Europa.

Lo que transcribo á Ud. para su conocimiento, suplico de Ud. se sirva ordenar la remisión á su destino de los pliegos adjuntos y reiterándole las seguridades de mi consideración distinguida.

México, 14 de agosto de 1907.

En orden del Secretario.

*J. Chávez*

Al Secretario de Relaciones Exteriores.

Presente.



Secretaría de Instrucción Secundaria,  
Preparatoria y Profesional.

Mexico, D.F., Nov. 30 1909

SET 10 1909  
6609

*P. B. y a  
mi del...  
[Signature]*

Documento no. 8

Hoy diré al Joven Francisco Gaitán lo que sigue:

"El Presidente de la República, teniendo en cuenta las especiales aptitudes de usted, ha tenido á bien concederle una pensión de 250 francos mensuales para fomento de sus estudios de pintura en Europa, en el concepto de que dicha pensión obliga á usted á venir á México á prestar sus servicios después de que concluya el plazo de cinco años que está fijado como máximo para disfrutar pensiones en el extranjero, ó antes de que el mismo plazo termine si así lo acordara esta Secretaría, y en el concepto asimismo de que también quedará obligado á reembolsar al Gobierno el importe de la pensión de que se trata, para formar con ella un fondo de pensiones y mejoras de la Escuela N. de Bellas Artes, á cuyo efecto se tendrán presentes las condiciones que para dicho reembolso establece el plan de estudios relativo.

Lo que comunico á usted para su conocimiento, encuérrale:

1º.- Que envíe á esta Secretaría periódicamente informes acerca de las visitas que haga á los establecimientos de arte y acerca de los progresos que en sus estudios efectúe, á fin de que se pueda contar por el Jefe del Ministerio de México en Madrid;

2º.- que á medida que las vaya conociendo, remita á esta propia Secretaría los reglamentos, estatutos y disposiciones anteriores de las instituciones de arte que le parezcan más importantes;

3º.- que observe las condiciones anteriores en que se encuentran dichos institutos y las peculiaridades de los métodos que los profesores respectivos siguen en sus enseñanzas, para que los haga saber á este Departamento;

4º.- que presente las obras que se junten, en la exposición de pinturas mexicanas que ha de celebrarse en

tería en mayo de 1908 y en las demás que en lo sucesivo se efecten, en la inteligencia de que después de terminada cada una de dichas exposiciones, remitirá á la Escuela N. de Bellas Artes las obras que haya presentado, tanto las copias que haga como las originales que ajuente, para que esta Secretaría compruebe objetivamente los progresos de usted; teniendo presente que deberá ceder á dicha Escuela la copia que elija esta misma Secretaría, y que el Gobierno Mexicano por otra parte, podrá adquirir las copias ó los originales de usted que quisiera elija, pagando por ellos el precio que designen los peritos nombrados al efecto, y entregando las obras restantes á la persona que usted estime ó levaldiólas á usted, si así lo pide;

5ª.- Que cuando vaya á París, dé noticia por separado de sus estudios á la Señora Doña Juana García de Serdániz residente en esa ciudad y encargada por esta Secretaría de visitar las escuelas de los niños mexicanos en Europa".

Lo que tengo la honra de transmitir á usted susplícito se sirva ordenar la remisión á su destino de los pliegos adjuntos, y remitirlos al efecto consideración.

Libertad y Constitución. México, 14 de agosto de 1907.

*A. Chávez*

Al Secretario de Relaciones Exteriores.

Presente.

Libramiento n° 2256.

Hoy digo al C. Secretario de Hacienda lo que sigue:

"Por acuerdo del Presidente de la República, he de merceder á usted se sirva librar sus órdenes á la Tesorería General de la Federación, para que con cargo á la partida 8253 del Presupuesto de Egresos vigente, se pague al C. Francisco Goitia, por conducto del Cónsul General de México en Barcelona, la cantidad de \$610.00/ seiscientos diez pesos, importe de nueve cuadros de que es autor el C. Goitia y que se adquieren para la Escuela Nacional de Bellas Artes."

Lo que tengo la honra de trascribir á usted para su conocimiento, adjuntándole los oficios dirigidos al Sr. Cónsul y al C. Goitia, á fin de que se sirva ordenar su envío.

Reitero á usted mi atenta consideración.  
Libertad y Constitución. México, 5 de Noviembre de 1907.

*El Sr. Secretario de Hacienda*  
*[Signature]*



Sección de Instrucción Secundaria,  
Preparatoria y Profesional.

Mesa 2ª N.º 6829



Al C. Secretario de Relaciones Exteriores.

Presenta.

4/3/6

LEGACION  
DE LOS  
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS  
EN  
ITALIA

Documento no. 9

Roma, 13 de Marzo de 1908.

Número 59.

-----  
El joven pensiona-  
do Gaitia  
-----

El joven Gaitia, pensionado de la Secretaría de Instrucción pública y Bellas Artes, para el estudio de la pintura, en España, y que, como manifesté á Usted en mi nota número 53, de 27 de Febrero próximo pasado, reside en Roma hace ya algunos meses, se encuentra en el Hospital de "Fate Bene, Fratelli", en una pieza de distinción, acabando de pasar una pleuresía. Durante su enfermedad he estado continuamente tomando informes de su estado, y atendiéndole en lo que á mi se ha dirigido. Lo recomené además, desde que tuve noticia de que se encontraba allí, á la atención especial de la Administración del referido establecimiento.

24660

El paciente sigue mucho mejor, pero le queda la afonía

Ente ~~contraída~~ anteriormente en España.

*Caracas*  
*si hubiera*  
*en*

Lo que pongo en conocimiento de Usted para que, si á bien lo tiene, lo haga llegar á la de la Secretaría de la que depende el referido pensionato.

Tengo la honra de reiterar á Usted las seguridades de mi más alta consideración.

G. A. Esteva

Señor Secretario de Estado  
y del Despacho de Relaciones Exteriores.  
México.

LEGACION  
DE LOS  
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS  
EN  
ITALIA

Documento no. 10

31

Roma, 31 de Marzo de 1908.

Número 67.

El pensionado Goltia.

Con referencia á mi nota número 59, de 13 del actual, debo manifestar á Usted, para conocimiento de la Secretaría de Ynstrucción públicas y Bellas Artes, que habiéndose agravado de nuevo el joven pensionado Goltia, se bixo saber su deseo de que fuera celebrada una consulta sobre su enfermedad entre un buen médico que yo eligiese y el médico en Jefe del Hospital en que se encuentra en cura.

Designado en seguida por ól mismo, mi médico el Señor Profesor Marchiafava, que es uno de los primeros médicos de Vtalia, y Primer Médico de Cámara del Papa, tuvo lugar la consulta.

El Señor Profesor Marchiafava encontró en el paciente una afección crónica del pulmón izquierdo, "muy probablemente de índole tuberculosa" y una laringitis igualmente crónica. Le considera bien asistido por los médicos del hospital, y aprueba que vaya dentro de 15 ó 20 días, á cambiar de aires á una casa de salud de los mismos "Frate" del referido Hospital de "Fate bene, Fratelli", an Nettuno, á orillas del mar, como lo prescribieron los médicos que le asisten.

En mi opinion, si el Señor Goltia no quiere agravarse peligrosamente el próximo invierno, debe salir de los climas muy ásperos de Europa, y regresar al temperamento benigno del suelo patrio.

Tengo

26220

*Francisco  
a Instrucción  
civil para  
lo que  
hubiere  
lugar.*

631  
1924  
Tengo la honra de reiterar á Usted las seguridades de  
mi más alta consideración.

G. A. Esteva

Señor Secretario de Estado y del Despacho  
de Relaciones Exteriores.

México.

27



México, 14 de Octubre de 1909.

Número 67.

-----  
El pensionado  
Francisco Goitia.

El pensionado Francisco Goitia ha venido por dos ocasiones á esta Legación á presentarme 14 cuadros de diversas dimensiones, representando los unos figuras del natural, y los otros paisajes.

El interesado me enseñó una orden dirigida á sí por el Señor Ministro de Instrucción Pública, para que me hiciera ver cada mes el resultado de su trabajo.

Por sensible que me sea; pero en cumplimiento de mi deber, debo decir que los pinturas del Señor Goitia dejan mucho que desear por el dibujo, por el colorido, y por la composición.

Las copias del natural, que me enseñó, de algunos monumentos antiguos, tienen también mucho de defectos.

Como el Señor Goitia no tiene maestro; á pesar de que indudablemente lo necesita; como se deja llevar por un verdadero mal gusto en la ejecución de su arte, y como sus cuadros de ahora son todavía más inferiores que los que vió el año ya citado, no creo que se llene el objeto que sin duda se propuso la Secretaría de Instrucción Pública al concederle la pensión.

He manifestado á Usted francamente mi opinión, para conocimiento de la Secretaría de Instrucción Pública.

Al expresar con la claridad con que lo he hecho,

*Handwritten notes:*  
Francisco Goitia  
P. Goitia  
1215-6

repito que ha sido en cumplimiento de mi deber, por más penoso que me sea emitir juicios severos para los demás.

Por otra parte, la misma Secretaría referida podrá juzgar mejor que yo de las obras del pensionado Francisco Gaitia, si él se las repite.

Tanto la honra de reiterar á Usted las seguridades de mi más alta consideración.

G. A. Esteva

Señor Secretario de Estado

y del Despacho de Relaciones Exteriores.

México.

Comandado Gortia

121

Señor Lic.

Don Justo Sierra  
Ministro de Instrucción Pública y  
Bellas Artes.Méjico.  
Muy Señor mío de mi alta consi-  
deración y respeto:— La juventud siempre tiene razón.—  
Imado Kero.Me refiero a las dos comunica-  
ciones de esa Secretaría de Instrucción Públi-  
ca y Bellas Artes fechas 14 de Junio y 21  
de Julio últimos que obran en mi poder.Desde luego he tratado de reflexio-  
nar sobre lo que pueda haber sido causa de  
inspirar su contenido, o si alguna involun-  
taria falta pueda haber en mi conducta  
que haga justa tal determinación. Lo conve-  
niente sería pues hacer un análisis de

de mis principales actos.

No es de creer, ahora que ya deba haber sido leída mi carta oftusa, que pueda tomarse como falta de atención los varios apuntes por que ella hubo de pasar, y esto menos podrá suceder al conocerse las explicaciones que siguen: En efecto, los referidos apuntes indican no otra cosa que el caloramiento que me experimenté en su ascensión, la cual estuvo laboriosa. El día mismo, por cuanto es sincero, encuentro si benefició, porque mediante la prolongada gimnasia a que por esta causa se vieron sujetas mis facultades intelectuales hoy mi pensamiento ha ganado en agilidad y fuerza. Y así mismo, no he dejado nunca de proceder en la verdad y libertad de corazón.

En el caso que haya llegado a pensarse que me aparté de mi verdadero camino por el que asomé en mi carta de Pompeya, de haber practicado algunos estudios de la devoción por puyana, puedo aclarar que estos son conocimientos de cultura general.

Por lo que se refiere a la disposición de deber imprimir mensualmente por medio de nuestros respetados de los estudios que vaya haciendo, paso a demostrar que sobre este punto

no me he decidido tanto como pudiera desear.  
En primer lugar tenemos el hecho de que pocas  
días después de mi arribo de Pompeya, (el que tuvo  
lugar el 5 de Julio próximo pasado) envié al  
Sr. Ministro de México en esta capital, don  
Gonzalo A. Esteva, los trabajos que ejecuté en los  
meses de mi estancia en aquel punto. Al mis-  
mo tiempo, dada por una parte mi manera de  
ser, que se funda en el recogimiento; y como  
toda en mi país que exterior es interior; por otra,  
mejor que haciendo una visita personal preferi  
expresarme por medio de carta, seguro de que al  
enviar mi pensamiento bajo forma de pintura  
y mi pensamiento escrito enviaba lo mejor que  
hay en mí. Además, para obrar así encontré  
en mi apoyo una buena razón, o sea de que mi  
palabra hablada se hubiera estabilizado más o  
menos, en tanto que escrita ella permanece in-  
letra y viva. En dicha carta expongo al te-  
nido Ministro la totalidad de mis planes; le  
ofrezco para en las ocasiones más tarde mostrar-  
le algunos otros trabajos de Escorial que no ha  
visto, y por último, los cuadros que estoy ha-  
ciendo aquí en Roma. Terminó, en fin, di-  
ciendo que me parece muy eficaz el que él ven-  
sus trabajos en cuanto a que ya no puede re-  
mitir obras a México, debiendo primeramente

reservarme para exposiciones en Europa.

De tal manera es como he procedido hasta antes de recibir estas comunicaciones a que me voygo referido, y, en total, no hay una diferencia que la de no haber dado más informes por meses, lo cual sin duda no se me ocurre porque me hubiera parecido un método tal vez demasiado escolar para ser en un caso verdaderamente profundo; pues es lo mismo que se practicaba en la Academia en épocas del Señor Platero, y esto fue en los primeros tiempos de mi cátedra. Pero si tal sistema pudiera ser bueno para el período de enseñanza, al encontrarnos en una esfera más avanzada su bondad se presta a muchas dificultades y mirándolo desde mi punto de vista parece a lo sumo un método bueno para formar pintores, solamente pintores, en cuanto que cobija, empesquece y manata el espíritu sujetándolo a compromisos muy materiales. Necesario es formar artistas, lo que importa la educación del alma, porque sin ella la obra del pincel es pólvora y ceniza.

De aquí depende mi deseo, según lo manifestaba en mi carta de Pompeya, de informar con una frecuencia discrecional a Adonia de estas razones debo

dos inconvenientes de caracter puramente material, y consisten en que no habiendome impuesto el estar siempre en Roma, sino que suelo ir fuera por temporadas de tres o cuatro meses, durante este tiempo es imposible el informar mensualmente. Un informe por carta resultaria por mucho ineficaz, porque como loscribir un maliz ni que podria sacarse en limpio con que diga que hizo un paisaje o una figura; lo importante esta pues en "ver" y para esto tendria que venir cada mes a Roma desperdiciando asi tiempo y dinero y espuestas todos los desperfectos que se de tener en cuadros recurrentemente pintados, y tal vez no en las mejores condiciones para ser presentados, pues hay que tener en cuenta que sucede en frecuencia que el color se opaca o rechuya perdiendo mucho de su verdadero valor y hay que dejar pasar un cierto tiempo para barmozarlo. Se me podria decir que en estos casos bien puede presentar al registro de mis viajes los trabajos ejecutados, y esto es justamente lo que he venido haciendo.

En vista de todo lo dicho se estaria en inteligencia de que asi como en mi viaje de Italia no vine a hacer cuadros y por otra parte, no soy un trabajador pro, sino que

38

otros inconvenientes de carácter puramente material, y consisten en que no habiéndome compuesto el estar siempre en Roma, sino que suelo ir fuera por temporadas de tres ó cuatro meses, durante este tiempo es imposible para mí informar mensualmente. Un informe por carta resultaría por muchos defectos, porque como descubrir un mal; ni que podría sacarse en limpio con que diga que hago un paisaje ó una figura; lo importante está pues en "ver" y para esto tendría que venir cada mes á Roma, desperdiciando así tiempo y dinero y expuesto á todos los desperfectos que se de tener en cuadros recienllemente pintados, y tal vez no en las mejores condiciones para ser presentados, pues hay que tener en cuenta que sucede con frecuencia que el color se opaca ó reschupa perdiendo mucho de su verdadero valor y hay que dejar pasar un cierto tiempo para barnizarlo. Se me podría decir que en estos casos bien puede presentar al regreso de mis viajes los trabajos ejecutados, y esto es justamente lo que he venido haciendo.

En vista de todo lo dicho se estaría en inteligencia de que así como en mi viaje de Italia no vine á hacer apuntes, y por otra parte, no soy un trabajador pro, sino que

soy un hombre que piensa y que siente, y que  
le gusta vivir lo que hace, acordándoseme un  
plazo menos estricto para dar mis informes.  
Esto será mucho más razonable y podría haber  
en mi trabajo algo más que tela y colores, por  
que mi espíritu se encontrará más libre.

## II

Deso examinar ahora la situación y  
estas comunicaciones vienen a crear:

En primer lugar yo pienso que no  
da más que ser para tener un cuerpo de pro-  
fesores que atienda las necesidades de la In-  
dustria de San Carlos por lo que se envía a  
jóvenes a perfeccionarse a Europa; y al em-  
pezar también que pertenezco a un país no  
y que perteneciera a servir a una Secretaría  
de Instrucción Pública y Bellas Artes, concili-  
plazas en cierta situación, y, naturalmente  
ajustes de apresuramiento superficial.

Recuerdo la posición me acuerdo  
de donde de claridad hacia vosotros, y esto  
en cuanto a los trabajos, se me ha fa-  
do nunca; en cuanto a lo demás, se con-  
sistía con mi naturaleza que suele apa-  
tarse del método, pero no de la lógica.

32

mejor que a seguir una obediencia cívica y de engranaje, me apresté a una que fuera "mi obediencia." La de primera intención, con su tranquilidad, es buena ciertamente, pero pensó no engañarme en que esta otra pertenece a una esfera más elevada y noble por cuanto tiene luz propia y es una afirmación del Ser.

Quizá estos conceptos pasé a entender divididos en tres especies: la información sobre mis trabajos, i sea, la información oficial por medio del Señor Ministro que he venido efectuando como queda indicado; la información directa, que abienta en estas cartas y es, mi sangre; y por último, la información por medios de fotografías destinadas a dar al menos la idea o el gónculo de mis cuadros.

Hoy, en tanto, han venido estas comunicaciones y sólo me resta ver si es posible una modificación, pues por una parte, es hoy, por conducto de estas cartas, la de la He Pimpoya a la presente donde una mentalidad queda bien definida, cuando podría juzgarse de los progresos que en el campo de la idea haya podido realizar; y por otra, tal vez no sea muy

racional i legitimo empleo de una medida tan radical fallando aun por conocer la tercera parte de mi informacion, i sean las fotografias, que son las que han de demostrar la calidad y proporciones de mi obra.

En cuanto a mi, admiro que se deseen de suspenderme la pensión, bien asi es conoiese i si se tiene la seguridad de mi simplicidad i de poca decoro en el deber pero yo no puedo ver, despues de tantos accidentes superados truncada mi carrera en tres mas hermosos años finales, y por lo tanto, no es hoy tiempo de turbarme, no de perder mi serenidad ni tampoco de apartarme un punto de mis planes, sino que solamente solicite se me de trabajo, un poco decorativo en que pueda tomar el crédito como base y que sirva para algunos de los edificios públicos que ahora esta ya dando el Gobierno; pues si puede hacerse lo de retirarme los recursos seria inhumano y casi antipatriotico dearme así abandonado, con tanta mayor razon que pudiera decirse que ya lo que llevo hecho, que estoy haciendo y lo que en mis circunstancias a debararse para el porvenir me da cierto respeto. Ademas seria desear

34

de pelear que solamente se emprenden con  
las efimeras

De esta suerte, por medio de mi tra-  
bajo renunciado, yo presentare cuando, y donde  
me sea posible, la exposicion que voy pre-  
parando.

No obstante, para precisar esta situa-  
cion con toda cordura, es necesario establecer los  
siguientes puntos de partida:

- 1.<sup>o</sup> Confieso en un todo mi culpa  
de fecha 25 de Agosto ul-  
timo.
- 2.<sup>o</sup> Solicito provenga de la pen-  
sion hasta completar los  
cinco años.
- 3.<sup>o</sup> Que de suspenderse la  
pension se me proporcione  
trabajo de conformidad con lo  
que dejo indicado.
- 4.<sup>o</sup> Solo existo en la formula  
que antecede un inconveniente, o sea lo que  
tal vez podrian retardarse mis proyectos ma-  
riñales; mas si se quiere llegar a lo perfecto  
helo aqui: Soy tula que mucho, muchis-  
mo, se hace en pensonar, pero aun no es  
bastante; solo que es necesario luego propo-  
ner al artista oportunidad de que pueda

agrandarse á sí mismo y á su arte por medio  
de trabajos de mayor ardimiento. Quiere, de  
que si en el punto segundo solicitó privilegio  
de la pensión no por los venenos al fin de  
los que me ofrece preciosos estudios del cuerpo  
destruido y que mas tarde podria figurar en  
una de las obras mas importantes de mi fu-  
tura exposicion. Por lo tanto, mi peticion viene  
considerar en resumidas cuentas en que al da-  
me la seguridad de que la pensión me con-  
venga al mismo tiempo si me haga saber el  
sumo que debe representar la composicion,  
comparando las proporciones y medidas que de-  
ben tener y todos los datos necesarios para asi in-  
ciendo mis trabajos, y cuando sea llegado el tie-  
po de dar principio al trabajo definitivo se  
otorguen los gastos á que haya lugar, en ca-  
so de útiles y modelo, pues por lo que respec-  
ta á su educacion esta permanecerá como ob-  
ra de mi gratitud por la pensión, así  
en el caso de quedarme suspendido, cuando  
mi exposicion podria verificarse, recibir con el  
mismo objeto alguna de mis mejores obras

### III

Por lo que se refiere á lo de leg

35

he de manifestar á esa Secretaría que dando cumplimiento á la disposici6n que acompaña al libramiento N.º 2.375, durante este semestre llevaré mensualmente á presentar al Sr. Ministro un cuadro terminado. Mas debería no olvidarse que no se habla de trabajos hechos en treinta días; sino que de la casualidad de que como termina mi permanencia en Roma, naturalmente estas obras están en vías de terminarse, encontrándose desde mucho tiempo antes no sólo resueltas mentalmente, sino adelantadas también de obra.

Siento tener que cerrar mi carta con un asunto que me apena, obligandome á manifestarle las especiales circunstancias en que hoy me encuentro. Lo he de las telegrafías que de mis trabajos <sup>de</sup> resueltos y de las cuales al mismo tiempo <sup>no me</sup> quedan otros recursos que acompañar la cuenta del telegrafo, á fin de que mediante su alta bondad y hacildadme justicia se sirva Usted disponer me sea reembolsada la cantidad, lo cual suplico y ruego desde ahora las más cumplidas gracias. Ciertamente que yo no hubiera tenido necesidad de recogerme á recurrir á este expediente, pues lo decía en mi carta fecha 22 de Agosto próximo pasado que las era resueltos de

por grupos sucesivos, i sea paulatinamente, en modo de no hacer todo el gasto de una vez que hubiera sido un peso pesado; pero hoy, delante la estrechez de tiempo y de medios en que se pone, debiendo por necesidad mandarle todas las y con el estar en una época de trabajo muy activa y apurante me es absolutamente imposible soportar este gasto, pues 350 francos mensuales pueden ser suficientes, ser mucho o ser poco esto depende de lo que cada quien trabaja.

A propósito de las citadas fotografías, intencionalmente manifesté mis deseos de que ninguna sea publicada, pensando conservar inédita toda mi producción hasta cuando apareciera en libro.

El número de las que irán a prensa ahora será de 10 a 12, y las que irán a prensa de más, de 5 a 10.

Esperando que mediante la presente pueda formarse una mejor opinión, tanto mi como del cumplimiento de mis deberes quedo de Usted afmto y seguro servidor y a. t. s. m.

Francisco Gaité

Roma, Septiembre 15 de 1909.

Roma, Diciembre 5 de 1909.

Señor Lic.

Don Justo Sierra.

Ministro de Instrucción Pública y Bellas  
Artes.

México.

Muy Señor mío de todo mi respeto  
y consideración.

Vengo hoy a manifestar  
atentamente a Usted lo que en mi carta  
fecha 16 del pasado anuncie como asunto  
de alta importancia.

Digno objeto he encontrado  
para estas letras, con que me permite ocu-  
par su atención, al dar en un importante  
tramo de esta capital el nombre de México  
entre las naciones que han ofrecido tomar  
parte en la gran exposición de todo que  
para conmemorar el cincuentenario del

Estados Italianos se efectuara en esta capital  
el año 1911.

Por motivos me mueven y ligan a esta circunstancia: Primeramente el anhelo de celebrar conforme la medida de mis fuerzas en lo que a mi patria toca de cumplir, asociándose tambien a este patriótico impulso el natural sentimiento del deber de reconocimiento por el apoyo que esa Secretaría de su muy buena direccion se sirve impartirme para fomento de mis estudios, cosa que yo estimo en todo su valor y sinceramente deseo corresponder. Despues, tiempo ha que en secreto he venido alimentando las intenciones de lograr obtener una sala en una exposicion como de la que se trata, y es hacia esto para lo que esta haciendo la organizacion de mi produccion y a lo que obedecia el querer conservarla del todo inédita.

Quiera bien desde el momento

que Hejies va á tomar parte mis aspira-  
ciones no pueden menos que afirmarse y  
afirmarse en mayor escala, puesto que, ins-  
pirandome siempre en el mejor modo de  
servir á mi país y al mismo tiempo para  
que mi producción se esta colocada con to-  
da propiedad, es posible llegar á ocupar  
sus salas.

La disposición sería la siguiente:  
En la primera mi viaje de Italia, que por  
lo menos sumara unos cincuenta trabajos á  
razón de cinco respectivamente de Florencia,  
Pempoga y Suse y diez de Roma. De la  
segunda, al fondo, el cuadro grande de  
Cristo con sus figuras de tamaño natu-  
ral y cuatro ó seis aguafuertes. Por úl-  
timo, la tercera estaría destinada á las  
demás obras de figura con algunas pro-  
ducciones de espíritu filosófico.

Como se ve, cada sala tiene su  
razón de ser y hay armonía de conjunto.

No estara' por demas advertir que me refiero a salas de mediana tamano, tanto que una bastante amplia podria bien dividirse en tres.

Pasando a otras consideraciones manifestari: que en vista del resultado sumo que este asunto reviste para mi, impetuosamente solicito de esa Secretaria ser informado de si Méjico tendra una seccion en el edificio general de la exposicion, pues creo que de la mayor parte de las naciones que construiran sus pabellones se encuentran ya aqui sus representantes o encargados. En fin, si faltando una y otra cosa se me puede enviar algun documento de muestra que por la invitacion hecha a mi pais pueda yo presentar mis obras en su nombre.

Es indudable que al conceder Méjico su concurso para la exposicion citada debe haberle acordado un credito para atender a'

193  
los gastos de su representación, y así es que  
fundandome en esto procedo a proponer for-  
malmente si esa Secretaría tendrá á bien  
encargarse de cubrir por el momento el im-  
porte de los marcos para mi trabajo, pues  
si es cierto que acabo de solicitar un au-  
mento en la pensión y he declarado que es  
hasta cierto punto con tal objeto, debo confe-  
sar que á pesar de toda mi buena volun-  
tad no podría llegar al resultado que me  
propingo por ser muy crecidos los gastos que  
voy á tener con el cuadro grande y mis es-  
tudios en general, pues como se sabe, pienso  
dedicarme cada vez más á la figura. Ho-  
ra, habiendo de por medio una cosa tan  
importante como es la de que México esté  
solicitado de concurrir á la expedición del  
9 y 11, me parece lo mas acertado dedicar  
voluntariamente á mi producción los 500 francos  
que necesariamente suplico concederme.

Partiendo de estas ideas me

forma de conducta puede definirse así: tras  
salirme para Irisi á principios del año  
próximo con intención de permanecer de  
cinco á seis meses, para continuar la serie  
de trabajos que corresponden á mi viaje de  
Italia y también por que el ambiente de  
aquél lugar es favorable para mi cuadro de  
Cristo. Hay otras ventajas como la de conse-  
guirse los medales á precios más bajos y en  
fin, viene á ser un punto oportuno por es-  
tarse hacia la mitad del camino entre  
Roma y Florencia y con pocas horas es po-  
sible ir á una ú otra ciudad.

Acabo de recibir licencia por  
que considerando ~~no~~ <sup>ser</sup> posible por varias  
razones poner todos los marcos antiguos, pien-  
so mandar hacerlos conforme á los viajes me-  
dales que he venido haciendo, en una casa  
de aquella ciudad de la cual he visto espe-  
ciales trabajos, pues la obra de los negocios  
de Roma me parece un tanto vulgar y

con todo y mi vigilancia podría resultarme una cosa común y no estoy resuelto a pasar por ello, pues quiero, por lo que a mí respecta, que México esté representado de una manera decente en todos sentidos. Los marcos que servirán de modelo serán reproducciones de la base de antigüedad - de todo lo que es falso - sino tomaré simplemente la hermosura de su forma y suavidad de tonos. Es indispensable que yo hable con él que los hará para darle todas mis instrucciones.

Como ya he anotado, al tomar esa Secretaría por su cuenta el importe de los marcos deberá ser provisionalmente, pero como mis recursos pecuniaros son muy limitados y no deseo tener compromisos en este sentido, lo que puede ofrecer es que al estar expuestos mis papeles y tener el catálogo que señalará los precios lo remitiré, para ver si es posible amortizar la deuda fdt

medios de adquisiciones para la biblioteca, en  
cuyo caso pueden servir de guía las colecciones  
que entre tanti etc mandando de mis pre-  
dicaciones.

Otros gastos, como los de transportes  
y los que originará la decoración de las salas  
suntuosas deberían pertenecer exclusivamente a  
esa Secretaría, pues es la que acostumbraban to-  
mar a su cargo los gobiernos europeos.

En resumen, sobre la cantidad to-  
tal que será necesaria no puedo precisar por  
ahora pero para principiar a trabajar en los  
marcos que es lo que tomará mayor tiempo  
presumo que bastarían unos 100 mil fran-  
cos al cuidado de este consulado, y de su dis-  
tribución daré cuenta en forma regularmente  
documentaria.

Las palabras tengo que añadir a  
propósito de los pajes de la pensión, si co-  
mo espero, tendrá V. S. la bondad de proveer  
gárgula y concederme su aumento. Me repare

á que así como actualmente se están haciendo <sup>§3</sup>  
los pagos por meses, al llegar hoy á tener, como  
se desprende de la presente, un plan perfec-  
tamente preciso cuyo objeto es la oposición del  
911. tenga V. S. á bien disponer que mis pagos  
se hagan en otras condiciones, pues el esfuerzo  
que hay que cumplir es muy grande; tímese  
en cuenta que además de la pintura hay que  
pensar en los marcos, en la decoración de las sa-  
las, de de. y para todo son mayores dificultades  
de si se tropieza con escasez de medios.

No para ir bien me ocurriría recibir en jun-  
to la pensión de seis meses, de cinco á Junio,  
pues si esto no fuera posible al menos por tres  
meses, pues como es fácil comprender será  
en un principio cuando tendré los mayores  
gastos; viajes, indumentes para el cuadro  
grande y así como este le hará en suso es  
incomparable llevar todos los meses, pues no  
vale á cuenta por muchas razones andar pi-  
diendo de poco en poco.

Mis cálculos son que como se recibirá esta á fines del presente, en Enece podrá tener respuesta, lo que me permite replicarle fervorosamente, pues no hay tiempo que perder. Si así está dispuesto, y si la contestación es favorable como espero, partiré inmediatamente á Trieste, llevando los cuadros que están listos y los marcos que servirán de modelo para en la primera oportunidad pasar a Florencia.

Por último el 9 de mayo en tanto que los actuales trabajos se encuentran expuestos me ocuparé del presente Secretario en que entienda como elemento esencial el cuerpo disuélvese, pero el asunto se me puede dar desde ahora para ir resumiéndolo en espíritu. Tengo pensado trasladarme por vía férrea a París, pues ya habiéndome dado cuenta del movimiento español y del movimiento italiano desde estudios de cerca el arte francés y conforme con lo expuesto regresar á mi patria á fines del 1.º 1842.

Esabaji activament, un postu.<sup>29</sup>  
y anticipandole debidas gracias me upite  
afine alti: seguire servido  
y a t. s. m.

Francisco Giron

## ARCHIVOS

Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública.

Archivo Histórico de la Secretaría de Salud.

## HEMEROGRAFIA

"Goitia retrató el alma del pueblo", *Tiempo de México*, SEP, México, D.F., 28 marzo 1960: s/p.

ADAME, Arturo, "Conversando con Francisco Goitia", entrevista fechada en 1947 y luego reproducida en *Afirmaciones*, México, D.F., s/f, s/n.

ALMAGRE, Juan, "El arte en México", *El Nacional*, México, D.F., 3 junio 1949: 7.

ANAYA SARMIENTO, Rubén, "Francisco Goitia", *México en la Cultura*, Suplemento de *El Novedades*, México, D.F., 3 abril 1960: cuarta sección.

BAIGTS, Juan, "El revuelto edén de Goitia", México, D.F., s/e, s/f.

BAUTISTA, Miguel, "Francisco Goitia. La corriente espiritual de la nacionalidad", *El Nacional*, México, D.F., 25 abril 1982: s/p.

CABADA, Juan de la, "Goitia nuestro gran pintor ignorado", *Rumbos nuevos*, México, D.F., 3a época, año II, n. 7, 31 octubre 1962: 17.

CALVO FRANCO, Enrique, "Matices de controversia", *Mira*, México, D.F., n. 65, 20 mayo 1991: 42-43.

----- "Francisco Goitia en la invención de los héroes", *El Nacional*, México, D.F., 16 agosto 1993: Cultura, 9-10.

FERNANDEZ, Justino, "Francisco Goitia, gran premio de la Bienal", *Revista de la Universidad*, México, D.F., UNAM, 1958: 23-24.

REMBAO, Alberto, "El Goitia", la biografía escrita por Luna Arroyo", *El Novedades*, México, 22 mayo 1960: tercera sección, 2.

TORO, Alfonso de, "El pintor de la raza", *Revista de Revistas*, México, D.F., año IX, n. 446, 17 noviembre 1918: 14. Este artículo viene reproducido en Ramírez, Fausto,

*Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1918*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 218 p. ilus. lams. fots. (Cuadernos de historia del arte, 53)

#### CATALOGOS

Catálogo de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, Mexico, The Museum of Modern Art, New York-Instituto de Antropología e Historia, Mexico, 1940, 199 p. fots. ilus.

Catálogo de la exposición *Francisco Goitia*, México, SEP: Dirección General de Educación Estética, El Gobierno e Instituto de Ciencias del Estado de Zacatecas, 1946.

Catálogo de la exposición *Tributo al gran pintor zacatecano Francisco Goitia (1882-1960)*, México, Museo de Arte Moderno-INBA, 1978.

Catálogo de la exposición *Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha*, México, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981, 127 p. ilis.

Catálogo de la exposición *Homenaje a Francisco Goitia en el centenario de su nacimiento*, México, INBA-SEP, Museo Nacional de Bellas Artes, 1982, s.p. ilus.

Catálogo de la exposición *Mexico. Splendors of Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, 709 p. fots. ilus.

Catálogo de la exposición *Voces de ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960*, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno-Casa de América, 1992, 289 p. fots. ilus.

Catálogo de la exposición *La pintura herida. Plástica jove mexicana*, Barcelona, Fundació Cultural de la Caixa de Terrassa, 1993, 47 p. fots.

#### BIBLIOGRAFIA

BRENNER, Anita, *Idolos tras los altares*, México, Domés, 1983, 400 p.

CARDOZA Y ARAGON, Luis, *Pintura mexicana contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1953: 249-250.

CONDE, Teresa del, *Julio Ruelas*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, 115 p. ilus. lams.

----- *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, UNAM: Instituto de

Investigaciones Estéticas, 1979, 164 p. ilus. (Cuadernos de historia del arte, 12)

----- *Las ideas estéticas de Freud, México, Grijalbo, 1985, 258 p. ilus. (Enlace)*

CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano (1920-1925)*, México, Domés, 1985, 375 p.

DEBROISE, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, 215 p. ilus.

FARIAS GALINDO, José, *Goitia (Biografía)*, Mexico, s.f., Secretaría de Educación Pública. (Cuadernos de lectura popular).

----- *Goitia (Su muerte) Hechos, México, Instituto Mexicano de Cultura, 1972, 201 p.*

FERNANDEZ, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 3 ed., 1983, 256 p. ilus.

----- *El arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952, 521 p. ilus. lams.

----- *La pintura moderna mexicana*, México, Pormaca, 1964, 211p. fots. (Pormaca, 6)

GAMIO, MANUEL, *La población del Valle de Teotihuacán, el medio en que se ha desarrollado, su evolución ética y social, iniciativas para procurar su mejoramiento*, México, Talleres Gráficos de la SEP, 1922. ilus. lams. grafs. planos.

----- *La población del Valle de Teotihuacán, introducción por Eduardo Matos Moctezuma*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979, 93 p.

----- *Arqueología e indigenismo*, intro. y selec. por Eduardo Matos Moctezuma, México, SEP, 1972, 234 p. (Sepsetentas, 24)

----- *Antología*, 2 ed., intro. y selec. por Juan Comas, México, UNAM: Coordinación General de Publicaciones, 1985, 178 p. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 100).

GILLY, Adolfo, *La revolución interrumpida*, 2 ed., México, El Caballito, 1972, 409 p.

Goitia, Roger Díaz de Cossío coord., México, ISSSTE-Gobierno del Estado de Zacatecas, 1987, 80 p. ilus.

GONZALEZ MELLO, Renato, *Drift-wood, atribución de fecha a un cuadro de José Clemente Orozco*, tesis de licenciatura, México, UNAM, 1989, 102 p.

GONZALEZ GAMIO, Angeles, *Manuel Gamio. Una lucha sin final*, México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1987, 261 p. fots.

HELM, Mac Kinley, *Modern Mexican Painting*, 2 reimp., New York, Harper & Row-Dover Publications, 1974, 205 p. ilus. fots.

KRIS, Ernst & Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, preface by Ernst Gombrich, New Heaven, Yale University Press, 1979, 159 p.

LUNA ARROYO, Antonio, *Goitía*, total, 2 ed., México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1987, 710 p. lams. fots.

MANRIQUE, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979, 164 p. (Cuadernos de Historia del Arte, 12).

MANRIQUE, Jorge Alberto, "El proceso de las artes, 1910-1970", en *Historia general de México*, coord. Daniel Cosío Villegas, v. IV, México, El Colegio de México, 1976: 287-301.

----- "La pintura en la historia mexicana reciente", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM: IIE, 1976: n. 46, 127-139.

*Modern Mexican Artists*, critical notes by Carlos Mérida, New York, Frances Toor Studios, 1968, 202 p. ilus. fots.

MONSIVAIS, Carlos, "Notas sobre cultura mexicana en el siglo xx", en *Historia general de México*, coord. Daniel Cosío Villegas, v. IV, México, El Colegio de México, 1976: 305-476.

MOYSSEN, Xavier, "La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM: IIE, 1959: v. VII, n. 28, s/p.

NELKEN, Margarita, *El expresionismo mexicano en la plástica contemporánea de hoy*, México, INBA-SEP, 1964, 163 p. fots.

NEUVILLATE, Alfonso de, *Francisco Goitía, precursor de la Escuela Mexicana*, México, UNAM, 1964, 67 p. lams.

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, 2 ed., México, Era, 1981, 112 p. fots.

PAZ, Octavio, *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, 223 p.

RAMIREZ, Fausto, *Saturnino Herrán*, México, UNAM: Dirección General de Publicaciones, 1976, 59 p. ilus. (Colección de arte, 29)

----- *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 218 p. ilus. lams. fots. (Cuadernos de historia del arte, 53)

REYES, Aurelio de los, *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1991, 105 p. fots. (Colección de Arte, 45).

REYNOSO MEDINA, Araceli, *La cultura nacionalista. 1921-1950*, tesis de licenciatura, México, UNAM, 1984, 178 p.

RICO, Araceli, *El estridentismo. Otra alternativa a la cultura de la Revolución Mexicana*, tesis de licenciatura, México, UNAM, 1978, 232 p.

RUIZ GAITAN, Julieta, *Políticas culturales del Estado en el México Contemporáneo, (1921-1940)*, tesis de licenciatura, México, UNAM, 1983, 105 p. anexos.

SALAS ANZURES, Miguel, *Textos y testimonios*, compilación por Myra Landau y Jorge Olvera, México, (s/ed), 1967, 132 p. fots.

TIBOL, Raquel, *Documentación sobre el arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 135 p.

----- *Historia general del arte mexicano. Epoca moderna y contemporánea*, t. II, v. IV, México, Hermes, 1969, 266 p. fots.

----- *Historia general del arte mexicano. Epoca Moderna y Contemporánea*, México, Hermes, 1964, 248 p. lams. fots.

TODO, Lluís María, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos, 1987, 136 p. (Biblioteca de la divulgación Temática, 44).

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, 7 ed., México, UNAM: Dirección General de Publicaciones-FFyL, 1980, 501 p. (Textos universitarios).