

60

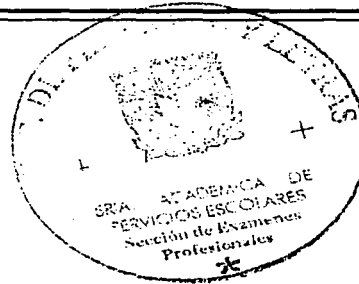
Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA



Nacionalismo y Vanguardia en la Obra de Adolfo Best Maugard (1910-1923)

T E S I S
PARA OPTAR POR EL TITULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N T A :
MIREIDA VELÁZQUEZ TORRES

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Renato González Mello

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



MÉXICO, D.F

FEBRERO 2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

**A Franca, Willy y Toby por ser el
centro de mi vida. Por todo su amor,
ayuda y paciencia.**

**A las mejores amigas que
cualquiera podría desear: Dafne,
Marisela y Maribel, por estar conmigo
en todo momento.**

**A la Universidad Nacional
Autónoma de México y a la
pervivencia de la educación pública.**

Agradecimientos

Este trabajo contó con el apoyo de una beca de tesis de licenciatura concedida por el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Un agradecimiento muy especial al Dr. Renato González Mello, por aventurarse a dirigir este trabajo y por todos los consejos que tan acertadamente me brindó.

A la Dra. Elia Espinosa le agradezco su infinito apoyo y orientación, sin los cuales esta investigación no habría llegado a buen término.

Al Ing. Francisco García Palomino por abrirme las puertas de su casa, permitiéndome acceso ilimitado a su colección.

A la Mtra. Karen Cordero, por recibirme en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana y por brindarme buena cantidad de material sobre Adolfo Best Maugard, lo cual sin duda, fue determinante en el desarrollo de esta investigación.

INDICE

Introducción.....	I
Capítulo I	
Descubriendo nuevas rutas.....	1
1.1 Un pintor y su tiempo (1891-1913).....	1
1.2 Un "artista viajero" (1912-1920).....	8
1.3 El arte en la reconstrucción nacional (1920-1923).....	18
Capítulo II	
Aproximaciones teóricas al Método de dibujo Best Maugard.....	33
2.1 El sistema para la enseñanza del dibujo.....	33
2.2 Nacionalismo y vanguardia.....	43
2.3 La influencia de Claude Bragdon en el pensamiento de Adolfo Best Maugard.....	61
Capítulo III	
Los caminos de la creación: entre las ideas y las realizaciones.....	74
3.1 La pintura de Adolfo Best Maugard.....	74
3.2 La crítica en torno a la obra de Adolfo Best Maugard.....	106

Conclusiones..... 123

Ilustraciones

Bibliografía y hemerografía..... 127

Introducción

Durante los años veinte del siglo pasado el arte mexicano experimentó una profunda transformación, tanto de fondo como de forma, que determinó de manera contundente los contenidos y objetivos de la plástica nacional a través de varias décadas. En la época de la llamada reconstrucción nacional las artes, y en especial la pintura, jugaron un papel fundamental dentro de los proyectos culturales y educativos del gobierno posrevolucionario, por lo cual artistas e intelectuales lograron establecer un vínculo importante con el Estado, principal mecenas y promotor del renacimiento artístico mexicano.

Este proceso, que venía gestándose desde principios de siglo, fue considerado por muchos como un triunfo más de la Revolución. Sin embargo sus raíces se remontan varios años atrás, situándonos en el contexto del modernismo promulgado por los artistas vinculados a la *Revista Moderna* (1897-1905) y tiempo después a *Savia Moderna* (1906).

A través de estos movimientos artístico-literarios se conformaron, de manera incipiente pero firme, las bases que darían vida al nacionalismo posrevolucionario; época en la que finalmente se retomaron las experiencias pasadas para consolidar efectivamente nuevos espacios, pero sobre todo nuevos lenguajes, que revitalizaron al arte mexicano, otorgándole un sentido social y regenerador bastante acorde con las utopías vanguardistas que se ensayaban en otros países.

En este ámbito histórico, que vio nacer la campaña artística y educativa más ambiciosa que haya tenido lugar en nuestro país, se inserta la propuesta estético-pedagógica de Adolfo Best Maugard, un pintor preocupado por crear los elementos que ayudaran a desarrollar las bases de una expresión pictórica que sintetizara, tanto visual como temáticamente, el carácter y las particularidades de la mexicanidad.

Claro representante de la élite cultural de los años veinte, Best Maugard asumió como objetivo artístico y personal, la tarea de concebir un arte nacional que permitiera a los mexicanos manifestarse a través de sus propios medios, para, según él, "liberarse" de las ataduras estéticas que habían alejado al arte mexicano de sus verdaderos orígenes y de la realidad que lo engendraba.

Con este trasfondo ideológico Best Maugard concibió un sistema de enseñanza artística conocido como *Método de dibujo*, obra en la cual recogió sus planteamientos en torno al arte y a la manera en que éste debía ser integrado a la educación formal, con el fin de establecer un temprano contacto entre los individuos y el lenguaje básico de la expresión pictórica nacional.

El *Método de dibujo*, utilizado como instrumento pedagógico en las escuelas de artes y oficios y en las primarias del Distrito Federal durante el período 1921-1925, fue el eje rector que definió a lo largo de varios años el contenido, los objetivos y el sentido que Best Maugard buscó imprimir a su obra. Desde sus primeros pasos en el mundo del arte el pintor dedicó todo su esfuerzo, a articular los principios de un sistema ornamental inspirado en los motivos decorativos del arte prehispánico mexicano; después de varios años este planteamiento inicial evolucionó hasta conformar una teoría, en la cual se integraron diversos conceptos y propuestas estéticas que Best Maugard logró reinterpretar para ponerlas en práctica a través de su *Método de dibujo*.

Por ello decidimos delimitar nuestra investigación a una época muy precisa en la vida y obra de Adolfo Best Maugard (1910-1923), centrándonos en los años en que el pintor orientó sus intereses artísticos y su trabajo a partir de la estética nacionalista que sería la base primordial de su sistema pedagógico. Así, para abordar el examen de este período determinante en la evolución artística de Best Maugard, seguiremos dos vertientes principales: el nacionalismo y la vanguardia; ya que a nuestro parecer, estas vías de análisis nos permitirán explicar de manera integral las propuestas que nuestro artista desarrolló a lo largo de su carrera.

Las ideas nacionalistas y el estudio metódico de los planteamientos formulados por diversas corrientes pictóricas de vanguardia, ayudaron a Best Maugard a construir sus propias teorías en relación al arte y a la manera en que éste debía relacionarse con la sociedad. Best creía en un arte de tono nacionalista, es decir, en un medio de expresión cuyos elementos y temas pudieran ser comprendidos por todos los mexicanos; un lenguaje pictórico que aludiera a los factores comunes que existían en la sociedad mexicana y que incluso, fuera capaz de proponer nuevos puntos de unión que facilitarían la comunicación entre los diversos grupos sociales del país.

En este sentido, los postulados vanguardistas permitieron al pintor articular un discurso que se apoyaba especialmente en una concepción democratizadora del arte, y en la convicción, bastante contradictoria, de que los artistas, los "elegidos", podían ayudar al resto de la sociedad poniendo sus conocimientos al servicio del conglomerado.

La influencia de los movimientos vanguardistas, como el cubismo y el primitivismo, sentó las bases para que Best Maugard diera forma a su estética nacionalista; las lecciones que el pintor asimiló de las vanguardias -tales como el estudio de la perspectiva, el uso del color y la propia revaloración del arte popular e infantil- repercutieron no sólo en el vocabulario visual sino también en el trasfondo conceptual que dio vida al *Método de dibujo*, sistema que por mucho tiempo fue considerado como ejemplo fehaciente del más acérrimo mexicanismo.

Así, al establecer como cuestión de estudio el nacionalismo y la vanguardia dentro de la obra de Best Maugard, buscamos entender las complejidades que nos ofrece el trabajo de este pintor el cual, al igual que otros de sus contemporáneos, planteó la concepción de un arte nacionalista que a pesar de este carácter no rechazaba la posibilidad de asimilar e integrar las propuestas de diversos movimientos artísticos extranjeros, a partir de sus propios medios y necesidades expresivas.

El tema sugerido como punto de partida para nuestra investigación, no es nada nuevo en lo que respecta al análisis del quehacer artístico de Adolfo Best Maugard, ya que Karen Cordero fue quien propuso estas dos vías de interpretación para abordar el estudio de la obra bestmaugardiana. Sin embargo, a nuestro parecer es posible encontrar nuevos caminos de estudio tomando como base las cuestiones que ya han sido propuestas.

Creemos que al explorar el pensamiento y la pintura de Best Maugard podemos profundizar en una vertiente más, que nos permitirá aprehender el trabajo de este artista contemplando al ser humano, con todas las contradicciones y fluctuaciones de su naturaleza, lo cual sin duda enriquecerá nuestra visión y comprensión de las ideas y la obra de Best.

Por tanto, una posibilidad de interpretación que hemos decidido seguir para abordar el estudio de este período en la obra del pintor, es la que a nuestro parecer nos ofrece la teosofía. Esta doctrina y sus planteamientos en torno a la existencia de realidades superiores, proporcionaron a los artistas del siglo XX una buena alternativa para abordar su entorno y para transformar su percepción del mismo, factor que sin duda permitió a dichas corrientes revolucionar el lenguaje pictórico.

A pesar de que no existe una prueba que haga explícita la relación entre Best Maugard y las doctrinas teosóficas, creemos que el medio en el cual se desarrolló el artista y el propio desarrollo de sus ideas y de su arte, señalan la viabilidad de lo que hemos propuesto como planteamiento inicial de esta investigación. Por ello nuestro objetivo primordial es demostrar dicho vínculo entre el pintor y la teosofía, así como la influencia que ésta ejerció en su obra y pensamiento. Intentamos, además, abordar este tema teniendo en plena consideración el hecho de que para Best Maugard la teosofía significó no sólo una convicción personal, sino también una cuestión puramente artística que determinó de forma significativa sus nexos con el arte.

De acuerdo con lo anterior, decidimos estructurar nuestra investigación de la siguiente manera: en el primer capítulo, titulado "Un pintor y su tiempo", abordaremos especialmente la vida artística de Adolfo Best Maugard de tal manera, que podamos comprender la evolución del artista dentro de un contexto histórico y cultural como el de los años diez y veinte. Asimismo buscamos delinear los rasgos más significativos del personaje, introducirnos en su quehacer artístico y en sus planteamientos estéticos, conocer cómo fue concebido su *Método de dibujo* y de qué manera fue desarrollado este proyecto artístico y pedagógico.

En el segundo capítulo, "Aproximaciones teóricas al Método de dibujo Best Maugard", nos centramos especialmente en el contenido del sistema, en sus planteamientos y preceptos, así como en sus objetivos a nivel artístico y educativo; todo ello con la finalidad de comprender a Best Maugard a través de sus ideas y establecer, en el siguiente capítulo, una comparación entre la teoría y la práctica. Revisamos además el trasfondo teórico de las propuestas bestmaugardianas, con el fin de dilucidar las posibles influencias que el pintor asimiló a lo largo de su carrera. En este sentido estudiamos el nacionalismo, la vanguardia y las propuestas del arquitecto y teósofo Claude Bragdon.

El tercer capítulo titulado "Los caminos de la creación: entre las ideas y las realizaciones", busca determinar la relación entre la teoría y la práctica, entre lo que Best Maugard logró plasmar en su obra escrita y lo que efectivamente llegó a concretarse en su pintura. Para ello hacemos un análisis formal que intenta señalar la evolución en el lenguaje del pintor, dentro del período 1910-1923, confrontando sus pinturas con lo que él mismo propuso en su sistema pedagógico. Finalmente revisamos de manera general la crítica en torno a la obra de Best Maugard, para conocer cuáles fueron las opiniones emitidas con respecto al trabajo y las propuestas de este artista, y entender así la polémica suscitada a partir de la instauración de su *Método de dibujo* como sistema de enseñanza artística.

Por último, creemos importante reiterar que en nuestra investigación será fundamental la comprensión del artista a partir de su medio social y cultural, es decir, de su contexto histórico, pues con ello tendremos la oportunidad de explicarnos el porqué de sus ideas y de su pintura. Sólo así será posible valorar el quehacer artístico de Best Maugard no sólo en su dimensión estética sino también en su significación histórica, y comprenderlo como la expresión de un hombre y un artista que respondió al cauce general de su tiempo.

I. Un pintor y su tiempo

Capítulo I

Un pintor y su tiempo

1.1 Descubriendo nuevas rutas (1891-1913)

En la última década del siglo XIX México vivía inmerso en la engañosa tranquilidad del porfiriato. El progreso y la modernización del país representaban los máximos objetivos de un régimen que poco a poco iba mostrando sus fuertes contradicciones; el credo positivista dominaba el ámbito político así como el medio intelectual nacional y los grupos privilegiados gozaban de una época dorada bajo la dictadura de Porfirio Díaz.

México continuaba luchando por alcanzar el desarrollo tecnológico e industrial y por convencer finalmente a las grandes potencias y a su vecino del norte, de su capacidad para entrar al concierto de las naciones civilizadas y dejar atrás los años de luchas intestinas, que habían caracterizado su corta vida como nación independiente.

Las puertas del país se abrieron a la inversión extranjera, y los capitales ingleses, franceses, alemanes y estadounidenses se erigieron como dueños absolutos de los signos materiales del progreso mexicano. A pesar de que México había rechazado fehacientemente la intervención extranjera, durante el porfiriato el país volvió sus ojos nuevamente hacia el exterior buscando el camino no sólo para encauzar su desarrollo a nivel tecnológico y económico sino también a nivel cultural.

Las clases media y alta se identificaron con las modas y costumbres europeas, y así el paulatino afrancesamiento en el gusto de la élite pronto se reflejó hasta en los detalles más nimios de la vida cotidiana, pero también en la creciente influencia de la cultura europea dentro del medio artístico mexicano.

La sociedad mexicana se caracterizaba por los profundos contrastes que separaban a los grupos que la conformaban; la miseria, el analfabetismo, las costumbres y la propia visión del mundo acentuaban la brecha que dividía a pobres y a ricos. Nacer dentro de la clase privilegiada otorgaba derechos que estaban vedados para la mayoría de la población, brindaba la posibilidad de un futuro asegurado a través de una rigurosa educación que muchas veces se obtenía en el extranjero, y que significaba la oportunidad de alejarse aún más de quienes estaban abajo y entrar en el pequeño círculo de los hombres que regían al país.

Adolfo Best Maugard nació en 1891 perteneciendo a esa minoría que dominaba la sociedad porfiriana, su familia, de ascendencia inglesa y francesa, era parte de la burguesía capitalina que se consolidó económica y socialmente con la dictadura. Su padre Alberto Best, ingeniero que fundó la colonia Juárez, y su madre Carlota Maugard, educaron a sus hijos a la usanza europea, y tal vez por ello Adolfo Best nunca dejó de viajar y estudiar el arte y la cultura de otros países, con el fin de integrar sus propias ideas a un contexto universal.¹

Los primeros años en la vida de Best Maugard son oscuros, ya que existen pocos detalles acerca de su niñez y primera juventud. Según él mismo relataba,² desde muy pequeño inició sus estudios de pintura y comenzó a mostrar ciertos rasgos de carácter que en la madurez definirían su trabajo profesional. De forma precoz el pintor evidenció una profunda curiosidad que le impulsaba a buscar explicaciones para todo aquello que impresionaba a su espíritu, fue así como años más tarde se revelaría en él una fuerte vocación de “buscador de nuevas verdades” que determinaría el sentido de su obra y de su quehacer artístico.

Best Maugard debió crecer en un ambiente que le permitía el pleno contacto con la cultura, y con seguridad fue formado bajo una educación que preferenciaba el cultivo de las artes, pues tanto su hermana Emma como su primo Fernando Best Pontones optaron igualmente por dedicarse a la pintura. Al parecer fue también en la niñez que Best comenzó a interesarse en cuestiones filosóficas, ya que en uno de sus escritos posteriores señala, ciertamente con alguna exageración, que durante la infancia su mayor preocupación y anhelo era encontrar por sí mismo una explicación que le permitiera conocer el “Orden del Universo”.³ Fiel o no a la verdad, este recuerdo nos ayuda a comprender de alguna manera el entorno social e intelectual, en el cual se desarrolló esta primera etapa decisiva en la formación artística e ideológica del pintor.

Cuando Adolfo tenía nueve años, la familia Best Maugard se trasladó al extranjero y permaneció fuera del país durante una larga temporada. Sin duda, la relación establecida con la cultura y las costumbres de otras latitudes delinearon algunas particularidades que distinguieron al Best Maugard artista y hombre, siempre

¹ Francisco Icaza, “Adolfo Best: bohemio de mundo y maestro en pintura”, en *Mañana*, 20 de noviembre de 1954, s. p.

² *Ibidem*

³ Adolfo Best Maugard, *Teoría del proceso energía-existencia; su transición*, México, 1963, p. 98. (mecanoscrito).

identificado con los "valores europeizantes" que sustentaba la aristocracia porfiriana.⁴

Los años lejos de México consolidaron notablemente el vínculo que había unido a Best Maugard con el arte, esta primera estancia y sus viajes posteriores le ayudaron a construir un lenguaje pictórico propio, que en todo momento se caracterizó por sintetizar las propuestas de diversas corrientes artísticas y de pensamiento, en torno a las necesidades expresivas que impulsaron su trabajo como pintor y filósofo.

No se sabe con certeza el año en que Best volvió a México, pero hacia 1910 ya era identificado dentro del ámbito artístico nacional. En este momento el país vivía un clima de efervescencia política y social que tardaría poco en derivar hacia levantamientos armados que se extenderían por todo el territorio, pero aún el régimen de Porfirio Díaz se sostenía y se daba tiempo para festejar fastuosamente el Centenario de la Independencia.

Como parte de los festejos del Centenario, la Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos, que presidía Gerardo Murillo (mejor conocido como doctor Atl), organizó una exposición con el objetivo de reunir en un mismo espacio los trabajos tanto de los estudiantes de la Academia como de los pintores de renombre, y mostrar así cuáles eran los caminos que seguía el arte mexicano.⁵

La exposición inaugurada el 19 de septiembre de 1910 por el entonces secretario de Instrucción Pública, Justo Sierra, marcó un importante precedente en la vida artística del país pues, como explica Fausto Ramírez, debido al período coyuntural en el que se realizó la exposición "las innegables novedades que aportaba quedaron estrecha, 'naturalmente' vinculadas con el arranque del movimiento revolucionario".⁶ Así también a partir de dicha muestra, Justo Sierra decidió ceder a los expositores los muros del Anfiteatro de la Preparatoria para que fueran decorados.

⁴ Karen Cordero hace una interesante analogía entre el carácter del *dandy* o *flaneur* y la personalidad de Best Maugard, que nos ayuda a comprender al pintor dentro de un contexto social y cultural específico. Véase Karen Cordero Reiman, "Dos configuraciones de modernidad: retrato de Adolfo Best Maugard (1913) de Diego Rivera y Autorretrato (1923) de Adolfo Best Maugard", en *Memoria*; México, Museo Nacional de Arte, núm. 6, 1995, pp. 4-21.

⁵ Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo", en *1910: el arte en un año decisivo*. Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 20.

⁶ *Ibidem*

Best Maugard participó en la exposición del Centenario siendo un pintor independiente de la Academia, por ello es posible que haya sido directamente a través de Gerardo Murillo que trabara contacto con este medio, y que fuera también él quien le hiciera la invitación para exponer su obra.⁷

Dentro de los géneros pictóricos que se conjuntaron en las diversas salas de San Carlos, Best Maugard expuso sus cuadros en la galería dedicada expresamente a los paisajes, presentando cinco vistas de volcanes que seguían los caminos trazados por sus contemporáneos -tales como el propio Murillo o Armando García Nuñez-, y que además mostraban un cierto sentido impresionista que intentaba adaptarse a un lenguaje local.⁸

Las pinturas de Best no recibieron mayor atención por parte de la crítica encargada de reseñar la exposición,⁹ esto se debió posiblemente a que los nombres de pintores como Joaquín Clausell, Alfredo Ramos Martínez o Jorge Enciso acapararon los comentarios de la prensa, pero también obedeció seguramente al hecho de que estas obras no mostraron mayor novedad, pues las posibilidades expresivas de Best estaban bastante influidas por las modas que tenían auge entre los jóvenes pintores.¹⁰

Sin embargo esta temprana muestra de su obra nos revela ya dos constantes que caracterizaron su trabajo, al menos durante su primera etapa artística: una continua búsqueda pictórica e ideológica que lo llevaría a experimentar continuamente con diversas corrientes artísticas y de pensamiento, sin constreñirse a ninguna especialmente, y un estrecho vínculo con el nacionalismo,¹¹ dos factores que

⁷ Olivier Debroise consigna que hacia 1910 Best Maugard estudiaba en San Carlos, pero a lo largo de la carrera del pintor siempre fue destacado por la prensa y la crítica el carácter autodidacta que lo separó de la Academia. Véase Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. 2 ed. Barcelona, Océano, 1983, p. 24. e Isidro Mendiculti, "Sorprendió la muerte de Fito Best Maugard", en *Novedades*, 28 de agosto de 1964, p. 1.

⁸ Pilar García de Gerменos, "Exposición de los artistas mexicanos de 1910", en *1910... op. cit.*, p. 74.

⁹ Como ejemplo de esta actitud por parte de la crítica, véase "La exposición de arte mexicano", en *El Imparcial*, 19 de septiembre de 1910. s.p.

¹⁰ Este juicio se formula teniendo en consideración la observación hecha por Pilar García de Gerменos. en torno a que las piezas exhibidas en la muestra del MUNAL (y reproducidas en su respectivo catálogo) no consta que sean precisamente las utilizadas en 1910, pero por estar fechadas en el mismo año deben guardar semejanza con aquellas. Véase, *op. cit.*, p 74.

¹¹ El nacionalismo, de acuerdo con David Brading, "constituye un tipo específico de teoría política que con frecuencia es la expresión frente a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político, que se considera como una amenaza para la integridad o la identidad nativas". Asimismo, el nacionalismo es la búsqueda de autodefinición que recurre al pasado para encontrar enseñanzas que sirvan en el presente.

Para Best Maugard y sus contemporáneos el nacionalismo significó precisamente esa búsqueda de factores comunes -culturales, ideológicos y políticos- que permitieran la cohesión del pueblo

determinaron y otorgaron un nuevo sentido al arte de Best Maugard.

Sobre este tema volveremos más adelante, ahora sólo cabe señalar que las constantes que hemos destacado en el trabajo de Best se presentaron en estos cuadros de una forma un tanto ingenua, ya que él buscó pintar sus paisajes a la manera impresionista identificándose con las corrientes más novedosas del arte, pero remitiéndonos evidentemente al medio mexicano y a la obra de Velasco, con lo cual intentó establecer una nueva relación con su país a través de la pintura.¹² Con la inevitable caída de la dictadura porfiriana, se acentuó la violencia del proceso de transición social y política en el que México estaba envuelto. Las ideas de revolución y transformación que cundían en el ambiente también penetraron profundamente en el campo de las artes, llamando a los artistas a asumir una posición frente a los acontecimientos que decidían el rumbo del país.

Así, como apunta Teresa del Conde, los artistas que se encontraban en México durante el estallido del conflicto resolvieron unirse a la Revolución de diferentes maneras: algunos ilustrando publicaciones revolucionarias, otros poniéndose a las ordenes de diversos generales y algunos más dándose a la tarea de sentar las "bases pictóricas para una idea actualizada de la nueva conciencia nacional".¹³

En medio de este proceso coyuntural el arte mexicano experimentó también una paulatina evolución, que tuvo uno de sus momentos fundamentales durante la huelga estudiantil que sacudió a la Academia de San Carlos en 1911. Este conflicto, que puso en evidencia la inconformidad de cierto sector del estudiantado ante los métodos de enseñanza academicista y ante la figura del director Antonio Rivas Mercado, fue el detonante de una serie de cambios que reformarían de manera sustancial la educación artística mexicana durante los años diez y veinte.¹⁴

mexicano en torno a un mismo objetivo de evolución social. Por ello el arte mexicano volvió sobre su pasado prehispánico y colonial para poder conformar una estética nacionalista que sintetizara la identidad cultural del país a nivel visual. Véase, David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 9.

¹² Véase, Jorge Alberto Manrique, "Impresionismo y modernidad en México", en *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1995, pp. 17-33.

¹³ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Attame-Museo de Arte Moderno, 1994, p. 15

¹⁴ Para mayor información sobre la huelga en la Academia véase, Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1987, 186 p.

A partir de la huelga en la Academia de San Carlos, y del estado de guerra que se vivía en el país, se hizo evidente la necesidad de dar un paso adelante con respecto a las viejas formas de hacer y concebir al arte, ya que la situación exigía la renovación de la educación y la posibilidad de experimentar con nuevos procesos creativos. Gracias a este enfrentamiento los estudiantes salieron del ámbito académico, tomando clases en los parques y en las plazas públicas, para encontrar en las calles y en la vida cotidiana todo un cúmulo de temas para plasmar en sus lienzos.

Después de un largo proceso la huelga se resolvió a favor de los estudiantes, designándose como nuevo director de la Academia al pintor Alfredo Ramos Martínez. Con la llegada de Ramos Martínez, la añeja Institución sufrió algunos cambios que si bien no pueden ser calificados como radicales, si deben considerarse como antecedente de lo que se viviría en el ámbito cultural mexicano a partir de la posrevolución.

De esta manera, el deseo de los estudiantes de la Academia por encontrar alternativas pedagógicas, se materializó por primera vez en las llamadas "Escuelas de Pintura al Aire Libre". Dichos establecimientos, concebidos por Ramos Martínez como extensiones de la Academia en localidades rurales del Distrito Federal, tenían dos objetivos primordiales: llevar a los alumnos fuera de las aulas para que estuvieran en contacto con la realidad que les rodeaba y motivar la conformación de una conciencia estética en todas las clases sociales.¹⁵

A pesar de haber representado una opción novedosa en el medio nacional, las Escuelas de Pintura al Aire Libre fracasaron; esto, según Olivier Debroise,¹⁶ debido a que intentaron fomentar corrientes pictóricas que no correspondían con la realidad visual de México. Sin embargo, es más factible creer que el fracaso de estas instituciones se debió a la precaria situación política y social por la que atravesaba el país. De cualquier manera, las Escuelas de Pintura instauradas por Ramos Martínez, fueron de vital importancia en el desarrollo posterior del arte en México, ya que sentaron las bases no sólo del proyecto pedagógico vasconcelista, sino también de la estética nacionalista de los años veinte, al reivindicar los elementos populares como fundamento para la creación de un "arte nacional".

¹⁵ *Ibidem*, véase, *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946): una visión retrospectiva*. Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1992, 231 p.

¹⁶ Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 19.

Adolfo Best Maugard no tuvo una participación directa en los acontecimientos que hemos referido, tampoco participó, como otros artistas, durante la lucha revolucionaria y nunca expresó una posición política determinada que lo identificara como partidario de alguna de las facciones en contienda. Sin embargo él consideraba que a pesar de no haber tomado las armas, sí había aportado algo significativo a la Revolución Mexicana a través del arte, pues durante esos años de violencia había trabajado para madurar un método de dibujo que le permitiera "darle al pueblo las bases de lo propio, las bases para que tuviera un lenguaje pictórico mexicano".¹⁷

La teoría estética que Best Maugard concibió para crear un arte mexicano, remonta su origen al año de 1911, durante esa época el pintor había sido recomendado por Manuel Gamio para trabajar bajo las ordenes del antropólogo alemán Franz Boas, en la elaboración de un catálogo de las colecciones de la Escuela Internacional de Antropología y Etnología Americanas.¹⁸

A lo largo de seis meses Best se encargó de dibujar más de dos mil piezas de cerámica, y ello le permitió formular ciertas conclusiones que serían el punto de arranque para investigaciones posteriores y el fundamento primordial de su método de dibujo.¹⁹ Al analizar el estilo decorativo de las piezas que había copiado, Best Maugard estableció una primera tesis, a partir de la cual construyó todo un sistema teórico que le llevó varios años perfeccionar. El pintor explica: "...esa labor me dio a conocer más a fondo lo arcaico mexicano: los motivos se repetían; logré fijar su número, que es de siete. Entonces me puse a investigar el modo de combinarlos".²⁰ (Fig. 1).

Sin embargo, como veremos más adelante, esta determinación de reducir los elementos decorativos a siete, no obedeció especialmente a cuestiones de la estética ornamental sino a los intereses teosóficos del pintor. De cualquier forma, a partir de este momento Best nunca abandonó la idea de que esos siete motivos que él había "descubierto", abrirían definitivamente nuevas rutas para el arte, y particularmente para el arte mexicano. Con esta convicción en mente, viajó nuevamente a Europa dispuesto a asimilar todas las lecciones que le permitieran definir sus propias teorías estéticas.

¹⁷ Alfonso de Nevillate, "Maestros de la pintura mexicana contemporánea: Adolfo Best Maugard", en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, núm. 752, 18 de agosto de 1963, p.1

¹⁸ Véase Franz Boas y Manuel Gamio, *Álbum de colecciones arqueológicas*, edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, 46 p.

¹⁹ Juan del Sena (seud. de José D. Frías), "Best Maugard y su sistema de enseñanza artística", en *El Universal Ilustrado*, núm. 270, 6 de julio de 1922, p.21.

²⁰ *Ibidem*

1.2 Un “artista viajero” (1912-1920)

En 1912 Best Maugard viajó a Europa, enviado por la Secretaría de Instrucción Pública, con el encargo de realizar las copias de los documentos arqueológicos mexicanos y de los documentos históricos relacionados con México, que estuvieran resguardados en los museos y bibliotecas europeas. Para tal efecto se trasladó a París, acompañado por su hermana Emma, y se instaló en dicha ciudad compartiendo con Roberto Montenegro el antiguo estudio de Diego Rivera.²¹

El medio artístico parisino se había convertido en el centro donde convergían las diversas corrientes pictóricas que surgían constantemente en Europa, ahí se consolidaban difundiéndose al resto del continente las más novedosas propuestas estéticas que habían sido concebidas en Rusia, Italia o Alemania. Por tal razón, artistas de todo el mundo se establecían en París con el objetivo de desarrollar su trabajo en un ambiente que permitía el intercambio entre las diferentes tendencias artísticas e ideológicas.

En París Best Maugard se reunió con otros mexicanos como Ángel Zárraga, Ernesto García Cabral, Jorge Enciso y Diego Rivera, con este último trabó una relación más estrecha tanto a nivel intelectual como personal, que le ayudó a descubrir más plenamente el arte europeo y que le permitió también comprender los movimientos artísticos de vanguardia, que ocupaban en ese momento el ámbito cultural francés.²²

Como sugiere Karen Cordero, es posible que Best Maugard conociera directamente a ciertos grupos de vanguardia a través de Diego Rivera, pues éste era bien conocido entre la comunidad artística parisina, además su propio interés por las nuevas tendencias le convertían en el maestro ideal para un pintor como Best, que buscaba crear un arte personal que poseyera un sentido plenamente universal.²³

²¹ Véase Ramón Favela, *Diego Rivera: los años cubistas*, México, Secretaría de Educación Pública-INBA, p. 40.

²² Para comprender el carácter de la relación que se estableció en Europa entre Best Maugard y Diego Rivera, véase Karen Cordero, *op. cit.*

²³ Karen Cordero, “Para devolver su inocencia a la nación. Origen y desarrollo del Método Best Maugard”, en *Abraham Angel y su tiempo*, Catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, p.13.

Así, aprovechando su estancia en Europa, en 1912 Best Maugard expuso junto a Roberto Montenegro en el Salón de Otoño, sin embargo, de acuerdo con Ramón Favela, la obra de éstos no logró las crónicas que ese mismo año se dedicaron al trabajo expuesto por sus compatriotas Ángel Zárraga y Diego Rivera.²⁴

Hacia finales de otoño Best viajó a España para reunirse en Toledo con Rivera y Angelina Beloff.²⁵ A lo largo de su estancia en la península, que se prolongó por varios meses, se dedicó a pintar una serie de obras basándose especialmente en la arquitectura y el paisaje españoles, con el fin de poner en práctica las importantes lecciones que asimilaba del arte europeo, y que gradualmente le impulsarían a evolucionar su orientación estética e ideológica.

A su regreso a París Diego Rivera comenzó a trabajar en un retrato de Best Maugard, el resultado fue una obra de estilo cubista de la cual el propio Best retomó ciertos elementos para crear, diez años después, su *Autorretrato*.²⁶ Por su parte Best continuó dedicándose a hacer pequeños paisajes, guiado siempre por la necesidad de experimentar con las propuestas estéticas vanguardistas.²⁷ Este trabajo, que ocupó gran parte de su tiempo en el extranjero, no le hizo olvidar su reciente descubrimiento, ya que la comisión que le había encargado la Secretaría de Instrucción Pública sirvió para que mantuviera contacto con el arte mexicano antiguo, y reforzara así su tesis en torno a los siete motivos primordiales del arte decorativo.

Sin duda, los años que permaneció en Europa significaron para Best la experiencia que marcó la transición en su pintura. Tiempo después, en entrevista con Luis Lara Pardo, el pintor resumió sus experiencias de la siguiente manera:

Tras breve preparación en nuestras escuelas marchó a Europa, estudió como tantos otros a Rafael, a Velázquez, a Franz Haals, a Rubens, a todos los maestros, y no tardó en convencerse de que habían dicho ellos la última palabra en materia de línea, que la anatomía impecable de sus figuras no podría sobrepasarse. Siguió con los impresionistas que... pretendieron revolucionar el arte. Comprendió que esto no era sino una liberación de la pintura. Se codeó con los postimpresionistas, conoció íntimamente a Matisse, a Cézanne, y al atormentado y disputado

²⁴ Ramón Favela, *op. cit.*, p. 40.

²⁵ Durante su estancia en España Angelina Beloff le obsequió a Best Maugard un dibujo con una escena de una calle de Toledo como recuerdo de este viaje, lo cual nos habla de cierta familiaridad entre los Rivera y Best. Este dibujo (tinta sobre papel) se encuentra actualmente en la colección del Ing. Francisco García Palomino.

²⁶ Sobre esta obra, véase Ramón Favela, *op. cit.*, p. 50, y Karen Cordero, "Dos configuraciones..." pp. 14-18.

²⁷ Una buena parte de los trabajos realizados por Best Maugard en Europa entre 1912 y 1914 (entre los cuales se incluyen varios bocetos de paisajes de España, Francia e Inglaterra) se encuentran en la colección del Ing. García Palomino.

Gauguin (*sic*). Examinó con cautela la cabalgata del cubismo que pasó a galope tendido por Europa sembrando el pánico en las academias del mundo. Y después de haber visto todo eso regresó a México con el espíritu preparado para una evolución de la que había de salir creado de una vez el verdadero arte mexicano.²⁸

A través de esta apreciación con la que Best definió su acercamiento al arte europeo y las enseñanzas que de ello derivaron, es posible comprender algunos aspectos del trasfondo ideológico que sustentaba este artista, pues Best Maugard concibió a la historia del arte como un proceso continuo, en el cual las tendencias y los artistas seguían un mismo objetivo de evolución lineal, que estaba encaminado hacia la perfección de las expresiones plásticas del ser humano.

Esta idea de no establecer diferencias entre corrientes y estilos, y de comprender al arte como un todo, manifiesta la necesidad del pintor de establecer leyes para normar el sentido de las manifestaciones artísticas. De ahí que pocos años después Best Maugard creara un sistema de enseñanza para el dibujo, con lineamientos bien definidos, que encauzara el talento y la inspiración de niños y jóvenes hacia finalidades concretas.

Tal vez por el ambiente bélico que privaba en Europa Best Maugard decidió regresar a México, aunque no podemos precisar la fecha, y para 1917 inició una nueva etapa en su trabajo artístico que le acercó aún más al objetivo que años atrás se había planteado. Para este momento sus ideas estéticas habían evolucionado al contacto con el pensamiento de los artistas europeos, pero nuevamente en México el pintor retomó el espíritu nacionalista que se había fortalecido entre la intelectualidad mexicana durante los años de la lucha armada.

El medio cultural mexicano había comenzado a transformarse gradualmente, a la luz de nuevas propuestas que buscaban replantear el sentido del quehacer artístico en la sociedad mexicana, y el carácter del vínculo que los artistas debían establecer con esa misma sociedad.

²⁸ Luis Lara Pardo, "El arte nacionalista de Best Maugard", en *Revista de Revistas*, México, núm. 553. 12 de diciembre de 1920, p. 16.

Así, de acuerdo con Fausto Ramírez, “el pensamiento estético mexicano tendía a elaborar una teoría democratizadora del arte” que, de forma independiente al proceso del desarrollo revolucionario, impulsara la revaloración del pasado artístico nacional.²⁹

Con ello los artistas abrieron para sí, y para el resto de la sociedad, las posibilidades que ofrecía el redescubrimiento de las manifestaciones artísticas prehispánicas y coloniales. “De alguna manera estaba claro que el péndulo regresaba y México volvía a tratar de entenderse a sí mismo como diferente y no como igual a Europa; el ideal estaba en lo propio y no en el reflejo del Viejo Mundo”.³⁰

Influido por este fervor nacionalista -convicción que había recuperado fuerza entre la intelectualidad mexicana desde finales del siglo XIX, para adquirir un nuevo sentido durante la lucha revolucionaria- Best Maugard comenzó en julio de 1917 su labor como profesor de dibujo en las escuelas industriales, que dependían de la Secretaría de Instrucción Pública,³¹ con el encargo expreso de colaborar en la reestructuración de la enseñanza artística que se impartía en dichos centros. El objetivo principal de esta tarea era “unificar y orientar el criterio estético de los maestros”, brindando a los alumnos nuevos modelos que permitieran revitalizar la enseñanza del dibujo, pues ésta se hacía “árida y laboriosa en manos de maestros que no (eran) capaces de hacerla interesante, útil y amable”.³²

La experiencia pedagógica en la que Best se aventuró, fue el reflejo de sus ideales en torno a la necesidad de crear un arte “propiamente mexicano” que sirviera como medio de expresión a un mayor número de personas. A través de su trabajo docente intentó poner a prueba su método de dibujo, o “gramática” como él mismo la llamaba, para perfeccionarla directamente en la práctica.

Para ello aplicó una primera versión de su método en la escuela industrial “La Corregidora de Querétaro” obteniendo, según sus propias palabras, el mejor resultado: “En papel periódico, con carbón ordinario (las alumnas) dibujaron grecas admirables, y

²⁹ Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde (1914-1921)*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 23.

³⁰ Jorge Alberto Manrique, “ El proceso de las artes (1910-1970)”, en *Historia general de México*, vol II, México, El Colegio de México, 1987, p.1363.

³¹ Creemos que fue en este año que Best Maugard inició su labor docente, debido a que los primeros documentos que encontramos consignando su nombramiento como profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Artes y Oficios para señoritas, están fechados en julio de 1917. Véase Departamento del Archivo Histórico y Reprografía, Fondo Secretaría de Educación Pública, Sección Personal Sobresaliente, Expediente personal Adolfo Best Maugard.

³² *Ibidem*, f. 2, 3.

como en ellas palpitaba el sentido nacional de ese arte nuestro realizaron enseguida ingenuas, pero muy estimables obras de arte".³³

En este mismo sentido, cabe recordar, aunque a *grosso modo*, el otro gran proyecto pedagógico que retomaría fuerza durante la época de la reconstrucción nacional. Nos referimos a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y a la particular reinterpretación del arte popular e infantil que lograrían estos centros gracias al trabajo y dirección de Alfredo Ramos Martínez.

Como ya habíamos mencionado con anterioridad, las Escuelas de Pintura al Aire Libre tuvieron una primera época durante el gobierno de Victoriano Huerta, sin embargo, su etapa de mayor florecimiento se presentó durante la posrevolución, momento en que las propuestas artísticas nacionalistas recibirían un generoso auspicio por parte del gobierno.

A través de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Ramos Martínez pondría en práctica, durante los años siguientes, un proyecto pedagógico basado especialmente en una metodología intuicionista que promovía las virtudes del arte infantil, como reflejo de la expresión más pura y espontánea, ejemplo máximo de lo supuestamente debía ser el arte nacional.

Ramos Martínez, al igual que muchos de sus contemporáneos, consideraba que el arte tenía que proyectar una mayor libertad, tanto técnica como temática, para poder acercarse a un mayor número de gente y sobre todo, a la cotidianidad de la vida. Por esta razón, Best Maugard coincidió con Ramos Martínez y tomó de él un cúmulo de lecciones que le permitirían conformar su propia teoría en torno a la educación artística infantil.

Ramos Martínez preconizó, al igual que Best Maugard, la necesidad de construir un arte propio que hablara del carácter del pueblo mexicano. Por ello, su esfuerzo primordial se encaminó a descubrir las dotes artísticas naturales, que consideraba propias de los niños, y en especial de los niños indígenas mexicanos. Sin embargo, la gran diferencia entre los proyectos de estos artistas radicó en el hecho de que Best Maugard sistematizó su propuesta, convirtiéndola en un método a través del cual pretendió encaminar la expresión pictórica de la niñez mexicana. En cambio, Ramos Martínez apostó por una libertad plena, sin reglas de ningún tipo, que permitiera a los niños alcanzar una manifestación más personal.

³³ Juan del Sena, *op. cit.*, p. 21

Adolfo Best Maugard y Alfredo Ramos Martínez trabajaron por objetivos comunes en torno a la educación artística y a la creación de un arte nacional, ambos pintores pusieron su arte al servicio del nuevo Estado revolucionario e introdujeron sistemas pedagógicos que podrían considerarse bastantes afines en su trasfondo teórico e innovadores dentro del medio nacional.

La idea primordial que impulsaba el quehacer de un gran número de artistas, escritores e investigadores era la de consolidar una cultura nacional, para Best Maugard el camino señalado estaba en la creación de una propuesta estética que respondiera a los valores nacionales, y que penetrara profundamente en la conciencia de la sociedad mexicana. Karen Cordero considera que en este pensamiento, Best sintetizó finalmente las lecciones asimiladas del arte europeo y las concepciones nacionalistas que permeaban el medio mexicano, logrando "vincular su teoría sobre el arte primitivo con una valoración estética del arte popular, y asociarlas en un proyecto cultural nacionalista".³⁴

De esta manera, Best Maugard estableció las bases teóricas sobre las que construyó su método para la enseñanza del dibujo, a través del cual pretendía *revelar* el carácter del "auténtico arte mexicano". La propuesta parecía simple: utilizando los siete motivos del arte decorativo antiguo, se formularía una gramática visual que, obedeciendo a ciertas reglas, permitiera la combinación de estos elementos decorativos de tal manera que el resultado final reflejara fielmente, en color y forma, la sensibilidad del espíritu mexicano.

Para Best era evidente que estos siete elementos habían permanecido en nuestro arte, a lo largo de su desarrollo histórico, desde la época prehispánica, aceptando ciertas influencias del exterior durante la colonia y sobreviviendo en el arte popular contemporáneo. De ahí que la revaloración de las manifestaciones artísticas populares, trasladadas a un ámbito culto, permitiera el renacimiento del arte nacional.

De esta manera, en 1918 Best demostró cómo el arte popular podía ser adaptado a las expresiones del arte culto, con el fin de resaltar la mexicanidad hasta convertir este concepto, aún bastante abstracto, en el *leitmotiv* de cualquier obra de arte. Best Maugard consideraba que los elementos sustraídos del arte antiguo

³⁴ Karen Cordero, "Para devolver...", p. 15.

mexicano podían, de manera natural, formar parte de manifestaciones que hasta ese momento habían permanecido ajenas a la riqueza de las creaciones populares.

Sin duda los años en Europa ayudaron a que Best Maugard retomara con éxito, la tradición de los pintores rusos de trabajar creando los escenarios y decoraciones para obras teatrales y ballets, por ello, y siguiendo esta práctica inaugurada por el Círculo Mamontov hacia fines del XIX,³⁵ Best le propuso a la bailarina rusa Ana Pavlova montar un ballet cuya historia, música y ambientación estuvieran inspirados plenamente en México.

El "Ballet Mexicano", con vestuario y escenarios concebidos por Best Maugard a partir de motivos que sugerían una condición popular, fue presentado en el Teatro Arbeu en marzo de 1919 durante la última actuación de la Pavlova en la ciudad de México. Esta interesante, y para muchos extraña, combinación entre lo culto y lo popular causó un gran revuelo, obligando a la bailarina a prolongar su estancia en la capital.³⁶

Tanto el ballet como la peculiar traducción visual que Best hizo de "lo mexicano", provocaron un sinnúmero de comentarios a favor y en contra dentro de la crítica y el público nacionales.³⁷ Sin embargo, en el extranjero la aceptación fue total y, según refiere Alma Reed, durante años el público internacional aclamó el "encanto" del arte popular mexicano, teniendo como principal referencia la interpretación que Best Maugard hizo del mismo.³⁸

Después de varios años de trabajo la obra de Best logró una transición importante, pues su pintura había madurado estilísticamente debido a la finalidad esencial que guiaba las necesidades expresivas y las preocupaciones estéticas del pintor. Como para muchos otros artistas e intelectuales, el nacionalismo había adquirido un nuevo sentido y significado para Best Maugard convirtiéndose en el tema central de sus creaciones, en una presencia que algunas veces se materializaba en su pintura - remitiendo a una concepción muy particular de mexicanidad, que se resumía en la imagen extremadamente estilizada e ingenua de un medio rural e indígena idealizado,

³⁵ Al respecto véase Camila Gray, *The Russian experiment in art (1863-1922)*, Londres, Thames and Hudson, 1986, 296 p.

³⁶ Alfonso de Neuvillate, *op. cit.*, p.1.

³⁷ Sobre las opiniones en torno al Ballet Mexicano, véase el apartado dedicado a la crítica y la obra de Best Maugard contenido en el tercer capítulo de este trabajo.

³⁸ Alma Reed, "The eyes have it: Mexican painter sees personality in eyes", en *The News Weekly*, 3 de enero de 1954, p. 3.

y en el uso de elementos que se suponían extraídos del arte popular y que otorgaban su legitimidad a la obra del pintor- y que otras veces permanecía detrás del proceso creativo como parte de un trasfondo que determinaba el contenido mismo de la obra.

De alguna manera, las propuestas nacionalistas de Best lo erigieron como uno de los más activos promotores del arte mexicano tanto en el país como en el extranjero. En sus pinturas y en sus planteamientos estéticos él había conciliado dos extremos que se presentaban como opuestos; lo popular y lo culto se reunían, al parecer armónicamente, en los lienzos de Best, y alcanzaban a penetrar en el gusto de grupos sociales que anteriormente habían rechazado las expresiones del "pueblo".

Convencido de que el arte nacional debía traspasar nuestras fronteras y con el firme propósito de lograr un lugar, como otros extranjeros, en el medio artístico estadounidense, Best Maugard decidió trasladarse a Nueva York para continuar desarrollando ahí su obra de "carácter mexicano". Según Luis Lara Pardo, cuando Best se estableció en Estados Unidos hacia 1919, era la época menos propicia para iniciar un trabajo cuyo principal fin era mostrar una nueva visión del arte mexicano, pues en esos momentos "México era escarnecido a diario por la prensa, considerado como un enemigo irreconciliable..." y ante tales circunstancias, hablar de México "era provocar ademanes de cólera o gesto de indiferencia".³⁹

Sin embargo, parecía que Best Maugard había medido bien sus posibilidades como pintor y como "embajador de buena voluntad", ya que rápidamente, y gracias al firme apoyo del poeta José Juan Tablada, comenzó a relacionarse con éxito en el ámbito neoyorquino. La personalidad aristocrática y un tanto mundana de Best fue un factor importante que determinó su estancia en Nueva York, pues los eventos de "estilo mexicano" que organizó para la élite estadounidense le dieron un cierto renombre, abriéndole las puertas en una sociedad que concebía todo lo mexicano como primitivo y salvaje.

En octubre de 1919 diversos diarios neoyorquinos como *The Sun* y *The Morning Telegraph*, celebraron las "extraordinarias proporciones de encanto" del baile mexicano creado por Best para la fiesta del magnate petrolero Henry Uddleston Rogers. De

³⁹ Luis Lara Pardo, *op. cit.*, p. 17. Al respecto véase también, José Juan Tablada, "Arte y energía: Adolfo Best Maugard", *Excélsior*, 5 de septiembre de 1920, reproducido en *La Babilonia de hierro: José Juan Tablada, crónicas neoyorquinas* (CD-ROM), México Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1997.

acuerdo con una crónica publicada en *El Universal Ilustrado*, Best Maugard diseñó en Southampton, Long Island, una danza de estilo mexicano, con música de Manuel Castro Padilla y Fernando Esperón, "poniendo al servicio de esta *simpática* empresa todo su talento y exquisito gusto artístico, cuidando de que los más pequeños detalles folkloristas no se omitieran..."⁴⁰

En el ámbito artístico y cultural neoyorquino Best Maugard también absorbió importantes lecciones, las cuales serían determinantes para la conformación de sus planteamientos estéticos y pedagógicos. Dichas enseñanzas -que retomaremos más ampliamente en nuestro siguiente capítulo- llegaron al pintor a través de las teorías teosóficas del arquitecto Claude Bragdon, quien, al igual que Best, había formulado diversos métodos para crear nuevas formas ornamentales, que estuvieran inspiradas en el carácter geométrico y naturalista que poseía la ornamentación en sus manifestaciones primitivas.

Ambos investigadores participaban de preocupaciones y objetivos análogos que, a pesar de no ir en la misma dirección, se identificaban en su finalidad última: sentar las bases de un nuevo lenguaje que permitiera revitalizar las expresiones artísticas.

Best Maugard y Bragdon estudiaban diversas corrientes de pensamiento a partir de las cuales habían llegado a la conclusión, cada uno a partir de sus propias concepciones estéticas y filosóficas, de que el hombre necesitaba alcanzar un estado de perfección y que para ello el arte podría ser el instrumento ideal. En este sentido cabría decir que, a nuestra consideración, la influencia que ejerció el pensamiento de Bragdon en Best Maugard fue uno de los factores que llevaron al pintor a explorar con mayor profundidad el aspecto interior del ser humano, y a imprimir en su trabajo artístico una interpretación teosófica de la realidad.

Best Maugard además aprovechó el tiempo que permaneció en Estados Unidos para dar a conocer su visión del arte mexicano, y para convencer a un sector del público estadounidense de que en México no todo era violencia revolucionaria. Así, el 18 de diciembre de 1919 se inauguró la primera exposición de su obra en la galería Knoedler de Nueva York, sin duda la empresa era bastante aventurada teniendo en

⁴⁰ "Un baile mexicano en Southampton", en *El Universal Ilustrado*, núm. 129, 23 de octubre de 1919, pp. 2,3.

cuenta la fuerte tensión que distinguía las relaciones políticas entre México y Estados Unidos, y considerando que el trabajo del artista se definía precisamente por su "carácter mexicano".

Para dicha exposición Best Maugard reunió 35 obras realizadas al temple, entre las que se encontraban diversos diseños de escenarios y vestuario para ballet conjugando temas y motivos decorativos que hablaban de la mexicanidad, con figuras cuya extremada estilización remitían a las propuestas visuales del *Art Nouveau*.

Según la reseña que Tablada realizó con respecto a la muestra de Best Maugard, el artista logró que sus pinturas mexicanistas acapararan la atención de la crítica neoyorquina obteniendo efusivos elogios a su "talento y originalidad".⁴¹ La recepción que el público y la crítica neoyorquina brindaron a la pintura de Best Maugard, podría resumirse finalmente en el comentario del *New York Times* en torno a la exposición de la galería Knoedler: "el actual momento es tal vez no el más apropiado para introducir cuadros mexicanos en carácter al público neoyorquino, pero Adolfo Best Maugard ha tomado su inspiración mexicana del arte popular *inocente* que nada tiene que ver con la política o con las relaciones internacionales. Le gusta el lenguaje así proporcionado y lo utiliza de una manera sincera para sus propios propósitos".⁴²

El estilo mexicanista de Best Maugard fue concebido entonces no sólo como una muestra de que en México existía un arte que no obedecía a fines políticos, sino también como ejemplo de que, a pesar de la Revolución, aún persistía un remanente de civilización en la intelectualidad mexicana, la cual paradójicamente se remitía y alimentaba del arte popular precisamente por su naturaleza primitiva, ingenua y, por tanto, incivilizada.

Luego de haber exhibido su trabajo en Nueva York, Best viajó a Chicago presentando primero su obra en el Fine Arts Club y luego realizando un baile a semejanza del que organizara en Southampton. La impresión general que perduró entre el público estadounidense, tras conocer la obra de Best Maugard, fue positiva no sólo para el quehacer del propio pintor, sino también para los artistas que posteriormente emigrarían a los Estados Unidos aprovechando el auge de lo mexicano en ese país.

⁴¹ José Juan Tablada, "Arte y energía...".

⁴² "Painting Mexican in character", *The New York Times*, 4 de diciembre de 1919, citado en Karen Cordero, "Para devolver...", p. 18.

La animadversión hacia México naturalmente no desapareció, pero el arte se reveló como un medio ideal para lograr que las relaciones entre ambas naciones se hicieran más cordiales.

1.3 El arte en la reconstrucción nacional (1920-1923)

Poco tiempo después de la exposición en Chicago, Best Maugard regresó una vez más a México hacia fines de 1920. Durante su ausencia el país había vivido la última etapa de la contienda revolucionaria, e importantes cambios políticos y sociales comenzaban a definir el camino que debía seguirse para iniciar el proceso de la reconstrucción nacional.

Por un período de diez años México había enfrentado una continua violencia e inestabilidad política, la economía y la producción se habían desarticulado casi en su totalidad, la población sufría los estragos que había dejado la guerra civil y el sistema político mexicano asimilaba las fuertes transformaciones derivadas de una revolución social.

Con la llegada al poder del grupo sonorenses y con la Revolución legalizada como gobierno, el país comenzó un nuevo momento de su historia caracterizado por la necesidad de concretar los "logros revolucionarios" pacificando totalmente al país y uniendo, bajo la consigna de la reconstrucción, a todas las fuerzas políticas y sociales de la nación.

El nuevo Estado debía legitimarse no sólo en su carácter de revolucionario sino también como representante de la "voluntad popular", por ello fue indispensable la conformación de un proyecto en el que se integraran tanto los aspectos políticos y económicos como los culturales, con el fin de fortalecer al sistema de gobierno y redefinir "las vías de desarrollo del país con un fuerte sentido nacionalista".⁴³

Al proponer el nacionalismo como elemento distintivo del gobierno revolucionario, se buscaba volver sobre el pasado mexicano para encontrar factores en común que llamaran a la unidad de la población en torno a un mismo objetivo. Esta

⁴³ Ricardo Pérez Montfort, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937", en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS-Secretaría de Educación Pública, 1994, p. 139.

propuesta pronto encontró eco entre los diversos grupos sociales que desde tiempo atrás luchaban por poseer una conciencia de integración y pertenencia, que los distinguiera como miembros de un país con una cultura y un pasado bien definidos.

El nacionalismo había traspasado los ideales de la intelectualidad mexicana, para erigirse en la bandera del grupo en el poder y en eje rector de las propuestas políticas, sociales y culturales del nuevo gobierno. En este clima favorable a todo planteamiento de tipo nacionalista, las teorías estéticas de Best Maugard encontraron, a través del propio gobierno, el impulso definitivo para su materialización y difusión.

De esta manera, durante el período posrevolucionario el arte se revistió de un carácter que nunca antes había tenido en la historia mexicana, se convirtió en medio de propaganda y, por tanto, en instrumento para justificar la presencia de un gobierno "emanado de la Revolución"; se reveló como una de las herramientas que permitiría la "redención" del pueblo mexicano y su futura integración como nación, pero sobre todo, el arte adquirió un sentido práctico que hizo de los artistas miembros útiles de la sociedad.

Así, artistas e intelectuales buscaron crear un México nuevo que se definiera a sí mismo a través de sus propios recursos, que fuera capaz de "materializar los cambios que había sufrido"⁴⁴ para poder conformar una identidad cultural en la que por fin se asumiera la originalidad, entendida ésta como un factor que distinguiera a México del resto de los países.

De acuerdo con Ricardo Pérez Montfort, los asuntos populares adquirieron entonces una gran importancia no sólo en el ámbito político y económico sino también en el medio cultural del momento. Con ello la presencia de lo popular se fue infiltrando poco a poco "en los contenidos de los protagonistas culturales de la época hasta convertirse en una presencia evidente, en una referencia constante tanto en el arte pictórico como en la literatura, de tal manera que, gracias a las tradiciones y técnicas del pueblo mexicano (fue posible) afirmar el nacionalismo ascendente de una buena parte de la élite cultural mexicana".⁴⁵

⁴⁴ Francisco Reyes Palma, "Vanguardia: año cero", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, Catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 43.

⁴⁵ Ricardo Pérez Montfort, "Nacionalismo y estereotipos, 1920-1940", en *El Nacional* (sección dominical), 11 de noviembre de 1990, p. 9.

Como miembro de esta élite económica y cultural, Best Maugard adoptó también ciertos elementos del nacionalismo para definir su propia interpretación artística, en la cual "lo mexicano" se convirtió no sólo en medio sino también en la finalidad última de su creación, pues el pintor creía que para hacer un auténtico arte nacional era necesario tomar a las manifestaciones populares como fundamento y principal inspiración. Sin embargo, Best no pudo evitar ciertos prejuicios al momento de enfrentarse a las artes populares, ya que su visión en torno a dichas expresiones estuvo determinada por una distancia de clase y educación, que le impidió aprehender la realidad específica de los artistas populares.

Desde que Best Maugard comenzó a difundir sus teorías estéticas nacionalistas, y en especial, después de que el público y la crítica pudieron apreciar directamente las concepciones mexicanistas del pintor, surgieron diversas opiniones que descalificaron su traducción visual del nacionalismo -como veremos más ampliamente en el tercer capítulo- por considerarla alejada de la verdadera esencia del pueblo mexicano, ajeno a esa interpretación extremadamente exótica y preciosista.

Estos argumentos en contra del mexicanismo, que no significaban necesariamente una oposición al nacionalismo cultural, pusieron de manifiesto algunas de las inconsistencias que sufrían las tendencias populistas dentro del arte y la cultura. En este sentido, Irene Vázquez considera que la élite mexicana contribuyó de manera especial a deformar algunas de las expresiones populares, sustrayéndolas de su medio y elevándolas como símbolo del Estado posrevolucionario, o reduciéndolas "al mero papel de curiosidades desposeídas de cualquier valor estético".⁴⁶

A pesar de las opiniones encontradas el arte en México se identificó profundamente con una vertiente nacionalista, cuyo origen se pretendía remontar al pasado prehispánico y colonial para reconocerse finalmente en el arte popular.

Varias décadas había llevado a intelectuales y artistas lograr la revaloración del arte popular para integrarlo al arte culto, por ello la siguiente etapa dentro de este proceso era la consolidación y aceptación de lo popular en el gusto de las clases medias.

Para Fausto Ramírez, el proceso de revaloración del arte popular alcanzó uno de sus puntos más altos durante las fiestas del Centenario de la culminación de la Independencia en septiembre de 1921, ya que lo popular se convirtió precisamente en

⁴⁶ Irene Vázquez, *op. cit.*, p. 2.

el motivo principal de la celebración a través de importantes eventos, como la Exposición Nacional de Arte Popular y la llamada *Noche Mexicana* organizada por Best Maugard en el Bosque de Chapultepec.⁴⁷

Las fiestas del Centenario se revistieron de un gran significado para el nuevo gobierno de Alvaro Obregón y para un sector de la población, ya que representaron la primera oportunidad para mostrar, tanto al interior como al exterior, la posición política, social y cultural asumida por el Estado. Esta celebración también marcó simbólicamente el inicio del mecenazgo y la cooperación, que se estableció entre el gobierno posrevolucionario y la comunidad artística mexicana.

La participación de Best en las festividades del Centenario sintetizó muy bien el sentido nacionalista que se buscaba imprimir a la ideología gubernamental, su *Noche Mexicana*, presentada en el Bosque de Chapultepec el 29 de septiembre de 1921,⁴⁸ cumplió con el objetivo de magnificar ciertos elementos hasta convertirlos en el símbolo de la mexicanidad preconizada especialmente por el grupo en el poder.

Este evento retomaba algunas ideas que Best Maugard había utilizado anteriormente en el Ballet Mexicano y en las fiestas que organizó durante su estancia en Estados Unidos, se trataba de una conjunción de bailes y escenas que pretendían evocar en el espectador las diferentes regiones del país, pobladas de tehuanas, chinas y yucatecas, que mostraban "a los ojos asombrados de varios miles de personas el caudal de su tradición y la gracia exquisita de su raza".⁴⁹

La visión de Best Maugard, acorde con la corriente nacionalista que se difundía en el país, fue considerada como el "inicio de una nueva etapa en las manifestaciones artísticas (mexicanas)" pero sin duda, sus propuestas traspasaron el ámbito de las artes para repercutir de manera importante a nivel político pues, de acuerdo con Fausto Ramírez, la *Noche Mexicana* de Best Maugard "parecía estampar sobre el régimen obregonista, emanado de la Revolución, el marchamo legitimador del logro de la unificación nacional expresado a través de las manifestaciones populares".⁵⁰

⁴⁷ Fausto Ramírez, *Crónica... op. cit.*, p. 147.

⁴⁸ Véase "Fiestas del Centenario, programa del 28 de septiembre", en *Excélsior*, 28 de septiembre de 1921, p. 3, 2 sec.

⁴⁹ "La Noche Mexicana en el Bosque de Chapultepec", en *El Universal Ilustrado*, núm. 230, 29 de septiembre de 1921, p. 27.

⁵⁰ Fausto Ramírez, *Crónica...*, p. 147.

Para el gobierno obregonista era de suma importancia trabajar en la cuestión educativa y cultural del país, pues se consideraba que atendiendo este aspecto se podría conseguir la estabilización pacífica y el apoyo de las clases populares para el Estado posrevolucionario. Así, el 11 de octubre de 1921 Alvaro Obregón dio el paso definitivo en el proceso de centralización de la educación en México y en la creación de la Secretaría de Educación Pública, al nombrar como responsable de esta dependencia a José Vasconcelos.

De esta manera inició uno de los momentos más fructíferos para el arte y la cultura en nuestro país, gracias a los vientos renovadores que llegaron para transformar la relación entre la alta cultura y la sociedad mexicana, a través del espíritu humanista que impulsó el trabajo de Vasconcelos y de su equipo.

El ministerio vasconcelista sentó sus bases sobre dos premisas esenciales: una concepción democrática del arte y la cultura, y un carácter mesiánico que elevaba al maestro, al intelectual y al artista al nivel de misioneros y guías que conducirían al pueblo mexicano al destino supremo de la redención. A partir de este planteamiento principal, Vasconcelos construyó el cuerpo administrativo de la nueva secretaría creando diversos departamentos que se encargarían de atender los diferentes aspectos de un proyecto global, encaminado a lograr no sólo la alfabetización del pueblo mexicano sino también su gradual elevación material y espiritual, al contacto con las más altas manifestaciones de la cultura universal.⁵¹

Durante su gestión Vasconcelos brindó una gran importancia al papel del arte, y del propio artista, en un proyecto educativo que contemplaba el antiguo ideal griego de *formar* académica y espiritualmente al ser humano. Por ello, uno de los departamentos más significativos concebidos por Vasconcelos fue el de Bellas Artes, en el cual se concentraron las Direcciones de Enseñanza Especial y las instituciones y escuelas como el Conservatorio Nacional de Música o la Escuela de Bellas Artes.⁵²

En esta área, enfocada a la difusión y enseñanza del arte, se dispuso un Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales cuyos objetivos, de acuerdo con el plan de Vasconcelos, eran "multiplicar las actividades gráficas y pictóricas en las escuelas

⁵¹ Para profundizar en el proceso de creación y organización de la SEP así como en la ideología vasconcelista, véase Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila, 1920-1925*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1989, 742 p. (Historia Moderna y Contemporánea, 21).

⁵² Sobre el Departamento de Bellas Artes de la SEP, véase "Las Bellas Artes intensamente fomentadas", en *El Universal*, 1 de enero de 1923, Sec. Cómo es México, p.2

primarias y secundarias (bajo) la dirección de pintores reconocidos o alumnos de Bellas Artes, y la elaboración de un 'método gráfico' que brindara a la enseñanza artística un sentido relativamente uniforme y básicamente 'nacional' ".⁵³

Para cumplir con las metas que había trazado para el Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales, Vasconcelos invitó a Adolfo Best Maugard a colaborar en su equipo designándolo director de dicho departamento. En diciembre de 1921 Best había tomado parte, junto con Roberto Montenegro y Diego Rivera, de la comitiva que acompañó a Vasconcelos en su viaje por Yucatán. Durante esta visita Best se encargó de dictar una serie de conferencias a los profesores del estado, explicando las concepciones estéticas que sustentaban el método de dibujo que él proponía para renovar la enseñanza de esta materia en las escuelas de todo el país. El proyecto logró interesar a Vasconcelos de tal manera que, según refiere Alfonso de Neuville, el ministro decidió crear el Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales con el objetivo principal, de lograr que Best Maugard pusiera en práctica su teoría pedagógica.⁵⁴

Sin duda, esta oportunidad permitiría a Best perfeccionar su sistema de enseñanza poniéndolo en contacto directo con los estudiantes, e integrándolo así a una perspectiva más amplia con respecto al quehacer artístico y su papel dentro del cuerpo social de la nación. La labor de Best Maugard en el gran proyecto educativo y cultural de Vasconcelos no significó una ruptura en el camino que desde años atrás seguía su trabajo artístico, al contrario, la continuidad que Best demostró en el desarrollo de sus ideas estéticas y de su pintura fue el factor que permitió a su obra consolidarse y establecerse como portavoz de la estética nacionalista que identificaba al gobierno posrevolucionario.

Así, Best Maugard adaptó su obra y teoría a las circunstancias y al ambiente cultural que prevalecía en el país, aprovechando con ello las ideas y el apoyo de Vasconcelos para dar cuerpo a su método de dibujo y aplicarlo, en su versión definitiva, en las escuelas que dependían del Departamento de Dibujo.

Para Best Maugard el ideal ético y estético vasconcelista reveló la necesidad de un compromiso social como trasfondo de toda actividad artística, con lo cual el artista se convertía en una especie de visionario cuya obligación era transmitir sus conocimientos a toda la sociedad. A partir de su trabajo en la Secretaría de Educación

⁵³ Claude Fell, *op. cit.*, p.434.

⁵⁴ Alfonso de Neuville, *op. cit.*, p. 2

Pública, Best Maugard comenzó a brindar una importancia fundamental a esta faceta del artista-maestro, explotando al máximo su teoría pedagógica y su fe en las capacidades redentoras de la educación artística.

Por ello, las concepciones estéticas que conformaron el cuerpo teórico de su método, mostraron ya el fin último que comenzaba a dominar y a dar vida al arte y pensamiento de este pintor: el ideal de colaborar en el perfeccionamiento del ser humano. De ahí que la enseñanza del arte adquiriera un sentido trascendental en el proyecto personal de Best Maugard.

El primer paso que debía darse para iniciar la renovación de la enseñanza del dibujo, era difundir los planteamientos prácticos y teóricos del método Best Maugard entre los profesores que se encargarían de impartir dicha materia, en las diferentes escuelas primarias y secundarias del Distrito Federal.⁵⁵ Para Best Maugard era indispensable terminar con el "grosso sedimento de prejuicios artísticos que prevalecía en la sociedad mexicana, debido a una "prolongada y funesta orientación europeizante, y comenzar a construir una expresión pictórica nacional a partir de los elementos que ofrecía el arte popular.⁵⁶

De esta manera, al frente de la Dirección de Dibujo, Best organizó el llamado "Movimiento Pro-Arte Mexicano", que implicaba básicamente la formación de "brigadas de acción" cuya tarea principal era llevar los planteamientos del método de dibujo a un mayor número de profesores y voluntarios los que, a su vez, transmitirían a sus alumnos la teoría nacionalista de Best Maugard, formando así una cadena que con su trabajo sentaría las bases para la creación de un "auténtico arte mexicano".⁵⁷

Los primeros profesores que colaboraron en el proyecto de la Dirección, eran en su mayoría jóvenes pintores que lograrían asimilar con éxito la experiencia del esfuerzo colectivo y traspasar las enseñanzas del método, para madurar y concebir un lenguaje y estilo propios que algunas veces recordaría los planteamientos pictóricos de Best

⁵⁵ Véase "Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales sobre los trabajos realizados en el año de 1922", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, Vól. I, núm. 3, 1923, pp. 378-380. En este punto es importante señalar que el contenido de estos informes publicados en los boletines de la Secretaría va dirigido básicamente a pormenorizar los detalles sobre las actividades realizadas por la Dirección de Dibujo. Tales informes ofrecen aspectos interesantes pues nos brindan una idea sobre los objetivos y procedimientos que se manejaban en cuestiones de educación estética, permitiéndonos comprender, además, cuáles eran los aspectos que le interesaba destacar a Best Maugard como director de este ramo.

⁵⁶ "Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, SEP, Vól I, núm. 2, 1922, p. 201.

⁵⁷ Alfonso de Nevillate, *op. cit.* p. 2.

Maugard. Manuel Rodríguez Lozano, Fernando Best Pontones, Abraham Ángel, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Antonio Ruiz, Miguel Covarrubias; fueron sólo algunos de los artistas que se dieron a la tarea de difundir las reglas y principios de la nueva propuesta pedagógica.⁵⁸

La instauración del método Best Maugard dentro de los programas educativos de la Secretaría, despertó una serie de opiniones a favor y en contra que reflejaban las tendencias que comenzaban a definir el panorama artístico y cultural mexicano. Por un lado se encontraban quienes celebraban el método de enseñanza por considerar que permitiría orientar el talento y el gusto de niños y jóvenes hacia lo "propriadamente mexicano", con lo cual sería posible crear un lenguaje artístico que respondiera a las necesidades expresivas nacionales, sin tomar como modelo al arte europeo. Como ejemplo de estas opiniones está lo dicho por Daniel Cosío Villegas:

Los resultados a los que ha llegado el 'método Best' son cada vez más firmes: los alumnos de las escuelas hacían algo odioso: la copia de horrendos cromos alemanes de yeso que yo no sé por qué ni quién dijo que eran griegos. Hoy, los niños de ocho, de diez años, hacen obras de arte: con breves indicaciones, dibujan y pintan tal y como las sienten, llenas de gracia, de ingenuidad y con una fresca fragancia que antes mataba el modelo. Miles y miles de niños practican hoy el sistema Best, todos los profesores lo enseñan y en cada escuela hay fiebre de pintar: el niño mismo crea su pintura.⁵⁹

Por el otro lado estaban los que, siguiendo una corriente que Jean Charlot calificó como "la verdadera vanguardia", consideraban las propuestas nacionalistas como "ridículas" y "pintorescas", demasiado tímidas e inadecuadas para un momento en que el arte mexicano necesitaba de una posición más revolucionaria para definir su propia personalidad.⁶⁰

⁵⁸ "Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, sobre las labores llevadas a cabo del 1 de julio a la fecha", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, Vól. II, núms. 5 y 6, 1923-1924, p. 458.

⁵⁹ Daniel Cosío Villegas, "La pintura en México", en *El Universal*, 19 de julio de 1923, p. 9, 1a sec.

⁶⁰ Sobre la confrontación ideológica y estética que se despertó en torno a la obra de Best Maugard ahondaremos en nuestro tercer capítulo, pero en este momento creemos necesario destacar las interesantes consideraciones que al respecto expresó José Clemente Orozco y que fueron recogidas por Jean Charlot en su texto: "Somos nosotros los primeros responsables de haber permitido que se haya creado y robustecido la idea de que el ridículo 'charro' y la insulsa 'china poblana' representan al llamado 'mexicanismo'... Es inevitable que el hecho de que, al ver un 'charro' o una 'china' y se oigan las horribles notas del 'jarabe', se asocie el recuerdo del nauseabundo 'teatro mexicano', todo lo cual forma lo que llaman 'las cosas nuestras'. ¿De quién? ¿Por qué lo más cursi y lo más ridículo que tiene una clase social ha de pertenecer a todo un país?", citado en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, Trad. de María Cristina Torquillo, México, Domés 1985, p. 88.

Sin embargo, el optimismo de Best Maugard con respecto a los resultados del trabajo realizado por la Dirección de Dibujo llenaba las páginas de sus informes, impulsándolo a promover su método tanto en el país como en el extranjero. En una plática transmitida por radio en los Estados Unidos en octubre de 1922,⁶¹ Best habló a la audiencia estadounidense del "esfuerzo educativo" que se realizaba en México, con el objetivo de mostrar a cada mexicano en qué consistía el "arte aborigen" y cómo se podía expresar para que fuera "netamente mexicano".

Además, en esta conferencia añadió algunas cifras que avalaban el "éxito" de un año laboral al frente de esta cruzada por el arte nacional: "Nosotros contamos solamente en la ciudad de México con setenta mil colegiales, y de esos, quince mil recibieron instrucción artística, este año (1922) se procurará mejorar esta institución".⁶² Los resultados cuantitativos se establecían a través de dichas estadísticas pero los resultados cualitativos se resumían, según Best, en el hecho de que México contaba ya con una forma de arte que podía ser considerada como "representativa".

El año de 1923 fue muy significativo en la vida profesional de Best Maugard, pues podríamos decir que marcó el punto culminante de una época cuyo sentido primordial fue dictado por la creación del método de dibujo, y por el nacionalismo que subyacía en el pensamiento y en la obra del pintor. Después de varios años en que su trabajo se desarrolló a partir de los siete elementos que había descubierto en el arte decorativo, Best Maugard pudo establecer sus propias conclusiones con respecto a las cuestiones estéticas que se había planteado, logrando sintetizar esta experiencia en la versión definitiva de su método así como en su pintura.

A la luz del nacionalismo que él mismo había propuesto, la obra pictórica de Best Maugard fue evolucionando hasta abandonar su temprana tendencia impresionista, para adaptarse gradualmente a los lineamientos estéticos de su teoría pedagógica y acercarse a la estética popular a través de sus colores y formas.

⁶¹ Para un informe más detallado sobre los resultados obtenidos por la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, véase, "Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, sobre las labores llevadas a cabo durante lo que va corrido del presente año escolar", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, Vól I, núm. 3, enero 1923, pp.337-339.

⁶² Adolfo Best Maugard, "Conferencia sobre México en el aparato radiográfico del *Examiner*", en *La Falange* (edición facsimilar), México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 41 (Revistas Literarias Modernas).

Así, la pintura de Best Maugard proyectó paso a paso un proceso de experimentación formal que le hizo transitar por algunas propuestas de la vanguardia europea hasta llegar a las líneas sinuosas, el trazo limpio y el carácter decorativo de obras que se acercaban más a una interpretación local del *Art Nouveau*, en las cuales se mezclaban los exotismos de oriente con las figuras delicadas de una tehuana o una china poblana, asumiendo con ello un estilo en el que se conjugaron ciertos elementos extraídos del arte popular con propuestas estéticas del arte europeo, dando como resultado una visión nacionalista que difícilmente podía renegar de su cosmopolitismo.

Cuando Best Maugard logró establecer las características específicas de su método de dibujo, su obra pictórica fue identificándose más plenamente con el primitivismo y la ingenuidad del arte popular que, legitimado por el proyecto cultural del Estado, se había convertido ya en un sinónimo del nacionalismo. En su *Autorretrato* de 1923, por ejemplo, es evidente este reconocimiento de lo popular no sólo en el tratamiento de las formas y en la disposición del conjunto, sino también en el uso del color y en la presencia de diversos elementos que, a simple vista, parecen aludir a la mexicanidad.

El *Autorretrato* -obra que analizaremos con detalle más adelante- es la síntesis visual de la estética y de la pedagogía nacionalistas concebidas por Best Maugard, pero también es la autodefinición, la necesidad, por parte del pintor, de asumir una posición frente a la propia obra y frente a todo lo que sucede a su alrededor, es el espejo que le permite mirarse como testigo y como actor de un proceso que comenzaba a transformar el arte y la vida en el país.

Es precisamente en ese momento de su carrera que Best Maugard decidió dejar de pintar, para dar paso a otro tipo de inquietudes y para dedicarse de lleno a la enseñanza y lograr así la consolidación de su método nacionalista. "Mi único interés - diría Best Maugard años más tarde- había sido el de iniciar que hubiera (*sic*) una expresión pictórica nacional, al lograr eso, al ver que mis amigos pintores lo estaban haciendo, dejé de pintar, ya que mis inquietudes eran de otra índole. El nuevo estilo mexicano debía ser colectivo, no la obra de un sólo pintor".^{6.3}

A l parecer, el acto de introspección que significó la creación de su último autorretrato, le permitió a Best Maugard hacer un alto en su oficio de pintor e inclinarse por su vocación de maestro, aunque esto significara abandonar la pintura como

^{6.3} Alfonso de Neuvillate, "Maestros de la pintura...", p. 6.

creación personal para sustituir esta carencia a través de las creaciones de sus alumnos.

En este sentido, Jean Charlot considera que Best Maugard abandonó la pintura debido a la "creciente presión filosófica" que terminó por ahogar su inclinación artística.⁶⁴ Esta opinión fue expresada por Charlot seguramente después de haber leído la versión en inglés del *Método de dibujo*, en la cual es evidente toda la carga teosófica que subyacía en las propuestas estéticas del pintor. Lo cierto es que, como señala Jean Charlot, las manos de Best Maugard se "relajaron" a medida que fue adentrándose en el estudio de la teosofía, buscando otros caminos y objetivos para la creación artística.

En medio de la actividad febril que distinguía la campaña cultural de la SEP, Best viajó nuevamente a Estados Unidos para promover en aquel país su método de dibujo, y para hablar del éxito del movimiento cultural y educativo mexicano. Hacia julio de 1923 participó en una convención de métodos de dibujo organizada por la Universidad de California, y también ofreció una serie de conferencias sobre el arte mexicano en la Escuela de Bellas Artes. Al parecer, la imagen de "embajador de buena voluntad" fue, como años atrás, el elemento que caracterizó al artista en Estados Unidos, pues según palabras de Alma Reed, "en cualquier evento él (Best Maugard) fue admirable embajador de buena voluntad en un periodo en el que las relaciones entre las dos repúblicas vecinas no eran tan tranquilas y cordiales como lo son ahora..."⁶⁵

Tal vez por ello su método de enseñanza fue bien recibido por los intelectuales y pedagogos que tuvieron la oportunidad de conocerlo, ya que los planteamientos primordiales del sistema fueron adaptados pocos meses después al medio cultural estadounidense, para que pudieran ser aplicados en forma experimental no sólo entre los alumnos de educación elemental sino también entre los universitarios.⁶⁶

⁶⁴ Jean Charlot, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁵ Alma Reed, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁶ Para conocer un ejemplo de la experiencia que se desarrolló con el *Método* en Estados Unidos, véase Emma McCall, "Adventuring with the seven motives of creative design", en *University High School Journal* (edición facsimilar), California, Vól. III, núm. 4, diciembre de 1923, pp. 235-246.

Mientras que Best trabajaba como promotor cultural en Estados Unidos, el 6 de noviembre de 1923 se realizó la ceremonia en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria para iniciar simbólicamente la distribución del *Método de dibujo*, editado por la Secretaría, entre los profesores de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales.

En la ceremonia de entrega se amonestó a los profesores para que cumplieran con el cometido de impulsar el arte nacional a través de la niñez, y para que siguieran "fielmente" el camino indicado por el nuevo sistema de enseñanza con el único fin de que "el alma de nuestros antepasados (se aproximara), por medio de los niños, casi a la superficie de nuestra vida".⁶⁷

El *Método de dibujo* como libro de texto tuvo una vida muy corta, a pesar de que llevaba más de un año funcionando como sistema de enseñanza oficial en las escuelas primarias y normales antes de ser editado. En enero de 1924 la aplicación del *Método* comenzaría a sufrir los primeros cambios, a partir de la sustitución de Best Maugard como jefe de la Dirección de Dibujo y la consiguiente llegada de Manuel Rodríguez Lozano a la dependencia.

A este respecto Karen Cordero considera que bajo la dirección de Rodríguez Lozano se introdujeron transformaciones sustanciales en la enseñanza del dibujo que no pueden ser calificadas como "modificaciones" a pesar de que los boletines de la SEP los presentaran de esta manera.⁶⁸ Cordero apunta las evidentes diferencias entre Rodríguez Lozano y Best Maugard: "Los dos directores se sirven de la plástica popular para crear un arte propiamente mexicano, pero, mientras Best instauro un vocabulario estandarizado, Rodríguez Lozano interpreta emotivamente la pintura popular. Rodríguez Lozano se inspira de los retablos y no de las lacas y de las cerámicas, no retoma los motivos decorativos del modelo, sino que recrea la actitud del pintor popular ante su tema.

Mayor libertad, contacto con lo cotidiano, expresión plenamente personal; son algunas de las búsquedas de Rodríguez Lozano al frente de la Dirección de Dibujo, búsquedas que de alguna manera reflejaban las nuevas tendencias políticas y culturales que empezaban a bullir en el país hacia el final del mandato de Alvaro Obregón.

⁶⁷ "Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, sobre las labores llevadas a cabo del 1 julio a la fecha", *op. cit.*, p. 459.

⁶⁸ Véase, "Informe de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, período comprendido entre el 1 de agosto de 1924 y el 31 de julio de 1925", reproducido en *Abraham Ángel y su tiempo*, p. 45.

Sin duda, México seguía viviendo un proceso de reconstrucción y la sociedad trabajaba por adaptarse gradualmente a los cambios que exigían las circunstancias políticas, económicas y culturales. El tiempo del idealismo y el espíritu mesiánico que distinguieron la política cultural del régimen obregonista llegaron a su fin, los artistas se habían organizado ya en un sindicato y estaban preparados, de acuerdo con sus planteamientos, para concebir un arte más apegado a la realidad de su entorno, por ello asumieron una posición política y estética que rechazó tajantemente la "tibieza" en el compromiso social.

En este medio, los proyectos estéticos y educativos de José Vasconcelos parecieron perder vigencia. Desde tiempo atrás el ministro había mostrado una clara discrepancia con Obregón en cuanto al candidato idóneo para la sucesión presidencial, por ello, ante el inminente apoyo a Plutarco Elías Calles, Vasconcelos decidió presentar su renuncia poniendo fin a toda una época, que duró sólo unos años, marcada por el ideal de la redención nacional a través de la educación y la cultura.

Durante los siguientes años, tras su salida de la SEP, Best Maugard diversificó ampliamente sus intereses artísticos y se adentró profundamente en propuestas de tipo teosófico que le permitieron tiempo después, encontrar un nuevo sentido e inspiración para su pintura. Sin embargo, nunca dejó de estudiar los siete motivos del arte que dieron origen a su *Método de dibujo* y que se convirtieron en el centro de su experiencia pictórica entre 1918 y 1923. Al contrario, estos elementos que descubriera en el arte antiguo fueron también el inicio de su investigación filosófica, y el trasfondo que dio vida a la obra pictórica que realizó a partir de 1954 hasta el año de su muerte en 1964.

En 1925 el *Método de dibujo* dejó de funcionar definitivamente como libro de texto en las escuelas públicas, y desde entonces quedó casi en el olvido la gramática visual que Best Maugard propusiera para la creación de un auténtico arte mexicano. La trascendencia de los planteamientos estéticos y estilísticos del método, radicó principalmente en su carácter nacionalista que reivindicaba -al igual que otros proyectos educativos como el de las Escuelas al Aire Libre creadas por Alfredo Ramos Martínez- el valor estético del arte popular. A pesar de que muchos críticos menoscabaron la importancia de dichos planteamientos por considerarlos "cursis", "folkloristas" o "pintorescos", es imposible negar que promovieron definitivamente la aceptación de lo popular dentro del gusto de la sociedad mexicana y su paulatina incorporación a las expresiones del arte culto. Válido o no desde el punto de vista estético y pedagógico, lo

cierto es que el *Método de dibujo* Best Maugard señaló un nuevo camino para la expresión artística mexicana y puso el acento en la necesidad de renovar la enseñanza de la pintura, impulsando la creatividad y dejando de lado ciertos prejuicios que limitaban el diálogo entre el creador y su obra.

II. Aproximaciones teóricas
al Método de dibujo Best Maugard

Capítulo II

Aproximaciones teóricas al *Método de dibujo* Best Maugard

2.1 El sistema para la enseñanza del dibujo

Siguiendo el cauce de la fe nacionalista que se apoderó del medio cultural mexicano durante el período posrevolucionario, Adolfo Best Maugard maduró sus propuestas en torno a la necesidad de concebir una estética nacionalista estableciendo las reglas básicas de su *Método de dibujo*, para ofrecer a través de ellas, los símbolos básicos de un lenguaje visual que fuera el sustento primordial de la inspiración y las creaciones de los pintores mexicanos, pero sobre todo de quienes buscaban en la pintura un nuevo medio para manifestar sus necesidades interiores. Con ello, Best Maugard tenía por objetivo que todo mexicano encontrara en su método un instrumento que le permitiera aflorar las capacidades artísticas que, él suponía, eran inherentes a cualquier ser humano, y que al mismo tiempo le brindara las herramientas para apreciar el verdadero carácter del arte mexicano por medio de la estética popular.

En el capítulo anterior hemos revisado ya la historia del *Método de dibujo*, cómo surgió y de qué manera fue puesto en práctica en las escuelas públicas del Distrito Federal, hemos revisado también el entorno cultural en el cual fue creado y las ideas primordiales que le dieron vida. Conocemos a su creador Adolfo Best Maugard y su trayectoria en el arte mexicano durante los años de la Revolución, y durante su trabajo en el equipo de Vasconcelos en la Secretaría en la Educación Pública, hemos establecido algunas de sus concepciones estéticas y sus preocupaciones en torno al nacionalismo en el arte; pero consideramos que ahora es necesario analizar con mayor detenimiento la estructura del método, sus planteamientos estéticos, su carácter nacionalista, las reglas que delinearon su sentido práctico así como sus orígenes conceptuales, es decir, las influencias y lecciones formales que Best Maugard asimiló, adaptándolas a su propio pensamiento, para concebir la teoría que sustenta al sistema pedagógico.

En una primera parte del presente capítulo estudiaremos las ideas estéticas que desarrolló Best Maugard en su *Método de dibujo*, con la finalidad de analizar la propuesta a partir de su trasfondo teórico, entendiendo algunos de estos planteamientos como el eje rector que define la práctica de dicha pedagogía, pues el pintor consideraba que cualquier enseñanza formal que se adquiriera por medio de su método, debía proyectar fielmente las diversas cualidades que él había descubierto en el arte popular.

En este capítulo será evidente la separación que haremos, por cuestiones metodológicas, entre lo que es el sistema propiamente dicho y lo que son los orígenes conceptuales del mismo, debido a que nuestro objetivo es enunciar primero las ideas y los principios que Best consignó en su obra, y posteriormente explicarnos el por qué de tales conceptos y cómo fue que el pintor logró establecer la estructura de su método, asimilando las propuestas de otros artistas y de diversos movimientos pictóricos. De esta manera podremos comprender en una visión más amplia el quehacer artístico de Best Maugard, en el cual se complementaron tanto su obra pictórica como su *Método de dibujo* compartiendo una sola inquietud: encauzar la sensibilidad artística del ser humano, desde la niñez, para lograr la trascendencia a través del arte.

Best Maugard estableció un vínculo indisoluble entre su labor como maestro y como pintor, por ello su *Método de dibujo* y sus pinturas van de la mano, permitiendo que nos adentremos en cada una de las facetas del artista tomando cualquiera de estos caminos. Así, considerando al método como el elemento definitorio de la primera época en la obra de Best Maugard, tendremos la posibilidad de proyectar sus ideas estéticas en un plano concreto como el que nos ofrece la pintura, esto a pesar de que las creaciones pictóricas de Best Maugard no se apegaran estrictamente a las propuestas de su *Método de dibujo*.

El nacionalismo es el concepto primordial que explica el contenido y estructura del *Método de dibujo*, determinando tanto el aspecto práctico como el artístico de esta obra. Dicho nacionalismo se convierte no sólo en el motivo central que señala un sentido específico al discurso de Best Maugard, sino también en la convicción que otorgó validez en su momento, a cada uno de los planteamientos que conforman el cuerpo teórico del sistema.

El trasfondo nacionalista que caracterizó el pensamiento de Best Maugard durante estos años, delimitó evidentemente los principios y objetivos de su teoría pedagógica, haciendo que la enseñanza del dibujo adquiriera matices bastante singulares gracias a los siete motivos ornamentales que, extraídos del arte popular, constituyeron el vocabulario gráfico a través del cual se desarrolló la estética mexicanista preconizada por el pintor.

Estos siete elementos, que representan el planteamiento central del *Método de dibujo*, son el resultado de las investigaciones que Best Maugard realizó en torno a los estilos decorativos utilizados en la cerámica de diversas civilizaciones. Después de varios años de analizar la ornamentación que definía el arte de pueblos disímolos, Best Maugard logró descubrir la presencia de algunas formas que se repetían constantemente y cuyo uso era común para diferentes regiones del mundo. Esto le permitió establecer el hecho de que existían elementos universales que identificaban a los seres humanos al nivel de las expresiones artísticas, de ahí que fuera indispensable concebir una teoría estética, a partir de estos símbolos, que ofreciera un medio elemental para que la creación artística estuviera al alcance de cualquier persona.

En primer término el *Método de dibujo* fue concebido para enseñar a los niños y jóvenes, algunos lineamientos que hicieran más fácil y amable el contacto con el arte, pero en realidad Best Maugard buscaba que su pedagogía llegara a un mayor número de personas, pues él consideraba que el arte proyectaba perfectamente la necesidad natural del ser humano de "expresar belleza". Así, al crear un sólido vínculo con el arte, el hombre estaría en posibilidad de penetrar en niveles superiores de existencia.¹

Para Best este ideal era fundamental en su propio quehacer artístico y en el desarrollo de sus concepciones estéticas, ya que la visión que tenía acerca del arte obedecía notoriamente a una arraigada tradición clásica que le hacía definirlo como la "representación humana de la armonía universal". Por tanto, en este pensamiento el arte debía entrañar belleza y equilibrio, dos atributos que le acercaban más al absoluto orden del universo.²

A través de las ideas que plasmó en su *Método de dibujo*, Best Maugard intentaba ampliar el entorno artístico con el fin de abrir este espacio y, a la vez, validar diversas manifestaciones que no tenían cabida en un medio que se regía estrictamente por los preceptos académicos. En este sentido, Best creía que el hombre poseía dentro de sí el germen de todas las artes y que si bien, existían representaciones artísticas "pobres y defectuosas" éstas no podían ser descalificadas sólo por tal causa, pues encarnaban una "concepción ideal" que era perfecta.³

¹ Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, 2 ed. Pról. de José Juan Tablada, México, Viñeta, 1964, p. 1.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

De esta manera, Best Maugard resaltaba, al menos en el discurso, la sinceridad y la ingenuidad como virtudes de la "verdadera expresión artística", que se alejaba de los prejuicios académicos para alcanzar la belleza máxima por el camino de la inocencia. El desconocimiento de las técnicas o la carencia de medios expresivos no eran, de acuerdo con Best, ningún obstáculo para la creación artística, porque las formas debían proyectar las ideas del pintor sin dominar el contenido total de la obra.

Al parecer para Best Maugard era importante encontrar rasgos comunes que identificaran a los individuos y a los pueblos en sus manifestaciones artísticas, como vertientes de un mismo espíritu creador que respondía no sólo a estímulos afines sino también a un devenir histórico compartido. Así, según Best, el arte poseía un desarrollo análogo en todas las civilizaciones y, como consecuencia, era lógico que en su evolución las expresiones de los diversos países confluyeran en un punto semejante, que evidenciara la universalidad de las creaciones artísticas humanas. De ahí que a través de su *Método de dibujo* Best Maugard aspirara a establecer un idioma universal para la pintura, una "gramática visual" que se convirtiera en el medio ideal para producir arte.⁴

De acuerdo con Best, los siete caracteres que conformaban su alfabeto gráfico poseían también esta dimensión universal, por ello era natural que cualquier persona pudiera reconocerlos y asimilarlos como parte fundamental de su lenguaje pictórico, ya que desde la antigüedad los siete motivos habían sido utilizados por el hombre, primero como representaciones de sus dioses y de ciertos fenómenos físicos, y posteriormente como motivos básicos de la armonía y el ritmo que daban vida a la ornamentación de sus espacios cotidianos.⁵

Buscando en el pasado mexicano Best Maugard intentó encontrar los factores que definían la personalidad de nuestro arte, con el fin de demostrar la necesidad de volver a los propios orígenes, para construir las nuevas propuestas estéticas que identificaran al arte con el momento histórico que vivía México.

El proceso de transición que experimentaba el país despertó en la sociedad mexicana el sentido de autoafirmación, de unidad y de pertenencia que desembocó en un nacionalismo alimentado por la tradición indígena y mestiza, asumida como símbolo fehaciente de la auténtica mexicanidad. En tal contexto, Best Maugard creía que la

⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

pintura mexicana debía reflejar su nacionalidad tanto en las formas como en los temas, proyectando en cada uno de sus trazos la singularidad de nuestras obras pero también la universalidad que se encarnaba en la cultura mexicana, y que le permitía establecer un diálogo fructífero con la cultura de otros países.

En los planteamientos estéticos concebidos por el pintor se conciliaron el nacionalismo y la universalidad, dos categorías diametralmente opuestas que lograron conjugarse de cierta manera en el pensamiento de la élite cultural mexicana, desde el momento en que los artistas e intelectuales de nuestro país aspiraron a concebir una cultura propia pero capaz, al mismo tiempo, de integrarse al desarrollo cultural de la humanidad y de compartir finalmente, un pasado que la identificara y la acercara a la "gloriosa" tradición de la cultura occidental.

Por ello, a pesar de ser considerado como un acérrimo nacionalista, Best Maugard entendió bien que el origen del nacionalismo estaba precisamente en la posibilidad de que el arte mexicano pudiera expresar su personalidad por medio de un lenguaje universal, asimilando, cuestionando y adaptando algunas influencias del exterior, "sin servilismos", a la sensibilidad del pueblo mexicano.⁶

Los siete motivos ornamentales que estructuraron la teoría pedagógica de Best Maugard son la síntesis de este pensamiento propio de los intelectuales mexicanos, recuérdese el Ateneo de la Juventud, que aspiraba a dotar a la cultura mexicana de esa aureola de universalidad que la integraría al estado de nación civilizada, consolidando su pasado y fortaleciendo su desarrollo histórico.

En estos signos se concretaba así, la búsqueda personal del pintor por simbolizar artísticamente el nuevo rostro de la nacionalidad que se perfilaba, por medio de esta gramática, reuniendo en su carácter lineal las tradiciones artísticas indígena, oriental y europea que señalaban las particularidades del arte mexicano.

Best Maugard consideraba que desde la época precolombina el arte mexicano había contenido los siete motivos primarios que "fueron comunes a toda la humanidad" De esta manera, a lo largo de su evolución, las creaciones artísticas de México se nutrieron no sólo de elementos propios sino también de elementos provenientes de otras culturas, que aportaron una serie de rasgos distintivos y dieron su forma, color y textura al arte popular.

⁶ *Ibidem*, p. 14.

En un país como el nuestro, producto de la mezcla de culturas, era natural que el arte resumiera en sí mismo el desarrollo histórico de la nación dando cabida a visiones estéticas muy diversas, por ello Best Maugard juzgaba que nuestro arte estaba integrado por tres fuerzas primordiales: "la del arte indígena, la del arte colonial español y la del arte oriental que llegó durante más de doscientos años en las 'naos' de China".⁷

Para Best Maugard el momento histórico que atravesaba el país era idóneo en su proyecto artístico nacionalista, pues en un momento de transición que exigía tomar conciencia de las singularidades que daban significado y sentido a la sociedad mexicana, el pintor ofrecía la posibilidad de forjar un arte nacional al cual, según él, teníamos derecho; un arte propio que hablara del ser mexicano y que transmitiera las ideas de una nación que comenzaba a resurgir después de una guerra civil. Sin duda, esta propuesta respondía a un espíritu general de autodefinición que necesitaba tomar cuerpo en los diversos aspectos de la vida social, recurriendo precisamente a todo aquello que pudiera ser identificado como "auténticamente mexicano".⁸

Al afirmar que los siete motivos ornamentales de su método habían sido extraídos del arte precolombino, y que además proyectaban la muy particular fusión cultural que poseía México, Best Maugard intentaba validar al arte popular y a sus propios planteamientos como una nueva forma de expresión que representaba la alternativa frente a los movimientos pictóricos extranjeros. Por tanto, al aludir a su origen indígena, los elementos de Best podían ser concebidos como mexicanos, justificación suficiente para demostrar la pertinencia histórica de su teoría estético-pedagógica.

Para crear arte nacional fue necesario entonces acceder a la sensibilidad popular para encontrar en ella la inspiración, los temas, las imágenes y los colores que construyeran una armonía similar a la que se creía encontrar en las obras concebidas por el "pueblo". A partir de las líneas limpias y sintéticas que trazaban las formas geometrizarantes de los siete elementos, se impulsaría el espíritu imaginativo del nuevo arte mexicano que buscaba Best Maugard, fuerza expresiva que en la contundencia de las líneas resumía toda la carga de ideas y emociones, que anteriormente sólo podía ser simbolizada por una pintura obligadamente figurativa, que se apegaba a las formas de un mundo reconocible para poder establecer un diálogo con sus interlocutores.

⁷ Juan del Sena, *op. cit.*, p.1.

⁸ Adolfo Best Maugard, *Método...*, p. 9.

Por ello el arte mexicano, según Best, dice sus "emociones con líneas precisas (y sin tomar de la naturaleza) mas que lo que pueda prestarse al desarrollo de su forma imaginativa y creadora, de consiguiente no necesita inspirarse en una visión fotográfica sino que en cada parte de sus expresiones deja reconocer los motivos tradicionales genuinamente mexicanos."⁹

Así, Best Maugard introdujo un cierto sentido de abstracción en la pintura mexicana, haciendo que sus siete motivos sintetizaran una idea primordial de nacionalismo, es decir, el pintor recurría a una serie de símbolos de origen geométrico para materializar una definición específica de mexicanidad, que se complementaba con una visión muy personal acerca del papel que jugaba la ornamentación y el color, en una composición en la que se conjugaban todos los elementos pictóricos, con el único fin de ofrecer una interpretación artística de esa misma mexicanidad.

Siguiendo por esta ruta, el arte mexicano debía continuar su proceso de evolución llegando a los niños y jóvenes a través de la educación pública, pues éste era el medio ideal para lograr una evidente transformación en los valores estéticos que caracterizaban a la sociedad mexicana.¹⁰

Bajo estas consideraciones, Best Maugard había formulado su *Método de dibujo* poniendo especial atención en la niñez y en sus formas de aprehender el mundo que le rodeaba. Por tal motivo, la pedagogía de Best se sustentaba en una tendencia estética que concebía al arte como algo intuitivo que florecía en el ser humano sin necesidad de una enseñanza previa. En esta definición el pintor establecía una comparación entre el niño y el hombre primitivo, para explicar cómo ambos habían pasado por las mismas fases en sus manifestaciones artísticas hasta llegar a una expresión más depurada:

El arte es algo intuitivo. El hombre primitivo, al igual que el niño, esculpió, pintó y dibujó sin que nadie le enseñara, pasó por el mismo orden, las mismas fases, expresándose primeramente en volumen, luego en superficies, y más tarde en líneas hasta llegar al punto... Así pues, consecuentes con la historia de la humanidad, seguimos un método basado en el mismo proceso de desenvolvimiento que observamos en la vida de un niño, el cual manifiesta las mismas características de un hombre primitivo y, luego durante los años de su desarrollo hasta la adolescencia, logra ir conquistando lo que la humanidad conquistó en el transcurso de los siglos.
11

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*, p. 16.

¹¹ *Ibidem.*

De acuerdo con tales premisas, la estructura del *Método de dibujo* estaba concebida para hacer que el sistema pedagógico siguiera a grandes rasgos, la misma trayectoria que había tomado la historia del arte universal, con ello se buscaba que los jóvenes tuvieran en su educación artística una evolución similar a la que había experimentado la humanidad en la complejidad de sus expresiones. La idea de Best Maugard era que su método partiera de lo más sencillo hasta llegar a lo más complejo, planteamiento que proyectaba la influencia del evolucionismo spenceriano tan de boga entre los positivistas mexicanos del porfiriato.¹²

El sistema Best Maugard intentaba conducir al alumno a través de un aprendizaje gradual que dejaba de lado, en una primera etapa, diversas reglas como la estricta proporción de las figuras, el apego a los detalles realistas y el claroscuro, todo ello con el objetivo de impulsar la pureza y la armonía que resultaban de la "libertad creadora".¹³

La finalidad principal era alcanzar una expresión pictórica más compleja a medida que el alumno traspasara las diferentes fases que comprendía su desarrollo artístico, empezando por la concepción de los volúmenes, después por la de superficies, hasta llegar a la línea y al punto; con lo cual se poseían ya las herramientas y los medios necesarios para dejar aflorar el instinto creador.¹⁴

La siguiente etapa del método estaba encaminada entonces a lograr que, cada vez que el niño tuviera la necesidad de manifestarse por medio de la pintura, lo hiciera transformando su pensamiento en una "representación material netamente mexicana".¹⁵ Best Maugard consideraba que la pintura debía proyectar las ideas y sentimientos del pintor, a través de formas que recrearan la realidad sin caer en una "simple copia fotográfica de la naturaleza", ser expresionistas y no impresionistas era la tarea, creando obras de arte que efectivamente *expresaran* emociones, así el artista sería capaz de proyectar su mundo interior en los lienzos de manera más abstracta, llegando a la simplificación de las líneas precisas que representan la esencia, la evocación nítida y precisa de la realidad.¹⁶

¹² Véase Leopoldo Zea, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, 2 reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 481 p.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*.

Finalmente el arte mexicano, de acuerdo con la visión de Best, había construido su significado precisamente mediante la simplificación, logrando que una serie de elementos lineales definiera las cualidades primordiales de la expresión nacional, símbolos que se explicaban a sí mismos como síntesis de las emociones universales, que se fundían con la personalidad del artista adquiriendo los matices de cada pincel, pero remitiéndonos siempre a las particularidades de un lenguaje pictórico nacional.

Los siete motivos que proponía Best Maugard para desarrollar la inventiva y las capacidades artísticas de la niñez mexicana, fueron concebidos por el pintor como la representación gráfica de la sensibilidad humana, de ahí que pudieran ser identificados por cualquier persona sin importar las diferencias culturales, pues en el fondo esa herencia cultural poseía elementos comunes a todas las civilizaciones.

Dichos elementos primarios, presentes en el arte de casi todos los pueblos, simbolizaban las diversas facetas anímicas del ser humano, por tanto, podían ser entendidos como una vía para exteriorizar el mundo sensible de los individuos. Por ejemplo: la línea quebrada o en zigzag simbolizaba la violencia; la línea ondulada, el bienestar; los círculos expresaban la alegría; la línea recta, un estado de actividad; y la espiral era el símbolo de la euforia.¹⁷

De esta manera, tales motivos perdían el carácter frío y distante de una simple línea para adquirir toda una carga emotiva a partir de la simplificación y abstracción de las pasiones humanas, función que las convertía en medios de expresión exentos de barroquismos innecesarios y accesibles a cualquier mente y sensibilidad.

Como símbolos de las emociones humanas los siete motivos trascendían el mero sentido decorativo para reflejar el carácter del artista, que utilizaba este alfabeto como un factor que permitía singularizar el contenido de su obra pictórica. A pesar de haber sido calificado como una obra que limitaba la creatividad, el *Método de dibujo* buscaba impulsar la imaginación, la libertad y las individualidades artísticas a partir de planteamientos que apostaban por un arte colectivo en el que se enaltecieran los rasgos propios de cada pintor, pero en el que también se trabajara por un mismo fin: la definición de la estética nacionalista.

¹⁷ Adolfo Best Maugard, *Teoría del proceso...*, p.110.

En su sentido puramente práctico, el *Método de dibujo* experimentaba con una visión espontaneísta del arte estableciendo nuevos parámetros estéticos, que resaltaban el valor de la intuición y la imaginación como medios primordiales para enriquecer la creación. A través de su método, Best Maugard pretendía romper las barreras que separaban al arte situándolo en un nivel al que sólo podían acceder unos cuantos elegidos -actitud un tanto contradictoria si se toma en cuenta que Best se colocó en la posición del artista-mesías- por ello su sistema de dibujo reducía notablemente las reglas a las que debía sujetarse el trabajo del pintor, para explotar el talento innato o las capacidades artísticas que podían poseer los individuos.

Así, la gramática visual que desarrollaba el método se limitaba a siete símbolos, con el afán de que éstos penetraran fácilmente en la sensibilidad del alumno hasta lograr que formaran parte de su vocabulario pictórico. Como nos explica Fernando Best Pontones, el método intentaba adaptarse así al desenvolvimiento intelectual de los niños, respetando siempre la personalidad de los alumnos y la libertad que debía acompañar a toda actividad artística.¹⁸

Al definir su sistema como una propuesta de tipo nacionalista, Best Maugard intentó formular su pedagogía apegándose a los lineamientos del arte popular, así estableció una serie de normas que guiarían el proceso creativo de sus alumnos de tal manera que el resultado final pudiera ser identificado como una obra de carácter mexicano. Por ello, a lo largo de su método el autor continuamente hace hincapié en la necesidad de respetar lo *esencial* en la naturaleza del arte mexicano a partir de diversas reglas que se inspiran en la estética popular:

...nuestro estudio toma como base los siete elementos característicos del arte aborigen. No nos ocuparemos de su simbolismo sino que los consideraremos desde el punto de vista estético. Estos motivos tienen en el arte nuestro la peculiaridad de que, al combinarse, ni se cruzan, ni se entrelazan, con lo cual, estéticamente hablando, resulta una enorme pureza de cada línea, pues la podemos seguir y nunca sentimos el choque con otra que la intercepte. Por tanto, nos hace sentir la expresión de cada línea sin que su armonía se rompa, y esto hace también, que todas las manifestaciones de nuestro arte tengan gran claridad; cada cosa vive por sí sola, aislada del resto, aunque armonizada con el resto; esto, por último, constituye una de las más bellas características del arte mexicano, y es seguramente lo que puede hacerle muy superior a las artes de otros países.¹⁹

¹⁸ Fernando Best Pontones, "El Método Best Maugard para la enseñanza del dibujo, y su aplicación a los trabajos manuales", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, vol. 1, núm. 2, septiembre de 1922, p. 227.

¹⁹ Adolfo Best Maugard, *Método...*, p. 26.

Después de haber asimilado los siete motivos y de ensayar las diferentes combinaciones estáticas y dinámicas, que conformaban las grecas y los petatillos respectivamente, (Figs. 1, 2 y 2 a) el alumno estaría en posibilidad de ejercer su libertad creadora para concebir múltiples formas a través de estos elementos básicos. Siguiendo por un camino que iba de lo sencillo a lo complicado, el niño aprendería a expresarse gradualmente sin tener que sujetarse, en una primera etapa de su educación, a ningún precepto académico para posteriormente, substituir sus primeras ideas por otras que fueran más conformes al "aspecto real de las cosas", sin que ello significara alguna limitación para la libertad y la imaginación²⁰. (Fig. 3)

Finalmente podríamos decir que la utilidad trascendental que Best Maugard concedió a su *Método de dibujo* se resumía en sus propias palabras de la siguiente manera: "El individuo que, con ayuda de este método, es capaz de algo que él ignoraba, y que, habiendo descubierto que es capaz de mucho más de lo que él creía, ayudará a los que le rodean a libertarse y tratará el mismo de *emanciparse en otros sentidos*; por tanto, habrá conquistado una libertad mayor".²¹

2.2 Nacionalismo y vanguardia

Durante los años diez y veinte del presente siglo el ámbito cultural mexicano, comenzó a proyectar nuevamente un creciente sentimiento nacionalista que en gran medida respondía a la situación política y social que vivía el país a causa de la Revolución. Un buen número de intelectuales mexicanos había enfrentado el conflicto armado concibiéndolo como un período caótico que les mantenía aislados de la civilización, y que por tanto les obligaba a explotar sus propios recursos para continuar con los "esfuerzos de renovación espiritual" que mantenían a flote la vida cultural de la nación.²²

En este sentido Carlos Monsiváis señala que, debido a tales circunstancias, una élite se descolonizó sin proponérselo, ya que la "imposibilidad física de imitar y copiar" llevó a los intelectuales a sustituir los valores y creaciones de la cultura europea, por una serie de elementos nacionales que paulatinamente se consolidarían como

²⁰ *Ibidem*, p. 22.

²¹ *Ibidem*, p. 98.

²² Véase, Pedro Henríquez Ureña, "La influencia de la Revolución en la vida cultural de México", en *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 610-617. (Biblioteca Americana).

patrimonio de toda una colectividad.²³

El proyecto nacionalista que había tomado fuerza con los años de la guerra civil comenzó a concretarse y a ofrecer sus primeros frutos durante la etapa de la posrevolución, momento en el que todas las voces dispersas se unieron, bajo la protección del nuevo Estado revolucionario para dar forma y contenido a la cultura nacional.

Octavio Paz considera que después de la "fase explosiva de la Revolución", era natural que el mexicano se recogiera en sí mismo y se contemplara, cuestionándose sobre su naturaleza, sobre su pasado y futuro, para poder definir las particularidades que integraban la individualidad que los singularizaba en tanto mexicanos.²⁴

Este reconocimiento de la propia personalidad adquirió un significado fundamental a través de la mirada de intelectuales y artistas, que asumieron como tarea personal la construcción de la nacionalidad, reflejando en sus obras el paisaje, los rostros, el ser, la cotidianidad, etc. que se pretendían símbolo y materialización de un ideal de nación.

Enfrentarse con nuevos ojos al México antes desconocido o rechazado, entrañó un replanteamiento de los valores culturales que hasta ese momento habían predominado en la sociedad mexicana, permitiendo que se diera una mayor relevancia a las tradiciones, costumbres e ideologías que se calificaban como "auténticamente mexicanas", libres de todo extranjerismo e "influencia perniciosa".

Gran número de intelectuales aceptó esta transición como un viento renovador que abría nuevos caminos, señalando temas y motivos para la creación. Sin embargo, como suele ocurrir en todo proceso de esta naturaleza, fue imposible evitar los extremos y caer incluso en expresiones que descalificaban cualquier tipo de acercamiento entre el arte mexicano y las tendencias artísticas que prevalecían en otros países. A pesar de ello, nuestro arte logró mantener un diálogo significativo con los movimientos europeos y estadounidenses, lo cual impulsó el desarrollo de diversos grupos que se identificaron plenamente con las propuestas vanguardistas.

²³ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, Vol II, México, El Colegio de México, 1988, p. 1413.

²⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 4 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p.13.

Por tanto Karen Cordero considera que el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX no puede ser concebido como antivanguardista, alejado de las corrientes modernas a causa de un "nacionalismo hermético", que le impedía explotar su creatividad formal y trascender su gusto por la figuración,²⁵ pues al contrario de lo que se piensa, en México hubo muchos artistas capaces de conciliar ambas posiciones al recrear la experiencia de las vanguardias con base en su contexto cultural, adaptando el lenguaje, los planteamientos y la ideología de estos movimientos a las necesidades artísticas locales y personales, construyendo así una expresión original que respondía bien al momento de transición que atravesaba el arte en México.

A pesar de que se lanzaron innumerables ataques que calificaban de "amaneramiento" cualquier signo que pusiera de manifiesto la presencia de influencias extranjeras en la obra de algún artista, fue imposible cerrar los ojos ante la revolución que sacudía el arte en otras latitudes y negar que los valores esenciales de las vanguardias traspasaban cualquier barrera cultural, pues la "resistencia a lo establecido", una "actitud propositiva a nivel social y filosófico" y una búsqueda de mayor libertad en todos los sentidos,²⁶ eran conceptos capaces de cimentar cualquier vertiente artística sin importar su nacionalidad.

Por tanto, en el caso de la relación entre las vanguardias y el arte mexicano podríamos decir que el contenido y los conceptos superaron, al menos durante este período, a la forma, ya que no fue necesario rechazar la figuración para asimilar las enseñanzas de los movimientos vanguardistas y llevarlos plenamente a la práctica contextualizándolos en el medio nacional.

El vínculo entre los artistas mexicanos y las tendencias pictóricas europeas fue más estrecho y evidente en algunos pintores, que asumieron conscientemente ciertos lineamientos vanguardistas adaptándolos a un vocabulario personal que les permitía crear con un estilo propio, otros pintores, tal vez guiados solamente por el instinto artístico, llegaron a diversas conclusiones por un camino paralelo que les había permitido descubrir principios esenciales que se identificaban con las propuestas y la ideología de los movimientos de vanguardia.

²⁵ Karen Cordero, "Ensueños artísticos...", p. 53.

²⁶ *Ibidem*

Existieron puntos de convergencia, tanto en el lenguaje visual como en concepciones de fondo, que acercaron al arte mexicano y a las vanguardias sobre todo a través de los diferentes proyectos artísticos y educativos del gobierno cuyos objetivos primordiales eran, al igual que en Europa, lograr la democratización del arte y la consolidación de una comunicación efectiva entre los artistas y la sociedad.

Para analizar el desarrollo del arte mexicano durante los años de la posrevolución es necesario tener en plena consideración el nacionalismo que permeaba todos los ámbitos de la vida social, en el caso específico del diálogo que los artistas mexicanos construyeron con las vanguardias europeas. También es indispensable contemplar el espíritu nacionalista que impulsaba el trabajo de un buen número de pintores, haciendo que cualquier influencia externa se matizara a la luz del medio local. Así, los pintores mexicanos sintetizaron los conceptos de la vanguardia integrándolos visualmente a un nacionalismo que determinó y señaló por mucho tiempo, la naturaleza de la relación entre la pintura mexicana y las tendencias extranjeras.

En la experiencia particular de Adolfo Best Maugard durante los años diez y veinte, es posible vislumbrar una continua experimentación que mantuvo al pintor entre dos corrientes: el nacionalismo que definía el panorama cultural mexicano y una búsqueda de nuevas formas de expresión que coincidió estéticamente con diversas corrientes vanguardistas. Aunque pareciera que el elemento principal que distingue la obra de Best Maugard es precisamente el nacionalismo, lo cierto es que la pintura y el trabajo pedagógico del artista resumen en su carácter nacional diversas ideas filosóficas y planteamientos estéticos del arte europeo y estadounidense, que fueron expuestas a la muy particular "mexicanización" que implicaba su paulatino reconocimiento dentro del vocabulario visual que distinguía al estilo de Best.

Al igual que muchos de sus contemporáneos, Best Maugard aspiraba a concebir un arte que fuera al mismo tiempo moderno y nacional, este ideal le permitió la incorporación de corrientes filosóficas y artísticas bastante disímolas a su proyecto pictórico-pedagógico, teniendo como especial justificación la consigna de "hacer patria" sentando las bases de un nuevo arte mexicano.

Desde sus tempranas incursiones en el ámbito artístico Best Maugard manifestó interés por conciliar en su pintura, elementos que proyectaran un sentido nacionalista y recursos formales que se identificaran con las tendencias más modernas del arte mundial. De esta manera, dentro de las primeras obras expuestas por el pintor se

encuentran una serie de vistas cuyo tema central son los volcanes, protagonistas de una panorámica que rechaza el detalle propio de la plástica del XIX para concentrarse en un motivo que nos remonta invariablemente a los paisajes de Velasco. En estas pinturas Best trabajó haciendo explícito un incipiente impresionismo, matizado a través de una vena simbolista, que reclamó sus raíces nacionales aludiendo específicamente a un signo distintivo del paisaje mexicano.

A pesar de que la aceptación del impresionismo y del postimpresionismo en nuestro país resultó tardía con respecto a su auge en Europa, esta tendencia se estableció exitosamente en el medio mexicano logrando visiones locales tan originales como la concebida por Joaquín Clausell. En este sentido, Jorge Alberto Manrique considera que un número importante de pintores mexicanos, entre ellos Best Maugard, experimentó con el impresionismo sólo como una etapa de transición en su búsqueda de modernidad, asumiéndolo con deliberada intención y separándose de él "para continuar por rumbos más nuevos hasta encontrar sus propias expresiones".²⁷

Para Best Maugard el impresionismo significó efectivamente una transición que duró relativamente poco tiempo, pues rápidamente los intereses estéticos del pintor fueron sustituidos al contacto con las nuevas corrientes artísticas que estaban transformando el arte europeo. Así, en 1912 Best viajó a París para iniciar un nuevo período de su evolución artística, a la luz de las diversas escuelas pictóricas que se desarrollaban en el continente y que convergían en esta ciudad para irradiar sus creaciones al resto del mundo.

Como señalamos en nuestro capítulo anterior, en Europa Best recogió la experiencia de las vanguardias teniendo como guía dentro de esta diversidad de planteamientos e ideologías a su compatriota Diego Rivera, quien por aquellas fechas experimentaba su personal evolución estética a través del cubismo. No podríamos establecer en qué medida influyó la propia visión de Rivera para ayudar a conformar los criterios de Best en torno a las propuestas vanguardistas, lo cierto es que nuestro pintor se acercó especialmente a las concepciones estéticas de las escuelas rusas, con las cuales Rivera tenía contacto directo, y trabajó con ciertos lineamientos cubistas seducido tal vez por la nueva faceta creativa de su colega.

²⁷ Jorge Alberto Manrique, "Impresionismo y modernidad en México", en *Joaquín Clausell...*, p. 30.

Al parecer durante su estancia en Europa, Best Maugard vivió estrechamente la transformación estética de Diego Rivera, pues si consideramos algunas de las tesis expuestas por Ramón Favela en torno a las obras cubistas del guanajuatense, podríamos encontrar ciertos puntos de coincidencia que nos permitan explicarnos también el propio desarrollo pictórico de Best al contacto con el arte europeo.

Cuando Best se estableció en París, Rivera tenía ya algunos años residiendo en aquella ciudad, por lo cual era natural que el recién llegado buscara consejo de quien pudiera ayudarlo y orientarlo tanto a nivel personal como profesional. Best siempre reconoció la autoridad de Diego Rivera, y tal vez por ello se decidió a seguir al maestro en su búsqueda estética y filosófica, a través de las rutas del clasicismo y la vanguardia, para encontrar con las enseñanzas de su colega las respuestas a sus propias inquietudes artísticas.

Uno de los aspectos que llamó la atención de Ramón Favela a lo largo de su investigación, fue el hecho de que Rivera descubriera las cualidades plásticas de su patria precisamente durante sus mejores años cubistas en París.²⁸ Algo similar ocurrió con Best, y no dudamos que en ello tuviera un papel determinante la influencia de Diego.

Desde tiempo atrás los pintores europeos habían iniciado un proceso de revaloración de las manifestaciones artísticas, de aquellos pueblos considerados como "salvajes" según los cánones de la civilización occidental. Así, diversos artistas como Gauguin o Picasso encontraron la materialización de sus ideales de belleza y pureza, en el arte de culturas ajenas a la tradición clásica europea. Esta confrontación con los valores estéticos de otras culturas, logró no sólo la renovación del lenguaje artístico entre las corrientes pictóricas europeas, sino también la amplia inclusión de expresiones que hasta ese momento no habían tenido cabida dentro de lo que se consideraba "arte".²⁹

²⁸ Ramón Favela, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ De acuerdo con María Alba Bovisio las corrientes vanguardistas europeas asociaron el arte primitivo -incluido arte negro, oriental, popular e infantil- con la noción de antinaturalismo, el cual adquiriría sentido a su vez, a partir de los objetivos de cada una de estas escuelas. Así por ejemplo, mientras que algunas corrientes centraron su estudio del arte primitivo especialmente en las cualidades formales de ese antinaturalismo, otras lo analizaron a partir de sus capacidades para expresar los aspectos interiores espirituales. Véase, María Alba Bovisio, "¿Qué es esa cosa llamada 'arte...primitivo'? Acerca del nacimiento de una categoría", en *Epílogos y prólogos*

De esta manera, lo que inició como un redescubrimiento del arte africano u oriental también abrió el camino para que diversas escuelas vanguardistas volvieran sobre la tradición del arte popular, con el fin de encontrar nuevos elementos y recursos para su propia creación. En el París que Best Maugard encontró a su llegada en 1912, estaba asentado un sector bastante propositivo de la vanguardia rusa encabezado entre otros por Natalia Goncharova y Mijail Larionov, quienes desde 1909 trabajaban con un estilo primitivista que intentaba recuperar las esencias y las formas del arte folklórico ruso.

Bastante cercano a los círculos de la vanguardia rusa, Diego Rivera pareció encontrar a través de ellos el impulso que le llevó a comprender plenamente la estética popular de su propio país. De acuerdo con Favela, el interés de Rivera por los motivos netamente mexicanos fue despertado o reforzado por la exposición de arte folklórico ruso, organizada por Natalie Ehrenburg para el Salón de Otoño de 1913 bajo el nombre de "Arte ruso popular en imágenes, juguetes y panes sazonados".³⁰ Este encuentro de Rivera con el arte popular bien pudo ser compartido por Best Maugard, pues éste, antes de su llegada a Europa, estudiaba ya los modelos decorativos del arte precolombino, los cuales seguramente había asociado desde entonces con los motivos utilizados en el arte popular.

Los vanguardistas rusos encontraron en las "formas genuinamente puras" de las expresiones populares, los elementos para expresar una nueva faceta de la libertad que intentaban alcanzar por medio de la pintura, asumiendo la franqueza y la simplicidad de dichas manifestaciones como valores esenciales de la creación artística. Para Rivera el descubrimiento de las particularidades del arte popular mexicano también fue determinante, pues su obra pictórica adquirió rasgos distintivos en los motivos y los colores que demostraban una calidad específicamente mexicana. Por su parte, el acercamiento de Best Maugard al arte popular mexicano fue más gradual pero igualmente definitivo y contundente, pues el artista tardó algunos años más en integrar plenamente los motivos populares a su pintura y a su teoría estética, pero, como veremos más adelante, esta asimilación reflejó especialmente los planteamientos de las vanguardias rusas adaptados a los requerimientos del nacionalismo cultural mexicano.

para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999, pp. 339-350 p.

³⁰ Ramón Favela, *op. cit.*, p. 65.

El profundo sentido espiritual que permeó el arte y las propuestas de diversas vanguardias no pasó desapercibido para un artista como Best Maugard, interesado en conciliar el aspecto estrictamente material y práctico de la pintura con los objetivos trascendentales que consideraba propios de la creación artística. En este sentido, creemos que Diego Rivera también pudo ser el principal vínculo entre Best y las corrientes que condujeron a la pintura a exaltar los aspectos interiores del ser humano, pues el propio Rivera mostró un especial interés en la necesidad, expuesta por los vanguardistas, de descubrir "verdades esenciales" a través de la pintura.

La enseñanza más importante que Best Maugard debió adquirir a través de las corrientes de vanguardia fue la que se refería al estudio de la teosofía, pues entre los pintores vanguardistas estaba en boga el concepto del hiperespacio el cual, reinterpretado por dicha doctrina y adaptado a cuestiones estéticas, había permitido la experimentación en torno a la perspectiva y al rompimiento de las formas tradicionales.³¹

Aunque Best Maugard bien pudo tener un contacto previo con las doctrinas teosóficas en México, lo cierto es que en Europa los artistas parecían estar más preocupados en conciliar las cuestiones estéticas, con los objetivos espirituales de iluminación y perfeccionamiento propios de la teosofía y otras corrientes. Durante su estancia en París es muy probable que Best asistiera a las discusiones teosóficas a las que era invitado Rivera,³² y que se compenetrara también de las ideas de otros artistas teósofos como Mondrian o Kandinsky, logrando llevar el pensamiento de estos vanguardistas al medio artístico mexicano para adecuarlo finalmente al trasfondo cultural y estético de nuestro país.

³¹ El término teosofía, que significa sabiduría de Dios o sabiduría Divina fue utilizado desde la antigüedad por algunos platónicos y en la Edad Media se designó "teósofo" al autor "inspirado por Dios". El concepto teosofía se relaciona actualmente con la Sociedad Teosófica fundada en 1875 por Henry Steel Olcott y H.P. Blavatsky. De acuerdo con José Ferrater la teosofía de esta sociedad "es una mescolanza de doctrinas de procedencia hindú y de doctrinas de 'misterio'". Así, a la parte teórica de la teosofía se une una parte práctica "encaminada a conseguir reformas a base de una reunión fraternal de todos los seres humanos". José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, vol IV, 5 ed. Barcelona, Alianza, 1984, p. 3225.

³² *Ibidem*, p. 70.

Sin duda Best Maugard intentó aprovechar al máximo su relación artística con Rivera, pues de alguna manera se vio influido por el contacto con un pintor que vivía su gradual asimilación estética de los preceptos vanguardistas. Así, Best compartió con Rivera la fascinación que este último sentía por el paisaje de las provincias españolas y el interés que mostraba por estudiar la obra de El Greco, para encontrar en ellas las lecciones formales que dieran sentido a su nueva faceta cubista.

De esta manera, Best Maugard se dedicó también a proyectar en su pintura la arquitectura y el paisaje europeos y a experimentar con algunos lineamientos de vanguardia, con el fin de acercarse plenamente a lo que él consideraba la libertad creativa que encarnaban dichos movimientos.

Así por ejemplo, en una serie de cuadros y bosquejos realizados en Europa -de los cuales hablaremos más ampliamente en el tercer capítulo- Best mostró una especial preocupación por llevar al lienzo la contundencia de los volúmenes, y por ensayar con otras maneras de crear el sentido de perspectiva. Al respecto de dichas obras Karen Cordero apunta, como única señal de cuestionamiento vanguardista por parte del pintor, un interés por la distorsión óptica de las líneas arquitectónicas que se denota, según ella, en el manejo de la perspectiva curvilínea "que otorga a la escena un cierto tono expresionista".³³

A nuestro parecer es evidente que durante esta época Best Maugard había comenzado a reflejar en su obra pictórica, la influencia de los planteamientos teosóficos que se relacionaban con la existencia de una cuarta dimensión y con el uso de la geometría no euclidiana para concebir una nueva forma de construir el espacio.

En este período los jóvenes pintores europeos, especialmente los cubistas, identificaron el concepto de la cuarta dimensión con el ideal de una realidad superior que entrañaba también la búsqueda de la verdad trascendental. Aplicar esta visión a una obra de arte significó entonces, como señala Linda Dalrymple, asumir una nueva libertad creativa que debía reflejarse en la representación de la forma y el espacio.³⁴

³³ Karen Cordero, "Dos configuraciones...", p.13.

³⁴ Dalrymple señala que a pesar del tono idealista con el que muchos pintores asumieron el concepto de la cuarta dimensión, para los cubistas éste tuvo también implicaciones meramente geométricas que iban más allá de la simple "metáfora poética", Linda Dalrymple Henderson, *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 79.

Para los cubistas, por ejemplo, esta libertad se tradujo en "la posibilidad de formar o deformar un objeto y en el pleno rechazo de la perspectiva". De acuerdo con Dalrymple, el concepto de la cuarta dimensión derivado de la geometría no euclidiana, ofreció algunos lineamientos fundamentales que permitieron al cubismo construir sus principales métodos para la representación de la forma y el espacio.³⁵

Así, la más frecuente distorsión o deformación que se llevó a la práctica en el cubismo fue "la ruptura de la figura en facetas", técnica estrechamente relacionada con el "rechazo cubista de la perspectiva, en favor de múltiples puntos de vista".³⁶

De igual forma, a partir de la geometría no euclidiana se formuló la teoría que concebía la posibilidad de un espacio curvo más allá de nuestras percepciones inmediatas, el cual, debido a su naturaleza, podía necesariamente anular el sistema de perspectiva lineal que dominaba desde el Renacimiento.³⁷

Adaptando esta tesis a su obra pictórica, Best Maugard trabajó en diversos estudios arquitectónicos que se caracterizaron precisamente por la deformación de las figuras, como un medio de acentuar no sólo el rompimiento de la perspectiva tradicional sino también la idea de un "espacio convulsivo" que sugería la movilidad de los elementos. Al experimentar con la perspectiva curvilínea Best no manifestó solamente un incipiente "cuestionamiento vanguardista" sino que, a nuestro parecer, el pintor daba con estos trabajos sus primeros pasos dentro de la teosofía, tratando de conciliar las propuestas estéticas que tenían sus raíces en dicha tendencia y sus propias inquietudes artísticas.

Esta inclinación por el estudio de la teosofía, se convirtió en una experiencia cada vez más importante dentro de la obra de Best Maugard logrando consolidarse como motor de su experiencia creativa, aún en medio del nacionalismo que definió su quehacer durante varios años.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Ibidem*

Uno de los aspectos que más determinaron las propuestas estéticas de Best Maugard, fue el rechazo a la pintura imitativa que circunscribía el lenguaje del artista a partir de la realidad. En este sentido Best refleja una vez más la influencia de Diego Rivera, ya que al lado de su compatriota confrontó la creciente tendencia del arte europeo hacia la abstracción, analizando las vertientes pictóricas que la asumieron ya fuera como un mero procedimiento metodológico o como la finalidad última del acto creativo.

Dentro de la gama de propuestas estéticas e ideológicas que dieron forma al mundo de las vanguardias, el abstraccionismo, como estilo y concepto, ofreció un punto de convergencia para los pintores que se decidieron a traspasar la herencia artística del siglo XIX, tan apegada a un realismo que admitía pocas transgresiones y que exigía un respeto irrestricto a la apariencia de las cosas. La abstracción ofreció a las nuevas generaciones de pintores, la oportunidad de expresar en sus lienzos diversos aspectos que hasta ese momento habían quedado detrás de las formas, como parte de un mundo de ideas y sensaciones que no alcanzaban su plena exteriorización.

Los pintores de vanguardia se alejaron de la imitación de la naturaleza hasta llegar a la abstracción gracias, entre otras cosas, a las ideas que retomaron de filósofos como Platón y Plotino y a ciertas teorías provenientes de la teosofía, todas ellas encaminadas, desde su particular sentido, a trascender el mundo material en búsqueda de la pureza y las esencias que revelarían al hombre las verdades universales.

De acuerdo con las enseñanzas del neoplatonismo algunos pintores, como Gauguin o Mondrian, concibieron la abstracción como un procedimiento metodológico por medio del cual la pintura sería capaz de materializar el "absoluto". Para ambos pintores, por ejemplo, el artista era un agente, un ser transformado o iniciado cuyo arte debía servir a la sociedad y a la vida humana para evolucionar. Por tanto, al simplificar las formas llevándolas hacia sus estados más puros, como el de la geometrización, estos pintores intentaban expresar la verdad y la pureza en términos asequibles.³⁸

Amar formas más puras, permanentes e imperecederas fue uno de los postulados que el cubismo asimiló de los planteamientos platónicos con el fin no sólo de exaltar la belleza de la abstracción, sino también de encontrar una "justificación

³⁸ Sobre el trasfondo teórico que sustentó los planteamientos del abstraccionismo, véase Mark Cheetam, *The rethoric of purity. Essensialist theory and the advent of abstract painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 194 p.

histórica y filosófica a la estética moderna del cubismo y de la pintura geométrica".³⁹ De esta manera, las corrientes vanguardistas encontraron en la abstracción un medio de atender los aspectos internos del ser humano, su espiritualidad y religiosidad; tópicos que habían adquirido importancia suma en una Europa considerada decadente y moribunda.

Cuando Diego Rivera inició su experiencia con el cubismo, lo hizo seguramente seducido por ese trasfondo filosófico que coincidía bien con sus cuestionamientos estéticos, pero también debió hacerlo porque el cubismo respondía a su necesidad de llevar al arte a una racionalización, que le permitiera analizar la pintura de la misma manera en que un científico lo haría con el mundo natural. Así, Rivera comenzó a estudiar el cubismo aplicando en ello sus investigaciones sobre perspectiva, y llevando su obra hacia la simplificación y la geometrización de las formas, que gradualmente avanzaban hacia la abstracción.

En su faceta cubista, Rivera se interesó también por los planteamientos en torno a la cuarta dimensión de lo cual derivó además su experimentación con la perspectiva curvilínea, por ello no resulta difícil suponer que fuera Diego Rivera quien introdujo a Best Maugard en la estética cubista, en cuya posterior teorización podían advertirse las huellas de las propuestas teosóficas.⁴⁰

En los planteamientos de Best encontramos así un vínculo con las ideas expuestas por los vanguardistas, sobre la necesidad de lograr que el arte se convirtiera en la vía capaz de revelar verdades absolutas, que ayudaran al hombre a alcanzar su máxima evolución y perfeccionamiento.

Detrás de los planteamientos teosóficos que Best Maugard integró en su teoría estético-pedagógica, está la influencia de diversas vanguardias pero también la de artistas específicos como Mondrian -con quien Rivera manifestó haber tenido un importante intercambio de ideas y experiencias artísticas-⁴¹ y Kandinsky. El sentido espiritual y la convicción mística con la que ambos pintores concibieron su obra artística y a la pintura en sí misma, parecen haber sido el primer ejemplo que Best decidió asimilar para sentar las bases de su creación y de la pedagogía con la que pretendía

³⁹ Ramón Favela, *op. cit.*, p.27.

⁴⁰ Un buen ejemplo de la obra que Diego Rivera produjo poniendo en práctica los conceptos de la perspectiva curvilínea es *Cuchillo y fruta frente a la ventana*, pintura que guarda gran similitud con *Valladolid y Calle* de Adolfo Best Maugard.

⁴¹ *Ibidem*

llevar el arte a todos los mexicanos, emulando con ello ese mismo carácter místico en el que arte y artista significaban la materialización de una "energía profética vivificadora".⁴²

En el pensamiento de Mondrian y Kandinsky el arte se proyectaba hacia el futuro, ya que era entendido como una actividad que evolucionaba de acuerdo al crecimiento espiritual de la humanidad, y por tanto se esperaba que en un futuro fuera capaz de reformar al hombre y a la sociedad.⁴³ Esta idea trascendental también adquirió importancia suma dentro de la obra de Best Maugard, pues los planteamientos del pintor relacionados con la creación de su sistema para la enseñanza del dibujo entrañaban objetivos igualmente espirituales, que contemplaban la posibilidad de llevar al hombre por un gradual proceso de perfeccionamiento, no sólo en sus capacidades artísticas sino también en sus aspectos interiores.

Para pintores como Mondrian y Kandinsky las cuestiones de estilo habían perdido cierta importancia, puesto que consideraban que el artista no debía limitarse a expresiones externas vigentes sino que debía exaltar lo intemporal, el "contenido místico del arte". De ahí que ambos depositaran su fe en la abstracción como la forma ideal de expresión pictórica pura e imperecedera, proyección de lo que Kandinsky entendió como la "necesidad interior".

A partir de estas propuestas que privilegiaron las esencias por encima de las apariencias, Best Maugard se decidió a expresar años después en su *Método de dibujo* que lo importante en una obra pictórica eran la intención y las ideas que habían impulsado la creación más que el resultado visual:

... el individuo sincero e ingenuo, que no ha sido desviado por enseñanzas o por prejuicios, alcanza mejor la verdadera expresión artística, y aunque en la realización de su obra haya defectos, debido, verbigracia, al desconocimiento de la técnica, a la falta de medios de expresión... lo interesante está en la esencia de su concepción, que puede ser perfecta. De modo que en cada esfuerzo artístico lo principal es descubrir la intención aunque la realización no siempre sea felizmente lograda... detrás de las líneas mal logradas y de las formas aun defectuosas, se deja ver todo un potente esfuerzo por conquistar la forma y expresar belleza".⁴⁴

Bajo la influencia de las vanguardias, Best Maugard incorporó la abstracción a su propuesta estética de una manera muy particular, ya que los siete elementos decorativos que constituyeron el alfabeto gráfico de su sistema de dibujo se resolvían

⁴² Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 3 ed. Trad. de Elisabeth Palma, México, Ediciones Coyoacán, 1995, p. 12 (Diálogo Abierto, 8)

⁴³ Mark Cheetam, *op cit.*, p. 64.

⁴⁴ Adolfo Best Maugard, *Método...*, p. 3.

en siete variaciones de la línea, para ofrecer así un lenguaje sintético que permitiera la representación de los objetos a partir de las esencias y no de los detalles visuales que señalaban la presencia de una realidad específica. En este sentido, el pintor consideraba que era posible alcanzar la expresión artística manifestándose a través de formas simplificadas y llegar a conclusiones e ideas profundas sin recurrir a la imitación de la naturaleza o a la narración, pues las simples líneas guardaban en sí mismas todo un cúmulo de ideas y sensaciones que llegaban a la sensibilidad del ser humano de forma directa.

De esta manera, a pesar de que el abstraccionismo planteado por Best Maugard en su teoría estética, no alcanzó el pleno rompimiento con la figuración al momento de ser proyectado pictóricamente, sí logró demostrar que existía una plena fuerza expresiva en las formas sintéticas, lineales y geométricas que podía ser explotada por los pintores mexicanos tal vez en un futuro no muy lejano.

La experiencia de Best Maugard a partir del contacto con las corrientes vanguardistas europeas, ayudó al pintor a definir el sentido y los objetivos que deseaba imprimir a su obra artística pero además, le permitió formular los contenidos de su teoría estética y aplicarlos a la enseñanza artística de la niñez mexicana.

Después de los años en Europa Best tuvo que redefinir sus ideas e intereses estéticos, conforme a las lecciones que había asimilado en el medio vanguardista pero también de acuerdo al contexto cultural que caracterizaba al México revolucionario. Esta tarea requería una aguda capacidad de síntesis que permitiera la plena adaptación de tendencias externas al ámbito artístico local, de tal manera que la naciente estética nacionalista aceptara, sin aparente oposición, algunas soluciones y elementos de las escuelas europeas.

A su regreso al país Best continuó su proyecto en torno a los motivos ornamentales del arte prehispánico, tratando de bosquejar a partir de ellos las tesis primordiales de su sistema pedagógico. Este planteamiento se insertaba perfectamente en el clima cultural de la época, respondiendo a las inquietudes de la intelectualidad mexicana por crear nuevas formas de expresión artística con un profundo tono nacional.

Las teorías estéticas de Best Maugard resumieron en su espíritu contradictorio, algunos conceptos de las corrientes vanguardistas y un nacionalismo cuyo carácter se identificaba con el expresado por Manuel Gamio en su obra *Forjando Patria*. De acuerdo con Gamio el legítimo arte mexicano tenía que ser "el propio, el nacional, el que reflejara intensificados y embellecidos los goces, las penas, la vida, el alma del pueblo..." Por tanto el antropólogo consideraba indispensable unificar el gusto de la clase media y la indígena *-imponiendo* los modelos e ideas propuestos por la élite cultural- para dar vida al arte nacional que, según él, representaba una de las "grandes bases del nacionalismo".⁴⁵

Haciéndose eco del sentir que se generalizaba entre la intelectualidad mexicana, Gamio sugirió entonces la homogeneización racial y cultural de la sociedad concibiendo la diversidad como un posible obstáculo para lograr la unidad nacional. En este planteamiento el arte jugaba un papel primordial pues acercando los criterios de la clase media hacia el arte popular, se estaría señalando una posible vía de reconciliación entre los diversos grupos sociales del país, lo cual entrañaba a su vez un impulso significativo para el reconocimiento de los valores e ideas comunes.

Para concretar sus propios planteamientos artísticos, Best Maugard recogió en buena medida las ideas de Gamio con respecto a la creación de una estética nacionalista, pues, siguiendo la ruta que el antropólogo había marcado en su obra, Best se manifestó en favor de la revaloración del arte indígena y de la gradual incorporación de elementos populares a las creaciones de los artistas mexicanos.

Este proceso de revaloración fue parte fundamental de la creación artística durante los años diez y veinte, recordemos que otros pintores ya habían incorporado elementos y tipos indígenas en sus obras, con el fin de "generar una iconografía nacionalista que remitiera al mestizaje cultural".⁴⁶ De ello resultaron obras dotadas de toda una carga reivindicativa del mexicano mestizo tales como las creadas por Saturnino Herrán.

⁴⁵ Manuel Gamio, *Forjando patria. Pro-nacionalismo*, México, Porrúa, 1916, p. 22.

⁴⁶ Karen Cordero, "Alfredo Ramos Martínez: un pintor de mujeres y flores ante el ámbito estético posrevolucionario (1920-1929)", en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*. Catálogo de la exposición. México, Museo Nacional de Arte, 1992, 193 p.

El concepto de mexicanidad que Best Maugard formuló con base en los siete elementos decorativos del arte popular, tomó un sentido específico y personal a través del *Método de dibujo* ya que en este sistema Best conjugó finalmente las diversas enseñanzas que había adquirido a lo largo de su formación artística, sin importar las contradicciones que pudieran presentarse en el contenido de su obra, a causa de las diferentes tendencias estéticas y filosóficas que se contenían en el método bajo la directriz del nacionalismo.⁴⁷

Durante el tiempo que permaneció en Europa Best trabajó para concebir las primeras tesis de su teoría estética mexicanista, retomando principalmente las ideas del primitivismo, en especial su vertiente rusa, para dar forma a un sistema cuyo principal objetivo era la revaloración del arte popular e infantil. De esta manera, el pintor logró definir una nueva concepción del primitivismo en la cual se conciliaban las aspiraciones nacionalistas y la vanguardia a través de lo popular. En esta definición Best atribuyó a las expresiones populares los valores "primitivos" que muchos artistas europeos creían haber encontrado a su vez en el arte de los pueblos aborígenes.

Por esta razón, en su propia obra pictórica Best intentó llevar a la práctica una adaptación personal del estilo popular, imitando los colores, el uso del espacio y los recursos que los artistas populares desplegaban en su trabajo cotidiano, con ello el pintor buscaba evidenciar no sólo las capacidades expresivas de su teoría estética sino también la compenetración que podía existir entre lo culto y lo popular a través de su *Método de dibujo*.

Como señala Fausto Ramírez, las tendencias primitivistas y espontaneístas fueron paradigmas estilísticos que mostraron una gran flexibilidad para adaptar e integrar modelos que habían llegado a identificarse como "típicamente regionales y/o populares". Las propuestas de dichas corrientes coincidieron de tal forma con las aspiraciones culturales de la intelectualidad mexicana, que se asumieron naturalmente en el medio nacional ayudando a forjar "la ilusión de que las manifestaciones artísticas posrevolucionarias, prescindiendo de todo extranjerismo espurio y rescatando las 'puras esencias nacionales', representaban la más acabada imagen de la expresión propia".⁴⁸

⁴⁷ Karen Cordero, "Dos configuraciones...", p. 11

⁴⁸ Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plástica...*, p. 50.

En el discurso de Best Maugard es posible reconocer, la presencia de las enseñanzas de diversas corrientes vanguardistas que son matizadas por el nacionalismo que justifica e impulsa las teorías del pintor, sin embargo algunos planteamientos contenidos en el *Método de dibujo* resultaron novedosos en el ámbito mexicano, y lograron traspasar los límites impuestos al sistema pedagógico por los objetivos del proyecto cultural gubernamental.

Uno de los aspectos que más llamaron la atención de la obra que Best realizó durante esta época, era la particular mezcla que el artista manejaba entre los motivos considerados como mexicanos y los elementos y formas que remitían al arte oriental, combinación de exotismos que resaltaban en la sinuosidad de las líneas y en la planimetría del dibujo acercándose provocativamente al decorativismo del *Art nouveau*.

Best Maugard enfatizó la expresividad de la línea utilizando este recurso como símbolo de síntesis y libertad, no era casual que la tesis central de su teoría estética se resumiera en siete variantes de la espiral, y que su pintura se caracterizara por un evidente desapego a la perspectiva tradicional en favor de una imagen que se concretaba en la superficie, desligándose de la figuración en su sentido estricto y declarando con ello la autonomía de la línea.

La extrema estilización, que en Best Maugard condujo a la simplificación de las formas, permitió al pintor abandonar la corporeidad que sujetaba a la pintura al plano tridimensional de la realidad, para acceder a la fantasía ornamental que se libera de la naturaleza adquiriendo formas caprichosas que obedecen solamente al pincel del artista. En su *Método de dibujo* Best Maugard retomó entonces el gusto ancestral del ser humano por la ornamentación, con el objetivo de definir un carácter meramente práctico para su sistema pedagógico y una finalidad utilitaria para la pintura, haciendo más imperceptible la línea que separaba al artista del artesano y otorgando al pintor un papel activo dentro del cuerpo social.

En la estética preconizada por Best Maugard se contemplan especialmente los sentimientos que componen el mundo interior de cada artista, sustituyendo el antiguo predominio del realismo por una tendencia que busca expresar y no simplemente retratar la realidad. Best comprendió que el arte no debía necesariamente copiar lo real, sino esforzarse por engendrar su propia realidad.

Así pues, en la obra de Adolfo Best Maugard se conciliaron nacionalismo y vanguardia para ofrecer una alternativa cultural que permitiera introducir nuevos valores estéticos en la sociedad mexicana, utilizando la educación pública como una vía para hacer llegar a todos los estratos sociales los paradigmas de la modernidad artística, vinculados también a las ideas de progreso material que sostenía el nuevo régimen.

En opinión de Karen Cordero los planteamientos de Best Maugard pueden efectivamente ser calificados como vanguardistas, debido a que se presentaron como una estrategia político-estética frente a la actualidad del país, aunándose a este factor, el uso del lenguaje plástico que desafiaba las normas imperantes en el contexto cultural mexicano.⁴⁹

En su *Método de dibujo*, Best integró las aspiraciones de un proyecto artístico y social en el que convivieron los conceptos esenciales de diversas escuelas vanguardistas, y las necesidades de un conglomerado que buscaba establecer un lenguaje propio que sentara las bases de su identidad nacional. El ideal que logró finalmente unificar en un mismo pensamiento posiciones estéticas y filosóficas tan dispares, fue el de consolidar la cohesión social a través de valores comunes, pero sobre todo, el de ofrecer un camino, en este caso el del arte, para llevar a los hombres a su gradual perfeccionamiento espiritual y material.

⁴⁹ Karen Cordero, "Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930", en *Modernidad y modernización...*, p. 54.

2.3 La influencia de Claude Bragdon en el pensamiento de Adolfo Best Maugard

Si continuamos hurgando en la personalidad artística de Adolfo Best Maugard, polifacética y contradictoria, descubriremos una vertiente más que define su obra a través de diversas influencias que responden en mayor medida, a una inquietud interior en la que se integran perfectamente el artista y el ser humano, en una búsqueda que trasciende por medio del arte hacia finalidades últimas, en las cuales se conjugan el espíritu redentor del artista mesías y los valores estéticos más primordiales.

En la teosofía Best Maugard encontró no sólo una forma de encauzar las aspiraciones del hombre que intenta evolucionar hacia niveles superiores de existencia, sino también el aliento puramente estético que brindó un nuevo sentido y dimensión a su arte.

Por mucho tiempo la trayectoria de este artista fue entendida a partir de una división tajante, entre una época en la que su pintura se inclinó por una vertiente nacionalista y un período que se ha dado en calificar como "metafísico"; dos momentos de un mismo proceso de desarrollo separados por casi veintisiete años de inactividad. Sin embargo, la vena teosófica que dominó la última etapa artística de Best Maugard, tomando por completo sus espacios creativos, no fue muestra de un repentino interés por parte del pintor, sino al contrario, fue la conclusión de varios años de aprendizaje en los que Best aplicó gradualmente los planteamientos de la teosofía, llevándolos a la práctica en su propia actividad artística y logrando adaptarlos a su pensamiento estético, incluso a su teoría pedagógica nacionalista.

Si bien es cierto que la base que sustentó las propuestas estéticas de Best Maugard, se alimentó de diversas corrientes bien definidas y evidentes tanto en sus escritos como en su pintura, también es cierto que esas mismas tesis expuestas por el pintor deben mucho de su esencia a la teosofía, pues de ella se derivó finalmente, la visión de Best Maugard con respecto al carácter de la relación que se debía establecer entre el arte y el ser humano.

No podríamos determinar el año en el que Best Maugard se inició en los caminos de la teosofía ni los medios por los cuales trabó contacto con dicha corriente, pero es muy probable -como ya hemos señalado- que este vínculo se remonte a los años de su vida en Europa, en los que el artista estudió diversos movimientos pictóricos que se interesaron especialmente por las ideas teosóficas.

En nuestro país la teosofía contó con numerosos adeptos entre artistas e intelectuales, de ellos podríamos destacar al poeta José Juan Tablada, íntimo amigo de Best y seguramente su nexa más directa con el mundo de la teosofía. Tablada se adentró en su propia búsqueda por los conocimientos teosóficos hacia 1908 gracias al millonario Víctor Ramond, diletante y "apasionado teósofo" de la alta sociedad porfiriana.⁵⁰

En los años siguientes Tablada fue integrando una particular apreciación de la teosofía que determinó de manera importante su trabajo poético y sus valores y concepciones estéticas, de ahí que recibiera con agrado la paulatina asimilación que Best logró entre su obra y los planteamientos teosóficos. No es difícil imaginarnos las innumerables lecciones que Best Maugard recibió de Tablada en cuestiones de teosofía, por tanto es muy probable que el mismo Tablada introdujera al pintor a la obra del arquitecto y teósofo Claude Bragdon, eslabón que a nuestro parecer resulta indispensable para la comprensión del pensamiento y la teoría estética de Adolfo Best Maugard.

Durante sus años de exilio en Estados Unidos Tablada logró introducirse con éxito en el medio cultural neoyorquino, desarrollando su labor como poeta y crítico pero sirviendo además como intermediario para los artistas mexicanos que buscaban nuevos horizontes en el vecino país. En el caso de Best Maugard, Tablada hizo las veces de promotor y enlace entre el ámbito artístico estadounidense, y la obra nacionalista que el pintor ofrecía para el selecto público que podía tener acceso directo a las manifestaciones del arte mexicano.

Tablada se erigió entonces en el principal defensor de Best Maugard tanto en México como en Estados Unidos, y dedicó muchos de sus artículos a ponderar la belleza y las virtudes de la labor mexicanista que llevaba a cabo el pintor. Tablada y Best compartían intereses e ideas, ambos creían en el poder social del arte, en la

⁵⁰ Guillermo Sheridan, ed. *José Juan Tablada; Obras, Vól IV: Diario 1900-1944*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1992, p. 70.

posibilidad de que el artista pudiera colaborar en el bienestar de la comunidad; y los dos tenían además, la convicción de que el arte podía conducir al hombre a destinos más elevados. Debido a esta afinidad de preocupaciones y objetivos Tablada y Best Maugard pudieron compartir una faceta más íntima de su personalidad, en la cual se contemplaba naturalmente a la teosofía.

Dentro de las múltiples relaciones que Tablada cultivó con especial atención en Estados Unidos estaba su amistad con Claude Bragdon, con quien sostuvo también un vínculo de trabajo al ser colaborador de la *Architectural Record*, revista de la cual Bragdon era editor.⁵¹ Claude Bragdon era bien conocido dentro del medio intelectual neoyorquino como un dedicado estudioso de la arquitectura que, desde años atrás, había enfocado todos sus esfuerzos a concebir una nueva forma de ornamentación en la que se conjugaran el arte y las matemáticas, a partir de las concepciones y principios, tales como el de la cuarta dimensión, que la teosofía había adaptado a su doctrina.

La finalidad primordial de Bragdon era lograr que la arquitectura evolucionara hasta llegar a grados trascendentales de expresión artística, en los cuales se integraran decoración y espacio arquitectónico como una sola muestra de la belleza que podía crear el ser humano, aplicando los dictados de la teosofía a todos los ámbitos de su vida.⁵²

Claude Bragdon y Best Maugard se conocieron personalmente tal vez hacia 1919, durante la época en la que el pintor estableció su residencia en la ciudad de Nueva York para dar a conocer su trabajo en los Estados Unidos. Resulta difícil determinar los matices de esta relación, sin embargo es posible afirmar que, dada la coincidencia de intereses entre ambos, existió un intercambio de ideas y un mutuo reconocimiento del trabajo que cada uno realizaba, pues Bragdon dedicó al menos un

⁵¹ *Ibidem*, p. 264 (NPP).

⁵² Claude Fayette Bragdon nació en 1866. Hijo de un teósofo, ayudó a fundar la Logia Genese de la Sociedad Teosófica de Rochester. Desde los años noventa del siglo XIX hasta 1923 residió principalmente en Rochester, Nueva York, en donde trabajó primero como aprendiz de dibujante y luego como arquitecto, profesión de la que nunca realizó estudios formales. Hacia 1923 se estableció en la ciudad de Nueva York continuando su trabajo como diseñador teatral, que había iniciado en 1919 con la realización de la escenografía para Hamlet. En 1909 Bragdon escribió su primera obra sobre la cuarta dimensión, y hacia 1913 se editó *A primer of higher space*, su más importante trabajo sobre el tema. Entre sus obras se encuentran *Projective ornament*, *The new image*, *The beautiful necessity*, entre otros. Para más datos sobre la vida y obra de Bragdon, véase Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, pp. 186-201.

artículo en la *Architectural Record* al análisis del *Método de dibujo* Best Maugard⁵³ y, por su parte, el artista estudió especialmente la obra de Bragdon, impresionado por sus planteamientos de tipo teosófico aplicados a la ornamentación y a la arquitectura.⁵⁴

Los encuentros entre Bragdon y Best Maugard se sucedieron varias veces mientras el pintor visitaba Nueva York, de estas reuniones, algunas consignadas por Tablada en su *Diario*,⁵⁵ es posible deducir que entre otros temas se hablaba de teosofía. Best conocía el pensamiento del teósofo a través de su obra y también por medio de las discusiones que pudo haber sostenido con Tablada y con el propio Bragdon, por ello consideramos que para 1922, año en el que se publicó la segunda edición de *The beautiful necessity*, Best ya estaba familiarizado con las propuestas que se desarrollaban en dicha obra, pues de ella se desprenden varias ideas importantes en las que se identifican las teorías de Bragdon y Best Maugard.

Como ya lo apuntamos con anterioridad, la inclinación que Best Maugard manifestó por la teosofía fue madurando a la par que otros de sus intereses estéticos y filosóficos mostrando tímidamente su presencia, tanto en su sistema pedagógico como en el trasfondo de su pintura, sin ocupar sitio evidente, ya que el nacionalismo que preponderaba el pintor resultaba más acorde con el curso que había adquirido el arte mexicano hacia los años veinte.

En este sentido, creemos importante reiterar el hecho de que Best Maugard trabajó dentro del proyecto cultural del gobierno, concibiendo su pintura y su *Método de dibujo* como exponentes de los objetivos que el nuevo Estado perseguía en cuestiones de arte y educación, por lo cual era fundamental destacar el aspecto nacionalista por sobre otros elementos, que habrían podido distraer la atención de la finalidad esencial, que era evidenciar las virtudes del arte mexicano.

Por tal razón Best dejó en un segundo plano sus ideas teosóficas, para centrarse en un nacionalismo que conciliaba e integraba diversas corrientes dentro de las cuales se contemplaba también a la teosofía. Así, la obra nacionalista de Best

⁵³ Bragdon calificó al Método, en su versión estadounidense, como "un respiro de aire fresco dentro de un sótano, un sótano creando esa condición de impotencia e imitación simiesca en las cuales han caldo las artes del diseño", citado en Helen Delpar, *The enormous vogue of things Mexican. Cultural relations between The United States and Mexico, 1920-1935*, Alabama. University of Alabama Press, 1922, p.133.

⁵⁴ En la biblioteca "Eusebio Dávalos Hurtado", del Museo Nacional de Antropología e Historia, se encuentra una edición de 1922 de *The Beautiful necessity* que perteneció a Adolfo Best Maugard con anotaciones a lápiz realizadas tal vez por el pintor.

⁵⁵ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, pp. 291,297.

Maugard logró adaptar la teosofía al cauce que seguía la sociedad mexicana, haciendo que los ideales de perfección humana, en los cuales creía el pintor, se compenetraran con el ideal de redención popular y los afanes mesiánicos que motivaban el trabajo de la élite intelectual de nuestro país. Por ello, la versión mexicana del método contiene conceptos de tipo teosófico como el de la evolución -entendido en su sentido espiritual e intelectual- y el de la consiguiente liberación y trascendencia, ideas que se identificaban plenamente con los propios objetivos de regeneración social que subyacían en el proyecto cultural del Estado posrevolucionario.

De esta manera en el *Método de dibujo*, Best Maugard logró unir sus intereses con la ideología y las finalidades del gobierno obregonista, razón por la cual sus planteamientos resultaron propicios para el momento histórico que vivía México. Sin embargo, en el momento en el que Best se desligó de su compromiso con el nuevo régimen, fue posible liberar completamente la personalidad que definía al artista y al hombre, decidiéndose ésta por seguir sus propios dictados a partir de una nueva faceta pictórica y de una segunda versión, elaborada especialmente para el público estadounidense, del *Método de dibujo*.

En esta segunda versión, concebida como *A method for creative design*, Best decidió otorgar a su teoría un sentido plenamente universal alejándola de cualquier nacionalismo específico, con la finalidad de llegar a un mayor número de interlocutores y de enfatizar también ese mismo carácter universal de sus propuestas. Es evidente la diferencia de objetivos e intenciones que separan a ambas versiones del método, pues mientras la primera centra sus planteamientos en la necesidad de impulsar al arte infantil y de establecer los parámetros de un arte nacionalista, la segunda se distingue por buscar leyes universales que regulen el desarrollo humano en aras del perfeccionamiento.⁵⁶

Esta particularidad del sistema pedagógico Best Maugard no pasó desapercibida para la crítica estadounidense: "En el prefacio Best Maugard dice, 'el arte debe ser considerado como un juego, una ocupación refrescante por la cual podemos encontrar una salida para nuestras emociones a través de nuestras propias creaciones'. Esta es una declaración muy simple para un artista que termina su libro con la afirmación de que la metamorfosis y el superhombre son la meta de toda vida. Esta es sólo una advertencia de que el libro está cargado de filosofía y de que no es enteramente un

⁵⁶ Adolfo Best Maugard, *A method for creative design*, Nueva York, Dover, 1990, 183 p.

En la versión estadounidense del método, Best Maugard recoge diversas formulaciones del pensamiento teosófico conciliándolas con una finalidad estética y pedagógica, intentando demostrar así lo expresado por Bragdon en el sentido de que la teosofía podía ser utilizada en cada rama del conocimiento y de la actividad humana.⁵⁸

Esta raíz teosófica que se denota en el sistema del pintor, remonta su origen a los elementos decorativos que Best concibió como lenguaje básico de la expresión mexicanista, pues no por casualidad delimitó el número de estos símbolos a siete, cifra que desde la antigüedad poseyó toda una significación mística relacionada con el orden del universo y de la propia naturaleza.⁵⁹

De acuerdo con Best Maugard estas formas resumían los estados psicológicos del hombre, las diferentes facetas de sus emociones; por ello eran familiares en la expresión artística de diferentes civilizaciones que los habían reconocido dentro de su vocabulario, como la representación estilizada y lineal de las manifestaciones físicas de la naturaleza.⁶⁰

Así, los siete elementos ornamentales que Best había descubierto en el arte primitivo eran, según él, las variantes de la espiral,⁶¹ una forma arquetípica que sintetizaba precisamente el orden del universo y que explicaba también la forma de ser y comportarse de la naturaleza.⁶² En los planteamientos teosóficos la espiral tenía un

⁵⁷ Ernestine Evans, "Stampeding the world with pencil and paper", en *New York Herald Tribune*, 28 noviembre 1926.

⁵⁸ Claude Bragdon, *The beautiful necessity. Seven essays on theosophy and architecture*, 2 ed. Nueva York, Alfred A. Knopff, 1921, p. 11.

⁵⁹ Bragdon consideraba por ejemplo que: "El siete se revela a sí mismo como un número de belleza singular, digno del importante lugar acordado para él en toda filosofía mística", *op. cit.*, p. 95.

⁶⁰ Adolfo Best Maugard, *Teoría del proceso...*, p. 89

⁶¹ De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant, la espiral evoca la evolución de una fuerza, de un estado; representa los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución. "La espiral doble -nos dice Ferrater- simboliza simultáneamente los dos sentidos de este movimiento, el nacimiento y la muerte, o la muerte iniciática y el renacimiento de un ser iniciado... La espiral representa también el viaje del alma después de la muerte, a lo largo de los caminos por ella desconocidos, pero conduciéndola por sus rodeos ordenados hacia el foco central del ser eterno". Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 5 ed. Trad. de Manuel Silvar, Barcelona, Herder, 1995, pp. 480-481.

⁶² Adolfo Best Maugard, *Intento preliminar de un ensayo sobre una teoría de la existencia y el orden universal, posibilidades evolutivas y una nueva actitud*, vol II, (mecanoscrito), México 1961, p. 7.

papel fundamental pues no sólo era el "arquetipo del cosmos", "el patrón de todo lo que es, ha sido y será", sino también el medio por el cual se revelaban las leyes que dominaban la existencia.⁶³

Bragdon concibió a la espiral como una figura geométrica que, debido a su virtud de ubicuidad, constituía la unidad-forma de la naturaleza. De esta manera, Best Maugard y Bragdon coincidieron en sus teorías al considerar que la espiral contenía el germen de la expresión artística humana pues ambos creían que, en tanto forma arquetípica, la espiral era la base de la ornamentación, ya que de ella se derivaban diversos elementos que durante siglos habían servido al hombre para manifestar su necesidad de belleza a través de la decoración.

Según Bragdon, existían motivos decorativos que habían sobrevivido al paso del tiempo debido a que poseían una belleza que radicaba en su capacidad de expresar verdades cósmicas. Esta belleza, propia de la espiral, la convertía en el origen de otras formas ornamentales, así por ejemplo: la espiral se traducían en volutas, la combinación de varias espirales podían formar un calado; la espiral, trasladada de lo angular a lo curvo, formaba la línea ondulada, etc.⁶⁴ De forma similar, en el sistema pedagógico de Best Maugard la espiral sintetizaba los siete motivos básicos del arte decorativo pues a partir de ella se conformaban el motivo de la s, el círculo, el medio círculo, la línea ondulada, la línea en zigzag y la línea recta.⁶⁵

Bragdon concibió la ornamentación como un factor elemental en la creación de los espacios arquitectónicos, pues consideraba que los motivos de la decoración debían responder a la estructura general dando vida a un conjunto armónico en el que cada una de las partes se desarrollara individualmente, pero siguiendo a la vez, un sentido preciso y ordenado al igual que todas las manifestaciones del universo. Para Bragdon el

⁶³ De acuerdo con Vasconcelos, con quien Best Maugard coincidió ideológicamente, en el ámbito espiritual los movimientos de la creación se resolvían constantemente en espiral, mientras que en la materia los movimientos eran siempre giratorios. Vasconcelos consideraba que el alma sólo podía ser representada por "la espiral que asciende abarcando a cada paso más universo, huyendo de la esfera, perforando hacia arriba como para huir del espacio". Así, Vasconcelos encontraba en la espiral una manifestación de belleza sublime pues, según él, la figura humana parecía bella sólo porque llevaba en algunos de sus movimientos el signo de los ritmos en espiral. Por tanto, la espiral como símbolo de belleza se expresaba también en las artes ya que "según el grado en que se conviertan del círculo a la espiral, demostrarán mayor expresión de sentimiento que se liberta y por lo mismo, más alegría y mayor belleza", José Vasconcelos, "La revulsión de la energía", en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959: Vól. 3, pp. 373-375.

⁶⁴ Claude Bragdon, "The world order, ornament from mathematics", en *Architecture and democracy*, 2 ed. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1926, p. 62.

⁶⁵ Adolfo Best Maugard, *Método...*, pp. 26-28.

arte se definía por ser ordenado y orgánico y por tanto susceptible de análisis matemático, de ahí que él se esforzara en demostrar que las matemáticas podían ser el origen de los elementos que conformaran una nueva estética.

A través de sus investigaciones Bragdon había llegado a la conclusión de que las matemáticas eran la luz que guiaba a la humanidad, fungiendo como una fuerza espiritual que marcaba los diferentes aspectos de la vida, así, según él, esta rama del conocimiento daba otra dimensión al arte reuniendo en una sola expresión orden y belleza, dos factores que proyectaban las virtudes más esenciales dentro del cosmos.⁶⁶

Consecuente con este pensamiento Bragdon creía que la base de todo buen ornamento se encontraba en el número y en la geometría, ya que diversos motivos decorativos surgían a partir de la combinación o repetición simétrica de las más elementales formas geométricas, por tanto era necesario hacer una reinterpretación de tales planteamientos para concebir nuevos elementos ornamentales que, a partir de las matemáticas, retomaran la raíz abstracta y metafísica que poseía la decoración en sus manifestaciones primitivas.⁶⁷

En cuestiones de ornamento Bragdon diseñó algunas propuestas de orientación matemática y teosófica cuyo contenido resultó un tanto rebuscado e inoperante,⁶⁸ sin embargo la trascendencia de dichas propuestas radicaba en el espíritu vanguardista que las animaba, pues a través de su trabajo Bragdon había presentado una alternativa para renovar no sólo los motivos ornamentales y los lineamientos que guiaban a la arquitectura sino también la forma de concebir al arte, pues él buscaba brindar un sentido universal y espiritual a las expresiones artísticas, que contribuyera a impulsar un nuevo despertar estético de la humanidad.

Por su parte, el *Método de dibujo* Best Maugard estableció una serie de motivos lineales para desarrollar una estética fundamentada principalmente en un sistema decorativo que retomaba las particularidades de la ornamentación primitiva, acentuando también el abstraccionismo y la geometrización de los elementos para denotar su alejamiento de las formas de la naturaleza.

⁶⁶ Claude Bragdon, *Frozen fountain. Being essays on architecture and the art of design in space*, Nueva York, Alfred A. Knopff, 1932, p. 43.

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ Sobre el sistema ornamental concebido por Bragdon, véase, Claude Bragdon, *Frozen fountain...*

Los siete símbolos, que constituían la gramática visual concebida por el pintor, llevaban la realidad a una máxima estilización que sintetizaba las formas traduciéndolas en líneas y figuras geométricas, que reducían el mundo a un orden matemático asequible al hombre.

Al igual que Bragdon, Best Maugard consideraba que el desarrollo del hombre y del universo obedecía a una serie de leyes que regulaban cada uno de los aspectos de la vida, definiendo las causas y los efectos que marcaban las diferentes manifestaciones tanto del ser humano como de la naturaleza. Así, el arte respondía también a las leyes fundamentales que enunciaban la finalidad de la existencia, señalando el sentido que debían seguir las acciones del hombre para estar en concordancia con la evolución general del universo.⁶⁹

Por tanto el arte estaba sujeto naturalmente a las leyes del orden, de las cuales se desprendía el carácter matemático y geométrico que se contenía en las esencias más profundas de las expresiones artísticas. De esta manera, Best Maugard consideraba que el arte debía ser sintético para capturar el aspecto interior de las cosas y los seres, y para superar el plano de lo aparente evocando especialmente las emociones, sensaciones e ideas que subyacían en el fondo de la realidad.⁷⁰

A través de sus respectivas investigaciones Bragdon y Best Maugard buscaron establecer leyes que normaran el carácter y la evolución del arte, tratando de conciliar este proceso con el propio devenir de los fenómenos universales, otorgando al arte un sentido de orden que de alguna manera lo alejaba de la inestabilidad del ser humano para acercarlo a las expresiones más sublimes del cosmos.

Si cada una de las manifestaciones del universo obedecía a ciertas leyes específicas, entonces la tarea principal del hombre era descubrir esos principios, contando para ello con herramientas tales como el arte, el cual suponía un camino de experimentación para "encontrar la llave de la ley universal". Así por ejemplo, Best Maugard concibió al arte sólo como un medio, y no como la finalidad en sí misma, para lograr la transformación de la raza humana.⁷¹

⁶⁹ Adolfo Best Maugard, *Teoría del proceso...*, p. 89.

⁷⁰ Adolfo Best Maugard, *Método...*, p.18.

⁷¹ Adolfo Best Maugard, *A method...*, p.149.

De acuerdo con Best, las verdades básicas que sostenían el funcionamiento del cosmos estaban al alcance de los hombres para ser develadas en favor de la evolución de la especie. Este pensamiento constituía de alguna manera la tesis central de la ideología teosófica ya que Ouspensky, máximo exponente de dicha doctrina, creía haber encontrado también una explicación para los enigmas del mundo, una nueva verdad que conduciría a la humanidad a planos superiores de existencia.⁷²

Convencidos de la certeza de los planteamientos teosóficos, Best Maugard y Bragdon pusieron su trabajo al servicio de la sociedad intentando concebir un arte que trascendiera, revelando al hombre el camino de su propio perfeccionamiento. En Best esta postura se hizo más evidente a partir de la segunda versión de su método, pero desde su labor al frente de la Dirección de Dibujo el pintor dejó ver que los principales objetivos de este sistema eran lograr que afloraran las ocultas capacidades de los individuos para conducirlos, por medio del arte y el conocimiento, hacia la plena liberación no sólo expresiva sino también espiritual.

Best Maugard y Bragdon se enfrentaron al arte a la manera de una fe religiosa, así Best afirma que "el arte es uno de los muchos caminos por el cual el hombre consigue sabiduría y se convierte a sí mismo en un ser superior". De esta manera, el artista fue considerado entonces como un elegido, al cual le había sido revelada la finalidad de la existencia en la tierra para que la transmitiera al resto de los hombres.⁷³

Tanto Best como Bragdon creían que su momento histórico señalaba un punto culminante en la evolución humana, época de profundas transformaciones que implicaba también una revolución estética acorde con el espíritu de renovación que debía proyectarse en todas las acciones del hombre.

Para Bragdon esto significaba que el hombre encontraría un "nuevo lenguaje de símbolos para expresar el gozo del alma", en un período libre de materialismos y pleno de los esplendores de la vida espiritual⁷⁴. En el mismo sentido, Best creía que la especie humana estaba viviendo una época en la que se presenciaria la aparición de una nueva forma de expresión artística, la cual correspondería a un grupo social más altamente evolucionado que sería predecesor de una nueva raza de seres humanos dotados con características superiores.⁷⁵

⁷² Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, p. 246.

⁷³ Adolfo Best Maugard, *A method...*, p. 149.

⁷⁴ Claude Bragdon, "The world order..." , p.149.

⁷⁵ Adolfo Best Maugard, *A method...*, p.172.

Esta forma de "arte futura" (*sic*), de "real futurismo", según señalaba Best, no estaría basada en ningún estilo en particular o aspecto exterior, sino en las cualidades internas del artista que brindaban a la obra su valor y particularidad. Así, el pintor auguraba que en las nuevas expresiones artísticas los estilos y las tendencias no tendrían mayor importancia, pues el motivo fundamental de la creación estaría centrado precisamente en el trabajo del artista, quehacer que debía contemplar el conocimiento consciente de sus causas, su función y sus objetivos. ⁷⁶

⁷⁶ *Ibidem* .

Claude Bragdon y Best Maugard encontraron en la teosofía el eje rector que definió el sentido de su obra y de su visión estética. Ambos creyeron, a partir de la teosofía, en las posibilidades redentoras del arte y en la necesidad de que el hombre expresara sus inquietudes, sentimientos e ideas, a través de las diferentes manifestaciones artísticas.

Bragdon y Best ofrecieron su propia interpretación del arte ornamental, como vía para demostrar que el momento histórico que atravesaba el hombre exigía nuevos paradigmas estéticos fundamentados en valores más trascendentales, como la evolución del ser humano y su gradual integración al cauce del devenir universal.

Este pensamiento intentaba pronunciarse por una nueva relación entre los individuos y el arte, basada en un diálogo que ponía el acento no en una finalidad práctica y utilitaria de la actividad estética, sino en un proyecto del cual debía surgir el "hombre superado".

III. Los caminos de la creación: entre las ideas y las realizaciones

Capítulo III

Los caminos de la creación: entre las ideas y las realizaciones

3.1 La pintura de Adolfo Best Maugard

En esta última parte de nuestro trabajo, en el que hemos abordado los aspectos fundamentales dentro del pensamiento y los planteamientos estéticos de Adolfo Best Maugard, creemos que es momento de adentrarnos en la revisión de su obra pictórica para intentar un mayor acercamiento a la creación de este artista a través de la confrontación entre las ideas y las realizaciones, ya que nos resulta indispensable comparar las diversas facetas creativas de un mismo quehacer artístico, para advertir los matices que enriquecen la obra y la personalidad de Best Maugard.

No podríamos clasificar ni tampoco analizar a Best Maugard solamente como un pintor, pues al dejar de lado el carácter polifacético que distinguió su relación con el arte, estaríamos negando la totalidad de una carrera dedicada a comprender los mecanismos de la creación y las formas en que los individuos se expresan por medio del arte. Por ello intentamos conocer no sólo al artista sino también al pedagogo y al teórico, con el fin de llegar a desentrañar las complejidades que alimentan al proceso que culmina en la materialidad visible y palpable que nos ofrece la pintura.

Detrás de la obra de cada pintor se encuentran los signos de su evolución personal, en la cual naturalmente están comprendidas, las proyecciones de un mundo de ideas y sensaciones, que son traducidas al lenguaje de las formas, para llegar tal vez a la sensibilidad o a la mente de otros seres humanos. Así, al estudiar la pintura de Adolfo Best Maugard buscamos precisamente esos signos que nos hablen de las motivaciones e intereses, de las influencias y enseñanzas, de los objetivos y propuestas, que se conjugaron para señalar el desarrollo artístico e ideológico que determinó los contenidos de sus lienzos.

Centrarnos en la obra pictórica de Best Maugard nos ayudará a complementar nuestra visión acerca del trabajo y las propuestas del artista, y también nos permitirá establecer conclusiones en torno a la trascendencia e importancia de su labor, dentro del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX.

En nuestro estudio partimos de la revisión y explicación de las ideas, que distinguieron y dieron significado a cada una de las realizaciones de Best Maugard durante un primer período de su carrera artística, con el fin de dilucidar los resortes que hacían funcionar la maquinaria creativa de este hombre; ahora es necesario definir la naturaleza de la relación entre sus ideas y su pintura es decir, cómo se concretaron sus propuestas estéticas y pedagógicas en sus propias obras y de qué manera se reflejaron, en el espacio pictórico, las diversas tendencias que Best logró conciliar a lo largo de años de búsqueda y experimentación.

De esta manera, en el presente capítulo nos dedicaremos a la comparación entre lo que podríamos definir como la teoría y la práctica, entre los planteamientos que sólo llegaron a expresarse a través de las palabras y los que efectivamente alcanzaron a penetrar la pintura de Best Maugard, modelando las imágenes en favor de un pensamiento que buscaba delinear los paradigmas de una estética a la vez nacionalista y moderna.

A partir de ello abordaremos también otro aspecto de la comparación entre las ideas y las realizaciones, ya que revisaremos, aunque de forma somera, la crítica en torno a la obra pictórica y pedagógica de Best Maugard, esto no sólo con el fin de comprender las inconsistencias y los aciertos que otros artistas e investigadores encontraron en el trabajo de este pintor, sino también para establecer nuestras propias consideraciones con respecto a su obra y a la importancia de la misma, dentro de la evolución general del arte mexicano de los años veinte.

Entre 1910 y 1923, período que abarca una primera etapa dentro de la obra de nuestro pintor, Best Maugard evidenció una importante transformación en su lenguaje pictórico que respondió principalmente a los objetivos de su teoría pedagógica nacionalista, pero también a la natural evolución que todo artista experimenta a partir de la maduración de sus medios expresivos, y del continuo proceso de aprendizaje que le permite definir los caminos de su creación. Durante esta etapa de su vida artística Best Maugard logró transitar por diferentes tendencias pictóricas hasta encontrar los elementos que distinguieran a su obra, reflejando en ella las ideas que impulsaban su interrelación con el arte y su visión acerca del contexto cultural y artístico en el cual se desenvolvía.

Best Maugard se perfiló como un pintor de constantes ensayos no por inestabilidad o por incapacidad, sino por una naturaleza que le obligaba a escudriñar y a buscar repuestas, y que le exigía expresarse sólo a partir de formas que le pertenecieran en todos sentidos, por ello era indispensable concebir los propios recursos visuales, el lenguaje de formas que simbolizara al mismo tiempo la identidad individual y los aspectos más trascendentales de la identidad nacional.

Así Best Maugard abordó la creación pictórica como una tarea personal pero también como un quehacer con alcances colectivos y objetivos sociales, que oscilaba obligatoriamente entre las necesidades de un mundo interno y las de un cuerpo social, respondiendo a los requerimientos de ambos y adaptándose constantemente a los altibajos que pudieran presentarse en cualquiera de estas latitudes. Por tal motivo, la pintura de Best Maugard debe ser concebida atendiendo por un lado a la personalidad del artista y por el otro al medio cultural y al momento histórico en el cual se inserta, pues a partir de ello podrá establecerse una visión de conjunto que nos permita emitir juicios y consideraciones en torno a la obra de este pintor.

Remontándonos a los años juveniles en la obra de Adolfo Best Maugard, encontramos el trabajo de un novel pintor dedicado básicamente a crear paisajes que intentaban atrapar la cotidianidad de un México que lucía su tradicionalismo y su apego al mundo rural. **(fig. 4)** Best recurrió al medio y a la arquitectura mexicanos para hacer patente su interés por acercarse a los elementos que señalaban las particularidades de nuestro país, y a pesar de que dichas pinturas se remontan a una época muy temprana, es importante hacer notar que en ellas se expresa ya la necesidad de Best Maugard por establecer un vínculo a nivel artístico con su identidad nacional.

Esta manera de ver el entorno mexicano hacia principios del siglo XX, es muy común entre otros jóvenes pintores como Jorge Enciso o Diego Rivera, quienes, afines a la estética modernista, parecen asumirse sin embargo, como espectadores distantes de un mundo a veces ajeno e impersonal en el cual la soledad domina por sobre todas las cosas.

En este mismo sentido el pintor concibió una serie de cinco paisajes, que presentó en la exposición del Centenario de 1910, utilizando a los volcanes como una presencia consagrada a simbolizar permanentemente el origen y la nacionalidad. **(figs. 5, 5a y 5b)** En estos cuadros surge a la vista no sólo la falta de detalles sino también el manejo limitado de los colores, así, las composiciones, extremadamente sobrias, centran su interés simple y llanamente en el volcán, evitando cualquier otra alusión y enfatizando con ello el carácter atemporal que se intenta imprimir a la representación.

A partir de dichas obras Best Maugard comenzó a experimentar con el impresionismo sirviéndose, sobre todo, de una pincelada que acentuaba la difuminación así como del uso de colores claros -blanco y diversos tonos de azul- para crear un efecto que exaltaba la luminosidad y el tono grandilocuente de una naturaleza que se expresaba libre de toda influencia civilizadora.

Los volcanes fueron entonces, como en el siglo XIX, tema reiterativo entre los artistas mexicanos, pero, a diferencia del siglo pasado, los jóvenes pintores como Armando García Nuñez, Gilberto Chávez y Gerardo Murillo, enfrentaron el paisaje no como una mera representación de elementos de identidad nacional, sino a través de un acercamiento más personal, de tono simbolista, en el cual se subraya la soledad del ser humano frente a la naturaleza.

En una pintura contemporánea a esta serie de paisajes volcánicos, Best Maugard manifestó su aproximación al arte moderno a través de la mirada de Van Gogh pues concibió, en evidente identificación con el pintor holandés, un *Interior de recámara* **(fig. 6)** obra que guarda gran afinidad con *Recámara en Arles* creada por Van Gogh hacia 1889. **(fig. 6b)** La disposición de ambas pinturas es muy semejante ya que Best Maugard retomó el orden de la composición que utilizara Van Gogh, para conducirnos al interior de una habitación, tal vez la suya, en la cual se denota una atmósfera recargada que intenta evidenciar el carácter de quien habita los rincones de ese espacio. En este sentido, radica la principal diferencia que existe entre el cuadro de Van Gogh y el de Best Maugard, ya que mientras el primero concibe una recámara con una decoración especialmente austera, señalando así la rigidez de su personalidad, el segundo manifiesta una naturaleza más mundana y refinada que se percibe a través de un dormitorio excesivamente decorado.

Ambos pintores aluden específicamente a la personalidad utilizando para ello un espacio tan privado como el que representa una recámara, y deciden exteriorizar, por medio de la pintura, algunos rasgos de su ser interno llevando hacia un ámbito público lo que podría considerarse como dominio de la individualidad.

Un artista como Van Gogh, preocupado especialmente por utilizar a la pintura como una vía para descargar todas sus emociones y pensamientos mediante las imágenes y los colores, ayudó a Best Maugard a preocuparse por expresar y llevar al lienzo los territorios del mundo interior, cuestionándose más sobre sí mismo y sobre la naturaleza del ser humano. Desde el momento en que los pintores concibieron una obra cuyo tema sugiere precisamente la intimidad, podemos considerar que ambos buscaban simbolizar no sólo la posibilidad de penetrar al interior de una habitación, sino también al interior de las complejidades que significa el carácter humano.

Van Gogh se expresa a sí mismo, recordemos que él decidió pintar su propia recámara, como un individuo metódico y ordenado en cual las transformaciones implican desequilibrio, de esta manera, en su pintura cada uno de los elementos que conforman el espacio de la habitación proyectan un cierto estatismo,¹ una incapacidad para cambiar el lugar que les ha sido designado ante la posibilidad de originar con ello un caos. La cama a un costado, las sillas cercanas a una mesa, la ventana al fondo de la recámara como símbolo de la libertad que implica el mundo exterior mas allá de esos muros, el espejo y el cuadro en la pared acentuando todavía más la atracción que ejerce una realidad diferente a la que Van Gogh encuentra en su interior.

Best Maugard, en cambio, concibe la recámara de un individuo que encuentra placer en lo material, acostumbrado a rodearse de objetos que procuran cierto deleite a los sentidos, utensilios que sin ser especialmente necesarios sí procuran un ambiente más amable. En esta pintura Best retoma el sentido intimista y personal que Van Gogh imprimió en su obra pero acentuándolo, haciéndonos creer que esa habitación sólo puede pertenecer a una persona y a nadie más.

¹ A través de esta pintura Van Gogh deseaba resaltar primordialmente la "sensación de reposo o sueño en general", intentaba lograr que al contacto del cuadro descansara la cabeza "o más bien la imaginación" de quien lo observara. Una descripción de este cuadro hecha por Van Gogh se encuentra reproducida en el artículo de Georges Roque, "Van Gogh, teórico del color", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 70, 1997, pp. 77-96.

Los cortinajes, las pieles, las alfombras, los almohadones que exceden la decoración, sólo sirven para crear la sensación de un espacio delimitado que no se comunica con el exterior, como el de Van Gogh, debido a la autosuficiencia que parece caracterizar al habitante de dicho lugar.

Tanto para Van Gogh como para Best Maugard los colores resultan esenciales, pues éstos asumen su completa autonomía frente a las imágenes para erigirse como dueños de toda una carga de ideas y sensaciones, que se complementan perfectamente con los trazos y las texturas, para crear una totalidad que proyecta los deseos e inquietudes del artista.²

En su pintura Best reinterpretó el uso de las tonalidades brillantes que caracterizara especialmente a la obra de Van Gogh, a pesar de que en el cuadro que nos ocupa el pintor holandés utilizó colores menos intensos gracias a la influencia de su amigo Gauguin.³ Así, Best Maugard creó *Interior de recámara* recurriendo básicamente a los rojos, al verde y ciertos tonos de azules y amarillos, utilizando, al igual que Van Gogh, el contraste de complementarios para acentuar precisamente la intensidad de los tonos. Por su parte Van Gogh empleó el color de acuerdo con las teorías de Charles Blanc, organizando su composición a partir de pares de complementarios y de 'armonías de análogos', intentando acentuar con ello la idea de reposo que buscaba transmitir a través de su obra.⁴

Para Best Maugard el color fue muy importante en la definición de su obra pictórica durante estos años de su carrera, ya que la mayoría de sus pinturas se distinguió especialmente por la utilización de colores fuertes y por la introducción de algunas tonalidades que hasta esa época habían sido consideradas como propias de las manifestaciones del arte popular. Sin embargo, Best debió mucho de su lenguaje cromático a pintores como Van Gogh, Gauguin o Matisse pues de ellos retomó el interés por experimentar con una gama de colores, en cuya intensidad se subrayaba también la carga expresiva que proyectaba la obra pictórica en su conjunto.

² De acuerdo con Georges Roque, Van Gogh demostró en su pintura una especial preocupación e interés por estudiar las diversas teorías del color y aplicarlas sistemáticamente en su obra, sin que en ello predominara el instinto o los impulsos de la locura. Roque considera además que una de las principales aportaciones de Van Gogh fue el declarar la completa autonomía del plano plástico frente al plano del contenido, al conferirle un significado y un poder expresivo propios que se resolvían a través del uso metódico del color. Véase Georges Roque, *ibidem*.

³ John Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado de la antigüedad a la abstracción*, Trad. de Adolfo Gómez, Singapur, Siruela, p. 206.

⁴ Georges Roque, *op. cit.*, p. 87.

De esta manera podemos ver que desde sus primeros pasos dentro del mundo de la pintura, Best Maugard orientó su creación asumiendo las novedosas propuestas del arte europeo para concebir una obra que superara los paradigmas de la academia, en aras de una libertad expresiva que permitiera al artista desarrollar sus propios caminos estéticos. En esta búsqueda de los elementos definitorios de la personalidad artística Best Maugard no pudo dejar de lado su bagaje cultural de raíz europea, pues a pesar del incipiente nacionalismo de la intelectualidad mexicana, el pintor decidió retornar a Europa para adentrarse plenamente en su arte y cultura tratando de establecer un nuevo sentido para su obra personal, que estuviera acorde con las rutas que señalaban el devenir del arte occidental.

Es posible decir que a partir de esta experiencia Best encontró un cauce para su trabajo artístico, ya que tanto su pintura como sus propuestas estéticas pudieron materializarse, tomando un sentido más personal que acercó al pintor a la formulación de un ideal, en el cual se conjugaron las aspiraciones de la creación individual y las necesidades de un proyecto cultural nacional.

Durante esta etapa de su desarrollo artístico Best Maugard se dedicó no sólo a pintar, sino también a analizar el momento histórico que vivía el arte a partir del surgimiento de nuevas escuelas pictóricas, que buscaban destruir las antiguas concepciones y valores estéticos, con el fin de revolucionar las formas de hacer y comprender el ejercicio creativo.

Dentro de esta gama de propuestas e ideas el pintor se identificó con aquellas que respondían a motivaciones de tipo nacionalista, en las que se preponderaban las virtudes del arte popular e infantil, y también en las que manejaban un trasfondo teosófico, es decir, corrientes artísticas con las cuales compartía objetivos e intereses con respecto a la manera de concebir el proceso de creación artística.

Así, Best Maugard se acercó sobre todo a la teoría estética de pintores como Kandinsky o Mondrian y a los planteamientos del primitivismo ruso y del cubismo, acercamiento que, insistimos, no produjo necesariamente frutos que llegaran a concretarse visualmente en la obra de Best, pero que sirvió al artista para construir el andamiaje que sostenía tanto a su pintura como a su sistema artístico.

De esta manera, la experiencia de Best Maugard en Europa podría ser comprendida como un momento de transición y de autoconocimiento, en el cual se buscaba delinear las formas de un lenguaje pictórico que permitiera expresar con plena libertad el ser interior, aspecto que se convertiría en una motivación central para el quehacer artístico del pintor, a partir de su contacto con la vanguardia europea.

Dentro del trabajo que Best Maugard realizó en Europa, mucho del cual quedó sólo en bocetos, se puede encontrar una constante que había definido y definiría su pintura durante estos años: el gusto por el paisaje. Desde los inicios de su carrera la obra de Best había centrado especialmente su atención en el entorno humano, dejando de lado precisamente la figura del hombre, para hacerla aparecer de manera incidental dentro de sus pinturas como una presencia que se perdía en el panorama, en el cual la naturaleza o la arquitectura jugaban el papel fundamental. **(fig. 7)**

Esta característica, que Fausto Ramírez identifica como propia de los simbolistas y decadentistas tanto mexicanos como europeos, fue reiterativa en el vocabulario visual de los jóvenes pensionados que habían viajado a Europa para completar sus estudios y que de esta manera se habían apropiado de una iconografía que les resultaba afín.

En este sentido Ramírez señala una consideración, con respecto a la obra de Luis G. Serrano, que bien podría referirse al trabajo que Best Maugard realizaba por la misma época: "En ellos (en los dibujos de Serrano) la alienación de los ciudadanos quedó visualmente expresada mediante el turbador exilio de toda figura humana. Allí están los edificios, las calles y las plazas... Lo trágico es que ninguna presencia corpórea suele enseñorearse de los espacios desiertos ni de los artefactos abandonados. Un prolongado silencio se cierne sobre estos fantasmales paisajes de petrificación urbana..."⁵

A pesar de que durante su experiencia europea Best Maugard continuó pintando básicamente paisajes, a su regreso a México la obra de nuestro pintor se transformó sustancialmente, gracias a dicha experiencia, para privilegiar la forma humana por encima de cualquier otro elemento. Sobre este punto acerca de la evolución en la obra de Best volveremos más adelante, por ahora sólo cabe destacar que la

⁵ Fausto Ramírez, "El discurso primitivista y algunas peculiaridades del impresionismo pictórico en México", en *Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo en México*, Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1995, p. 49.

experimentación y el aprendizaje que el pintor vivió en Europa fue expresado a través de paisajes y estudios arquitectónicos, que podrían ser considerados como el ensayo o el antecedente del trabajo que se desarrollaría plenamente en México hacia principios de los años veinte.

Los trabajos que Best realizó en Europa centraron su atención en la arquitectura, y en la necesidad de expresar pictóricamente algunas propuestas que provocaban la reflexión del pintor. Entre 1912 y 1913 concibió una serie de obras que parecieran no romper con lo que había realizado hasta el momento, sin embargo encontramos algunas pinturas en las que se vislumbran ciertos aspectos novedosos que evidentemente tienen su raíz en las teorías estéticas vanguardistas.

Por ejemplo, en *Dibujo arquitectónico* (1912) Best nos muestra desde las alturas la panorámica de unos jardines que, delimitados por paredes blancas, se alzan sobre unas laderas para ver al mar. Sin embargo, desde el punto en que el pintor retrató este jardín, pareciera que estamos viendo la proa de un barco que viaja de manera apacible entre las aguas revueltas por el viento. **(fig. 8)**

En este cuadro de pequeñas dimensiones (36.5 cm. x 36.5 cm.), es notorio el hecho de que Best había comenzado a experimentar con una perspectiva curvilínea, sin que esto se expresara de manera contundente como en otras obras realizadas por la misma época, ya que en los trazos de su dibujo el pintor sólo utilizó la línea recta para señalar el plano vertical, en oposición al horizonte indefinido que representa el mar. De esta manera, el asta que se levanta por encima de los muros blancos es además la recta que define la composición, organizando cada uno de los elementos a partir de ella. Es el punto que señala los diferentes planos de la obra permitiéndonos concebir la profundidad, representada en este caso por el mar.

Por otra parte, pareciera existir en esta obra un plano más simbólico, en el cual el pintor se introduce de manera sutil. La estructura arquitectónica que Best Maugard plasmó en su cuadro es a la vez un jardín y un barco, que en medio de las aguas agitadas, se proyecta de manera desafiante hacia un horizonte o un destino incierto.

El mar, "símbolo de la dinámica de la vida" ⁶, se mueve suavemente, demostrando así el carácter transitorio del porvenir humano. El jardín, transformado por un juego visual en la proa de un barco, señala entonces no sólo la travesía del hombre hacia una existencia eterna después de la muerte, sino también el devenir de la vida presente como un viaje que puede encerrar peligros desconocidos.

Dentro de esta serie de símbolos conjuntados para armar un discurso poco accesible, resulta interesante notar la alusión que el pintor hizo al paraíso celestial como punto final del viaje del hombre, al fundir en un mismo sentido el jardín y el barco en tanto representaciones de la evolución humana hacia la perfección del espíritu. Así, podemos notar que en el jardín, manifestación de la promesa divina de vida eterna, se encuentra una fuente que señala la inmortalidad, de la cual nace a su vez una especie de rosal -como brotando de las aguas primordiales- para significar la cumbre del viaje de la vida: el renacimiento o la regeneración mística.

Así, podemos ver que las preocupaciones de Best Maugard comenzaron a trascender el plano meramente formal y estético que le plantearon las vanguardias, para introducirse, al igual que otros pintores de la época, en los terrenos de la búsqueda espiritual, la cual también logró reflejarse implícitamente en la creación artística.

Otro ejemplo de las inquietudes estéticas que ocuparon a Best Maugard durante su estancia en Europa se encuentra en una serie de pinturas, de las que ya hemos hablado a lo largo de este trabajo, que conjugaron en su propuesta visual los aspectos teosóficos que subyacían en los postulados de la teoría cubista. En estas obras Best plasmó nuevamente el paisaje y la arquitectura españolas, para proyectar una adaptación personal de los conceptos de la cuarta dimensión y la perspectiva curvilínea⁷ tan familiares para los pintores de vanguardia.

⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 689.

⁷ La perspectiva curvilínea intentaba representar una alternativa frente a las formas tradicionales de concebir el espacio pictórico, pues se consideraba que una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana, estaba más acorde con la percepción real de los sentidos. A diferencia de la perspectiva rectilínea, el uso de líneas curvas permitiría crear un espacio finito y único en cada obra que no traspasara los límites del campo visual del espectador. La noción de la existencia de un espacio curvo no fue un concepto tan popular como el de la cuarta dimensión, pero fue bien aprovechado sobre todo por los pintores. Así, la interpretación de esta noción adquirió básicamente dos sentidos para los artistas: uno estrictamente geométrico, con sus respectivas implicaciones en la concepción de las formas y los espacios pictóricos; y otro místico, relacionado con la creencia en realidades superiores. Ambos sentidos fueron integrados especialmente en las teorías de ciertas corrientes pictóricas vanguardistas. Véase Linda Dalrymple, *op. cit.* Para una interpretación local de la perspectiva curvilínea, véase Luis G. Serrano, *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*, Pról. de Gerardo Murillo, México, Cultura, 1934, 101 p. En esta obra Serrano retoma los aspectos básicos manejados por los pintores vanguardistas en torno a este concepto.

En *Calle y Valladolid* (figs. 9 y 9a), ambos de 1913, el pintor recurrió a la deformación de las líneas arquitectónicas para lograr definir un espacio curvo y compacto que sugería las posibilidades infinitas de una nueva perspectiva, sin embargo, en sus ensayos de tono vanguardista Best no se distanciaba mucho de los caminos estéticos que lo habían caracterizado, al menos en el aspecto estrictamente visual, pues continuó creando paisajes de raíz simbolista, en los cuales se advierte cierta timidez al momento de aplicar los conceptos vanguardistas. A pesar de ello, para esta época Best Maugard estaba estudiando las propuestas estéticas que suponían la existencia de una cuarta dimensión y la consiguiente supresión de la perspectiva tradicional, de ahí que nuestro pintor se decidiera a mostrar su particular punto de vista al respecto, traduciendo la idea de la perspectiva curvilínea a partir de distorsiones ópticas que alteraban la disposición de los espacios y las formas.

En algunos bocetos creados durante esta época, Best Maugard experimentó con un espacio definitivamente esférico en el cual las formas arquitectónicas se comprimen de tal manera, que parecieran estar encerradas o construidas obedeciendo específicamente a los límites espaciales curvilíneos.

En este mismo sentido pintó *Iglesia* (1913), acentuando nuevamente la curvatura en los volúmenes de las edificaciones que representa así como en los elementos que definen el espacio de la obra. (fig. 10) En un estudio para esta misma pintura, (fig. 10a) Best aprovechó la simplicidad de las líneas para sintetizar las figuras hasta llevarlas a su aspecto más geométrico, decididamente circular, en el que destacan las diversas espirales que se definen a través de la estructura arquitectónica, formando continuas ondulaciones y círculos que buscan crear un efecto visual similar al que se produciría con la perspectiva curvilínea.⁸

A diferencia del boceto, en el cual las líneas simples marcan el sentido de un espacio curvo, en la obra acabada Best utiliza además la pincelada y el color para hacer evidentes las diferencias que existirían entre una percepción tridimensional y otra en la cual se integra la idea de una cuarta dimensión; de esta manera no sólo la Iglesia muestra los efectos de la distorsión, sino que además el cielo -de pinceladas en tonos blancos y azules que pronuncian la curvatura espacial- y el entorno natural tienden también hacia la deformación, propia de una nueva dimensión en la cual se rompe con la concepción tradicional del tiempo y el espacio.

⁸ Al respecto Fausto Ramírez me hizo notar que en este boceto Best Maugard enfatizó un efecto de duplicación entre las dos mitades del círculo, con lo cual pareciera que el pintor desea aludir al principio fundamental del esoterismo en el cual se señala que "lo de arriba es abajo y lo de abajo es arriba".

En estas obras en las que Best Maugard aplicó el concepto de la perspectiva curvilínea, es evidente una vez más el diálogo y la relación artística que el pintor logró establecer con Diego Rivera durante su estancia en Europa, ya que ambos artistas llevaron a la práctica los planteamientos vanguardistas de una manera muy similar, al menos en las pinturas a las cuales nos referimos. Así por ejemplo, en *Cuchillo y fruta frente a la ventana* de Diego Rivera, (fig. 11) y en *Valladolid, Calle e Iglesia* de Best Maugard; son evidentes los vínculos estéticos que unieron a los dos pintores, pues la interpretación de la perspectiva curvilínea que hacen en sus respectivas obras denota soluciones formales afines.

De esta manera, Rivera y Best decidieron utilizar el paisaje y los volúmenes arquitectónicos para enfatizar los espacios curvos, por ello las masas de las edificaciones se distorsionan y se comprimen en un plano en el que las líneas señalan también esa noción, esto se observa especialmente en la pronunciada curva que define la espacialidad de *Calle* y de *Cuchillo y fruta frente a la ventana*. En esta última obra, Rivera utilizó dos planos separados por una ventana, en cuyo marco se acentúa la curvilinearidad, que nos abre el horizonte hacia un paisaje de edificios abigarrados que parecen deformarse en virtud de la dimensión en la que se sitúan, espacio que Rivera y Best Maugard interpretaron para construir un ejemplo pictórico de las nuevas realidades que los pintores vanguardistas creían haber encontrado.

Resulta importante destacar que en las obras realizadas por Best Maugard durante su estancia en Europa, apreciamos importantes transformaciones que revelan una proyección diferente en las ideas estéticas del pintor, ya que los motivos de sus pinturas parecen perder importancia frente a la necesidad plástica de experimentar, de plasmar en su trabajo nuevos planteamientos estéticos como el de la perspectiva curvilínea. Motivado seguramente por las ideas de los teóricos cubistas como Gleizes y Metzinger, Best Maugard decidió otorgar importancia plena al objeto, en este caso la obra pictórica en sí misma, para dejar en un segundo plano el tema y los elementos de la composición, los cuales fueron considerados entonces una parte complementaria de la pintura pero no su razón de ser.⁹

Así por ejemplo, en la serie de pinturas en las cuales Best aplicó las propuestas de la perspectiva curvilínea, el sistema espacial adquiere importancia fundamental convirtiéndose en el factor que otorga sentido a la obra. A diferencia de sus trabajos

⁹ Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Sobre el cubismo*, Trad. de I. Ramos, Valencia, Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986, p. 26.

anteriores -como la serie de paisajes volcánicos en los que la presencia de este motivo adquiere un lugar central- en *Iglesia*, *Calle* o *Valladolid* nada tiene mayor significado que el espacio, la dimensión en la que se despliega la curvatura de las líneas para convulsionar la disposición tradicional.

Sin embargo, es importante considerar que la experimentación con la espacialidad resulta más efectiva al fundirse con el trasfondo de los elementos de la vida humana -como lo es la propia arquitectura- ya que a partir de ello, el pintor propone un diálogo visual entre la realidad cotidiana y "otra" realidad supramundana que logra englobarla y al mismo tiempo trascenderla.

Las teorías de la geometría no euclidiana, adaptadas por el pensamiento teosófico al arte de las vanguardias, parecieron no tener mayor repercusión en la pintura de Best Maugard, salvo este período en el que trabajó utilizando los conceptos de la perspectiva curvilínea en clara identificación con los postulados vanguardistas. Años después el pintor lograría expresar plenamente la influencia teosófica que había penetrado tanto en su pintura como en sus planteamientos estéticos, más allá del plano visual, transformando los objetivos y motivaciones que impulsaban su actividad creadora.

A pesar de ello, a la luz del ámbito cultural mexicano el pintor pudo confrontar, sintetizar, traducir a ideas e imágenes todo aquello que había conmovido a su arte y pensamiento, dicho proceso reducido a unas pocas palabras podría parecer una especie de "revelación" o destello repentino de un impulso creativo que exigía prontas transformaciones, pero bien sabemos que esto no sucede así y que cualquier cambio significativo obedece a un desarrollo gradual del artista y de su trasfondo estético e ideológico, el cual finalmente podrá proyectarse en realizaciones materiales después de haber sido asimilado al interior.

Paradójicamente, como ya lo señalamos con anterioridad, Best Maugard comenzó a apreciar plenamente las infinitas posibilidades plásticas del arte popular mexicano, y a comprender algunas de las particularidades estéticas que definían el sentido artístico de su país, a través del contacto con el arte europeo. Dicha experiencia le brindó las herramientas para conformar su propio proyecto artístico y para consolidar el sustento teórico que daría validez a sus planteamientos estéticos.

De esta manera, a su regreso a México, Best se empeñó en la creación de un nuevo arte mexicano que fuera capaz de conciliar la tradición estética del país con las propuestas de la vanguardia europea, en una particular reinterpretación de ambas tendencias que intentaba definir el espíritu de la renovación artística que se experimentaba en el medio nacional.

De 1915 a 1917-18 no existe una clara idea de qué tipo de obras estaba creando Best Maugard, si es que mantenía una continuidad en su trabajo, pues al parecer su producción fue mínima o nula. Lo cierto es que para 1918 el pintor se encontraba inmerso en la corriente nacionalista que comenzaba a dominar el carácter de la cultura mexicana.

Después de asumirse como defensor de las artes populares y partidario de un nacionalismo estético, Best Maugard comenzó a proyectar en sus pinturas una particular concepción y adaptación de la imaginería popular mezclada con soluciones formales que debían mucho al arte de las vanguardias. La principal transformación, si es que podríamos llamarle de esta manera, que evidenció la pintura de Best durante este período, fue la importancia que adquirió la figura humana dentro de su universo visual, el cual había sido dominado hasta entonces por las formas de la naturaleza y por las edificaciones concebidas por el hombre, dos temas de inspiración que aludían a lo inamovible e imperecedero, características contrarias a la condición de un ser mortal.

Así, el trabajo de Best Maugard privilegió las formas humanas para expresar a través de ellas su ideal de belleza y perfección, el cual se resolvía especialmente en las sensuales líneas que dibujaban a la figura femenina, tan importante en el lenguaje pictórico de este artista.

En un claro acercamiento a los planteamientos del *Art nouveau* Best Maugard imprimió un sentido plenamente decorativo a sus composiciones, olvidándose del volumen para decidirse por un dibujo planimétrico, que se complementaba con la presencia de elementos orgánicos, para dar al conjunto de la obra un carácter ornamental, intentando ser el ejemplo visual de las teorías estético pedagógicas concebidas por el pintor.

Hacia 1918 Best había formulado ya las ideas primordiales de su *Método de dibujo* y se dedicaba a ensayar con su sistema de enseñanza en las Escuelas de Artes y Oficios en las que impartía clases, de ahí que en su propia actividad creativa pusiera

en práctica los preceptos de su pedagogía, aunque liberándose un tanto de lo que él mismo definía como una gramática visual, que limitaba a formas definidas el vocabulario de imágenes de las cuales podía echar mano el artista para la realización de sus obras.

En las pinturas realizadas durante esta época Best Maugard intentó apegarse a lo que consideraba como las características propias del arte mexicano, integrando a sus obras los siete motivos ornamentales extraídos del arte popular, para confirmar la calidad nacionalista de su pintura. Lo cierto es que el resultado de sus esfuerzos coincidió visualmente con diversas corrientes artísticas europeas, como el *Art nouveau*, y distó mucho de poder ser concebido como exclusivamente mexicano.

En *Dama con aves* (1918), por ejemplo, Best Maugard toma la figura femenina como motivo central, para situarla en medio de un fondo decorativo lleno de elementos orgánicos que nos remiten a la propuesta estética de su método de dibujo. (fig. 12) La mujer concebida por Best, de figura delgada y alargada, está vestida con un traje rosa y lleva entre los brazos un rebozo del mismo color pero en un tono más fuerte,¹⁰ su tez pálida, su cabello oscuro y el maquillaje recargado de los ojos acentúan un origen racial que poco tiene de mexicano, pues, contrariamente a lo que siempre se dijo de las mujeres plasmadas por Best Maugard, éstas parecen remitirnos más a los tipos raciales de otras culturas -como la hindú-, lo cual se acentúa especialmente a través del tratamiento del cuerpo femenino, ya que su delgadez, alargamiento y estatismo nos recuerdan también a las figuras etruscas o egipcias.

La mirada sesgada, que contribuye a realzar la inexpresividad y la posición del cuerpo, con la cadera ligeramente levantada y los brazos doblados, nos hace pensar más en un maniquí que en un ser de carne y hueso. Para pintar los pies de la mujer Best recurrió a una visión poco naturalista, acercándose a una solución de tono *naïve* y situándose fuera de un mundo de apariencias, pues finalmente, en conjunto, esta composición se resuelve especialmente en las líneas, remarcando así no sólo la planimetría de las formas sino también la distancia que el pintor establece entre su obra y el aspecto real de las cosas.

¹⁰ En este cuadro Best utilizó nuevamente las teorías del color al aplicar dos tonos diferentes de rosa, para crear al mismo tiempo contraste por medio de la intensidad, y armonía a través de la similitud en los colores, emulando con ello a pintores como Van Gogh. Véase Georges Roque, *op. cit.*, p. 88

Como fondo, que pareciera limitarse a una intención meramente decorativa que enmarca la silueta femenina, Best decidió poblar su cuadro de flores, mariposas y libélulas, destacando en esta fantasía ornamental las tres aves blancas situadas por encima de la cabeza de la mujer.

Recurriendo nuevamente a una interpretación en la que privilegiaremos el sentido simbólico, podríamos decir que en esta obra Best Maugard trata nuevamente un tema de su entera preocupación: el perfeccionamiento espiritual del hombre. Por ello, los primeros elementos a destacar en esta composición, son precisamente las tres aves que parecen estar suspendidas en el aire, con las alas abiertas, a la altura de la cabeza de la mujer. Las aves, en su simbología más general, representan, debido a su vuelo, la libertad frente a las restricciones de la vida terrenal y las relaciones entre el cielo y la tierra¹¹, aunque también representan los diferentes estados espirituales. En este caso, tratándose particularmente de tres palomas blancas, podríamos decir que la alusión claramente nos remite al Espíritu Santo y a la Trinidad, así como a la pureza y la sencillez.

La mariposa que se encuentra en el fondo, cerca del rostro femenino, es considerada en ciertas culturas como símbolo de la mujer, atribuyéndosele además una relación natural con las flores pues, al igual que éstas, suelen representar el alma de los muertos¹². Las mariposas, debido a su proceso de metamorfosis, señalan la muerte y la resurrección, es decir, la regeneración y la transformación en un nuevo ser, lo cual puede considerarse entonces como signo de la muerte iniciática.

El fondo que acompaña a la figura de la mujer, es una vegetación exuberante llevada a una máxima estilización para cumplir con su sentido decorativo, sin embargo permite también sintetizar el significado de esta obra, ya que la vegetación es una de las representaciones esenciales del carácter cíclico de toda existencia: nacimiento, maduración, muerte y transformación. Así, la vida vegetal representa, al igual que la mujer, la fecundidad y la promesa de una nueva vida, ambas son el símbolo de un ciclo natural que debe cumplirse, de ahí la analogía que se establece con el rito de iniciación, el cual aspira a lograr que el iniciado alcance esos estados de espiritualidad superior, los que son encarnados en esta composición por las tres aves que parecen revolotear en torno a la mujer.

¹¹ David Fontana, *The secret language of the symbols: a visual key to symbols and their meaning*. San Francisco, Chronicle Books, 1994, p. 86

¹² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 691, 1049.

A partir de dichos elementos decorativos, que están creados según los preceptos de la teoría pedagógica de Best Maugard, el artista buscó proyectar sus más profundas inquietudes, por ello no es casual que detrás de sus obras de tono mexicanista fueran continuas las alusiones simbólicas a este proceso de perfeccionamiento del ser humano en el cual el pintor creía firmemente. Sin embargo, deberían pasar muchos años para que Best Maugard se decidiera a tratar abiertamente sus convicciones teosóficas a través de su pintura.

En el desarrollo de su obra artística considerada como mexicanista, Best Maugard privilegió la presencia de algunos elementos que poco a poco se convertirían en la imagen aceptada, tanto al interior como al exterior, de un nacionalismo alimentado principalmente por la cultura popular y que no necesariamente respondía a la realidad concreta del país. De esta manera Best introdujo en el arte culto ciertos motivos como la china poblana, la tehuana o el charro, en un intento por definir "lo mexicano" en términos asequibles para cualquier persona.

En este sentido creó *Tehuana* (1919), una obra en la que utilizó un tema similar al de *Dama con aves*, es decir, una mujer que se sitúa al centro de la composición, enmarcada por un fondo decorativo que intenta simbolizar el paisaje del istmo. (**fig. 13**) En dicha obra la mujer fue representada vistiendo el traje típico de la región que, adaptándose a la sinuosidad de la figura femenina, ha sido interpretado con cierta libertad por el pintor, con el fin de resaltar la sensualidad de un cuerpo cuyas formas son visibles aún por encima de las ropas.

Para este cuadro Best utilizó nuevamente elementos que acentuaron el aire de exotismo oriental que el pintor gustaba de proyectar en sus composiciones, identificándose así con la estética del *Art nouveau*. Por ello, su tehuana pareciera personificar más a una mujer hindú que a una mexicana, ya que tanto su tipo racial -el perfil de su rostro- como los adornos que lleva puestos en cuello y brazos, nos recuerdan especialmente a la lejana India y no precisamente al propio territorio del Istmo.¹³ Los elementos decorativos que rodean a la tehuana, acentúan todavía más la visión de un entorno exótico que se presenta ante nuestros ojos como pintoresco, eludiendo toda referencia específica a la realidad de la región y su población.

¹³ Sobre esta interpretación que los pintores mexicanos hicieron del Istmo véase, *Del Istmo y sus mujeres, tehuanas en el arte mexicano*. Catálogo de la exposición. México, Museo Nacional de Arte, 1992, 197 p.

Para crear un fondo ornamental que complementara el carácter mexicanista de su obra Best Maugard utilizó nuevamente las líneas simplificadas de sus siete motivos - véase por ejemplo la constante presencia de la línea en zigzag o las espirales que crean las formas orgánicas- combinándolas según su propia metodología, para dar vida a un paisaje de exuberancia y fantasía. Así, el pintor trasladó directamente de su sistema pedagógico al lienzo una serie de motivos que él consideraba fiel reflejo del estilo nacional.

Una de las características primordiales en la obra de Best Maugard es el sentido decorativo que el pintor imprimió a sus composiciones, el cual algunas veces define la totalidad de la pintura y otras se limita simplemente al papel de elemento complementario dentro del conjunto de formas que se disponen en el cuadro, esto es, en ciertas obras de Best se advierte la expresión resuelta de las líneas que llevan hacia la síntesis de los contenidos, el volumen se pierde a partir de un dibujo planimétrico que ayuda a la vista a organizar las cosas en el espacio pictórico, y abunda la presencia de motivos ornamentales que se mueven libremente a través de la pintura. En cambio, otras obras del pintor manejan dos planos diferentes, uno en el que se sitúa casi siempre la figura humana, concebida tridimensionalmente, y otro que sirve como fondo decorativo, planimétrico, que podría ser considerado como una especie de escenografía que acompaña a la representación del primer plano.

De cualquier forma, la pintura de Best Maugard buscaba integrar los motivos ornamentales extraídos de vasijas, tejidos y demás creaciones de las artes populares, al ámbito de la alta cultura para buscar, a través de esta fusión, una nueva estética que delinea el carácter del arte mexicano. De ahí que se recurriera a soluciones que acentuaran la idea de una obra construida en un estilo plenamente decorativo utilizando los colores, las líneas, e incluso a personajes de tipo popular, para crear un conjunto que expresaba una nacionalidad en términos visualmente aceptables.

La mexicanidad que Best quería expresar por medio de sus pinturas, se fundamentaba principalmente en reconocer al arte popular como el auténtico origen y única inspiración posible para concebir un arte nacionalista. De esta manera, el pintor reducía las complejidades del ser nacional a siete formas geométricas que contenían, según él, el espíritu y la tradición artística mexicana, en una interpretación que en ocasiones resultaba un tanto simplista. Sin embargo, el nacionalismo pictórico de Best Maugard estaba encaminado a crear una imagen positiva de México, bella y armoniosa como sus sensuales tehuanas.

Las pinturas de "carácter mexicano" creadas por Best Maugard, tenían tras de sí los preceptos del *Método de dibujo* con los que el pintor pretendía enseñar a todos los mexicanos a proyectar sus más íntimas capacidades artísticas. En estas obras es interesante notar la manera en que el propio Best interpretaba su sistema, utilizando los motivos ornamentales de origen mexicano para crear la multiplicidad de formas que llenaban los espacios de sus obras.

Difícilmente Best Maugard habría podido limitarse estrictamente a los siete elementos que conformaban su vocabulario visual, para concebir todas las figuras que se representaban en sus composiciones. Como autor del método, Best establecía reglas a las que cualquier temperamento habría faltado en aras de una expresión plena, por ello, aunque el artista pugnaba por liberar la personalidad creativa, los preceptos de su sistema pedagógico contradecían esta posición al exigir al alumno un determinado estilo en su expresión artística, que estuviera de acuerdo con los conceptos estéticos que definían el contenido de la teoría bestmaugardiana.

Los siete motivos ornamentales del arte popular habían adquirido una importancia suma en el discurso de Best Maugard, pero en la práctica personal el artista subordinaba dichos elementos a las figuras centrales de sus obras, quedando éstos sólo como el complemento decorativo y no como el *leitmotiv* de la creación. De esta manera, podríamos decir que no existió una completa concordancia entre lo que Best expuso en su *Método de dibujo* y los resultados visuales de su obra pictórica, ya que el sistema era algunas veces más propositivo que la pintura y ésta no lograba adaptarse a los conceptos novedosos, al menos para el medio mexicano, que se vertían en la teoría pedagógica.

Así por ejemplo, el sentido geometrizzante de los elementos ornamentales, base del método, conducía hacia una concepción estética en la cual predominaba la elocuencia de las líneas, de tal manera, que se planteaba un incipiente abstraccionismo que privilegiaba la pureza de las formas por encima de la recreación exacta de la realidad concreta. En cambio la obra pictórica de Best Maugard nunca abandonó la figuración, decidiéndose siempre por proyectar formas reconocibles que nos hablaban de un mundo de realidades. Sin embargo el artista no comulgaba con la idea de que la pintura debiera ser una copia fiel de la realidad y de ello resultó una obra que exaltaba su sentido decorativo a través de la planimetría de las formas, y que respondía más plenamente a la personalidad artística de su creador.

En sus concepciones estéticas que exaltaban las virtudes de la expresión primitiva, Best Maugard encontró el punto justo para construir la imagen de un nacionalismo de raíces populares, que fuera capaz de penetrar en el lenguaje pictórico de los artistas mexicanos así como en los valores culturales de la sociedad posrevolucionaria. Por tal razón el pintor asumió su propia actividad creativa como un acto que ejemplificaba y que le permitía demostrar el sentido y significado de su *Método de dibujo*, cumpliendo así con los objetivos de su teoría pedagógica al consolidar la adaptación de la estética popular en el ámbito de la alta cultura.

Durante esta época en la que Best Maugard había concentrado todos sus esfuerzos en difundir las bondades de su sistema de enseñanza, la obra personal del artista fue abundante, si la comparamos con otros períodos de su carrera, y definida primordialmente por la unidad en el estilo y los temas que giraban siempre en torno a la definición visual de la nacionalidad.

En esta etapa de su producción, que abarca principalmente los años 1918 y 1919, Best Maugard busca exportar tanto su obra pictórica como su teoría pedagógica a los Estados Unidos, por ello pone el acento en el "carácter mexicano" de sus obras así como en el primitivismo y la ingenuidad de su expresión artística, pero también en la extremada estilización de su lenguaje de formas y en el cosmopolitismo de sus modelos, con el fin de encumbrar una mexicanidad que no estaba aislada del desarrollo cultural del resto de las naciones.

Dentro de este conjunto de obras de carácter mexicano, reunidas por primera vez bajo esta designación "Tempera Paintings, Mexican in Character" en la Galería Knoedler de Nueva York,¹⁴ podríamos destacar el *Retrato de la señora MacKeever* (**fig. 14**) por ser precisamente una pintura que se aleja de los parámetros que el propio pintor había concebido para dar vida a su estilo nacionalista. En este cuadro, tal vez hecho por encargo, Best se olvidó de su gusto por las líneas del cuerpo humano y decidió centrar su atención en el rostro, para captar así, la expresión un tanto irónica y distante de Marian MacKeever. Ahora el artista no se enfrentaba a las figuras impersonales que acostumbraba plasmar en sus obras ya que, al igual que en *Mi hermana* (**fig. 14a**), se ocupaba en proyectar la naturaleza de un ser real, y quizá por ello buscaba alejar cualquier rasgo que deshumanizara o que desviara la atención de lo que aquí se privilegiaba: la individualidad humana, enfatizada por medio de un acercamiento directo al rostro.

¹⁴ Karen Cordero, "Dos configuraciones...", *op. cit.*, p. 9.

En el caso del *Retrato de la señora MacKeever*, Best Maugard realizó una obra en la que evitó utilizar sus ya característicos motivos ornamentales de tipo mexicanista - esto debido quizá a la nacionalidad y al rango social de la modelo, ya que Marian MacKeever era una dama de la alta sociedad neoyorquina-¹⁵ resultando de ello una pintura bastante sintética que busca captar nuestro interés sólo a través del efecto que nos pueda sugerir la faz de la mujer. Por tanto pierden importancia los factores externos al ser humano, así como cualquier otro tipo de alusión a un entorno concreto que nos permitiera saber algo más de la retratada.

A diferencia de otras composiciones, en esta obra Best experimentó con el volumen para dar mayor humanidad a los rasgos femeninos, lo mismo hace en el retrato de su hermana Emma, y captar al mismo tiempo los detalles que pudieran revelar las líneas del rostro. De esta manera, el pintor plasmó a una mujer joven, de tez blanca y ojos claros (ataviada tal vez por un abrigo pardo que cubre su vestido rojo), con cabello corto y sombrero a la moda.

Un factor que también marcó la diferencia con respecto a otras obras del pintor, fue la notable economía de elementos dentro de la composición, pues Best Maugard se limitó evidentemente a la figura de la señora MacKeever y sólo utilizó un fondo de pequeñas nubes dispersas sobre un cielo intensamente azul, sin recurrir a sus ya comunes motivos ornamentales. En esta obra, resulta interesante notar que el pintor contrapone los elementos celestes a los terrenales, y que además envuelve a la retratada en una especie de neblina o de halo que parecen darle un tono de santidad, similar al de una virgen, lo cual opone a su vez, con la apariencia bastante mundana de la mujer.

En *Mi hermana*, al contrario, el artista concibió la figura de Emma Best en un primer plano mientras que en segundo plano utilizó un fondo decorativo, que integraba elementos mexicanistas como las aves, las flores y una pequeña fuente al extremo.

Si comparamos más detenidamente ambas obras veremos los detalles que singularizan la concepción del retrato de Marian MacKeever, así, por ejemplo, en la pintura de su hermana Emma, Best Maugard no hizo un retrato de cuerpo entero, sino que tomó la figura desde el pecho pero sin centrarse tan específicamente en el rostro femenino. Emma nos mira de frente pero su cuerpo está de lado, sosteniendo en la mano una flor, la señora MacKeever, en cambio, se encuentra de frente y no permite que ningún otro detalle desvíe nuestra mirada de su rostro ligeramente desafiante.

¹⁵ José Juan Tablada, "Arte y energía...".

Emma armoniza con el contexto decorativo del fondo pues éste no rompe con la unidad de la composición, sin embargo, en el retrato de Marian MacKeever hubiera resultado contrastante el uso de elementos decorativos, ya que en esta obra no se admiten rebuscamientos de tipo ornamental pues su intención es ser directa y simple, algo poco usual en el Best Maugard de esta época.

Si bien el *Retrato de la señora MacKeever* no corresponde en diversos aspectos al estilo nacionalista creado por Best Maugard, entonces ¿por qué identificarla como una obra de "carácter mexicano" si en ella no se integran plenamente los motivos ornamentales populares, que otorgaban a las creaciones del pintor su sentido nacional?. Dicho retrato es sólo un ejemplo de las obras que Best Maugard concibió alejándose de su teoría pedagógica y de los preceptos que en ella se vertían, para sujetarse a otras motivaciones y no precisamente a la necesidad de proyectar en su obra los lineamientos del *Método de dibujo* y de una estética primitivista.

El hecho de que esta pintura, así como otras que poco tienen de "mexicanista", sea comprendida dentro de tal designación, se debe especialmente a una visión creada por la crítica contemporánea al pintor que fue incapaz de cuestionar más allá el trasfondo de su obra en conjunto, calificándola invariablemente como ingenua, sincera o patriótica, buscando siempre adjetivos que eludían el verdadero análisis y que no hacían más que repetir las palabras del propio Best, en relación a las cualidades que debería poseer el arte "auténticamente mexicano".¹⁶

De ahí que las pinturas de Best Maugard fueran consideradas mexicanas sin más, pues finalmente él mismo proponía una estética de tipo nacionalista que reivindicaba la tradición de las artes populares, razón suficiente para que la crítica de la época delimitara sus juicios a partir de tales conceptos.

Sobre la relación entre la crítica y la obra de Best Maugard volveremos más adelante, por ello ahora sólo es importante destacar el hecho de que las creaciones del artista no pueden ser encerradas dentro de calificativos tajantes y excluyentes, como el que se refiere a su pertenencia nacional, pues de ello deriva una incomprensión del propio acto creativo y de las complejidades que lo definen.

¹⁶ Como ejemplo de lo dicho pueden consultarse algunos artículos como el de Luis Lara Pardo, "El arte nacionalista de Best Maugard", *op. cit.*, José Juan Tablada, *ibidem*, o "Adolfo Best Maugard: un gran pintor nacional".

Dando un salto de varios años en el orden cronológico que hemos decidido seguir para revisar la pintura de Adolfo Best Maugard, nos situaremos finalmente en el año de 1923 para estudiar una obra bastante singular dentro de la producción de nuestro pintor, la cual representa el trabajo no sólo más conocido sino también el más apreciado dentro del total de su creación artística.

Desde 1919 Best había restado dedicación a su obra pictórica personal, para centrarse casi exclusivamente en sus actividades pedagógicas, y en la concepción de espectáculos como los ballets para Ana Pavlova o la *Noche Mexicana*. Por tal razón son pocas las pinturas realizadas durante esta época en la que predominó, por parte del artista, el interés por difundir la estética nacionalista de su *Método de dibujo*, lo cual suponía también hacer frente a los vericuetos del trabajo burocrático que Best debía llevar a cabo como parte del equipo de José Vasconcelos. La creación personal pasó entonces a un segundo plano, ya que a Best Maugard le pareció más importante enseñar a otros a expresarse a través del lenguaje pictórico, para contrarrestar así la individualidad aislante de la actividad creativa.

En 1923 Best Maugard había logrado ya que su teoría pedagógica se difundiera como parte de los programas educativos de la SEP, y que su lenguaje pictórico mexicanista fuera aceptado por muchos como sinónimo de nacionalismo, tal vez por esta razón el pintor se decidió a concretar el ejemplo pleno de sus propuestas estéticas, a través de una obra en la que él mismo protagonizara los destinos de renovación espiritual y material del pueblo mexicano. De esta manera, Best Maugard llevó al espacio pictórico sus ideas y planteamientos con respecto al nacionalismo estético, pero también con respecto a un mesianismo que colocaba a la élite cultural mexicana en el papel de líder y guía dentro del proceso de reconstrucción que vivía el país.

El *Autorretrato* de Best Maugard es entonces la expresión de un pintor que busca exteriorizar la reflexión personal, que le ha llevado a cuestionarse sobre el lugar que ocupa dentro del cuerpo social y sobre la función que realiza como miembro de un conglomerado, en una época en la que se exige compromiso social por parte de los artistas. De alguna manera este *Autorretrato* significa el hecho de asumir una posición frente al desarrollo social y cultural nacionales, pero también frente a la propia creación, y hacerla patente a otros individuos, que serán los encargados de valorar no sólo a la obra artística en sí misma sino también la posición y las ideas manifestadas por el artista a partir de su obra.

Enfatizando la singularidad de su *Autorretrato* (**fig. 15**), Best concibió una pintura de grandes dimensiones que se opone al formato que acostumbraba usar en sus obras, las cuales por lo regular eran pequeñas pero llenas de minucia decorativa a la manera del arte oriental. En este cuadro Best Maugard toma de cuerpo entero su espigada figura -detalle interesante pues en su anterior *Autorretrato* (1922) aparece de medio cuerpo-¹⁷ para situarla en el centro de la pintura como un punto a partir del cual se ordenan los otros elementos de la composición. De esta manera, el pintor conceptualizó su espacio pictórico como si se tratara de un foro teatral, dividiéndolo por medio de un telón que separa el escenario, en el cual se sitúa Best, de un paisaje de fondo que hace las veces de escenografía.

Así, toda la obra es caracterizada por su sentido de teatralidad, que lleva a Best Maugard a concebirse a sí mismo como un actor o como el "maestro de ceremonias"¹⁸ de un espectáculo que podría ser la realidad misma.

Best Maugard, parado con los pies a medias entre el escenario y el fondo escenográfico, lleva puesto un austero traje gris, con lo cual nos da la impresión de encontrarnos frente a un empleado gubernamental o frente a un estricto profesor. Lo cierto es que esta imagen proyectada por Best contrasta notablemente con la interpretación realizada por Diego Rivera en su retrato protocubista de 1913, en el cual nos presenta al pintor como un auténtico *dandy*, *gentleman* extremadamente mundano y elegante, despreocupado de su entorno pero profundamente cuidadoso de su aspecto exterior. (**fig. 16**)

Al contrario de dicha idea, Best Maugard busca hacer patente su personalidad y la facultad de mando que de ella deriva, por tal razón acentúa su autoridad no sólo a través de la vestimenta sino también mediante el bastón que sostiene en la mano. La figura visiblemente alargada de Best domina el espacio con su presencia grave y solemne, la cual se contrapone a la vivacidad y el colorido de la escenografía que lo acompaña.

En su papel de director o de maestro de ceremonias el pintor nos dirige una mirada soslayada al voltear ligeramente su rostro hacia el espectador, signo que en vez de evidenciar una posible evasión nos sugiere la autoridad y el rol protagonista que Best busca desempeñar en el medio artístico y cultural mexicanos.

¹⁷ Karen Cordero, "Dos configuraciones...", p. 21.

¹⁸ *Ibidem*

En el paisaje de fondo, que funciona como escenografía teatral, el pintor decidió acentuar el sentido decorativo de su obra mediante la integración de algunos elementos -como el avión, el castillo o los postes de luz - que formaron parte del vocabulario visual que el propio pintor estableció, para ejemplificar sus conceptos estéticos en torno al arte popular.

La presencia de un avión y de un cableado de luz dentro de un paisaje de montañas y magueyes, nos podrían remitir al proceso de modernización al que se debía enfrentar el país en un momento de reconstrucción nacional, sin embargo resulta interesante notar que dichos elementos se inscriben precisamente dentro de una escenografía, acentuando con ello su condición falsa, en la que se mezclan libremente los motivos sin obedecer precisamente a la realidad, dicha sensación de falsedad se hace más evidente a través de los postes de luz que súbitamente se interrumpen, en una clara demostración de su intención ornamental.¹⁹

A pesar de ello, como nos dice Karen Cordero, es notorio el "interés de Best por integrar elementos del llamado 'arte popular' en un nuevo contexto de modernización social y modernidad plástica", adaptando su estética primitiva a los "objetos característicos de la modernidad urbana" y reinterpretándolos, de acuerdo con los lineamientos de su sistema pedagógico, en un afán por identificar los motivos de la imaginería popular con los símbolos del progreso material.²⁰

Pero existen elementos dentro de este fondo escenográfico que parecen desentonar con la intención general de la decoración, este es el caso sobre todo del castillo que se ubica a un lado del camino de magueyes; ¿qué nos podría señalar su presencia dentro de la escenografía teatral?, tal vez nada, pero integrándola al conjunto, podría significar la proyección de los intereses teosóficos que Best Maugard había adaptado paulatinamente a su creación artística, con el fin de definir un trasfondo ideológico y una motivación espiritual para su obra.

En este sentido, el *Autorretrato* incorpora una serie de motivos que nos señalan la necesidad por parte del pintor de articular un discurso teosófico que le permitiera explicar la finalidad de su propia creación. Así, por ejemplo, podemos observar dentro de dicha obra que la figura de Best Maugard tiene detrás de sí un camino de magueyes el cual, al coincidir con el bastón que el artista lleva en la mano izquierda, crea un

¹⁹ Este detalle decorativo, por ejemplo, parece común a los alumnos de Best, pues también lo encontramos en la obra *Tepito* (1923) de Abraham Angel.

²⁰ Karen Cordero, "Dos configuraciones...", p. 19

triángulo que domina el centro de la pintura. El triángulo, en tanto símbolo de la Trinidad divina, podría hacer referencia entonces a la doctrina mística y espiritual de la teosofía relacionada con la creencia en un ser supremo.

Por otra parte, el bastón que sostiene Best Maugard nos habla de una capacidad de poder y mando, no sólo en el orden intelectual y en la jerarquía social sino también en el orden espiritual, este es el elemento que señala a un maestro, guía indispensable en el proceso de iniciación. El bastón simboliza también el sostén de la marcha del pastor y del peregrino, lo cual nos habla de un camino por recorrer, en este caso el de la regeneración.

En el *Autorretrato* observamos también, que el castillo que se encuentra hacia un costado de la figura del pintor, se levanta por encima de unos riscos protegiéndose así de cualquier peligro exterior, con lo cual crea la impresión de calma y seguridad. Sin embargo, el castillo es considerado además como símbolo de trascendencia espiritual, de ahí el sentimiento de protección que proyecta. Saliendo de los peñascos sobre los cuales se levanta el castillo, nace una cascada que representa un movimiento descendente que alterna con la sensación de ascendencia que emana de la montaña.

Dentro de este paisaje ornamental vemos además un sol (naturaleza) y un avión (tecnología), colocados al mismo nivel que la cabeza de Best Maugard, dos elementos que pertenecen al dominio del aire y que de alguna manera son la materialización de su fuerza. Ambos simbolizan la preeminencia de la mente y el pensamiento, síntesis de la inteligencia cósmica.²¹

Al analizar dichos elementos en conjunto a través de la perspectiva que nos ofrece la interpretación del significado que trasciende lo aparente, observamos que el *Autorretrato* de Best Maugard parece adquirir una nueva dimensión, pues no sólo representa los planteamientos estéticos y pedagógicos concebidos por el pintor sino también su interés por la doctrina teosófica, ya que cada uno de los motivos que hemos señalado simboliza el proceso de transformación y perfeccionamiento al cual aspira la teosofía, de ahí que el pintor se presente a sí mismo como maestro y guía, papel que posiblemente asumía dentro de la sociedad teosófica.

²¹ Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 160, 182, 261, 951.

Retomando nuevamente el sentido formal de la obra, vemos que el pintor recurrió especialmente a los planteamientos de su *Método de dibujo* con el fin de que su *Autorretrato* proyectara el carácter de la estética popular, haciendo hincapié en la concepción ingenua y primitiva de las formas y en el uso de colores encendidos, al estilo de las artesanías mexicanas, para demostrar no sólo la viabilidad de su teoría pedagógica, sino también para hacer de su arte un ejemplo de autenticidad y nacionalismo artístico.

De esta manera, Best Maugard creó una obra en la que todas las formas se delimitan claramente por la línea gruesa del dibujo, haciendo que el trazo continuo y la pincelada acentúen el sentido de simplificación que intentaba señalar en su pintura, con lo cual el artista busca remitirnos claramente al arte popular e infantil, imitando la manera sintética y planimétrica de concebir las formas que caracteriza a estas manifestaciones.

A través del *Autorretrato*, Best Maugard recogió también sus propuestas en torno a la necesidad de impulsar la expresión sincera de las ideas y emociones, desechando los "prejuicios académicos" que entorpecían "las facultades latentes del arte" que subyacían en todos los individuos.²² Por tanto, su pintura buscaba acercarse a un arte *naïve* que no entendía de proporciones ni de perspectiva sino sólo de emociones e impulsos creativos.

Así por ejemplo, Best intenta crear un primitivo sentido de profundidad, pintando más pequeño lo que aparentemente se encuentra lejano y más grande lo que está cerca, tratando de subrayar con ello la premeditada ingenuidad de la composición. De igual manera, el pintor abandonó ciertos recursos estéticos -esto se manifiesta nuevamente a través del rompimiento de la simetría y la proporción- para concebir formas imperfectas que dieran la idea de un arte sin pretensiones académicas.

A pesar de esta posición que reivindicaba las expresiones antes ignoradas por el arte culto, democratizando los espacios artísticos y transformando los valores estéticos, Best Maugard no pudo sustraerse al paternalismo de las élites culturales tan común en nuestro país, ya que desde su *Autorretrato* adoptó el papel de maestro y guía (no sólo en las doctrinas teosóficas), utilizado para ello diversos símbolos pero también el recurso de aislar su figura del resto de la composición, mediante el contraste de colores que se produce entre el gris de su traje y los amarillos, azules, verdes y rojos que

²² Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo... op. cit.*, p. 20

dominan el resto del conjunto.²³

Así Best estableció una distancia entre su figura y el entorno popular al cual intentaba evocar, por ello se encuentra parado sobre un escenario, por encima de quienes pueden estar observándolo, dirigiendo el desarrollo de los acontecimientos, pero también dominando dicho devenir desde una posición privilegiada, lo cual finalmente iba más allá de la mera representación, pues a través de su propia creación artística y de sus concepciones estéticas se hizo evidente la mirada ajena y distante, con la que Best Maugard intentó captar las emociones artísticas populares, emanadas de un grupo social al cual no comprendía en toda su complejidad debido a la irremediable brecha social y cultural que le impedía crear una visión de lo mexicano exenta de idealismos.

De acuerdo con Jean Charlot, esta brecha fue un factor importante que impidió al pintor seguir el camino creativo que podría haberlo conducido hacia el muralismo ya que, según nos explica, "Best soñaba con un arte tan exclusivo, que haría a un lado hasta a los aristócratas...", una pintura que parecía ir en contra del "arte por el pueblo y para el pueblo" concebido por los muralistas.²⁴

Hacia 1922 Best Maugard recibió el encargo, por parte de José Vasconcelos, de pintar con "fantásticos dibujos" los salones de recepción y el despacho privado que el ministro ocuparía en el nuevo edificio de la Secretaría de Educación, sin embargo por alguna razón Best nunca inició los trabajos para tal proyecto y finalmente estos espacios fueron destinados a la obra de Roberto Montenegro.²⁵ La decoración de estos muros habría significado tal vez, un primer paso hacia la identificación de la nueva estética preconizada por pintores como Rivera o el mismo Charlot pero, como éste último nos señala, Best Maugard parecía desentonar con los objetivos y los métodos del muralismo, debido sobre todo a ese trasfondo social que parecía distinguir al pintor y al hecho, de que el misticismo que permeaba su trabajo era " incompatible con la acción",

²³ Es posible que en la organización de su paleta Best Maugard acudiera nuevamente a las teorías del color para definir la disposición cromática del *Autorretrato*, pues es evidente el especial uso que hace de los colores primarios para establecer el contraste con los tonos grises. En este sentido cabría también el supuesto, de que el pintor se guiara en su lenguaje cromático a partir de los planteamientos teosóficos en torno al significado espiritual de los colores, lo cual sin ser sencillo de comprobar resultaría factible dados los antecedentes del pintor. Sobre los planteamientos teosóficos en relación al color, véase el capítulo "Color sin teoría" en la obra de John Gage, *Color y cultura...*, pp. 247-268.

²⁴ Jean Charlot, *El renacimiento ...*, p. 86.

²⁵ *Ibidem*, pp. 293, 294.

concepto que explicaba bien los ideales estéticos del muralismo.²⁶

A pesar de estos factores que Jean Charlot consideró determinantes, para explicar la personalidad artística de Best Maugard como opuesta al muralismo, lo cierto es que nuestro pintor reveló a través de su *Autorretrato* algunos puntos de coincidencia con la estética de dicho movimiento. En este sentido Best Maugard se acercó nuevamente a su antiguo compañero Diego Rivera, para compartir con él los elementos de un lenguaje pictórico que intentaba proyectar las ideas de modernidad y progreso tan importantes para ambos artistas.

El primer detalle en el que se advierte esta afinidad entre Best Maugard y los muralistas, es en el monumentalismo que caracteriza al *Autorretrato*. No hablamos sólo de la inusual dimensión que define y singulariza este cuadro, sino también del tratamiento de las formas, las cuales parecen haber sido concebidas y dispuestas para ocupar las grandes superficies de los muros. Así por ejemplo, al observar la alargada figura del propio pintor podemos remitirnos a la obra del Greco, la cual fue estudiada concienzudamente por Rivera y Best durante su estancia en Toledo.

Otro aspecto que nos permite considerar la posibilidad de este vínculo, es la presencia de elementos iconográficos similares en la obra de ambos pintores. En los murales realizados por Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, se observan, a lo largo de varios paisajes de tono rural, algunos motivos que articulan, en primera interpretación, un discurso de mecanización y modernidad del campo mexicano que podría atribuirse también al *Autorretrato*. Un ejemplo de esto se encuentra primeramente en las escaleras del patio "del trabajo". En el panel (113) denominado "La justicia proletaria y mecanización del campo", Rivera utilizó elementos familiares al vocabulario visual de Best Maugard.

En un paisaje en el que campesinos mexicanos trabajan cultivando maíz se pueden observar los primeros signos patentes de la modernidad: un tractor, una presa, postes de alta tensión, un avión y postes de luz; símbolos que de alguna manera daban cuenta de la fe que una gran parte de la intelectualidad y de la élite artística mexicana había depositado en las "bondades de un futuro industrializado",²⁷ confianza que tanto Rivera como Best parecían compartir. Por otra parte, en el panel titulado "El hogar tan querido" (Patio de las fiestas, muro norte) el motivo de un avión en medio del

²⁶ *Ibidem*

²⁷ Irene Vázquez Valle, *op. cit.*, p. 2

paisaje rural se repite, reiterando la idea de la integración de México al grupo de naciones modernas e industrializadas.

El uso de elementos visuales comunes en estos pintores, es parte de un intercambio a nivel artístico e ideológico que se estableció entre ambos desde los años en que compartieron sus experiencias personales en Europa, esta relación sin ser necesariamente continua y estrecha dejó huellas en el pensamiento y en la obra de cada uno.

Pero en el caso que estamos tratando ¿quién fue el primero de los pintores que utilizó elementos iconográficos como el avión o los cableados de luz para asimilarlos en su léxico visual? Al parecer fue Best Maugard quien encontró en dichos motivos un carácter simbólico, o cualquier otra particularidad, que le llevó a integrarlos como parte del universo de formas que transmitió a sus alumnos a través del *Método de dibujo*.

José Vasconcelos consideraba que Diego Rivera tal vez se había inclinado por los "temas nacionales", tras escuchar hablar a Best Maugard durante el viaje que los pintores realizaron junto al ministro en su gira por Yucatán.²⁸

Por tanto, es posible que después de dicho viaje Rivera y Best reanudaran su amistad y cierto intercambio artístico, lo cual nos sugiere que el muralista haya podido conocer de cerca la obra mexicanista realizada por su colega.

Para marzo de 1923 Best Maugard parecía haber avanzado en la ejecución de su *Autorretrato*,²⁹ única pintura en la que plasmó los motivos iconográficos antes citados, es por ello que sugerimos la viabilidad de que Rivera encontrara interesantes dichos elementos y que coincidiera con Best en su interpretación, decidiendo llevarlos también, en su particular apreciación, a los muros de la Secretaría de Educación Pública.

²⁸ Citado en Jean Charlot, *op. cit.*, p. 174.

²⁹ Relatando los detalles sobre una tertulia en casa de José Juan Tablada, Hernán Rosales comentó: "...Best Maugard silencioso, con su perfil un poco Duque de Guisa apenas expresaba: 'Sí, el Autorretrato... hay algo de eso'". De esta mención deducimos entonces que Best preparaba o estaba concluyendo su segundo Autorretrato, ya que el primero fue menos conocido que la obra a la cual nos referimos. Véase, Hernán Rosales, "Tablada y los artistas mexicanos", en *El Universal Ilustrado*, núm. 303, 1 marzo 1923, pp. 25, 26, 48.

Aunque los paneles referidos datan de 1926 y 1928, el proyecto se remonta tal vez hacia 1923, época en que Rivera inició sus trabajos en el edificio de la secretaría y Best aplicaba su sistema en las escuelas del Distrito Federal. Finalmente cabe decir, que ambos pintores coincidieron también en la necesidad de representar, cada uno a partir de sus propias circunstancias, lo que consideraron parte constitutiva de su quehacer artístico: el rito iniciático y los conceptos propios de las logias. De esta manera, podemos observar, que un pintor como Best Maugard puede considerarse como el antecedente o el vínculo que señaló una continuidad, y no un rompimiento, entre el muralismo y las tempranas corrientes pictóricas de los años veinte.

Después del análisis que significó la concepción del *Autorretrato* y de la contundente afirmación de su papel como artista y como ser humano, Best Maugard definió el sentido de su quehacer artístico alejándose de la expresión pictórica, para dar paso a un artista preocupado por explotar diversas vetas y matices de su inspiración a través de otras manifestaciones estéticas. Pocos son los ejemplos de la pintura de Best Maugard desde 1923 hasta los años cincuenta, época en la que el artista retomó plenamente su labor dando a conocer una serie de obras cuyo atributo primordial radicaba en su interés por los aspectos espirituales del carácter humano, interés que se traduce visualmente por medio de rostros de mirada intensa e inquisitiva que parecen invitar a la exploración del ser interno.

Sin duda en este período de su carrera, Best Maugard logró incorporar sus preocupaciones filosóficas al ámbito pictórico marcando así una importante evolución con respecto a su obra anterior, la cual obedecía no sólo a los motivos y necesidades propias del artista sino también a un desarrollo general del arte mexicano, y a un proceso social y cultural con el cual Best estaba comprometido personal y laboralmente. Esta razón marca la principal diferencia entre la búsqueda nacionalista, de una pintura que intenta transformar los criterios estéticos de la sociedad en la que se define, y otra que se resuelve en su búsqueda trascendental del perfeccionamiento humano, objetivos últimos que implican necesariamente resultados visuales diferentes, manifiestos en dos momentos creativos separados por casi treinta años de crecimiento y aprendizaje.

Con respecto al período de tiempo que delimita nuestro estudio de la obra de Adolfo Best Maugard, podemos decir que el desarrollo de nuestro artista, desde sus tempranas creaciones hasta sus pinturas de tono nacionalista, fue caracterizado en

todo momento por una plena identificación con la estética modernista, la cual le permitió transitar paulatinamente hacia la asimilación de los planteamientos estéticos de diversas corrientes vanguardistas como el primitivismo y el cubismo, para dar forma a un estilo personal que otorgaba objetivos definidos y específicos al quehacer artístico y que intentaba responder así al momento histórico en el que se desarrollaba.

Después de un período en que Best trabajó por delinear un lenguaje pictórico propio, que proyectara las ideas y propuestas que impulsaban los mecanismos de su creación, el pintor fue capaz de dar vida a una obra que resumía en sí misma las aspiraciones individuales pero también las motivaciones de tipo social, que sustentaban al proyecto estético nacionalista que él mismo ofrecía como una alternativa para la renovación del arte mexicano.

De esta manera Best Maugard se nos presenta entonces, como un artista preocupado especialmente por el proceso creativo más que por el resultado visual; por la reflexión, el aprendizaje y las motivaciones que están detrás de la obra pictórica, de ahí que insistiera siempre en la necesidad de impulsar las capacidades artísticas del ser humano y de ofrecer los medios para lograr la plena libertad expresiva del individuo. Así, la obra pictórica que Best Maugard realizó durante estos años sólo se explica a partir del sistema pedagógico concebido por el pintor, pues el *Método de dibujo* y su propuesta estética mexicanista fueron el motor principal y la causa de su pintura, resultando de ello una relación indisoluble que sólo es muestra de las diversas facetas que puede expresar el temperamento creativo de un artista.

3.2 La crítica en torno a la obra de Best Maugard

Las opiniones y el análisis de la crítica con relación a la obra de cualquier artista, han permitido el estudio y comprensión del trasfondo, de lo visible e invisible que conforma el conjunto de un quehacer dedicado a la expresión de ideas y emociones a través del arte. Sin embargo la crítica también ha contribuido a establecer concepciones sobre artistas y corrientes artísticas, que con el paso de los años se han seguido aceptando como una definición del fenómeno en sí, dificultando con ello la formulación de nuevas interpretaciones que contribuyan a la gradual revaloración del tema.

Esta tendencia que impide superar los conceptos que han mostrado ya sus inconsistencias a partir de la evolución continua del arte, es evidente en diferentes momentos dentro del desarrollo artístico de nuestro país durante el pasado siglo, pero también es manifiesto ante la escasa atención que han merecido, por parte de los estudiosos, diversos artistas y corrientes que son ajenas a las grandes vertientes artísticas en que se ha dado por dividir el análisis de las artes plásticas del siglo veinte mexicano.

En el caso particular de Adolfo Best Maugard, la crítica contemporánea al pintor fue un factor de suma importancia en la concepción de una serie de criterios y valoraciones que definieron siempre las creaciones y la figura de este artista, impidiendo de alguna manera que el análisis en torno a su trabajo artístico evolucionara a la par que lo hacía la propia obra. Al enfrentarnos a la pintura de Best Maugard, teniendo como referencia las opiniones emitidas por la crítica de su tiempo, hemos encontrado una actitud que a pesar de resultarnos común no deja de parecernos significativa: la conformación de grupos tanto a favor como en contra de la obra concebida por este pintor.

Tomando en consideración el momento histórico en el cual se desarrolló la carrera de Best Maugard, podemos comprender que dicho fenómeno obedezca tal vez al hecho de que el ámbito cultural mexicano estaba experimentando profundas e importantes transformaciones, que buscaban delinear los nuevos rumbos del arte y la educación en nuestro país a partir de los proyectos planteados por los grupos cercanos al poder, de ahí que se intentara establecer una propuesta hegemónica que significaría la preeminencia de un proyecto y un pensamiento que definirían los contenidos y elementos constitutivos de la cultura nacional.

Así, Best Maugard fue identificado con una postura artística de tipo nacionalista que se integraba bien con las propuestas educativas y estéticas de José Vasconcelos, las cuales no siempre gozaron de un pleno consenso entre la intelectualidad mexicana. De ahí que el trabajo del pintor se criticara también como parte del proyecto vasconcelista y como símbolo de un nacionalismo pintoresco que carecía de compromiso social, valoraciones que si bien traspasaban el mero terreno artístico no dejaban de obedecer a criterios en los que el arte y la política se confundían naturalmente.

Emitir una valoración favorable o contraria a un pintor como Best Maugard, significaba en muchos casos la expresión de una postura con relación a la cultura nacional y al sentido y carácter que debía poseer, por tanto a partir de tales opiniones se establecía cuál era la tendencia y el proyecto que se apoyaba. De esta manera, buena parte de la crítica contemporánea a Best Maugard valoró la obra de este pintor tomando en cuenta no sólo los elementos de tipo estético, sino también los intereses políticos que sustentaban las diversas facciones de la élite cultural mexicana.

Con dicha afirmación no intentamos descalificar o restar importancia a la crítica en torno a la obra de Best Maugard, lo que buscamos es comprenderla y explicarla, para así poder emitir nuestros propios puntos de vista sobre el trabajo del artista. Creemos que ninguna opinión está exenta de cuestiones que van más allá de lo puramente estético, pues finalmente tanto el artista como el crítico responden a un trasfondo ideológico y a un contexto histórico y cultural, por ello, al adentrarnos en la crítica tenemos también en consideración los factores externos que, creemos, pudieran haber influido en la valoración de la obra y las propuestas de Best Maugard, valoración con la que podemos concordar o diferir pero que finalmente nos ayudará a tener una visión más completa acerca del trabajo de nuestro pintor.

La carrera de Adolfo Best Maugard adquirió notoriedad ante los ojos de la crítica, después de varios años en los que el pintor había trabajado en México y Europa buscando los elementos y contenidos que definieran el sentido de su obra artística. En la temprana época de su desarrollo, Best Maugard enfrentó la difícil situación de dar a conocer su producción en un ámbito en el que su propuesta pictórica resultaba bastante convencional, pues ésta se inscribía en una corriente paisajística que no difería mucho del estilo que seguían otros jóvenes pintores.

De ello derivó que, como ya mencionamos en el primer capítulo de este trabajo, en la Exposición del Centenario de 1910 la prensa recibiera su obra con una actitud indiferente, pues sólo se dedicaron fríos comentarios a los paisajes exhibidos por el pintor en dicha muestra.

Un factor que también contribuyó al hecho de que Best Maugard despertara poca atención por parte de la crítica durante sus inicios, fue el que continuamente se le confundiera con Fernando Best Pontones, el cual gozó de cierta popularidad entre los críticos hacia principios de los años diez para después sumirse en un completo anonimato tras colaborar con Best Maugard en su proyecto pedagógico nacionalista.

Al igual que sucediera con muchos de sus contemporáneos, la mirada de la crítica se posó en la obra de Best Maugard después de su estancia en Europa, de donde regresó con los primeros bosquejos de lo que sería su sistema para la enseñanza del dibujo. Sin embargo los primeros éxitos y controversias en torno a la obra del pintor se originaron no por su obra pictórica específicamente, sino a partir de la realización del *Ballet Mexicano* que Best Maugard concibió especialmente para la bailarina Ana Pavlova, tomando los elementos y propuestas de su incipiente teoría nacionalista para transportarlos al espacio del ballet a través de escenas en las que se integraban los motivos extraídos del arte popular, como símbolo inequívoco de la mexicanidad, a una expresión cultural que se consideraba propia de los altos círculos sociales. Así, las chinias poblanas y los charros que protagonizaban la fantasía de Best, fueron para muchos una acertada estilización de los temas populares: "...sobre temas genuinamente mexicanos se ha compuesto un conjunto tan hermoso, tan expresivo, de tanta unidad y tan completo, como las composiciones del ruso León Baskt".³⁰

También llamaba la atención el hecho de que las danzas mexicanas fueran interpretadas por una bailarina clásica, adaptando los movimientos coreográficos del ballet a los bailables típicos que, "*estilizados y redimidos*", adquirirían una nueva dimensión ante los ojos de una audiencia ajena a cualquier contacto con las manifestaciones de tipo popular.³¹

³⁰ Luis Lara Pardo, *op. cit.*, p. 17

³¹ Véase Buffamalco, "La Fantasía Mexicana-Ballet de Mérito", citado en Karen Cordero, "Para devolver su inocencia...", p. 16.

Esta presencia de la imaginería popular en los terrenos de la alta cultura, fue precisamente lo que provocó comentarios contrarios a la realización de Best Maugard, ya que otro sector de la opinión pública postuló el mal gusto y la vulgarización en que se sumía al ballet al exponerlo a este tipo de experimentos, a pesar de ello la balanza se inclinó a favor del *Ballet Mexicano* y de ello resultó que Ana Pavlova lo representara en varias ciudades del extranjero, y que el propio Best repitiera incansablemente su fórmula en diversos eventos organizados para la alta sociedad estadounidense.

Los primeros reconocimientos de la crítica llegaron para Best Maugard durante su residencia en Estados Unidos, ya que tanto la opinión extranjera como la mexicana favorecieron al pintor con elogiosos comentarios sobre las exposiciones y la obra que realizaba en aquél país. De ello dio cuenta detallada el crítico y poeta José Juan Tablada el cual, desde Nueva York, dedicó numerosos artículos a reseñar las actividades de Best Maugard y a recoger las consideraciones de las publicaciones estadounidenses con relación al trabajo de su compatriota. De alguna manera fue Tablada quien concibió la imagen de "mexicanista" que acompañó a Best durante toda su carrera, pues el crítico, quien compartía también esa fe en el renacimiento del pueblo mexicano a través de sus raíces populares, fue el defensor más convencido de la obra del pintor de quien siempre elogió su profundo nacionalismo.

Para Tablada, Best Maugard era un "cautivador artista" que contribuía a "reivindicar los fueros de espiritualidad y de cultura que parecían haber muerto entre nosotros y a reanudar esa tradición artística nuestra...", el poeta consideraba además que la "función estética" que Best realizaba en el extranjero era una "función social que contribuía moralmente al bienestar de la comunidad ", ya que por medio de su arte el pintor apoyaba efectivamente la concepción de un México exótico y pacífico que se buscaba proyectar hacia el exterior, pero especialmente hacia Estados Unidos.³²

Tablada se encargó de avalar con su reputación como crítico el éxito de Best Maugard en el extranjero y gracias a ello, la obra del pintor empezó a ocupar los espacios de la prensa nacional. Con sus propios artículos y apreciaciones en torno a la obra de los artistas mexicanos que radicaban en Estados Unidos, Tablada hacía una fuerte labor de promoción que buscaba incidir en la opinión pública estadounidense y mexicana,³³ no sólo para llamar la atención sobre la obra de determinados pintores sino también para erigirse a sí mismo como la máxima autoridad en arte mexicano, de

³² José Juan Tablada, "Arte y energía...".

³³ A este respecto véase Hernán Rosales, *op. cit.*

ahí que posteriormente se criticara el monopolio en cuestiones artísticas nacionales que el poeta había establecido en Nueva York

En un primer momento la crítica mexicana apreció la obra de Best Maugard a través de la mirada de José Juan Tablada, haciéndose eco de las consideraciones emitidas por éste y compartiendo la visión que se había construido del pintor, en la cual se exaltaban su "clarividencia" y capacidad para comprender la riqueza artística del arte popular mexicano. Fue así como a su regreso de Estados Unidos, hacia finales de 1920, el pintor se encontró con un ambiente propicio y bastante receptivo a su trabajo, lo cual se reflejó especialmente en las opiniones de la prensa mexicana que coincidía en apreciar a la obra de Best Maugard como un factor que ayudaría a definir un nuevo sentido para el arte nacional:

Pero su obra, por mucha que sea la gloria y el provecho que a su autor traiga, tendrá todavía mucha mayor trascendencia como obra nacional. Despertará el espíritu artístico de los mexicanos, les marcará nuevas rutas, les convencerá de que puede y debe hacerse un arte nacional, y que, en vez de ir a beber en las fuentes del clasicismo europeo, que nada nuevo tienen que ofrecer, al genio ingenuo, sutil y paciente de los artífices nativos, humildes pero intensamente apasionados de su arte primitivo.³⁴

Fausto Ramírez nos habla del optimismo que despertó entre la crítica el retorno 'triumfal' de Best Maugard a la patria, "desbordado optimismo compensatorio" que en una actitud de exaltado tono nacionalista mostraba ya la idea del advenimiento de un renacimiento artístico mexicano.³⁵

Tablada se había encargado de resaltar el carácter nacional de la pintura de Best y también las raíces populares a las que aludía el pintor a través de su vocabulario visual, por ello, de vuelta en México, la prensa se ocupó de introducir a Adolfo Best Maugard como "un gran pintor nacional" cuyo mérito principal radicaba en su redescubrimiento del "espíritu verdadero de nuestro arte primitivo".³⁶

Best Maugard era considerado entonces como uno de los pintores que encabezaba las nuevas tendencias del arte mexicano, arte de exportación que serviría para dar otra visión del país, alejada de la imagen de salvajismo y belicosidad que se tenía de México en el extranjero. Por ello, a su regreso, la crítica hizo especial énfasis en las exposiciones que el pintor había realizado en la galería Knoedler de Nueva York

³⁴ Luis Lara Pardo, *op. cit.*, p. 17.

³⁵ Fausto Ramírez, *Crónica de las artes...*, p. 124.

³⁶ "Adolfo Best Maugard, un gran pintor nacional", en *El Universal Ilustrado*, núm. 190, 23 de diciembre de 1920, p. 15.

y en el Arts Club de Chicago, ambas en 1919, además de elogiar su participación en la exposición de artistas independientes que se llevó a cabo en el Hotel Waldorf Astoria hacia principios de 1920. En las reseñas dedicadas a la obra del pintor se destacaba especialmente el hecho de que Best Maugard hubiera desafiado "el vendaval anti-mexicano que soplabla con furia" en los Estados Unidos, para mostrar al público estadounidense sus pinturas de carácter mexicano.

Así por ejemplo, en su artículo publicado en *Revista de Revistas* Luis Lara Pardo hace notar que el trabajo de Best había logrado llamar la atención de la crítica neoyorquina, en este caso de Huneker Gibbons, a pesar de su estilo moderno y de sus alusiones nacionalistas.³⁷

Por su parte, Tablada se encargó de resumir la labor de Best Maugard en Estados Unidos:

Los diarios que antes hablaban de mil actividades siniestras a que los mexicanos nos habíamos entregado, para no ser menos, en la sinfonía de la guerra mundial, hablan hoy de la cultura mexicana; de los prodigios escultóricos indígenas; de las catedrales de la colonia; de nuestro sentimiento plástico; de nuestra leyenda de arte; de la nao de China; de los telares de Saltillo de la cerámica tapatia, de la loza de Puebla, de nuestra industria, de nuestro arte, de nuestro ideal estético, en fin, que es la única contribución positiva que podemos ofrecer a la humanidad como prenda en el concurso universal de la civilización... Y todo causado por un artista que sobre el (ilegible), que aún perdura, de las catástrofes pasadas, viene a prender sobre esta ciudad férrea y trepidante, su obra matizada y ligera como si deseara borrar la tormenta de ayer con la curva armoniosa de un arcoiris.³⁸

Las apreciaciones con relación a la obra de Best Maugard confluyeron en un mismo punto que señalaba sobre todo ese tono ligero, ese "espíritu tropical" y la ingenuidad que la crítica creía advertir en los lienzos del pintor, por tanto, las creaciones de Best fueron admiradas especialmente por la efectividad que habían demostrado en el desarrollo de su "función social", al "crear una corriente de optimismo y de confianza" que anunciaba la redención del pueblo mexicano, antes incivilizado y salvaje. Estas opiniones, transformadas gradualmente en lugar común, dejaban en segundo plano el análisis formal de la obra, la alusión a sus cualidades plásticas y los aspectos meramente estéticos, para destacar sólo aquellos elementos que se integraban al cauce nacionalista que comenzaba a acentuarse en el ámbito cultural mexicano hacia principios de los años veinte.

³⁷ Luis Lara Pardo, *op. cit.*, p. 17.

³⁸ José Juan Tablada, "Arte y energía...", *op. cit.*

De esta manera, el trabajo de Best Maugard fue analizado con cierta complacencia por parte de la crítica y pocas voces emitieron alguna opinión contraria al artista al menos durante algún tiempo, pues poco después serían manifiestos diversos puntos de vista que cuestionaron tanto la pintura como al sistema pedagógico de Best, mostrando algunas discrepancias a nivel ideológico y estético con respecto a los conceptos y planteamientos que sustentaban la obra del pintor.

Sin embargo, hacia 1921 las propuestas de tipo nacionalista tomaron fuerza dentro del medio cultural mexicano y fue evidente entonces la aceptación de los temas populares dentro de las diversas manifestaciones artísticas como la pintura, el teatro o la literatura. Por tanto no fue casual que en septiembre de ese mismo año se festejara el Centenario de la Consumación de la Independencia, exacerbando con toda fastuosidad el asunto de la mexicanidad al concebir un programa de eventos en el que se articuló por primera vez la posición estética, social y política del Estado posrevolucionario.

Para estas celebraciones Best Maugard presentó su *Noche Mexicana* un espectáculo en el cual proyectaba su visión acerca del arte mexicano, mezclando los elementos de la imaginaria popular a través de una mirada que los estilizaba y "embellecía" para poder vincularlos a las expresiones del arte culto y al gusto de la sociedad mexicana. Así, la fiesta creada por Best fue uno de los números más aplaudidos durante los festejos del Centenario dedicándosele efusivos comentarios en la prensa que resaltaron especialmente el carácter mexicano del evento, calificándolo como el momento que marcaba "una nueva etapa en las manifestaciones artísticas del país".

El artículo aparecido en *El Universal Ilustrado* ejemplifica bastante bien la recepción que tuvo la *Noche Mexicana* entre la opinión pública:

No cabe duda que el esfuerzo máximo de las Fiestas del Centenario se tradujo en la 'Noche Mexicana', generoso esfuerzo de difusión nacionalista, bello ademán de mexicanismo... Como se anunció precisamente, la Comisión de festejos para el Centenario de la Independencia, quiso mostrar en esa 'Noche Mexicana' el alma de la República, dispersa y casi olvidada por los intelectuales exóticos y por el pueblo que hasta ahora principia a mostrarse, haciendo palpable igualmente su estupenda floración...³⁹

Poco tiempo después la *Noche Mexicana* se presentó en el Teatro Arbeau y la crítica se dividió nuevamente en sus apreciaciones, de ello dio cuenta Jerónimo Coignard:

³⁹ "La Noche Mexicana...", *op. cit.*, p. 26

...¿es que realmente los bailables mexicanos no tienen ningún valor?, ¡Oh no! Es que chocan contra el 'snobismo' del público semi-culto que va a los teatros... Los bailables presentados en la Noche Mexicana y después en el Teatro Arbeu no son, sin embargo, merecedores del desprecio que la llamada crítica teatral afecta. Son, por el contrario, dignos de calurosos elogios, como precursores de lo que en este sentido puede hacerse, acreedores a comentarios favorables, como inmediata realización artística.⁴⁰

La controversia que se originó a partir del trabajo realizado por Best Maugard en espectáculos como el de la Noche Mexicana, se centraba básicamente en el uso, por parte del pintor, de motivos populares que se consideraban ajenos al ámbito en los que Best intentaba adaptarlos. Las críticas favorables a esta interpretación nacionalista elogiaban precisamente ese mismo aspecto, por estimar que Best Maugard ayudaba a rescatar las manifestaciones propias de nuestro país que se gestaban "en la fuente espontánea y primitiva de las clases humildes..." Finalmente ambas posiciones defendían una visión muy particular acerca de los caminos que debía seguir la cultura mexicana, pues mientras una rechazaba cualquier contacto con elementos o temas de inspiración popular, tal vez por favorecer una relación tributaria con respecto al arte europeo, la otra ponía el acento en un arte nacionalista de vena popular pero "desarrollado y refinado por hombres de talento", es decir, un arte emanado de las elites para ser difundido desde arriba al resto de la sociedad.

Gradualmente las opiniones contrarias a la obra de Best Maugard se hicieron más radicales, cuestionando a fondo sus planteamientos estéticos y sus concepciones en torno al nacionalismo artístico. Como mencionamos con anterioridad, estas posiciones contrarias, que defendían y denostaban el trabajo del artista, eran la proyección de una discusión más compleja, en la que se manifestaban las diversas tendencias que buscaban definir el sentido específico que debía seguir la cultura mexicana en esa época de transición y renovación.

Por esta razón las críticas desfavorables con respecto a las creaciones y propuestas de Best Maugard se tornaron especialmente agudas, tras la incorporación de éste al equipo de trabajo reunido por José Vasconcelos para organizar la SEP.

El desacuerdo que polarizó los puntos de vista, y que produjo el debate más interesante a partir de la obra de Best Maugard, se originó con la instauración, en las escuelas públicas del Distrito Federal, del sistema de enseñanza artística creado por el

⁴⁰ Jerónimo Coignard, "El valor efectivo del ballet mexicano", en *El Universal Ilustrado*, núm. 232, 13 de octubre de 1921, pp. 32,33.

pintor para difundir los principios del nuevo arte nacionalista entre la niñez del país. Al frente de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, Best se encargó de establecer los parámetros para definir cómo y qué se debería enseñar a los niños y jóvenes en cuestiones de arte, lo cual, por supuesto, comprendía también la transmisión de una cierta ideología favorable al esfuerzo nacionalista que se realizaba en los diferentes ámbitos de la sociedad mexicana.

Esta confrontación de ideas y tendencias en torno al *Método de dibujo* Best Maugard, fue en buena medida resultado de la oposición que despertó entre diversos grupos de la intelectualidad mexicana el proyecto que Vasconcelos había concebido para reformar la educación nacional. Por esta razón consideramos que cuando la crítica y la opinión pública cuestionaban el trabajo de Best, lo hacían también con los planteamientos y procedimientos del ministro, ya que finalmente el pintor no sólo obedecía a sus objetivos personales sino también a los requerimientos y finalidades propios de un programa de alcances nacionales, en el cual debía colaborar como un miembro más de la burocracia estatal.

Sin embargo no podemos concebir las críticas adversas a la obra de Best Maugard, sólo como la proyección de un debate en un sentido político e ideológico entre el grupo vasconcelista y otros sectores de la élite cultural mexicana, ya que esto minimizaría la importancia de la discusión a nivel artístico que efectivamente se desarrolló en medio de esta pugna, y dejaríamos de lado la revisión de importantes argumentos que nos permiten comprender algunas de las inconsistencias que sus contemporáneos atribuyeron a las propuestas estéticas desarrolladas por Best Maugard.

Durante el año de 1922 Best Maugard trabajó, a través de la Dirección de Dibujo, para organizar la difusión de su sistema pedagógico artístico, enseñando primero a un grupo de jóvenes pintores y preparándolos para que ellos a su vez, se encargaran de instruir al mayor número posible de alumnos en los contenidos y lineamientos del nuevo método mexicanista. Este sistema se integró en la educación oficial como parte de los programas desarrollados en las escuelas elementales y en las de artes y oficios, para sustituir la antigua práctica de enseñar el dibujo mediante la copia de cromos y estampas traídos del extranjero, por un método que mostrara a los estudiantes los parámetros de la materia a partir de elementos propios del arte mexicano.

Al introducir esta nueva propuesta en la educación artística nacional, la reacción fue inmediata y varios críticos se decidieron a exponer sus razones para descalificar o aprobar el sistema, lo cierto es que algunas opiniones trataron de conciliar lo que consideraban positivo y también lo negativo, intentando hacer un balance que ofreciera conclusiones y planteamientos propios, otros sólo buscaron alimentar la polémica pero finalmente, cada comentario hizo eco de las ideas y propuestas que privaban en el ambiente cultural mexicano de los años veinte.

Los cuestionamientos al *Método de dibujo* Best Maugard fueron diversos pero atendiendo básicamente a los temas artístico-pedagógicos, y mostrando ciertas coincidencias en las opiniones generales que podrían ser resumidas en tres aspectos que la crítica enfatizó en su análisis del sistema de enseñanza:

1-La crítica concibió al *Método de dibujo* como una "taquigrafía para dibujo ornamental", que limitaba el talento y la creatividad de los niños, al establecer un lenguaje estandarizado con el que supuestamente se buscaba desarrollar las capacidades artísticas.

A este respecto resultan bastante explícitos los comentarios vertidos por Salvador Novo, en su artículo de junio de 1924 dedicado a la última exposición pictórica juvenil. En esta reseña Novo realizó un análisis de lo que él consideraba las principales limitaciones del *Método de dibujo*, calificándolo como una "receta de mexicanismo" en la cual se daban como ingredientes los siete elementos del sistema. Novo declaraba:

Se aplaudió sin reservas la innovación que presentaba *novedad pintoresca*, y se implantó en las escuelas primarias. Pero se partía del supuesto de que los niños perdieran el sentido de la perspectiva y del volumen o carecieran de él. Poco a poco ellos mismos empezarían a querer expresarse, a 'sombrear' sus dibujos y habrían de tropezar con la *limitación artificial* del sistema que se les implantaba. Querrían cruzar las líneas como se cruzaban en su mente o a su vista y se hallarían impedidos de hacerlo. Había sin embargo, el deseo de crear un arte mexicano y se había creído que éste fuera el meramente decorativo de Uruapan, único que se ajustaba al sistema de Best por paradoja de tiempo.

Novo justificaba además las modificaciones que para ese entonces se habían realizado ya al sistema, bajo la nueva dirección de Manuel Rodríguez Lozano, al declarar que durante la gestión de Best "se iba palpando que (el *Método*) tenía infinitas limitaciones, y que se ajustaba a reglas artificiales de mexicanismo gregario y monótono...", razón por la cual hubo que pensar en otra cosa, es decir, en realizar

profundos cambios a la propuesta pedagógica, que obedecieran a una nueva orientación estética acorde con los lineamientos del Estado callista.⁴¹

Por otra parte, hacia 1926 Diego Rivera también publicó un artículo en el que se ocupaba de la situación del dibujo infantil aludiendo al *Método de dibujo*, y señalando algunas observaciones con respecto a dicho sistema. Rivera consideraba que la plástica infantil requería plena libertad, para alcanzar la mayor belleza a través de la expresión del instinto y del desarrollo de la imaginación. En este sentido el pintor creía que el método había fallado -a pesar de ser "una inteligente, sutil y sagaz clasificación de los elementos lineales de las artes de la decoración mexicana"- por "aprisionar" la personalidad de los alumnos dentro de nuevos moldes.

Estableciendo una comparación entre las propuestas de Best Maugard y Rodríguez Lozano, Diego Rivera expresó:

Manuel Rodríguez Lozano, discípulo y sustituto de Best, hizo evolucionar, de acuerdo con él, los métodos de su maestro y se obtuvieron resultados, dejando en mayor libertad a la imaginación del niño; pero manteniendo todavía el dibujo dentro de una categoría 'artística' que le impedía tomar su verdadero papel de función vital, ligada a toda actividad de creación objetiva, que es la razón y causa única de utilidad superior, es decir, de la belleza de las artes plásticas.⁴²

Apreciaciones como las manifestadas por Rivera y Salvador Novo, realizadas tiempo después de que Best abandonara la Dirección de Dibujo, también fueron emitidas durante la gestión del pintor y de ello dan cuenta las palabras de defensa que José Juan Tablada y Pedro Henríquez Ureña, escribieron como parte de los estudios que acompañaron a la edición de 1923 del *Método de dibujo*. En el prólogo al método Tablada rebatió las críticas negativas hechas a la obra de Best Maugard, expresándose en un tono bastante mordaz para apoyar el trabajo de su amigo:

Otro artículo en que se impugna la filosofía de Best Maugard, el cual conservo en mi archivo con el ya voluminoso expediente de este artista tan discutido, es obra de una señorita, cuyo derecho o autoridad a legislar en asuntos estéticos con la desenvoltura con que lo hace tampoco hemos podido comprobar... Impugnando a Best, esta deliciosa matriarca que parece tener en la mano nuestros destinos estéticos, formula una interrogación capital para su argumentación y su tesis: '¿Por qué, en lugar de inventar un sistema con siete elementos fundamentales y ciertas reglas sobre las combinaciones permitidas, no se familiariza a los muchachos y muchachas (*sic*) (y a los maestros de las escuelas) (*sic*) con las decoraciones indígenas auténticas?'. Esta ingenuidad que convierte en inquietante misterio, las elementales funciones de la pedagogía y de la economía, da la medida de la inocencia de su autor.⁴³

⁴¹ Salvador Novo, "La última exposición pictórica juvenil" en *El Universal Ilustrado*, núm. 371, 19 de junio de 1924, pp. 28, 29, 41.

⁴² Diego Rivera, "El dibujo infantil en el México actual", en *Mexican Folkways*, núm. 26, 1926-1927.

⁴³ José Juan Tablada, "La función social del arte", en Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo...* pp. XXII, XXIII. En el mismo sentido véase la anotación que Tablada hace en su diario, fechada el

Por su parte Enriquez Ureña, bastante más mesurado, escribió en favor del pintor: "¿Representa el 'sistema Best' una limitación como pretenden sus opositores? De ningún modo. Yo lo concibo como una iniciación. Esta iniciación da al estudiante la seguridad de que su esfuerzo se modela en el carácter de su propio país; no le prohíbe emplear, más adelante, motivos y métodos inventados o adoptados en otros países; pero le da el secreto de su tradición propia..."⁴⁴

Las apreciaciones que rebatieron este aspecto del *Método de dibujo* partían de un cuestionamiento fundamental: si Best Maugard había concebido su sistema como una vía por la cual se fomentara la imaginación y la libertad creativa, ¿por qué entonces ofrecer fórmulas y establecer un lenguaje que determinaba los contenidos y el sentido de la expresión? La propuesta del pintor efectivamente marcaba ciertos límites no sólo por el hecho de señalar al alumno siete elementos que debían ser la base de su creación artística, sino también por delimitar los temas a la "cosa mexicana", es decir, por encauzar la inspiración de niños y jóvenes a partir de los parámetros que él mismo había concebido para definir la mexicanidad en términos visuales, la cual además se limitaba también sólo a la expresión decorativa.

2- Otro aspecto que se prestó a discusión fue el que consideraba que Best Maugard había descontextualizado los elementos decorativos del arte popular, extrañéndolos de su medio natural como lo sería la alfarería o los textiles, para llevarlos a un ámbito ajeno como el de la pintura.

En este sentido escribieron Jean Charlot y Siqueiros al tocar el tema del 'nacionalismo' como orientación pictórica intelectual. Ambos pintores calificaban al *Método de dibujo* Best Maugard como "insustituible", porque estimaban que éste constituía un "sano contacto" entre los niños y las obras de arte popular, con lo cual, apuntaban, se depuraría naturalmente el gusto pervertido por la herencia y por las influencias nocivas.

Sin embargo Siqueiros y Charlot no dudaron en descalificar la integración de los elementos ornamentales, utilizados en el arte popular, al ámbito de la pintura, pues argumentaban que la decoración de un jarro, por ejemplo, era únicamente

30 de julio de 1922. Cabe hacer mención que no se localizó el artículo al cual hace referencia el crítico. Guillermo Sheridan, *José Juan Tablada, Diario...*, pp. 195-196: "Leo un tonto ataque a Best Maugard y a su sistema de enseñanza decorativa, por una señorita Fuencerrada que, lo juraría, fue azuzada por Murillo Atl. Es curioso, estas señoritas pintoras no pintan nada, pero escriben mucho. Esta es característica de muchos pinturichios y subpoetas modernos".

⁴⁴ Pedro Enriquez Ureña, "Arte mexicano", en Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo*, p. 134.

complementaria y arrancarla de su medio original era matarla mutilando el conjunto, por lo cual, al transportarla a un muro o a cualquier superficie diferente, se estaba cometiendo un "enorme desatino plástico".

Siqueiros y Charlot agregaban: "El error de ilustrarse en la tradición de las 'artes menores' para producir 'artes mayores' ataca directamente la calidad misma del oficio; el pintor de muros o de cuadros que así obra, adquiere el hábito de la improvisación y de la rapidez descuidada con la que se pinta un jarro, que es de poco costo, y de uso diario, necesidad explicable en el pintor de jarros pero grave defecto en el que no lo es".⁴⁵

En un artículo de 1922 firmado por Sóstenes Ortega se reprodujeron algunos comentarios, que el autor pone en palabras de Siqueiros, sobre este mismo asunto: "Pero el arte nuestro debe ser mestizo, porque no somos ni españoles puros y menos indígenas puros. Mire, en esas arcas del sureste está nuestra pintura, esos paisajes anuncian la forma y el camino que debemos seguir. El método de Best es lamentable reconstrucción arqueológica, saca de medio las decoraciones de esos admirables jarros, vasijas y nos entrega una pintura con actitudes ridículas de 'ballet' ruso".⁴⁶

En otro artículo, publicado poco tiempo después que el anterior, el columnista Ortega reseña su viaje por Tonalá y su visita a una comunidad de alfareros de la región, la cual, según dice, mostraba ya en sus creaciones artesanales la mala influencia ejercida por Best Maugard y el Dr. Atl a través de la introducción de motivos "aztecas" en la ornamentación utilizada por los artistas populares:

Estos alfareros -escribe Ortega- son unos de los maleficiados por los pintores de México... Adolfo Best Maugard vino a enseñar a los alfareros a usar de su método decorativo. Dio tres conferencias que los indios escucharon sin ningún asombro. En la última de ellas le dijeron que no les era desconocido nada, y se lo demostraron. Antes aprendiera él...⁴⁷

Estas apreciaciones que impugnaban el uso de los elementos decorativos populares en la pintura, sólo centraban su atención en el *Método de dibujo* Best

⁴⁵ Juan Hernández Araujo, (Seud.) Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros), "El momento actual de la pintura en México (IV). La influencia benéfica de la Revolución sobre las artes plásticas-El 'nacionalismo' como orientación pictórica intelectual", en *El Demócrata*, 2 de agosto de 1923, p. 3.

⁴⁶ Sóstenes Ortega, "El nuevo arte mexicano", en *El Universal Ilustrado*, núm. 278, 31 de agosto de 1922, pp. 42, 43, 76.

⁴⁷ Ortega, "Los alfareros de Tonalá: impresiones de viaje", en *El Universal Ilustrado*, núm. 336, 20 de octubre de 1923, pp. 32,33, 50. (Al parecer este columnista no tiene nada que ver con Sóstenes Ortega del cual se cita también un artículo)

Maugard sin tomar en cuenta el hecho de que esta apropiación y relaboración de las manifestaciones populares era un proceso general entre las élites culturales mexicanas, que buscaban justificar sus propios planteamientos, bajo este signo de nacionalismo, y difundirlos al resto de la sociedad para su aceptación y asimilación. Por tanto, Best Maugard no era un caso aislado pero sí notorio por su identificación con el grupo vasconcelista, lo cual evidentemente lo hacía blanco de la mirada de la opinión pública. Lo cierto es que el pintor también necesitaba establecer un origen popular, y por tanto nacional, para su teoría estética, de ahí la reinterpretación de los motivos ornamentales propios de las creaciones artesanales.

Si bien es verdad que Best descontextualizaba dichos elementos también lo es, que el pintor logró una exitosa integración de los mismos a otros ámbitos, como el de la decoración teatral, con lo que finalmente se restablecía a estos motivos su función decorativa, la cual iba más allá del medio que les diera su origen.

3- Y por último, las opiniones de la crítica coincidieron también al considerar que las concepciones y propuestas nacionalistas del pintor, creaban una visión folklorista y pintoresca en su afán por expresar la mexicanidad en términos visuales.

Los planteamientos nacionalistas de Best Maugard y la proyección de éstos a través de su obra plástica, despertaron en un sector de la opinión pública una actitud contraria ante lo que se consideró como el resultado de una interpretación que caía en los excesos, al vulgarizar los temas mexicanos hasta llevarlos a su expresión más pintoresca y elemental.

El punto central de este cuestionamiento recaía en que los elementos concebidos por Best Maugard como el símbolo de la mexicanidad no podían ser identificados como tales por amplios sectores de la sociedad, que simplemente no los reconocían o no los aceptaban por considerarlos artificiales y ajenos a su bagaje cultural.

Ejemplo de esto es el comentario referido por Salvador Novo, en el sentido de que los motivos utilizados por Best no remitían a un vocabulario visual común a todos los mexicanos: "Yo confieso -nos decía un amigo- que nunca he visto una china poblana sino en el Teatro Lírico y en los festivales culturales..."⁴⁸ De ahí entonces la extrañeza que causaban estos motivos, en una sociedad que nunca antes los había

⁴⁸ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 28.

incluido dentro de su herencia artística o cultural.

La tendencia denominada como "mexicanismo", en la cual se encajonaba por supuesto a Best Maugard, tenía numerosos detractores entre los que se contaban Jean Charlot y Siqueiros. Los muralistas aludían al origen extranjero de esta corriente, si se le puede designar así, como la principal causa de su "aspecto turístico", lo cual significaba una incompreensión de lo que ellos consideraban realmente mexicano. Charlot y Siqueiros explicaban, en su artículo antes citado, las razones por las cuales el mexicanismo resultaba una creación con tintes extranjeros:

Fundándome en razones históricas dije en mi primer artículo, que Tórtola Valencia y Ana Pawlova fueron los espíritus precursores del 'MEXICANISMO'; en efecto, con la ayuda de Jorge Enciso y Adolfo Best, presentaron al público espectáculos coreográficos de INDUMENTARIA TIPICA MEXICANA, que dieron nacimiento a obras pictóricas innumerables en las que nuestras costumbres regionales eran representadas según las estilizaciones de los BALLETS creados por dichas danzarinas.⁴⁹

Los pintores se preguntaban: "¿Es buena la idea del nacionalismo?", la conclusión a la que llegaron daba una respuesta afirmativa a tal cuestión, argumentando que el nacionalismo era bueno en sí porque atraía la atención sobre la belleza y la tradición locales, sin embargo, consideraban que los resultados no habían correspondido a la idea fundamental porque se habían perdido "en los caminos accesorios de nuestra tradición", y porque además, se había equivocado la clasificación de "nuestra belleza".

Siqueiros y Charlot creían que los motivos y la inspiración para concebir una pintura de sentido nacionalista, se encontraban en lo que ellos definían como la "Belleza local", es decir, "los aspectos naturales nativos como espectáculo visible". Por ello, el error de los "mexicanistas" era, de acuerdo con los pintores, haber preferido "lo llamado pintoresco o sea lo que más nos particulariza en el extranjero; escogiendo los espectáculos excéntricos como más genuino..." en vez de optar por lo verdaderamente mexicano; error o incapacidad que demostraba la "mentalidad de turistas" con la cual los mexicanistas percibían el propio entorno de su país.⁵⁰

De esta manera, lo que la crítica cuestionaba de las propuestas de Best Maugard era la incompreensión que parecía mostrar el pintor ante lo que realmente podría denominarse como mexicano. Best había decidido mostrar el lado más pintoresco y sencillo, eludiendo las complicaciones políticas e ideológicas que

⁴⁹ Juan Hernández Araujo, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁰ *Ibidem*

comenzaban a adquirir resonancia entre los pintores, y que en esos momentos de efervescencia parecían ser punto obligado para la cultura. Los muralistas serían entonces los encargados de llevar a su obra los "asuntos serios" de la sociedad mexicana, y de proyectar, tanto al interior como al exterior, sus posiciones e idearios para mostrar no sólo el renacimiento artístico sino también el renacimiento social de México.

En una apreciación actual de la obra de Best Maugard, Karen Cordero nos dice que en realidad el "arte popular inocente" de este pintor tenía mucho que ver con la política, pues en la época posrevolucionaria México necesitaba reconstruir su imagen internacional y en este sentido, los planteamientos estéticos de Best ofrecían una "visión mexicanista pintoresca y amelcochada" que no presentaba amenazas, y que en cambio, permitía neutralizar la percepción negativa de México que predominaba en el extranjero.⁵¹

⁵¹ Karen Cordero, "Para devolver ...", en *Abraham Angel y su tiempo*, p. 18.

Con el paso del tiempo esa visión planteada por Best Maugard y otros pintores, se fue reforzando y adquiriendo nuevos matices hasta ofrecer diversos elementos que permitieron la consolidación de estereotipos, con los cuales se identificaba inequívocamente a nuestro país en el exterior. Símbolos que no explicaban mucho de la realidad mexicana, y que finalmente soslayaban las complejidades en favor de una versión simplificada.

Sin embargo, la crítica sólo se decidió a calificar a Best como un pintor mexicanista rechazando también el análisis de las complejidades que podía encerrar su trabajo y su teoría, y limitándose a estudiar los aspectos evidentes que se encontraban en la superficie por creer, anticipadamente, que no había más en el trasfondo que mereciera ser destacado. De ahí que en la actualidad se considere a Best Maugard como un "pintor menor", tanto por cantidad como por calidad, aceptando un juicio de valor que se conforma con lo que nos ofrece la apariencia.

Muchos de los conceptos en torno a la obra de Best Maugard permanecieron a través de los años: la imagen de acendrado mexicanista, la idea de que sus influencias eran todas de origen nacional, el supuesto rechazo del pintor hacia las corrientes artísticas extranjeras, la afirmación de que sus teorías estéticas se limitaban sólo a las propuestas de tipo nacionalista. La crítica en México dio por sentado las definiciones que el propio pintor había formulado para explicar su obra, y siguió en muchos sentidos las apreciaciones de un crítico como José Juan Tablada, que compartía intereses e ideas con el pintor y que estaba de acuerdo con el concepto de nacionalismo que Best proyectaba.

La crítica de los años veinte pronto perdió la capacidad para apreciar a Best Maugard más allá de su *Método de dibujo*, pues poco se habló de su obra plástica a partir de la instauración del sistema pedagógico y de las controversias que surgieron, entre quienes apoyaban el proyecto de la Dirección de Dibujo y entre quienes cuestionaban la validez de sus propuestas estéticas. Las opiniones en relación al trabajo de Best Maugard como pintor fueron por lo regular favorables a su obra, la crítica no cuestionó ni los aspectos formales ni los contenidos, tampoco rechazó el sentido decorativo de su pintura, ni sus evidentes influencias del arte extranjero, lo cual no significa necesariamente algo positivo pues sólo nos permite encontrarnos con una visión parcial que nulificó el conjunto para privilegiar sólo un aspecto en la comprensión de la obra artística del pintor.

Conclusiones

Al introducirnos en la obra de Adolfo Best Maugard intentamos comprender la figura ambigua de un artista, que sólo era capaz de explicar su obra y sus ideas a través de una mirada contradictoria que esquivaba y que dificultaba el conocimiento del trasfondo; de las profundidades de un quehacer que ofrecía mayores complejidades de las que su autor estaba dispuesto a exponer. A pesar de haber dedicado buena parte de su vida creativa a ayudar a que otros seres humanos pudieran manifestarse por medio del arte, Best Maugard fue, como muchos otros artistas, bastante reservado a la hora de llevar al ámbito público cada una de sus creaciones y planteamientos estéticos, pues este proceso parecía obedecer a una selección previa que establecía cuáles serían los recónditos pasajes a los que podríamos tener acceso quienes deseáramos llegar al interior de un mundo del que Best se asumió como celoso guardián.

Sin duda Best Maugard fue un hombre de su tiempo, que como artista buscó adaptarse a los difíciles requerimientos de una sociedad que se sacudía violentamente y que de igual forma, se integró al cauce de fe y esperanza que hizo posible la reconstrucción nacional en los años veinte. Sólo de esta manera se comprende el arte de Best, observándolo a través de los matices de su momento histórico y concibiéndolo como parte de la proyección artística y social del México posrevolucionario. Pero Best Maugard no sólo siguió el cauce en el desarrollo del medio cultural mexicano con el fin de que su obra se adecuara a los tiempos, sino que fue capaz de dar un paso adelante para ofrecer en el justo momento una expresión pictórica que respondiera a la demanda de la élite local, de crear elementos que permitieran la autoafirmación a través del nacionalismo.

En su propuesta estética este pintor retomó algunos aspectos de lo que otros artistas habían planteado anteriormente, con respecto al nacionalismo en cuestiones pictóricas, pero Best Maugard fue quien sugirió la posibilidad de introducir en la educación oficial un sistema que establecía cómo debía ser el arte mexicano, desde el trasfondo teórico hasta las formas, y cuáles debían ser los lineamientos y reglas en la creación pictórica para que el resultado visual pudiera ser considerado como mexicano.

Best Maugard fue un hombre acostumbrado a racionalizar, a concebir un orden que le permitiera aprehender cada una de las manifestaciones o fenómenos que impulsaban sus cuestionamientos. Debido a esa profunda y constante inquietud, el pintor estableció un vínculo muy particular con el arte, caracterizado primordialmente por su necesidad de sistematizar la expresión pictórica, formulando leyes y principios que normaran el proceso creativo y por ende, el resultado material.

De esta manera, Best planteó un nacionalismo estético delimitado por preceptos que señalaban el carácter y los objetivos que definirían al nuevo arte mexicano, el cual, contradictoriamente, debía estar fundamentado, según la propia concepción de Best, en la plena libertad del artista para guiarse por el instinto y la imaginación.

En este sentido radicó la principal inconsistencia en el pensamiento de Best Maugard, ya que la ingenuidad, la inocencia y la libertad que el pintor proclamó como virtudes esenciales del arte nacional, se derrumbaron frente a la rigidez de un método que estaba concebido para enseñar cómo y qué se debía pintar. Best Maugard llevó su obra pictórica y sus planteamientos pedagógicos hacia la apropiación *consciente y sistemática* de la estética popular, proceso que nada tuvo de "ingenuo" o improvisado y que finalmente respondió al verdadero carácter del artista en el cual la razón se antepone a la emoción, a pesar de que el propio Best se esforzara siempre en crear una imagen distinta de sí mismo para proyectarla a la opinión pública.

A partir de su identificación con el espíritu de las vanguardias artísticas europeas, Best Maugard estableció parámetros estéticos que parecían contraponerse a las reglas académicas, no obstante, a través de su obra plástica el pintor demostró que su arte no podía constreñirse a lo que él mismo había sugerido, ya que detrás de sus creaciones existía un estudio minucioso de la historia del arte, de los aspectos formales de la creación artística, así como de las teorías en torno a la aplicación de las doctrinas teosóficas en el arte.

A través de los años, la obra de Best Maugard fue entendida como la expresión del folklorismo o del incipiente nacionalismo artístico de la posrevolución, por esta razón se consideró que el mexicanismo era el hilo conductor que daba coherencia y sentido a todo el trabajo del pintor, permitiendo explicar la gradual evolución que éste experimentó tanto en su lenguaje pictórico como en su pensamiento durante los diferentes períodos de su quehacer artístico.

Sin embargo, al plantearnos el nacionalismo como *leitmotiv* dentro de la obra de Best Maugard no lográbamos penetrar completamente en ese proceso de crecimiento y maduración vivido por el artista, pues resultaba difícil comprender, por ejemplo, cómo había hecho Best para pasar de una pintura de tono mexicanista a otra calificada como "metafísica", en la cual parecía no quedar rastro alguno de los antiguos conceptos con relación a la estética nacionalista.

Por ello consideramos que la continuidad en la evolución artística de Best Maugard es definida no por la vertiente nacionalista, que se evidenció en su obra durante los años diez y veinte, sino por la presencia permanente de las doctrinas teosóficas como telón de fondo, como razón que impulsó y materializó las teorías estéticas en los lienzos del pintor, otorgándoles una función y objetivos específicos.

A lo largo de nuestra investigación pudimos ver que desde la temprana época de su formación artística, Best Maugard adoptó la teosofía y las propuestas estéticas que de ella derivaron, a través de algunas tendencias vanguardistas como el cubismo, para formular los primeros lineamientos de su futuro lenguaje pictórico y la base teórica que lo sustentaría. De igual forma, durante su búsqueda de una estética nacionalista el pintor incorporó diversas propuestas de raíz teosófica para configurar su sistema pedagógico, conciliando así dos vertientes que aparentemente no tenían puntos de coincidencia.

De ahí que entonces nos preguntemos ¿cómo lograron conjugarse la teosofía y el nacionalismo en los planteamientos de Best Maugard? La respuesta a tal cuestión la encontramos en el ambiente cultural y social de la posrevolución en el cual jugaron papel determinante tanto intelectuales como artistas ya que, bajo la protección y respaldo del Estado, tuvieron la oportunidad ideal para erigirse en líderes y guías de la sociedad mexicana.

A través de la figura de José Vasconcelos se materializaron las aspiraciones de esta élite, que no sólo buscó dictar el rumbo de la educación, la cultura y las artes sino también influir en las decisiones políticas y sociales del Estado posrevolucionario. El mesianismo de la intelectualidad mexicana fue sustentado por el ministro de educación y llevado a su máxima expresión en cada una de las campañas que la secretaría emprendió para llevar alfabeto y cultura al pueblo mexicano. Entonces fueron comunes conceptos como redención, misión, espíritu, perfeccionamiento, ideas impregnadas de un sentido religioso y de una fe propias de quien se considera iluminado.

La élite cultural mexicana hizo suyas las consignas de conducir al pueblo hacia un nivel superior de existencia, de transmitir el mensaje que les había sido revelado sólo a quienes se encontraban en la cúspide de la pirámide social y cultural. Por tanto, en este ambiente que recuperó el concepto del artista mesías, otorgándole un valor altamente significativo, era natural que la teosofía y doctrinas afines encontraran terreno fértil para adaptarse sin mayores complicaciones al cauce general, ya que finalmente los planteamientos del nacionalismo posrevolucionario, a la manera de Vasconcelos, se acercaron profundamente a los objetivos e ideas de estas tendencias.

Para Vasconcelos la finalidad primordial de su labor se centró en la “*regeneración del pueblo mexicano por medio de la educación y la cultura*” hasta llevarlo hacia la elevación moral y material, motivaciones que, de acuerdo con Claude Fell, respondían a una ética basada en la *abnegación* y en la *renuncia*.¹

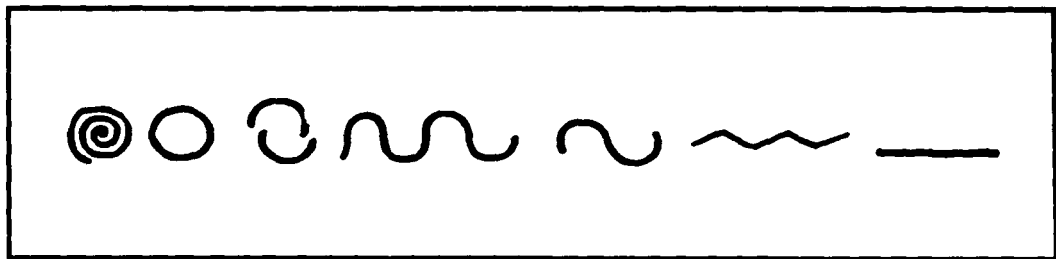
¹ Claude Fell, *op. cit.* , p. 33.

El ministro contempló el aspecto moral y espiritual del ser humano, ámbitos propios de la religión, por considerar que la evolución sólo se alcanzaría atendiendo la formación integral del hombre. En este sentido, el arte desarrolló también una función bastante específica dentro del sistema místico articulado por Vasconcelos, ya que toda manifestación estética fue concebida como un medio hacia la trascendencia, como una forma de lograr el gradual perfeccionamiento de la raza.

Al igual que Vasconcelos, Best Maugard consideró que los espíritus elegidos tenían la obligación de transmitir las verdades fundamentales al resto de los hombres, por ello el pintor concibió al arte también como un medio, un instrumento que ayudaría al hombre en su autoperfeccionamiento y en la comprensión de las leyes universales que regían el funcionamiento del cosmos. Su *Método de dibujo* estableció entonces los primeros vínculos con el "placer estético" que elevaba al hombre y lo transformaba gradualmente en un "ser superior"; este era finalmente el objetivo primordial del sistema bestmaugardiano, propósito acorde a los principios de la doctrina teosófica y a los del nacionalismo cultural que Vasconcelos había formulado.

Por esta razón las ideas de Best Maugard pudieron integrarse sin mayor problema, a las propuestas expresadas por la élite cultural mexicana durante el período de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación, sin embargo estos mismos planteamientos perdieron vigencia tras la renuncia del ministro, ya que el proyecto cultural del Estado abandonó el tono místico e idealista que Vasconcelos imprimiera a su misión regeneradora, decidiéndose por un arte más "comprometido" política y socialmente.

Finalmente podemos decir que a nuestra consideración, la teosofía fue la vertiente que determinó el sentido de la evolución en el pensamiento y la obra de Best Maugard, ya que a partir de ella es posible tender un puente que une la experiencia artística de los años diez y veinte con la última época creativa del pintor, período en el que Best se dedicó especialmente a exacerbar el misticismo teosófico, a través de una serie de retratos caracterizados por la fuerza expresiva que se imprimió al rostro humano. El lenguaje pictórico utilizado por Best hacia el final de su vida fue bastante ajeno al de su propuesta pedagógica nacionalista, a pesar de ello, en sus escritos es permanente la huella de sus primeros conceptos en torno a los siete motivos de la expresión pictórica. Detrás de su pintura quedó entonces la presencia de los conceptos fundamentales de la teosofía simbolizados siempre por la espiral, signo que fue la base de sus teorías estéticas y filosóficas y que representó sus propias convicciones como ser humano.

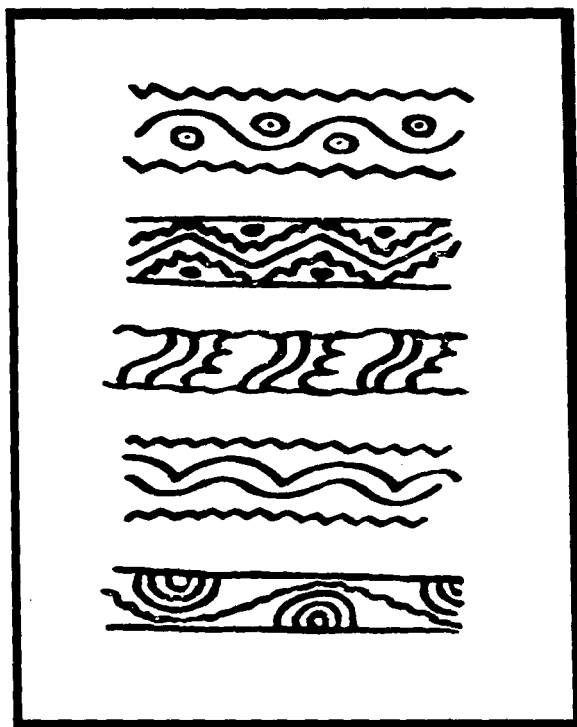


1. Los siete elementos primarios.

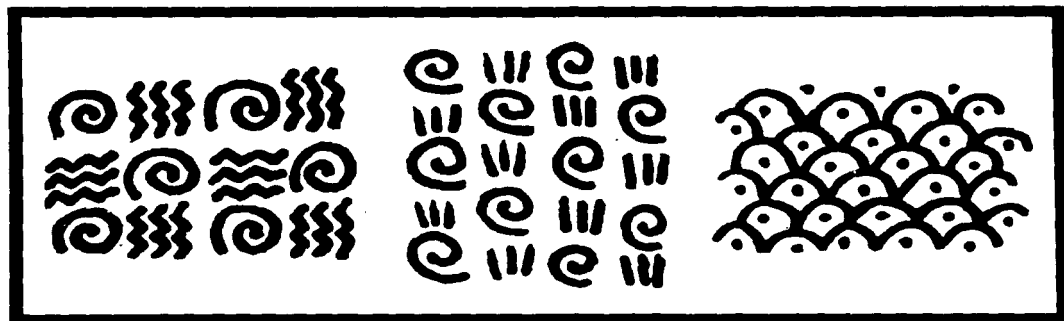
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

1a. Los siete elementos primarios y sus combinaciones.

Reproducción tomada del libro de Claude Feli, José Vasconcelos: los años del águila (1920 - 1925).



2. Desarrollo de las grecas de acuerdo con las reglas del *Método de dibujo*.



2a. Desarrollo de los petatillos de acuerdo con las reglas del *Método de dibujo*.



3. Motivo creado a partir de la combinación de los siete elementos primarios.
Reproducción tomada del *Método de dibujo*.



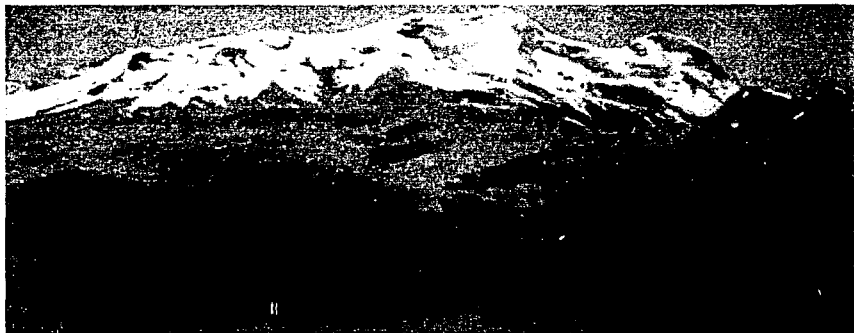
4. Sin título, ca. 1910. Óleo sobre masonite. Colección Francisco García Palomino.



5. *Vista de volcán*, 1910. Óleo sobre tela, 24x33.
Colección Francisco García Palomino.



5a. *Vista del Popocatépetl*, 1910. Óleo sobre
lienzo montado en cartón, 42.3x60.
Colección Francisco García Palomino.



5b. *Vista del Iztaccihuatl*, 1910. Óleo sobre tela, 29x56.
Colección Francisco García Palomino.



6. *Interior de una recámara*, 1909. Óleo sobre cartón, 31x30.
Colección Francisco García Palomino.



6a. Vincent Van Gogh. *La habitación de Vincent en Arlés*, 1899.
Óleo sobre lienzo, 57.5x74.
Colección Museo d'Orsay, París. Reproducción tomada
del libro de W. Uhde, *Vincent Van Gogh*



7. Sin título, ca. 1912. Acuarela sobre papel.
Colección Francisco García Palomino.



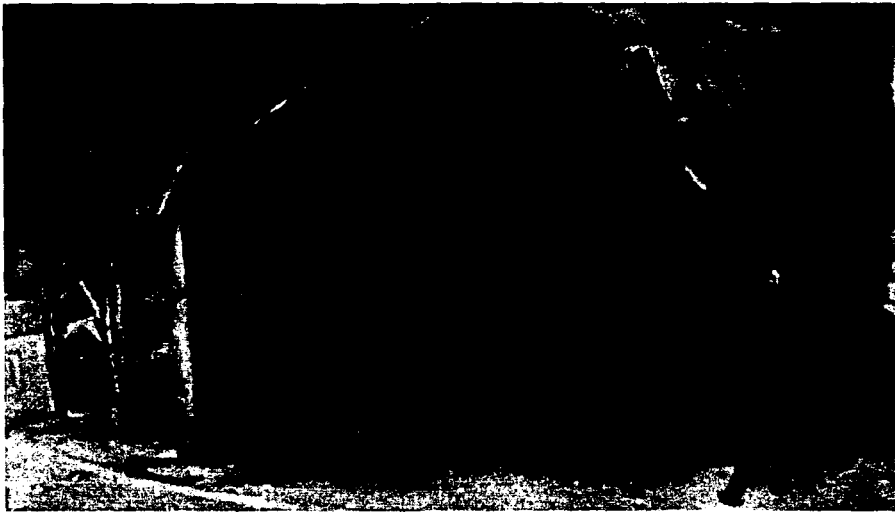
8. *Dibujo arquitectónico*, 1912. Acuarela y lápiz sobre papel, 36.5x36.5.
Colección Francisco García Palomino.



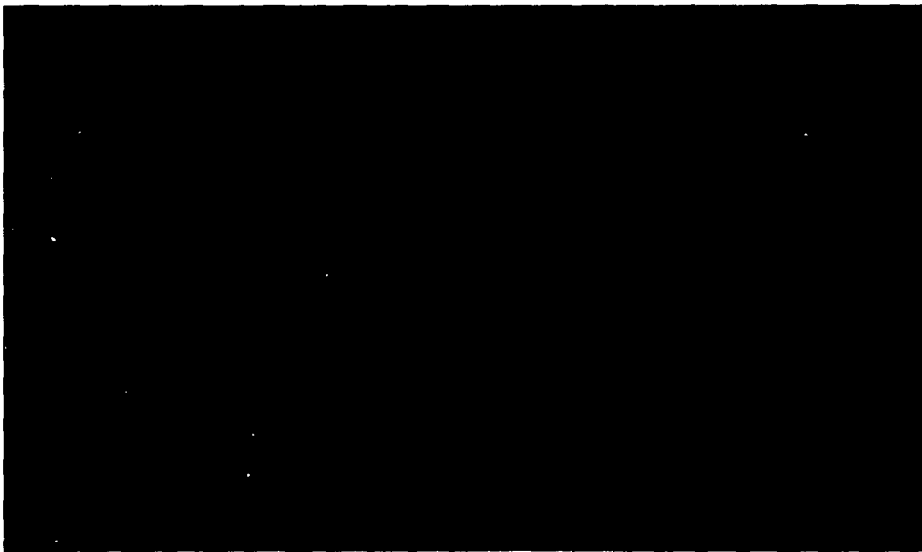
9. *Calle*, 1913. Crayón y tinta sobre papel, 41x32.
Colección Francisco García Palomino.



9. *Valladolid*, 1913. Crayón y tinta sobre papel, 35x26.
Colección Francisco García Palomino.



10. *Iglesia*, 1913. Lápiz y acuarela sobre papel, 25.3x34.5. Colección Francisco García Palomino. Reproducción tomada del artículo de Karen Cordero, "*Dos configuraciones de modernidad*".



10a. *Estudio de iglesia*, 1913. Lápiz y tinta sobre papel, 26x35. Colección Francisco García Palomino. Reproducción tomada del artículo de Karen Cordero, "*Dos configuraciones de modernidad*".



11. Diego Rivera, *Couteau et fruits devant la fenêtre*, 1917. Óleo sobre tela, 91.8x92.4.
Colección Museo Dolores Olmedo Patiño.
Reproducción tomada del catálogo, *Diego Rivera. Arte y Revolución*.



12. *Dama con aves*, 1918. Gouache sobre papel, 54x31.
Colección Francisco García Palomino.



12. *Tehuana*, 1918. Gouache sobre papel, 49.5x34.7.
Colección Francisco García Palomino.
Reproducción tomada del artículo de Karen Cordero,
"Dos configuraciones de modernidad".



14. *Retrato de la señora Mackeever*, 1919. Temple sobre cartón,
32.5x33.5. Colección Francisco García Palomino.



14a. *Mi hermana Emma*, 1914 ?.
Reproducción tomada del catálogo,
Abraham Angel y su tiempo.



15. *Autorretrato*, 1923. Óleo sobre cartón, 214x123. Colección Museo Nacional de Arte. Reproducción tomada del artículo de Karen Cordero, "*Dos configuraciones de modernidad*".



16. Diego Rivera, *Retrato de Best Maugard*, 1913. Óleo sobre tela, 227x162. Colección Museo Nacional de Arte. Reproducción tomada del artículo de Karen Cordero, "Dos configuraciones de modernidad".

Referencias Bibliográficas

1910: *el arte en un año decisivo*, Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1991, 149 p.

Abraham Angel y su tiempo, Catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, 59 p.

Acevedo, Jesús T. *Disertaciones de un arquitecto*, Pról de Justino Fernández, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, 102 p. (Ayer y Hoy, 5).

Aguilar Camín, Héctor, *et. al.*, *En torno a la cultura nacional*, CNACA-INI, 1990, 221 p. (Presencias, 14).

Alfredo Ramos Martínez (1871-1946): una visión retrospectiva. Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1992, 231 p.

La Babilonia de hierro: José Juan Tablada, crónicas neoyorquinas (CD-ROM), México Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1997.

Best Maugard, Adolfo, *Intento preliminar de un ensayo sobre una teoría de la existencia y el orden universal; posibilidades evolutivas del hombre y una nueva actitud*, México, 1961, vol. 1. (mecanoscrito).

_____, *Método de dibujo. Tradición, evolución y resurgimiento del arte mexicano*, 2 ed. Pról. de Jose Juan Tablada, México, Viñeta, 1964, XXVI+134 p.

_____, *A method for creative design*, Nueva York, Dover, 1990, 183 p.

_____, *El nuevo conocimiento de los tres principios de la naturaleza*, México, Instituto de Investigaciones Científicas de la Exégesis de la Existencia, 1948, 73 p.

_____, *Teoría del proceso energía-existencia: su transición*, México, 1963, 129 p. (mecanoscrito).

Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos; una evocación crítica*, 4 reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 213 p.

Boas, Franz y Manuel Gamio, *Álbum de colecciones arqueológicas*, edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, 46 p.

Bovisio, María Alba, "¿Qué es esa cosa llamada 'arte...primitivo' ? Acerca del nacimiento de una categoría ", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999, pp. 339-350 p.

Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, 157 p.

Bragdon, Claude, *Architecture and democracy*, 2 ed. Nueva York, Alfred A. Knopff, 1926, 228 p.

_____, *The beautiful necessity. Seven essays on theosophy and architecture*, 2 ed. Nueva York, Alfred A. Knopff, 1921, 111 p.

_____, *Frozen fountain. Being essays on architecture and the art of design in space*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1932, 125 p.

Conde, Teresa del, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Attame-Museo de Arte Moderno, 1994, 125 p.

Cordero Reiman, Karen, "La construcción de un arte mexicano moderno, 1910-1940", en *South of the border, Mexico in the American imagination, 1914-1947*, Catálogo de la exposición, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993, pp. 10-45.

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, Trad. de María Cristina Torquillo, México, Domés 1985, 375 p.

Cheetam, Mark A. , *The rethoric of purity.Essensialist theory and the advent of abstract painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. 194 p.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 5 ed. Trad. de Manuel Silvar, Barcelona, Herder, 1995, pp. 480-481.

Dalrymple Henderson, Linda, *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, 453 p.

Debroise. Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, 2ed. , Barcelona, Océano, 1983, 215 p.

Delpar, Helen, *The enormous vogue of things Mexican. Cultural relations between the United States and Mexico 1920-1935*, Alabama, University of Alabama Press, 1992, 274 p.

Favela, Ramón, *Diego Rivera: los años cubistas*, México, Secretaría de Educación Pública-INBA, 1984, 145 p.

Fell, Claude, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925), educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1989, 742 p. (Historia Moderna y Contemporánea, 21).

Fontana, David *The secret language of the symbols: a visual key to symbols and their meaning*. San Francisco, Chronicle Books, 1994, p. 86

Gage, John. *Color y cultura, la práctica y el significado de la antigüedad a la abstracción*, Trad. de Adolfo Gómez, Singapur, Siruela, 334 p.

Gamio, Manuel, *Forjando patria. Pro-nacionalismo*, México, Porrúa, 1916, 316 p.

Gleizes, Albert y Jean Metzinger, *Sobre el cubismo*, Trad. de I. Ramos, Valencia, Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986, 58 p.

González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1987, 186 p.

Gray, Camilla, *The Russian experiment in art, 1863-1922*, 2 ed. Toledo, Thames and Hudson, 1986, 296 p.

Henríquez Ureña, Pedro, "La influencia de la Revolución en la vida cultural de México", en *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 610-617. (Biblioteca Americana).

Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1995, 192 p.

Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, 3 ed. Trad. de Elisabeth Palma, México, Ediciones Coyoacán, 1995, 134 p. (Diálogo Abierto-Arte, 8).

_____, "On the problem of the form", en Chipp, Herschel, Comp. *Theories of modern art*, Berkeley, University of California Press, 1969, pp. 157-170.

Krauze, Enrique, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, SEP-Siglo XXI, 1985, 431 p.

Mackintosh, Alastair, *El simbolismo y el art nouveau*, Trad. de Marcelo Covián, Barcelona, Labor, 1975, 75 p.

Manrique, Jorge Alberto, "El proceso de las artes", en *Historia General de México*, Vól. II, 2 reimp. México, El Colegio de México, 1987, pp. 1357-1373.

Matute, Alvaro y Martha Donís (comps.), *José Vasconcelos: de su vida y su obra, textos selectos de las jornadas vasconcelianas de 1982*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 252 p. (Textos de Humanidades, 39).

Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 5 reimp. Trad. de Angel Sánchez, Madrid, Alianza, 1987, 447 p. (Alianza Forma).

Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960, Catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991, 184 p.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, Vól. II, 2 reimp. México, El Colegio de México, 1987, pp. 1375-1548.

Neuville, Alfonso de, *Ocho pintores mexicanos de Velasco a Best Maugard*, México, Secretaría de Educación Pública, 1967, 63 p. (Cuadernos de Lectura Popular, 7).

Ortiz Gaitán, Julieta, "José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario", en *Los discursos sobre el arte*. Memorias del XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 4 reimp. , México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 231 p.

Pérez Montfort, Ricardo, "Una región inventada desde el centro: la consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937", en *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-SEP, 1994, pp. 113-135.

Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1990, 218 p. (Cuadernos de Historia del Arte, 53).

_____, "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912", en *Las academias de arte. Memorias del VII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1985,

Reed, Alma, *The Mexican muralists*, Nueva York, Crown Publishers, 1960, 191 p.

Reyes Palma, Francisco, *Historia Social de la educación artística. La política cultural en la época de Vasconcelos, 1920-1924 (Notas y documentos)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-SEP, 1981, (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación).

Riegl, Alois, *Problemas de estilo. Fundamentación para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, 243 p. (Punto y Línea).

Rodríguez Lozano, Manuel, *Pensamiento y pintura*, Pról. de Rodolfo Usigli, México, Imprenta Universitaria, 1960, 318 p.

Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, México, Pormaca, 1964, 191 p. (Pormaca, 1).

Serrano, Luis G. , *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*, Pról. de Gerardo Murillo, México, Cultura, 1934, 101 p

Sheridan,Guillermo. Editor. *José Juan Tablada; Obras: Diario 1900-1944*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1992: vol. IV, 358 p.

Schmidt, Henry, *The roots of Lo Mexicano, self and society in Mexican thought, 1900-1934*, Texas, Texas A and M University Press, 1978, 175 p.

Tablada, José Juan, *Historia del arte en México*, México, Aguilas, 1927, 255 p..

Turner, Frederick, *La dinámica del nacionalismo mexicano*, Trad. de Guillermo Gaya, México, Grijalbo, 1971, 406 p.

Vasconcelos, José, *El desastre*, 8 ed. México, Jus, 1979, 487 p.

_____, "La revulsión de la energía", en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959: Vol. 3, pp. 365-390.

Williams, Adriana, *Covarrubias*, Austin, University of Austin Press, 1994, 318 p.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, 6 ed. Trad. de José Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 346 p.

Referencias Hemerográficas (en orden cronológico)

"La exposición de arte mexicano", en *El Imparcial*, 19 septiembre 1910.

"Un baile mexicano en Southampton", en *El Universal Ilustrado*, Año III, Núm. 129, 23 octubre 1919, pp. 2,3.

"Triunfo de dos pintores mexicanos", en *Revista de Revistas*, Vól. XI, Núm. 534, 1 agosto 1920, p. 24.

José Juan, Tablada, "Arte y energía: Adolfo Best Maugard", en *Excélsior*, 5 septiembre 1920, p. 13, segunda sección. Artículo tomado del CD-ROM, *La Babilonia de hierro: José Juan Tablada, crónicas neoyorquinas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1997. *

_____, "Las mujeres de Best Maugard", en *Revista de Revistas*, Núm. 543, 3 octubre 1920, p. 25.

Luis Lara Pardo, "El arte nacionalista de Best Maugard", en *Revista de Revistas*, Vól. XI, Núm. 533, 12 diciembre 1920, pp. 16, 17.

"Adolfo Best Maugard, un gran pintor nacional", en *El Universal Ilustrado*, Año IV, Núm. 190, 23 diciembre 1920, p. 15.

"Fiestas del Centenario, programa día 28 de septiembre", en *Excélsior*, 28 septiembre 1921, p. 3, tercera sección.

"La Noche Mexicana en el Bosque de Chapultepec", en *El Universal Ilustrado*, Año IV, Núm. 230, 29 septiembre 1921, pp. 26, 27.

Jerónimo, Coignard, "El valor efectivo del ballet mexicano", en *El Universal Ilustrado*, Año V, Núm. 233, 13 octubre 1921, pp. 32, 33.

Nicolás Bardas, "Impresiones sobre la pintura de Adolfo Best Maugard", en *El Universal Ilustrado*, Año IV, Núm. 233, 20 octubre 1921, p. 29.

Adolfo Best Maugard, "Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales sobre las labores llevadas a cabo en el año de 1922", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Vól. I, Núm. 3, julio 1922, pp.378-380.

Juan del Sena, (Seud. de José D. Frías), "Best Maugard y su sistema de enseñanza artística", en *El Universal Ilustrado*, Año VI, 6 julio 1922, pp. 21, 61.

Manuel Toussaint, "El problema de la educación en México", en *México Moderno* (edición facsimilar), agosto 1922-julio 1923, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 228-235.

Sóstenes Ortega, "El nuevo arte mexicano", en *El Universal Ilustrado*, Año VI, Núm. 278, 31 agosto 1922, p. 76.

Fernando Best Pontones, "El Método Best Maugard para la enseñanza del dibujo y su aplicación a los trabajos manuales", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Vól. 1, Núm. 2, septiembre 1922, pp. 227-229.

"Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Vól. 1, Núm. 2, septiembre 1922, p. 201.

Adolfo Best Maugard, "Conferencia sobre México en el aparato radiográfico del *Examiner*", en *La Falange* (edición facsimilar), diciembre 1922, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 41. (Revistas Literarias Mexicanas Modernas).

"Las Bellas Artes intensamente fomentadas", en *El Universal*, 1 enero 1923, p. 2, sección Cómo es México,

Adolfo Best Maugard, "Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, sobre las labores llevadas a cabo durante lo que va corrido del presente año escolar", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Vól. 1, Núm. 3, enero 1923, pp. 337-339.

José Juan Tablada, "Los pintores mexicanos no fracasaron en Nueva York, la campaña en contra de estos artistas se ha hecho por la envidia", en *Excélsior*, 27 febrero 1923, p. 1. *

Hernán Rosales, "Tablada y los artistas mexicanos", en *El Universal Ilustrado*, Núm. 303, 1 marzo 1923, pp. 25, 26, 48.

Oscar Leblanc, "¿Cuál debe ser la fuente del arte pictórico nacional?", en *El Universal Ilustrado*, 8 marzo 1923, pp. 22, 23.

"El Salón Mexicano en la exposición de artistas independientes", en *El Universal*, 16 marzo 1923, pp. 1, 8.

"Nuestros artistas estrafalarios: simpáticos embadurnadores de lienzos de la 'nueva escuela'", en *El Universal*, 17 marzo 1923.

"Conferencia sobre el arte popular mexicano", en *El Universal*, 7 junio 1923, p. 8, segunda sección.

Daniel Cosío Villegas, "La pintura en México", en *El Universal*, 19 y 20 de julio 1923, pp.3, 9 primera sección.

Juan Hernández Araujo, (Seud. de Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros), "El movimiento actual de la pintura en México IV: la influencia benéfica de la Revolución sobre las artes plásticas. El nacionalismo como orientación pictórica intelectual", en *El Demócrata*, 2 agosto 1923, p.3.

Ortega, "Los alfareros de Tonalá: impresiones de viaje", en *El Universal Ilustrado*, Año VII, Núm 336, 23 octubre 1923, pp. 32, 33, 50.

Emma Mc Call, "Adventuring with the seven motives of creative design", en *University High School Journal* (edición facsimilar), Vól. 3, núm. 4, diciembre 1923, pp. 235-246.

"Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales sobre las labores llevadas a cabo del 1 de julio a la fecha", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Vól II, núms. 5 y 6, segundo semestre 1923-primer semestre 1924, pp. 456-459.

Salvador Novo, "La última exposición pictórica juvenil", en *El Universal Ilustrado*, Año VIII, núm. 371, 19 junio 1924, pp. 28, 29, 41.

"Informe de la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales en el período comprendido entre el 1 de agosto de 1924 al 31 de julio de 1925", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, Vól. IV, núm. 9, 9 diciembre 1925.

Jorge Loyo, "Adolfo Best nos dijo...", en *El Universal Ilustrado*, núm. 473, 3 junio 1926, p. 11.

Ernestine Evans, "Stampeding the world with pencil and paper", en *New York Herald Tribune*, 28 noviembre 1926.

Diego Rivera, "El dibujo infantil en el México actual", en *Mexican Folkways*, Vól. II, núm. 16, 1926-1927.

José Juan Tablada, "Nueva York de día y de noche: México se revela", en *El Universal*, 1 enero 1928, p. 3, primera sección.*

"Triunfo de un artista mexicano en Nueva York", en *El Universal*, 22 enero 1928, p. 1.

Alma Reed, "The eyes have it. Mexican painter sees personality in eyes", en *The News Weekly*, 3 enero 1954, p. 3 B.

Margarita Nelken, "En torno a la exposición de arte mexicano", en *Excélsior*, 17 enero 1954, pp. 8, 9.

Ceferino Palencia, "La investigación en el arte del pintor Best Maugard", en *México en la cultura*, núm. 257, 21 febrero 1954, p. 4.

Arturo Pueblita, "Una nueva modalidad del arte pictórico", en *La Prensa*, 22 febrero 1954, pp. 8, 33.

Francisco Icaza, "Adolfo Best Maugard: bohemio de mundo y maestro en pintura", en *Mañana*, 20 noviembre 1954.

Alfonso de Neuville, "Maestros de la pintura mexicana contemporánea: Adolfo Best Maugard", en *México en la cultura*, núm. 752, 18 agosto 1963, pp. 1, 6.

"Falleció en Atenas el pintor Best Maugard", en *Excélsior*, 27 agosto 1964, pp. 1, 5.

José Barros Sierra, "In memoriam: Adolfo Best Maugard", en *El Universal*, 29 agosto 1964, pp. 3, 22.

Arturo Arnáiz y Freg, "Adolfo Best Maugard", en *Excélsior*, 18 octubre 1964, pp. 3, 4. Diorama de la Cultura.

Alfonso de Neuvillate, "La obra de Fito Best Maugard: de lo *naïf* a lo humanista metafísico", en *El Heraldo de México*, 2 septiembre 1970, p. 5.

Arturo Arnáiz y Freg, "Adolfo Best Maugard, arte de abandonar lo superfluo", en *Excélsior*, 4 septiembre 1970, 7, 29 A.

Ricardo Pérez Montfort, "Nacionalismos y estereotipos, 1920-1940", en *El Nacional*, 11 noviembre 1990, pp. 4, 9. Suplemento Dominical.

Karen Cordero Reiman, "Dos configuraciones de modernidad: retrato de Adolfo Best Maugard de Diego Rivera y Autorretrato de Adolfo Best Maugard", en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, núm. 6, 1995, pp. 5-21.

Georges Roque, "Van Gogh, teórico del color", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 70, 1997, pp. 77-96.