

2

330614

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO CULTURAL HELÉNICO



VIDA Y OBRA DE ANTONIO RUIZ
(1892 – 1968)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

P R E S E N T A:

ENRIQUE GABRIEL GÓMEZ-LLATA CÁZARES

293334

MÉXICO, D.F.

JUNIO 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

A mis papás, Carlos y Fernanda
por su amor y cariño incondicional,
e incansable apoyo y paciencia.
Gracias.

A Manuel Grajales por abrirme
puertas en lugar de cerrarlas.

A Guadalupe Villa por su valiosa ayuda
en la revisión de esta Tesis.

A mis hermanos Carlos y Vonny
porque ellos me hacen entender el valor
y la fortuna de tener una familia unida.

A Heidi por darme su amor, ayuda
y apoyo en todo momento.
Gracias.

A mis amigos y a todos los que directa
o indirectamente me ayudan a dibujar
mi presente y mi futuro.

ÍNDICE

	Páginas
Introducción	i
Capítulo I: Infancia y juventud	1
Capítulo II: Consolidación del artista	32
Capítulo III: Antonio Ruiz, un pintor de oficio	66
Capítulo IV: Reconocimiento y abandono del Corcito	106
Conclusiones Generales.....	133
Lista de Obras	139
Fuentes Consultadas	143

Introducción

La finalidad principal del presente trabajo es responder cuáles fueron las particularidades artísticas e intelectuales de Antonio Ruiz para identificar su verdadero peso dentro del arte mexicano del siglo XX, así como elaborar una versión unificada de su biografía. Ésta presenta actualmente algunas inexactitudes y errores que son importantes de aclarar para poder acercarnos a la dimensión real del artista y su participación como personaje en la historia de México.

Investigar la actividad de Antonio Ruiz permite profundizar en una sección del arte moderno mexicano, que si la comparamos con el trabajo que se ha efectuado, por ejemplo, con los muralistas mexicanos y sin haber sido nunca abandonada, requiere de nuevas y más frescas investigaciones e interpretaciones.

Además de las posibles incógnitas que el presente tema podía contener, existió un motivo en particular por el cual surgió la idea de trabajar a Antonio Ruiz como proyecto de tesis: el calificativo *disidente* al que se hizo acreedor alrededor de los años ochenta y que lo estereotipó por algún tiempo como un pintor con particularidades únicas dentro de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura. Su catalogada disidencia lo hizo de especial interés para mí y el estímulo principal para pensar en su vida y obra como tema del presente trabajo. Sin embargo, la mencionada connotación de disidente se fue desvaneciendo ante las posibilidades interpretativas que fueron apareciendo conforme avanzó la investigación. La supuesta disidencia de Ruiz no alcanzó para establecer este elemento como punto de partida y fundamento del argumento general del texto. Así pues decidí por una aproximación general de su vida para a través de ella asomarme a su obra desde una perspectiva diferente, lo cual resultó ser productivo en cuanto a que facilitó un acercamiento que resultó útil para el esclarecimiento de muchas de las erratas con las que actualmente se nutre la información disponible sobre la trayectoria e importancia de Antonio Ruiz y su obra.

Por lo tanto el planteamiento hipotético en concreto gira alrededor de la vida del pintor y su momento histórico y la relación de este con respecto a sus contemporáneos, tomando en cuenta en especial lo referente a su posición intelectual y social dentro de su grupo de actividad.

Con respecto a su obra, utilicé el legado artístico de Antonio Ruiz como un instrumento para profundizar en su personalidad, en su manera de pensar y en cómo representó el México donde vivió para, de esa forma, dibujar una etapa de la historia de México desde esta perspectiva. Es el arte en estas circunstancias el que funge como guía e hilo conductor de este trabajo histórico.

Por ello coincido con la aproximación de Jorge Alberto Manrique quien señaló que:

Siempre he entendido que la historia del arte es, primero historia, y sólo después del arte. Quiero decir con eso que, por una parte, la única posible valoración de una obra de arte es una valoración histórica, y que el arte mismo es historia; y por otra parte quiero significar (más principalmente) que estudiar las obras de arte es una manera de hacer historia, tan legítima como cualquier otra, por más que tenga sus particularidades de contenido y de método. La historia del arte, como disciplina, es para mí un punto de vista, un ángulo desde el cual se pretende aprehender de algún modo la totalidad del fenómeno histórico, con tantas limitaciones como las demás disciplinas en que casuísticamente se suele dividir la historia (aunque no las mismas ciertamente), y con tanta probabilidad de éxito como éstas.¹

A través del arte es donde encuentro la vía adecuada para explorar la historia de México desde una perspectiva flexible y afin con mis intereses, además teniendo en cuenta lo que señala Jorge Alberto Manrique:

La historia del arte mexicano es la historia misma del país. No puede hablarse de la primera sin aludir a la segunda. Al irse constituyendo el país, al irse *haciendo* la historia mexicana, fue *constituyéndose*, haciéndose el arte mexicano. En consecuencia, cualquier aproximación a él, necesariamente lleva a reflexionar sobre la historia nacional.²

El punto de partida en la conformación de este texto, fue una somera pero concienzuda investigación histórica de México desde el porfiriato hasta aproximadamente la década de los setenta. Al mismo tiempo que recolectaba la información sobre la historia política y de la cultura en México fui integrando la información que obtuve de Antonio Ruiz, su vida personal, laboral y artística. Una vez hecho esto, se formó un bloque de datos que me permitió comenzar a elaborar ciertos conceptos e ideas sobre la importancia de la obra de Ruiz dentro del arte moderno mexicano, así como dibujar ciertos perfiles de la personalidad del pintor y de cómo se desarrolló éste dentro del ambiente cultural mexicano de la primera mitad del siglo XX.

Respaldo por la información recolectada durante más de un año sobre Antonio Ruiz, me atreví a interpretar algo más que su obra. En este caso, aproximé al pintor no sólo desde la perspectiva de la

¹ Jorge Alberto Manrique, "Ambigüedad histórica del arte mexicano", en *Historia del arte -una aproximación al arte mexicano, México*, Universidad Nacional Autónoma de México - Porrúa, 1987, p. 137.

² *Idem*, p. 131.

historia del arte, sino desde un punto de vista que me permitió abordar su historia personal y cultural como mexicano. En este trabajo, quise ejercitar y probar un enfoque que podría pertenecer a la historia de las mentalidades, o bien, a la historia de género. El resultado en conjunto de estas premisas generó un bosquejo de la vida y obra de Antonio Ruiz, mismo que utilicé para responder a las principales interrogantes que despertaba el personaje. Éstas van desde su fecha de nacimiento hasta ciertas interpretaciones del trabajo de Ruiz que no eran del todo coherentes.

En cuanto a la estructura del trabajo, ésta se fue modificando repetidas veces hasta quedar constituida en cuatro capítulos y una conclusión general. El primer capítulo está formado básicamente por los primeros años de vida y la adolescencia de Antonio Ruiz. El segundo capítulo, presenta la etapa de maduración del artista además de que en esta sección inicia el análisis interpretativo de su obra, con la interpretación de cuatro de sus obras. El capítulo tercero se concentra en la consolidación de Ruiz como pintor de oficio y personaje de la cultura mexicana hasta su desaparición. Finalmente, el cuarto capítulo de este texto, presenta un análisis de las características de la obra de nuestro personaje así como un rastreo de su producción artística una vez que quedó libre y expuesta a la venta comercial.

En las conclusiones, se presenta un resumen de la información generada a lo largo de todo el trabajo y las reflexiones finales sobre Antonio Ruiz desde la perspectiva que antes describí brevemente.

El criterio que seguí para determinar cuáles cuadros se analizarían con mayor profundidad descansó en la división que hice de su obra, lo que se puede ver claramente a lo largo del texto. De cada etapa y de cada corriente que identifiqué, seleccioné una o dos pinturas que dieran al contenido los elementos necesarios para entender lo que en el argumento general se presenta.

Las principales dificultades que encontré en el transcurso de la investigación tuvieron que ver básicamente con la escasez y dificultad para obtener la información publicada del pintor, así como el acceso a su obra, la cual, a excepción de la encontrada en museos públicos, pertenece a coleccionistas particulares con quienes no fue posible entrar en contacto.

Esta imposibilidad repercutió directamente en la reproducción de los cuadros presentados aquí, ya que todas ellos fueron extraídos de diversas fuentes, las cuales, en su mayoría presentaban la obra en blanco y negro. Para solventar parcialmente este problema y dar al lector una imagen más viva de los

cuadros, antes de las interpretaciones de las obras incluyo una descripción detallada de las mismas donde se comenta sobre el color y la textura que, por las dificultades antes mencionadas, se perdieron en las reproducciones de este trabajo.

Por último, las fuentes empleadas en la presente investigación están agrupadas en varios rubros:

El elemento más importante que conformó esta investigación fue el archivo personal de Antonio Ruiz que está ubicado en la ciudad de Toluca, Edo. de México y que pertenece a su nieta la maestra Luísa Barrios quien muy amablemente me permitió consultarlo para de esa manera obtener la información necesaria para armar el esqueleto del trabajo con fuentes de primera mano. Esta información sobre Antonio Ruiz fue complementada con los textos publicados sobre él para así tener todo el espectro de información que fue posible encontrar sobre el artista

La parte histórica está fundamentada en textos conocidos sobre historia general de México, con autores como Jesús Silva Herzog y John Womack, entre otros. Por ser éste un trabajo relacionado con el arte, la consulta de literatura general de historia del arte también se llevó a cabo a fin de completar el marco teórico y documental.

Finalmente recurrí en especial a dos autores, cuya aportación intelectual fue fundamental en el armazón de la tesis. Por un lado, Samuel Ramos brindó con su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, de 1934, un análisis sociológico contemporáneo de la época en la que vivió Antonio Ruiz y durante la cual desarrolló su trabajo, dando una visión profunda y viva de México en la primera mitad del siglo XX. Por el otro, me respaldé sobre textos del intelectual mexicano más importante del siglo XX: el poeta Octavio Paz. Eslabonando a ambos cronológicamente, es decir, a Samuel Ramos en la primera mitad del siglo y a Octavio Paz en la segunda, se creó un marco sociológico de México a lo largo de este siglo, que fue de enorme utilidad para comprender cómo se han transformado la cultura y el pueblo mexicano a través del tiempo, lo que sirvió para encontrar la posición de Antonio Ruiz dentro de la escena nacional y artística de su época una vez que su biografía también quedó esclarecida.



Autorretrato. 1925

Capítulo I: Infancia y juventud.

José Antonio Antolín Estevan de la Luz Ruiz Vázquez del Mercado nació el día dos de septiembre del año de 1892 en Texcoco, estado de México. Su padre Antonio Ruiz Ortiz, originario de Puebla, vecindado en la Calle Matamoros # 92, de la citada entidad, era profesor de medicina, y contaba con 35 años al momento del nacimiento de su hijo. Su madre, Concepción Vázquez del Mercado Villuendas, era originaria de la Ciudad de México, y tenía 28 años de edad. Sus abuelos paternos fueron el Dr. Luis R. Ruiz y la señora Josefá Ortiz. Los maternos, Antonio Vázquez del Mercado y la señora Dolores Villuendas.¹

La infancia de Antonio Ruiz se desarrolló durante sus primeros años dentro del seno familiar conformado por sus padres y por sus dos hermanas menores, Luz María y Dolores. A juzgar por la profesión de sus padres, pianista y farmacéutico respectivamente, el pequeño Antonio se desarrolló en un ambiente familiar característico de las familias mexicanas acomodadas del porfiriato. El rigor religioso, la ejecución de la vida familiar con fuertes raíces en los valores morales católicos mexicanos, la educación y una tradición que podría llegar a considerarse "criolla", marcaron los primeros años de Antonio

En el año de 1898, Antonio y sus dos pequeñas hermanas sufrieron la muerte de su madre, quedando en la orfandad. Se sabe poco de la vida de Antonio en la época en que vivió con su padre y sus hermanas. Además, en el año de 1909 inesperadamente quedó huérfano también de padre. Para estas fechas Antonio contaba ya con 16 años de edad, lo que lo dejó en una situación familiar difícil. No era ya propiamente un niño, pero tampoco un adulto. La pérdida del padre precipitó cambios bruscos en las vidas de los hermanos Ruiz, ya que a partir de entonces, se separaron y dependieron de amigos y familiares lejanos. A pesar de que aparentemente no les faltó económicamente nada, es decir,

¹ Los datos aquí señalados fueron consultados en el archivo personal de Antonio Ruiz, donde existe una copia de su acta de nacimiento original, levantada en 1898 en el Libro I de Actas de Nacimiento No. 53 en la ciudad de Texcoco a las cuatro de la tarde del día 16 de julio de 1898, ante Eduardo Suárez, en aquel entonces presidente municipal de Texcoco. En ese mismo año murió Concepción Vázquez del Mercado, madre de Antonio, por lo que se puede suponer que esta fecha de registro tuvo que ver con la posible enfermedad que ella padeció antes de morir. Por ello probablemente el nacimiento de Antonio fue registrado ante las autoridades casi seis años después de la fecha que dieron sus padres en dicha acta. Esto, como veremos más adelante, ha generado algunos problemas en la exactitud de datos biográficos de Antonio Ruiz. Existe adicional a esta fotocopia del acta de nacimiento original una nueva acta fechada el 23 de julio de 1947 expedida en Texcoco con el fin de tramitar la jubilación de Antonio Ruiz.

que sus necesidades elementales, incluyendo la educación, estuvieron bien cubiertas, las afectivas fueron sustituidas con la tibieza del apoyo a distancia de sus tutores.

La tutoría de las hermanas de Antonio estuvo a cargo del señor Nicolás Uribe y su esposa, Rosenda Islas, quienes las ingresaron en un colegio de monjas en el Distrito Federal. Durante esos años, y como consecuencia de su separación, Antonio y sus hermanas se frecuentaron con mucha dificultad.

Por su parte, Antonio quedó en manos de la señora Dolores del Barrio, viuda de Bejarano, a partir del año de 1909, época de situación compleja en el país. La Revolución estaba a punto de estallar.

Como sus hermanas, Antonio también fue internado en un colegio. En este caso un colegio de jesuitas en Morelia, Michoacán, llamado "Instituto Científico del Sagrado Corazón de Jesús", ubicado en la calle Instituto # 88, en la mencionada ciudad. Ahí estudió la preparatoria sin que sepamos actualmente mucho de esa etapa, excepto por una serie de cartas que recibió de la familia Bejarano de Campero, amiga de la familia Ruiz, y que radicaba en Europa. Cabe señalar que, como otras familias acaudaladas del porfiriato, los Bejarano de Campero salieron de México huyendo del inminente peligro que la violencia revolucionaria suponía para esta clase social. Antonio, al igual que sus dos hermanas, no gozaron de este privilegio, sino que se quedaron internados y separados en distintos colegios religiosos en México.

El adolescente Antonio se mantuvo en frecuente contacto sobre todo con la señora Martha Bejarano de Campero y su hijo Luis Antonio Campero, con quienes intercambiaba correspondencia y otros encargos como diarios para mantenerlos informados de la situación en México. Sus estudios fueron patrocinados por amigos de la familia, quienes, desde lejos, le platicaban de las maravillas de la vida de los ricos, mientras que él intentaba mantener la posición que la muerte de sus padres le había arrebatado. Desde lejos también, y con un tono que por la distancia perdió validez y fuerza, la señora Bejarano trató de aconsejar al joven Antonio, de darle guía y consuelo, siempre desde un ángulo de rigidez moral y opiniones fundadas en la religiosidad y en los valores tradicionales.²

Una vez completados los estudios de bachillerato en el colegio jesuita de Morelia, Antonio volvió a la ciudad de México en el año de 1912, y se estableció en la Calle Emilio Dondé #7, colonia Juárez, en casa de la familia Jurado Campuzano. No obstante su cambio de domicilio, Antonio continuó

² Esta etapa de la vida de Antonio Ruiz está basada en cartas localizadas en su archivo personal. Esto permite una reconstrucción, que a pesar de no aportar datos exactos e información contundente, nos permite observar un marco general de su situación en aquellos años.

recibiendo correspondencia de los Campero Bejarano. La principal problemática alrededor de esta etapa en la vida de Antonio Ruiz fue la necesidad de frecuentar a sus hermanas, quienes seguían internadas en el colegio, y asumir la responsabilidad de ser el único varón y hermano mayor de su familia. Cabe suponer que después de algún tiempo, logró resolver el asunto de las visitas a sus hermanas, consiguiendo el permiso para visitarlas todos los domingos. Es así como Antonio recuperó parcialmente su ya reducido, pero muy importante, núcleo familiar. A los 20 años de edad Antonio seguía recibiendo consejos por parte de la señora Bejarano quien le insistía en una serie de correcciones y moralidades conservadoras. Entre ellas, una constante insistencia por cuidar la elección de sus amistades, su comportamiento religioso y la negativa respecto al deseo de Antonio por unirse al ejército. Esta última inquietud parece no haber sido muy comprometida en Antonio, ya que el incidente no pasó a mayores más que ser un reflejo de su extraña rebeldía. Dadas sus características ideológicas y extracción social, no se sabe tampoco a qué facción del ejército pretendió unirse: a la federal o a la revolucionaria.

Durante los siguientes dos años encontré un vacío documental acerca de la vida de Antonio. Lo poco que se intuye por medio de algunas cartas es que disfrutó de una situación económica holgada, rodeado de un ambiente conservador y muy católico. No se sabe con exactitud a qué se dedicó durante estos años, solamente podemos deducir que de una manera o de otra decidió, el camino que más adelante le guiaría hacia al estudio de la arquitectura primero, y de la pintura después, actividad esta última que iba a adoptar el resto de su vida.

Pero antes de continuar con la vida de Antonio Ruiz, es importante establecer un marco histórico general del México de aquel tiempo con el objetivo de situar a nuestro personaje dentro de un espacio-tiempo que facilite un mejor entendimiento de la vida y obra de este personaje.

Para iniciar el marco histórico es importante elaborar una breve historia política e ideológica del Porfiriato desde sus inicios. Así encontramos que, el final del siglo XIX en México, se caracterizó por haber concluido un ciclo de luchas internas y externas casi interminables. En las últimas décadas de ese siglo el pueblo mexicano se preparó para progresar y desarrollar al país, que durante un largo periodo se mantuvo postrado por la violencia. Para México llegó la paz tan esperada junto con otro factor que marcó al país de esta época: la industrialización.

El orden Porfirista desató al liberalismo, la libre competencia y filosofías en boga como el positivismo, que promoviendo cierto tipo de visión del mundo claramente orientado al avance económico e industrial, señaló el camino de todos los mexicanos. Durante su mandato se gestaron cambios determinantes en el rumbo de la nación, produciendo un México nuevo, más moderno y también más injusto.

Para comprender con mayor profundidad el periodo del porfiriato es importante conocer el fundamento ideológico que permitió y justificó los procedimientos de la dictadura. Los recursos empleados además de la fuerza, giraron alrededor de lo que, a finales del siglo XIX en América Latina pareció la solución a todos sus problemas: la *ciencia positiva*. Sin embargo, en lugar de un país mejor para todos, los estratos mas bajos de la sociedad solamente recibieron más pobreza y abuso de un pequeño grupo social que se descontextualizó más y más de la realidad de México, engañados por el espejismo que produce el progreso.

A pesar de lo que comúnmente se piensa, la dictadura de Porfirio Díaz es el regreso al pasado. En apariencia, Díaz gobierna inspirado por las ideas en boga; cree en el progreso, en la ciencia, en los milagros de la industria y del libre comercio. Sus ideales son los de la burguesía europea. Es el más ilustrado de los dictadores hispanoamericanos y su régimen recuerda a veces los años de la *belle époque* en Francia. Los intelectuales descubren a Comte y Renan, Spencer y Darwin; los poetas imitan a los parnasianos y simbolistas franceses; la aristocracia mexicana es una clase urbana y civilizada. La otra cara de la medalla es muy distinta. Esos grandes señores amantes del progreso y la ciencia no son industriales ni hombres de empresa: son terratenientes enriquecidos por la compra de los bienes de la Iglesia o en los negocios públicos del régimen. En sus haciendas los campesinos viven una vida de siervos, no muy distinta a la del periodo colonial.³

El porfiriato impuso una línea económica, social y política que, bajo el escudo ideológico liberal, en lugar de llevar al país a la modernidad generó un rezago social que a la postre fue más costoso. Todos los intentos por desarrollar el territorio nacional, se vieron enfocados al provecho y al enriquecimiento exagerado de un grupo de personas que permaneció cerca y de forma incondicional con Porfirio Díaz.

Por otra parte, se le atribuyen al gobierno de Díaz grandes logros como la paz porfiriana o el relativo adelanto en la industria del país. Por citar un ejemplo, uno de los logros que tuvo el porfiriato fue la construcción y puesta en marcha de un importante sistema ferroviario, el que sin duda alguna benefició en gran medida la producción y distribución de los bienes generados en México, promoviendo el comercio de localidades más alejadas para que de esa manera pudieran participar más

³ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz. I. El peregrino de su patria*, México, Fondo Cultura Económica, 1992, Col. Letras Mexicanas, p. 201.

activamente en los mercados. Además, fue un símbolo del anhelo progresista de don Porfirio y sus colaboradores.

No obstante y como señaló John Coatsworth con referencia a la situación que propició la paz porfiriana, motor de muchos proyectos como el de los ferrocarriles: "No fue sino hasta el régimen de Díaz cuando el país gozó de un largo periodo de paz política interna; de la misma manera, no fue sino hasta que llegó la *pax porfiriana* que la *elite* mexicana dejó de luchar consigo misma lo suficiente como para emprender un asalto general contra el resto de la población."⁴

En un sentido más amplio el mismo Coatsworth señala más adelante que: "la paz porfiriana, de hecho, liberó a la *elite* terrateniente para iniciar un asalto contra los derechos de propiedad y las libertades políticas de la población rural."⁵

La paz porfiriana, emblema del sistema, tuvo profundas fallas en términos de política social. Sin poner en tela de juicio los beneficios que trajo el ferrocarril a la industria de México en el siglo XIX, también se deben señalar algunas de las consecuencias sociales que fueron negativas.

Los terratenientes estaban muy alertas sobre las rutas que se programaban para los nuevos ferrocarriles, pues de esa manera podían planear cómo y cuándo hacerse de las tierras más cercanas a las vías. El problema se presentó cuando las tierras que le interesaban al terrateniente, se encontraban ocupadas por un poblado o una pequeña ranchería, propiedad de algún empobrecido campesino. Los terratenientes del porfiriato se caracterizaron en la mayoría de los casos por poseer una conciencia social casi nula, como lo indicó su actitud frente a los derechos de los campesinos y pequeños propietarios. El objetivo era obtener la tierra a cualquier precio, no sólo por la cuestión monetaria, sino porque la tenencia de la tierra significaba a la par obtener más poder.

Coatsworth también señaló que uno de los principales métodos de obtención de la tierra fue la usurpación de los terrenos. El terrateniente simplemente tomaba lo que le parecía y el gobierno lo aprobaba. Como es de suponer este abuso comenzó a estimular la inconformidad del campesinado, y para el tercer periodo presidencial de Díaz se presentaron algunos movimientos agrarios, muchos de

⁴ John Coatsworth, *El impacto de los ferrocarriles en el porfiriato: crecimiento contra desarrollo*, México, Ed. Era, 1984, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

ellos relacionados con el bandolerismo social⁶. Sin embargo, pasaron todavía algunos lustros para que estos movimientos fueran efectivos y generaran un cambio palpable.

El increíble fortalecimiento del latifundio en México durante el porfiriato fue una muestra patente de la manipulación por unos pocos de lo que era la ley. Porfirio Díaz, fue heredero de Juárez y del grupo liberal, pero regresó sin ningún reparo a un estado de estructuras parecidas a las de la colonia. Eran condiciones de continua violencia e injusticia. En el campo mexicano se vivió la paradoja del concepto de producción moderna envuelto en una atmósfera que podría considerarse como anticuada y pre-moderna.

En relación a lo anterior, Friedrich Katz, en un texto sobre las condiciones de trabajo en las haciendas durante del porfiriato, escribió que las funciones de los peones variaban según las necesidades del hacendado. Se desarrollaban toda clase de trabajos dejando de manifiesto el control total que tuvieron los propietarios sobre la gente que, por azar, estaba dentro de los límites de su terreno. "La primera obligación de los peones era labrar las tierras de los hacendados o cuidar el ganado cuando fuera necesario, pero a veces tenían que hacer trabajos domésticos y ocasionalmente eran requeridos para pelear por la hacienda."⁷ Es decir, que el peón, el campesino y la población rural fueron obligados a prestar todos los servicios posibles a la pequeña minoría dominante. Los hacendados, que pese a que vieron incrementadas sus ganancias, no fueron capaces de reflexionar, después de cierto tiempo, sobre sus paisanos. El sustento de este comportamiento, fue un fundamento filosófico ingresado a México después de las Leyes de Reforma mismas que dieron cuerpo a las regulaciones en relación con la Iglesia, y la educación religiosa.⁸ Pero lo que en un principio fue una tendencia liberal en contra de la tradición, acabó por refrendar y solidificar todos los viejos vicios contra los que los liberales pelearon en un principio.

La simulación porfirista fue particularmente grave pues, al abrazar el positivismo, se apropió de un sistema que históricamente no le correspondía. La clase latifundista no constituyó el equivalente mexicano de la burguesía europea, ni su tarea tuvo relación alguna con su modelo.⁹

⁶ Ibid, p. 48.

⁷ Friedrich Katz, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, México, Ed. Era, 1984. p. 18.

⁸ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Ed. Espasa Calpe Mexicana, 1976, p. 73.

⁹ Octavio Paz, Op. Cit, p. 203.

Las verdaderas razones para implementar tal filosofía y los preceptos del positivismo se encuentran entre el deseo de modernización y la cada vez más necesaria justificación del sistema que se impuso en México. El positivismo, no sólo fue aceptado como una filosofía, sino como la verdad irremediable que el avance de los grandes países había descubierto, y que México debía seguir en vista del éxito que lograban las grandes naciones.

La paz necesitaba una filosofía de orden. Los intelectuales de la época la encontraron en el positivismo de Comte, con su ley de los tres estados y, más tarde, en el de Spencer y en el evolucionismo de Darwin. El primitivo, abstracto y revolucionario principio de igualdad de todos los hombres deja de regir las conciencias, sustituido por la teoría de la lucha por la vida y la supervivencia del más apto.¹⁰

Se ha asociado al positivismo mexicano con la figura de quien fue uno de los responsables de traer y poner en práctica tal filosofía: Gabino Barreda. Sin embargo, sería injusto elaborar una crítica sobre su labor sólo a expensas de lo que sucedió en otras esferas de la vida nacional. "Gabino Barreda no presentó del positivismo más que el aspecto filosófico puesto al servicio de la educación. El aspecto político fue conscientemente callado".¹¹

El objetivo filosófico del positivismo fue crear un nuevo poder espiritual que sustituyera la responsabilidad de la iglesia católica después de que ésta fue desplazada por los liberales mexicanos. Intentó convertirse en un poder espiritual que guiara al Estado, y orientara a la sociedad. Se quiso encontrar la separación del poder espiritual del poder material y Barreda pensó que la mejor manera de lograrlo era con la separación entre el sistema educativo y la Iglesia. Buscó establecer un nuevo orden sobre nuevos principios. Para esto fue menester educar a las nuevas generaciones de forma diferente de como se había hecho antes.¹² Barreda logró parte de su propósito educativo, por las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria pasaron muchos de los que, siendo sus alumnos e influenciados por sus ideas, más tarde ayudaron a cambiar la historia de México luchando por mejorar las condiciones generales que impuso el porfiriato o enalteciendo las letras mexicanas. Algunos de ellos incluso influyeron las letras más allá de nuestras fronteras con sus textos y ensayos críticos, la mayoría de los cuales relataron o describieron la realidad mexicana que estaba a punto de estallar.

¹⁰ Ibid, p. 202.

¹¹ Leopoldo Zea, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*. México, Ed. Fondo Cultura Económica, 1978, p. 233.

¹² Ibid, p. 235.

El positivismo mexicano en su fase educativa arrojó un balance positivo. El espíritu científico floreció en la mente de muchos jóvenes mexicanos de brillante inteligencia. Los intelectuales, producto de las aulas positivistas, tuvieron la característica de un riguroso esquema que les permitió construir con bases sólidas y de alguna forma moderna, las nuevas ideas que finalmente enriquecieron a las generaciones posteriores. Eran gente bien preparada intelectualmente. Aunque no se debe generalizar, el periodo de la educación positivista dejó algunas muestras que trascendieron a su tiempo por sus ideas y capacidad. Un ejemplo de ello fue el llamado *Ateneo de la Juventud*.

Por ello es importante señalar que en México el pensamiento positivista tuvo dos representaciones: la educativa, de la que ya se ha hablado brevemente, y la fase política, infinitamente más criticable que la anterior. En la fase política se anidó el método de opresión y abuso: la discordia entre la realidad de México y una generación de potentados con sueños de grandeza.

Su gestión social era el fruto de una usurpación y un equívoco. Pero el positivismo no remediaba ni atenuaba esta vergonzosa condición. Al contrario, la enconaba, puesto que no hundía sus raíces en la conciencia de los que lo adoptaban. Mentira e inautenticidad son así el fondo psicológico del positivismo mexicano.¹³

La idea anterior puede ser representada por el llamado grupo de *los científicos*, mismos quienes ya estaban plenamente consolidados en el poder en la última década del siglo XIX, es decir, durante el cuarto periodo presidencial de Díaz. También fue en este periodo presidencial de Díaz, en el que México enfrentó una fuerte crisis económica generada por la pérdida de una importante cantidad del monto de las cosechas de esos años, además de resultar perjudicado por la depreciación internacional de la plata que afectó directamente el tipo de cambio. Esto ocasionó que la deuda externa del país casi se duplicara.¹⁴ Fueron este tipo de situaciones donde se requirió de la pericia de este grupo de funcionarios; los cuales tuvieron la obligación de proteger la economía y los intereses internacionales que radicaban en México, sobre todo los norteamericanos. Estos problemas fueron durante mucho tiempo bien resueltos por ellos, pero también depositaron el peso de las consecuencias sobre el pueblo. Como parámetro para conocer la situación económica de México frente a los otros países, Octavio Paz escribió en una crítica sobre las contradictorias relaciones internacionales que sostuvo México en ese entonces con los Estados Unidos:

¹³ Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 204.

¹⁴ Angel Miranda Basurto, *Historia de México*, México, Ed. Trillas, 1987, p. 261.

La política exterior de México, según apunte en *Tiempo nublado*, estuvo inspirada, desde Porfirio Díaz hasta el período actual, por una invariante geográfica y una variante histórica: la vecindad con los Estados Unidos y la hegemonía de este país sobre el continente americano. Nuestra política ha tendido a defender a las naciones de América Latina de las intromisiones de los Estados Unidos porque así nos defendíamos también nosotros. Nuestra política exterior ha sido siempre defensiva o, más exactamente, autodefensiva. No ha sido nunca una política ideológica sino fundada en principios de derecho que, además, coinciden con nuestro interés nacional.¹⁵

La relación con los Estados Unidos, como lo apunta Paz, ha sido una relación de odio y aceptación incondicional. Los conservadores como Lucas Alamán destinaron gran cantidad de su fortaleza política para mantener a México fuera de los intereses de los Estados Unidos. Sin embargo, los liberales se encargaron de estrechar las relaciones sin que éstas se dieran siempre en las mejores condiciones. Es bien sabido que durante el porfiriato la intervención de los vecinos del norte tuvo mucha relevancia, sobre todo en el ámbito económico. Este vínculo le proporcionó a México una importante entrada de divisas a lo largo de todo el período porfirista animando en gran medida la economía nacional. No obstante, se debe reconocer que Díaz mantuvo una postura digna frente al vecino del norte, pues tuvo la habilidad de mantener en la medida de lo posible la independencia de su política interna.

La relativa libertad política con la que contó Díaz no hubiera sido factible de no ser por otra de las medidas adoptadas en el porfiriato y que dio grandes ventajas tanto al sistema como a la imagen de México en el exterior. Porfirio Díaz no se limitó a estrechar o proporcionar las oportunidades comerciales y económicas únicamente a los norteamericanos a quienes aparentemente necesitaba, pero que históricamente no eran la mejor opción dada su cercanía y desmedida ambición. Así, Porfirio decidió dejar entrar y participar del orden y sus ventajas también a los países industrializados de Europa, como Francia, Inglaterra, Alemania y España, equilibrio donde el más beneficiado fue el régimen porfiriano. Se contó de esa forma con la independencia política que era importante para el ánimo nacional, se fortaleció el régimen y no se corrió riesgo de que alguna de las potencias quisiera abusar de México pues las otras lo impedirían protegiendo sus intereses y bienes.

Sin embargo, la apertura hacia los mercados internacionales y las facilidades que se le dieron a las compañías extranjeras no hicieron más que estimular la terrible polarización social que de por sí

¹⁵ Octavio Paz, Op. Cit, p. 522.

siempre había fraccionado y segregado al país. De nueva cuenta, las políticas del porfirato beneficiaron a los que más tenían, derrumbando las ilusiones de los más necesitados.

Tanta injusticia infligida sobre la mayoría durante años y décadas, empezó a despertar una conciencia nacional que comenzó a pedir el cambio de gobierno y la salida de Porfirio Díaz. El movimiento no fue inicialmente organizado por los más afectados, sino por el grupo que por sus condiciones podría ser catalogado como el equivalente del sector criollo colonial de la población. Algunas facciones de clase media y alta que, lejos de ser campesinos, estaban cansados de vivir al margen, a la saga de un grupo de hombres que se hicieron ancianos en el poder, y que con el tiempo, en la misma dinámica que generó la dictadura, quedaron atrapados en la necesidad de permanecer en el poder hasta el final.

Una vez establecidas las directrices que marcaron la ideología política y educativa en el porfirato se puede empezar a analizar la forma que adoptaron estas tendencias en el arte, la arquitectura y la literatura, es decir, la manera en la que se manifestó el positivismo en el ámbito cultural.

Como se señaló con anterioridad, el porfirismo se caracterizó por una fuerte inclinación hacia lo extranjero que no sólo se manifestó en la cuestión ideológica sino sobre todo en el gusto de los mexicanos pertenecientes a las clases sociales pudientes —que realmente contaban como individuos dentro del sistema. Este grupo social fue de los pocos, que por su posición y *status* social pudieron dedicarse a las artes plásticas o literarias. Sin embargo, hay que recordar que la fuerte influencia de las ideas científicas del positivismo mexicano deprimió poderosamente las expresiones artísticas durante este periodo —sobre todo la pintura y la escultura— dándoles un perfil y un fin totalmente decorativo. Este no fue el caso de la arquitectura, que en el porfirato experimentó un desarrollo único en la historia de México.

La capital comenzó a transformarse aumentando sus límites y cambiando de dirección estilística. El gusto se transformó a la par con las costumbres que fueron adoptando las familias de las clases pudientes durante el porfirato. Uno de los ideales durante esta época era viajar largos periodos a Europa. Francia, y en concreto París, eran destinos que la alta sociedad de finales del siglo pasado y principios del XX, frecuentaba alegremente.¹⁶ La imagen de su ciudad debía parecerse a la de la fabulosa y cosmopolita *Ciudad de la Luz*. En las colonias ya existentes, fue necesario remozar las

¹⁶ Samuel Ramos, Op. Cit, p. 88.

avenidas y los bulevares para reanimar la imagen de la ciudad. Durante el porfiriato se dio un especial énfasis al rediseño urbano. Proyectos como el del Paseo de la Reforma, la continuación de la avenida 5 de Mayo, entre otras, ejemplifican el interés de Porfirio Díaz por diseñar una ciudad lo más parecido posible a la capital francesa, a los parques madrileños o a los paseos vieneses.¹⁷

La arquitectura porfiriana se definió por encerrar una enorme cantidad de estilos, todos ellos de importación, que sin ser cronológicamente –incluso ideológicamente– congruentes con la realidad del país, tuvieron una amplísima aceptación por parte de la sociedad. A la par de esto, es importante señalar que algunas décadas atrás la arquitectura perdió uno de los mecenas más fuertes con los que contó durante casi cuatrocientos años: la iglesia católica. Después de la promulgación de la Leyes de Reforma, la arquitectura religiosa, la más importante durante toda la colonia, quedó abandonada. Los proyectos religiosos dejaron un vacío arquitectónico en la ciudad, que propició que la arquitectura civil comenzara a surgir. Paralelamente a este fenómeno, la sociedad también presentó un cambio importante: la formación de una nueva clase social, que aunque no perteneciera propiamente a la *aristocracia*, tuvo un poder económico propio de la burguesía. La arquitectura dejó de ser monumental para convertirse en un artículo de lujo a pequeña escala. Salvo algunos casos, como el *Palacio de Bellas Artes* y *Lecumberri*, la arquitectura monumental encargada por el gobierno se transformó en una especie de arquitectura doméstica, que permitió el flujo de todos los gustos que se consideraban de moda.¹⁸

Las artes plásticas por su parte, recorrieron un camino muy distinto al de la arquitectura. La pintura estuvo inmersa en un ambiente claramente conservador impuesto por la Academia de San Carlos, principal instituto educativo de esta área en el país. En las aulas de la Academia, junto con algunos maestros mexicanos, trabajaron también pintores de origen español e italiano. La formación de los alumnos respondió a objetivos muy restringidos, característicos del positivismo vigente. Los retratos y los cuadros con temas clásicos de tendencias europeas fueron la producción primordial de los educandos.

Sin embargo, a finales del siglo XIX, empezaron a filtrarse en la Academia de San Carlos las tendencias modernistas, y varios de sus alumnos empezaron a viajar a Europa para continuar sus

¹⁷ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1993, p. 34.

¹⁸ Heidi Sohn, *Centro de Estudios Islámicos en México, Intervención a la Casa Serralde*, Tesis Profesional, Universidad Iberoamericana, México, 1997. p. 86.

estudios. Tal es el caso de Diego Rivera, que becado por el gobierno porfirista, pasó desde 1907 pocas mas de una década en Europa asimilando las nuevas corrientes artísticas. Las nuevas ideas pictóricas se combinaron sutilmente con la atmósfera general que se vivía en México dando como resultado un nacionalismo plástico muy elemental, en el que se rescataron las figuras de personajes prehispánicos, modificándolos para darles congruencia con los cánones occidentales de belleza. Tal es el caso de los cuadros con temas profundamente nacionales que realizaron varios pintores a partir de 1895. Algunos de los ejemplos más importantes son: Leandro Izaguirre, *El tormento a Cuauhtémoc*; Joaquín Ramírez *La prisión de Cuauhtémoc*; Juan Ortega, *La visita de Cortés a Moctezuma*; Rodrigo Gutiérrez *El Senado Azteca*, entre muchos otros. "Son los que a cinco años de la entrada al siglo XX son los primeros que toman la figura indígena como tema. La concepción y la comprensión de estos no es acertada."¹⁹ Sin embargo, representaron el primer paso serio de la transformación que sufrió el arte mexicano en décadas posteriores. "Pero, contra lo que suele decirse, el afán de imitar lo europeo en el porfiriato no fue un fenómeno general y excluyente, y las tendencias nacionalistas en las artes continuaron vigentes incluso durante los años de máximo desarrollo del modernismo, o sea, en la primera década de nuestro siglo."²⁰ El nacionalismo, pese a como lo ha señalado Ida Rodríguez Prampolini, carece de un sentido social real, empezó a permear las bases del arte y la cultura en general para que la percepción que se tenía del indio, si bien no fuera rectificadas, por lo menos se hiciera presente, logrando un despertar que tomó su forma definitiva una vez terminado el periodo del porfiriato e iniciada la Revolución mexicana. Se deben apuntar también dos trabajos distintos a los que se generaban en la Academia de San Carlos, y que también sentaron un precedente en las nuevas tendencias y temáticas de la plástica mexicana. Por una parte, la labor que desarrolló el paisajista mexiquense José María Velasco, que inconscientemente logró desvincular sus temáticas de las que fueron consideradas válidas por el estilo prevaleciente en México. La búsqueda de Velasco por hallar lo que consideró lo realmente mexicano era un intento por descubrir en los paisajes el sentir de la realidad del país. Por otra parte, el grabador José Guadalupe Posadas, también aportó cambios fundamentales para la plástica mexicana. A Posadas se le considera más crítico que cualquiera de sus contemporáneos, ya que se acercó violentamente a la tradición y a la realidad mexicana al mismo

¹⁹ Ida Rodríguez Prampolini, "La figura del indio en la pintura del siglo XIX", en *Una aproximación al arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Porrúa, 1987, p 117.

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

tiempo. En la producción de Posadas se encuentra un verdadero referente de la nueva concepción que se fortaleció con los años, y que Goitia consumó más adelante con cuadros como *El Ahorcado* que enmarcan la nueva visión y la percepción del sufrimiento del mexicano auténtico; del mexicano mitad indio, mitad mestizo. "Un nuevo procedimiento de aproximación y captación de la realidad nace y se desarrolla durante el siglo XIX."²¹

Por otra parte, la literatura también experimentó fuertes cambios. El positivismo vigente marcó una línea a seguir, y la inconformidad que ésta produjo después de sus severos límites e ideología, estimularon a muchos escritores mexicanos a explorar el modernismo que Rubén Darío se encargó de consolidar en América. "Tan grande era la influencia del positivismo en los últimos decenios del siglo XIX, que la literatura o bien estaba en contra de él, como en el caso del modernismo, o se le entregaba completamente, como ocurría en el naturalismo."²²

El Modernismo abrió las puertas del mundo desde la óptica americana. En ella se puede ver la creciente consciencia de una elite que comenzó a considerarse *cosmopolita* gracias al auge de los viajes por los principales países de Europa que esta clase social realizó; una elite, que por otra parte se empeñó en mitificar su propia formación en el pasado, afianzando su derecho en el presente y en el futuro. Esta clase se definió en oposición al *indio*, pero también en oposición al extranjero.²³

En una etapa donde el positivismo negó al artista una posición central, pues lo veía como un simple instrumento de entretenimiento, la mayoría de los poetas, a diferencia de los prosistas, decidieron experimentar con las corrientes europeas en boga. Mientras que la poesía que se produjo en esos años fue modernista, la novela consideró la opción de una búsqueda diferente. La novela se encaminó a través del nacionalismo y encontró sus fuentes formales y de inspiración, en el mismo territorio mexicano. La novela del siglo XIX con representantes como José López Portillo y Rojas con la obra *La Parcela*; Rafael Delgado con la novela *La Calandria* y Emilio Rabasa con *La Bola*, señalaron el camino hacia una nueva perspectiva realista crítica, considerada diferente a la de la poesía pero también genuinamente moderna.

²¹ Ibid, p. 104.

²² Gerald Martin, "La literatura, la música y el arte de América Latina. 1870 1930", en Leslie Bethel, *Historia de América Latina*, España, Ed. Critica, 1992, T IX, p. 160.

²³ Ibid, p. 164.

En este marco de cambios despuntó a finales del siglo XIX el antes mencionado, *Ateneo de la Juventud*, el cual congregó en sus filas a varios de los personajes más ilustres de las siguientes décadas en el ámbito intelectual y educativo en México.

La propuesta de este grupo fue renovar los conceptos que el positivismo implantó durante años. Esto se puede observar en el criterio de Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*.

La filosofía dominante en México al comenzar el siglo XX, es el positivismo, y aunque fuera interpretado de modo distinto por el hombre de la masa o por el "científico", era en el fondo la misma idea de la vida. Contra el utilitarismo y el materialismo positivista, emprendió una campaña el "Ateneo de la Juventud", cuyos miembros eran lo más selecto de la elite mexicana, introduciendo una filosofía espiritualista que rehabilitara los altos valores de la vida, muy rebajados en México por influencia del positivismo.²⁴

Esta agrupación comenzó con las conferencias y discursos de temas filosóficos de Antonio Caso, pero tomó su forma definitiva como grupo a la llegada de Pedro Henríquez Ureña. Era un grupo interesado por la cultura mexicana que se acompañó del rigor y erudición que incluso ahora los sigue caracterizando. Algunos miembros importantes de este grupo fueron Alfonso Reyes, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, entre otros.

José Vasconcelos, otro miembro importante del Ateneo, refirió en algunas palabras cual era la tendencia del grupo, dejando ver la contradicción y la búsqueda en la que estos hombres estaban empeñados. "De aquí la doble dirección del movimiento ideológico del Ateneo. Racionalista, idealista con Caso, antiintelectualista, voluntarista y espiritualizante en mi ánimo."²⁵

Los integrantes del Ateneo más tarde ocuparon puestos importantes en el gobierno –como el propio Vasconcelos– o llevaron a cabo una carrera diplomática brillante como la de Alfonso Reyes. Fueron ellos en gran medida los encargados de instrumentar las nuevas ideas que se empezaron a gestar a finales del porfiriato y que le dieron el sustento ideológico a puntos nodales de la Revolución mexicana y el nuevo sistema.

También fue en la primera década del siglo XX cuando se suscitó una efervescencia de movimientos políticos y sociales que corrieron paralelamente a los movimientos culturales. A esta época se le puede llamar como la de los precursores intelectuales de la Revolución mexicana. James

²⁴ Samuel Ramos, Op. Cit, p. 82.

²⁵ José Vasconcelos, *Memorias I, Ulises Criollo, La Tormenta*, México, Ed. Fondo Cultura Económica, 1983, p. 233.

Cockcroft identificó el nacimiento de éstas inquietudes políticas, sobre todo en el norte del país, en particular en el estado de San Luis Potosí, con la fundación del club liberal *Ponciano Arriaga* en el año 1900. En ese mismo año se registró la primera edición del periódico *Regeneración*, que circuló en la ciudad de México, y que fue editado por los hermanos Enrique y Ricardo Flores Magón. A partir de estas manifestaciones dirigidas en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, se registró un ciclo de encarcelamientos y liberaciones sucesivas de los miembros de los diferentes grupos y partidos que abogaban por un cambio en el régimen.

La Revolución mexicana respondió parcialmente a las denuncias presentadas por un sector de la burguesía que expresaba el cambio de ideología política y que buscó el desarrollo continuo, aunque todavía capitalista, de México. "La Revolución Mexicana se produjo porque los políticos encumbrados del país no lograron ponerse de acuerdo, manifiestamente, en lo tocante a quien habría de gobernar cuando muriese el presidente Porfirio Díaz."²⁶

La inestabilidad, producto de las tendencias políticas que exigían un cambio, aunada a la entrevista que concedió Díaz al reportero norteamericano Creelman, en la que dejó entrever su posible retiro de la escena política, en concreto de la presidencia, acabaron por enardecer los ánimos de quienes confiaron en la proximidad y en la inminencia del cambio que esperaban.

Estos intelectuales dirigieron sus exhortaciones a las clases alta y media, que estaban resentidos contra la política dictatorial del presidente Porfirio Díaz, a quien acusaban de traicionar al verdadero liberalismo que había defendido al tomar el poder en 1877. El movimiento antiporfirista que ellos iniciaron, ha sido reconocido universalmente desde entonces como movimiento precursor de la Revolución Mexicana.²⁷

Además de los grupos intelectuales parcialmente independientes del Estado, al interior comenzaron a manifestarse signos de inconformidad por parte de personajes como Luis Cabrera, quien en 1909 acusó y ventiló públicamente varias de las irregularidades que presentaba la administración de Díaz y que cobraban un costo social muy elevado. "La pobreza creciente de los campesinos y de los obreros, el agravio de la discriminación laboral a estos últimos frente a los operarios extranjeros, y el despertar

²⁶ John Womack, *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Ed. Siglo XXI, 1994, p. 8.

²⁷ James D. Cockcroft, *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana*, México, Ed. Siglo XXI, 1982, p. 9.

político de una clase media en aumento, resultaban elementos determinantes de la tensión social que empezaba a vivir el país.”²⁸

Para las elecciones de 1910 Porfirio Díaz y su aparente apertura política generaron una multitud de partidos políticos opositores, que contendieron por la presidencia. Sin que se pudieran llevar a cabo los proyectos políticos de los grupos de oposición, se hizo evidente que la presencia de otras fuerzas políticas todavía no eran gratas a la dictadura. Al acercarse el momento en el que se celebraron las elecciones, Porfirio Díaz se retractó de lo que había comentado al periodista Creelman tiempo atrás, y se lanzó de nueva cuenta sobre el poder. Según refiere Ramón Prida, “hubo una conferencia entre el presidente Díaz y los señores Ramón Corral, José Ives Limantour y Olegario Molina, en la cual se decidió que Díaz y Corral debían ser reelectos para el periodo de 1910–1916.”²⁹

La magnitud de la decisión tomada entonces por Díaz afectó a la oposición, pero también afectó a otros grupos importantes del porfirismo, como el del general Bernardo Reyes, quien albergaba serias aspiraciones para ocupar la presidencia, o en su defecto la vicepresidencia, debido a su posición de líder militar del régimen. Bernardo Reyes fue *invitado* a salir del país, dejando libre el camino para la fórmula elegida por Díaz para el siguiente periodo presidencial.

Sin embargo, fue la candidatura de Madero y de su partido anti-reeleccionista la que tomó una fuerza insospechada y contó con el apoyo de la mayoría de la sociedad, lo que obligó a consumir de nueva cuenta el fraude electoral y el posterior encarcelamiento de Madero, legítimo triunfador de las elecciones. Pese a todas las fechorías cometidas por Porfirio Díaz, Francisco I. Madero logró escapar de su cautiverio, refugiándose en los Estados Unidos. Fue ahí donde redactó el *Plan de San Luis*, por el cual se comprometió a restituir las tierras a los pueblos y a sanear la lamentable situación social en la que se encontraba el país.

Después de sus fracasados intentos democráticos, Madero convocó, como último recurso, a un levantamiento armado nacional anunciado para el 20 de noviembre de 1910. Con ello unió momentáneamente a todos los grupos de oposición y debilitó velozmente la maquinaria militar de Díaz, que no fue capaz de derrotar las incursiones de los rebeldes en el norte del país que apoyaron el proyecto maderista. Fue en Ciudad Juárez donde finalmente Madero recibió la dimisión del general

²⁸ Eduardo Blanquel, *Ricardo Flores Magón*, México, Ed. Terra Nova, 1985, p. 11.

²⁹ Jesús Silva Herzog, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, México, Ed. Fondo Cultura Económica, 1972, p. 81.

Porfirio Díaz, quien tras este duro golpe político se vio obligado a terminar su vida exiliado en Francia. Tras el breve interinato de Francisco León de la Barra, Francisco I. Madero fue nombrado presidente y el licenciado José María Pino Suárez vicepresidente de la República. La dictadura que duró más de treinta años terminó para dar paso a un nuevo régimen democrático en México.

El apoyo generalizado que recibió Madero durante la campaña militar se diluyó rápidamente al constatar los diferentes grupos que lo apoyaron, que su política interna no era lo suficientemente efectiva y radical como para satisfacer las urgentes demandas de los sectores populares que creyeron en él. Así mismo, la benevolencia que demostró con algunos personajes del antiguo régimen decepcionó a muchos e hizo dudar de las verdaderas intenciones del nuevo presidente. Francisco I. Madero envió a Justo Sierra, pilar de la educación en el porfiriato, a una misión diplomática a España. Pero un hecho aún más significativo que este fue la tibieza con la que Madero trató a varios personajes del antiguo régimen porfirista. El perdón a Félix Díaz, sobrino del ex-dictador, tras capturarlo con cargos de organización de una rebelión en Veracruz en octubre de 1912, terminó por decepcionar a muchos de los seguidores de Madero.

En particular, las fuerzas zapatistas se enfrentaron a lo que entendieron como una traición por parte de Madero. Este último concilió con el ejército zapatista para que lo apoyara en su movimiento democrático y entregara las armas al derrocar a Porfirio Díaz. Lejos de los intereses de los zapatistas, la democracia significó también que Madero nombrara a Victoriano Huerta como Ministro de Guerra. La situación revolvió los ánimos. Los zapatistas se declararon en rebeldía otra vez, proclamando el *Plan de Ayala* como su consigna revolucionaria. Éste defendía los preceptos que se habían enunciado en el *Plan de San Luis*, dándole un giro hacia la resolución de la cuestión agraria en el estado de Morelos.³⁰

Como efecto del descontento generalizado, sobre todo dentro de las facciones revolucionarias, el ambiente político del país comenzó a descomponerse, ocasionando que Madero perdiera el apoyo de los que en un momento fueron sus aliados. Pocos meses después de haberse declarado el *Plan de Ayala* en Morelos, Pascual Orozco manifestó su inconformidad a través del *Pacto de la Empacadora*³¹

³⁰ Ibid, p. 286.

³¹ Ibid, p. 300.

que coincidió en varios de los puntos con las demandas de los zapatistas y acusó al iniciador de la Revolución, Francisco Madero, de falsear y violar el Plan de San Luis, nombrándolo traidor a la patria.

La popularidad del gobierno maderista decayó irremediablemente y a pasos agigantados se perdió en un mar de inestabilidad. Victoriano Huerta aprovechó la situación y con la intervención indebida y canallesca, como la ha definido Silva Herzog, del embajador de los Estados Unidos, Henry Lane Wilson, prepararon el golpe de estado y *tiro de gracia* del gobierno maderista. En febrero de 1913, Madero y Pino Suárez, fueron asesinados, consumando con ello la traición de quien fue nombrado nuevo presidente de la República. Apoyado por el gobierno de los Estados Unidos, Victoriano Huerta subió a la presidencia. La imposición de Huerta en el poder, sumada a la magnitud del atentado contra Madero y Pino Suárez, provocó vigorosas reacciones en los grupos revolucionarios maderistas y anti-maderistas, que uniéndose en una sola voz, decidieron manifestarse y luchar en contra del gobierno huertista.

En marzo de 1913, Venustiano Carranza promulgó el *Plan de Guadalupe* en contra del usurpador Victoriano Huerta, demandando la restitución y el respeto a la Constitución de 1857. Dadas las características del gobierno que pretendió establecer Huerta, todas las fuerzas rebeldes se unificaron de nueva cuenta para derrocar a un personaje cuyo perfil era el de otro posible dictador.

El movimiento constitucionalista derrocó a Huerta en julio de 1914, provocando su huida hacia los Estados Unidos. Carranza se proclamó primer jefe encargado del Poder Ejecutivo. No obstante, este intento por unificar en su persona a los diferentes grupos armados llevó a su distanciamiento y confrontación posterior. Villistas y zapatistas reconocieron en el constitucionalismo de Venustiano Carranza una vuelta atrás, además de que entreveían la negación de sus logros por lo que decidieron continuar la lucha contra aquél. Éste, por su parte, reorganizó a las tropas que le siguieron siendo fieles colocando como su brazo derecho al sonorenses Álvaro Obregón.

El primero de noviembre de 1915, los villistas fueron definitivamente derrotados al intentar un asalto a la ciudad de Agua Prieta, Sonora, que era defendida por el general Calles. El triunfo político y militar del ejército constitucionalista permitió a Carranza establecer un gobierno en Querétaro y convocar a un Congreso Constituyente que, a la postre, redactó la Constitución de 1917.

Ante su derrota, Francisco Villa quiso provocar un conflicto internacional con los Estados Unidos para debilitar a Carranza. Los villistas cruzaron la frontera y atacaron la población norteamericana de

Columbus. La acción de Villa, en lugar de debilitar el poder del ejército constitucionalista, levantó en la población un espíritu nacionalista en contra de los Estados Unidos que sirvió de apoyo a Carranza. La mayoría de los mexicanos, con excepción de los zapatistas, prefirieron apoyar a Carranza que dejar que los Estados Unidos tomaran el control del país.

Venustiano Carranza además de combatir a las fuerzas villistas y zapatistas firmó un acuerdo con la Casa del Obrero Mundial. El apoyo que prestó el sector obrero al gobierno fue fundamental en la capital. La masa popular quedó dividida en dos partes que se enfrentaron mutuamente. Los campesinos y los obreros pertenecientes a la misma clase social quedaron divididos por un acuerdo político de sus líderes.

A cambio de una legislación obrera, se ligaba el proletariado a una de las facciones en que dividió el movimiento revolucionario. Desde entonces la clase obrera ha dependido, más o menos estrechamente, de los gobiernos revolucionarios, circunstancia de capital importancia para entender al México de nuestros días.¹²

Por su parte, Carranza obligó a dictar leyes que mejoraran las condiciones de los trabajadores al incluir reformas de carácter social en su programa político. Además se convocó a un congreso encargado de dictar las reformas constitucionales pertinentes.

Un año después en julio de 1916, la Federación de Sindicatos obreros del D.F., integrantes de la Casa del Obrero Mundial, promovió una huelga general al no cumplirse sus requerimientos de pago. Carranza, a pesar del pacto, reprimió duramente la huelga lo que implicó un golpe para la clase proletaria que había confiado en el apoyo de Carranza para resolver sus demandas.

Pese a los problemas suscitados en la política interior, Carranza siguió adelante con el proyecto de crear una nueva constitución en vista de que los artículos de la Constitución de 1857 habían sido cambiados o modificados o, que simplemente, ya no tenían aplicación. El 14 de septiembre de 1916 se convocó finalmente al congreso que le dio forma a las leyes que estuvieran de acuerdo a las necesidades de la época y del pueblo. El 5 de febrero de 1917 se promulgó la nueva Ley Suprema de los mexicanos. El artículo 3o. , el 27 y el 123 son los que caracterizan fundamentalmente la nueva Constitución. El artículo 3o. se refiere a la educación. Estableció como características fundamentales que ésta debe ser laica, científica, democrática, nacional y social; proclamó el carácter gratuito y

¹² Octavio Paz, Op. Cit, p. 209.

obligatorio de la enseñanza primaria, y prohibió terminantemente la intervención de corporaciones religiosas en la educación primaria, secundaria y normal.

El artículo 27 elevó a la categoría de *ley constitucional* los principios de la Ley del 6 de enero de 1915, y estableció como principio capital que la propiedad de tierras y aguas que se encuentren en el territorio nacional corresponden originalmente a la nación, la que tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a particulares para constituir la propiedad privada. También estableció el dominio por parte de la nación de los recursos minerales y sustancias que constituyen el subsuelo como yacimientos de petróleo e hidrocarburos. Además es el artículo 27 el que definió claramente el carácter agrario que se le quiso dar a ésta Constitución.

El artículo 123 determinó las condiciones del trabajo y de la previsión social de las que deben gozar los mexicanos. Es la representación de uno de los más grandes avances que produjo la Revolución para los mexicanos y es uno de sus logros más notables. La jornada máxima de trabajo, las condiciones de trabajo nocturno y para menores de edad, la incapacidad con goce de sueldo para las mujeres en estado de gravidez, entre otras leyes, constituyen uno de los beneficios que sólo pudieron hacerse realidad para el trabajador mexicano después de años de intensas luchas intestinas. Además estas leyes representaron el triunfo de un grupo revolucionario que no obtuvo importantes victorias en el campo de batalla. Los precursores intelectuales de la Revolución, los fundadores de los partidos liberales y que se manifestaron a riesgo de su propia vida en contra de la dictadura porfiriana, vieron en este compendio de leyes una victoria que James D. Cockcroft calificó como un triunfo de papel.³³ Un triunfo que para el pueblo mexicano es quizá, el más importante de todo el proceso revolucionario.

Una vez que la Constitución entró en vigor, se desató de nueva cuenta la lucha interna por el poder dentro del grupo constitucionalista. Pese a que Carranza derrotó a los villistas, quienes quedaron reducidos a un grupo de bandoleros que operaban en la sierra y que Zapata fue asesinado, lo que debilitó notablemente el movimiento sureño; Carranza tuvo que enfrentarse todavía a oponentes más fuertes. Las intenciones de Carranza de ser candidato presidencial en las primeras elecciones que avaló la Constitución de 1917 incomodó profundamente a un amplio sector que compartía con él, el nuevo orden revolucionario. Temiendo por la ambición que Carranza manifestó con estas acciones y viendo afectados sus propios deseos de llegar a la máxima magistratura de la República, el general Álvaro

³³ James D Cockcroft, Op. Cit, p. 217.

Obregón dio un giro a su relación con Carranza. Las divisiones al interior del grupo revolucionario, después de casi diez años de lucha siguieron sucediéndose incansablemente. Después de imponerse sutilmente en el poder los últimos cinco años, Carranza finalmente mostró un debilitamiento político que Obregón aprovechó en su beneficio.

Al terminar su periodo en el gobierno, Carranza quiso que un civil, el Ingeniero Ignacio Bonillas, fuera el candidato para las elecciones presidenciales de 1920. La actitud de Carranza respondió a la necesidad que tuvo de debilitar el fuerte militarismo que imperaba en la escena política. Sin embargo, esta imposición del primer jefe causó el disgusto de quienes vieron el interés de Carranza por preservar el poder.

En abril de ese mismo año, la lucha política adquirió un carácter de extrema gravedad: en Sonora, el gobernador Adolfo de la Huerta y el general Calles apoyaron la candidatura de Obregón, desconociendo la posición de Carranza mediante el *Plan de Agua Prieta*. La Revolución se propagó rápidamente por los estados del noroeste. Carranza se vio obligado a trasladarse con su gobierno a la ciudad de Veracruz. En el trayecto Carranza fue asesinado, en Tlaxcalantongo, Puebla, dejando al general Álvaro Obregón las puertas abiertas a la presidencia.

A la muerte de Carranza se nombró como presidente interino a Adolfo de la Huerta. Las actividades de de la Huerta se concentraron en pacificar al país, lo que en gran medida logró. Los zapatistas reconocieron al nuevo gobierno, y a Francisco Villa se le asignó una propiedad en Durango donde se le permitió trabajar con los que habían sido sus seguidores más fieles.

Pacificado el país, el presidente interino procedió a celebrar las elecciones, en las cuales resultó ganador el general Obregón. El presidente gobernó de 1920 a 1924. El primer problema a resolver en la administración de Obregón fue la reanudación de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos. Para este efecto el gobierno de Washington propuso al general Obregón la firma del *Tratado de Amistad y Comercio*. Las cláusulas que se determinaban en dicho tratado pretendieron modificar de forma sustancial el artículo 27 de la Constitución pues se refería directamente a las inversiones petroleras y los derechos de los ciudadanos norteamericanos. El gobierno mexicano rechazó terminantemente esta propuesta del gobierno estadounidense. No obstante, el gobierno reconoció el pago de la deuda externa contraída con los Estados Unidos. Para tal motivo se llevó a cabo el *Convenio De la Huerta-Lamont*, por el que México aceptó la cantidad de mil cuatrocientos millones

de pesos como el monto de la deuda exterior y la de los ferrocarriles, lográndose a cambio, la simpatía de los Estados Unidos.³⁴

La historia no terminó con la aceptación de la deuda. En 1923 se firmaron los polémicos *Tratados de Bucareli* entre el gobierno de Obregón y el de los Estados Unidos. Obregón se comprometió con el país del norte a salvaguardar los intereses norteamericanos, incluso por encima de lo que se estableció en la Constitución de 1917. Muchos colaboradores y opositores de Obregón mostraron su disgusto con el general Obregón. Los tratados de Bucareli significaron la primera violación importante que un mandatario perpetraba sobre la ley suprema dictada seis años antes.

Además de los tratados de Bucareli, existió otro tema complicado para la administración del general Obregón tocante a la fuerza desmedida que adquirió el movimiento obrero construido desde los tiempos de Carranza. Obregón necesitó un apoyo sólido en las ciudades y lo consiguió con el grupo obrero más importante que existía: la CROM, comandada por su líder Luis Morones. Obregón consiguió el apoyo que necesitaba de esta organización concediéndole ciertas facilidades. Sin embargo, un movimiento obrero cada vez más vigoroso necesitaba un contrapeso para no salirse del control del Estado que lo creó.

Era la relación natural de los que tenían algo que perder; pero la verdad es que Obregón era un político inteligente y estadista práctico. Necesitaba un fuerte partido. Animó a la radical CROM, pero le creó un contrapeso, incitando a los campesinos a organizar la Confederación Nacional Campesina, la CNC, dirigida por el antiguo mentor de Zapata, Antonio Díaz Soto y Gama.³⁵

Esta estrategia política de Obregón le redituó cierta seguridad en su relación con el sector obrero, uno de los sectores que más se fortaleció durante los años que duró la Revolución.

Las consecuencias del apoyo obregonista a las organizaciones de trabajadores tuvieron también su lado negativo.

El movimiento obrero, fundamentalmente urbano, tuvo mejor comienzo. Luis Morones, su dirigente, ya era uno de los hombres más poderosos del país. Era el zar del movimiento obrero, un cacique al estilo clásico. Organizó cuadrillas de rufianes, que formaban lo que él mismo llamaba su -palanca-, con la cual extorsionaba a los patrones y obligaba a los sindicatos a afiliarse a la CROM, o asesinaba a quienes se le oponían. Al crecer el poder de la CROM bajo la protección de Obregón, sus caciquillos descubrieron que los patrones

³⁴ Angel Miranda Basurto, Op. Cit, p. 340.

³⁵ Leslie B. Simpson, *Muchos Méxicos*, México, Ed. Fondo Cultura Económica, 1993, p. 302.

estaban dispuestos a pagar dinero a cambio de no sufrir huelgas. El dinero y la corrupción hicieron que los jefes de los sindicatos fueran tan aborrecibles como sus congéneres militares, su arrogancia y rapacidad llegaron a ser tan notorias que su destrucción era inevitable.³⁶

Ciertas políticas de Obregón, como la anterior, fortalecieron instituciones y personajes, que lejos de trabajar para el bien común, se dedicaron a explotar las ventajas que la Revolución y el nuevo sistema implantado les trajo en beneficio propio.

A la par de los eventos políticos recién señalados, Antonio Ruiz ya había cruzado por la carrera de arquitectura en la Academia de San Carlos. Donde al parecer solamente permaneció un par de años. Basado en algunos documentos del archivo de la Academia de San Carlos, se puede suponer que el ingreso de Ruiz a la Academia data de los años 1913 - 1914. Alrededor del año de 1916 abandonó la carrera de arquitectura, a la que inicialmente se inscribió, para cambiarse a la escuela de pintura en la misma academia. En el archivo de arquitectura se encuentra documentada una lista de las clases nocturnas de los primeros cursos de dibujo del maestro Saturnino Herrán³⁷, en la que aparecen los nombres de Antonio Ruiz, Rafael Peña y Erasto Cortés mencionados como los alumnos que aprobaron dicha clase.

Fue en la Academia de San Carlos, donde Antonio Ruiz tuvo la oportunidad de conocer a varios virtuosos del arte mexicano. Algunos de ellos fueron incluso sus compañeros de clase, entre los que estaban: Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Luis Ortiz Monasterio, Carlos Bracho, Gabriel Fernández Ledesma, quien más adelante se convertiría en su compadre y muy cercano amigo. Pero en particular, Antonio sintió gran admiración y respeto por el maestro Saturnino Herrán³⁸.

La admiración que Antonio Ruiz sintió por su maestro quedó plasmada de forma concisa en una conferencia que dio a propósito de una exposición de Saturnino Herrán en Marzo de 1949, es decir, a casi treinta años de su fallecimiento. Este texto se tituló *El Maestro de otros tiempos*, en el cual reflejó

³⁶ Ibid, p. 303.

³⁷ Como encontramos en el archivo de Arquitectura de la Academia de San Carlos, en la carpeta 65/135/46 localizada en la facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad Universitaria.

³⁸ Saturnino Herrán nació en Aguascalientes el día nueve de julio de 1887. En el año de 1910 se tituló como pintor de la escuela de Bellas Artes. Comenzó a impartir diferentes clases en la Academia de San Carlos en 1909, donde se caracterizó por su excelso desempeño dentro del ámbito magisterial. En esta academia laboró durante la siguiente década, consolidándose no sólo como profesor, sino también como pintor y artista. Desafortunadamente la salud del maestro Herrán comenzó a debilitarse hasta que el ocho de octubre de 1918, ya con graves problemas físicos, dejó de existir. Su esposa Rosario A. de Herrán, recibió el apoyo económico por parte de la Academia durante los meses de enfermedad del maestro, y posteriormente, en su muerte.

el respeto que sintió por el maestro debido a su talento y por el apoyo siempre considerado a sus alumnos durante toda su vida. Además, es importante mencionar que en las palabras que utilizó Antonio Ruiz en el texto, se pueden vislumbrar ciertos aspectos que son muy característicos en este personaje acerca de su país, México. El tema será recurrente a lo largo de esta investigación, y a medida que avance, se comenzará a evidenciar la importancia que este tipo de afirmaciones tuvieron en Antonio Ruiz. “Fue la primera víctima de este México que empezaba a transformarse dentro de sus sacudimientos sociales para crear nuevamente su cultura propia; precisamente dentro de esta maravillosa y desorientada época, Herrán voló.”³⁹

Sin embargo, el maestro Herrán no fue el único profesor admirado por Antonio Ruiz. También tuvo el privilegio de conocer a Germán Gedovius⁴⁰, y aprender de él como su alumno en la Academia de San Carlos.

No obstante que es por estos dos maestros por los que Antonio Ruiz sintió mayor admiración y respeto, no fueron los únicos extraordinarios profesores que influyeron sobre él. En sus años en la Academia, Antonio Ruiz pudo aprender de varios maestros que gozaron de un excelente renombre en los ámbitos intelectual y artístico. Entre la planta magisterial con la que contó la Academia en aquel entonces, se encontraban entre otros: José Juan Tablada, en historia de las artes orientales; Manuel Gamio, historia general y patria y arqueología mexicana; Carlos Lazo, primer curso de historia del arte y grabado en lámina; Gonzalo Argüelles Bringas, dibujo del paisaje; José Montenegro, dibujo al desnudo; y Antonio Rivas Mercado, composición de arquitectura. Sin embargo, fueron Herrán y Gedovius, como se mencionó antes, los profesores predilectos de Antonio Ruiz. En ese sentido ellos fueron para Antonio Ruiz una inspiración inicial, que más adelante él mismo maduró en su carrera como académico.

Para poder contextualizar con claridad a Antonio Ruiz dentro de los sucesos históricos que vivió México durante esos años y que han sido presentados brevemente con anterioridad es importante

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Germán Gedovius nació el primero de mayo de 1867 en la Ciudad de México. Desde pequeño se manifestó en él un problema en el oído que lo dejó sordomudo. A causa de esta enfermedad su padre, que era alemán, lo envió con unos conocidos de la familia a Alemania. Ahí fue operado y curado de su padecimiento. Fue ahí también, en donde Gedovius comenzó sus estudios de pintura en la Real Academia de Munich, Baviera. En 1895 se tituló como pintor de esta academia alemana. A su regreso a México, Gedovius impartió clases de pintura en la Academia de San Carlos durante 34 años, para finalmente fallecer en el año de 1937.

describir la situación general que se desarrolló al interior de la Academia de San Carlos durante los años en los que Antonio Ruiz fue alumno de esta institución.

La Academia de San Carlos era un organismo dependiente del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, quienes designaban a los directores y al cuerpo técnico de dicha institución. A partir de la Revolución mexicana gran parte de los conflictos reflejados desde la profundidad de la realidad mexicana también se filtraron hasta alcanzar esta academia. Estos provocaron de manera lógica un ambiente de mucha inestabilidad interna dentro de la estructura de la Academia de San Carlos. El 28 de julio de 1911 estalló una huelga general del estudiantado que pedía la renuncia del Arq. Antonio Rivas Mercado, en aquel entonces director de la escuela, y miembro del grupo porfirista. Después de dos años de una crisis interna de la institución, el 15 de agosto de 1913 finalmente se nombró a Alfredo Ramos Martínez como nuevo director de la Academia. Uno de los aspectos más relevantes de la dirección de Ramos Martínez, y que lo caracterizaron profundamente, fue la fundación de la primera escuela de pintura al aire libre: Santa Anita, ubicada en Ixtapalapa. La fundación de Santa Anita fue de gran importancia para la Academia de San Carlos por ser un reflejo de los cambios que estaba gestando la Revolución mexicana en el país. La apertura a nuevas ideas, propuestas y tendencias, en especial la ruptura del esquema de pintura decimonónico que prevaleció en la Academia de San Carlos era una muestra de los cambios que comenzaron a suscitarse a causa de la revuelta que conmocionó al país.

A la caída de Victoriano Huerta, y a la llegada de Venustiano Carranza como primer jefe del ejército constitucionalista, se nombró como nuevo director de la Academia de San Carlos y de la escuela de Santa Anita, a finales de agosto de 1914, relevando así al hasta entonces director Ramos Martínez, a Gerardo Murillo, también conocido como el Dr. Atl.

El Dr. Atl, recibió la dirección de la Academia de San Carlos en una situación complicada por el desarrollo de la Revolución mexicana. Sin embargo, el Dr. Atl reforzó y profundizó transformaciones en la Academia, influenciado por su reciente estancia en Europa. Ahí conoció y experimentó con las tendencias vanguardistas europeas como el impresionismo y el post-impresionismo. Atl implementó reformas de profundo significado en la ideología de la Academia, combinando las corrientes modernas del Viejo Mundo con el nacionalismo que surgió en su país. Para ilustrar con mayor exactitud el

criterio con el que el Dr. Atl reformó ciertos aspectos de la Academia de San Carlos se presentan a continuación dos citas emanadas de un texto del mismo personaje escrito en el año de 1914.

En todas las academias y escuelas de bellas artes, el estudio de las tres artes del dibujo, es una derivación oficial de principios completamente abstractos que no responden a necesidades sociales, y es por esto, que en el ambiente artístico de todas las ciudades, la academia es un páramo del cual se alejan todos los elementos verdaderamente conscientes, y en el cual sólo medran los espíritus mediocres.⁴¹

Más adelante en el mismo texto del Dr. Atl se encuentran las siguientes palabras: "En ninguna de las academias que yo he visitado en los diversos países de Europa y de América, he logrado encontrar nunca un pintor o un escultor, cuyas tendencias o cuyas obras sean capaces de cristalizar una sensación, para volverla eterna."⁴²

Gerardo Murillo dirigió la Academia de San Carlos por un lapso relativamente corto, a causa de la situación que convulsionaba al país. Durante los siguientes años, entre 1916 y 1919, fungieron como directores, entre otros, José Ugarte, Arnulfo Domínguez Bello, Luis G. Guzmán. A partir del 1920, con la llegada de Álvaro Obregón a la presidencia y el nombramiento como rector de la Universidad Nacional, y más tarde como director de la Secretaría de Educación Pública, de José Vasconcelos, la Academia de San Carlos sufrió otras múltiples transformaciones que evolucionaron sobre la misma línea ideológica de la Revolución mexicana.

La Academia, como otras muchas instituciones del país, sintió los cambios que se generaron a raíz del movimiento revolucionario. Además de la constante sustitución de directivos. La situación que se vivió en aquellos años la Academia involucró, ya sea de manera pasiva o activa, a todos los integrantes de la institución. Como ejemplos explicativos de la incorporación ideológica y física que tuvo el movimiento sobre la Academia de San Carlos, se pueden mencionar los siguientes oficios:

El 23 de abril de 1914 un oficio en favor de la defensa de la Patria ordenó que los alumnos y los maestros de la Academia asistieran a la Escuela Nacional Preparatoria a recibir adiestramiento militar a causa de la invasión norteamericana al país.⁴³

⁴¹ Archivo Fac. Arquitectura UNAM / *Academia de San Carlos No. 191-444* / asuntos varios / CU.

⁴² Archivo Fac. Arquitectura UNAM / *Academia de San Carlos No. 191-444* / asuntos varios / CU.

⁴³ Archivo Fac. Arquitectura UNAM / *Academia de San Carlos No 191651* / asunto Defensa de la Patria / CU.

En 1916 un documento interno de la Academia de San Carlos prohibió la reunión de grupos que no tuvieran un fin estrictamente académico, en los patios y corredores, advirtiendo que, los que contravinieran estas disposiciones se les impondría un severo castigo.⁴⁴

En 1916 se hizo obligatoria la militarización de los varones, y la enfermería para las mujeres, por mandato del gobierno.⁴⁵

Antonio Ruiz, el Corcito, como alumno de la Academia, no sólo estuvo presente durante estos años de cambios. También produjo sus primeras obras basándose en los conocimientos que adquirió y las primeras influencias que comenzaron a despertar en Antonio un estilo personal en la Academia. De estas obras se pueden mencionar dos que son particularmente representativas del Corcito en San Carlos: su primer autorretrato y el retrato de su hermana Luz María, ambas con marcada influencia de la academia clásica.

No se sabe la fecha exacta de la salida de Antonio Ruiz de la Academia de San Carlos. Tampoco se encontró la documentación de la titulación de Ruiz de ninguna de las dos carreras que inició, por lo que se puede deducir que Ruiz abandonó la Academia antes de titularse. Sin embargo, se sabe que su salida no pudo ser antes de 1917, ya que su nombre apareció en una lista de alumnos de la clase de Saturnino Herrán, de la que se habló con detalle al inicio de este apartado.

De cualquier forma, las amistades que supo ganar entre sus compañeros y colegas, así como de sus profesores, fue un beneficio que Ruiz supo aprovechar y alimentar durante el transcurrir del tiempo.

Probablemente ya una vez fuera de la Academia, Antonio Ruiz comenzó su vida laboral en 1917, según los documentos encontrados en su archivo personal. Primero fue contratado por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas como dibujante de segunda, y ascendió a dibujante de primera en 1919. En Mayo de 1920 se clausuró la oficina donde laboraba, por lo que Antonio cambió su empleo a Ferrocarriles Nacionales de México y Anexos como dibujante en la oficina general del ingeniero en jefe.

En 1921 reingresó a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y permaneció en su puesto de dibujante de primera hasta junio de 1926. Como se expondrá en el siguiente apartado, a principios

⁴⁴ Archivo Fac. Arquitectura UNAM / *Academia de San Carlos No 191648* / asuntos varios / CU.

⁴⁵ Archivo Fac. Arquitectura UNAM / *Academia de San Carlos No 1916 / 62* / asuntos varios / CU.

de éste año, Antonio Ruiz viajó a Los Ángeles, California, por lo que ya no se presentó a trabajar, perdiendo su puesto seis meses después.

Simultáneamente a su reingreso a la Secretaría de Comunicaciones, Antonio comenzó a laborar en la Secretaría de Educación Pública involucrándose con el grupo de Adolfo Best Maugard –director de dibujo–, quien compartió la ideología nacionalista de José Vasconcelos quien para estas fechas estaba al frente de la Secretaría de Educación Pública. Best Maugard basó su sistema de dibujo en las raíces prehispánicas y el trabajo con niños de las escuelas primarias del país. Antonio Ruiz desempeñó el trabajo de profesor de dibujo en varias primarias del Distrito Federal, el cual debió haber sido muy gratificante para él, ya que permaneció con la asignatura incluso después de que Best Maugard fue sustituido por Manuel Rodríguez Lozano.

En cuanto a su vida personal, fue en 1920, y tras una larguísima separación, que Antonio y sus dos hermanas, Luz María y Dolores, buscaron una casa en donde asentarse y reconstituirse como una familia. El hogar que finalmente compartió Antonio Ruiz con sus hermanas estaba ubicado en la calle 3/a Ayuntamiento s/n, Tacubaya, en la ciudad de México.

En su nuevo domicilio, Antonio encontró una nueva vida, y también encontró a Merced Pérez Correa, mujer que se convirtió en el amor de su vida, según se desprende del contenido de algunas cartas que Ruiz escribió. No se sabe con exactitud como inició el romance que compartieron el Corcito y Merced, lo que sí se sabe, es que esta relación pudo superar el desgaste de las dificultades y la distancia que durante algún tiempo los separó.

La situación familiar de Merced, que al parecer no era fácil, la obligó a salir de México, con su madre y su hermana Anita y radicarse en Nueva York, ciudad donde sus dos hermanos varones llevaban aproximadamente cuatro años, estudiando y trabajando. Al parecer, la familia de Merced se enfrentó a un serio problema en cuanto a la relación que llevaban los padres, por lo que ella, aún siendo joven, tuvo que seguir la dinámica familiar y comenzar su vida en otro lugar, distante y extraño. En ese entonces, la realidad de Antonio tampoco fue del todo sencilla, ya que no obstante tener un empleo seguro dentro de la burocracia del país, y de estar ejerciendo su oficio de pintor, no con fines lucrativos, pero sí como parte del desempeño de su verdadera vocación, Antonio no terminaba de sentirse satisfecho con su realidad.

Sin embargo, en cuanto a la producción artística de Antonio Ruiz, el Corzo, existe un número significativo de trabajos que carecen de una fecha documentada pero cuyas características pueden ser catalogadas entre los años de 1920 a 1925. Por ello a continuación mencionaré sólo las obras de caballete, que, además de contar con una fecha reconocida en varios catálogos, también son consideradas las de mayor importancia en el periodo:⁴⁶

Naturaleza Muerta (1921), como lo dice su título, presenta en un cuadro de formato pequeño lo que algunos han querido identificar como una obra de influencia cubista. De este cuadro se puede decir sobre todo, que describe de manera geométrica y con un buen manejo de perspectivas y volúmenes, un conjunto de figuras sin vida.

Paisaje con arroyo (1921), es un pequeño cuadro que describe un paisaje bucólico con dos figuras humanas, un arroyo y una construcción con típicos rasgos de la provincia mexicana. *Paisaje con arroyo* bien puede ser interpretado como un reflejo de la influencia que recibió Ruiz durante el tiempo en el que trabajó junto con Adolfo Best Maugard en la aplicación del programa de dibujo para niños. Este programa, principalmente trataba de representar la realidad a través de las técnicas modernas y del primitivismo mexicano.

Como comentario adicional se encontró una relación estrecha entre el estilo, la composición y el resultado final con el cuadro *La Masía*, del pintor catalán Joan Miró, pintado en el mismo año. *La Masía* se considera un ejemplo del naciente movimiento surrealista europeo.

Alegoría teatral (1923), describe de forma alusiva una puesta en escena, en donde interactúan elementos de la arquitectura, la escenografía y la pintura. En este cuadro se pueden notar algunos elementos que sobresalen a la vista, y que podrían ser de corte surrealista.

Autoretrato (1925), muestra a un Antonio Ruiz de tres cuartos, con la expresión seria, al igual que su garbo y su vestimenta.

Telares Indígenas (1925), es una de las obras que posteriormente se analizaran con más detalle y que es una de las más bellas y bien logradas del Corcito. En ella se retrata con increíble precisión y detalle una escena del interior de un taller de telares. Dos indígenas conviven en un ambiente involuntariamente sórdido, con elementos que conforman una realidad apacible y tranquila,

⁴⁶ Olivier Debroise, *Antonio Ruiz - El Corcito -*, México, Dimart, 1987, p. 15.

manifestada en la figura de un gato juguetón, que tal vez sólo se podría encontrar, allá afuera en el México que Ruiz imaginaba.

Estos trabajos son sólo algunos dentro de la vasta producción del Corcito. Sin embargo pueden ser considerados como los cuadros más característicos de esta primera etapa del pintor.

Capítulo II: Consolidación del artista.

A partir de 1920 comenzó una importante política educativa comandada por el ex-ateneísta José Vasconcelos, hombre que había manifestado siempre su apoyo al general Obregón desde las primeras divisiones de las fuerzas revolucionarias. Lo consideraba un hombre inteligente que podría enderezar los destinos del país. Como se mencionó en el capítulo anterior, Obregón nombró a Vasconcelos Ministro de Educación y Rector de la Universidad Nacional de México y le brindó todo el apoyo necesario para emprender en México una verdadera revolución educativa que se manifestó en todas las esferas sociales y culturales de México. José Vasconcelos fue uno de los principales impulsores del nacionalismo revolucionario y lo instrumentó de forma eficiente para que el proyecto nacionalista se consolidara profundamente en el México que resultó tras diez años de luchas internas.

La Revolución mexicana inauguró un tipo de nacionalismo, que en retrospectiva se divide en varios grupos o tendencias y que tuvieron su auge durante estos años. Cada uno de los nacionalismos que se formaron emanaban de diferentes ideologías, de diferentes grupos sociales, que intentaban, a su modo, encontrar una fórmula para introducir lo que pareció un sistema adecuado para la vida nacional. Aparecieron nacionalismos revolucionarios y nacionalismos reaccionarios; ocultos; intimistas; políticos; optimistas o pesimistas, todos creados a partir de la participación de grandes masas de campesinos e indígenas en las contiendas armadas. Plantearon la cuestión básica del movimiento: la necesidad de la reforma agraria. De ahí es que surgió el nacionalismo etnológico, uno de los más importantes por su gran arrastre y significado. En él, se identificaron de nueva cuenta las esencias nacionales con el factor *profundo* de la sociedad. Lo indígena, lo popular y lo revolucionario se unificaron en un término que describió la realidad mexicana con la objetividad que requería la nación. La comunión entre todos estos factores distinguió al nacionalismo revolucionario de los nacionalismos anteriores. "Con frecuencia el criollo admira al indígena prehispánico y a su civilización, pero desprecia al indio del presente y aún más al negro."¹

Por las características intrínsecas de la figura indígena en México, la mayoría de la población considera que es el pasado indígena, o prehispánico el que más influencia ha tenido sobre la creación de la cultura mexicana. Sin cuestionar este criterio, es también el indígena o la figura que se tiene de

¹ Abelardo Villegas, *El sustento ideológico del nacionalismo mexicano*, México, Ed. UNAM-Porrúa, 1987, p.140.

él, el que representa la realidad de las clases campesinas, obreras y trabajadoras del país. El mestizo, el indio urbano y la clase baja de la sociedad se identifican más con el indígena porque refleja en gran parte un paralelo de su propio destino. Es también el indígena o la figura que se ha creado en torno a este personaje de la realidad de México, el que más de cerca ha vivido las transformaciones históricas de la nación.

El indio y el mestizo constituyen un contingente muy importante en la producción de la riqueza y al mismo tiempo son factores determinantes en los movimientos de emancipación y de lucha por la libertad y el progreso de la nación. Recordemos la aportación decisiva que para el logro de la independencia de la Colonia y de nuestra cimentación como República así como para el desarrollo de los pueblos americanos, han dado ilustres y genuinos representantes de las razas aborígenes y mestizas que sumando los mejores atributos de ambas razas, *en las que resaltan las cualidades indígenas*, adquieren así una personalidad tan inconfundible con la cultura continental, que ni los detractores del indio pueden ya negar.²

En la cita anterior se puede observar el cambio con relación al *indio* en la escena de la vida nacional. De borracho, ingrato, tonto y holgazán, de pronto el pasado indígena, y con él, el producto híbrido y mestizo, fue invitado a pasar a la sala del país. Se alardeaba de las excelsas cualidades indígenas, de lo que cada mexicano había heredado de su glorioso pasado. Era común encontrar a los mexicanos por cuyas venas corría sólo sangre europea, promoviendo estas ideas de nacionalismo "nuevo", acercándose también a disfrutar de lo que se comenzó a entender como la reunión del mexicano como nacionalidad.

En el nacionalismo etnológico surgió también otro aspecto que denotaba otra característica del indigenismo sustentado con el nacionalismo de etnias: "el indígena logra captar el mensaje de la naturaleza, en realidad está apegado a la tierra, indisolublemente ligado a ella."³ Este aspecto funde lo real y lo milagroso en un crisol cuyo resultado no sólo impregnó de cierto aire de realismo socialista a las ideas de este tipo de nacionalismo, sino que influyó también a las producciones artísticas de esa época. El superrealismo que se obtiene al mezclar elementos de la realidad, para lo que a los ojos occidentales es lo mágico, se manifiesta en las creaciones artísticas populares mexicanas, no sólo en la época del nacionalismo de la Revolución mexicana, sino en todo el espectro del mundo artesanal y artístico del mexicano. Lo indígena se suscribe fácilmente a las artes menores; a la artesanía, los trajes

² Lázaro Cárdenas, *Ideario Político*, México, Ed. Era, Serie Popular, 1972, p. 172.

³ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1993, p. 140

típicos, los bailes y canciones, incluso a la gastronomía, es decir, al folklore. Aunado a este aspecto, el rescate de lo vernáculo, de las expresiones populares oriundas y *originales*, el gusto y el criterio de lo permitido, se transformó, reivindicando de nuevo una faceta de *lo mexicano*, que hoy en día sigue vigente. Los cánones de belleza también se modificaron en este periodo cultural. Y aunque no se consideraron como belleza sobresaliente o efímera y sublime los rasgos de la raza, sirvieron de nueva cuenta para representar en el arte, por poner un ejemplo, la realidad del pueblo mexicano. Sin embargo, no queda duda que se logran entrever ciertos aspectos de morbosidad y dramatismo en estas representaciones.

En las costumbres sociales, el nacionalismo permitió la exposición pública en eventos oficiales de bailables típicos con trajes regionales, contradiciendo lo que hasta entonces era considerado de buen gusto. Los minuets y el ballet ya no eran bien vistos.

Sin embargo, este nacionalismo etnológico dejó ver cierto tono criollista o hispanista. Éste era casi siempre expresión del que continuaba siendo conservador o antirrevolucionario. Los novelistas colonialistas como Julio Jiménez Rueda y Artemio del Valle Arizpe, confesaron por boca de Julio Monteverde que el retorno de una visión romántica de la colonia les sirvió para evitar la saturación de la demagogia revolucionaria. Este tipo de expresiones nacionalistas recuerdan a los cuadros de José María Velasco, a los grabados de Julio Ruelas, artistas que rescataron únicamente el elemento romántico que brindaban inconscientemente el paisaje mexicano y sus pobladores más originales.

Es hasta la consolidación de José Vasconcelos como ensayista y filósofo cuando se deriva el nacionalismo etnológico con matices criollistas hacia otros tipos de enfoques nacionalistas. "El criollismo de Vasconcelos de los veinte y los treinta sí está al servicio de la Revolución. Para él lo específicamente mexicano, lo específicamente hispanoamericano, es lo español."⁴ La visión que percibió, la plasmó en *La raza cósmica*, esta obra describió la posibilidad de que, a partir de la Conquista, el indígena latinoamericano comenzó un periodo de maduración, prometiendo al mundo la evolución de una nueva raza —en ese entonces en periodo de gestación— que surgiría a partir de la sangre europea y el bagaje cultural y genético de sus antepasados mesoamericanos prehispánicos. Sin negar el pasado y el presente de lo ibérico en la conformación genética del mexicano, Vasconcelos

⁴ Abelardo Villegas, *El sustento ideológico del nacionalismo mexicano*, México, Ed. UNAM-Porrúa, 1987, p. 141.

tomó este precepto como obligado para fundamentar su teoría de la llamada "quinta raza". "Nosotros no seremos grandes mientras el español de la América no se sienta tan español como los hijos de España."⁵ El resultado era casi mágico: la decadencia del hombre blanco occidental encontraría su fin frente al surgimiento de esta raza cósmica, encargada de rescatar a la especie humana de su perdición. La capacidad de mestizaje heredada por el pasado español, y la grandeza indígena precolombina, eran las dos condiciones para la creación de esa nueva especie de seres evolucionados.

¡Cuán distintos los sones de la formación iberoamericana! Semejan el profundo scherzo de una sinfonía infinita y honda: voces que traen acentos de la Atlántida, abismos contenidos en la pupila del hombre rojo, que supo tanto, hace miles de años, y que ahora parece que se ha olvidado de todo. Se parece su alma al viejo cenote maya, de aguas verdes, profundas, inmóviles, en el centro del bosque, desde hace tantos siglos que ya ni su leyenda perdura. Y se remueve esta quietud de infinito, con la gota que en nuestra sangre pone el negro, ávido de dicha sensual, ebrio de danzas y desenfrenadas lujurias. Asoma también el mongol con el misterio de su ojo oblicuo, que toda cosa la mira conforme a un ángulo extraño, que descubre no sé qué pliegues y dimensiones nuevas. Interviene asimismo la mente clara del blanco, parecida a su tez y a su ensueño. Se revelan estrías judaicas que se escondieron en la sangre castellana desde los días de la cruel expulsión; melancolías del árabe, que son un dejo de la enfermiza sensualidad musulmana; ¿quién no tiene algo de todo esto o no desea tenerlo todo? He aquí al hindú, que también llegará, que ha llegado ya por el espíritu, y aunque es el último en venir parece el más próximo pariente. Tantos que han venido y otros que vendrán, y así se nos ha de ir haciendo un corazón sensible y ancho que todo lo contiene y se conmueve; pero, henchido de vigor, impone leyes nuevas al mundo. Y presentimos como otra cabeza, que dispondrá de todos los ángulos para cumplir el prodigio de superar la esfera.⁶

Antonio Caso sostuvo una tesis parecida a la de Vasconcelos. Fue por ello que en varias ocasiones se expuso a una serie de fuertes críticas de grupos anti-indigenistas que lo calificaban de "ciego partidario de la Revolución Mexicana."⁷ Caso, semejante a las ideas de Vasconcelos, propuso la posibilidad de que el indio, el mestizo y el mexicano en general, conformaran una raza en proceso evolutivo. "Nuestros pueblos americanos valen como potencialidad, como esfuerzo humano posible, como energía vital de inmensas perspectivas históricas, no como realidad actual, no como cristalización contemporánea de prestigios comparables a los europeos."⁸

⁵ José Vasconcelos. *La raza cósmica*, México, Fondo Cultura Económica, Obras Completas, 1986, p. 911.

⁶ *Ibid.*, p. 923.

⁷ Abelardo Villegas, *La filosofía de lo mexicano*, México, Ed. Universidad Autónoma de México, 1979, p. 140.

⁸ Antonio Caso, *Obras Completas I. Polémicas*, México, Ed. Universidad Autónoma de México, 1971, p. 99.

La cultura mexicana se identificó con lo prehispánico y lo folklórico. Como consecuencia encontramos que las bellas artes, las artes menores y artesanías, la música y el cine se concentraron de lleno en el nuevo nacionalismo que trajo la Revolución mexicana.

En la escena política el nacionalismo abarcó de manera implícita o explícita todos los regímenes del movimiento revolucionario. Es decir, que la Revolución mexicana no trató de beneficiar sólo a una clase social sino a toda la nación aunque supuestamente haya puesto el énfasis en el campesinado y en los trabajadores. La estructura política del partido revolucionario —que cambió su nombre en varias ocasiones (PNR, PRM y PRI)— refleja esa opinión. “No es el partido de una clase sino de todos los sectores de la nación.”⁹ Todos los sectores de la vida nacional estaban incluidos en ese proyecto de partido. El campesinado, los obreros y trabajadores, la milicia y las clases enriquecidas durante la revuelta social, formaban en principio un concepto que no era simplemente un partido político sino prácticamente el *todo* nacional, manteniendo fijo uno de los preceptos básicos de su fundación: la aspiración de todos sus jerarcas consiste en que alguna vez se le afilien todos los mexicanos. “Su escudo es la bandera mexicana mientras que a los otros que sí son partidos, fracciones muy minoritarias como se reitera, les deja la hoz y el martillo, el gallo, la estrella, el tractor o el color azul de la virgen María.”¹⁰

Políticamente el nacionalismo revolucionario, en combinación con el nacionalismo intimista, interiorizante, dejó ver ciertos aspectos de la psique mexicana. Es decir, que ayudados o escudados detrás de la idea de autorreflexión, la política se convirtió en una artimaña del mexicano para ocultar su esencia primaria, y con ella todos los *defectos* sociales aparentemente imposibles de ocultar. En 1938 el dramaturgo Rodolfo Usigli presentó la obra teatral llamada *El gesticulador*, en la que describió de forma somera, pero drástica, el efecto que ocasionó el nacionalismo tanto en la política, como en la sociedad mexicana. Al igual que Usigli, el filósofo Samuel Ramos publicó en *El perfil del hombre y la cultura en México*, de 1934, un ensayo en el que intentaba describir una aproximación del perfil del mexicano y sus facetas. A partir de estos textos de un marcado nacionalismo intimista, se repitió en variadas ocasiones esta temática. El ejemplo que puede ser comparable es *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. “El mexicano siempre esta lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos,

⁹ Abelardo Villegas, Op Cit, p. 142.

¹⁰ Ibid, p. 142.

también de sí mismo."¹¹ Esta supuesta condición ha ocasionado, que en una actitud de autodefensa, el mexicano haya cubierto con cientos de capas de autoengaño su propia historia. La esencia queda recubierta por siglos de lo que pueden ser consideradas mentiras históricas. Ejemplificando este punto es importante decir que la mayoría de los héroes nacionales son meras invenciones fabricadas para reconstruir una realidad histórica inexistente y manipulada. "Una verdadera fábrica de mentiras"¹² como lo describe Abelardo Villegas, es el resultado de la confabulación del proyecto nacionalista, que en términos teóricos no carece realmente de elementos para su exitosa aplicación a la vida nacional, pero que en la práctica evidencia los defectos característicos de la raza mestizada del mexicano. "La verdad de México es una larga obra de mentiras mexicanas. En sus fases de eclipse va acumulando poder hasta que explota un día. Entonces sobrevienen los crímenes pasionales, los infanticidios, los uxoricidios, el asesinato político o, modestamente, una revolución."¹³ En política los gobiernos, desde la época colonial, han montado esa fábrica de mentiras. El porfirismo se disfrazó de tiranía ilustrada europea, la Revolución pretendió disfrazarse de régimen democrático, "la voluntad de crear algo que no existe." Una voluntad esperanzada, en la que la mentira colectiva de todos los tiempos se sumó, durante la Revolución, a la mentira individual del político mexicano que pretendió imponerse por vía de la demagogia. "La demagogia no es otra cosa que la hipocresía mexicana sistematizada en política."¹⁴

En política la verdad es una mentira colectiva, en la vida cotidiana la hipocresía, el machismo, son síntomas del complejo de inferioridad; en cultura, como lo diría Paz, lo mexicano no es más que una serie de máscaras ajenas que ocultan nuestra autenticidad. En un sondeo interior el mexicano no puede hallarse a sí mismo y no sabe cuál es el resultado de su química secreta.

Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, el amor, la amistad. Con ella no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos. De ahí su fertilidad y lo que distingue a nuestras mentiras de las groseras invenciones de

¹¹ Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*, México, Ed. Fondo Cultura Económica, 1987. p 26.

¹² Abelardo Villegas, Op. Cit, p. 142.

¹³ Ibid, p. 142.

¹⁴ Ibid, p. 142.

otros pueblos. La mentira es un juego trágico, en el que arriesgamos parte de nuestro ser. Por eso es estéril su denuncia.¹⁵

Sólo cabe añadir que, como se ha visto antes, las características del nacionalismo revolucionario eran ampliamente populares, porque en realidad estaban destinadas a funcionar como elementos de cohesión nacional y por eso no estuvieron dirigidas a élites sino al mexicano en general.

Además de los nacionalismos anteriores, también encontramos el nacionalismo filosófico, mismo que corresponde a lo que se ha llamado la filosofía de *lo mexicano*. En un sentido es este tipo de nacionalismo el que reúne una amplia gama de factores esenciales del quehacer y de la ideología del mexicano, combinándola para formar una cultura comprensible del pueblo. Su relación con las expresiones artísticas y culturales es evidente. El nacionalismo filosófico tuvo su eclosión en la década de los cincuenta y, por tanto corresponde a la época en que los regímenes de la Revolución se desarrollaron con mayor estabilidad y en que los modelos europeos habían caído en desprestigio por la crisis de la postguerra y la guerra fría. La llamada *Decadencia de Occidente*, de Spengler explicó el sentimiento de desilusión por reconocer el ideal europeo bajo el que en México se propuso todos los sistemas de nacionalidad y cultura. Sin embargo, México atravesaba por una de las paradojas más grandes de su historia. Mientras que la decadencia europea orillaba a México a revalorizar lo propio y tomar una posición americanista, provocó también que en el intento por proponer un sistema nacionalista, retomara, sin querer, a los viejos preceptos europeos. "Para darle la espalda a Europa, México se recarga en el nacionalismo, que es una idea europea."¹⁶

Los filósofos de lo mexicano, José Gaos, Leopoldo Zea y el grupo *Hiperión*, emprendieron una búsqueda de un ser del mexicano, de lo americano o de un sentido de la historia mexicana o americana y encontraron una conclusión paradójica que responde a una de las peculiaridades más sobresalientes de la historia de México: la ambigüedad entre los diferentes sistemas. Además, trazaron una línea, que en el intento por reconocer las características culturales e ideológicas del mexicano, hallaron una similitud que apuntaba hacia lo universal de su perfil. "Cada nota que se predica como característica del mexicano, lo es también del hombre."¹⁷ O como lo señaló en su momento Octavio Paz, "cuando caigan todas las máscaras con las que se oculta al mexicano aparecerá por fin el hombre."¹⁸

¹⁵ Octavio Paz, *El Laberinto...* Op. Cit, p. 36.

¹⁶ Samuel Ramos, Op. Cit, p. 132

¹⁷ Abelardo Villegas, Op. Cit, p. 143.

¹⁸ Octavio Paz, *El Laberinto...* Op. Cit, p. 36.

La obviedad y la aparente simpleza de comentarios como los dos anteriores, apuntan a pensar en la complejidad misma de la premisa. El mexicano no es el hombre en general sino el producto de una situación histórica concreta, una situación de conquista, colonizaje, dependencia y libertad condicionada. El rostro del verdadero hombre mexicano oculto detrás de cientos de máscaras es completamente desconocido. Las máscaras de las que tantas veces se ha hecho alusión para describir lo que aparentemente es el mexicano, es el reflejo de una mala adaptación a lo primitivo, inferior, subdesarrollado, "de segunda". En suma, es la imagen que proyecta la sociedad porque con ello reconoce su dependencia mental a ciertos clichés.

Sin embargo, y como se mencionará en capítulos posteriores, el nacionalismo tuvo una concepción ciertamente menos intelectual que intuitiva. La función fundamental del nacionalismo no era realmente una ideología que requería explicaciones y comprobaciones. Estaba fundamentada en la necesidad histórica de practicar un proyecto que reunificara a la nación que luchó por convertirse en una unidad funcional y eficiente.

Un nacionalismo coherente tiene como misión fundamental hacer el análisis de las situaciones concretas, develar su verdadero significado, precisar cómo ha vivido el mexicano su condición humana e insertarlo en el panorama general de la historia y la cultura generales, humanas, para que aporte sus experiencias y cobre una visión más auténtica, del mundo. Se trata de una concepción del saber propio, como un saber de liberación que al integrar formas de conciencia auténticas descubre lo que nos oprime y por eso pone las condiciones de semejante liberación.¹⁹

Estas ideologías nacionalistas tienen un valor más expresivo que significativo. La coherencia de lo que expresan puede ser una falsificación de lo que realmente significan. Pueden exaltar situaciones, personajes o "leyendas" patrias que en verdad no existieron, o que no fueron lo heroicos que son considerados hoy, pero la función de ese enaltecimiento cumple con una tarea muy importante: la integración en torno a lo que esos símbolos, héroes o eventos históricos significan. En la integración es en donde radica la conciencia nacionalista, ingrediente que se ha considerado principal para el proceso nacional. No es un mero "subproducto", un resultado del torrente de los procesos sociales, sino que reúne teóricamente los símbolos que han de construir el sentimiento patriótico y el nacionalismo. Es en sí mismo un proceso de reificación de la nación Mexicana.

¹⁹ Israel Katzman, Op. Cit, p.143.

Como era de esperarse, en medio de tantas ideas de corte nacionalista surgieron divergencias importantes entre quienes pretendieron definir al pueblo mexicano. Los parámetros aplicados para los proyectos definitorios se basaron en una explicación sobre sus orígenes, su raza o su lugar entre el resto de las naciones. Ricardo Pérez Montfort encontró tres líneas en las que se dividió el nacionalismo después de ser adoptado como proyecto nacional en el obregonismo.²⁰ "A grandes rasgos se podrían identificar tres corrientes de pensamiento que estuvieron presentes en esas discusiones: el indigenismo, el hispanismo y el latinoamericanismo. Las tres tuvieron su lugar tanto en las polémicas de corte elitista como en los ámbitos populares."²¹

Al indigenismo se le relacionó con los proyectos oficiales. Al hispanismo con el discurso conservador. El latinoamericanismo intentó incorporar los dos anteriores en una sola tesis. Los diferentes gobiernos y grupos tomaron como punto de partida algunas de estas opciones según las circunstancias y necesidades del momento. Por lo general, los nacionalismos más reconocidos fueron los pertenecientes al nacionalismo indigenista, que quedó de manifiesto en las obras de los artistas que Vasconcelos convocó a la revolución ideológica del México post-revolucionario, ampliamente conocido. Fue una manera inmediata y contundente de establecer las reformas que el estado elaboraba y de mostrar de forma accesible a la mayoría de los mexicanos los nuevos parámetros nacionales, dejando además un mensaje implícito de enorme efectividad. El nacionalismo latinoamericanista se limitó a una esfera un tanto más intelectual, ya que requirió de la participación de un conjunto de naciones que no compartían las condiciones particulares de México. Sin embargo, este proyecto nacionalista sentó las bases de posteriores políticas y relaciones con los demás países latinoamericanos, además fungió como una especie de *dique* ideológico en contra de la inminente penetración norteamericana en Latinoamérica.

El nacionalismo hispanista no se manifestó de forma evidente. No ocupó los grandes muros de los edificios públicos y tampoco estimuló de manera determinante un cambio en las relaciones entre los diferentes países del continente. Se puede considerar al grupo hispanista como un sector bien identificado en México, que exigió el reconocimiento y respeto de una parte vital de la tradición española, y que era apartado del concierto de voces que representó la Revolución. Una vez más, el

²⁰ Ricardo Pérez Montfort, *Cultura e identidad nacional, Indigenismo, hispanismo y panamericanismo*, México, Fondo Cultura Económica, 1994, p. 350

²¹ *Ibid.*, p. 350.

triunfo liberal condicionó a los conservadores a tomar medidas violentas para no ver afectados sus intereses y su cultura particular dentro del bosquejo cultural que existió en México y de la que ellos formaban parte fundamental.

A pesar de que muchos miembros de las elites intelectuales, artísticas y políticas revolucionarias de los primeros años de la década de los veinte tuvieron una sincera simpatía por aquello que remitiera a la "herencia hispana" en territorio mexicano, el hispanismo estuvo sobre todo ligado al pensamiento conservador. El hispanismo abanderaba una serie de postulados, como la reivindicación de la religión y las tradiciones católicas, el orgullo por la estirpe europea –particularmente la peninsular– y la rígida diferenciación y jerarquización de los diversos estratos sociales que claramente resultaban antagónicos al proyecto y al discurso revolucionarios.²²

Sin embargo, desde tiempos de Obregón se atacó a la iglesia y de forma indirecta a esta facción del nacionalismo a través de las políticas revolucionarias laicas. La respuesta a estas medidas del gobierno fue la organización de grupos conservadores que, decididos a defender sus tradiciones, intentaron restaurar las condiciones anteriores a la Revolución. Para este efecto se gestó en la década de los veinte el movimiento *sinarquista* en México.

Para infortunio de los sinarquistas, al terminar Obregón su periodo presidencial dispuso las condiciones para que el general sonoreense Plutarco Elías Calles, asumiera la presidencia. Ante esta imposición, de la Huerta se levantó en armas arrastrando con él a la facción de opositores naturales de la Revolución que no estaba de acuerdo con la rígida dinámica impuesta por el sistema de Obregón²³. Sin embargo, el levantamiento de los delahuertistas no tuvo mayores consecuencias y finalmente su dirigente se tuvo que exiliar en los Estados Unidos. Calles quedó en la presidencia a la sombra de su jefe y líder de la revolución triunfante. Pero la presencia de Obregón no opacó por completo las particularidades del ánimo del general Calles. Calles fortaleció aún más que su antecesor el movimiento obrero y campesino y trabajó estrechamente con el "gángster" de los sindicatos obreros Luis Morones. En esa misma dimensión manifestó una política anticlericalista que desembocó en el que fuera uno de los conflictos principales durante su administración y que guarda una importante relación con los sinarquistas: la Guerra Cristera.

²² Ibid, p. 363.

²³ L. B. Simpson, *Muchos Méxicos*, México, Fondo Cultura Económica, 1993, Op. Cit, p. 304

Calles abrigó fuertes sentimientos anticlericales, y su lucha más o menos abierta con el clero llegó a su punto crítico en 1926, cuando le atacaron los periódicos conservadores de la capital. Su desquite fue expulsar del país a unos cien curas y monjas, cerrar todas las escuelas religiosas, y ordenar que todos los sacerdotes se registrasen ante las autoridades civiles. La reacción inmediata fue la revuelta más violenta y peligrosa sufrida por su gobierno.²⁴

Reprimidos sin ninguna contemplación, la oposición que representó el grupo de los cristeros llegó en 1928 a su máxima violencia. La víctima fue el candidato a la presidencia para el periodo a iniciarse en 1929, el general Álvaro Obregón. En un atentado urdido por la facción conservadora más radical del sinarquismo, un joven fanático ex-cristero, José de León Toral, disparó contra Álvaro Obregón el 17 de julio de 1928. Toral fue capturado y fusilado. En el seguimiento del caso se inculpó como actores intelectuales del crimen a varias personas vinculadas con el movimiento sinarquista, pero los sospechosos no terminaron ahí. "Se sugirió la existencia de otros culpables intelectuales. Por ejemplo, Luis Morones, entre otros, odiaba a Obregón, y se susurraba discretamente que esta muerte tampoco había disgustado a Calles, a quien, se decía, no gustaba la perspectiva de dejar el poder."²⁵

Con el camino libre para seguir en el poder, el general Calles acordó con los cristeros una tregua y preparó la atmósfera política para institucionalizar la fuerza revolucionaria mediante el PNR. El objetivo de esta institucionalización fue generar las condiciones óptimas para que el problema de la sucesión presidencial dejara de representar un peligro siempre latente de rebeliones y presiones de grupos que se fortalecieron como el movimiento obrero. Llegadas las elecciones, y con el asesinato de Obregón, descansó sobre los hombros de Calles la elección interna del presidente para un nuevo periodo de gobierno. "Las elecciones presidenciales de 1929 fueron controladas por el naciente PNR. Ya eran una farsa tan lamentable como lo fueran en tiempos de don Porfirio. Uno se pregunta por qué se hacían elecciones, pues nunca candidato alguno no propuesto por el PNR tenía ni la más remota posibilidad de ganar."²⁶

Al siguiente periodo presidencial se le dio el nombre genérico del *maximato*, apelativo que pone de manifiesto la responsabilidad y control que tuvo de él el general y ex-presidente Plutarco Elías Calles. Fue el inicio de una política dura y antidemocrática que marcó de forma definitiva el sistema revolucionario triunfante. "Calles y su "caballada" nombraron a Pascual Ortiz Rubio, llamado

²⁴ Ibid, p. 304.

²⁵ Ibid, p. 304.

²⁶ Ibid, p. 310.

familiarmente "don Pascualito" o, con malicia, "El Nopalito", apodo basado en su supuesta semejanza con las gruesas pencas verdes del nopal que son babosas, inventado y puesto en circulación por algún anónimo humorista y rápidamente aceptado por el pueblo.²⁷ Calles se convirtió en el *jefe máximo*. Incluso debilitó a la poderosa CROM de Morones con quien tuvo relaciones políticas muy estrechas para dejar funcionar sin ningún obstáculo al nuevo partido del estado que representaba el PNR. Durante los cuatro años del periodo presidencial siguiente fueron nombrados dos presidentes más: Emilio Portes Gil, a quien la Universidad debe su autonomía; y el amigo personal y socio de Calles, Abelardo Rodríguez.

Aunque durante el maximato existió una fuerte oposición política como la de José Vasconcelos, que después de ver consumado el fraude electoral arengó a ciertos grupos anti-callistas, el poder que adquirió el dirigente del PNR fue suficiente para mandar al exilio o a la tumba a todos sus detractores. Estas condiciones impuestas por Calles concluyeron con la llegada de quien fuera elegido por él mismo como su sucesor a la presidencia después de terminado el periodo presidencial de Abelardo Rodríguez. "El jefe máximo, sin embargo, había cometido un error tremendo. El apacible hombre de Michoacán, Lázaro Cárdenas, creía verdaderamente que el plan sexenal era bueno y podía llevarse con buen éxito a la práctica, y no sólo eso, sino que resultó tener buen olfato político como el mismo Calles."²⁸

Durante los dos primeros años de su mandato, Cárdenas hizo frente a las imposiciones del jefe máximo, se hizo aceptar por el sector obrero, permitiendo las huelgas, estableció nuevas relaciones con los católicos y demostró su tolerancia y amplitud de criterio con todas las partes implicadas en el juego político. Por otra parte, fue minando progresivamente los intereses de los callistas cerrando sus centros de juego y afectando sus negocios que, por lo general, estaban al margen de la ley y que los enriquecieron a expensas de los favores de su jerarca, el general Calles.

Al cabo de dos años, pues, Cárdenas estaba listo para enfrentarse al "Jefe Máximo". Se hablaba, y no era inverosímil ni mucho menos, de un levantamiento de los partidarios de Calles, pero por alguna razón no se realizó, y un buen día, el "Jefe Máximo" de la revolución y su antiguo hombre fuerte, Luis Morones, fueron expulsados sin ceremonia al otro lado de la frontera. La expulsión de Calles, la hazaña política más espectacular jamás vista en México, fue celebrada por la gran mayoría de los mexicanos.²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 310.

²⁸ *Ibid.*, p. 312.

²⁹ *Ibid.*, p. 313.

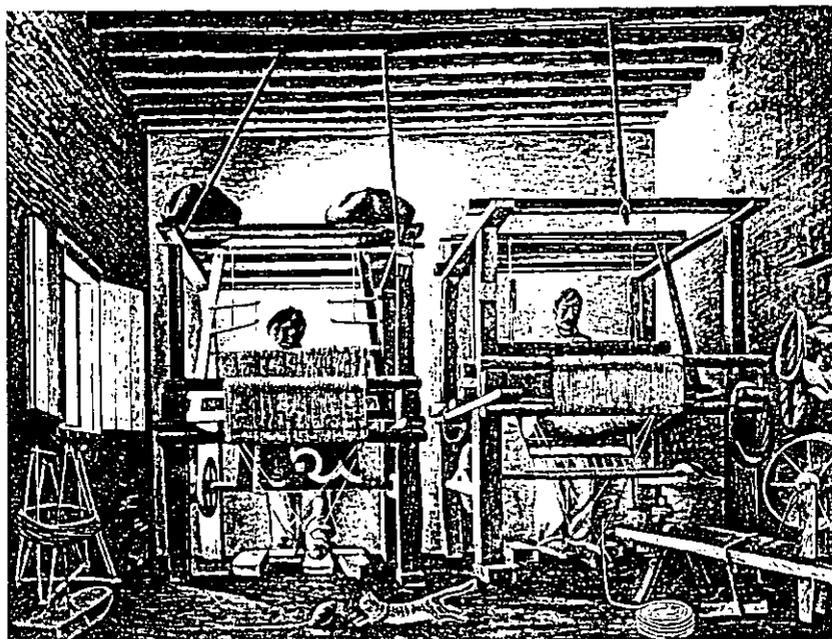
Con el Cardenismo terminó un ciclo revolucionario caracterizado por tener algunas peligrosas afinidades con los regímenes dictatoriales anteriores, cuando menos en lo que se refiere a la petrificación personal en el poder. Para esas alturas, el nacionalismo revolucionario mostró una dinámica transformativa pero no exenta de contradicciones y problemas que iban mas allá de las ideologías que se desearon poner en práctica.

Es posible que con relación a lo anterior, Antonio Ruiz haya sentido una especie de ambiguo compaginamiento con los temas y las ideologías del nacionalismo, como resultado de su profunda y arraigada convicción tradicional, por lo que finalmente adoptó al nacionalismo con el único fin de mantenerse vigente dentro del mundo del arte mexicano del siglo XX.

En este respecto, la obra de Ruiz muestra un cierto aire de inseguridad, que muchos han identificado como timidez, seriedad o incluso ingenuidad. Lo cierto es que, mientras el artista trabajaba lenta y detalladamente en cada uno de sus cuadros, sus contemporáneos se animaban rápidamente, no sólo a incursionar como pintores de encargo del gobierno nacionalista, sino que a principios de siglo viajaron a Europa y Estados Unidos, pintores como Diego Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo, continuaron su formación artística en otros países del mundo, pese a la turbulencia política que vivió el país. Tamayo, por ejemplo, no quiso introducirse de lleno en el movimiento nacionalista, y por ello decidió viajar a Nueva York a conocer el mercado artístico en ese país, introduciendo así, el arte mexicano en los Estados Unidos. Las tendencias que ahí conoció, lo impulsaron a desarrollar lenguajes artísticos nuevos en su pintura, combinándolos con su propio sentimiento arraigado en las expresiones de arte prehispánico. La evolución de estos pintores, así como la cantidad de cuadros realizados durante su vida, superan en gran medida a las del Corcito. Había muchos preceptos que Ruiz no pudo cambiar, y que le dificultaron el camino entre los pintores que se comprometieron, cada quien con su estilo con el movimiento nacionalista.

Con el objetivo de ver esto con mas claridad y para iniciar el análisis interpretativo de la obra de Antonio Ruiz, es importante señalar que durante estos años surgieron algunos de los cuadros que, a criterio del autor, son probablemente los de mayor calidad artística dentro de toda la producción de Ruiz. A pesar de la antes mencionada ambigüedad del Corzo con respecto a la creciente corriente nacionalista. Un excelente ejemplo de lo que logró Ruiz durante esta periodo es *Telares Indígenas* (1925), un formidable cuadro en el que describe el interior de un taller de textiles artesanales. La

escena es de un realismo asombroso, muestra a dos artesanos, uno con rasgos indígenas, y otro quizá mestizo, en un cuarto bañado en color sepia. El manejo de la perspectiva, permite captar todo el espacio. La luz de la tarde penetra a través de una ventana lateral, inundándolo de un ambiente un tanto nostálgico. Los telares, las ruecas, las paredes, y una techumbre alta con vigas de madera, componen un escenario nutrido de sensaciones. En el muro derecho, un pequeño altar introduce una luz tenue que enriquece el cuadro, añadiéndole un sentido simbólico, que no distrae la atención de los absortos artesanos. El olor a madera, a lana cruda, a encierro pesado, el silencio interrumpido sólo por el roce de los carretes de los telares son tan evidentes, que el espectador fácilmente puede sentirse un habitante más del cuadro, y no se sorprendería de ver, de pronto, el cuadro en movimiento. El realismo con el que Antonio Ruiz trabajó está escena laboral de la vida cotidiana, sin confundir lo urbano de lo rural, es sobresaliente. En este cuadro, el costumbrismo que retrató el pintor está exento de cualquier tipo de crítica y no es el móvil para tratar una temática en especial. Simplemente logra una calidad extraordinaria, un realismo casi fotográfico. Sólo un gatito jugando con una madeja de estambre, interrumpe una composición tan silenciosa pero elocuente como la que presenta Ruiz en sus Telares Indígenas.



Telares Indígenas. 1925

Para continuar con el presente análisis, ahora me ocuparé de el cuadro titulado, *Niño durmiendo*, también de 1925. Esta obra es el retrato de un niño dormido tendido de costado sobre un claro, en medio de la vegetación. A pesar de tener rasgos claramente indígenas, su vestimenta indica que no es un campesino o un pastorcito. La camisa impecablemente blanca, con mancuemillas en los puños, el pantalón oscuro, ajustado, las botas de botón, incluso el corte de cabello, muestran cierta holgura económica. El contenido del cuadro no pretende retratar el sueño de un indito, sino el de un niño mexicano. El trabajo de la vegetación dentro de esta escena es maravilloso. Recuerda al manejo primitivo de Rousseau, con hojas gruesas, llenas de color. La construcción de la figura del niño y el manejo de algunos detalles, como los dedos de las manos o los rasgos de la cara, tienen una evidente similitud con el trabajo de otros pintores contemporáneos al Corcito, como por ejemplo Diego Rivera

y Jean Charlot. Aquí cabe señalar que es posible que este peculiar parecido sea en realidad la influencia que recibieron los tres de la escuela italianizante, producto de sus estudios en la Academia.

Niño durmiendo es un cuadro apacible, sereno sin mayor rebuscamiento, la temática es superficial, pero el objetivo artístico se alcanza con sencillez al igual que en *Telares indígenas*, con una claridad que no requiere de la intelectualización del contenido o la búsqueda de simbologías o analogías inexistentes en este cuadro. La percepción que recibe el espectador de esta obra, desgraciadamente desaparecida en la actualidad, es completamente sensorial. El tema sin pretensiones, libre de pedantería, es, repito, una explosión de vegetación encubriendo el sueño de un niño. Esta obra ejemplifica que los temas mejor logrados y desarrollados, de mayor creatividad y promesa artística en la vida del Corcito corresponden a sus inicios como pintor.

Se ha dicho de aquel y de otros cuadros, que presenta influencias de la corriente *naif* de los neo-primitivistas como Rousseau. No obstante que en *Niño durmiendo* muestra elementos típicos de dicha corriente artística francesa, existe una contradicción evidente en este tipo de análisis; si bien la temática es ingenua, los personajes se relacionan más con el significado literal de la palabra *naif*, que con el concepto ideológico y artístico del término. Es entonces un estilo *naif* mexicano, de temática ingenua y poco dramática como podría ser calificada; en esta etapa la obra de Antonio Ruiz presentó una especial y original aproximación a la realidad que, sin embargo, como hemos apuntado a lo largo de este trabajo se fue distorsionando hasta terminar en un estilo incongruente y al parecer del autor falto de talento e inspiración.



Niño durmiendo. 1925

No cabe duda que al observar estos cuadros, realizados meses antes de que el artista partiera a Los Ángeles, California, las expectativas de evolucionar su pintura eran claras y su juventud prometía un desarrollo particularmente productivo.

“Mañana salgo ángeles escíbeme ya sabes deseos te abraza...

Antonio”³⁰

Los Ángeles, no obstante ser llamada la Meca del Cine, no era un paraíso artístico como París o Nueva York; Ruiz no viajó a Europa a estudiar pintura como lo hicieron muchos de sus compañeros, la decisión de viajar a California en un personaje como Ruiz es simbólica. Al igual que cientos de sus contemporáneos, sintió la inquietud de alejarse de su patria. Los motivos pudieron haber oscilado entre la esperanza de encontrar una tierra más fértil para sembrar las semillas de su arte, y la desesperación de enfrentar sus propias limitaciones como pintor en una época en la que comenzaron a destacar artistas producto de una generación excepcional en México.

Antonio Ruiz llegó a los Angeles los primeros días de enero de 1926. Su decisión de viajar a los Estados Unidos derivó, entre otros motivos, de la opinión de Miguel Covarrubias, quien ya había logrado prestigio como pintor y fama por su trabajo como caricaturista en las revistas *Vanity Fair* y *Vogue* de Nueva York y que le sugirió a Antonio que viajara a los Estados Unidos, ya que él, Covarrubias, notaba que en este país había interés por el carácter innovador del arte mexicano

Cuando Antonio Ruiz llegó a Los Angeles, encontró una ciudad extraña y desconocida, con diferentes costumbres y maneras de vivir. Llevó suficientes ahorros para financiarse la aventura de su vida. En su patria, Antonio también dejó algunas cosas pendientes y quizá ante la duda de tener que volver a México, no se dio de baja en su empleo. Las preocupaciones eran grandes, pero lo desconocido tuvo también algo extremadamente atractivo: probar suerte en un lugar en donde nadie lo conocía y abrir la puerta a nuevas oportunidades. Por otro lado, Antonio mantuvo una estrecha relación epistolar con su novia Merced, y aun cuando la distancia que los separó era enorme, por lo menos, en ese momento, ambos compartieron la experiencia de vivir en tierra extraña.

³⁰ APAR, telegrama de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York, México, 6 de enero de 1926.

Antonio tuvo que caminar mucho y esforzarse por aprender lo necesario para darse a entender en esa ciudad. El contacto que rara vez tuvo con paisanos mexicanos se debió a la casualidad o como vehículo para contactar a alguna persona. Antonio Ruiz no deseó rodearse de compatriotas, al contrario, como describió muchas veces en sus cartas a Merced, deliberadamente no quiso fomentar en Los Ángeles el contacto con mexicanos, y no obstante que sus ideas y pensamientos respecto a México eran recurrentes, los mexicanos y la ideología característica del medio artístico le molestaban; la visión que tenía de su país, y de sus compatriotas, era en ocasiones muy conflictiva. A pesar de que sintió un gran afecto por México, como un concepto abstracto, y por los habitantes a los que él, en una actitud un tanto paternalista llamaba *sus inditos*, jamás pudo suavizar la ira que le ocasionaban los chismes, las artimañas y la forma tan peculiar de ser de sus compatriotas mexicanos.

(Pobrecito México, si vieras como lo quiero de repente) pero ya te dije cómo es el México que yo quiero, tal como es, pero sin gentes sólo con indios. ¡Quiero tanto a mis inditos! ¿Te acuerdas del que nos hizo reír tanto en tu rancho?— Me equivoqué no es tuyo, es de tu papá, pues tuyo será sólo lo que yo tenga.³¹

Sin embargo, Antonio Ruiz nunca dejó de ser un mexicano que se desenvolvía en Los Ángeles como cualquier otro connacional que hubiese llegado en sus condiciones. Supo del riesgo que implicaba haber llegado a esa grandiosa ciudad “de oportunidades”, solamente para terminar lavando trastes en un sucio café. En otra carta a Merced que data de esta etapa, se refirió al destino que lo condenó a la soledad desde su niñez, por tanto su aislamiento no estaba circunscrito a la estancia de Ruiz en Los Ángeles, sino que era un sentimiento que lo acompañó gran parte de su vida. “Desde niño me he visto solo, y siempre he sufrido por esto. ¿Porqué a veces mi destino será tan cruel conmigo?”³²

Ahora sí siento una enorme necesidad de tener alguien a quien contarle mis cosas y deseo cuanto antes tener algo definitivo y casarme lo más pronto posible, pues la vida para mí es tremenda sin tener un ser que me comprenda y me quiera cerca de mí. Ya no quiero querer de lejos sino de cerca pues es a veces desesperante sentirme tan completamente solo.³³

La unión que ansió lograr con Merced le dio de alguna manera la fuerza de comenzar a vivir como la persona en la cual se convirtió.

³¹ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York, Los Ángeles, Calif., s/f.

³² APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York, Los Ángeles, Calif., s/f.

³³ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York, Los Ángeles, Calif., 22 de febrero de 1926.

“Porque la vida sin ilusión no es vida y no tiene aliciente trabajar solo por trabajar. Si lo hago es porque necesito hacerlo para llegar hasta tí. Mi temperamento siente una formidable rebelión que gracias a que me contengo con riendas de acero...”³⁴

El noviazgo que unió a Merced y a Antonio durante los años de ajuste personal y profesional fue de gran ayuda para el Corcito. Ambos añoraban los días en los que pudieran dejar a un lado la distancia, las inclemencias de las situaciones individuales. Mantuvieron despierta la ilusión, y se puede decir, que a pesar de la dificultad de una relación de este tipo, la que ellos tuvieron, fue sincera.

“Yo te he tomado a tí, porque eres ideal como yo, porque tú tienes en el alma algo que no es la vulgaridad de la vida y cuando tu y yo vivamos juntos y te des cuenta completa de mi manera de ver la vida, tal vez te convencerás de porque la vulgaridad es odiosa.”

“Pero en fin, a veces me siento tan infeliz que es posible que lo que tanto te digo que haría sean puros sueños. Tú ves la vida más real que yo, ojalá todo sea locura mía, pero a veces tengo como presentimientos de algo que yo mismo no sé.”³⁵

Finalmente, las presiones a las que estuvo sujeto en los Angeles, afectaron la salud de Antonio: la lejanía de Merced, su difícil situación laboral, su lenta adaptación a la cultura y al idioma, y por añadidura, la soledad. En varias cartas dejó entrever su estado anímico quejándose de sus males, que a pesar de no ser graves, lo remitieron al doctor: “Fui a ver al médico y me dijo que tenía anemia cerebral y me recetó un tónico y me recomendó ir a nadar a la piscina por las tardes.”³⁶

La enfermedad que se le diagnosticó a Antonio como *anemia cerebral* era, como él mismo supuso, un mal de los nervios, tal vez incluso síntoma de una depresión severa ocasionada por las tensiones, y que el carácter de Antonio no pudo manejar. Le costó mucho trabajo superar por completo su condición anímica, pero no se dejó vencer, diariamente salía a caminar y por las tardes escribió cartas a sus hermanas y rigurosamente a Merced, contándole a detalle sus impresiones del día; describió sus actividades, su dieta, sus pensamientos, y cuando algo importante ocurría respecto a algún probable empleo, también lo comentaba.

De las cartas que escribió a Merced, y a las que ella con dedicación le contestó puede inferirse que Antonio, en ese momento de su vida, disfrutó de una extraña soledad, era una etapa de introspección y búsqueda individual, era una forma honesta de aprender de la vida.

³⁴ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Los Ángeles, Calif. 1926.

³⁵ Ibid.

³⁶ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Los Ángeles, Calif., 2 de abril de 1926.

Consideró que a partir de la reflexión él podía controlar las intensas pasiones que vivía y que también sufría, como lo describe textualmente: "para ser feliz no hay como reflexionar siempre las cosas antes de hacerlas, así si se sale la cosa mala, no es culpa de uno."³⁷

Sin embargo, el temperamento de Antonio no lo dejó disfrutar, como lo hubiera podido hacer cualquier otro hombre de su edad, de todas las opciones que presentaba Hollywood a sus habitantes, prefirió ser un observador, un retratista de todo lo que lo rodeaba y llamaba su atención. Al mismo tiempo, se concentraba en la búsqueda de respuestas personales; puso a prueba su constancia y su entereza espiritual, valores que Antonio guardó celosamente en todos los aspectos de su vida. El Corcito admiró la organización con la que se desempeñaban los norteamericanos, y la fría franqueza con la que lo trataron como candidato para obtener empleos, pero por otra parte le desagradó la vanalidad, y en general la manera de vivir tan superficial que ellos tenían. "Ni puedo aceptar la estúpida vulgaridad de la vida. Y cómo estos gringos son tan frívolos y tan vulgares, el ambiente me sofoca a veces porque no encuentro nada que vaya conmigo."³⁸

La mentalidad que caracterizó a Antonio Ruiz, era de una severa y profunda corrección moral que lo llevó constantemente a comparar su nueva realidad con la que estaba acostumbrado en su propio país. Ruiz sintió en muchas ocasiones esa hiriente diferencia, en Los Ángeles no había indios que lo entermecieran o ablandaran su espíritu endurecido, como sucedía en México, los mexicanos y los norteamericanos que le salieron al paso eran diferentes, mientras él añoraba la libertad que anheló encontrar en un lugar lleno, repleto de lo que podría llamarse soledad.

Así es la vida, cuando uno necesita consuelo es cuando le dan garrotazo y todo por puro llorón, pero la experiencia, nada más que cuando uno sufre solo se vuelve uno muy reservado, muy discreto precisamente para no cansar a las gentes. Si vieras hace tiempo así era, completamente reservado, porque así la gente no sabía ni conocía mis sufrimientos y no me huía, pero ahora no sé que me pasó, nunca me había sentido tan cobarde de la vida, como en días pasados. Afortunadamente todo ha cambiado y aunque he quedado débil y con la depresión nerviosa, espero que pronto me restableceré y me volveré de acero.³⁹

Antonio se dedicó durante los meses que radicó en Los Ángeles, a buscar la oportunidad que le abriera la puerta al mundo artístico. En algunas de sus cartas a Merced mencionó que un amigo, al que

³⁷ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Los Ángeles, Calif. 1926.

³⁸ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Los Ángeles, Calif., s/f., 1926.

³⁹ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Los Ángeles, Calif., 8 de abril de 1926.

nunca identificó, le presentó a algunas personas y le aconsejó acerca de los sitios en los que podría ir a presentar su portafolios de trabajo. Con la esperanza de encontrar un empleo, Antonio Ruiz llegó a pensar en las grandes compañías y estudios cinematográficos, que en ese entonces estaban en un auge importante por las grandes producciones del cine. Visitó los estudios de la Metro Golden Meyer y First National Pictures (estudios de artistas unidos), en este último, existió la oportunidad de trabajar en los sets como parte de los escenógrafos, en un proyecto filmico en el cual tomaría parte Rodolfo Valentino, afamado actor de origen italiano. Desgraciadamente para el Corcito, Valentino falleció antes de comenzar la producción, cancelándose la filmación. Más tarde Antonio visitó los estudios de Fox sin encontrar, una vez más, ninguna oferta definitiva de trabajo.

Era una época en la que el mismo auge del cine saturó el campo de trabajo; la competencia entre escenógrafos y pintores era enorme, y las oportunidades que tuvo Antonio Ruiz en esta etapa de su vida profesional no fueron tan prometedoras como lo había imaginado. Con relación a su búsqueda laboral escribió:

Ayer en la tarde fui a los estudios de artistas unidos (First National Pictures) adonde trabaja Valentino y llevé mis chácharas. También me dijeron que ya me llamarían, pero nada más, y eso no me consuela. Ahora voy a ir a Fox a ver a un tipo que me dijo que fuera a verlo allá, es americano y también dice que desearía que me quedara allá, en fin ya no sé nada.⁴⁰

Sin embargo siguió buscando, escribiendo cartas a su novia y a sus hermanas, conociendo gente, cambiando de domicilio, explorando la ciudad y lo que ella podía ofrecerle, sondeó también el cimientto de su propia personalidad: se estaba convirtiendo en un pesimista.⁴¹

Tras varios e infructuosos intentos laborales Antonio Ruiz por fin encontró un empleo, iniciando así los días en la que vio con más optimismo su estancia en Los Ángeles. El 4 de abril de 1926, a cuatro meses de su llegada consiguió trabajo en un teatro, donde fue contratado para decorar algunos muros interiores. El diseño pictórico elegido por el Corcito fue de tema egipcio. Existe un boceto de este trabajo en el Museo de Arte Moderno en Toluca, estado de México. El trabajo policromático realizado en el teatro le devolvió el optimismo y la energía para seguir adelante. Al fin estaba haciendo lo que le

⁴⁰ *APAR*, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Los Ángeles, Calif., 25 de febrero de 1926.

⁴¹ *APAR*, correspondencia diversa de Antonio Ruiz, producida durante su estancia en la ciudad de Los Ángeles, Calif. En estas cartas el pintor repitió en varias ocasiones su visión de la vida. El pesimista no odia la vida, pero la vive con obligación y recato.

gustaba: pintar, y los difíciles meses anteriores bien habían valido la pena. Los honorarios que recibió Antonio por este trabajo fueron diez dólares diarios, lo que le permitió organizar su tiempo y su estilo de vida. En una de las múltiples cartas que escribió a su Merced, Antonio describió con mucho detalle la estructura de su vida cotidiana. Se levantaba a las seis de la mañana, se aseaba, y tomaba un desayuno ligero. A las siete de la mañana tomaba el tren que pasaba frente a su domicilio llevándolo en un trayecto de una hora hasta el teatro. El tiempo que laboraba se le pasaba rápido, algunas veces, mientras pintaba, se proyectaban en el teatro algunas películas, o como él las llamó, vistas, de diferentes temas y lugares; a la hora del almuerzo, al mediodía, comía un emparedado y proseguía con su trabajo; a las cinco o seis de la tarde, se retiraba, tomando el tren que lo llevaba de regreso a casa. Antonio también dedicó tiempo a ejercitarse físicamente y por recomendación médica iba a nadar a uno de esos estanques que tanto le llamaron la atención los primeros días de su estancia en Los Ángeles. Al terminar, regresaba a su domicilio, tomaba un baño y se dedicaba a escribir las cartas que comenzaban a apilarse en su escritorio. Varias misivas enviadas a Merced durante esta etapa estaban decoradas con cabezas de faraones y faraonas en acuarela; algunos escritos eran solamente un corto mensaje con un dibujo más detallado de su inspiración. A diferencia de otras cartas que envió a su novia, Antonio plasmó por primera vez, y para variar, optimismo y buen humor, reflejo de su satisfacción personal. “Pero pinto rete sabroso. Me estoy dando vuelo. Y no te imaginas el furor que están haciendo ya cada rato entran a verla y me preguntan (no les entiendo) y les contesto y (ellos tampoco me entienden) pero como la pintura habla todos los idiomas ¡¡adelante!!”⁴²

El trabajo en el teatro duró alrededor de un mes, tiempo en el que como ya se mencionó, los ánimos del Corcito se recuperaron un poco. Los días que siguieron lo volvieron a colocar en una situación parecida a la que se enfrentó al principio de su estancia en Los Ángeles. Sin embargo, el optimismo que le trajo el mes de libertad creativa y de desahogo personal en el teatro, reforzaron su afán por continuar la búsqueda fuera de su país. Su estancia en California no fue lo suficientemente satisfactoria como para que Antonio se estableciera definitivamente, al menos no por el momento.

⁴² APAR. carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York de Los Ángeles, Calif., el 15 de abril de 1926.

Por otro lado, los pensamientos que agobiaron al pintor estaban también invadidos por una negación silenciosa de volver a México. La situación de los artistas no era atractiva, ni las circunstancias eran las óptimas para retornar y enfrentarse con uno de sus mayores retos: el medio artístico.

En una carta a Merced, Antonio escribió al respecto lo siguiente:

Lo mismo no hallo qué hacer, cuando esté contigo te contaré tantas cosas que nunca te las diré por carta, pues serían chismes y odio el chisme, pero cuando platiemos verás como he tenido desengaños. A veces me siento profundamente desalentado y siento ganas de regresarme a Tampico, pues creo que en México ahora sería tan difícil la cosa como aquí, y además me perjudicaría de nuevo; ¡si vieras como estaba yo echado a perder! Me había vuelto un holgazán, y con tanta bola de chismosos con quienes trataba me habían enfermado el espíritu.⁴³

Para Antonio los bienes materiales y las comodidades que daba el dinero no fueron tan significativos ni pretendió un éxito repentino de este estilo, lo importante para él estaba orientado más hacia lo moral y las cuestiones intelectuales. Quiso encontrar otro tipo de estabilidad por la que pudiera sentirse satisfecho, una que le permitiera ofrecerle a Merced un patrimonio digno y propio. Tenía confianza en lo económico porque sabía que le esperaban tiempos de largas horas en espera del futuro. Su obra, que hasta ese momento era reducida, representó el inicio de un camino personal que le retribuyó en otros aspectos de manera equivalente al monetario. En estos momentos su futuro como pintor era incierto, el primer paso que dio en esa dirección no fue tan sencillo como tal vez esperó, sin embargo, no se dejó abatir. En una carta a Merced mencionó esa ideología en relación con su trabajo, y a su futuro, describiéndolo de la siguiente forma:

Yo no tengo ningunas pretensiones pues estoy dispuesto a coger lo que me den, la cuestión es empezar y en mis condiciones se tiene a veces que pasar por cosas durísimas, ni tampoco creo que el resultado de mis esfuerzos sea inmediatamente recompensado, quien sabe si para subir necesite años, sólo Dios lo sabe y tendré que luchar sin descanso día a día hora a hora hasta que pueda salir mejor, pues no te creas que mi esfuerzo llegue a la ambición, pero sólo deseo que el horizonte donde viva tenga más luz que los otros.⁴⁴

Durante los últimos meses que estuvo en Estados Unidos, recibió algunas ofertas de trabajo que implicaban viajar a países como Colombia y China, así como el de embarcarse en un buque petrolero. Sin embargo, no especificó en sus cartas el trabajo que debía desempeñar en estos lugares. Al parecer

⁴³ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Los Ángeles, Calif., el 8 de marzo de 1926.

⁴⁴ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Los Ángeles, Calif., s/f, 1926.

ninguna de las ofertas le interesaron demasiado, como para considerarlas, seguramente por dos motivos cruciales: la distancia que lo alejaba aún más de Merced, y porque probablemente estos empleos no tenían nada que ver con su oficio. Finalmente decidió aceptar un trabajo que una empresa petrolera norteamericana le ofreció en Tampico, Tamaulipas, poniendo fin a su estancia en Estados Unidos. Su retorno a México dio pie al inicio de su madurez como artista.

Antonio Ruiz decidió regresar a su país, mas no a la ciudad capital, comenzó su trabajo en Tampico alrededor del mes de julio de 1926. Todavía en aquellos años, la explotación petrolera era permitida a las compañías extranjeras en nuestro país. Sin embargo, según se puede leer en las cartas que continuó escribiendo a Merced, llegó a despreciar su trabajo. Los problemas y las angustias que vivió en Los Ángeles, aunque por motivos diferentes, se acentuaron durante su estancia en Tampico. La relación con el que fuera su jefe, un norteamericano del cual no mencionó el nombre en sus cartas, tampoco era estrecha, por el contrario, era bastante mala. La ciudad y el puerto no le desagradaban, pero odiaba su trabajo, odiaba la actitud con la que tuvo que enfrentarlo y en su interior renacieron los viejos rencores. La necesidad económica que lo incitó a aceptar el empleo, le llegó a parecer patética y detestable, además la inestabilidad emocional retoñó de nuevo. En las cartas que escribió a Merced durante su estancia en Tampico plasmó muy escuetamente su sentir respecto al trabajo. Comentó a su novia la enorme necesidad de verla, y poder, al fin, compartir sus vidas. Así mismo, dejó brevemente descrito el sentimiento que lo embargó por las circunstancias que estaba viviendo. --"además de odiar el maldito dinero de este mundo desprestigiado y estúpido, quisiera ser campesino y vivir al margen de todo y todos, me siento muy mal y así me voy a volver loco."⁴⁵

Antonio Ruiz trabajó en Tampico hasta fines de enero de 1927, fecha en la que afortunadamente, como él mismo escribió, se agotó el trabajo. En una carta que envió a Merced a Nueva York, le informó de su partida a la ciudad de México planeada para los primeros días del mes de febrero de 1927. Es posible suponer el sufrimiento que debió padecer en aquel lugar al que calificó como *insoportable*. Antonio se sintió aliviado con la decisión de abandonar el puerto y a su antiguo jefe, quien era, según su descripción, *un gringo que estaba loco*.⁴⁶

⁴⁵ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Tampico, Tamps., fines de 1926.

⁴⁶ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. Tampico, Tamps., fines de 1926.

Antonio Ruiz se embarcó en Tampico rumbo a Veracruz, de donde viajó a la capital del país. Durante la travesía por el Golfo, sus pensamientos se concentraron en la ciudad de México, sin embargo, a su llegada, redescubrió el viejo sentimiento de insatisfacción que le había causado la ciudad años atrás. La estancia en Los Ángeles tampoco fue del todo sobresaliente, pero le mostró que la realidad no era tan sencilla. La comparación que trazó entre ambas experiencias, le sirvió para establecerse, no del todo convencido, pero con cierta resignación, temporalmente en la ciudad de México. Antonio escribió a Merced la siguiente reflexión: "de nuevo en esta ciudad tan triste y polvosa y adonde la gente sufre la espantosa miseria que se nota en todos lados. Pero en fin me siento más tranquilo y veo, veo con los ojos abiertos la vida lenta y tranquila de esta gente".⁴⁷

Antonio se estableció en su casa de Tacubaya, la cual había dejado a cargo de sus hermanas durante el año de ausencia. Su vida cotidiana se adaptó lentamente a las costumbres conocidas por él, y a pesar de no estar exaltado y feliz por su regreso, se sintió tranquilo y en espera de nuevas transformaciones y cambios.

Durante los años siguientes el Corcito tuvo múltiples empleos, todos ellos relacionados de alguna manera con sus tres campos de conocimiento: la pintura, el dibujo, y la arquitectura. Además también formó su familia, conjugando así sus intereses más queridos.

El primer empleo que tuvo Ruiz tras su llegada fue en la Secretaría de Educación Pública, donde retomó su labor como profesor de dibujo en las escuelas públicas primarias y secundarias. Este tipo de empleo dentro de la burocracia mexicana, orientado hacia el arte, creó ciertos conflictos en él. Le molestaban los chismes, las indiscreciones, la ineficiencia y el desorden.

Durante los primeros meses de 1927, su novia continuó viviendo en Nueva York, sin embargo, al parecer, los problemas familiares ocasionados por su padre comenzaron a resolverse, facilitando así el regreso, tan esperado por Merced y Antonio, de la familia Pérez Correa a la capital mexicana. Poco antes de que ella volviera, éste le comunicó sus planes para volver a Los Ángeles, ya casados, en vista de que la situación en México se presentaba difícil en cuanto al medio artístico y a las oportunidades de trabajo. Le comentó también que entre tanta gente y ayudados por su cariño, podían salir adelante

⁴⁷ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York. México, D.F. s/f.

en Estados Unidos mejor que en México, ya que el ambiente era, como él mismo lo calificó, *feo*, lleno de gente que vivía del chisme y que se mordería si pudiera.⁴⁸

Por otra parte, al parecer, el padre de Merced tampoco estuvo de acuerdo con la relación que ambos sostuvieron, probablemente por su profesión y su condición económica. Sin embargo, una vez que ella volvió de Nueva York, Antonio y Merced pudieron contraer nupcias el 30 de diciembre de 1927, matrimonio del que resultaron dos hijas: Marcela, nacida en 1929, y Vilma, en 1930.⁴⁹

En esos años Antonio Ruiz laboró en distintas dependencias gubernamentales como profesor de dibujo, en la mayoría de ellas por un lapso no mayor a un año. En 1928 trabajó en el Colegio Militar y en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas a las que renunció en 1929, año éste en que ingresó a la Secretaría de Salubridad y Asistencia, misma que dejó en 1932, cuando tomó el puesto de profesor en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional donde permaneció, con algunas interrupciones, hasta 1942. Su más importante colaboración en el IPN fue el establecimiento de la clase de maquetas, inaugurada por el Corzo como el primer taller de este tipo a nivel nacional.

Entre 1935 y 1936 participó como jefe del departamento de escenografía en la empresa CLASA, donde intervino en la producción de dos películas: *Vámonos con Pancho Villa* y *Hotel Paraíso*, dirigidas por Fernando de Fuentes, con argumentos de Rafael F. Muñoz.⁵⁰ En 1937 fue contratado por el Departamento del Distrito Federal como profesor de dibujo industrial, impartiendo también, algunas clases de música. Al año siguiente, en enero de 1938 se comprometió como maestro de artes plásticas en la Universidad Nacional y en septiembre renunció a su puesto debido a que viajó con Miguel Covarrubias a San Francisco para asistirlo en la elaboración de un mural. Esta fue una experiencia positiva para el Corzo, ya que regresó a los Estados Unidos luego de más de una década. El resultado final del mural fue excelente, por lo que obtuvo el reconocimiento entre el público de San Francisco. El mural fue exhibido en The Golden Gate International Exposition en dicha ciudad en 1939, bajo el nombre de *Peasant of the Pacific* (Peón del Pacífico, trad.).

A raíz de este logro Antonio Ruiz fue entrevistado por Lou McLean, periodista del *People's Daily World*, el artículo *Artist Ruiz tells of relation of art and people's movement*, de la sección *People you*

⁴⁸ APAR, carta de Antonio Ruiz a Merced Pérez Correa en Nueva York, México, D.F. s/f, principios de 1927.

⁴⁹ Luisa Barrios Ruiz, *Antonio Ruiz "El Corcito"*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, s/p.

⁵⁰ *Ibid.*

should know, apareció el jueves 2 de febrero de 1939, e incluyó una fotografía de la obra *Verano* del propio pintor, quien se expresó sobre la relación del arte con los movimientos sociales, sobre su colaboración con Covarrubias, y de su viaje a Los Ángeles en 1926. También señaló la importancia de la unión de pintores afiliada a la CTM y su trabajo grupal con relación al Estado y a la Revolución mexicana. Lo importante de esta entrevista es la opinión de Ruiz acerca del objetivo del arte y su relación con el Estado y la sociedad.

El viaje de Antonio Ruiz a San Francisco incrementó el acervo epistolar con su esposa Merced, sin embargo, en comparación con la correspondencia que mantuvieron de novios, se puede notar el enfriamiento y un claro deterioro en su relación como pareja. Mientras Antonio estuvo en San Francisco, Merced escribió algunas cartas en las que le habló de su sentimiento por esta situación y su deseo de mejorarla. Incluso llegó a comunicarle su fe en que ese viaje pudiera reanimar tal vez su relación, por el hecho de que él se sentiría más joven y motivado. El apoyo y cariño incondicional de Merced, aún durante esta difícil etapa en su matrimonio, la llevaron a demostrarle a Antonio su comprensión. En una de las cartas fechadas a principios de septiembre de 1938, le mencionó a su marido su deseo por que consiguiera un empleo más estable y duradero en los Estados Unidos, para que se las pudiera llevar a vivir con él, y evitarle la pena de tener que regresar al México que *tanto le chocaba*.⁵¹

A casi once años de matrimonio, Merced comenzó a sentir una especie de desprecio por parte de Antonio, y en varias ocasiones así se lo hizo saber, manifestándole que *todo cambió*.

No existe en el archivo personal de Antonio Ruiz ninguna respuesta a las cartas de su mujer: "... no Toñín, de veras nunca lo sabrás, porque tú no ves en mí más que mala fe y malas intenciones (quizá la distancia te haga más comprensivo de mis cosas)."⁵²

"...me duele pensar en eso, sé que piensas en mí con horror, y sin embargo yo creo no haber dado motivo. ¿Cambiarán nuestras vidas? ¿Seguirá siendo la misma?..."⁵³

⁵¹ APAR, carta de Merced Pérez Correa a Antonio Ruiz en San Francisco, Calif., México, D.F., s/f 1938.

⁵² APAR, carta de Merced Pérez Correa a Antonio Ruiz en San Francisco, Calif. México, D.F., 16 de septiembre de 1938.

⁵³ APAR, carta de Merced Pérez Correa a Antonio Ruiz en San Francisco, Calif. México, D.F., 27 de septiembre de 1938.

La situación del matrimonio Ruiz durante estos años fue muy difícil y aunque en algunas cartas Antonio trató aparentemente de reforzar la confianza en Merced, las heridas no cicatrizaron por completo, y fueron empeorando, minando así, la felicidad de ambos.

De vuelta en México fue recontratado el 16 de marzo de 1939 como profesor de enseñanza vocacional en el Instituto Politécnico Nacional, reanudando así, la labor iniciada en 1932.

En cuanto a su producción pictórica entre los años 1936–1943, Ruiz se concentró especialmente en recrear los temas aceptados, es decir, el costumbrismo y algunas aproximaciones al nacionalismo político. Es importante señalar que Ruiz encontró una temática paralela que adquirió durante su formación previa, que, como se ha dicho antes, estaba basada sobre todo en los preceptos y fundamentos positivistas del siglo XIX. Citando a Leslie Bethel, en *Historia de América Latina*, se clarifica esta posición que Antonio Ruiz no pudo abandonar nunca en su producción artística: “En México, la narrativa del siglo XIX se había visto curiosamente retrasada, con una serie ininterrumpida de narraciones costumbristas, más bien episódicas, y más provinciales que regionalistas.”⁵⁴

De esta etapa en la obra de Ruiz emanan una serie de cuadros que al igual que los creados antes de su viaje a Los Angeles son de tipo costumbrista, pero en donde empieza a evidenciarse la transformación del artista y de los cuales merece ser analizado profundamente *El Verano de 1937* y *Carrera de cintas en Texcoco de 1938*.

Iniciaré con un análisis descriptivo del cuadro llamado *Verano (1937)*. Desde un aparador callejero, tres maniqués observan una escena abrumadora. Sentada en un banquito, ligeramente ataviada con un moderno traje de baño, un maniquí de resina parece disfrutar de un soleado día en la playa, su peluca rubia se esconde disimuladamente bajo un sombrero de holanes, mientras que sus pequeños pies se protegen de las inclemencias de la arena inexistente, cubiertos por unas sencillas zapatillas. Detrás de ella, un fornido hombre también de resina, rubio y bronceado, se mantiene parado debajo de unas frondosas hojas de banano artificial. Un tercer maniquí sin brazos, se expone a la mirada de los transeúntes, portando únicamente un ajustado traje de baño, una gorra de natación y unas sandalias de playa. Según la impresión que da este cuadro, Antonio Ruiz enfrentó a los dos mundos que conviven separados por un cristal. Uno, el aparentemente más atractivo, con seres inmóviles y sin vida, es completamente irreal, mientras que el otro, el de la pareja de observadores es angustiosamente real

⁵⁴ Gerald Martin, *Op Cit*, p. 186.

La crítica que realiza Ruiz en este cuadro, del cual actualmente está elaborando un trabajo doctoral Rita Eder, parece quedarse flotando entre el espectador y el lienzo. A pesar de que su tema central generalmente es el mexicano, Ruiz no escarba demasiado en las escenas cotidianas para hallar figuras y seres humanos que rebosan de sensaciones, pasiones, necesidades y vicios. El obrero, su *overall* y su mujer, están tan limpios, que no parecen estar admirando algo que no les corresponde, más bien parecen estar impactados por la representación de un modo de vida tan alejado de su realidad.



El Verano. 1937

Si el mensaje es el contraste entre las clases sociales como se ha dicho en otros textos, se puede concluir que, mientras la forma es extraordinaria, el manejo de la técnica supremo, y la calidad formal

del cuadro es digna de cualquier análisis de forma, el fondo queda en el aire, debilitado, tal vez, por el esmero del autor de perfeccionar cada uno de los elementos retratados.

El concienzudo trabajo técnico es, como se puede suponer, uno de los factores por los que este cuadro pierde impacto en su contenido y crítica social. Otra hipótesis es que Ruiz imprime, inconscientemente, su clasismo innato, descartando cualquier elemento que pudiera rebajar su composición, además de que no existe una comprensión y un compromiso real con la clase social a la que retrata.

En mi opinión personal, en este cuadro existe un exceso de neutralidad al representar las diferencias entre uno y otro lado del vidrio de forma ficticia, tanto la limpieza y brillantez del aparador como la pulcritud y serenidad de la pareja que observa desde afuera, acaban por transformar su contenido ideológico, es un cuadro de crítica social con un débil contenido nacionalista que está lejos de satisfacer lo que se puede considerar como una crítica social clara y con objetivos establecidos. Como en otros cuadros, Ruiz, no redime, ni critica. Únicamente expone ante los ojos del espectador una fracción de la realidad que lleva a una ambigüedad que hace analizar este cuadro desde una perspectiva únicamente formal, en vista que no logra desatar la curiosidad por el contenido social, que si bien es evidente también es muy limitado.

En el caso del cuadro *Carrera de cintas en Texcoco* y como explica el título, se describe una carrera de bicicletas organizada en uno de los caminos rurales de Texcoco, sitio de nacimiento del Corcito. Si este cuadro se analiza desde la perspectiva de aquellos atletas que toman parte en la carrera, se distinguen dos grupos bien delimitados a las orillas del camino. De lado izquierdo, sobre una barda alta están encaramados los típicos pobladores provincianos de la clase baja. Su vestimenta, pantalón de manta, sombreros de paja, jorongo y huaraches, delimita su posición social. Al pie de la barda, un grupo de muchachos vestidos a la usanza de la época, con pantaloncillos a la rodilla, calcetas, zapatos cerrados, sacos y gorras, animan a los ciclistas que pasan frente a ellos. Uno de los espectadores más animosos, detiene con su mano una bicicleta, uno de los elementos representados frecuentemente por Ruiz en sus cuadros. Al parecer, recargado sobre la barda, se retrata el propio Ruiz junto a Miguel Covarrubias. Al final de la barda un regimiento de soldados parecen cumplir con su obligación de estar presentes en esta carrera. Del otro lado de la carretera, están cómodamente sentados una serie de personas que también participan como espectadores del evento ciclista. A diferencia de los indios

sobre el alto muro, estos espectadores se refugian del sol bajo un toldo regimiento decorado con insignias patrias, holanes y banderines ondulantes. Dentro de este grupo de hombres hay algunas figuras de pie. Algunas de ellas son, supuestamente personajes de la política, que vestidos de traje de saco y pantalón obscuro, y camisa blanca, integran esa parte del cuadro. El júbilo característico de los espectadores de enfrente no es palpable entre los trajeados.

En esta escena no parece suceder nada fuera de lo común, excepto por un congelamiento temporal del espacio. El movimiento de las bicicletas y las caras concentradas de los atletas, son el punto culminante de este lienzo, cuya perspectiva abierta está trabajada con las ramas superiores de la hilera aparentemente interminable de los árboles que enmarcan el camino. Sin embargo, a través de una excelente calidad técnica, Antonio Ruiz presenta un momento detenido en el tiempo de Texcoco. Quedan evidentes los grupos sociales asistentes a esta carrera, su posición dentro de la sociedad, y el lugar correcto de cada objeto, figura, ser humano y animal. El manejo de la vegetación recuerda en su trabajo a la representación neo-primitiva de Rousseau, pero con una calidad extraordinaria, plástica y volumétrica. El colorido es así mismo fabuloso, aunque cabe señalar que la temática del cuadro gira en torno a la observación frontal del pintor y del espectador, que podrían ser sorprendidos por el repentino descongelamiento del cuadro, sin incluir ningún elemento para descifrar algún mensaje oculto detrás de las ramas, debajo de las pinceladas precisas, dando la impresión de un vacío de contenido característico de los cuadros de tendencia costumbrista. En este cuadro también se empieza a observar una adaptación del Corcito a los temas aceptados durante el nacionalismo. La vida cotidiana del México de la década de los treinta, a pesar de contar ya con una reunión de todos los grupos sociales dentro de una misma escena nacional, participan desde su lugar, segregario, de un evento cuyo fin es la recreación del pueblo.

El clasismo muy velado con el que se aproxima a la temática costumbrista es uno de los elementos más sutiles, pero constantes en la obra de Ruiz y que no aparece en su primera etapa. No se quiere decir que el ataque clasista haya sido su objetivo, por el contrario, es una expresión inconsciente, que trató de ocultar ya que hubiera sido contraproducente y paradójico haber atacado aquello que con tanto esmero, pero con un resultado insulso, trataba de rescatar en sus cuadros: la realidad mexicana. Como parte de su formación, y de su condición social, Ruiz reconoce las escenas cotidianas del México de carne y hueso, real y representativo de esa época, sin embargo, no siente un compromiso o compasión



Carrera de cintas en Texcoco. 1938

en el sentido objetivo con el pobre, con las clases sociales más bajas como fue el caso de algunos pintores netamente nacionalistas. Sólo las toma como excusa metafórica para producir una serie de cuadros que, a falta de un fondo evidente y profundo, se convirtieron en su práctica y manera de entrar en el competido mundo de la pintura que en esa etapa de la historia en México revierte muchos de los dogmas anticuados, y crea uno de los momentos más importantes en la historia del arte, no sólo en México, sino a nivel internacional.

El clasismo disfrazado de mexicanismo, que inconscientemente impregna Ruiz en este cuadro, no lo llevan a un arte folclorista, sino que lo enfila hacia la representación pintoresca de una realidad con una peculiar escasez de vitalidad y compromiso.

Después de su estancia en Los Ángeles encontró siempre otras ocupaciones, muchas de ellas relacionadas con el arte, que le permitieron proseguir privadamente con su pintura. El valor que representó ésta actividad estaba cimentada en el significado de su destino personal. No buscó abiertamente la trascendencia y el reconocimiento inmediato, tampoco el éxito económico, del cual incluso protegió a su obra.

Antonio Ruiz logró, sin proponérselo, desafiar al tiempo y al destino. Condenado por su propia esencia a una vida emocionalmente complicada, descubrió en la pintura una manera digna de subsistir y sobrevivir como ser humano.

Se consideró un pesimista y la aparente poca ambición material de la que sufrió lo convirtió en un hombre solitario y egoísta, ensimismado con el amor por su pintura. Estas actitudes lo limitaron en el gusto por disfrutar de la vida. Se volvió incapaz de inyectarle energía a su propia existencia. Llegó a despreciar su realidad, su condición como mexicano y su propio país.

Dudar que Ruiz amaba a su patria es como dudar del amor personal y subjetivo con el que el lector ama a la tierra que lo vio nacer. Pero hay que mantener una perspectiva de la relación que mantuvo aquél con su país, y los efectos que tuvieron los accidentes históricos sobre él. Su visión costumbrista, no representó el pasado ni los cambios y transformaciones históricas, el México capturado en su pintura no tuvo un contenido comprometido que expresara sentimientos a favor o en contra de cualquier postura. Era un retrato lleno de forma, pero de un contenido vacío, sin emociones, sin pasiones.

Capítulo III: Antonio Ruiz, un pintor de oficio.

El cardenismo estuvo marcado por grandes proyectos y resoluciones beneficiosas para México; el final del maximato, la reforma agraria, y sobre todo la expropiación petrolera, dieron un tono de grandeza al periodo cardenista. Las dificultades a las que se enfrentó el general Cárdenas y la dura crisis económica por la que atravesó el país, dieron una visión todavía más importante a la política del periodo. Las relaciones internacionales se tensaron sobre todo con los Estados Unidos, pero la nueva política del *buen vecino* de Roosevelt, aunada al inicio e ingreso de los Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial, acabaron de pulir las condiciones para que algunos proyectos cardenistas llegaran a buen puerto.

A la par de la intensa actividad política se registró una fuerte polémica alrededor de temas intelectuales y culturales, motivados principalmente por el grupo denominado *Los Contemporáneos* quienes empezaron a plantear nuevos esquemas y tendencias intelectuales diferentes al nacionalismo. El nacionalismo fungió como instrumento del Estado y ahí era donde radicaba su fuerza. “Como señala Carlos Monsiváis, el primer beneficiario directo del impulso del nacionalismo cultural es el grupo en el poder.”¹ Los contemporáneos, no obstante, buscaban nuevas formas de expresión más universales. Fue una generación, que perteneciendo a la Revolución no participó activamente en ella, lo que los colocó en una posición muy distinta a la de los viejos impulsores del nacionalismo revolucionario como José Vasconcelos.

Esta modalidad genera otra circunstancia importante para la forma en la que el debate continuará en 1932, cuando los contemporáneos extreman su crítica (desde su situación, a la vez incómoda y privilegiada, de generación que no vivió la Revolución pero padeció sus efectos: que no actuó en el campo de batalla ni en la tribuna revolucionaria, pero vivió la domesticidad circundante; que no descubrió “a México y a los mexicanos”, sino que los tomó por un hecho; que sufrió el aislamiento cultural determinado por la Gran Guerra y por la Revolución, al tiempo que observaba, como dice Paz, “la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una Plutocracia zafia y ávida”. Esta circunstancia es el hecho de que el nacionalismo convertido en razón de Estado se fortalece en los treinta sobre una paradoja: que “la fuerza sustancial del nacionalismo cultural” como dice Monsiváis, se hallara “en sus perspectivas nacionales”.²

La acción de los contemporáneos, grupo que no se refiere únicamente a escritores sino a una pléyade de artistas que se desarrollaron en diferentes ámbitos del arte y la cultura, se convirtió así en una nueva

¹ Guillermo Sheridan, *Entre la casa y las calles. Polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo*, en Roberto Blancarte, *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997. p 387.

² *Ibid*, p. 388.

manera de expresar la identidad nacional con una forma más universal o cosmopolita. Esta nueva inquietud de la primera generación post-revolucionaria atentó de cierta manera contra los principios mismos de la Revolución. Dejaron entrever involuntariamente el regodeo excesivo por lo nacional y en esa medida la demagogia que el Estado impuso como práctica común. El cosmopolitismo desencadenó una polémica, que ellos, *los Contemporáneos*, no iniciaron voluntariamente. Los nacionalistas no pudieron permitir su propagación a riesgo de deformar la idea que se consideraba como la única vía para lograr la unidad del país. “Una tendencia de opinión cada vez más cómoda y amplia decide, durante los años veinte, que los culpables de ese rezago (de la auténtica nacionalidad) son el último modernista, Enrique Martínez, el ateneísta ausente Alfonso Reyes, y, desde luego, *los Contemporáneos*.”³ Los ataques que se generaron alrededor del grupo de *los Contemporáneos*, se refieren a la forma en que según los nacionalistas, estos personajes dañaban y deformaban la identidad nacional. Una identidad que había sido necesaria instalar con el objeto de evitar que el país cayera en desgracia por su ambigüedad cultural, permitiendo a su vez que se lograra establecer un régimen diferente al porfirista. El gobierno se encargó de imponer y manipular hasta el grado de convertir esta ideología en la única verdad posible de la realidad mexicana.

Después de ampararse bajo el alma nacional, Nuñez Alonso formula varios delitos ya tipificados entonces por la tendencia adversa a los Contemporáneos: constituyen una mafia (están en contra de las personas, obras y cosas que se mantenían al margen del movimiento); son “iconoclastas” (no han tenido consideración ni respeto a aquellas personalidades que en el mundo artístico, literario y filosófico parecían estar consagradas con una veneración a perpetuidad); provocan desorientación literaria entre los jóvenes y son europeístas (se desentendían de los problemas nacionales).⁴

El grupo de *los Contemporáneos* conformado por personalidades de la vida cultural mexicana de la década de los treinta como: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, entre otros, respondió de forma diferente a los ataques presentados por este grupo nacionalista, que se dedicó a criticar más que su obra y trabajo, su posición ideológica frente al nacionalismo y su preferencia por temas y técnicas de expresión no enteramente nacionales.

³ Ibid, p. 389.

⁴ Ibid, p. 390.

Novo desdeñó la polémica, Gorostiza se auto excluyó del debate y Villaurrutia decidió no contestar. Jorge Cuesta fue de los pocos interesados en entrar a la polémica y defender cual era la posición del grupo frente a los ataques perpetrados por los nacionalistas. En las respuestas de Cuesta se denota una enérgica intervención juzgando a sus agresores de “fatuos y de misántropos”⁵ Cuesta respondió con la misma intensidad con la que los nacionalistas como Abreu Gómez y otros los habían atacado a ellos.

La irritación de Cuesta obedece a su convicción de que el *sentimiento nacional* que desean formar los nacionalistas, es la primera manifestación de algo que amenaza con convertirse en una *identidad nacional* decretada por el Estado. La postura, sostiene Cuesta, crea una hipótesis típica de todo nacionalismo; puede producir a la larga, en nombre del nacionalismo, una grave deformación en los verdaderos contenidos de la consciencia nacional.⁶

Fue en especial Cuesta, quien manifestó sus ideas contra las irregularidades que él detectó en el nacionalismo institucionalizado que representaba el Estado mexicano. Insistió en que el suyo era un grupo crítico, desconfiado e incrédulo, que se ha negado a la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición.

El grupo de *los Contemporáneos*, dijo, ha preferido adoptar *una actitud de pobreza* antes que robar o medrar como “los *revolucionarios* roban a la revolución. Los *nacionalistas* a la nación le roban. Los *modernistas* roban a la época. Los *exotistas*, los *mexicanistas* entre ellos, son ladrones de lo pintoresco”. Cuesta propone que el verdadero artista se distingue porque “no le roba a su país lo que tiene; él es quien lo da.”⁷

Los nacionalistas no pudieron contener las profundas reflexiones que hizo Cuesta sobre sus opiniones, y poco a poco los ataques se fueron convirtiendo en un discurso, que se enfocó a enaltecer las perspectivas nacionalistas con un leve intento de descalificar todo lo demás únicamente porque era, según ellos, extranjerizante. Uno de los nacionalistas empeñados en sostener el debate fue Abreu Gómez quien, pese a las contestaciones de Cuesta, siguió argumentando en contra de *los Contemporáneos*.

Abreu Gómez aboga por una literatura accesible y popular que sirva para organizar la cultura del pueblo, que sea proyección de un espíritu colectivo en marcha, que se ponga a la altura de las

⁵ Ibid, p. 392.

⁶ Ibid, p. 393.

⁷ Ibid, p. 394.

manifestaciones del arte y del pensamiento que ya han emprendido una misión que “resolverá o, más bien, sincronizará la evolución de nuestra personalidad.” El auténtico escritor de vanguardia, en consecuencia, será aquel que deje de imitar extranjerías, el “retaguardista” que busque la renovación de los poderes humanos, el escritor que contribuya al sostenimiento y a la organización de nuestra personalidad criolla, como lo hacen hoy Mariano Azuela, Martín Gómez Palacios, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz y Gregorio López y Fuentes.⁸

Aún para estas opiniones *los Contemporáneos* ya contaban con ideas propias, las cuales ni siquiera fue necesario lanzar al debate inútil que unos cuantos nacionalistas se empeñaron en provocar.

Es claro, ya en este momento, que el desencuentro entre ambas posiciones radica en diferentes aproximaciones de principio: la idea de Novo (“lo nacional que resulte de nuestra obra no nos habremos puesto a procurarlo”), la de Villaurrutia (nuestra obra es mexicana gracias “a que no se lo propone”) y la de Gorostiza (en pro de una literatura capaz de reflejar un México “espontáneo y sin artificios” insinúan una literatura capaz en la que la relación entre el artista y la realidad no sea “romántica”, es decir, “no se produzca a través de la lente cóncava de una teoría” —como dice Gorostiza— sino una literatura *clásica*, fabricada no desde las teorías (que forman) sino hacia las contradicciones (que buscan), como la que, cenital en el espíritu mexicano (por su origen bicápite: español e indio) aporte una especial conciencia de la nacionalidad.⁹

El aporte de *los Contemporáneos* a la cultura en México significó a la postre un verdadero antecedente de la universalidad con la que México empezó a convivir a partir de los años treinta. Abrieron otros puntos de vista y de esa forma lo modernizaron intelectualmente, permitiendo la entrada de nuevas ideas, que en algunos casos lograron en México gran aceptación, desarrollando en el país propuestas tan significativas como lo fueron en su mejor momento las nacionalistas.

Dentro de este marco de cambio y transición, los debates intelectuales no fueron un hecho aislado. La política del general Cárdenas también estimuló fuertes cambios dentro de la conciencia nacional, abriendo las fronteras a muchos *perseguidos* de la época. La presencia de León Trotsky, de los desterrados españoles y todos a los que el gobierno de Cárdenas aceptó y respetó, dejaron en México una huella que perdura hasta nuestros días.

La presencia de los intelectuales europeos, sobre todo de los españoles, en México de la década de la guerra, fue muy benéfica. A ellos debemos, en buena parte, la renovación de la cultura mexicana. Pero la política de Cárdenas en materia cultural padeció de graves limitaciones. No tuvo ninguna simpatía por la Universidad ni por los aspectos superiores de la cultura, quiero decir, por la ciencia y el saber desinteresados y por el arte y por la literatura libres. Sus gustos

⁸ Ibid, p. 395.

⁹ Ibid, p. 396.

artísticos –o los de sus colaboradores cercanos– tendían al didactismo pseudo–revolucionario y al nacionalismo.¹⁰

La participación de la primera generación post–revolucionaria en México y la apertura de la que se habló antes, hizo dar un paso importante a México dentro del concierto de las naciones. La revolución cultural desatada a principios de los años veinte con José Vasconcelos se transformó y siguió proponiendo sistemas que propulsaron la introspección y la exploración interior del país, pese a las mismas contradicciones que generaba el sistema político. Como consecuencia, México disfrutó durante esos años de una producción artística e intelectual muy brillante, a la par de las mejores manifestaciones culturales del mundo. México respiró tras años de comunión consigo mismo, un aire más universal y mexicano a la vez.

Al final del periodo Cardenista la respuesta ante la presión política no fue menos coherente y valiosa que sus acciones anteriores. Cárdenas renunció a continuar manejando el poder y le permitió a su sucesor Manuel Ávila Camacho que gobernara libremente. Esto representó un avance sustancial con respecto a la política impuesta por sus antecesores quienes se habían empeñado en manipular el poder hasta el último momento. No obstante la imposición del candidato Ávila Camacho en el PRM, nuevo nombre del partido revolucionario, la actitud de Cárdenas frente a los nuevos tiempos fue positiva para México.

En cuanto a la política propiamente dicha: bajo Cárdenas se gozó de gran libertad de expresión. Mérito inmenso. Otro no menos grande: Cárdenas fue el primer presidente que dejó voluntariamente el poder y que no quiso gobernar detrás del trono, como Calles. El *estilo* de gobernar de Cárdenas fue también admirable. Para los presidentes de México es muy grande la tentación de convertirse en ídolos; Cárdenas la resistió. Mientras estuvo en el poder, tuvimos la sensación, extraña entre todas, de que nos gobernaba un hombre, un ser como nosotros. Sin embargo, el cardenismo no intentó la experiencia democrática sino que fortaleció al partido único. El general Cárdenas siguió a los antiguos jefes revolucionarios que habían fundado al Partido Nacional Revolucionario, transformado por él en Partido de la Revolución Mexicana y que se llama ahora Partido Revolucionario Institucional. En esos tres nombres se concentra la historia de la burocracia política que domina al país desde hace medio siglo.¹¹

A la salida del general Cárdenas terminó la primera etapa de las transformaciones revolucionarias iniciadas desde el mandato de Obregón, dando paso a una segunda etapa inaugurada con Ávila Camacho y concluida con la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. Esta etapa ha sido denominada por algunos

¹⁰ Ibid, p. 398.

¹¹ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz. I. El peregrino de su patria*, México, Fondo Cultura Económica, 1992, (Col. Letras Mexicanas), p. 241, 242

estudiosos como el periodo *desarrollista*, ocurrido en los tiempos en que México entró a nuevas circunstancias internacionales ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial, lo que obligó a encarar los problemas sociales con un nuevo modelo de desarrollo nacional.¹²

Paralelamente y como efecto de la apertura intelectual impulsada por el grupo de *los Contemporáneos*, los preceptos más fundamentales del nacionalismo quedaron al descubierto.

El regodeo en lo propio, tanta autocontemplación, tanta alabanza a lo propiamente mexicano, comenzaba a verse mal. México se estaba asfixiando bajo el irrespirable ambiente ultranacionalista que había ocasionado la desenfadada búsqueda de "lo mexicano". Los resultados de este mexicanismo ya habían sido cosechados y quedaba vacío el horizonte social y cultural del país. Los llamados *Contemporáneos*¹³ estimularon las letras, el arte y la plástica, en un intento por no quedar atrás en la escena mundial.

Frente al carácter explícitamente nacionalista de la pintura mural mexicana, y a su logrado deseo de significarse por diferente en el panorama artístico mundial, los más importantes pintores de nuestro medio, desde hace unos veinte años, siguen con mayor o menor fortuna, con más o menos personalidad, las grandes corrientes del arte internacional, abrevado en sus fuentes parisinas o neoyorquinas. Si los pintores de "escuela muralista" se preocuparon muy directamente por crear un arte nacional, sus sucesores no muestran el menor interés en hacerlo, apoyados, en la afirmación de que lo importante es hacer arte, y todo otro contenido resulta irrelevante, cuando más se asienta la problemática sentencia de que "si soy mexicano, mi arte tendrá que ser mexicano".¹⁴

El llamado abandono de la cultura había ocasionado que se relajara el rigor con el que se acostumbraba considerar la educación superior. Los valores sociales y culturales que representaba la universidad habían sido cuestionados, y bajo la presión de volver a inyectar rigor y seriedad a la cultura nacional, era necesario idear una nueva aproximación a los aspectos que habían sido descuidados a lo largo de la década de los años veinte y principios de los treinta.

¹² Francisco López Cámara, *La génesis de la conciencia liberal en México*, México, Ed. UNAM, Coord. Humanidades, 1988, p. 185.

¹³ *Vid supra*. Cap. I.

¹⁴ Jorge Alberto Manrique, *Historia General de México. El proceso de las artes*, México, El Colegio de México, 1981, p. 131.

La densa cortina de nopal debía caer; México debía de salir de su encierro. Se abría una nueva puerta hacia el arte, dando paso al progreso y a la tan esperada –pero supuesta– modernidad.

El arte sufrió algunas consecuencias causadas por los cambios de ideología. Los temas nacionalistas y costumbristas se transformaron, y dejaron de tener ese carácter casi obligado. El arte comenzó a soltar las riendas que tenían los ideales del nacionalismo, abriéndose a nuevas tendencias, a un desarrollo artístico más creativo. La temática se aligeró y se experimentaron nuevos acercamientos a la pintura.

La pintura mexicana con figuras como Siqueiros, Tamayo y Orozco, estaba ya influenciando el arte norteamericano en el que éstos mexicanos habían incursionado con gran éxito. México se convirtió en un escenario sobre el cual muchas ideologías y tendencias encontraron libertad de expresión. Una de estas corrientes fue el movimiento surrealista. En la producción de Antonio Ruiz existen una serie de cuadros que han sido previamente catalogados como pertenecientes a esta tendencia.

A continuación analizaré uno de los dos cuadros de Ruiz que presentan rasgos considerados como surrealista: *La Malinche*, más tarde renombrado *El sueño de la Malinche* y *Líder orador*, ambos de 1939, y que fueron exhibidos en la exposición de pintores surrealistas en la Galería de Arte Mexicano ese mismo año. Las dos obras mencionadas participaron en dicha muestra pero estuvieron exhibidos en una exposición secundaria llamada Pintores de México. Es importante señalar que el mismo André Breton, en una visita que realizó a México en 1938, descalificó la producción artística del Corcito como parte del movimiento surreal. La razón es que ninguno de los cuadros producidos hasta 1938 pueden ser considerados surreales por carecer de los elementos oficiales de este movimiento tan particular.¹⁵ A pesar de ello, intentaré conocer los motivos de esta descalificación, y formularé una hipótesis acerca de la razón por la que Ruiz decidió realizar este tipo de cuadros. Es también importante mencionar que, además de *La Malinche* y de *Líder orador*, existen otras cuatro obras, una de ellas sin fecha conocida, otra de 1923, y dos más de 1955, que también podrían presentar influencias surreales, y que en relación a esto, no existen otras investigaciones que profundicen acerca de la importancia de semejante casualidad.

¹⁵ Virginia Stewart, *45 Contemporary Mexican Artists: A Twentieth Century Renaissance*, Stanford, California, 1951, p. 53.

Líder orador. En esta pintura el artista intentó abstraer elementos y presentarlos de forma irregular, probablemente produjo conscientemente obras con la intención de que fueran consideradas surrealistas por los organizadores de dicha exposición, sin embargo, esto no ocurrió y nunca pudo introducirse en este movimiento.

Líder orador es un cuadro en el que, parado sobre una silla descomunal un hombrecillo desgarbado y mal vestido, intenta dirigir un discurso a un auditorio de calabazas. En realidad el único elemento que está fuera de escala es el hombrecillo. Las calabazas, la silla, el cuarto y los mosaicos del piso son de tamaño natural. Sin embargo el enano finge estar parado sobre un podio gigantesco arengando a las calabazas que representan a un público hueco y desinteresado.

Si el espectador intenta encontrar elementos surrealistas en este cuadro no encuentra ni uno sólo, la metáfora del enano que en realidad es un hombre de proporciones normales, pero empequeñecido por su propia enanéz personal es una herramienta para expresar un hecho concreto. El tamaño del hombre tiene una explicación aparentemente lógica, y las calabazas podrían ser otro elemento excéntrico en este cuadro, sin embargo, la condición de calabazas también representa un recurso intelectualizado con el que Ruiz intenta calificar al público que supuestamente escucha al pequeño líder orador. Mientras que cualquier elemento surreal es propiamente inexistente en esta obra, el objetivo de este cuadro es criticar tanto al líder enano, como a la audiencia. Es importante destacar que 1939 fue año de elecciones en México y que los aspirantes al poder, en su desesperación, intentaron convencer al electorado que en la obra de Ruiz parecen estar representados por una bola de calabazas desinteresadas.

También es posible que este cuadro sea una alusión a Ávila Camacho, a quien se le llamaba el soldado desconocido. En esa época Ávila Camacho era considerado un enano político, y es posible que Ruiz haya escogido a este personaje para enfrentarlo a una horda de verduras, que en realidad representan a la sociedad políticamente desinteresada y tonta.

Existe la expresión pumpkin head, es decir, cabeza de calabaza, que en inglés califica a una persona cabeza dura o, en su defecto, cabeza hueca. El pueblo recibe entonces también una dura crítica.

Sin embargo, el análisis de *Líder orador* no presenta ningún elemento que carezca de sentido lógico, racionalizado o intelectualizado. El surrealismo, varía mucho, ya que cada artista tiene una manera

personal de emprender la exploración de los impulsos sumergidos, lo que ocasiona que la representación surreal sea distinta en cada uno de ellos. Sin embargo, el surrealismo se puede dividir en tres grupos generales. La diferencia entre estos tres grupos surrealistas radica sobre todo, en la técnica empleada para la elaboración de los cuadros. Miró, Ernst y Masson, entre otros, utilizaban la técnica del *frottage*, el cual les ayudaba a eliminar el control consciente. En el otro extremo, Dalí, Margritte y otros pintaron de una manera escrupulosamente detallada para transmitir una sensación alucinante de realidad a escenas que no tenían sentido racional. El tercer grupo se caracteriza por la utilización del *assamblage* surrealista, así como la inesperada yuxtaposición de objetos sin relación alguna, efecto que provoca una sensación más cercana a la realidad fantástica pero compulsiva, que sin ser surreal, vive fuera del mundo cotidiano.

En algunos cuadros de Ruiz, se pueden apreciar ciertos elementos supuestamente irracionales, que sustraen la exactitud detallada y realista de la composición. En el caso tanto de *Lider orador* y de *La soprano*, los elementos extraños integrados a una composición aparentemente racional y realista, son objetos cuyo significado no es resultado de una búsqueda subconsciente o producto del sueño, el elemento onírico es una fabricación intelectualizada y racional que intenta cumplir con la función explicativa. Un ejemplo es el gallo que sale disparado de la garganta de la cantante de ópera que alude al contenido del dicho popular "se le sale el gallo" cuando alguien canta y deja escapar un tono desafinado.

Como se puede observar, Ruiz trató de fabricar una obra cuyo contenido tuviera ciertos elementos característicos de la tendencia artística en ese entonces. En *Lider orador*, intentó consciente y racionalmente apropiarse de objetos y modismos válidos para el movimiento surreal, sin embargo, fracasó en ese intento, al no encontrar la forma de interiorizarse y adaptar el modo de ser y de vivir de los integrantes de dicha corriente. Sólo aplicó una innovación estilística a su obra. Pero su psique, su forma de ser y de ver la vida eran totalmente incompatibles con los movimientos de búsqueda y experimentación que se estaban dando en Europa, en Estados Unidos y México. El surrealismo le provocó al Corcito una confrontación personal e introspectiva muy fuerte; las ligas que lo unían a su pasado no le permitieron desprenderse de sus viejas costumbres, y movimientos como el surrealismo exigía de los artistas dejar fluir lo irracional, lo ilógico, libres de ataduras. Personajes muy reconocidos en el medio artístico como André Breton, se quedaron estupefactos ante la realidad artística del mexicano. Las manifestaciones

populares, las artesanías, los mismo ex-votos colgados en las gruesas paredes de las iglesias, contenían muchos elementos surrealistas. Esta cualidad hizo pensar a europeos representantes de ese movimiento que el pueblo mexicano era naturalmente surreal.



Lider Orador. 1939

Después de que se realizó en México la exposición organizada parcialmente por André Breton, otras tendencias también se abrieron paso en la cultura del país.

Sin embargo, las escenas que representó Ruiz, son sin duda, muy realistas, mas no reales. Como parte del presente análisis falta recalcar, una vez más, que el artista estuvo inmerso en un torbellino ideológico de cambios constantes, demolición de esquemas y búsqueda infructuosa de identidad. Hace falta retomar el hilo conductor de este análisis haciendo referencia a uno de los puntos citados con anterioridad: el nacionalismo que había descendido de las corrientes que emanaban como lógica del Ateneo, y que comenzaba a mostrar visos cuestionables. El descontento por los métodos tradicionales y la amplia aceptación popular de ciertos dogmas en las propuestas del nacionalismo, sobre todo en cuestiones de enseñanza y educación, se basaban en criterios de utilidad y cantidad. Las reformas en la educación persiguieron la obtención de un saber inmediato y de aplicación instantánea a la forma de vida, no sólo al saber y a la enseñanza. Esto se tradujo en un pragmatismo que acarreo naturalmente muchos problemas. El nacionalismo, que intentaba desindianizar al indígena, para incorporarlo a la vida del país, también carecía de una visión hacia el futuro. Con ello se refiere a un proyecto a largo plazo, con resultados paulatinos, pero duraderos, sin embargo uno de los vicios del nacionalismo fue que era “un reflejo instintivo, mas no uno inteligente.”¹⁶

En otra línea, ahora se analizará otro cuadro considerado característico del clasismo y de la falta de vitalidad en la obra de Ruiz, en él se puede observar, paralelamente su extraordinaria calidad e impecable manejo del detalle, una variante de lo que seleccionó para fabricar un retrato al cual no intentó inyectar de ninguna pasión humana. A pesar de que *El Lechero* (1940), es un cuadro que puede considerarse bonito y bien logrado, hace falta analizarlo a consciencia.

El Lechero es la representación de un instante detenido frente a un portón, supuestamente la entrada principal de la casa del propio pintor en la Villa de Guadalupe. Ante una puerta entreabierta queda atrapada entre el lienzo y la pintura, la conversación de una empleada doméstica, que en aquella época

¹⁶ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe, 1998, p. 84.

todavía se llamaba criada, con un lechero espigado y galante.¹⁷ Recargada en el umbral del portón una muchacha joven, claramente de estrato social bajo, platica discretamente con el lechero, agarrándose nerviosa el delantal. Su vestido con cuello blanco y mangas cortas, las medias oscuras y los zapatos bicolores impecables están pintados, más bien dibujados, con un detalle esmerado. El lechero, de sombrero inclinado, chamarra, pantalones y zapatos cerrados, toma con una mano el brazo de la muchacha, mientras que la otra mano está hurgando algo en el bolsillo del pantalón. Los rasgos físicos estilizados, lánguidos, denotan una ausencia de palabra, de sentimientos o sensaciones. Las bocas de ambos protagonistas permanecen cerradas, mientras que el lechero cruza una pierna delante de la otra, recargándose, al igual que su bicicleta sobre la fachada limpia y en perfecto estado. La banqueta permanece intacta, libre de suciedades y basura. Ni siquiera una hoja seca encuentra permiso para estar ahí. Esta perfección da la sensación de que se trata de una escenografía para una obra de teatro. El portón invita discretamente al espectador a imaginarse el interior de la casa, a espiar la conversación entre la pareja. Sin embargo, tanto la escena, como los personajes, como la pequeña jacarandá que emerge de la banqueta carecen de ese elemento que da vida y realismo, expresión y sentimiento a los elementos de un cuadro. A pesar del estricto cuidado miniatúrico de cada detalle, los personajes no tienen pupilas en los ojos. Su mirada es distante e irreal, carecen de alma.

El costumbrismo representado en este cuadro, se basa en las actividades típicas de una determinada época en México. El oficio del lechero ambulante, que con su bicicleta reparte las botellas de leche de puerta en puerta, es un ejemplo de una costumbre tradicional que lentamente ha ido perdiendo vigencia en el México actual, y sólo en algunas colonias de la capital este oficio se sigue realizando. Sin embargo, en *El Lechero*, Ruiz representa una escena cotidiana de la vida urbana de un México que no está delimitado por el tiempo. Un episodio como éste es todavía muy común en los pueblos y en las ciudades mexicanas a casi sesenta años de la realización de este cuadro.

¹⁷ La criada era una muchacha que había sido literalmente criada por la familia para la cual desempeñaba funciones de limpieza de casa, de lavado y planchado, de cocina, recibiendo una insignificante paga a cambio de estos trabajos. En ocasiones, las criadas pasaban toda su vida en casas ajenas, sin llegar nunca a formar parte real de la familia.

Es importante resaltar que se ha comentado en otros textos sobre la obra de Antonio Ruiz varios aspectos relacionados con este punto. Existe la versión de que el artista sintió un profundo amor por su país, por su México tan adorado. Existe también la opinión que uno de los elementos más valiosos en la obra del Corcito, es la representación nostálgica de un México que estaba desapareciendo. Con relación a estos dos puntos de vista, se debe de tomar en cuenta el momento histórico en el que surgieron aseveraciones de esta naturaleza. Eran contemporáneos a Ruiz, y por ello carecían de un juicio imparcial sobre él; y aún estaban inmersos en los movimientos típicos de esa etapa en México. No obstante, a casi cuatro décadas del fallecimiento de Ruiz, existe el punto de comparación entre el México que retrató, y el de la actualidad, el del siglo XXI. Si es cierto que la realidad de México, las ideologías y el rumbo que ha tomado en los años recientes, se han visto transformadas por la modernidad, también es válido decir que, muchos de los valores tradicionales del México de este siglo se han mantenido vigentes. La realidad plasmada por Ruiz, con excepción de algunos detalles del diseño de la moda, de la tecnología, de la vida urbana, sobre todo, puede fácilmente ser confundida con la realidad actual del México de los barrios más humildes, escondidos, pero hirvientes de habitantes, detrás de los símbolos del progreso que ha traído la época de la globalización. Con esto no intento descalificar la obra de Ruiz como un valioso mosaico de la sociedad y del momento histórico al que perteneció, sino refutar la postura de quienes han opinado que el valor de la obra de Ruiz radica en esta peculiaridad. Antonio Ruiz no retrató un México que se extinguía, retrató un ángulo de él para el que no había ya sitio en la realidad, y con el cual estaba obsesionado. En *El lechero*, retrató un México de clases sociales en el que es visible que su aproximación al tema no coincide con los contenidos del nacionalismo en relación a revalorar a las nuevas clases bajas emergentes y de extracto indígena. La posición social de Ruiz lo colocaba en un sitio complicado en la sociedad mexicana. Por una parte era recipiente de un montón interminable de cabos sueltos de las ideologías que no habían terminado de cuajar al finalizar el siglo XIX. Sin haber accedido libremente a ello, detrás de Antonio Ruiz había un inmenso bagaje cultural que rigidizaba su libertad intelectual y con ello la asimilación natural del movimiento nacionalista.

En *El lechero* el pintor buscó dentro de sus recuerdos, tal vez incluso genéticos, un México bucólico, con claras diferencias sociales, en las que el indito era incuestionablemente inferior al criollo, en las que la



El Lechero. 1940

discusión no giraba en torno a cómo integrar a esos grupos sociales que, siendo mayoría, representaban a la minoría. Era otro México, como el mismo Ruíz comentó en sus últimos años de académico, en una de las conferencias que ofreció. Es posible que, siendo incapaz de liberarse de los prejuicios que tuvo acerca de su patria, haya sentido un gran recelo por todo aquello que provocó un cambio en las estructuras sociales mexicanas. El resentimiento en contra de lo que él mismo había imaginado para su país, tuvo que mantenerlo guardado en su interior. Hablar de sus sentimientos era un suicidio artístico; pero retenerlos producía un efecto secundario que comenzó a manifestarse paulatinamente en su obra conforme pasaron

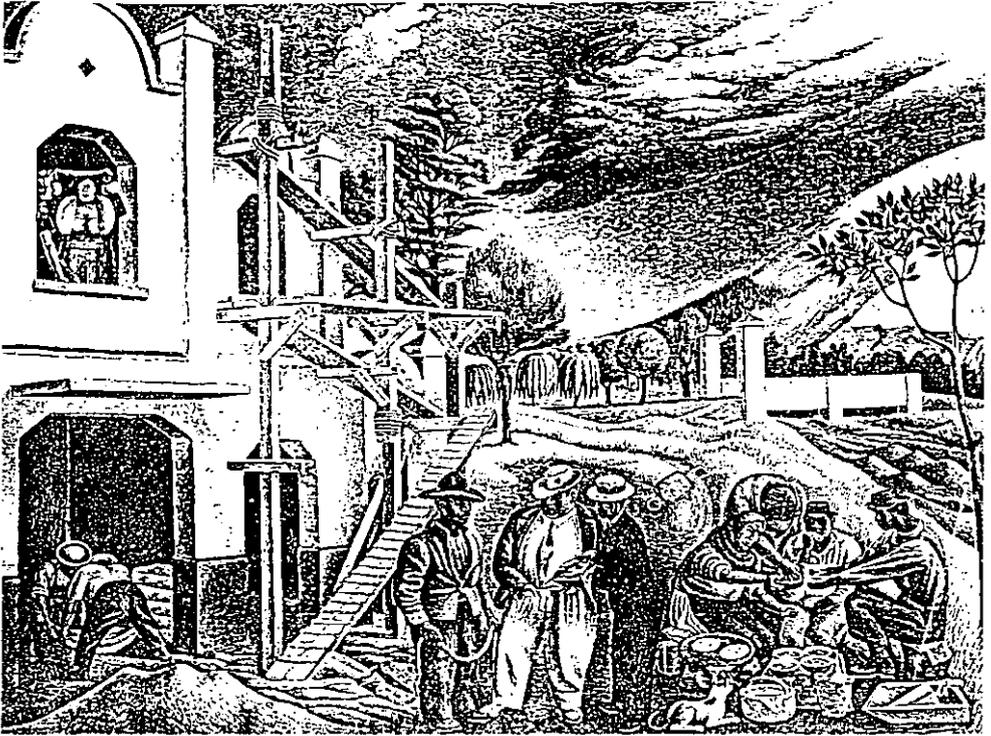
los años. La tibieza con la que retrató a México –mas no a su México– comienza a evidenciar un tono hipócrita, encubridor de sus emociones verdaderas.

En cuanto a lo social, Antonio Ruiz, también eligió retratar el surgimiento de una nueva clase urbana de México que empezó a tomar forma y cada vez mas importancia en la década de los cuarenta, a causa de un significativo auge económico motivado por la guerra. El cuadro llamado *Los nuevos ricos* (1941), es nuestro siguiente punto de análisis e interpretación.

Los nuevos ricos pueden ser fácilmente localizados en esta composición de formato pequeño: al centro frontal del cuadro, el señor nuevo rico conversa con el contratista y su maestro de obra encargados de construir la casona en la que el recién afortunado hombre habrá de vivir. Contrastando con el traje oscuro del contratista, el nuevo rico trae puestos unos pantalones holgados sostenidos por un cinturón de hebilla ancha, botas, una camisa amarilla apretada y adornada con una pañoleta verde a modo de corbata. El maestro de obra está sencillamente ataviado con ropa de trabajo y sostiene en su mano una cinta métrica o un reventón, al lado izquierdo del cuadro se puede apreciar la casona, todavía en obra negra, con andamijes y rampas para las carretillas. En la planta baja, probablemente en lo que será la cochera, dos albañiles se ayudan para cargar algunos bultos de material. En la primera planta, asomadas por la ventana, dos mujeres platican. Mientras, de lado derecho del cuadro, sentados en semicírculo y sobre ladrillos y material para construcción, un grupo de cuatro albañiles prepara la comida, sobre el comal calientan tortillas y sopa, junto a ellos, un perro echado al lado de una canasta, parece estar esperando pacientemente su turno para comer. Una charola con un rodillo y una cuchara para la mezcla, se confunden con los rudimentarios utensilios de cocina. Al fondo, un puente de piedra marca el acceso a la nueva casona en una zona suburbana. Aunque en este cuadro no exista el interminable universo de objetos y figuras, Ruiz se esfuerza por detallar cada elemento hasta la perfección. El maíz y los trozos de carne de cerdo flotan en la olla del pozole, las cabezas de clavos, tornillos, los nudos de cimbra, los botones y cada hoja del joven naranjo que da sombra a los albañiles en su hora de comida, están perfectamente dibujados, creando una excelente impresión de realismo. La composición de este cuadro parece indicar la crítica de Ruiz a esa clase social que comienza a surgir, los nuevos ricos. Ruiz parece exclamar que, a pesar de

pertenecer a la misma clase social que los albañiles, los nuevos ricos rápidamente olvidan su origen, negándose, y negando a los demás, actitud medianamente común entre los mexicanos.

Una vez más la tibieza del contenido nos deja la puerta abierta para un amplio análisis formal, sin embargo, la composición del cuadro posibilita sospechar que la crítica va dirigida, como su nombre lo indica, a esa clase social que de los estratos más bajos empezó a ascender en gran medida gracias a la Revolución. El nombre sugiere un aspecto un tanto peyorativo de esta nueva clase, pero, de nuevo, el contenido de la obra no tiene los elementos para poder formular que es lo que ideológicamente señala el pintor. Tomando en cuenta la situación personal de Antonio Ruiz es posible que este cuadro exprese su enojo e impotencia, ya que no se benefició de la movilidad social que presentó México a principios del siglo XX. Contrario a lo ocurrido bajó del escalafón social al que pertenecía antes de la muerte de sus padres. La congruencia del pintor se desdibuja: por una parte su decaimiento social respondió a su particular condición de orfandad, sin embargo parece que Ruiz transportó esa impotencia a la sociedad en general, lo que le hizo no poder aceptar las nuevas condiciones sociales de México desde una perspectiva positiva. Si la crítica está dirigida hacia el nuevo rico, entonces es comprensible la ambigüedad del cuadro, si consideramos que el ataque a estas nuevas condiciones sociales puede ser pensada, en parte, contraria al nacionalismo, pero también como una aproximación demasiado superficial y clasista a la nueva realidad mexicana.



Los nuevos ricos. 1941

Dentro del grupo de crítica política, o de contexto crítico-histórico, se pueden catalogar como ejemplos más característicos de la producción del Corcito. *La huelga* (1933), *México 1935* (1935), *En pleno ataque* (1944), *El héroe* (1952), y *Vivac de barajas* (1960 inconcluso).

Como ejemplo a la crítica política a la que se abocó Ruiz durante alguna época, analizaremos el cuadro *En pleno ataque* (1944). El año en el que produjo este cuadro es representativo, no sólo para México sino a nivel mundial.

Existen únicamente escasas interpretaciones de *En pleno ataque*, a pesar de que es un cuadro que toca un tema específico de contenido histórico y político. En este cuadro, destaca gráficamente un aeroplano de las fuerzas norteamericanas, un avión de guerra pintado como tiburón, con sus fauces entreabiertas, nariz y ojos de escualo. En las alas se observa el símbolo de la armada estadounidense. En el cielo abierto, puede verse al piloto que ha abandonado el avión intentando salvar su vida. En tierra, muy cerca de la nave a pique, tres campesinos intentan atacarla con piedras, resorteras y palos, mientras que un perro negro observa nervioso el gigantesco tiburón que se precipita vertiginosamente.

El paisaje que enmarca la escena recuerda a un valle seco, rodeado por una cadena de montañas y serranías, que nos remite a los territorios del norte de la república mexicana. La vegetación, así como la vestimenta de los campesinos es escasa y pobre. Las herramientas de labranza, un pico y una hoz, son primitivas y rudimentarias, demostrando la pobreza de los campesinos que defienden su terreno del terrible monstruo que acecha desde el cielo.

En pleno ataque hace referencia al ingreso de México a la Segunda Guerra Mundial, después de la embestida alemana a dos buques petroleros mexicanos. Sin embargo, también contiene un trasfondo netamente histórico y político que surge cuando se contextualiza este cuadro al momento que envuelve a México durante estos años. Las relaciones entre nuestro país y los Estados Unidos de Norteamérica eran frágiles, y aún quedan puntos sensibles por la política de la expropiación petrolera llevada a cabo por el general Lázaro Cárdenas en 1938¹⁸. La alerta de una intervención norteamericana, creaba sospecha de todo tipo cualquier movimiento militar que emprendiera Estados Unidos sobre territorio nacional.

¹⁸ El 19 de noviembre de 1941 se concertó el convenio para determinar el monto de las indemnizaciones a ciudadanos norteamericanos afectados por la expropiación petrolera. En 1942 México se comprometió a pagar a

En el plano ideológico, México comenzaba a despertar sospechas y temores entre los norteamericanos, ya que, además de que los sinarquistas se identificaron con algunos de los preceptos típicos del fascismo, además el franquismo y las nacientes ideas nazis, ya se habían abierto las puertas de nuestro país a Trotski. Estos acontecimientos políticos e ideológicos representaban de alguna forma una amenaza para Estados Unidos, por lo cual era necesario, para ellos, mantener en orden las cosas de su vecino.

En pleno ataque permite realizar una doble interpretación al contenido descrito pictóricamente por el maestro Ruiz. Por un lado, existe la posibilidad de que este cuadro sea una crítica a la política del gobierno del entonces presidente Ávila Camacho en relación a los manejos con los norteamericanos y la declaración de guerra a Alemania. La enorme diferencia, tanto tecnológica como material, entre los mexicanos y los norteamericanos, puede ser fácilmente identificada en este cuadro. La insignificancia y la impotencia del pueblo mexicano, pobre, hambriento y sub-desarrollado en cuestiones armamentistas, comparándose al fuerte poder militar de los tiburones de la fuerza armada del ejército norteamericano. Sin buscar más simbologías explicativas, se puede inferir también que, mientras los Estados Unidos libraban una guerra que sí les correspondía históricamente, y que contaban con la enorme fuerza bruta e intelectual para emprender una hazaña de esa naturaleza, los mexicanos seguían tratando de aliviar sus necesidades más básicas, sin demasiado éxito.

Por otro lado existe la interpretación de que, *En pleno ataque* sea una alusión a una noticia que cambió en parte el destino entre México y el país vecino: como era costumbre, soldados filibusteros aterrizaban en territorio mexicano para llevar a cabo una serie de proyectos militares, de patrullaje y control, y para detectar cualquier anomalía en la situación de México. El gobierno giró una estricta orden para que cualquier filibustero no autorizado que aterrizara sobre territorio mexicano, fuera capturado y deportado inmediatamente, en Baja California Norte, se dio el caso de un filibustero que al abandonar su avión y aterrizar en México, fue arrestado e interrogado por el general Cárdenas, para entonces ya ex-presidente de México. A partir de ese incidente aislado, se fueron normalizando las relaciones entre Estados Unidos y México.

E.U.A. la cantidad acordada en 6 abonos. Fue hasta 1946 que se llegó a un acuerdo con las compañías británicas y holandesas.

El criterio obvio y sin demasiadas pretensiones ni compromiso representados en este cuadro de Ruiz, provocan que *En pleno ataque* tenga que ser escrupulosamente analizado. Además de la crítica histórica o política también la crítica social es evidente, pero el contenido en este respecto, parece otra vez inexistente, y tal vez incluso lo sea para todo espectador que no tenga una idea clara y bien documentada de ese periodo en particular. Es notoria, una vez más, la ausencia de un criterio del pintor, la inclinación o la tendencia parece indicar solamente que el mexicano es inferior, que el norteamericano es un depredador de la talla de un tiburón descomunal, que las relaciones entre uno y otro país serán por fuerza infructuosas debido a la incompatibilidad entre los pobres mexicanos y el tiburón que sin piloto viaja desaforado hacia su destrucción.

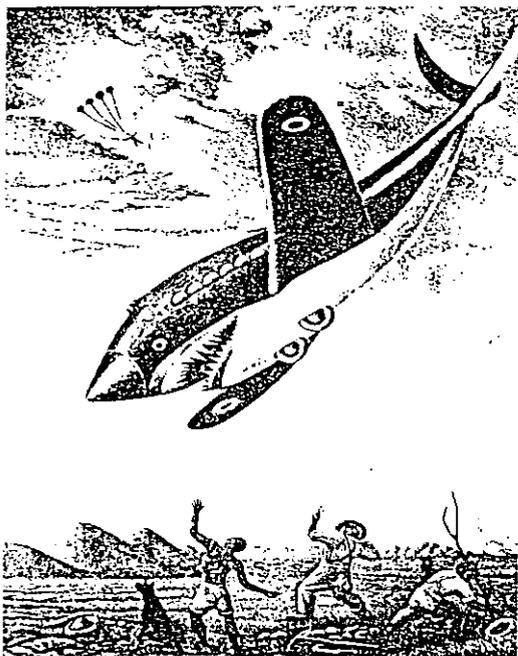
Cabe mencionar que, todavía en esos años, la postura política e ideológica de la mayoría de los mexicanos frente a los vecinos del norte era la de un amor-odio muy contradictorio. El anti-yanqui estaba de moda, pero también existían estrechas influencias entre ambas culturas. En el caso de Antonio Ruiz, su característica ausencia de juicios personales, aún dentro de un cuadro cuyo objetivo es en sí la acre crítica duramente dirigida, marca un cierto rechazo a proyectar sus propios puntos de vista. *En pleno ataque*, así como la mayoría de sus cuadros son meros reflejos que, sin proponer nada, critican con dureza la realidad de un momento histórico el cual parece nunca tocó a Antonio Ruiz. Los accidentes históricos que afectaron la vida del Corcito solamente los aprovechó para encontrar algunas metáforas artísticas de las cuales valerse para dirigir su mensaje a un cierto y particular grupo de personas a las que, conscientemente, adulaba con las temáticas reflejadas en sus cuadros.

Nadie es personalmente responsable del cambio de rumbo de la educación mexicana, sino el ejemplo de una brillante civilización material que tenemos junto a nosotros, como para hacer más desolador el espectáculo de nuestra pobreza. Un destino irónico parece haber aproximado a un país de vitalidad lujosa, donde sobra todo lo que la más fabulosa ambición pueda imaginar, a otro país en que sólo la Naturaleza se viste espléndidamente, henchida de fuerza, mientras que el hombre va desnudo y sin más amparo que un clima misericordioso.¹⁹

La crítica que el espectador puede comprender en cuadros como los que han sido descritos y analizados antes, es muy obvia, incluso podría pensarse que más allá del primer mensaje, no hay mucho más que

¹⁹ Samuel Ramos, *Op. Cit.*, p.88.

interrogar. El tema es la excusa para pintar, y como los ámbitos sociales y políticos son muy importantes en el país durante estas décadas, está casi obligado a pintar sobre estos temas. Mientras que la temática de los muralistas estaba fuertemente vinculada a los valores propios del nuevo mexicano post-revolucionario, la pintura de Ruiz tenía que seguir esta temática para no perder suelo. No se puede hablar de buenas a primeras de la sagacidad y la fina ironía con la que algunos historiadores del arte han catalogado la obra de Ruiz, sin antes conocer a fondo sus raíces, tomando en cuenta que la formación temprana es la más difícil de cambiar. Antonio Ruiz no era deliberadamente clasista, ni despectivo, su falta de compromiso no era algo que él hubiera querido exponer como un sentimiento abierto del cual sentirse orgulloso. Es curioso formularse preguntas sobre el artista tratando de llegar a algún sitio en donde pueda uno encontrar respuestas o probabilidades de comprensión, y no poder soltar el cuestionamiento de si conocía el enorme vacío social que lo distanciaba de los demás mexicanos o si conociéndolo, le importaba.



En Pleno Ataque. 1944

Dentro del mismo género, pero ahora en un plano mas personal, existen dos cuadros en el que Ruiz tuvo de asistente a la ironía, al sarcasmo y a la burla. Es interesante tratar de interpretar estas humorísticas bromas, y determinar si se trata, precisamente de una sátira, o si se trata de un método de autodefensa contra enemigos invisibles, tratada de modo irónico, burlesco o sarcástico.

Los paranoicos (1941), y *El autorretrato* (1956), son los cuadros que se han considerado como un ataque directo, ya sea con un refinado sentido del humor o con mucho resentimiento del Corcito hacia algunos de los personajes de su generación. En la primera obra, Antonio Ruiz realizó una de las críticas más crudas de toda su obra. El cuadro es de formato pequeño, con manejo formidable del color, las baldosas de la plaza, los arbolitos distantes al final de la explanada, las jambas de las ventanas, los remates de los edificios, la herrería de los balcones; todos estos detalles contienen de forma imparcial un episodio lleno de sarcasmo y plagado de ironía. En una plaza con el palacio municipal como fondo, seis personas parecen estar posando para ser retratados, son integrantes del llamado grupo de *los Contemporáneos* que, por lo general, eran blanco de duras críticas y ataques provenientes de gente que no estaba de acuerdo con su manera de ser y de pensar: Lupe Marín, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Roberto Montenegro, Agustín Lazo y María Asúnsolo, posan con ademanes falsos y fingidos, incluso amanerados, para este cuadro. No parecen notar que son el blanco de la crítica cáustica de un pintor que detrás de las aparentes relaciones cordiales que lleva con ellos, se oculta para exponerlos.

Los personajes visten de forma precisa, estilizada, tan perfecta, que Ruiz parece burlarse, el traje de los hombres va unido a los zapatos, y viste a las mujeres con gestos grotescos y burlones. Una de ellas, Lupe Marín, viste un traje de falda larga y sobre los hombros una estola de colas de zorro. Del otro lado de la hilera de personajes, otra mujer, María Asúnsolo, parece ser descomunally grande y corpulenta, más que todos los hombres del cuadro. Sus rasgos toscos, morenos, son uno de sus aparentes defectos. Enjorjada, con reloj de pulsera y brazaletes opulentos, manotea con irrealidad sus extremidades que parecen muñones, pequeños y redondos. Porta una estola de plumas y pieles que le dan una apariencia casi salvaje y fuera de contexto.

Entre las mujeres, los restantes cuatro hombres de colorido verdoso, como enfermizo, se exhiben tomados del brazo. Sus gestos respingados y las muecas presuntuosas de los hombres toman mayor

importancia que sus impecables trajes. La crítica más obvia es la referencia que Ruiz hace al inscribir en el frontón del palacio municipal, junto con el escudo nacional dos números. Uno, 1810, refiriéndose al año del inicio de la guerra de Independencia, mientras que el otro, 1941, hace hincapié en el número 41, que es el número que hace referencia a la homosexualidad de los integrantes del grupo literario de la revista *Contemporáneos*. Esta acusación había sido reiterada entre los intelectuales más reaccionarios de la época, que también avalaron varios artistas de la izquierda.²⁰

Esta crítica abierta, podría ser considerada incluso de mal gusto, tomando en cuenta la referencia más clara, es decir, la preferencia sexual de estos personajes. En este cuadro, como en algunos más, Ruiz no disculpa los vicios, las anomalías o amoralidades de sus coetáneos con algunos de los cuales tuvo incluso vínculos y amistades, como es el caso de Roberto Montenegro, quien sería blanco perfecto para la dura ironía y cáustico humor de Ruiz. El sarcasmo con el que retrata a este grupo de excéntricos, todos ellos intelectuales y artistas, denota cierto aire despectivo de ataque abierto pero disimulado.

Sin embargo, a pesar del peso que tiene una crítica de este estilo en niveles culturales, ideológicos o políticos existe otro aspecto muy personal que propició que Ruiz se tomara la libertad de criticar y exponer a ciertas personas con una crueldad que sólo podía ser producto de la amargura, del resentimiento, del desprecio. Ruiz había sentido toda su vida un fuerte rechazo hacia la dinámica que se generaba en los grupos del arte en México, no obstante su evidente gusto por las artes y los asuntos culturales e intelectuales, el ambiente artístico le parecía repulsivo. Esto se lo escribió varias veces a su entonces prometida Merced Pérez durante su estancia en California. Más tarde, ya casi al final de su vida, Antonio Ruiz en carta a Rodolfo Usigli le reiteró el rencor que había acumulado a causa del medio artístico de México, así como sus intenciones de viajar a España para seguir pintando. El círculo artístico y cultural del país se caracterizó en aquella época por estar conformado por una marcada pluralidad. Existía una vasta cantidad de manifestaciones y expresiones creativas, y también una diversidad que iba desde el estilo hasta la ideología de cada artista. Ruiz debía cuidar su crítica, dirigirla solamente a los grupos o a los eventos rechazados por el gobierno o por las fuerzas dominantes, es decir el nacionalismo. Este criterio lo limitó, en lo personal lo obligó a retener muchos malos entendidos, muchos prejuicios con los que había

²⁰ Olivier Debrois, *Figuras en el trópico. Plástica Mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1983, p. 20.

crecido y por otra parte, en lo profesional, este tipo de temáticas limitaron la creatividad explorativa del Corcito, quien hubiera logrado despegar a otros planos de no haber concentrado tantas energías en criticar en lugar de tratar de comprender y compartir valores que existían en el México del siglo XX.



Los Paranoicos. 1941

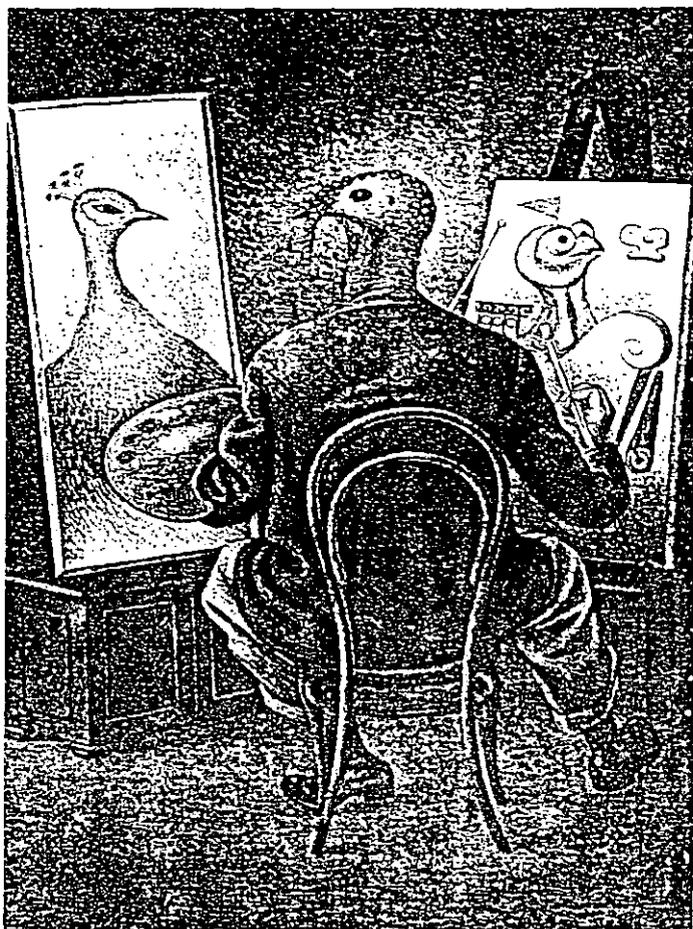
Por su parte el cuadro *El autorretrato* ha generado un sin fin de comentarios, siendo malinterpretado en varias ocasiones a causa del título, ya que muchos historiadores del arte han pensado que la figura central de la composición es una proyección del Corcito. Paralelamente se ha dicho que esta obra podría ser una autocrítica, una burla de sí mismo. Décadas después de la muerte del pintor, a partir de dos documentos en los que se habló de la posibilidad de que *El autorretrato* no correspondiera a Ruiz, se ha llegado a la conclusión de que el guajolote elegantemente vestido, es un sarcástico retrato de Roberto Montenegro, pintor contemporáneo a Ruiz, y con quien mantuvo una relación cordial y supuestamente sin rivalidad.

En *El autorretrato* se presenta una figura humana sentada sobre una silla austriaca de espaldas al espectador. En la mano izquierda carga una paleta con manchones de óleo fresco, mientras que en la mano derecha sostiene un pincel. El perfil de la cabeza, es la de un guajolote con moco; el oscuro ojo avizor mira fijamente el reflejo que su cuerpo proyecta en un espejo de cuerpo completo recargado sobre un baúl de madera oscura. Un lienzo de dimensiones considerables recibe, sobre un caballete, las pinceladas que el excéntrico híbrido esparce sobre él. El reflejo en el espejo presenta el frente de un pavorreal de color azul brillante, muy al estilo del art nouveau, con antenitas multicolores sobre la cabeza y estilizados ojos almendrados. Sobre el lienzo, en cambio, se observa la versión que de sí pinta el guajolote; es una composición de imitación surreal con una cabeza de perico coloreado, de ojos redondos y mirada atónita. Sobre la cabeza el perico tiene incrustada una banderilla sin mayor significado. Otros objetos, disparatados y desconectados entre sí, tal vez tratando de componer algo surreal y diferente, comparten el cuadro. Un objeto similar a un arpa, un trozo de herrería de hierro forjado, un tronco de árbol y algo parecido a un yunque, complican la composición de lo que se supone es un autorretrato, confundiéndose en el complejo caos caricaturesco de la obra.

Como se ha dicho antes, el guajolote con cuerpo de hombre es la representación de Roberto Montenegro, cuyo apodo en el medio artístico era precisamente *El guajolote*. Para aclarar la versión común sobre esta obra, es decir, que al leer el título el espectador entiende que es un autorretrato del propio Antonio Ruiz, se necesita hacer referencia a las diferencias de los rasgos físicos entre Montenegro y el Corzo. Montenegro era corpulento y fómido, los rasgos de su cara tenían, al parecer, cierto parecido a

un ave. Para ser más explícitos, a un pavo o guajolote. En cambio, Antonio Ruiz, como es ya bien sabido, tenía mucho parecido al torero español Manuel Corzo. Aún cuando Ruiz no era del todo físicamente pequeño, no tenía un cuerpo extremadamente grande. La ropa que viste el guajolote en este cuadro, tampoco es similar a los trajes que usualmente vestía Ruiz. *El guajolote* vestía pantalones holgados, camisas de colores y sacos oscuros de gran tamaño. Considerando lo anterior es casi evidente que el personaje que pinta un autorretrato en este cuadro no es Ruiz, sino que se trata de su contemporáneo Montenegro.

La crítica realizada al guajolote es cruda y con un sarcasmo brutal. Ruiz no deja nada a la imaginación, se vale de prácticamente todos los elementos de la composición para atacar a su colega Montenegro, valiéndose de un cáustico sentido del humor que en muchas ocasiones es aún más ofensivo que el de las caricaturas en los diarios. Montenegro quedó expuesto, como quedaron también de manera vil los personajes de *Los paranoicos*. La crítica no sólo se concentró en el apodo de Montenegro, sino que incluso llegó a penetrar en lo más profundo del trabajo y en la proyección que de sí mismo tenía este personaje. Ruiz se vale de un cuadro para devaluar todo el trabajo de Montenegro criticándolo por ser un narcisista ciego, que abusa de lo que él cree es su propia imagen para retratarse con un estilo considerado en boga. Por supuesto que el lienzo en el que aparece el perico caricaturesco es la burla más álgida en este cuadro. Es clara la posición de Ruiz: Montenegro pinta con un complejo de superioridad y autoengaño. Sin embargo, es posible que, siendo incapaz de autocontemplarse, Ruiz haya dejado evidentes en este cuadro algunos de sus propios complejos como pintor. La crítica y el ataque siempre van dirigidos a un tercero, nunca sobre sí mismo, y el defecto que expone en *El autorretrato*, es una de las limitaciones que él mismo cargó durante toda su vida. En retrospectiva cabe mencionar que, Montenegro es más reconocido y popular que el propio Ruiz, de ahí que la crueldad con la que se desquita en *El autorretrato*, proyecta adicionalmente un carácter déspota y agresivo, concentrado en el autocontrol exterior, pero en un sentimiento interior de frustración y amargura.



El Autorretrato. 1956

La crítica que a nivel personal que realiza Ruiz contra sus compañeros, demuestra en una escala mayor, que su fuerte era resaltar o subrayar los defectos de las personas a las que retrataba. Mientras que en *Los Paranoicos* Ruiz criticó sobre todo el comportamiento sexual y mal visto de *los Contemporáneos*, sin hacer referencia a su trabajo intelectual y artístico, en *El autorretrato* dispara un estilo crítico tal vez más personal y ácido en el cual explota el aspecto físico y el apodo de Montenegro, exhibiendo a la vez, el poco talento y lo que él pudo considerar un mal trabajo artístico del guajolote.

Ahora bien, es claro que Ruiz no mantuvo la línea satírica o irónica, la sátira con la que impregnó *El autorretrato* y el sarcasmo con el que pintó al grupo de personajes paranoicos. —muchos de ellos amigos suyos— se inclinó, como se dijo con anterioridad, hacia la visión personal y el modo especial de ser del Corcito como hombre, no como artista.

Una vez hecho un somero análisis de algunas de las obras de Antonio Ruiz, es importante retomar la historia política de México y terminar el continuo histórico que permitió a lo largo de este trabajo relacionar a Antonio Ruiz con su país.

A diferencia de la política social y nacionalista en apoyo al desarrollo de los sectores populares del país emprendida en el cardenismo, el gobierno de Ávila Camacho se vio forzado a cambiar de estrategia. Esto se debió en gran medida a la obligada adopción de una economía de guerra fuertemente vinculada a la de los Estados Unidos. México no pudo escapar al compromiso obligado con los Estados Unidos y fue arrastrado a participar en la guerra. Este viraje en el Plan Nacional de Desarrollo, mencionado en la primera parte del presente capítulo, y que inició el cardenismo con la Reforma Agraria y otros proyectos, se vio pospuesto ante las necesidades que la situación de guerra impuso. Según autores como Francisco López Cámara, el principal daño causado por la intervención de México en la guerra a favor de los Estados Unidos fue la creación de una dependencia económica de la que México no pudo sacudirse hasta cuatro sexenios más tarde.²¹ Obligó al gobierno mexicano a cambiar sus políticas sociales orientadas hacia el desarrollo de sectores como el campesinado y el obrero, a otro muy distinto. A esta política se le llamó *los polos del desarrollo*. Este proyecto de desarrollo nacional benefició a la burguesía creciente y aumentó las diferencias entre la población nacional.

La idea consistió en invertir en aquellos lugares donde el beneficio fuera inmediato pues la economía de guerra así lo exigía. Sin embargo ésta política económica llevó a un desarrollo dispar entre las diferentes entidades y sectores del país. A partir de la adopción de este proyecto nacional de desarrollo México se vio obligado a presentar como principal objetivo de su política el mejoramiento de los sectores más productivos y seguros para después empezarlos a distribuir a los sectores rezagados de la economía que no retribuían a corto plazo seguridad ni crecimiento económico. La condición era que el país

²¹ Ibid, p. 186.

consolidara su capacidad de absorber capitales extranjeros. Así fue como se pospuso nuevamente el ideario revolucionario de la reforma social.²²

Una vez terminada la guerra fue imposible cambiar la política económica del país; propiciando aún más su fortalecimiento. Los nuevos tiempos que vivió México alteraron también viejos ordenes.

El ejército dejó de ser el factor omnímodo de las elecciones. Desde la época de Ávila Camacho, nuevas fuerzas lo habían sustituido. En primer lugar los sindicatos: el aumento espectacular de la industria había multiplicado su número, pero el gobierno se cuidó mucho de ejercer un severo control sobre ellos a través de líderes. Éstos, siempre los mismos, nombrados diputados o senadores formaban parte del gobierno. Desde luego, protegían los salarios de los obreros, obtenían para ellos seguridades y ventajas –no excesivas ciertamente– a cambio de su absoluta subordinación, y de esta manera se fue creando una casta de líderes que monopolizaban el movimiento sindical.²³

México cambió radicalmente muchos de los preceptos que unas décadas antes los revolucionarios impusieron a sangre y fuego. Los *hijos de la revolución* tomaron el poder y los proyectos modificaron sus orientaciones. En esta atmósfera, México estuvo preparado para elegir al primer presidente civil desde el inicio de la Revolución mexicana: Miguel Alemán Valdés, quien fue propuesto como candidato a la presidencia por el general Ávila Camacho. Representando al Partido de la Revolución Mexicana, Alemán ganó las elecciones para el periodo 1946 - 1952. Ávila Camacho, al igual que Cárdenas, no demostró ningún interés en seguir en el poder. Miguel Alemán pudo gobernar sin ninguna intromisión de su parte. El recién electo presidente representó una nueva perspectiva política y económica para México. En ese momento las condiciones y las proyecciones del gobierno se enfilaron en una forma distinta de operar al interior de la política nacional a la vez que se fortalecieron los vínculos con el extranjero, sobre todo con los Estados Unidos. Esto trajo consecuencias en varios sentidos. Por una parte, se facilitó el tránsito de inversiones y capitales tanto nacionales, como extranjeros, permitiendo el auge de la economía. Sin embargo, siguiendo la política económica de los *polos de desarrollo*, esta inversión favoreció notablemente a un sector reducido de la sociedad. Los proyectos revolucionarios que beneficiaban a las partes más bajas de la sociedad tuvieron que esperar hasta nuevo aviso. Otra faceta que caracterizó a la

²² *Ibid*, p. 186.

²³ Fernando Benítez, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana, III el Cardenismo*, México, Ed. Fondo Cultura Económica, 1993, p. 318.

administración de Alemán fue la puesta en marcha de grandes proyectos. Un ejemplo positivo de esta política fue la planeación y realización del proyecto de Ciudad Universitaria, la que actualmente sigue funcionando demostrando el carácter visionario de Alemán. Sin embargo, al interior de la política alemanista se vio un aumento en el aprovechamiento indebido de influencias y contratos por parte de los funcionarios públicos. A pesar del parecido de estas actitudes dentro del gobierno de Alemán a lo que hoy se conoce como *corrupción*, el mismo secretario de Hacienda Ramón Beteta señaló que...

Hay muchas formas como un funcionario puede hacerse rico sin que necesariamente sean ilegítimas aunque tampoco sean éticas. Por ejemplo, un funcionario que sabe que se va a abrir una nueva carretera, o el constructor que la va a hacer, o el que la va a ordenar; éstos pueden, ya sea directamente o a trasmano, comprar terrenos que van a quedar afectados con esa carretera y así obtener un provecho. Esto éticamente no es correcto; pero legalmente tampoco es un delito.²⁴

Los diferentes factores que le dieron forma al alemanismo en México dejaron un balance positivo en cuanto a la dinámica que adquirió la economía a nivel internacional estableciendo al país como una nación capaz de recibir inversión de capitales, manejada con seguridad y respaldada por la estabilidad del Estado. Esta estabilidad respondió también a la política del presidente de asestar el último golpe a la institucionalización del partido en el poder. Cárdenas cambió el nombre del partido cuando fue presidente y Alemán hizo lo propio, dándole un nuevo nombre: Partido Revolucionario Institucional, el PRI. La composición del sistema político de México lograba después de años de revoluciones armadas e ideológicas, sentar el precedente final e institucionalizar el poder en México. A pesar de que esta medida proporcionaba la estabilidad, deprimió en la misma proporción la democracia. Con esta política se acabó de dar forma a la dictadura de partido con la que México vivió durante la mayor parte del siglo XX. Con respecto a la ruta seguida por el PRI hasta su institucionalización Octavio Paz comentó lo siguiente:

El PRI está compuesto no por individuos sino por corporaciones (herencia de Cárdenas); al mismo tiempo, es la Revolución hecha no sólo Gobierno sino institución (herencia de Alemán). Por lo primero, se funde y confunde con la sociedad; por lo segundo, con el Estado. A lo largo de su historia el régimen logró conciliar los intereses encontrados y las rivalidades entre los grupos a través de la distribución de mercedes y privilegios, transacciones y compromisos. Fue una política que consiguió la estabilidad y cierto desarrollo pero que ha terminado por inmovilizar a la nación.²⁵

²⁴ Ibid, p. 255.

²⁵ Octavio Paz, *México en la obra...* Op. Cit, p. 753.

El gobierno de Miguel Alemán logró cierta credibilidad, y esta situación promovió la última irregularidad de su mandato. Intentó regresar a las viejas fórmulas aparentemente superadas de la estadía en el poder de un sólo hombre. Alemán se sintió con la confianza de iniciar ciertas reformas a la Constitución para hacer posible su reelección. Sin embargo, este proyecto fue rápidamente dismantelado. La intervención de Cárdenas, que estando parcialmente fuera de la escena política, todavía contaba con un importante peso político, fue determinante para que semejante proyecto no prosperara. Alemán se redujo a seleccionar a su sucesor. El alemanismo estudió a los posibles candidatos y optó por el secretario de Gobernación, Adolfo Ruíz Cortines. Esta decisión parece haber girado alrededor de un plan del alemanismo por permanecer en las esferas más altas del poder público. La avanzada edad del secretario y su actitud de burócrata responsable hicieron pensar al alemanismo que podrían manejar al siguiente candidato, tomando en cuenta la posibilidad de que muriera antes. Sin embargo, Ruíz Cortines tomó la inesperada noticia con gran entusiasmo, echando por tierra las expectativas del alemanismo para seguir manipulando el poder.

La designación, según lo refirió Beteta, parecía radicar en su edad. Se pensaba que los años y los achaques le causarían una pronta muerte –lo que daría al alemanismo una capacidad futura de maniobra–, pero con gran sorpresa se advirtió que el sólo hecho de ser nominado candidato lo sacó de su media muerte y le dio una vitalidad extraordinaria.²⁶

Ruiz Cortines rompió con las expectativas del alemanismo y también modificó de manera importante la política económica. En una entrevista con el general Cárdenas, Ruíz Cortines mencionó que estaba sorprendido por haber recaído en él la responsabilidad de la candidatura a la presidencia, pero que una vez con la oportunidad de implementar políticas que le parecían correctas retomaría de forma especial los asuntos relacionados con el campesinado. Esta nueva actitud política de parte de Ruíz Cortines produjo un efecto negativo en la economía mexicana. Ya se había echado a andar un proyecto económico, que si bien no era muy equilibrado, había atraído la confianza y los capitales de los inversionistas. Esta política de Cortines provocó reacciones de desconfianza que afectaron por igual los intereses de todos los mexicanos.

Ruiz Cortines tenía la idea, quizá sinceramente, que durante la época del licenciado Alemán se había creado una minoría que se había enriquecido con las obras públicas y demás. Entonces

²⁶ Fernando Benitez, Op. Cit, p. 259.

creyó que la manera de evitarlo era hacer disminuir el ritmo de ese enriquecimiento, y lo único que consiguió fue frenar al país, debido a una psicosis de miedo que se creó en la iniciativa privada. De suerte que el gobierno de Ruiz Cortines, según yo, se caracterizaba por una disminución importante en el crecimiento industrial del país.²⁷

El periodo de Ruíz Cortines fue una muestra más de las enormes contradicciones e incoherencias que se suscitan en el sistema político mexicano. Por una parte, los intereses personales de quienes probando el poder se aferran a él y sus beneficios, anteponiendo sus intereses propios a los intereses de la nación. Por otra parte, queda de manifiesto la susceptibilidad del sistema. En este caso, por no poder mantener políticas de largo plazo, y estar sujetos a un cambio continuo de políticas que se regulan y alteran cada seis años por quien es electo como candidato del partido. Entre Ruíz Cortines y el licenciado Miguel Alemán las diferencias fueron tan considerables en personalidad y política, que no pudo existir ninguna conexión o continuidad en el proyecto de nación. Por el contrario, el periodo de Ruíz Cortines se caracterizó por ser una etapa de *apretar los cordones* de la tesorería y no emprender ninguna obra de importancia considerable. Ya hacia el final del sexenio el balance de la administración de Ruíz Cortines dejó ver un atraso considerable en comparación con lo que se avanzó con las políticas económicas más liberales de sus antecesores. Pero estas rectificaciones políticas no repercutieron positivamente en los ámbitos más necesitados de la sociedad, de modo que este periodo se traduce como una administración de estática económica y poco desarrollo.

Su economía, rayana en la avaricia, no se tradujo en nada positivo, ya que sin un verdadero aliento a la naciente industria tampoco logró modificar la política agraria de su antecesor.

Su gobierno pasó sin pena ni gloria, y terminado el sexenio, ante la admiración general nombró como su sucesor al secretario del Trabajo, el joven abogado Adolfo López Mateos, que había participado en la campaña electoral vasconcelista.²⁸

Es en este último periodo político mexicano, donde la importancia y la significativa labor que tuvo Antonio Ruiz en el mundo cultural de México se consolidaron, ya que no sólo estuvo enriquecido por su carrera como pintor y escenógrafo, sino también por su trabajo académico como maestro y profesor en diversas instituciones del país. Además, el Corcito también formó parte del *Semanario de Cultura Mexicana*, al que ingresó en el año de 1941, este grupo conformado por intelectuales y profesionistas tuvo

²⁷ Ibid, p. 259.

²⁸ Ibid, p. 261.

como objetivo estimular la expansión y el arraigamiento de la cultura en México; estaban entre otros integrantes destacados: Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, Ángel Zárraga, Frida Kahlo, el ingeniero Vito Alessio Robles, el famoso dramaturgo Rodolfo Usigli, la cantante Fanny Anitúa y la pianista Esperanza Cruz. Vale la pena subrayar como conclusión, que la década de los treinta, así como el inicio de los años cuarenta fueron de suma importancia para la carrera del Corcito, porque a partir de estos años fue cuando el esfuerzo y el trabajo constante que realizó desde hacía casi dos décadas, lo comenzó a posicionar en la escena cultural de nuestro país.

En cuanto a la producción escenográfica, que durante esta etapa se convirtió en una actividad relevante en la carrera de Antonio Ruiz, el pintor realizó varios trabajos en diferentes producciones teatrales. Su principal intervención fueron los diseños y la realización de variadas escenografías, así como su trabajo como vestuarista.

En 1931 Antonio Ruiz realizó la escenografía para la obra infantil y juvenil llamada *La portera carrascalosa*, en la que intervinieron actores infantiles, y que se presentó en el teatro Hidalgo. Con relación a esta obra teatral se publicó un artículo escrito por José Luis Figueroa para el periódico *El Nacional*, en la que se expresó del artista de esta manera: "El pintor Antonio Ruiz, uno de nuestros artistas de primera línea, que no es precisamente popular porque trabaja calladamente y no ha figurado entre los ocho mejores, o los ocho únicos, como ustedes quieran llamarlos, ha producido una obra pictórica vigorosa cuyos méritos todos reconocemos."²⁹

En 1938 participó por primera vez en una obra para adultos llamada *Anfitrión 38*, una comedia en tres actos de Jean Giraudoux, dirigida por Julio Bracho, presentada en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México, el artista tuvo a su cargo de la escenografía y el vestuario.

Posteriormente, la coreógrafa Ana Socolow, invitó a Antonio Ruiz a participar en diversos trabajos, entre los que figuran:

Don Lindo de Almería (1940), que se presentó en el teatro Fábregas en el Distrito Federal, tuvo la intervención del Corcito en los decorados y los trajes que se utilizaron en la obra.

²⁹ José Luis Figueroa, "Teatro de Niños y Jóvenes", en *El Nacional*, 13 de agosto de 1931, s/p.

Concierto y tres bailes, también de 1940, presentada en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección musical de Blas Galindo, contó con el diseño del vestuario por Antonio Ruíz.

En *Lluvia de toros*, presentada ese mismo año, Antonio colaboró de nuevo con la misma compañía en la elaboración del vestuario.

Durante la época en la que el Corzo colaboró intensamente en las producciones teatrales, al lado de la coreógrafa Socolow y su compañía, *La Paloma Azul*, el pintor trabó una buena relación con el argumentista José Bergamín, con quien siguió trabajando en diversos montajes teatrales, convirtiéndose con el tiempo también en buenos amigos.

Esta combinación de actividades y trabajos logró que Antonio Ruíz se consolidara dentro del ámbito artístico de la sociedad mexicana en una época de grandes alcances dentro de la plástica y de la cultura en México. La relevancia que el Corzo adquirió sobre su quehacer dentro de la pintura, el teatro y el mundo académico, le abrieron una puerta más, la dirección de la Esmeralda, recta final de su carrera como pintor y que comenzó en el año de 1942, cuando cumplió cincuenta años de edad.

La entonces recién inaugurada Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública, conocida también como La Esmeralda, llamada así por ubicarse en la calle del mismo nombre, fue creada con el objeto de ofrecer a los estudiantes interesados en estas áreas una educación artística de calidad. El objetivo de dar una amplia orientación y conocimientos superiores de las artes plásticas, motivó a los fundadores intelectuales a promover un plan de estudios que abarcara los pensamientos vanguardistas y modernos del arte universal, para lo cual, se formó una planta de profesores capacitados para llevar a la práctica los objetivos y los fines de la institución.

Sin embargo, la realidad que descubrió Antonio Ruíz al entrar a la dirección de La Esmeralda no fue tan ideal como se planteó en teoría. Existían muchas carencias, incluso el edificio estaba en malas condiciones, reflejo de la condición política y económica del país. Ante esta problemática decidió mandar un informe explicando las deficiencias que obstaculizaban el buen funcionamiento de la escuela pero sobre todo proponiendo, entre otras cosas, un nuevo plan de estudios que resultó un proyecto muy rico y que benefició a todos los integrantes de La Esmeralda.³⁰ Con el característico tesón y la perseverancia

³⁰ Luisa Barrios Ruíz, *Antonio Ruíz "El Corcito"*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994 s/p.

metódica de Antonio Ruiz, La Esmeralda superó sus problemas. La propuesta anexa a dicho plan de estudios constaba de una lista de nombres, de pintores y artistas, quienes fueron invitados a formar parte de la planta docente de La Esmeralda. Entre los personajes propuestos, se encontraban, entre otros: José L. Ruiz (primer director interino), Fidencio Castillo, Feliciano Peña, Diego Rivera, Rómulo Rozo, Andrés Sánchez, Dr. Carlos Dubián, Federico Cantú, Salvador Toscano, Enrique Assad, Benjamín Peret, Esteban Francés, Jesús Guerrero Galván, Luis Ortiz Monasterio, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Frida Kahlo, Juan Cruz Reyes, Germán Cueto, Francisco Zúñiga Chavarría y Manuel Álvarez Bravo como fotógrafo.

Cabe señalar que dentro de esta lista de profesores, varios de ellos, como por ejemplo, Agustín Lazo, Julio Castellanos y Luis Ortiz Monasterio, habían sido compañeros de clase del Corzo cuando comenzó sus estudios en la Academia de San Carlos hacía ya casi tres décadas, y se habían destacado como parte de una excelente generación dentro de la plástica y el arte en México.

Los primeros años al frente de la dirección de La Esmeralda fueron de arduo trabajo para Antonio Ruiz, quien llegó incluso a ser blanco de algunas críticas sobre su trabajo y los métodos de enseñanza aplicados. Sin embargo, estos fueron algunos detractores que enfrentó el maestro Ruiz como director de la escuela de artes plásticas, a la cual le dio forma y contenido. Como ejemplo de las críticas que recibió durante estos años, se debe mencionar el artículo publicado por David Alfaro Siqueiros.

Un asesino intelectual de los alumnos y un suicidio intelectual de los profesores están realizando las Escuelas de Artes Plásticas de Educación Pública y de la Universidad Nacional, con sus falsos métodos pedagógicos, por lo que es urgente e inaplazable la más amplia revisión de los sistemas actuales de la enseñanza de las artes plásticas... El campeonato de esta nefasta labor les corresponde por igual a la Escuela de Artes Plásticas de Educación Pública y a la Escuela de Bellas Artes, la que ostentosamente sigue todavía los métodos académicos de épocas tan liquidadas como las de Rivas Mercado.³¹

A este artículo Antonio Ruiz respondió de la siguiente manera:

Decir que en la escuela de Pintura y Escultura se está asesinando a los alumnos, resulta tan absurdo y grotesco como firmar que el rastro de la ciudad se da clase de urbanidad a los bueyes; aquí existe una ética profesional, ya que todos los maestros son de los mejores y más conocidos

³¹ APAR, Excélsior, s/d.

pintores mexicanos... El plantel que dirijo se encuentra en franca reconstrucción, por lo que no veo motivo posible para que una persona enferma de megalomanía paranoica trate de destruir lo que ningún trabajo le ha costado construir. Siqueiros, en lugar de hacer aclaraciones, lleva a cabo confusiones, cosa en él natural, pues nunca he sabido que se dedique a cuestiones de enseñanza, ni que entienda nada de pedagogía, ya que en la parte de oficio que corresponde a esta ciencia, demuestra una absoluta ignorancia. Hay que ver sus cuadros murales: todos están descascarados y cuarteados. Las pinturas de los artistas primitivos y del Renacimiento se conservan hasta la fecha intactas.³²

Pese a las críticas que le hicieron algunos de sus contemporáneos, Antonio Ruiz mantuvo firme su posición frente a la metodología y los objetivos de La Esmeralda. Pero, la dirección y el esfuerzo motivado del Corzo, también produjeron reconocimientos y comentarios positivos. La cita que a continuación se presenta ejemplifica esta actitud de respeto y apoyo a su labor:

Todos en México lo conocemos y lo queremos. No solamente por su enorme calidad humana y esa su sencillez de corazón, sino también por su valimiento artístico y su talento creador, que lo ha hecho dar vida a la Escuela de Artes Plásticas de la calle La Esmeralda. Es –y por el rostro tímido ya lo supo usted– Antonio Ruiz, El Corzo.³³

Aunque en su desempeño laboral y artístico disfrutó de un merecido reconocimiento, el transcurrir de la vida sentimental de Antonio Ruiz nunca fue completamente pleno. Desde su infancia, y como se ha visto ya en rubros anteriores, el Corcito enfrentó un destino emocional que no muchos pueden envidiar sinceramente. Esto afectó y minó de forma definitiva la relación sentimental que lo unió con su familia, en particular con su esposa y sus dos hijas.

En una carta que le escribió Merced a su esposo en 1945 se nota ya claramente el distanciamiento creado entre ellos, ésta se lamentó que aún viviendo bajo el mismo techo tuviera que recurrir a los mensajes escritos para poder comunicarse con él e informarle acerca de la situación y de las carencias de sus dos hijas adolescentes. Una de las necesidades, tal vez la más importante, era el cariño y el apoyo paterno en esa época ausente por parte de Ruiz. Para estos años, Merced comprendió que la relación con su marido estaba deteriorada, incluso al grado de sentirse ya resignada a que entre ellos la reconciliación no era posible. Sin embargo le preocupaba mucho la relación que Antonio tenía con sus dos hijas, pues

³² Ibid.

³³ APAR, *Revelación de México es...* con textos de Sotomayor, *Prensa Gráfica*, 26 de julio de 1946, s/d.

siempre le dio prioridad al trabajo y a la pintura, aunque sin haberlas maltratado nunca. Merced trató de interceder por sus hijas para que Antonio recapacitara, el vínculo familiar dependía de ello.³⁴

A pesar de que años atrás el matrimonio había fracasado, la unión familiar era un parámetro importante y casi forzado para la familia Ruiz. Sin embargo, los roces, conflictos y viejos rencores llevaron, al parecer, y como es lógico, a Antonio y a Merced, a separarse durante algunos años. Ya en la vejez, volvieron a vivir juntos en la misma casa, pero el daño estaba hecho impidiendo que, la que pudo haberse convertido en una conmovedora historia de amor, se transformara en una relación difícil y triste, con pocas satisfacciones para ambos.

Desde el año de 1942, hasta 1953, esta última fecha próxima a su jubilación, la dirección de La Esmeralda en manos de Antonio Ruiz, transcurrió sin demasiados tropiezos. Sin embargo, ya entrado el año de 1953, comenzaron a suscitarse grandes problemas en torno a La Esmeralda y a la Academia de San Carlos. Paralelamente, en el mismo año existieron brotes de inconformidad que despertaron sospechas y desorden dentro de la Secretaría de Educación Pública. El subsecretario de esta institución, Gómez Robledo, fue acusado, entre otras graves denuncias, de movilizar comunistas. El archivo personal de Antonio Ruiz guarda algunos artículos referentes a este tema. El motivo por el que quizá se interesó en este caso particular, fue probablemente por la relación que existió entre la crisis de la SEP, y la compleja situación de La Esmeralda, y su director.

Entre las graves imputaciones que se le hicieron a Ruiz se encontraba la supuesta existencia de maestros aviadores, un mal aprovechamiento de las becas que según se decía, eran utilizadas sólo a la conveniencia del director, malversación de fondos e ignorar el entonces programa establecido.³⁵

Las acusaciones, sin importar su veredicto, fueron muy graves y dañaron seriamente a Ruiz, por ser un personaje reconocido dentro del mundo del magisterio y del arte. Las denuncias atrajeron la atención de muchas personas que lo respetaron, pero que nada pudieron hacer para evitar la disensión. Próximo a su jubilación, Antonio Ruiz tuvo que afrontar un movimiento estudiantil que exigió su retiro de La Esmeralda. Los alumnos pidieron un cambio, ya fuera por renuncia o jubilación del director, si bien se

³⁴ APAR, carta de Merced Pérez Correa a Antonio Ruiz, México, s/f, 1945.

³⁵ APAR, Prensa de los cincuentas, *El Nacional*, México, 26 y 27 de marzo de 1953.

inclinaban por esta última, para no desprestigiar o perjudicar demasiado su trayectoria académica. Los profesores, compañeros del Corcito no prestaron la mínima atención a esta desagradable situación, demostrándole constantemente su apoyo incondicional, a pesar de los malos entendidos que dejaron un mal sabor de boca en todos. Cansado por los años, y con la jubilación tan cercana, se mostró apacible ante las acusaciones y se concentró casi por completo en la tramitación de su jubilación. Seguramente estaba ansioso de poder disfrutar los últimos años de su vida con tranquilidad, dedicándose a pintar en su casa de muchos años ubicada en la Av. Morelos #34, Villa de Guadalupe, Distrito Federal.

El primero de febrero de 1956 se le concedió la jubilación, poniendo fin a su vida laboral. Durante los siguientes años, que no sumaron una década completa, el Corcito se dedicó a pintar y a experimentar por su cuenta, al lado de personajes del teatro como Rodolfo Usigli, la escenografía y el vestuario de diversas obras.

Después de su salida de La Esmeralda, Ruiz siguió vigente en las actividades artísticas, y como ya se mencionó, también continuó hasta 1964, año de su muerte, como miembro activo del Semanario de Cultura Mexicana, en el cual desempeñó diversas funciones que le permitieron viajar por la República.

En 1961 sufrió una embolia que lo dejó hemipléjico, enfermedad que lo debilitó físicamente y lo sumió en una gran depresión. No obstante su mal estado, pudo seguir pintando ya que la movilidad de sus brazos y manos no se vio afectada. Sintiendo cercana la muerte, recapituló sobre su vida y sus sentimientos y escribió una cruda carta a Rodolfo Usigli, de la que se cita sólo la parte en la que el Corcito dio rienda suelta a su desahogó.

Ahora me encuentro solo en este México de locos y oligofrénicos, de esquizofrénicos y paranoicos, de artistoides y geniodontes, y en donde vivo como dentro de una campana neumática, o sea, dentro del más profundo vacío... Hace algunos meses que mi vida se encuentra muy atormentada; participé en una exposición a la que Manuel (Rodríguez Lozano) me invitó y ya salí completamente desilusionado, porque a mi no me queda otro camino que trabajar en esto, por una necesidad biológica, pues por haber dejado tanto tiempo los pinceles colgados y abandonada a la pintura en un rincón, me ha venido una serie de enfermedades raras que no he podido extirpar hasta la fecha y que me llevan a una misantropía deprimente, así es que ahora voy a empezar a rehacer mi arte, porque ya nadie le hace caso. Ahora todo se ha vuelto producto de la época, y del medio ambiente: moda, frivolidad, facilidad, audacia, mediocridad, impersonalidad, publicidad; total, para mí es la fatalidad... Ahora me tienes aquí de nuevo de torero, toreando la vida como en una corrida de bueyes, donde ya no hay calidad, ni señorío, ni

valor, ni arte ni na, ni na, porque todo se ha vuelto chueco y deleznable, donde no hay ya competencia, sino deslealtad, trampa y avorazamiento y adonde sólo queda la soledad.³⁶

Aferrándose a la vida, Antonio Ruiz escribió acerca de sus planes futuros:

pienso irme de aquí, no sé a que tierras, tal vez me vaya a España o a Italia, lo más posible es a Cádiz o a Madrid, para ver si ahí tengo más suerte de seguir pintando, porque mi tierra ya es de otros... Estoy tan decepcionado de este país que nada más que me alivie pienso irme a vivir a otro, por ejemplo a España, en donde podré pintar nuevas cosas y ya verás que distinto voy a ser, pues en ese país y los colindantes es algo más serio y formal y entonces tendrás que valga la pena.³⁷

Después de ver sus aficciones hay pocas palabras que, con justicia, puedan explicar los sentimientos tan atormentados de este ser humano. Según su acta de defunción, el maestro José Antonio Antolín Estevan de la Luz Ruiz Vázquez del Mercado, *El Corcito*, murió el 9 de octubre de 1964 en su casa de la Villa. La causa médica de su muerte fue desfallecimiento cardíaco. Actualmente sus restos descansan en el Panteón Francés de San Joaquín en la Ciudad de México.³⁸

³⁶ Antonio Acevedo "Antonio Ruiz", en *Excelsior*, 20 de diciembre de 1964.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Luisa Barrios Ruiz. *Op. Cit.*, s/p.

Capítulo IV: Reconocimiento y abandono del Corcito.

Para iniciar el último capítulo de la presente aproximación biográfica del pintor mexicano Antonio Ruiz, considero importante señalar algunos de los antecedentes artísticos de los que, en parte, surgió su obra.

Es de suma importancia mencionar que las características que se describirán a continuación no emanan de una simple y personal percepción de la producción artística de Antonio Ruiz, o de aquellos cuadros que se exhiben actualmente al público. Derivan de los comentarios que por décadas se fueron acumulando respecto de sus cuadros, y que por lo evidente de dichas características, convergen en un criterio, tanto de artistas coetáneos como de investigaciones posteriores, que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han descrito los elementos técnicos más obvios de la obra.

En este respecto, tal vez sea el formato de la obra lo que a primera vista llame a gritos la atención de los espectadores. Los cuadros de Antonio Ruiz, a excepción de un par, poseen una dimensión más bien pequeña, incluso comparada con cualquier otra producción artística, y sobre todo con la que se produjo paralelamente durante esta época, en que el muralismo mexicano estaba en su apogeo. Sin embargo, el tamaño de los cuadros de Antonio Ruiz no demeritan la obra, muy por el contrario encierran en esas pequeñas proporciones una infinidad de particularidades que han sido recurrentemente mencionadas, analizadas e interpretadas por todo aquél que observa con detenimiento algún cuadro del pintor. A diferencia de otras obras, la de Antonio Ruiz reclama y demanda una observación muy minuciosa, una exploración del detalle casi miniatúrico, que podría facilitarse con el empleo de una lupa.

El formato pequeño que presentan la mayoría de los cuadros de Antonio Ruiz ha sido comparado con el de los retablos religiosos, aunque sin el contenido característico de este tipo de obras. Más acertadamente, se le ha comparado al formato de los ex-votos populares, en cuya reducida dimensión, se describen pictóricamente una serie de eventos que giran en torno a algún milagro ocurrido, y que se caracterizan por la escasa, pero insistente presencia de mensajes escritos.¹ La pintora María Izquierdo se refirió a la similitud entre los cuadros de Antonio Ruiz con este tipo de retablos o ex-votos en cuanto a su tamaño y

¹ *Mexico, Splendors of Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990-1991, p. 660.

colorido, sin embargo, aclaró que si bien se parecían de forma, no guardaban relación alguna con el contenido que en ellos se describía: la religiosidad y los eventos milagrosos no aparecen en ningún cuadro del Corcito.²

De cualquier manera cabe señalar que de modo similar a los acontecimientos pictóricos descritos en los pequeños ex-votos populares, Antonio Ruiz invita a un gran número de personajes, animales y objetos a cohabitar en la mayoría de sus cuadros. Los nutridos grupos de personas, mujeres, hombres y niños de todas las edades, diferentes oficios y profesiones, estratos sociales y económicos son un tema recurrente en sus obras. Todas las figuras humanas son retratadas de cuerpo entero, a escala pequeña, desempeñando sus funciones cotidianas y tomando como fondo o escenografía vistas de su entorno inmediato: sus habitaciones, las calles por las que suelen transitar, los salones y cuartos en los que normalmente viven. También se incluyen animales y objetos: perros de la calle, gatos, bicicletas, todo realizado con tal detalle que no puede sino maravillarse el espectador.³

La cantidad de elementos, objetos y personas que conforman la composición formal de la gran mayoría de los cuadros de Antonio Ruiz son un ejemplo del recargamiento detallado que podría considerarse barroco. Incluso los tornillos, botones, resortes y mancuernillas, encuentran su sitio exacto en cada cuadro.

La técnica empleada por Ruiz es otro elemento muy característico, el perfeccionismo, la utilización metódica de los pinceles, del óleo y de la llamada doble técnica⁴. Cuestionarse la calidad técnica de estos cuadros es un sin sentido, ya que demuestra una y otra vez su excelso talento como pintor de gran oficio en el caballete. “Lo que reste de sus cuadros en las reproducciones en blanco y negro, bastará para probar a todo aquel que no tenga dos huevos cocidos en lugar de ojos, hilaza sucia por nervios y una masa de estiércol por cerebro, que usted es un buen pintor, un excelente pintor.”⁵ En esos términos se expresó un

² María Izquierdo, “Antonio Ruiz”, en *Revista Hoy*, México, 21 de noviembre de 1942, No. 300, pp. 48-49.

³ Alfred H. Barr, Jr., *What is Modern Painting?*, Rev. ed., New York, Museum of Modern Art, 1984, p. 15.

⁴ Antonio Ruiz adoptó, desde los años veinte, una técnica antigua y poco empleada en nuestros días: el temple de huevo, que imprime a las obras un acabado delicado, de alguna manera parecido al fresco; sobre esta base aplicaba un acabado al óleo que permitía resaltar ciertas transparencias y veladuras y daba mayor profundidad y cuerpo a las imágenes. Prácticamente todos los cuadros de Ruiz fueron realizados con esta doble técnica. En Oliver Debroise, *Figuras en el Trópico. Plástica Mexicana, 1920-1940*. Barcelona, Océano, 1983, p 91.

⁵ *Ibid*, p. 67.

artista de la talla de Diego Rivera sobre el trabajo del Corcito, ejemplificando así lo que la obra arranca a primera vista de todo aquel que entre en contacto visual con ella, siendo experto o un simple espectador.

Acerca de la técnica del Corcito también se ha dicho que poseía una precisión de trazo y de pincelada sobresaliente. Los pinceles que utilizó y que en muchas ocasiones él mismo confeccionó, lo asistieron en la elaboración de cuadros que, además de pintura, contenían una importante calidad de dibujo, de exactitud arquitectónica y perspectiva asombrosa, con las que logró un detalle casi de miniaturista. Con pinceladas suaves y cortas, y asistido por un riguroso y extraordinario manejo de la técnica, logró detalles singulares que confirieron a cada obra particularidades formales únicas.

El manejo del color fue otra gran virtud del Corcito. La degradación en los tonos revisten y producen efectos de volumen y profundidad en las figuras captadas por él. Otro elemento recurrente, y muy bien logrado, es el manejo de los fondos y cielos con los que están enmarcadas algunas de las escenas expresadas por Ruiz. El colorido frío y tenue del cielo del amanecer o del atardecer, las nubes y el uso de la luz, transportan a cualquier espectador a una realidad, que por fantástica que pueda parecer, es, muchas veces, la realidad misma.

Dentro del consenso que existe con respecto al estilo de la obra de Antonio Ruiz se encuentran en repetidas ocasiones términos artísticos que intentan explicar no sólo el estilo que adoptó, sino también las influencias e ideologías que, en parte, determinaron las temáticas y el trasfondo de las mismas, y que le fueron atribuidas en gran parte de sus cuadros.

En primer término se ha clasificado su producción como obra costumbrista. Es preciso subrayar que en este trabajo los términos costumbrismo y la pintura de género, son semejantes, ya que la definición que se tiene acerca de la temática empleada en esta corriente pictórica es la misma. La pintura de género se caracteriza por describir y representar escenas de la vida cotidiana, y puede referirse a cualquier período histórico o lugar geográfico, aunque normalmente toca los temas domésticos preferidos por los artistas holandeses del siglo XVII.⁶ Esta corriente nació cuando los pintores holandeses, que recién habían encontrado su libertad política y cultural, después de la sublevación en 1609 de los Países Bajos ante el dominio de la monarquía española, desarrollaron temáticas originales, dirigidas a los coleccionistas de la

⁶ Ian Chilvers, Harold Osborne, Denise Farr, *Diccionario de Arte, España*, Ed. Alianza Diccionarios, 1992, p. 283.

clase media emergente⁷. El paisaje, la naturaleza muerta, y la representación de género reflejaron un nuevo estilo de vida, alcanzado por la aparición de la nueva república. Esta innovadora forma de representar la realidad, presentando a pequeña escala los interiores domésticos de la reciente clase media, comunicaba de forma simbólica, valores morales o políticos. Los temas religiosos e históricos, que usualmente eran por encargo, habían quedado en el pasado.⁸ Este dato es de suma importancia para comprender una de las influencias más singulares de la obra del Corzo: la de los pintores flamencos. Otros elementos que figuran dentro de esta corriente son los trazos arquitectónicos bien definidos y trabajados, una búsqueda intensa por lograr una calidad técnica sobresaliente y la introducción recurrente de ciertos animales domésticos como perros, gatos y cerdos, que normalmente enriquecieron la composición acompañando a las figuras humanas. Las obras producidas dentro de este género convergen en una temática cotidiana con mensajes de contenido moral; los trasfondos y los temas varían, pero muestran en su gran mayoría esa afinidad en la que se busca moralizar, a través de elementos simbólicos que funcionan como una especie de advertencia o llamada de atención.

Esta corriente puede observarse claramente en la obra de Peter Bruegel, los hermanos Van Eyck, El Bosco, Roger Van der Weyden y Jan Vermeer. Es de este último de quien se encuentran relaciones más directas y claras con algunos de los cuadros de Antonio Ruiz.

Se considera a Vermeer uno de los artistas flamencos más misteriosos y elusivos; y comparando sus características como pintor, y aquellas de su obra, con la del Corcito, resalta inmediatamente la reducida cantidad de cuadros que conforman la producción de Vermeer: en total menos de 35 cuadros plenamente identificados. El formato que escogió para su obra es, al igual que la de Ruiz, muy pequeño. Dentro de este formato reducido, Vermeer representó a pequeña escala los interiores domésticos, buscando una ilusión convincente de los objetos que compartían la pequeña composición sobre el lienzo. El alto grado y la gran calidad del detalle en ambas producciones son otro elemento comparativo que bien podría interpretarse como una inconsciente ansiedad e interés por el rescate de las antiguas generaciones del arte flamenco.⁹

⁷ Antonio Igual Úbeda, *Historia de España, Enciclopedia Labor*, España, Ed. Labor, 1958, Volumen 5, p. 275.

⁸ Robert Cumming, *Arte Comentado*, Ed. Diana, Italia, 1995, p. 58.

⁹ Vermeer pertenece al siglo XVII, mientras que Van Eyck y Weyden vivieron durante el siglo XV.

Antonio Ruiz recibió la influencia de los pintores flamencos, y la necesidad de recuperar elementos estilísticos del pasado, durante su paso por la Academia de San Carlos, que en aquella época estaba inmersa en un clasicismo europeizante del cual tomó extractos que más adelante fueron fundamentales para su desarrollo como pintor.

En la mayoría de sus cuadros, menos maniqueo, "El Corcito" Ruiz describe breves escenas cotidianas, intenta capturar anécdotas significativas, apenas transfiguradas. Prolonga la vena olvidada del costumbrismo del siglo pasado, pero opone a los arquetipos del género una visión más personal, desde el interior.¹⁰

El vínculo creado entre el excelente manejo de la técnica, el detalle en la pintura y el carácter observador del momento histórico del México que le tocó vivir a Ruiz, influyó en gran medida el desarrollo de la forma en sus cuadros, esta característica se le ha denominado como realismo fotográfico. Este calificativo ha ocasionado que la mayoría de los cuadros pertenecientes a la obra de caballete del Corcito haya desembocado en la corriente intimista, con la que tantas veces se le ha relacionado.¹¹

Según Raquel Tibol la obra de Antonio Ruiz puede considerarse también como figurativa,¹² lo que se relaciona directamente con el realismo, sello que imprimió el pintor en sus cuadros, dejando en ellos plasmada la realidad mexicana. Cabe señalar que durante este periodo de la historia de nuestro país, las corrientes artísticas estaban fuertemente influidas por la ideología política y filosófica del nacionalismo mexicano post-revolucionario.¹³ El nacionalismo que imprimió el Corcito a su producción, alcanzó lo que Carlos Mérida y María Izquierdo, clasificaron como "un mexicanismo sin resabios folkloristas".¹⁴ o como el mismo Antonio Ruiz señaló "sin formalismos".¹⁵

Sin embargo, existe una ambigüedad entre el estilo clásico y el popular en la obra pictórica de Antonio Ruiz. Aunque la calidad y el conocimiento que tuvo de la pintura no están en discusión. Son sus temáticas las que lo apartan de lo clásico para introducirlo en temas considerados entonces como populares. Esta

¹⁰ Olivier Debrois, *Op. Cit.*, p. 22.

¹¹ Margarita Nelken, en *Semanario de Cultura Mexicana*, Junio 1963, México, Segunda Época, Número 25, s/p.

¹² Raquel Tibol, "Hacia la revalorización de siete artistas poco conocidos, en Siete Pintores, Otra cara dela Escuela Rivera, Diego, Mi querido Antonio Ruiz, alias -El Corzo-", en *Semanario de Cultura Mexicana*, México 1963, p. 7.

¹³ *Vid supra*. Cap. I.

¹⁴ Carlos Mérida, "Antonio Ruiz", en *Boletín Mensual Carta Blanca*, Año IV, Número 11, enero 1938, s/p.

¹⁵ APAR, "entrevista con el pintor Antonio Ruiz", en *El Heraldo*, México, 1 de agosto de 1957, s/d.

manera de describir su medio y las escenas de un México supuestamente popular, han sido descritas por Juan O'Gorman de la siguiente manera: "El Corcito corresponde a la clásica y popular pintura mexicana de la mejor calidad."¹⁶ Las particularidades clásicas adoptadas por Antonio Ruiz provienen de sus años de estudio en la Academia de San Carlos y de las influencias que absorbió a lo largo de su carrera como pintor. Por su parte, el carácter popular responde a un interés personal por las escenas de la vida diaria de México, además de ser la corriente preeminente en el país a lo largo del tiempo en que produjo gran parte de su obra.

En cuanto a las interpretaciones que han hecho historiadores, críticos del arte y algunos de los contemporáneos de Antonio Ruiz, existe un consenso que indica que el tipo de obra que produjo fue de crítica. Existe, sin embargo, una división en cuanto al género de crítica: social, política e incluso como hemos visto en capítulos anteriores de una refinada crítica personal. La herramienta utilizada por Antonio Ruiz para imprimir en el fondo de sus cuadros cierto enfoque calificativo o analítico fue, según algunos estudiosos, un sutil énfasis logrado a través de la ironía, la sátira y un toque humorístico. Incluso existe una apreciación hecha por Inés Amor en la que afirma que Antonio Ruiz recurrió a la burla como método de crítica a la realidad.¹⁷ Estas percepciones buscan dar con los motivos por los cuales Ruiz incurrió en esta clase de dinámica. Por un lado algunos documentos aseguran que Ruiz se valió de su ironía y de su fino humor para aproximarse a algunos asuntos políticos ocurridos durante los años en los que pintó. En relación a esto último Luisa Barrios, la nieta del Corcito, considera que su abuelo no era realmente apolítico como a primera vista puede suponerse, sino que más acertadamente era un opositor.

Quizá es por ello que la crítica social del Corzo es la temática que más consenso arranca en la opinión de los historiadores y críticos del arte, sobre todo en cuanto a los temas cotidianos que la obra de Ruiz recoge, dada la ideología típica de la primera mitad del siglo XX.¹⁸ Sin embargo, el profesionalismo y la seriedad como pintor que el maestro siempre demostró, no contravienen la forma irónica y humorística con la que abordó la realidad.

¹⁶ Olivier Debroise, *Op. Cit.*, p. 84.

¹⁷ *Ibid.* p. 87.

¹⁸ Luis Suárez, "La pequeña Gran Obra de Antonio Ruiz "El Corzo"", en *Revista Siempre*, México, octubre de 1964, s/d.

A diferencia de la mayoría de los artistas coetáneos de Ruiz, que generalmente pintaban situaciones crudas y dramáticas de la realidad mexicana, tanto en cuadros como en murales, el Corcito encontró una forma original de representar lo que observaba, creando un mosaico social, que además de darle cierto aire disidente en cuanto a forma y contenido, también arrancó muchos tipos de interpretaciones paralelas a lo que pudo haber sido estrictamente un objetivo temático.

If drama, pathos and heroism fill the majority of Mexican paintings and murals, popular scenes drawn from daily life animate Ruiz's small canvases. These naïve, often poignant, images record Mexican society and all its colorful variety with a sharp eye, subtle humor, and fine irony.¹⁹

Como puede observarse en la cita anterior, surge un nuevo término: naif, con el que también se relaciona a la obra de Ruiz. Esperanza Zetina utilizó esta palabra para describir lo que a sus ojos es un carácter infantil e inocente que contiene, además de la crítica y el mexicanismo, un tono de ingenuidad conmovedora. A modo de definición, naif significa ingenuo en francés y con esta expresión se denomina a la corriente artística que se caracteriza por la voluntaria ingenuidad y la espontaneidad en las técnicas figurativas. Sus autores han sido personas sin formación técnica (o que no la aplicaron). Los colores son característicamente brillantes y antinaturalistas; la perspectiva acientífica, y un manejo del cuerpo humano sin exactitud y la visión infantil o primaria.

Lo que se llamó naif en la obra de Ruiz puede equivaler también a que el Corcito empleó un estilo personal que ha sido catalogado por algunos de los críticos más recientes de su obra como realismo fantástico.

El realismo fantástico identificado acertadamente como una tendencia en la obra de Ruiz, tiene una evidente, pero quizás accidental distorsión de la realidad, peculiaridad muy notoria en muchos de los cuadros que realizó. Este realismo fantástico se confundió durante la década de los años cuarenta con el surrealismo, porque contenía ciertos aspectos que podrían clasificarse como provenientes de esta corriente. Sin embargo, cuando Ruiz vivía todavía, se aclaró que su obra sólo parecía surreal, pero en el trasfondo carecía de la metodología distintiva del surrealismo, como lo señala Luis G. Basurto en la

¹⁹ Jacinto Quiriate, "Mexican and Mexican American Artists in the United States: 1920-1970", en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States: 1920-1970*, catálogo de la exposición del Museo de Artes del Bronx, Nueva York, No. 20, 1988, pp. 38-39.

siguiente cita: "Puede ser simbolista, aunque no tenga, para ello, la suficiente fuerza de sentido interior necesario; pero no es, en absoluto, surrealista; como tampoco el otro cuadro expuesto por este pintor."²⁰

Según la definición de surrealismo, los dos cuadros de Ruiz exhibidos en la Exposición Internacional de Surrealismo que es a la que se refiere la cita anterior, llevada a cabo en México en 1940 como se señaló en un capítulo anterior, no fueron considerados como ejemplos de esta corriente.²¹ Incluso, durante su visita a México André Bretón, conoció algunos cuadros del Corcito, y dijo explícitamente que su obra carecía de elementos que pudieran calificarla como surreales y que, por ello, no se podía catalogar a dicha obra como parte del movimiento oficial del surrealismo.²²

A manera de síntesis se puede comprender que las influencias que asistieron al desarrollo de Ruiz como pintor, estuvieron presentes en dos corrientes que formaron una unidad a lo largo de su producción artística, por un lado, una corriente europeizante, la flamenca y clásica y por otra parte, Ruiz también estuvo influenciado por la corriente artística que prevaleció en México desde el siglo XIX, y que sufrió una enorme transformación ideológica durante el transcurso de la Revolución mexicana. Es decir que, el Corzo estuvo irremediamente vinculado durante toda su trayectoria como pintor con ambas tendencias: la europeizante y clásica, y la mexicana y popular.

Independientemente de lo anterior, es indispensable señalar que Antonio Ruiz fue, ante todo, un mexicano envuelto en un significativo momento histórico como lo fue el inicio y desarrollo de la primera mitad del siglo XX en México. Perteneció a un grupo social prototípico de mexicanos que vivieron los cambios emanados de una revuelta social. Para comprender algunas de las actitudes que tuvo en vida, con relación a su país y su arte, es fundamental tener en cuenta los datos presentados con anterioridad. Ahora bien, son sus cuadros los que hoy día hablan de quién fue Ruiz como artista mexicano, dándonos herramientas para interpretarlo.

²⁰ APAR, Luis G. Basurto, Jr., en referencia a los cuadros expuestos en la exposición de surrealismo organizada por la Galería de Arte Mexicano en la Ciudad de México en 1940. Los dos cuadros de Antonio Ruiz que fueron expuestos fueron: La Malinche, o El sueño de la Malinche, y Líder Orador. s/d.

²¹ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969, p. 58.

²² Virginia Stewart, 45 *Contemporary Mexican Artists: A Twentieth Century Renaissance*, Stanford University, California, 1951, p. 53.

Mucho se ha especulado acerca de la estrecha relación que mantuvo Ruiz con sus cuadros, por ejemplo, que los producía con un sentimiento abrumador, cuidadoso, estricto, reflejo del inmenso amor que sintió por su profesión. Otros han opinado que era intachable, serio, ordenado y meticuloso como académico, profesionalista y ser humano. Sin embargo, y sin cuestionar los beneficios que le dieron estas cualidades, el Corzo fue un hombre que tenía atada una gran parte de su creatividad a una inamovible pared de formalismos, preceptos, educación y dogmas de una vida que tenía que ser así: intachable, por miedo a fallar, a ser criticada, enjuiciada, reprendida.

Sin embargo no fue esta actitud la que llevó a Antonio Ruiz a consolidarse, a juicio de algunos críticos y artistas, como uno de los pintores más importantes de México durante el siglo XX. Su éxito personal está fundado y fue resultado de su intensa labor en la cultura y su disciplina al trabajar. Por la calidad y el reconocimiento que recibió su obra, fue invitado a participar en numerosas exhibiciones en diferentes partes del mundo. Cabe señalar aquí, que debió haber sido muy gratificante para Antonio que sus cuadros, y su obra, llegara a tantos lugares distantes a los que él mismo nunca pudo ir, y que millones de personas pudieran apreciar lo que su dedicación había creado.

La creatividad de Antonio Ruiz en lo que se refiere a sus cuadros se puede listar a partir de 1927 de la siguiente manera:

Chucho de 1927 es un retrato a tres cuartos de Jesús Bribiesca (compañero suyo de trabajo en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas), vestido de traje y sombrero a la usanza de la época, con las típicas características de la obra de Antonio Ruiz.

Niño durmiendo, también de 1927 ya analizado con detenimiento en el segundo capítulo.

Mujer planchando, obra que fue expuesta en una exhibición colectiva organizada por el gobierno mexicano, llamada *Arte pictórico mexicano* en el Art Center de Nueva York el 18 de Enero de 1928.

Durante 1931, Antonio Ruiz sólo presentó un cuadro titulado *Tranquilina*, retrato de una mujer indígena de rasgos toscos y ademán claramente rural, ataviada con su traje típico.

En 1932, produjo dos cuadros:

Cocina mexicana, o *Reposo*, muestra una cocina provinciana con un interior arquitectónicamente muy bien trabajado con una viguería de fondo, un fogón y los utensilios de cocina perfectamente detallados. Al centro, sobre una silla, reposa una anciana.

La billetera, es el retrato de una vendedora de billetes de lotería, en el que se puede ver claramente la transformación de la indígena rural a la india de ciudad. Esta joven mujer carga a una criatura envuelta en su rebozo.

En 1933, Antonio Ruiz pintó un polémico cuadro por su contenido: *La Huelga*, representa a un grupo huelguista que obstruye su lugar de trabajo con la bandera rojinegra.

Niños jugando 1, o *Brincando la reata*, de 1934, muestra a tres niñas saltando la cuerda en un patio.

Mujeres en el baño. Sorpresa, también de 1934, es un cuadro dividido verticalmente a la mitad, que en su lado izquierdo presenta a una mujer desnuda en movimiento, la cual se cubre ligeramente los muslos con una toalla. Con la mano derecha intenta alcanzar una esfera que levita en el cuarto. En el fondo se nota una cortina de baño; en el cuadrante derecho se aprecia una mujer de perfil, desnuda, inclinada sobre un balde lleno de agua, en actitud de lavarse la cabellera. En el fondo del cuarto, cuelga una toalla del muro.

México 1935, considerado uno de los cuadros más simbólicos de la producción de Antonio Ruiz, que puede ser interpretado de muchas formas: hay una manifestación popular de campesinos, un grupo de obreros urbanos levantando en hombros a un personaje vestido con traje completo, y del lado derecho a un reducido grupo de comunistas sosteniendo un retrato de Lenin con sus piernas. Al centro, y sobre las baldosas de la calle, está tirada una cabeza con halo que representa a Jesucristo, ignorado por todos los grupos ahí representados excepto por los comunistas, quienes ayudándose con una vara, tratan de alcanzar la cabeza.

Niños jugando 2, también de 1935, muestra a cuatro infantes jugando a la orilla de un pequeño estanque de agua. El formato de este cuadro es pequeño, pero el trabajo realizado se destaca por el tratamiento tan particular de la naturaleza, la vegetación frondosa y el cielo multicolor, claras características del Corcito.

Durante el mismo año, se presentó una exposición colectiva en Abraham González # 66, Distrito Federal, organizada por la Galería de Arte Mexicano, en la que se presentó obra de Antonio Ruiz, el Corcito.

En 1935, también pintó un pequeño mural (150 x 550 cm.) en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, trabajo destruido trece años después.

Para finales de 1936, la obra de Ruiz reunía los siguientes trabajos:

Desfile, este magnífico cuadro de formato pequeño muestra, como su nombre lo indica, un grupo de niños indígenas de facciones toscas en una escuela primaria de algún pueblo mexicano que forman una larga fila. Están ataviados con trajecitos de manta y sombrero de paja. La comparación de las clases sociales, sin emitir juicios ni opiniones, está presente en esta obra muy característica de Antonio Ruiz.

Ptolomeo y Copérnico, realizado en el edificio Souza, en la ciudad de México, es una de las obras de mayor dimensión del Corzo. Mide 214 x 134 cm. y presenta a manera de mural móvil, dos círculos con motivos mitológicos y astrológicos, tema encargado por Valente Souza.

Año muy productivo para la carrera artística de Ruiz, fue 1937 en que presentó al público el cuadro: *Verano*, es un aparador exterior, posiblemente del centro de la ciudad de México, en el que se exhiben unos maniqués que portan accesorios y elementos de verano. Estos son admirados por una pareja de trabajadores de clase baja, que dan la espalda al espectador.

En ese mismo año Antonio Ruiz presentó algunas de sus obras en una muestra colectiva en la Exposición Internacional de París. De esta exitosa muestra se produjeron los siguientes comentarios:

“París fascinado por el arte de nuestros indígenas. No tiene precedente el éxito”.²³

Refiriéndose a los artistas contemporáneos, indica textualmente: dejando aparte algunos casos cuyo interés consiste en que se hallan en la frontera de lo ingenuo y lo elaborado, —como Ramón Cano, María Izquierdo y el miniaturista Antonio Ruiz, y la fresca poesía de Frida Kahlo— a mi parecer la vitalidad del arte de hoy se manifiesta mucho más en el arte popular, totalmente anónimo, que en las obras de los grandes pintores.²⁴

²³ APAR, recorte del periódico *La prensa*, 1937, s/d.

²⁴ APAR, recorte del periódico *La prensa*, 1937, s/d, referente a los comentarios de Charles Etienne en el semanario político y literario *L'Observateur*.

Simultáneamente, Antonio Ruiz presentó cuatro paños para la biblioteca particular de Valente Souza, quien, como ya se dijo, le había encargado un año atrás la obra *Ptolomeo y Copérnico*. Los honorarios que recibió el pintor por la realización de este trabajo fueron seiscientos pesos.

El mismo año de 1937 la Galería de Arte Mexicano (GAM) presentó en Abraham González # 66, Distrito Federal, otra colectiva, llamada *Pintura Mexicana*, en la que también se incluyeron algunas de sus obras.

En 1938, el Corcito volvió a dar muestra de su talento con la siguiente producción:

Serenata, muestra un trío conformado por un violín, una guitarra y un clarinete, tocando una serenata frente a una ventana típica de una casona colonial, con barotes de hierro forjado, mientras un hombre está tendido en la parte inferior derecha.

Carrera de cintas en Texcoco, muestra una carrera de bicicletas que divide en dos grupos a los espectadores. De lado derecho al pie y sobre una alta barda, vitorea emocionado un grupo de indios y gente de clase media y baja, mientras que del lado izquierdo observa el jurado bajo una pequeña carpa en espera de ver llegar al ganador a la meta. La escena de esta carrera está enmarcada por una frondosa vegetación bellamente trabajada por el autor.

Este año se presentó la *2a Exposición Pintores Mexicanos Contemporáneos*, en la Galería de Arte de la Universidad Nacional de México, en la que el Corzo participó con la obra *Verano*, de 1937.

El INBA y el gobierno de Colombia organizaron en ese mismo año, la exposición de carácter colectivo llamada *Pintura Moderna Mexicana*, en la ciudad de Bogotá, Colombia, en la que se incluyó la obra del Corcito.

De 1939 deben mencionarse los siguientes cuadros:

El Maquetista, en este cuadro se puede observar un maquetista de semblante serio y concentrado elaborando un modelo de un proyecto arquitectónico sobre una mesa. En el fondo del cuadro se vislumbra un ropero, y en el piso, unos planos semienrollados.

La Malinche, esta obra del Corzo despertó muchas interpretaciones porque se trató de clasificar el cuadro como de corte surrealista ya que presenta a una mujer de rasgos indígenas sobre una cama de latón, cubierta por una manta que toma el contorno de su cuerpo, y al mismo tiempo, lo transforma en un

asentamiento humano, comparable con cualquier pueblo o ciudad de la provincia mexicana o española, con su plaza de toros, su iglesia y la traza urbana occidental. El fondo representa la pared resquebrajada y cuarteada de la habitación donde se encuentra la cama sobre la que duerme la Malinche.

Líder Orador, también de 1939, formó parte de la exposición surrealista y se presta a múltiples interpretaciones. Sobre una silla un hombre miniatura se dirige desde el borde del asiento a una multitud de calabazas que descansan en el piso. Una de ellas parece estar volteada de frente al espectador mostrando una carita sonriente. En este año, la obra de Antonio Ruiz formó parte de la exposición colectiva organizada por la Secretaría de Educación Pública, llamada *Artistas mexicanos que participarán en la exposición internacional de San Francisco*. A finales de ese mismo año, participó, en la exposición llamada *Golden Gate International Exposition*, en San Francisco, California, organizada por The Pacific House.

Iniciando la siguiente década, se incluyó a la reconocida obra del Corcito el siguiente cuadro:

El Lechero, de 1940. En este cuadro se observa un portón entreabierto frente al cual platican un lechero y una sirvienta. La bicicleta con la caja de botellas de leche al lado izquierdo, y un árbol delgado, probablemente una jacaranda, completan la escena.

En 1940 participó en la exhibición llamada *La exposición internacional del surrealismo en México* organizada por la GAM, junto con André Bretón, Wolfgang Paalen y César Moro. Los ejemplares que participaron en esa exposición fueron *La Malinche* y *Líder Orador*, ambos de 1939, y como se mencionó arriba, posiblemente elaborados con el fin de participar en esta importante exposición.

1941 fue también un año exitoso para el Corzo, al producir una serie de cuadros, que reconfirmaron su estilo y su gran calidad como pintor de caballete:

Estreno de pulquería, o *Napoleón*. El cuadro describe en forma elaborada y excelentemente trabajada la arquitectura de la cinta urbana de una zona de la ciudad de México, mientras que al frente se observa un grupo de tres hombres, encendiendo cohetes, como parte del festejo por la inauguración de una pulquería bellamente adornada con papel picado y banderitas.

Mineros (1941) una agreste geografía deja ver la boca de una mina en la ladera de un cerro, donde obreros descamisados y cargando sus herramientas caminan pesadamente hacia el interior, vigilados por un capataz, mientras que en el horizonte se vislumbra el amanecer.

Los paranoicos (1941) es una plaza conformada por una serie de edificios, en el fondo un frontón con el emblema del águila muestra las fechas 1810 y 1941 a cada uno de sus lados. Al frente seis personajes en movimiento, representan la caricaturización de algunos integrantes del grupo de *los Contemporáneos*.

Los nuevos ricos. Como el título lo explica, es una obra que representa la construcción de una casona en un suburbio de la ciudad. En ella, conviven los albañiles, que acostumbrados al trabajo pesado, comen en el suelo durante su descanso, mientras los dueños, los "nuevos ricos", dialogan con el maestro de obras o el capataz.

El cuadro *Carrera de cintas en Texcoco*, participó en la exposición *Latinamerican Art*, en la ciudad de Nueva York en el mes de agosto de 1941, organizada por el Dr. MacKinley Helm, quien llevó una relación amistosa y duradera con Antonio Ruiz. La obra fue comprada por MacKinley, director del museo de Filadelfia, para su exhibición permanente y donde actualmente aún se puede apreciar. Entre las exposiciones más importantes en las que participó su obra pueden mencionarse las siguientes:

En 1943, exposición colectiva en el museo de Brooklyn, Nueva York, *International Watercolor Exhibition 12th Biennial*, organizada por el *Brooklyn Institute of Arts and Science*, en la que participaron varios artistas norteamericanos y latinoamericanos, entre los que destacaban reconocidos pintores como Diego Rivera, Juan Soriano, Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Jesús Guerrero Galván, Federico Cantú, Guillermo Meza y Antonio Ruiz, quien presentó dos de sus más famosas obras: *Títeres* y *Telar Indígena*.

1944, colectiva en el Colegio de la ciudad de Monterrey, Nuevo León llamada *Exposición de Pintura Moderna Mexicana*. Esta exhibición estuvo organizada por el Semanario de Cultura Mexicana (SCM).

1945, colectiva en Guadalajara, Jalisco llamada *Los Contemporáneos en Guadalajara* organizada por el licenciado José Guadalupe Zuno.

1946, subasta en el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México para recaudación de fondos de la Campaña Nacional contra el analfabetismo. Esta exhibición fue organizada por el entonces secretario de

Educación Pública Jaime Torres Bodet. Entre las obras vendidas por Antonio Ruiz estuvo *Naturaleza Muerta*.

1952, exposición colectiva en el Museo de Arte Moderno de París, Francia llamada *Arte Mexicano en París*, organizada por el INBA y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. El Corcito participó con sus cuadros *El lechero* y *El desfile*.

La exposición presentada en el Museo Nacional de Artes Plásticas en la Ciudad de México llamada *Arte Mexicano*, fue organizada por la Secretaría de Educación Pública, y se incluyeron algunos cuadros de Antonio Ruiz.

Regresando a su obra a partir de 1955, tenemos en primer término, *Las changuitas*, célebre obra del Corcito, y que participó una vez más en la exposición denominada *Colectiva 20 años de vida en GAM* organizada por la Galería de Arte Mexicano.

Ese mismo año, se llevó a cabo en las ciudades japonesas de Tokio, Osaka y Kurashiki la llamada *Exposición de Arte Mexicano*. Los organizadores responsables fueron el INBA y la embajada del Japón en México. Antonio Ruiz participó al lado de otros artistas mexicanos de la época.

En 1956, Exposición individual en la logia del Edificio de la Música de la Universidad de Texas, en Austin con el nombre *15 Works in Oil and Temperaby, The Mexican Painter Antonio Ruiz* (15 Obras en óleo y temple, el pintor mexicano Antonio Ruiz), organizada por el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Texas. Se incluyeron: *Los mineros*, *Serenata*, *La soprano*, *Los paranoicos*, *En pleno ataque*, *Verano*, *Cocina mexicana (Reposo)*, *Telares indígenas*, *Las changuitas*, *La Malinche*, *El héroe*, *Maternidad*, *Guitarra flamenca*, *Napoleón* y *Hacia el mar*.

1963, en la ciudad de México se presentó la exposición individual *Antonio M. Ruiz*, en la Galería de Arte Mexicano (GAM), organizada por la Secretaría de Educación Pública, la Galería de Arte Mexicano y el Semanario de Cultura Mexicana. Las obras expuestas fueron: *La Malinche*, *México 1935*, *El desfile*, *Las changuitas*, *Los mineros*, *En pleno ataque*, *Telares indígenas*, *El verano*, *El lechero*, *Los paranoicos*, *La serenata*, *El héroe*, *Hacia el mar*, *El autorretrato*, *Napoleón*, *La soprano*, *Guitarra flamenca*, *Tranquilina* y *Hacia el infinito*.

Antonio Ruiz tuvo, además de la pintura, un querer adicional: la escenografía, en ella, el Corcito tuvo la gratificante tarea de combinar su vocación artística de pintor con sus conocimientos de arquitectura que le ayudaron en la elaboración de numerosos telones, hermosas escenografías y decoraciones para las producciones teatrales. El vestuario lo cautivaba igualmente, y durante mucho tiempo se dedicó a colaborar en las producciones de teatro, que maestros como el dramaturgo Rodolfo Usigli, llevaron a escena.

Después de una larga carrera de colaboraciones y participación en importantes puestas en escena de los años 30, el trabajo de Antonio Ruiz al lado de su buen amigo y compañero Rodolfo Usigli, fue un excelente sustituto para cuando tuvo que abandonar La Esmeralda, después de los problemas ocurridos poco antes de su jubilación.

Entre las más importantes producciones de teatro en las que colaboró Antonio Ruiz podemos contar en 1947 las participaciones con la coreógrafa Nelly Campobello y el Ballet de la ciudad de México. Él se encargó de la escenografía, de los decorados y del vestuario de las obras teatrales y de danza *Vespertina* y *La Dama de las Camelias*, presentadas en el Palacio de Bellas Artes. El mismo año colaboró con Rodolfo Usigli como escenógrafo y decorador en la obra teatral *El Gesticulador*.

Para 1949, el interés que despertó en Antonio Ruiz el teatro y su montaje, se resumió en una obra de creación propia que tituló *La sirena y el mar*, inspirada en *El mar* del compositor Debussy. Su trabajo obtuvo una crítica bastante buena en algunos diarios.

Finalmente diremos que Antonio Ruiz obtuvo el reconocimiento a su larga, persistente e intachable trayectoria, alcanzando la tibieza con la que se acoge la obra de un pintor, mas no la de un artista consagrado.

Ahora bien, en esta sección el objetivo es recrear y continuar el itinerario que siguió la obra de Antonio Ruiz desde su fallecimiento hasta la actualidad. A lo largo de esta línea cronológica, la obra se separó y se dispersó, quedando desmembrada la colección pictórica que durante muchas décadas había permanecido unida a lado de su creador. Los cuadros de Antonio Ruiz encontraron diversos paraderos, algunos desconocidos para el público.

Se intenta también esclarecer con estos elementos una de las funciones principales y muy características de esta obra en particular: la utilidad y el valor. Todos los datos que se han recopilado para conformar el siguiente apartado tienen la misión de presentar el proceso en la revalorización de la obra de Antonio Ruiz.

Como repercusión del transcurso de la vida del Corzo, y de su producción artística, el destino de su obra tiene también características muy particulares. No obstante que el autor protegió durante sus días con celo y cuidado todos los ejemplares de su trabajo: cerca de cincuenta cuadros de caballete, cientos de bosquejos, numerosos telones y diseños escenográficos, así como de vestuario, no pudieron prever el destino individual que correría su obra. No sólo son peculiares los sitios en los que se encuentra la producción de Antonio Ruiz, sino también la de sus compradores y coleccionistas. Cabe mencionar que la obra a pesar de ser una obra poco conocida, siempre ha estado bien cotizada.²⁵

Actualmente son pocos los museos de arte que conservan obras del maestro, en los Estados Unidos de América, el Museo de Arte de Filadelfia y el Museo de Arte Moderno de Nueva York cuentan con *Carrera de cintas en Texcoco* (1938), y *Los nuevos ricos* (1941), respectivamente. En México, cuatro cuadros de importancia, además de algunos trabajos secundarios, se encuentran en la bodega del Museo de Arte Moderno de Toluca: *Telares indígenas* (1925); *Tranquilina* (1931); *Guitarra flamenca* (1955) y *Ptolomeo y Copérnico* (1936). De este último cabe aclarar que en realidad se trata de un mini mural, pero que debido a sus dimensiones está considerado dentro de la producción de caballete.

En el museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, ubicado en el Ex-Arzobispado de la ciudad de México, hoy forman parte del acervo exhibido en forma permanente, diez cuadros del Corzo, que, originalmente, fueron adquiridos por el ingeniero César Martino,²⁶ en la exposición organizada en 1963 por Inés Amor en la Galería de Arte Mexicano,²⁷ tras su muerte fueron donados a la mencionada

²⁵ 1952. Exposición de arte mexicano antiguo y moderno en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, Antonio Ruiz prestó los cuadros *El Lechero* y *Fiestas patrias*. El primero fue asegurado por \$12,000 y el segundo por \$20,000 pesos para efectos del viaje. En los años cincuenta, \$20,000 pesos era el valor aproximado de una casa habitación modesta. Lo que nos hace corroborar que la obra de Antonio Ruiz desde aquellos años estuvo bien valuada.

²⁶ César Martino fue fundador de la Confederación Nacional Campesina (C.N.C.) y un apasionado coleccionista de arte mexicano. Inés Amor menciona en sus memorias que el ingeniero compró el noventa por ciento de la exposición del Corzo.

²⁷ Incansable promotora de arte y propietaria de la Galería de Arte Mexicano.

Secretaría: *Desfile* (1936); *Verano* (1937), *Serenata* (1938); *El lechero* (1940); *Napoleón* (1941); *Los mineros* (1941); *Los paranoicos* (1941); *Las changuitas* (1942); *La soprano* (1949), y *El autorretrato* (1956). Actualmente se desconoce el paradero de dos importantes obras que formaban parte de la colección adquirida por el ingeniero César Martino. *En pleno ataque* (1944) y *El héroe* (1952). Se presume que están en manos del licenciado Ortiz Mena y del licenciado Gamboa Patrón, respectivamente, sin que se pueda corroborar dicha información.

La obra restante se encuentra entre coleccionistas mexicanos y norteamericanos: *Alegoría teatral* (1923), es propiedad de Andrés Blaistein, *Mujeres en el baño: Sorpresa* (1934), pertenece a Juan Pérez Amor, mientras que a su hermana Mariana, *La Malinche* (1939). Este magnífico cuadro se lo heredó Ruiz a Inés Amor, al parecer en agradecimiento a que no le cobró ninguna comisión por la venta de su obra en la exposición que ella organizó poco antes de su muerte.²⁸ A su vez la señora Amor legó el cuadro, también conocido con el título de *El sueño de la Malinche*, a Mariana Pérez.

En manos de la familia Lobo de la ciudad de Monterrey, Nuevo León, se encuentra *Hacia el mar -2* (1955). *Madre montaña* (1955), forma parte de la colección privada de Margarita León Guzmán, mientras que *Retrato de la hermana del pintor* (1914), pertenece desde 1986 a la familia de Teresa Campero. Víctor M. Reyes adquirió *Cementerio* (1955).

Como parte de las colecciones privadas estadounidenses se encuentran: *La huelga* (1933), propiedad de Louis J. Lyell Jackson, en Mississippi, *Líder orador* (1939), al acervo de Stanley Marcus, en Houston, Texas.²⁹

Existen adicionalmente una serie de cuadros que quedaron en manos de la familia de Antonio Ruiz, su hija menor, Vilma Ruiz de Barrios, posee actualmente tres cuadros: *Autorretrato* (1914); *Autorretrato* (1925) y *Viaje al infinito I* (1955). Denise Barrios Ruiz, nieta del pintor, es dueña de: *Paisaje con arroyo* (1921).

Entre los cuadros que actualmente se encuentran en acervos privados de coleccionistas mexicanos desconocidos están: *Naturaleza muerta* (1921); *Chucho* (1927); *Niño durmiendo* (1927); *Mujer*

²⁸ Olivier Debroise, *Op Cit.* p. 87

²⁹ Stanley Marcus fue el co-fundador de la prestigiada cadena de tiendas departamentales Neiman Marcus en Estados Unidos de América.

planchando (1927); *Cocina mexicana, o Reposo* (1932); *La billetera* (1932); *México 1935* (1935); *Niños jugando 2* (1935); *Titeres* (1937); *El maquetista* (1939), y *Vivac de barajas*, cuadro inconcluso iniciado en 1960.

En manos de un coleccionista estadounidense, también desconocido, está la obra *Niños jugando 1* (1934). El paradero de muchos de los cuadros del Corcito es desconocido, incluso se considera que algunos ejemplares de caballete están *perdidos*.

Debido a que los cuadros pertenecientes a coleccionistas conocidos no se prestan ni se exponen con facilidad al público, su obra es poco accesible, y por lo tanto de difícil acercamiento, de ahí que se tenga poco conocimiento del trabajo pictórico, lo que obviamente ha obstaculizado el reconocimiento y la revalorización de la obra de caballete de Antonio Ruiz. El cerrado círculo donde los espectadores son prácticamente los dueños de los cuadros, confirió a la obra del maestro Ruiz el carácter de elitista, en la que lejos de fungir como lo pide su naturaleza de objeto-arte, es considerada un objeto decorativo y de lucro, cuya posesión eleva el precio del cuadro y el estatus del coleccionista.

Como he dicho con anterioridad, a excepción de los diez cuadros exhibidos en el museo de la Secretaría de Hacienda, no existe más obra del Corcito expuesta al público. Es posible que por ello se exagere su carácter desconocido, prestándose esta situación a investigaciones empobrecidas por la poca apertura de los poseedores.

Adicionalmente, cabe señalar que actualmente, ningún cuadro de Antonio Ruiz pertenece al Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Esta situación hace difícil una de las funciones que debe tener la obra de arte: estar expuesta al público, despertando así, entre otras muchas reacciones, la percepción individual que nace entre quien la observa y la obra misma.

Al dar vida a una forma el artista la hace accesible a las infinitas interpretaciones posibles. *Posibles*, no lo olvidemos, porque —la obra vive sólo en las interpretaciones que de ella se hacen—; e *infinitas*, no sólo por las características de fecundidad propia de la forma, sino porque frente a ella se sitúa la infinidad de personalidades interpretantes, cada una con su modo de ver, de pensar, de ser.³⁰

³⁰ Umberto Eco, *La definición del arte*, México, Roca, 1991, p. 33.

Tomando en cuenta esta cita, basada en la innegable riqueza de las infinitas interpretaciones que sólo los espectadores pueden ofrecer, ahora es necesario revalorar el carácter y la orientación que se le ha dado a la obra de Antonio Ruiz.

La muerte de Antonio Ruiz debió impactar a algunos de sus contemporáneos, sin embargo, el hecho quedó matizado sólo por el reconocimiento moderado que el Corcito recibió durante su vida. El día de su fallecimiento no apareció ningún obituario en los diarios *Excelsior* y *El Universal* en recuerdo suyo. Este hecho tal vez se debió a que ese mismo día, el 9 de octubre de 1964, murió también el muralista Fernando Leal, del cual aparecieron una serie de notas y artículos recordando su trayectoria y su producción artística, y es muy probable que este hecho haya opacado el fallecimiento del Corzo.

La obra, a diferencia de su autor, que en vida sólo vendió algunos cuadros, y que insistió en la permanencia de ésta en su familia, salió después de décadas de la protección celosa del Corcito, para enfrentarse al fin al público comprador. La mayoría de su obra permaneció durante algún tiempo dentro del núcleo de amigos y conocidos al que perteneció Antonio Ruiz, para después ser expuesta paulatinamente. Es probable que por la mala relación que el Corzo mantuvo con su esposa e hijas durante los últimos años de su vida, la obra de éste no haya representado un fuerte valor emocional para ellas. Incluso puede afirmarse que no existió un hondo apego sentimental a los cuadros del Corcito. La visión con la cual se vendieron los cuadros del pintor fue reducida. Para Merced y sus hijas los cuadros representaron un valor monetario. Actualmente la obra del Corcito ha pasado a otras manos, y su familia no posee ya casi ningún cuadro de importancia. Esta situación, era paradójicamente el fin que el pintor quiso dar a su obra durante la mayor parte de su existencia. En vida no le interesó vender su trabajo, arguyendo que de hacerlo, lo malbarataba, dejando a sus hijas sin herencia. En un artículo póstumo escrito en su honor, Juan O'Gorman recordó las reflexiones que sobre este tema hizo el Corcito.

Nunca quiso vender sus cuadros y siempre vivió de su trabajo de artesano y de profesor. Decía que guardaba su obra completa con el propósito de legar a sus hijas un pequeño capital, arguyendo que si los vendía el dinero lo gastaría en pitos y flautas, y que en cambio, si los guardaba, a su muerte tendrían valor y por lo tanto, sus hijas recibirían así mejor herencia.³¹

³¹ Olivier Debroise, *Op Cit*, p. 84.

Esta justificación puede ser simplemente una excusa para salvaguardar la actitud con la que Antonio Ruiz se relacionó con su obra. Alguna vez se refirió a sus cuadros como el equivalente a tener hijos y pensar deshacerse de ellos, aun obteniendo grandes sumas de dinero a cambio, significaba una traición al producto de tantas reflexiones ante la vida. Como dejó ver su esposa Merced en una entrevista realizada por Denise Córdoba Just como parte de su investigación de tesis, el Corzo construyó dos mundos muy alejados entre sí.³²

Al mundo familiar no entró ninguna información sobre su trabajo y sus amistades. Apartó a su familia del resto de su realidad. Mantuvo alejadas a su pintura y a su obra de los *otros* dos mundos que lo conformaron. Por ende, su familia no tuvo un concepto claro del significado real que la obra representó para Antonio Ruiz. Sin embargo, ya muy próximo a su muerte, debilitado y desmotivado por su enfermedad, se cumplió el deseo que alguna vez le exteriorizó a Inés Amor, y que ésta recordó en un texto póstumo a Antonio Ruiz.

Y cuando finalmente sufrió un derrame cerebral, perdió todo gusto por la vida y no hizo ningún esfuerzo por rehabilitarse. Entonces me pidió que hiciera una exposición de su obra y vendiera todos sus cuadros; en esa exposición tuve el tino de no vender a ningún extranjero, pese a que las proposiciones eran tentadoras.³³

Poco después de esta exposición, la vida y el oficio del Corcito se extinguieron para siempre. Sin embargo, dejó a los sobrevivientes una obra valiosa, palpable y muy real. Su poco documentada vida se encargó de mitificar lo que muy a profundidad –quizás una profundidad hermética y solitaria– sólo Antonio Ruiz conoció.

El reconocimiento que experimentó el Corzo durante su vida, se fue diluyendo con el paso del tiempo. En un artículo del periódico *Excélsior*, a poco más de un mes de fallecido Antonio Ruiz, la periodista Margarita Nelken publicó un artículo en el cual se expresó del injusto reconocimiento que su producción

³² Denise Córdoba Just, *Antonio M. Ruiz, el Corzo*, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México, 1989.

³³ Olivier Debroise, *Op Cit*, s/p

artística recibía. “Pero, con todo, nunca esta obra obtuvo, ni aún en su patria el predicamento que en justicia le correspondía. ¿Por la brevedad de la casi totalidad de sus realizaciones?”³⁴

“Los ojos de Antonio Ruiz, el hombre que desconoció la vanidad y nunca dio un paso hacia el mercado publicitario para consolidar su fama...”³⁵

La figura artística de Antonio Ruiz inició un nuevo proceso. Su producción se enfrentó al ámbito de la crítica del arte, pero ahora sin su creador, y sostenida únicamente por el discurso de su calidad y el vago recuerdo del Corcito. Durante los primeros años de orfandad la obra participó en algunas exposiciones en homenaje a su creador. De estas exposiciones escasas, y de carácter reminiscente, surgieron algunos comentarios en los diarios de la época.

Dos años después de la muerte del Corcito, el Instituto de Bellas Artes organizó una exposición individual llamada *Exposición Homenaje, Antonio M. Ruiz*, en octubre de 1966, y que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes. Durante ese mes, se publicó un artículo en el *Sol de México*, en el que se hace referencia a la exposición con motivo del segundo aniversario luctuoso de Antonio Ruiz. En ese texto, se le identificó como perteneciente a la corriente *naif*,³⁶ infiriendo su carácter ingenuo e inocente. También se comenzó a interpretar de manera superficial el contenido de la obra del Corzo. Incluso se mencionó en este artículo el compromiso que tuvo Antonio Ruiz con México, y que quedó plasmado en su obra.³⁷ En otro breve artículo sobre esta exposición-homenaje se describe la temura característica del Corcito, la exquisita ironía con la que comprometió a la realidad, entre otros comentarios que difícilmente lo caracterizaron.

En la década de los setenta, sólo existió un artículo de prensa en su archivo personal. Es lógico pensar que a medida que pasaron los años, el recuerdo del Corzo se debilitó. En un artículo escrito por Alfonso de Neuville y Ortiz, se vuelve a hacer referencia sobre la necesidad de revalorizar con justicia, si no al maestro, sí a su obra.

³⁴ APAR, Margarita Nelken, *Excélsior*, 29 de noviembre de 1964, s/d.

³⁵ Antonio Acevedo Escobedo, “Antonio Ruiz”, en *Diorama de la cultura, Excélsior*, 20 de diciembre de 1964.

³⁶ Vid infra. cap III

³⁷ Esperanza Zetina, “Cálido homenaje a Antonio M. Ruiz “El Corzo””, en *El Sol de México*, México, 23 de octubre de 1966.

“Cualidades en la obra excepcional de uno de los artistas de mayor importancia que México ha producido: Antonio Ruiz, llamado El Corzo. Antonio Ruiz es uno de los artistas que aun espera su valoración total. Su obra es paradigmática y fue estilo a seguir que por desgracia no se continuó.”³⁸

Después de otra década, a más de veinte años de su muerte, se encontraron esporádicamente otros dos artículos que hacen referencia a la exposición organizada en julio de 1985 en el Museo de Bellas Artes de Toluca, Estado de México. Cabe mencionar que la gran mayoría de los artículos que aparecieron durante los años subsecuentes al fallecimiento de Antonio Ruiz, y hasta finales de los años ochenta, fueron resultado de las exposiciones que en homenaje póstumo se organizaron en diferentes museos. Sin ser la excepción, estos artículos mexiquenses, cometieron grandes errores de contenido, que demuestran la decadencia de la memoria hacia el personaje. En el artículo publicado por *El Sol de Toluca* a finales de julio de 1985, se trata de rescatar a Antonio Ruiz como distinguido personaje mexiquense, pero aparecen graves erratas que desvirtúan la figura que ocupó Ruiz, dentro de su tiempo. En este artículo se afirmó que el sobrenombre de Antonio Ruiz, fue “el coros”, sin que se sepa si esta falta es de ortografía o de respeto al maestro Ruiz.³⁹

En el siguiente artículo, publicado también por *El Sol de Toluca*, es evidente la poca información y el desinterés que se tiene con respecto al Corcito, cuyo personaje ocupa el lugar de los artículos baladíes e insignificantes. Durante la década de los ochenta, el Corzo estuvo cerca de la extinción completa de la memoria de la sociedad. Sus cuadros siguieron siendo expuestos cada tantos años. Sin embargo, estas exposiciones carecieron de profundidad, y demostraron que el Corcito se había convertido prácticamente en un desconocido.

Sin embargo en 1984, se incluyó la obra de Antonio Ruiz en una exposición llamada *Siete Pintores: Otra cara de la Escuela Mexicana*, organizada por el INEA en el Palacio de Bellas Artes, en la cual participaron artistas mexicanos poco conocidos, entre ellos: Cecil Crawford O’Gorman, Agustín Lazo, Alfonso Michel, Francisco Gutiérrez, Manuel González Serrano y Emilio Baz Viaud, conocidos como *Los*

³⁸ Alfonso de Neuvillate y Ortiz, “El Corzo, “Los continentes del sueño””, en *Novedades*, México, 29 de agosto de 1977.

³⁹ “En el Museo de Bellas Artes, Exposición Pictórica de Antonio Ruiz”, en *El Sol de Toluca*, 22 de julio de 1985, s/d.

Siete Pintores Disidentes de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura. En el caso de Antonio Ruiz podemos considerar esta exposición, como el primer paso formal rumbo a su proceso de revalorización. A raíz de dicha exposición se publicó un texto con las características comunes de estos artistas, donde Raquel Tibol acentuó su figurativismo, el elemento fantástico y el hecho de un aparente desinterés en la aceptación pública de su producción artística. En el caso particular de Antonio Ruiz menciona el aspecto crítico, humorístico e irónico de su obra, características con las que la obra ya se había identificado antes.⁴⁰

A partir de esta exposición, la obra del Corcito comenzó a circular otra vez dentro del ámbito cultural, saliendo lentamente del olvido en el que cayó tras la desaparición de su autor. La colección participó en varias muestras importantes tanto colectivas como individuales del arte mexicano moderno, sobre todo en el extranjero. Entre las exposiciones más sobresalientes de finales de los años ochenta y principios de los noventa están: *Arte mexicano de la Revolución hasta nuestros días*, Francfort, Alemania Federal (1987). Al año siguiente, *Imagen de México*, Messepalast, Viena, Austria. *Antonio Ruiz, el Corcito, 1895-1964. Intimidad y sátira de lo cotidiano*, Museo Nacional de Arte en la ciudad de México.

Entre 1990 y 1993, se incluyó obra de Antonio Ruiz en la importantísima exposición, *México, esplendores de treinta siglos*, bajo el rubro *Artistas Latinoamericanos del siglo XX, La Malinche, Verano y Los Nuevos Ricos*, viajaron a Sevilla y París entre los años de 1992 y 1993. Este último año también participó en *Europalia*, celebrada en Bélgica.

Como resultado de ello tenemos un segundo periodo de revalorización, que impulsó a los estudiosos de la historia del arte a investigar el origen de este desconocido artista, Antonio M. Ruiz.⁴¹ Sin embargo, para el público en general, Antonio Ruiz y su producción artística permaneció bajo un velo de anonimato, a diferencia de muchos de sus contemporáneos a los que se les reconoció y estudió plenamente.

⁴⁰ Raquel Tibol, "Hacia la revalorización de siete artistas poco conocidos", en *Siete Pintores, Otra cara de la Escuela Mexicana*. México, Museo del Palacio de Bellas Artes, octubre-noviembre 1984, p. 7.

⁴¹ Denise de Córdoba Just habla sobre la letra M que se utilizó entre los nombres de Antonio Ruiz. Dice que esa letra es la abreviatura para Manuel, sin embargo, el nombre Manuel no está registrado en su acta de nacimiento. *Antonio M. Ruiz, el Corzo*, Tesis de Licenciatura Universidad Iberoamericana, México, 1989. Además Luisa Barríos refiere en el documento para la exposición, que la letra M, entre el nombre y el apellido de Antonio Ruiz no tiene una justificación clara. Dice que Antonio Ruiz se refirió a esta letra como "muy", es decir, se llamaba a sí mismo Antonio "muy" Ruiz.

Los cuadros que dejó Antonio Ruiz cobraron importancia nuevamente una vez que los historiadores del arte revalorizaron la obra como tal. Ésta reflejó ciertos aspectos que invitan al estudio y a la investigación, ya que, como hemos visto antes, presenta ciertos elementos artísticos muy peculiares que no disidentes como en algún momento se pensó. A partir de los primeros años de la década de los noventa, y como se explicó con anterioridad, la obra del maestro Ruiz participó en múltiples exposiciones representando una parte de la corriente de la producción artística mexicana de la primera mitad del siglo XX. Los documentos y las fuentes que hablan acerca de la vida del pintor han sido escasos y expresan, en gran parte, el hermetismo característico del maestro, además otros datos ni siquiera estaban disponibles. Incluso existen documentos con fechas modificadas, datos alterados e incorrectos que forman parte de los archivos personales del Corcito. Esta situación dificultó los primeros estudios y textos emanados de las investigaciones póstumas con relación a su vida. A partir de ese momento fue indispensable trazar una línea divisoria entre el autor y su producción pictórica.

Otro factor que promovió el retorno de la obra y el trabajo del Corcito a la escena de la vida cultural en el México actual es que su nieta, la maestra Luisa Barrios, se ha interesado profundamente por arrancar del olvido la trayectoria y el quehacer de su abuelo. Sus esfuerzos han estado dirigidos a presentar cronológicamente los acontecimientos de la vida del Corcito, con base en la obra pictórica producida. A raíz de las investigaciones sustentadas en los documentos que metódicamente organizó en su archivo personal Antonio Ruiz, se han detectado, con cierta precisión, los errores e inexactitudes en los que han incurrido con anterioridad historiadores y críticos de arte.

Ejemplo de ello es su supuesto viaje a Europa, dato equivocado, que conlleva a más errores, tal vez graves, para la interpretación no sólo de su obra, sino de su vida misma. Un viaje al Viejo Continente hubiera modificado el destino del maestro Ruiz, su obra y sus influencias estilísticas, por ello es indispensable dar a conocer las inexactitudes más recurrentes en cuanto a su vida y su obra. También es importante señalar que el propio artista contribuyó en parte al oscurecimiento de los datos y las fechas exactas de su vida, ya que en algunas ocasiones los errores se cometieron cuando él aún vivía solapando deliberadamente algunas de ellas o pasándolas por alto.

Es importante señalar que las inconsistencias más graves y recurrentes en la investigación de la obra de Antonio Ruiz, corresponden en particular a las primeras tres décadas de su vida. La fecha del nacimiento de Antonio Ruiz ha sido uno de los datos que más inexactitudes ha mostrado; mientras que algunas fuentes como DIMART, proporcionan el año de 1895 como año de nacimiento, otras como el libro de Mac Kinley Helm llamado *Modern Mexican Painters*, mencionan que fue en 1897, y otras más en 1898. Esta última fecha no podría coincidir con la verdadera fecha de nacimiento del Corcito, ya que ese mismo año su madre murió, y por otra parte, tenía dos hermanas menores. Aun cuando es cierto que el registro del acta de nacimiento de Antonio Ruiz data de ese año, lo que pudo haber suscitado una serie de equivocaciones, es importante señalar que, en esa misma acta, consta que la fecha exacta del día de su llegada al mundo aconteció el 2 de septiembre de 1892. Otro dato desacertado y que se ha repetido en varias ocasiones, es la fecha en la que quedó huérfano; como se ha mencionado con anterioridad, y a pesar de que existan muchas versiones al respecto, en este trabajo se han tomado en cuenta todas estas referencias, las fechas de nacimiento y registro y se han hecho cálculos aproximados sobre el año en que quedaron huérfanos los hermanos Ruiz Vázquez del Mercado. El resultado provocó la eliminación de otras fuentes que, no coincidían con la cronología de la vida de Antonio Ruiz.

La fecha de ingreso de Antonio Ruiz a la Academia de San Carlos es otro dato que se desconoce con precisión, ya que sobre este asunto existen versiones que varían entre los años 1914 y 1916.⁴²

En la primera parte del presente trabajo sugerí que el año de ingreso a la Academia de San Carlos pudo haber sido en 1914, sin que este dato sea definitivo, por otra parte, existe la posibilidad de que Antonio Ruiz hubiera iniciado sus estudios poco antes, quizá en 1913.

Es por lo anterior que las interpretaciones que se han hecho sobre la producción artística del maestro Ruiz han estado impregnadas de información no siempre verídica entre éste y el producto de su oficio como pintor. Estos análisis no pueden ni deben ser puestos en tela de juicio con relación a su crítica estilística, artística y hasta técnica. Tampoco se debe desechar la aportación histórica de las investigaciones que se han realizado en torno al Corzo como pintor de oficio, ya que ha sido, en parte, gracias a estos primeros estudios que la trayectoria y la importancia de su obra ha podido ser rescatada

⁴² Luisa Barrios Ruiz, *Antonio Ruiz "El Corcito"*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, s/p.

paulatinamente del triste letargo en el que se encontró durante varias décadas y que lo hubieran podido enterrar para siempre en el anonimato. La falta de hechos comprobados y accesibles sobre las diferentes etapas vivenciales del Corcito han restado calidad a las investigaciones antes mencionadas. Aunque exista en ellas sólo una inexactitud, ésta recae en la falta de profundidad en la investigación, afectando el análisis total y completo que se puede hacer de la obra.

Conclusiones Generales

Antonio Ruiz, el Corcito, fue un pintor cuya obra evidencia algunas particularidades. Sin embargo, es necesario concluir que éstas presentan varios factores que, en comparación con la generalidad de la producción artística de sus contemporáneos, deben de ser considerados y analizados desde una perspectiva distinta, ya que dentro de éstos, se encuentran aspectos que se alejan del concepto específicamente artístico para apuntar hacia *otra* clase de diferencia.

En primer término sobresale como un elemento particular de la obra las dimensiones que dio Ruiz a la mayoría de sus cuadros. Escogió un formato reducido para dar vida a sus lienzos, que resalta por varios motivos, siendo tal vez el más importante, que durante la época de mayor producción de obra del Corcito, se estaban generando en México murales de grandes dimensiones que marcaron la vanguardia del arte pictórico del país. Esta vanguardia no sólo señaló pautas estrictas dentro de las manifestaciones artísticas en México respondiendo a necesidades culturales, políticas y sociales, sino que alcanzó por su monumentalidad e innovadora propuesta los círculos del arte en Europa y Norteamérica. Ruiz, desentendiéndose de estas vanguardias, prefirió manejar un formato de dimensiones realmente pequeñas, incluso menores a aquellas utilizadas convencionalmente por otros pintores de caballete de la época, quienes, sin pertenecer al entonces recientemente surgido grupo de los muralistas, trabajaron sobre superficies mayores que las de Ruiz.

Esta aparente escasez de espacio dentro de sus cuadros fue aprovechada minuciosamente por el artista, quien trabajó conscientemente cada milímetro del lienzo, depurando estrictamente la técnica y obteniendo resultados sorprendentes. La calidad de los cuadros de Ruiz es, hasta este punto, prácticamente intachable y no es el objetivo de este trabajo cuestionar las cualidades que desarrolló el pintor en el ámbito de desempeño y técnica. Estos puntos se consideran en la presente investigación como indiscutibles, ya que Ruiz demostró tener una seriedad y una dedicación fuera de lo común. Los cuadros hablan en este sentido, por sí solos.

En cuanto a la temática empleada por Ruiz en su obra se encuentran afinidades con los lineamientos generales del arte en su época. Sin embargo, la metodología con la que la realizó, difiere no sólo en la

forma, sino también en el fondo. Es decir, mientras que la mayoría de los pintores contemporáneos a Ruiz se impregnaron de las propuestas vanguardistas y de las nuevas corrientes, Ruiz petrificó su estilo, personificándolo, y tomando sólo algunos elementos del discurso y de la ideología vigente para elaborar los contenidos de sus cuadros. Con ello reflejó una actitud única que denota cierta falta de compromiso con la concepción del arte en su momento y con las tendencias que permitieron una apertura y un reconocimiento del arte mexicano en el ámbito mundial. Esta actitud perjudicó a su producción, estancándola en un mismo estilo, caracterizado por un sesgo intimista, en ocasiones demasiado personal y descontextualizado de la realidad artística y social del país, reduciendo sus cuadros a objetos meramente decorativos, carentes de fuerza y compromiso real y auténtico –condiciones casi obligadas para el arte en esa época.

A consecuencia de esto, se concluye que Ruiz persiguió un fin diferente al de la mayoría de los pintores que conformaron el círculo de la pintura y de la plástica de la época. Como se explicó dentro del tercer capítulo de la presente investigación, uno de los objetivos divergentes radica en que Ruiz no pretendió darle a su obra el mismo fin y uso al del grueso de sus contemporáneos. Su pintura era en realidad un oficio, que lejos de pretender comunicar un mensaje propositivo y claro, y como el de muchos otros pintores mexicanos, impactante, fue un sutil diálogo de voces medidas por la técnica y el estilo entre el pintor y la realidad que él percibió. Su obra contiene un mensaje social, que a pesar de parecer de primera impresión muy complicado, es en realidad el producto de un discurso muy débil, basado en la aparente incomprensión y la desconexión entre Ruiz y los cambios que se sucedieron estrepitosamente en todos los ámbitos en México.

A partir de estas variantes, la obra de Antonio Ruiz, en el aspecto artístico puede considerarse como una producción aislada, mas no propositiva. Sin embargo, fue este estilo el que caracterizó al pintor como un artista integracionista entre los siglos XIX y XX. Antonio Ruiz utilizó la formación clásica que recibió dentro de la Academia de San Carlos, que todavía aplicaba los lineamientos y los conceptos del arte vigentes en el siglo XIX y las transfirió parcialmente a las nuevas temáticas y tendencias que comenzaron a surgir en el arte como resultado de la movilidad histórica que envolvió a México a partir de la

Revolución. Recordemos que fue durante el siglo XIX que el concepto que se tuvo del arte, por influencia de la filosofía positivista, entre otros factores, encerraba a las creaciones artísticas dentro de un marco angosto y restringido, en el que el arte *per se* no era culturalmente importante. Su objetivo no era de comunicación o expresión de ideologías y sentimientos, sino que se resumía a la manifestación nostálgica de imágenes del pasado, o en su caso de un presente subjetivo. El arte era memoria, bitácora, no era considerado un instrumento de cambio. Su función era principalmente decorativa, exaltando únicamente la belleza evidente y la perfección descriptiva. Pese a sus esfuerzos, Antonio Ruiz no encontró el punto de fusión para madurar un concepto o expresión artística propositiva. La combinación que generó tanto en el tema como en estilo del arte del siglo XX, con el detalle y el esmero por la perfección del siglo XIX, produjo una obra con muy poca movilidad estética. Como resultado de esto, tenemos que los cuadros que conforman la totalidad de la obra de Ruiz no presentan a lo largo de su trayectoria cronológica ninguna variante o diferencia importante entre sí, pese a haber intentado conscientemente incursionar en diferentes tendencias –como por ejemplo el nacionalismo, el realismo fantástico o el surrealismo.

Una posible explicación de tal fenómeno es la particularidad del grupo social conservador al que Ruiz perteneció –aunque su condición económica no haya sido constante en ese aspecto– y que lo ubicaron en un escalafón muy particular dentro de la realidad histórica que vivió en México. Los cambios y las movilizaciones políticas, culturales y sociales lo influyeron irremediamente. Sin embargo, no se puede afirmar que Ruiz haya sufrido en su esencia estos cambios, y mucho menos, que los haya asimilado de una forma en la que él hubiese podido expresar y sintetizar auténticamente en su existencia y en su perfil como pintor sus reacciones y su sentir en esos aspectos. En su producción artística se refleja una evidente escasez de compromiso con la realidad de aquellos años que para otros pintores era el motor de sus propuestas. Los aspectos sociales y la realidad cambiante circundaban a Ruiz, mas él se limitaba a retratar esas imágenes sin omitir ningún juicio, y sin evidenciar ninguna opinión personal, supuestamente por su idea de evitar caer en formulismos y folklorismos inútiles. La falta de propuesta dentro de la obra de Ruiz es una doble ausencia: ausencia de movilidad y desarrollo estético y artístico dentro de su obra en sí, a lo largo de los años en que produjo su obra, y por otra parte la inexistencia de una ideología social clara, ya

fuera esta apolítica, opositora o genuinamente nacionalista. Ruiz no encontró la forma de adaptar su oficio a la realidad que sufrió. Para redondear esta idea, podemos decir también que estas particularidades son posible resultado de dos factores principales: la arraigada educación conservadora, y por otro lado la falta de capacidad personal por aceptar los cambios. Estos elementos finalmente limitaron a Ruiz como mexicano y como pintor.

Dadas las especificidades halladas en Antonio Ruiz y su obra, este trabajo se basó en textos de Samuel Ramos, Octavio Paz y otros filósofos y sociólogos que se han abocado a estudiar la manera en la que el desarrollo histórico de nuestro país ha afectado la *psique* del mexicano como individuo y como pueblo. Éstas son una fuente importante en este trabajo porque reflejan de manera cronológicamente compatible, los complejos y las virtudes de los diferentes estratos sociales detallados en el libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, y que pertenecen a la época en la que se desempeñó Ruiz como pintor. En estos textos, los autores describen y ahondan en ciertas actitudes y patologías que afectan no sólo la forma de vida del mexicano —o de los diversos *tipos* de mexicanos— sino que también influyen en la concepción artística del reducido grupo de artistas descendientes de la clase criolla en particular. En el caso del momento histórico que vivió Ruiz, el grupo parcialmente identificado como criollo no estaba compaginado con el movimiento nacionalista, porque no lo compartió cabalmente o simplemente no estaba inmerso en él.

Antonio Ruiz puede ser considerado como un integrante más de un grupo social que se distinguió por la forma en la que comprendieron la esencia de "lo mexicano". La desvinculación social que existe entre este grupo y la mayoría de los mexicanos, lleva a una falta de comprensión clara de la realidad de México. Entre "ellos" y los demás existe el abismo de clase, de posición económica y social. Perciben la sociedad mexicana como un elemento desmembrado y sin interrelación directa entre sí; con una visión cimentada en los preceptos del pasado que los orillan a considerarse criollos o más aún europeos, complejo de superioridad que emana de la misma fuente de la que surgen los complejos de inferioridad en las clases bajas, y el cual aparentemente no desean erradicar. La inmovilidad, el estancamiento y la falta de apertura

a nuevas ideologías y corrientes, son un reflejo del espíritu conservador de esta clase social, sin que por ello se liberen de ser mexicanos.

Antonio Ruiz presentó muchas de las particularidades antes mencionadas, por ello se concluye, que su estilo y progreso puede ser entendido, en parte, a través de su condición social, el hecho de que no supiera superar su encierro y expandir su visión como espectador de una realidad social que pudo haber sido una casi infinita fuente de inspiración metafórica para enriquecer su producción artística y evolucionar, es una prueba de ello.

Como el autoengaño consiste en creer en que ya se es lo que se quisiera ser, en cuanto el mexicano queda satisfecho de su imagen, abandona el esfuerzo en pro de su mejoramiento efectivo. Es pues, un hombre que pasa a través de los años sin experimentar ningún cambio. El mundo civilizado se transforma, surgen nuevas formas de vida, del arte y del pensamiento, que el mexicano procura imitar a fin de sentirse a igual altura de un hombre europeo; mas en el fondo, el mexicano de hoy es igual al de hace cien años, y su vida transcurre dentro de la ciudad aparentemente modernizada como la del indio en el campo: en una inmutabilidad egipcia.¹

Para finalizar el presente trabajo sobre la vida y obra de Antonio Ruiz, concluyo que tanto él, como su obra, merecen ser catalogadas como únicas dentro de la época en la que surgió en la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura. Esta "autenticidad" del estilo de Ruiz, puede ser rastreada para ubicar a este artista dentro de la historia del arte mexicano, como un pintor que no estableció su diferencia con el resto por una propuesta estilística concreta que rompiera con los lineamientos de la época, sino por ser un pintor *integracionista* entre la escuela clásica del arte mexicano y las tendencias que se dieron a partir de la Revolución mexicana. Su originalidad difiere de la vertiente que se tenía en el arte en una época en la que la norma era romper lo tradicional y volcar de sensaciones las propuestas del arte. Ruiz mantuvo, y se contuvo, dentro de los cánones de su propia limitación. En realidad su originalidad radica en su inmovilidad estilística e ideológica, combinada con una excelente calidad técnica con la que se abrió puertas dentro del nutrido y competitivo círculo artístico del México de la primera mitad del siglo XX.

El lugar que habita Ruiz en la historia del arte mexicano es un sitio complejo y solitario. Su morfología particular, individual y personal está alejada de los grandes troncos que ocupan otros pintores

¹ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe, 1998, p. 64.

contemporáneos suyos consagrados, pero le otorga su lugar indiscutible y permanencia inamovible dentro de la historia del arte mexicano del siglo XX, y como hemos dicho antes, basado sobre todo en una actitud de pintor de oficio con un excepcional manejo de la técnica y no como un *artista* ingenioso que explora nuevas alternativas y posibilidades estilísticas e ideológicas.

Lista de obras

<i>Retrato de la hermana del pintor</i>	1914
<i>Autorretrato</i>	1914
<i>Paisaje con arroyo</i>	1921
<i>Naturaleza muerta</i>	1921
<i>Alegoría teatral</i>	1923
<i>Telares indígenas</i>	1925
<i>Autorretrato</i>	1925
<i>Chucho</i>	1927



<i>Niño durmiendo</i>	1927
<i>Mujer planchando</i>	1927
<i>Tranquilina</i>	1931
<i>Cocina mexicana, o Reposo</i>	1932



<i>La huelga</i>	1933
<i>Mujeres en el baño: Sorpresa</i>	1934
<i>Niños jugando 1</i>	1934
<i>México 1935</i>	1935
<i>Niños jugando 2</i>	1935
<i>Ptolomeo y Copérnico</i>	1936
<i>Desfile</i>	1936
<i>Verano</i>	1937
<i>Títeres</i>	1937
<i>Carrera de cintas en Texcoco</i>	1938
<i>Serenata</i>	1938



<i>Líder orador</i>	1939
<i>El maquetista</i>	1939
<i>El lechero</i>	1940
<i>Los nuevos ricos</i>	1941
<i>Napoleón</i>	1941
<i>Los mineros</i>	1941
<i>Los paranoicos</i>	1941
<i>Las changuitas</i>	1942
<i>En pleno ataque</i>	1944

La soprano

1949



El héroe

1952

Guitarra flamenca

1955



Hacia el mar 2

1955

Madre montaña

1955

Cementerio

1955

Viaje al infinito I

1955

El autorretrato

1956

Vivac de barajas

cuadro inconcluso iniciado en 1960

Fuentes

Archivos consultados

Archivo personal de Antonio Ruiz. (APAR)

Archivo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Documentos de la Academia de San Carlos (AFA)

Hemerografía

El Diario, 1994

El Nacional, 1931

El Sol de México, 1966

El Sol de Toluca, 1985

El Universal, 1949, 1994

Excélsior, 1949, 1964

Novedades, 1977

Revista Hoy, 1942

Revista Siempre, 1964

Semanario de Cultura Mexicana, 1963

Bibliografía utilizada

Barrios Ruiz, Luisa, *Antonio Ruiz "El Corcito"*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, s/p.

Bergamín, José, "La pintura de Antonio Ruiz", en *Boletín del Semanario de Cultura Mexicana*, México, 1943.

Córdoba, Denise, *Vida y obra de Antonio Ruiz*, tesis de licenciatura en Historia del arte, Universidad Iberoamericana México, 1989.

Debroise, Olivier, *Antonio Ruiz. - El Corcito-*, México, Dimart, 1987.

Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico. Plástica Mexicana, 1920-1940*. Barcelona, Océano, 1983.

Del Conde, Teresa y Pérez Escamilla, Ricardo, *Siete pintores. Otra cara de la Escuela Mexicana*, México, Palacio de Bellas Artes, 1984.

- García, Ma. del Pilar, *Antonio Ruiz -El Corcito- 1895-1964. Intimidad y sátira de lo cotidiano*, México, Museo Nacional de Arte, 1989.
- Mérida, Carlos, *Antonio Ruiz, Boletín Mensual Carta Blanca*, Año IV, Número 11, enero 1938, s/p.
- Mexicana, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, octubre-noviembre 1984.
- Pérez Escamilla, Ricardo, *Juicio a siete pintores disidentes. Siete pintores, la otra cara de la Escuela Mexicana*, México, INBA, 1984.
- Raquel Tibol, "Hacia la revalorización de siete artistas poco conocidos", en *Siete Pintores, Otra cara de la Escuela Rivera, Diego, Mi querido Antonio Ruiz, alias -El Corzo- en Semanario de Cultura Mexicana*, México, 1963.
- Rodríguez Lozano, Manuel, "La obra de este artista", en *Semanario de Cultura Mexicana*, México, 1963.
- Usigli, Rodolfo, "Es peligroso ser artista... Antonio M. Ruiz su obra plástica", en *Semanario de Cultura Mexicana*, México, 1963.
- Usigli, Rodolfo, *Testimonio y figura de Antonio Ruiz*, Catálogo de la exposición- homenaje, Museo Nacional de Bellas Artes, INBA, 1966.

Bibliografía consultada

- Acha, Juan, *Arte y Sociedad Latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Arnheim, Rudolf, *Hacia una Psicología del Arte, Arte y Entropía*, España, Alianza, 1988.
- Barr, Alfred H. Jr., *What is Modern Painting?*, Rev. ed., New York, Museum of Modern Art, 1984.
- Benítez, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana. III El Cardenismo*, México, Fondo Cultura Económica, 1993.
- Bethell, Leslie, *Historia de América Latina*, Barcelona, Critica, 1992.
- Blancarte, Roberto, *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Blanquel, Eduardo, *Ricardo Flores Magón*, México, Terra Nova, 1985.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México Profundo, Una Civilización Negada*, México, Grijalbo, 1989.
- Cárdenas, Lázaro, *Ideario Político*, México, Era, Serie Popular, 1972.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura Contemporánea de México*, México, Era, 1991.
- Caso, Antonio, *Obras Completas I, Polémicas*, México, Universidad Autónoma de México, 1971.
- Chilvers Ian, Osborne Harlod, Farr Denise, *Diccionario de Arte*, España, Alianza Diccionarios, 1992.

- Coatsworth, John, *El impacto de los ferrocarriles en el porfiriato: crecimiento contra desarrollo*, México, Era, 1984.
- Cockcroft, James D., *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1982.
- Covantes, Hugo, *La pintura mexicana de la ingenuidad: Pintores contemporáneos*, México, Galena Maren, 1984.
- Cumming, Robert, *Arte Comentado*, Ed. Diana, Italia, 1995.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, México, Martínez Roca, 1990.
- Fernández, Justino, *Arte Mexicano: De sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1961.
- Fossaert, Robert, *El mundo en el siglo XXI*, México, Siglo XXI, 1994.
- Gortari Ira de, y Guillermo Sermeño, *Historiografía francesa corrientes temáticas y metodológicas recientes*, México, CFEMCA, CIESAS, IIH, Instituto Mora, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Igual Úbeda, Antonio, *Historia de España. Enciclopedia Labor*, España, Ed. Labor, Volumen 5, 1958.
- Katz, Friedrich, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, México, Era, 1984.
- Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1993.
- Leicht, Hermann, *Historia del arte*, Traducción Manuel Tamayo, Barcelona, Destino, 1953.
- López Cámara, Francisco, *La génesis de la conciencia liberal en México*, México, UNAM, Coord. Humanidades, 1988.
- Lozano Fuentes, José Manuel, *Historia del arte*, México, Ed. Continental, 1979.
- Manrique, Jorge Alberto, "Ambigüedad histórica del arte mexicano", en *Historia del arte –una aproximación al arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Porrúa, 1987.
- Manrique, Jorge Alberto, *Historia General de México. El proceso de las artes*, México, El Colegio de México, 1981.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987.
- Martin, Gerald, "La literatura, la música y el arte de América Latina. 1870 1930", en Leslie Bethel, *Historia de América Latina*, T IX, España, Crítica, 1992.
- Mexico, Splendors of Thirty Centuries*, The Metropolitan Museum of Art, 1990-1991.
- Millán, María del Carmen, *Literatura Mexicana*, México, Esfinge, 1984.
- Miranda Basurto, Ángel, *Historia de México*, México, Trillas, 1987.
- Moreno Villa, José, *Lo Mexicano*, México, Fondo Cultura Económica, 1986.
- Palazón Mayoral, María Rosa, *Filosofía de la Historia*, España, UNAM- Universidad de Barcelona, 1990.

- Paz, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, México, Fondo Cultura Económica, 1987.
- Paz, Octavio, *Essays on Mexican Art*, Traducción Helen Lane, New York, Hartcourt Brace & Company, 1993.
- Paz, Octavio, *México en la Obra de Octavio Paz. I. El peregrino de su patria*, México, Fondo Cultura Económica, 1992, (Col. Letras Mexicanas).
- Paz, Octavio, *Posdata*, México, SigloXXI, 1973.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Cultura e identidad nacional. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo*, México, Fondo Cultura Económica, 1994.
- Pioján, José, *Historia del arte*, Barcelona, Salvat, 1970-72.
- Pioján, José, *Summa Artis: Historia general del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
- Quiriate, Jacinto, "Mexican and Mexican American Artists in the United States: 1920-1970", en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States: 1920-1970*, catálogo de la exposición del Museo de Artes del Bronx, Nueva York, No. 20. 1988.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe, 1998.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- Rodríguez Prampolini, Ida, "La figura del indio en la pintura del siglo XIX", en *Una aproximación al arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Porrúa, 1987.
- Rubín de la Borbolla, Daniel, *Arte popular mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Sheridan, Guillermo, *Entre la casa y las calles. Polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo*.
- Silva Herzog, Jesús, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo Cultura Económica, 1972.
- Simpson, L.B. *Muchos Méxicos*, México, Fondo Cultura Económica, 1993.
- Smith, Edward, *Latin American Art of the 20th century*, Londres, Thames & Hudson, 1993.
- Sohn, Heidi, *Centro de Estudios Islámicos en México, Intervención a la Casa Serralde*, Tesis Profesional, Universidad Iberoamericana, México, 1997.
- Stewart, Virginia, *45 Contemporary Mexican Artists: A Twentieth Century Renaissance*, Stanford, California, 1951.
- Tibol, Raquel, *Historia General del Arte en México. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1975.

- Torres Bodet, Jaime, *Obras escogidas*, México, Fondo Cultura Económica, 1983, (Col. Letras Mexicanas).
- Vasconcelos, José, *Memorias I, Ulises Criollo. La Tormenta*, México, Fondo Cultura Económica, 1983.
- Vasconcelos, José, *Obras Completas, La raza cósmica*, México, Fondo Cultura Económica, 1986.
- Velázquez Chávez, Agustín., *Contemporary mexican artists*, New York, Friede Publishers, 1937.
- Villegas, Abelardo, *El sustento ideológico del nacionalismo mexicano*, México, UNAM-Porrúa, 1987.
- Villegas, Abelardo, *La filosofía de lo mexicano*, México, Universidad Autónoma de México, 1979.
- Wölfflin, Henrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, segunda edición, Madrid, Espasa Calpe, 1945.
- Womack, John, *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, SigloXXI, 1994.
- Zea, Leopoldo, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*. México, Fondo Cultura Económica, 1978.