

4 01091



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

Las ideas estéticas y políticas de
Gerardo Murillo, Dr. Atl.

TESIS

Para optar por el Grado de
Doctora en Historia del Arte
que presenta
María Olga Sáenz González

Tutor: Dr. Aurelio de los Reyes



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MÉXICO, D.F.

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**A mis hijos: María Olga Noriega Sáenz,
y Carlos García Fernández.**

**A mis queridísimas nietas: María Inés y
Ana José.**

A la memoria de mi hijo José.

Agradecimientos

Todo mi reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *Alma Mater*

Agradezco de manera muy especial al Dr. Aurelio de los Reyes por haber mostrado su gran vocación de maestro y compartir conmigo su amplia experiencia de historiador e investigador de las artes, al haber aceptado ser el Director de esta tesis a la mitad del trayecto, acompañando siempre su presencia con palabras de aliento y compromiso para llevar a buen término este trabajo.

A los miembros del Comité Tutorial: Dra. Ida Rodríguez Prampolini, mi queridísima “Professoressa” de quien he recibido siempre con gran generosidad su amplio conocimiento como historiadora del arte, y maestra en la vida, al Dr. Álvaro Matute por su refinado espíritu de historiador y humanista, quien mostró siempre gran solidaridad y confianza hacia esta investigación.

Al Mtro. Eduardo Báez y a las Doctoras Elia Espinosa, Julieta Ortiz y Margarita Martínez Lambarri mi reconocimiento por sus oportunos comentarios que fueron de gran utilidad para enriquecer esta tesis.

Un especial agradecimiento a la Dra. Beatriz de la Fuente, quien a lo largo de mi vida académica me ha acompañado con su sabia experiencia y leal amistad.

Al Instituto de Investigaciones Estéticas y a su Directora Dra. Ma. Teresa Uriarte Castañeda por su invaluable apoyo. A Regina Hernández Franyutti, Secretaria Académica por su compañerismo. A Eumelia Hernández y a sus colaboradores Gerardo Vázquez y Maribel Morales del Archivo Fotográfico; a Ma. Teresa Marín, Claude Constant, y Berenice Robles García del Área de Cómputo. A Carmen Block y sus colaboradores de la Biblioteca Justino Fernández, así como a Ena Lastra del Área

de Publicaciones, y a Martha Carbajal y Obdulia Núñez del Área administrativa, a todos ellos mi gratitud. Una especial mención a Celia Guzmán, Yeny Briones, y Gabriela Pardo, por su dedicada y profesional colaboración

A los compañeros del Seminario de Tesis que dirige el Dr. Aurelio de los Reyes: Gabriela Aguirre Cristiani, Thelma Camacho Morfín, Silvia Fernández Hernández, Gustavo Hernández Montiel y Leonor Morales, mi reconocimiento por sus atinadas sugerencias

Mi gratitud a mis grandes amigos que me acompañaron en este largo camino que condujo a la conclusión de la tesis: Montserrat Castañón Canet, Elena Isabel Estrada de Gerlero -mi querida "Tita"- , Virginia Gutiérrez, Elizabeth Méndez Chavero y Alicia Azuela de la Cueva. A Miguel de la Torre Yarza mi reconocimiento por su generosa amistad.

A la memoria de mis padres María Olga González Terán y Rafael Sáenz Arroyo quien me guió en el sendero de la Historia

A mis sobrinos Diego y María José Sáenz de la Garza a quienes la vida les ha exigido de manera prematura gran fortaleza y templanza, mi cariño y solidaridad

ÍNDICE

Prólogo	1
Introducción	4
Capítulo I	
<i>Lugar de nacimiento: La Atlántida.</i>	13
Modernismo y Positivismo	15
Años formativos (1875-1897)	18
Capítulo II	
<i>Viajes al extranjero: tres vueltas al mundo. (1897-1903)</i>	23
El encuentro con el Partido Socialista italiano	26
Italia entre dos fuegos	31
<i>Avanti</i> y la resistencia socialista	33
La revelación de las vanguardias	36
El mito moderno: La Exposición Universal de París, 1900	37
Tradición y vanguardia en la pintura mural: Miguel Ángel y Segantini	41
El impresionismo	43
<i>Carissimo amico</i> Felix Bernardelli	47
Retorno promisorio	49
Capítulo III	
<i>Sus conceptos artísticos: cavernarios. (1903-1911)</i>	51
Presencia e influencia en Guadalajara, Jalisco	52
<i>Alma</i> : el espiritismo en la cultura nacional	54
Caminante y paisajista	58
<i>La Revista Moderna</i> y el “espiritualismo” en el arte	63
La Escuela Nacional de Bellas Artes: 1904-1910	65
Antonio Fabrés vs el <i>Dr. Orage</i>	68
Fabrés y sus alumnos en la Exposición de Dibujo y Pintura	73
La muestra de <i>Savia Moderna</i> : 1906	77
La labor docente	80
Asesor académico	82
Los murales efímeros en la Sala Alejandro Luis Olavarrieta	90
Las fiestas del Centenario de la Independencia	90
Exposiciones: Las Manolas y la China Poblana se confrontan	92

El Ateneo de la Juventud en la génesis del muralismo	95
--	----

Capítulo IV

<i>No tuve más que un padre: el Padre Eterno. (1911-1914)</i>	98
Su nuevo nombre: Dr Atl	98
París: capital de la cultura y las artes	99
La influencia artística y política de los poetas modernistas	101
Periodista y crítico de arte en <i>Action d'Art</i>	108
La Ciudad Internacional de las Artes	124
El anarquismo individualista	126
Jean Jaurès y el socialismo humanista	129
<i>La Revolución Mexicana y los mexicanos en París</i>	131

Capítulo V

<i>¿Cómo se determinó su vocación? ¿Cuál vocación?</i>	139
El zapatismo	141
La política cultural en la Escuela Nacional de Bellas Artes	145
La sección de propaganda e información	157
<i>La importancia mundial de la Revolución Mexicana</i>	157
La Casa del Obrero Mundial	163
Los Batallones Rojos	168
La Junta Revolucionaria de Auxilios al Pueblo	171
<i>La Vanguardia</i>	172
El destino trágico de los Batallones Rojos	183
El Dr Atl y los obreros frente al conflicto entre México y los Estados Unidos	186
La presencia de Alemania en México	192
La huelga de los electricistas	193
El autoexilio en los Estados Unidos: 1916-1919	197

Capítulo VI

<i>Sus obras: La Biblia. Y un folleto: Tratado del lenguaje de las hormigas, con su ortografía fonética</i>	211
El libro que hizo el milagro	215
El primer Centenario de la consumación de la Independencia de México	217
La exposición de arte popular mexicano	219
<i>Las artes populares en México (1921)</i>	222
El Bajío, detonante del arte nacional	224
Figuras prototípicas del nacionalismo: el Charro y la China Poblana	224

<i>Las Artes Populares en México</i> (1922)	228
Recursos clasificatorios	229
El Departamento Etnológico del Museo Nacional	232
De cómo se hizo la obra	234
Cuauhtémoc, charros y chinas poblanas en tierras de Brasil	235
Proyecto para la tercera edición de <i>Las Artes Populares en México</i> (1940)	237
“El muralismo y la revolución bolchevique”	240

Capítulo VII

<i>Un viaje más allá del Universo</i>	246
La caída de la utopía socialista	246
El gobierno del general Plutarco Elías Calles	247
“Propaganda soviética en el arte”	251
El paisaje en <i>México Moderno</i>	253
Imágenes literarias en la poética de Atl	254
El valle de México: símbolo de nacionalismo	259
<i>El Paisaje, un ensayo</i>	262
Luz en el paisaje	265
La fuerza del dibujo sobre el color	267
El dibujo oriental	270
El método	271
La revista <i>América</i> : cultura y arte	275
La arquitectura religiosa rural	283
La pintura contemporánea en México	284
“El Señor del Hospital” en <i>Forma</i>	285
El arte popular mexicano en <i>L'Art Vivant</i>	295
Atl empresario	296
El Comité Nacional de las Artes Populares	298
Fin de la cooperativa	301

Capítulo VIII

<i>Médico partero, y conspicuo biógrafo del Parícutin</i>	305
El pensamiento nazifascista durante el cardenismo	305
Atl y Cárdenas: dos posturas irreconciliables	308
Arte e ideología en Marinetti y Atl	313
El legado futurista	319
El aereopaisaje	323

Olinka: la ciudad de los dioses	330
Los fuegos sacros del Parícutin	340
Conclusiones	347
Archivos	363
Hemerografía	364
Bibliografía	366
Ilustraciones	376

Prólogo

A mi regreso de Italia, después de estudiar un curso de especialización en Historia del Arte, tuve la oportunidad de participar en el Homenaje a *Gerardo Murillo, Dr. Atl 1875-1964. Conciencia y paisaje*, que organizaron -en el Museo Nacional de Arte y en el Palacio de Minería- la Universidad Nacional Autónoma de México, y el Instituto Nacional de Bellas Artes, para conmemorar los veinte años de la muerte del pintor, en 1984. Aquella magna exposición me dio la oportunidad de conocer la obra pictórica que realizó Atl en sus diversas etapas creativas, así como tomar conciencia que era uno de los pintores modernos más falsificados, ya que de la obra que llegó al Museo proveniente de diversos fondos públicos y privados, los cuadros que no fueron realizados por Atl, se equiparaban numéricamente a su propia obra. En el catálogo que acompañó a la exposición se abordaron diversos tópicos de la biografía del pintor con una mirada mucho más sensible y acuciosa frente al tema, sólo que eran estudios parciales que no daban cuenta de manera global de los hechos que dieron forma al arte y a las ideas del Dr. Atl.

A partir de entonces surgieron en mí muchas preguntas en torno a la vida y obra de Atl, de las que no encontré fáciles respuestas. Comprendí que había sido un personaje que por su controvertida personalidad había propiciado la construcción de mitos, algunos creados por él mismo, otros por aquellos estudiosos interesados en las diversas facetas de su arrolladora biografía como: periodista, político y revolucionario, filósofo, promotor y estudioso de las artes populares y de la arquitectura virreinal, cuentista, novelista y ensayista, vulcanólogo, astrónomo y científico; y creador de proyectos urbanísticos utópicos como la ciudad de *Olinka*.

Fueron, pues, estos antecedentes los que me animaron a elegir este tema de estudio para realizar mi Doctorado. Escribí el proyecto de investigación, y cuando apenas me asomaba a la vertiginosa personalidad del Dr. Atl en esta segunda etapa me encaminé a la tarea de revisar el archivo personal que resguarda el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, con la inocente

pretensión de poner un poco de orden en el material allí encontrado. Muy pronto comprendí que la multiplicidad de hechos que protagonizó Atl no permitían la organización que yo había pensado; por el contrario, la comprensión de su arte y sus ideas las habría de encontrar en un delirante suceder de acontecimientos que atropelladamente aparecían frente a mí sin pausa ni reposo.

Baste citar la descripción que hace José Clemente Orozco de un pasaje de la vida del Dr. Atl en Orizaba, Ver., donde las precipitadas acciones se sucedían en la vida de nuestro protagonista, como si poseyera su propio reloj cósmico, por el que se pudiera detener el transcurrir del tiempo :

El Doctor Atl, armado de fusil y cananas, yendo a entrevistar a Obregón a los campos de batalla o a Veracruz, a conseguir el dinero para todo el tinglado; sosteniendo un enconado duelo político con el ingeniero Félix F. Palavicini y resolviendo mil problemas y aun teniendo tiempo sobrante para escribir editoriales, libros y hasta poemas, sin descuidar el enriquecimiento de una magnífica colección de mariposas de que era poseedor

Esta acelerada actividad la conservó de manera permanente a lo largo de su vida, por lo que me fue necesario hacer una cuidadosa selección de sus acciones, con el propósito de elegir aquellas que iban marcando hitos tanto en su obra plástica como en la esfera ideológica, tarea difícil frente a un individuo hiperquinético, quien me animaba a fantasear suplicándole que hiciera una pausa, ya que la lectura de los documentos no me permitía seguir su alargado paso. Y como respuesta, parecía encontrarme con sus palabras: “yo no nací pintor, nací caminante”, por lo tanto hay que precipitar el paso.

Frente a esa realidad insoslayable llegué a definir el objetivo fundamental de esta investigación: analizar las líneas de pensamiento de la cultura universal que influyeron en Gerardo Murillo, Dr. Atl, a lo largo de las múltiples actividades en que participó, con el propósito de entender las causas de sus aparentes contradicciones conceptuales, que se advierten tanto en su participación en el campo de la política nacional como en su quehacer artístico.

Traté pues de analizar cómo la postura ideológica de Atl había oscilado entre postulados ideológicos polarizados, -socialismo vs. nacional socialismo-, o si, por el contrario, era posible encontrar un hilo conductor que hubiera permeado sus actividades artísticas, culturales y

políticas a lo largo de su vida y obra, fuertemente impactado por su primera etapa formativa en algunos países europeos, de donde extrajo un ideario toral, que lo acompañaría a lo largo de sus múltiples actividades culturales, formando -de manera metafórica- una espiral, que explicaría su arte, en su acción como creador y promotor de la pintura mural de la Revolución, en su quehacer como pintor paisajista, y en el proyecto urbanístico de *Olinka* en donde concentra sus más caros anhelos imitando al profeta Zaratustra en la tarea suprema de fundirse con el cosmos para alcanzar la identidad del “superhombre”, y conocer el fuego sacro en su hazaña paricutinea.

La propia riqueza vital de nuestro protagonista no me permite agotar el tema de estudio, que sí busca ser un nuevo acercamiento al arte y a las ideas del Dr Atl, con el propósito de podernos explicar a una de las personalidades mexicanas más controvertidas del siglo XX, y con la certeza de que surgirá en quien se aproxime a su lectura los sentimientos más polarizados, pero nunca la indiferencia. Actitud desconocida para alguien que a manera de epitafio podría coincidir con estas palabras: *Arrecia el paso vida, que la muerte me alcanza*



Fig. 1.- *Nubes sobre los valles*, 1933,
atlcolors sobre plancha de cemento,
122 x 173 cm.
Col. Particular.

En 1933, Atl publica *El Paisaje un ensayo*, donde difunde los conceptos estéticos y pictóricos que considera de mayor relevancia. En él señala a manera de paradigma la obra que introduce este estudio:

“Entre todas las obras que lo componen, [al ensayo] un paisaje, el último *Las nubes sobre los valles* muestra enérgicamente lo que yo podré hacer de aquí en adelante.”

Fue, pues, la pintura que prioritariamente señala Atl para ejemplificar su potencial como pintor, y mostrar las cualidades formales que exalta en su momento: la perspectiva curvilínea, el uso de luces y sombras y el manejo cromático que lo distinguieron en su labor pictórica. ¡Qué mejor que emular a Atl eligiendo la misma obra, como la suma de sus aspiraciones estéticas en la década de los treinta!

Este paisaje muestra la estrecha relación que existe entre arte y ciencia, en la época en que los descubrimientos en el campo de la óptica influyeron en el manejo del color, y de la técnica a través de la fotografía, lo que provoca una nueva psicología de la visión al captar y retener lo que escapa al ojo humano, además de los innovados avances locomotrices como el avión; todas estas transformaciones materiales se vieron reflejadas en nuevos conceptos que enriquecerían el quehacer artístico. Fue así que Atl amplía los espacios visivos con la perspectiva curvilínea, y fortalece sus conceptos lumínicos y cromáticos derivados de la poética impresionista, y postimpresionista con base en las teorías científicas del color, además del uso de signos con los que expresa su universo simbólico.

INTRODUCCIÓN.

Nombre: “Dr Atl”¹ (Fig 1)

Lugar y fecha de nacimiento: “Algunos historiadores afirman que nació en la Atlántida² apoyándose en la radical de ambos nombres, cuatro siglos antes de la catástrofe platónica. Otros aseguran que surgió directamente del Océano, como un anuncio de la Venus que había de nacer más tarde de la espuma del mar”.

Nombre de los padres: “No tuvo más que un padre: el Padre Eterno” (Todos recuerdan, sea dicho entre paréntesis, que el Dr Atl, tiene unas luengas barbas blancas, que comprueban su descendencia, en línea recta, del creador del universo).

Cómo se determinó su vocación: “¿Cuál vocación?”

Lugar en que hizo sus estudios: “En todas partes”

¹ *El Nacional*, 28 de junio, 1947, p. 1 Con brocha de aire “Los pintores que participarán en la magnífica exposición de autorretratos -que Bellas Artes, atinadamente, está organizando- recibieron hace días una carta cuestionario, firmada por el excelente artista Julio Castellanos, en la que se planteaban, entre otras, las siguientes luminosas y trascendentales preguntas: “¿cómo se llaman sus padres? “¿qué cargos profesionales y docentes ha ocupado?” “¿Cuál es la biografía de su obra?”

“El Dr Atl, profundamente convencido de que la respuesta a tales cuestiones, contribuirá, en forma rotunda y definitiva, al conocimiento de su personalidad artística, se apresuró en escribir esta maravillosa autobiografía que, por nuestro conducto, dirige a Bellas Artes”.

² Dr Atl *Revista Hoy*, 18 de junio de 1938, El Atlántico es Mar Azteca, p. 25 “ATLÁNTICO, es una palabra náhuatl A TL, significa agua A (tl) ILAN, significa abundancia de agua. TICO, significa posesión, adueñarse de una cosa, y al mismo tiempo, es demostrativo del lugar donde se efectúa la posesión ATLÁNTICO, significa, pues, en lengua nahuatl DONDE (nos) POSESIONAMOS DEL AGUA GRANDE, es decir, del océano”

Viajes al extranjero: “Tres vueltas al mundo” y “Un Viaje más allá del Universo”

Exposiciones individuales y colectivas: “Ninguna”

Lista de sus principales obras y lugares en que se encuentran

Nombres de sus propietarios: “¿Quién podría establecer lo primero y saber lo segundo?”

Cargos profesionales y docentes: “Ninguno”

Libros y folletos que haya publicado: “Un libro: La Biblia. Un folleto: Tratado del lenguaje de las hormigas, con su ortografía fonética”

Biografía de su obra: “¿Qué quiere decir esto?”

Sus conceptos artísticos: “Cavernarios”

“A propósito del Dr Atl -de quien veremos próximamente una interesante exposición con cuadros del Parícutin- sepan ustedes que él tiene en su poder, el más extraordinario documento que se haya escrito jamás en la historia del mundo

Tres años anduvo en pos de él -como anduvo setenta en búsqueda de tesoros- hasta que la semana pasada, viajando por Morelia, lo encontró

Se trata, nada menos, que del Acta de Nacimiento y bautizo del volcán PARÍCUTIN, de que él fue -parece- el médico partero y es, ahora, su más conspicuo biógrafo”³

Si bien las líneas que preceden, son un ejemplo límite de la narrativa de Gerardo Murillo, Dr Atl -y de la leyenda que se ha construido en torno a su persona- nos enfrentan a un ejercicio laberíntico, a través de una seductora facultad intelectual con la que teje innumerables narraciones de mundos fantásticos que atrapan al lector con su elocuencia mítica, pero que también tienden una bien tramada tela de duda que impide acercarse a su propio ser, provocando sentimientos encontrados y múltiples interrogantes: es un iluminado, o un enajenado; un poeta de lo real, o un mitómano; un hombre sabio capaz de reírse de sí mismo y

³ *Idem*. “En esa Acta, original, que está autenticada con el sello de la Municipalidad de Parangaricutiro y lleva las firmas de los principales de este lugar, se relata la aparición del extraño visitante y las discusiones que se celebraron -teniendo en cuenta la tradición, la historia y los deseos del pueblo- para bautizar al recién-nacido volcán, con el nombre de Parícutin ”

del mundo circundante, o es un cínico; en suma, es un pensador y un narrador de su propia historia, y de muchas historias que construye entre los confines de la verdad y la ficción; o bien, se limita a ser un provocador. Posiblemente dentro de su polifacética y controvertida personalidad encontramos a lo largo de su vida y obra pasajes que nos lo revelan en todos sus claro-oscuros.

Lo que no se puede negar es que fue un hombre que agotó cada instante de su vida en empresas que se concatenaban, a manera de vasos comunicantes, para transmitir la energía necesaria en cada uno de los pasos que conformarían su exorbitante biografía. Por ello, cuántas veces se ha escuchado con un lenguaje coloquial que “Gerardo Murillo se comió la vida a pedazos”; fue sin lugar a dudas un individuo que de manera hiperquinética trascendió en la vida pública del México revolucionario y posrevolucionario a lo largo del siglo XX.

Atl llevó a cabo sus acciones en un eterno caminar ¿al encuentro de qué?: del Todo. Y las realizaba con una mirada panteísta, como si persiguiera en un abrazo cósmico aprehender y fundirse con el universo, para extraer de esta comunión los secretos más profundos del *ser*. Y como resultado de este abrazo cósmico, llegar a ser copartícipe de los momentos de la creación. Con la línea y el color: recreando el paisaje, como muestra infinita de la grandeza del universo; con la palabra: reinterpretando las fuentes epistemológicas del pensamiento humano; con la acción revolucionaria: reconstruyendo un espacio que respondiera a su personalísima visión del bien común; con las leyes naturales: penetrando en los secretos del universo a través del conocimiento de los astros, y de las entrañas telúricas, extrayendo así los misterios eruptivos de los volcanes; para concluir, al final de sus días, con un ideal que lo acompañó a lo largo de su camino: la creación de la *Ciudad Internacional de la Cultura*, la que denominó *Olinka*, -lugar donde se reconcentra el movimiento- como la suma de sus ideales más sublimes, en donde se acrisolarían las ideas y descubrimientos de artistas y científicos, con el supremo propósito de “transformar al homo sapiens en superhombre.”⁴

⁴ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, caja 7, exp 46, 6 fs.

Existe un proverbio que reza: “a los hombres se les conoce por sus obras”. Iniciemos pues el análisis de los pasajes de Atl, que nos permitan conocer las líneas del pensamiento y de acción que configuraron su polifacética biografía: como pintor, periodista, político, revolucionario, filósofo, promotor y estudioso de las artes populares y de la arquitectura virreinal; cuentista, novelista y ensayista; vulcanólogo, astrónomo, científico; y creador de proyectos urbanísticos utópicos, como la ciudad de Olinka; con la previsión de que muchos temas se quedarán involuntariamente en el tintero, por la extensión y riqueza de la propia vida y obra de nuestro protagonista

El filósofo español José Ortega y Gasset definió el conocimiento filosófico a través de un diálogo con el entorno; conocimiento determinado por las circunstancias que delimitan a cada hombre ¿Cuáles fueron las circunstancias que enmarcaron las acciones artísticas y políticas de nuestro personaje?

Gerardo Murillo, *Dr. Atl*, (1875-1964) tuvo una larga vida que transcurrió desde el porfiriato hasta los gobiernos posrevolucionarios, siendo figura protagónica en los años de la Revolución, y durante el carrancismo; por lo que las circunstancias que rodearon su vida y que marcaron sus acciones fueron reflejando las corrientes ideológicas que se iban construyendo en México. Como ser histórico, le tocó a Murillo ser testigo de un país con una estructura socioeconómica fundamentalmente agrícola, con una industria incipiente que transitaba hacia la modernidad, y cuyos dirigentes se imponían la tarea de adoptar, aunque fuera sólo de manera retórica, los patrones que imponía esa vertiginosa carrera de progreso, dentro de un esquema nacionalista.

La extensión de la investigación bibliográfica, hemerográfica y documental hizo que se delimitara el tema de estudio *Las ideas estéticas y políticas de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, a los documentos firmados por su autor en torno a su concepción estética y política, tanto de aquellos que se publicaron en periódicos y revistas nacionales como internacionales, así como a la documentación personal del pintor que custodia el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, UNAM. Además de los que se conservan en Instituciones públicas y privadas en

México y en el extranjero: en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, Italia, y en la Bibliotheque Nationale, en París, Francia. La bibliografía especializada en el tema fue consulta obligada, así como aquella que aún de manera indirecta nos pudiera aportar nuevos conocimientos sobre el tema.

La presentación del material de estudio fue organizada de manera cronológica en ocho secciones, con el propósito de ir detectando los cambios artísticos y de género que fueron definiendo su quehacer plástico en su pintura de pequeño formato; así como la promoción e innovaciones formales de su obra mural. El estudio y difusión de las artes populares fue otra línea de investigación que lo identificó como artista vanguardista, quien posibilitó ampliar los horizontes culturales del país al revalorar el arte popular, abriendo así brecha a una revolución entre los protagonistas de la Escuela Mexicana de Pintura. Su sólida formación humanística le permitió conocer las líneas de pensamiento de la cultura occidental de donde sustrajo el ideario que adoptó e hizo suyo, dentro del contexto nacional. Y llega a la culminación de su vida intelectual y artística, en la que se entrecruzan las ideas filosóficas irracionalistas con un proyecto urbanístico de ciudad utópica, denominado *Olinka*.

Vista a vuelo de pájaro, su actividad cultural y artística nos sugiere una serie de preguntas que a través de una lectura acuciosa de su vida y obra, permitirá encontrar el hilo conductor que nos dé cuenta de las permanencias y cambios que se observan en el campo de las ideas y del arte.

En el primer capítulo se hace un análisis de la etapa formativa de Gerardo Murillo, inmerso en circunstancias históricas que estaban en abierta contradicción entre la ya vetusta enseñanza académica y los aires de renovación artística impulsados por intelectuales y artistas de reconocido prestigio, quienes por medio de su cuestionamiento reflejan la inaplazable necesidad de revisión del sistema educativo positivista que por entonces abarcaba todas las áreas del saber, privilegiando a las ciencias exactas sobre las humanísticas. Como contraparte, surge el modernismo en la literatura, que hiende sus raíces en la poética simbolista francesa, y

que trascenderá en todas las artes a través de una estética ecléctica ¿De qué manera favorecerá a Murillo esta controversia cultural, en su primera etapa formativa?

Su primera estancia en el continente europeo le permitirá conocer las vanguardias artísticas, entre las que le suscitan particular interés el divisionismo italiano y el impresionismo francés. En el campo del pensamiento político tocará a Murillo presenciar la formación y consolidación del socialismo italiano, tema que desarrollamos en el segundo capítulo.

El estudio de fuentes hemerográficas en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco permite contradecir los estudios precedentes sobre la vida y obra de Gerardo Murillo, en donde se afirma de manera inexacta que a su regreso a México en 1903, “y después de una breve estancia en su natal Guadalajara, inicia de manera inmediata con tareas de promoción y difusión de las vanguardias europeas, además de exhibir su obra plástica más reciente en espacios culturales jaliscienses”. Posteriormente viaja a la Capital para ingresar a la Escuela Nacional de Bellas Artes y llevar a cabo una revolución cultural de inusitada trascendencia.

A lo largo del tercer capítulo es analizada la actividad que Murillo desarrolla en la ENBA como perito valuador, docente, autor de inventarios y catálogos de la galería de pintura de la propia Academia, pintor de muros en la Sala Olavarrieta y promotor cultural, quien ejerce una influencia decisiva en el grupo de alumnos para emprender una reforma cultural dentro de la Institución al cuestionar los tradicionales sistemas educativos basados en el método Pillet, introducido en México por Antonio Rivas Mercado, y el uso de la fotografía como material didáctico para la enseñanza del dibujo por Antonio Fabrés. Murillo se encubría con el pseudónimo de *Dr. Orage*, para entablar en el periódico *Los Sucesos*, una ya legendaria polémica pública contra Fabrés y sus “falsos métodos en pintura de gabinete o de estudio”, con el fin de promover una renovación técnica que tuviera como modelo a la propia naturaleza, interés que lo lleva a la elección del paisaje de carácter simbolista, además de sugerir una renovación artística que diera paso a la conformación de un arte de carácter nacional. Pero no sólo influye Murillo en el ámbito artístico, también lo hace en el político, al difundir las enseñanzas que adquirió en Europa pocos años atrás, dando a conocer la ideología

revolucionaria de corte soreliano, y esparciendo la semilla de la insurrección entre los alumnos de la Institución, quienes harían estallar la huelga en 1911

A la complicidad del poeta Leopoldo Lugones debe su nuevo nombre el ahora Dr Atl, y a los poetas modernistas una renovada visión de las artes y de la cultura universal. Es precisamente Rubén Darío quien lo introduce en los cenáculos parisinos, espacios privilegiados en los que se ventilaban las nuevas teorías humanísticas relacionadas con la ciencia política, la literatura y las artes. Esa experiencia se vería prolongada a lo largo de su segunda estancia europea, en los años de 1911 a 1914. En aquel momento funda el periódico *Action D'Art*, en el que a lo largo de sus colaboraciones lleva a cabo el análisis de las vanguardias artísticas, encontrando una profunda identificación con el impresionismo, reflejada en una crítica acerba al cubismo y, por otro lado, con una mayor comprensión de las tesis del futurismo, aunque expresará su rechazo de los recursos formales utilizados por los pintores de esta corriente, al compararlos con el lenguaje de las tiras cómicas estadounidenses.

A lo largo del cuarto capítulo revisamos también la influencia que ejerció en Atl el socialismo humanista a través de la personalidad de Jean Jaurès a quien, conjuntamente con Georges Clemenceau, los mexicanos residentes en París pidieron ayuda política para impedir que se otorgara el préstamo que Victoriano Huerta había solicitado al gobierno francés.

Estas acciones le facilitaron, a su regreso a México en junio de 1914, conectarse nuevamente con los grupos políticos, antes de lo cual hizo una escala en Washington para unirse a la Junta Revolucionaria y participar en el complot para asesinar a Huerta. En el quinto capítulo es analizada la figura protagónica de Atl durante el constitucionalismo: mediando con Emiliano Zapata para que se uniera a las fuerzas de Venustiano Carranza; como interventor y Director en la ENBA; su participación en la sección de propaganda e información para el exterior; la influencia que ejerció en la Casa del Obrero Mundial con el objetivo de sumar a sus afiliados a la causa revolucionaria; la organización de los Batallones Rojos; el establecimiento del periódico *La Vanguardia*, entre otras muchas acciones; hasta llegar a su ruptura con el carrancismo, después de la huelga general que estalló en la ciudad de México, el 31 de julio de

1916, y que llevó al encarcelamiento de los líderes obreros. Después de estos acontecimientos Atl se autoexilia en los Estados Unidos, hasta que decide retornar a México en el año de 1919. El final poco afortunado que tuvo con el carrancismo marcó un parteaguas en la vida de Atl, ya que a partir de ese momento jamás volvería a intervenir de manera directa en los asuntos políticos del país.

En el capítulo sexto exponemos el papel que desempeñó Atl en la vida cultural de México, asimilándose como un intelectual orgánico dentro del proyecto nacionalista posrevolucionario, a través del estudio y difusión de las artes populares. En 1921, Atl pinta en los muros del Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, los temas: *El sol, La luna, El viento, El titán, La lluvia, El vampiro, La noche, La ola y El hombre que salió del mar*, en los que fueron incluidos desnudos antropomorfos que escandalizaron a algunas conciencias puritanas entre las que se encontraron el propio Vasconcelos, y el ministro Narciso Bassols, quienes ordenaron su censura y destrucción final. Atl se dedica entonces íntegramente a la pintura de paisaje de pequeño formato para representar de manera simbólica el “alma nacional”, dentro de la construcción de la retórica nacionalista.

Pertinaz crítico de la pintura mural que realizaban sus contemporáneos, a quienes acusa en 1933, de propagar el ideario bolchevique, Atl pone en tinta y papel su tratado sobre pintura *El Paisaje, un ensayo*, en el que manifiesta su deseo de “subir la cuesta de la sabiduría que a mí se me figura maravillosa”. A manera de confesión, se declara insatisfecho por la pintura que hasta el momento había realizado, la que para él “tiene más el aspecto de rebúsqueda técnica que de formal expresión estética”. Declara que no nació pintor sino caminante, y su vivo interés por la pintura de paisaje como “una de las expresiones más elevadas del espíritu”. Así mismo, nos relata de manera elocuente la historia del paisaje a lo largo de los siglos, y pone un especial énfasis al paisaje chino y japonés. Dedicamos después, un espacio a la fotografía, de la que dice “llega a lo sublime cuando reproduce los misterios del espacio, pero nunca ha expresado la vida de las cosas”. Con esta definición podemos comprender mejor el uso que le dio a la fotografía para captar los “misterios espaciales”; práctica novedosa dentro de los

recursos técnicos de Atl. El estudio comparativo de su obra pictórica con las placas fotográficas que se conservan en sus archivos personales, tanto en la UNAM como en el INBA, enriquecen de esa manera el séptimo capítulo.

El pensamiento del sector conservador de México en las décadas de los treinta y los cuarenta, que explicarán la tendencia pronazifascista manifiesta en Atl y en un grupo destacado de la sociedad mexicana, son analizados en el octavo capítulo. Sobre esta complicidad con los grupos de ultraderecha se puede encontrar un símil ideológico y artístico con el movimiento futurista italiano. Tal es el caso de Marinetti como poeta y literato vanguardista, quien después de identificarse con el anarquismo concibió en la figura del artista contemporáneo la capacidad y potencia para convertirse en guía y mentor de la sociedad de su tiempo. Papel protagónico que Atl asume claramente a lo largo de su vida y que lleva a su límite en el proyecto de *Olinka*, la ciudad Internacional de la Cultura, desde la cual los artistas y los científicos serían los responsables de marcar los pasos para llegar a la cima de su poder creador: transfigurar al *homo sapiens* en el “superhombre” nietzscheano.

Caminemos pues, por el sendero de la vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl, al encuentro de sus sueños y pesadillas, quien declaró con suficiente ironía y trasfondo de verdad que se asumía como: oriundo de la Atlántida; hijo del Padre Eterno; poseedor de conceptos artísticos cavernarios; viajero más allá del Universo; autor de la *Biblia*, y de un *Tratado del lenguaje de las hormigas con su ortografía fonética*; además de ser médico partero y biógrafo del volcán Parícutin.

I.- Lugar de nacimiento: La Atlántida.

En 1897, Gerardo Murillo Cornadó toma una decisión trascendente que le hará cambiar el destino de su vida, al embarcarse en el puerto de Veracruz, vía Nueva York, rumbo a Europa, con el objeto de iniciar sus estudios artísticos y humanísticos en la ciudad de Roma, Italia ⁵ En este proyecto lo apoyaba el arqueólogo Leopoldo Batres, por cuya mediación obtiene Murillo la cantidad de mil pesos del Presidente Porfirio Díaz para comenzar el viaje; además, la pensión que le otorga la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública le permitirá incorporarse a los centros de enseñanza europeos de más renombre con el propósito de superar la deficiente enseñanza artística que prevalecía en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y, a su regreso, influir en una reforma artística en la propia Institución. ⁶

¡Original! Y desfilaba ante mi vista la procesión de San José, Santa Ana, Crucifixiones y Sagradas Familias que cuelgan en los muros de nuestra Academia, dejando tras de sí un tufo no de místico incienso, sino de covacha húmeda de arcaísmo, de impotencia y de falta de temperamento ¡Realista! Y la fábula ortodoxa, fuente inspiradora de nuestros artistas, venía a mi memoria en una edición de gran lujo, de la cual cada página era un lienzo de la Academia ⁷

Con estas palabras describe José Juan Tablada en 1891, el anquilosamiento y “abominable anacronismo” que se advertía en los planes de estudio vigentes dentro de la Escuela de Artes Plásticas, situación que prevaleció hasta 1896, cuando Gerardo Murillo se incorpora a la Institución para continuar con sus estudios en el arte de la pintura.

El análisis que emitió Tablada en sus colaboraciones periodísticas -mordazmente críticas frente a la enseñanza artística- mostraba un genuino interés por encontrar soluciones que coadyuvaran al buen desarrollo de las artes en México:

⁵AGN Fondo: Instrucción Pública y Bellas Artes. Caja 7, expediente 55, 4 fs

⁶ Cfr. Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, Departamento del Distrito Federal, 1974. (Colección Popular Ciudad de México, No 7) México, pp. 79-88. Desde 1867, la Academia de San Carlos de México cambia de nombre por el de Escuela Nacional de Bellas Artes en acatamiento a la Ley Orgánica de Instrucción Pública expedida por Benito Juárez en el Distrito Federal

⁷ José Juan Tablada, *Obras Completas VI, Arte y artistas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 42.

[En la Academia de San Carlos] se me desplomaban encima los milagros de San Pacomio, las virtudes de Santa Mónica; proezas de mártires egoístas que se habían dejado achicharrar con el exclusivo fin de ganar el cielo; hazañas metafísicas de prestidigitadores canonizados; castidades álgidas de vírgenes cloróticas, un océano de supersticiones, de fanatismos; la odisea religiosa, el apoteosis de la secta, pero la completa ausencia de la pasión humana, del temperamento individual, de la vida moderna. ¡Realismo y misticismo! Imposible de llevarse bien; son dos ismos antípodas.⁸

Las sugerencias fueron en dos sentidos: invitar a la Academia a profesores europeos de reconocido prestigio que iniciaran con su experiencia la reforma educativa tan indispensable en esos momentos, lo que significaba altas erogaciones para cubrir las estancias del personal docente, o bien pensionar a los alumnos para estudiar en las academias de arte más prestigiadas del continente europeo, con la obligación de que una vez terminada su educación artística se reincorporaran a las Instituciones de enseñanza artística en México, para difundir en ellas los conocimientos que hubieran adquirido. “La medida que hemos propuesto nos parece la única capaz de reanimar nuestro arte moribundo. Sólo inyectando sus venas con la sangre de la nueva escuela de pintura europea y asimilándole elementos fecundadores, puede salir de ese letargo, que si no la muerte, sí es, por lo menos, catalepsia,” [concluye Tablada]⁹

En 1895, el escultor Jesús Contreras coincide con la opinión de Tablada y hace una incisiva crítica al sistema de enseñanza en la Escuela de Bellas Artes; la acompaña con un programa de reestructuración en el que plantea la posibilidad de establecer un centro de estudios en la ciudad de París donde se prepararían los pensionados mexicanos, proyecto que fracasa por su evidente utopía.¹⁰

⁸ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰ Cfr. Fausto Ramírez *et al*, “Las Academias de Arte”, en *Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, pp. 214-215.

Modernismo y positivismo

Las opiniones tanto de Tablada como de Contreras, emitidas en las postrimerías del siglo XIX, están insertas en el contexto del modernismo, corriente de pensamiento que marcó un hito en el devenir de la literatura y de las artes en todo el continente americano, y en México en particular. Sus premisas responden de manera indirecta al pragmatismo de la doctrina filosófica del positivismo, formulada por Auguste Comte y adoptada en el país por Gabino Barreda, su principal promotor, quien fundamenta la reestructuración educativa desde el periodo juarista, a partir de 1867, con base en las tesis positivas¹¹. Sin embargo, sus postulados alcanzan a permeare todo el ámbito político y social, además del cultural y el artístico a lo largo del porfiriato, especialmente a partir de 1892, con la consolidación de la oligarquía dirigente denominada los “científicos”.

Los intelectuales identificados con la tesis positiva dieron una interpretación del progreso de la Historia de México, que se fundamentaba en los tres estados comtianos: el *teológico* o ficticio es provisional y preparatorio, y corresponde al periodo en que los ámbitos tanto político como social, estuvieron controlados por el clero y la milicia; el *metafísico* o abstracto es esencialmente crítico y de transición, y estuvo determinado por las disputas entre liberales y conservadores que se resolvieron con el triunfo de los primeros en el movimiento de Reforma, y por último, el *positivo* o real. En él la imaginación queda subordinada a la observación. Para

¹¹ Cfr. Leopoldo Zea, *El positivismo en México. nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 122-124. El plan educativo que propició Barreda en la Escuela Nacional Preparatoria se fundamenta en la enseñanza de las ciencias positivas: comienza con las matemáticas y prosigue con las ciencias naturales, que incluían la cosmografía y la física, la geografía y la química, la botánica y la zoología. El estudio de los idiomas vivos, como el francés, el inglés y el alemán, se intercalaba con las asignaturas antes citadas, mientras que el estudio del español se postergaba hasta el tercer año y del latín, a los dos últimos años de estudio. La enseñanza de la lógica ocupaba el último escaño dentro del plan de estudios positivos, decisión que toma Barrera al defender vivamente que “la separación entre la teoría y la práctica sólo da lugar al desorden.”

México, será en el porfiriato cuando se alcanza el orden social dentro de un proceso progresivo iniciado por Barreda.¹²

Los fundamentos positivistas con los que se intentaba interpretar el desarrollo de la Historia de México -y que partían de una concepción religiosa del universo hasta llegar progresivamente a un estadio científico, después de superar al metafísico- fueron consolidándose en el ámbito nacional conformando un basamento teórico que daba sustento al porfiriato. Enarblando el lema de "Orden y Progreso", la oligarquía privilegiaba la autoridad de la ciencia sobre el poder divino con el fin de desplazar al sector conservador encabezado por la Iglesia; así ejercía un control sociopolítico absoluto justificado por la tesis positiva.

Con las ideas de Stuart Mill y Herbert Spencer, los dirigentes del régimen del porfiriato sustentaron las bases teóricas que validaban la reestructuración de la nación dentro de los cauces del orden y del progreso material. El desarrollo capitalista, con la expansión de la industria nacional y de las vías de comunicaciones que facilitaban el intercambio de mercados a nivel nacional e internacional sería el único camino para superar los rezagos materiales, después de las subsecuentes guerras intestinas que habían conformado la historia de las primeras décadas del México independiente.

Los ideólogos del porfiriato encontraron también sustento teórico en las tesis del darwinismo social, severamente cuestionado por los ateneístas en etapas sucesivas, particularmente por Vasconcelos. Los "científicos" pretendían validar su dominio en esa sociedad de vuelta de siglo justificando su régimen autoritario con leyes de corte evolucionista, y descalificaban falazmente al pueblo por la incapacidad para defender sus intereses de clase.¹³

Frente a esta supremacía de la ciencia positiva, que abarcaba todas las áreas del saber, privilegiando a las ciencias exactas sobre las humanidades, el modernismo se desarrolla a manera de binario cultural paralelo y contemporáneo, iniciando y nutriéndose en el campo

¹² *Ibidem*, p. 49.

literario con la poética simbolista francesa, para crear una estética ecléctica que abarcaría todas las artes, desplazando con ello a la tradición académica que tenía como referente las letras hispanas.

Fueron, pues, dos concepciones opuestas frente a la cultura y las artes que se apartaban radicalmente en sus postulados teóricos: mientras para los positivistas eran las premisas científicas y materiales las únicas vías que llevarían a la sociedad al orden y al progreso, permitiendo con ello consolidar la identidad nacional; para los modernistas eran precisamente los procesos culturales y artísticos enraizados en lo espiritual, y estructurados en torno a una concepción fundamentalmente de carácter estético, los que determinarían al ser social a nivel nacional y universal.

Estas dos vertientes de pensamiento presentes en el México finisecular dejarán su impronta en la primera etapa formativa de Gerardo Murillo: la filosofía positivista en su educación formal —tanto en el Liceo de Varones en Guadalajara, Jalisco, como en el Instituto Científico y Literario, en Aguascalientes—; y la corriente del modernismo que definió su primer acercamiento a la cultura y las artes mediante dos figuras señeras: la de su maestro Félix Bernardelli a nivel local, en la ciudad de Guadalajara, y la del poeta nicaraguense Rubén Darío en el ámbito universal. Ambas presencias serían determinantes en el quehacer artístico y cultural de Murillo, sobre todo durante su segunda estancia en Europa, en los años 1911 a 1914, cuando se incorpora a los movimientos de las vanguardias culturales y artísticas en la ciudad de París. De su identificación con las vanguardias europeas, del conocimiento de las ciencias teosóficas a través de Lucien Poincaré, del acercamiento de Murillo al anarquismo serán también responsables indirectos el propio Darío y el poeta argentino Leopoldo Lugones, quien fungiría como padrino en la ceremonia de adopción de su nuevo nombre: Dr. Atl, mientras que de la temprana antipatía que mostró Murillo por el mundo anglosajón se puede encontrar un símil en las imágenes literarias del poeta nicaraguense en *El triunfo de Calibán*.

¹³ José Vasconcelos, Discurso publicado en *La Revista del Maestro*, México, 1922, citado por Leopoldo Zea, *Ibidem*, p. 31.

En suma, de su conocimiento y participación en la cultura universal como creador y promotor de las artes, mucho deberá Murillo al modernismo.

Años formativos (1875-1897)

Gerardo Murillo Cornadó nace el 3 de octubre de 1875 en el barrio de San Juan de Dios, en Guadalajara, Jalisco. Años después, ingresa al Liceo de Varones para cursar su educación primaria y media superior; los planes de estudio estaban regidos entonces por el sistema educativo derivado de las ciencias positivas (Figs 2 y 3)

La ciudad de Guadalajara brindó a Murillo un ambiente propicio para el desarrollo de su temprana vocación pictórica, ya que a lo largo del siglo XIX había logrado consolidarse como un centro relevante para el estudio y la difusión de las artes ¹⁴

En 1890, Murillo ingresa por un breve periodo al taller de Felipe Castro, donde el programa de estudios seguía al de la Escuela de Bellas Artes: los alumnos se ejercitaban en el arte de la pintura y se iniciaban en el género mitológico, en el religioso, en el retrato y otros temas de la vida cotidiana.

Gerardo Murillo se traslada con toda su familia a la ciudad de Aguascalientes en 1890 e ingresa al Instituto Científico y Literario del Estado para proseguir con su educación formal.¹⁵

¹⁴ Cfr. Laura González Matute, *Félix Bernardelli y su taller*, Instituto Cultural Cabañas e Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996, p. 14. Desde 1826, por iniciativa de don Prisciliano Sánchez, primer gobernador del estado, se decretó la fundación del Instituto de Ciencias, del que derivó la Escuela de Dibujo y Bellas Artes, bajo la dirección de don José María Uriarte, discípulo de Rafael Ximeno y Planes.

En 1857 se fundó la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, donde se promovió un arte nacionalista. En 1879 se formó la Sociedad de Artes Plásticas, en 1880, la Bohemia Jalisciense y entre 1885-86, el Club de Artistas Pintores Gerardo Suárez. De 1877 a 1888 la Sociedad de Clases Productoras organiza siete exposiciones de artes plásticas.

18-A



Fig. 2.- Fotografía de Gerardo Murillo a los tres años. Col. Lic. Griselda Luna.

NO SE PUEDE
RECONSTRUIR

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

18-B



Fig. 3.- Fotografía de Gerardo Murillo a los ocho años con su hermano Cirilo. Col. Lic. Griselda Luna.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Según testimonio de Antonio Luna Arroyo, en ese establecimiento educativo conoce a Alberto J Pani, con quien inicia una amistad que fructificaría en numerosas colaboraciones; el primero será la publicación de una hoja periodística que denominaron *El Horizonte*, donde Murillo escribe una novela por entregas llamada *Los naufragos del Pacífico* con el seudónimo de “Dr. Fox”¹⁶

Después del periodo que transcurre en Aguascalientes, Murillo regresa a Guadalajara, donde se encuentra con Félix Bernardelli, presencia determinante en su etapa formativa. La historia que se construye con la llegada de Bernardelli a la ciudad de Guadalajara es acompañada de un sinnúmero de anécdotas familiares y personales. Sus padres, Oscar Bernardelli, director de orquesta de origen italiano, y Celestina Thierry, bailarina franco—italiana, contrajeron nupcias en México, y allí procrearon a María Francisca, la única descendiente de la familia Bernardelli que permaneció toda su vida en el país,¹⁷ pues el matrimonio Bernardelli se trasladaría a Brasil, donde nacieron Félix y su hermano Rodolfo. En esa ciudad transcurren los años de juventud de los hermanos Bernardelli, quienes se ocupan del estudio de las artes: Rodolfo se dedica a la escultura, mientras que Félix incursiona en el campo de la música y de la pintura. En 1886, Félix visita a su hermana Francisca antes de partir al continente europeo para proseguir con su educación artística, retorna a la ciudad de Guadalajara seis años después, y en 1896, el maestro

¹⁵ Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos*, Librería de Manuel Porrúa, México, 1950, pp. 35-36. Pani recuerda que su madre lo inscribió “en el mismo plantel fundado por el Lic. Terán y que entonces seguía un programa de asignaturas semejante al de la Escuela Nacional Preparatoria creada en la capital de la República por el Dr. Don Gabino Barrera, también emparentado con la rama materna de mi familia. Era el programa esencialmente científico y circunscrito al tercer estado del desenvolvimiento histórico de la inteligencia humana, según la doctrina positiva de Augusto Comte que el Dr. Barrera introdujo en México y propagó a través de sus numerosos discípulos.”

¹⁶ Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl, paisajista puro*, Editorial Cvltvra, I. G., S. A., México, 1952, p. 16.

¹⁷ Cfr. Laura González Matute, *op. cit.*, p. 22. Su hermana Francisca (Fanny) permaneció desde su niñez al lado de sus padrinos, los señores Escorza.

Félix Bernardelli funda su taller para la enseñanza de la pintura,¹⁸ donde también promueve el conocimiento de las vanguardias artísticas europeas, como fue en su momento el impresionismo. En este taller concurren Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Rafael Ponce de León, José María Lupercio, así como el propio Gerardo Murillo.

Además de su actividad docente, Bernardelli organiza tertulias en casa de su hermana Fanny, donde se llevan a cabo veladas musicales y culturales. En ellas no sólo se discuten asuntos de carácter artístico; sino el maestro también inicia a los alumnos en las ciencias teosóficas y en el espiritismo, prácticas tan en boga entre los protagonistas del modernismo finisecular.

Bernardelli fue, pues, un promotor cultural de primer orden en los círculos jaliscienses, su generosidad y amplia cultura le permitieron impulsar a sus alumnos para que dejaran el núcleo provinciano y se aventuraran a conocer ámbitos culturales más amplios, tanto en la capital del país como en el extranjero. Tal fue el caso de Gerardo Murillo, quien en 1896 se trasladó a la ciudad de México para ingresar a la Escuela de Bellas Artes y luego proseguir su educación artística en Europa en 1897.

La influencia que ejerció Bernardelli sobre Murillo fue determinante en su quehacer pictórico, pues le abrió el camino hacia las vanguardias europeas y le dio a conocer las vertientes de pensamiento con las que se identificaba el hombre decimonónico sensible al campo de las artes y de las humanidades; las fuentes filosóficas y estéticas de carácter ecléctico, espiritual y universal a las que acudía para responder a preguntas vitales.

¹⁸ *El Correo de Jalisco*, Guadalajara, 28 de abril de 1895, p. 2, citado por Angélica Velázquez Guadarrama en el catálogo *Rafael Ponce de León, 1884-1909 De lo real a lo legendario*, Museo Nacional de Arte, 1988, p. 11
 “Academia de Pintura y Dibujo para Señoras y Señoritas” Calle del Carmen núm. 54.

Talleres y estudios instalados al estilo de Roma y París. Estudio de dibujo artístico del yeso y del natural. Pintura al óleo, acuarela, gouache y pastel. Pintura de flores y paisajes. Enseñanza de la pintura recreativa sobre seda, porcelana, marfil y terracota, con todos los procedimientos modernos. Profesor Félix Bernardelli, de las Academias de París y Roma. Retratos del natural al Óleo, Pastel, Acuarela y Lecciones a domicilio a precios convencionales.”

El modernismo permite a Murillo no solamente incorporarse a los movimientos de vanguardia de la cultura universal, sino que, por ser un movimiento que emerge en América, le posibilita una toma de conciencia de su ser y de su propia realidad latinoamericana, y ubicarse dentro del contexto universal ¹⁹

Azul, la paradigmática obra de Rubén Darío, responde desde 1888 con una nueva poética latinoamericana y universal al progreso material que garantizaba un aparente orden social; y es que, paradójicamente, frente al bienestar racional que se pretendía alcanzar con los avances técnicos y científicos, el hombre moderno se asfixiaba y asfixiaba su ser íntimo y espiritual. No es causal, que el poeta Darío haya proferido en 1894 estas palabras:

El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio, en cuanto que se ha circunscrito a la idea de utilidad. ²⁰

Este nuevo cauce literario iniciado por Darío fecundará en la *Revista Azul* (1894—1896) en la que participan autores de muy diverso origen pero que comparten un mismo propósito: ser copartícipes de una revolución cultural de trascendencia universal. “La poesía modernista vitaliza y activa el idioma —“Darío nos enseñó a hablar” declara Neruda—, americaniza influencias como el simbolismo, modifica las percepciones artísticas, introduce elementos de sexualidad y erotismo usando los planos exóticos, descubre en el manejo irreprochable de la

¹⁹ José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo* (1884-1921), Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Era, México, 1999, p. XIII y XV “A juicio de Max Henríquez Ureña —en *Breve historia del modernismo*, 1954— el modernismo es la revolución literaria que tuvo su origen en la América española durante las dos últimas décadas del XIX y posteriormente se extendió a España. Tuvo su origen en un hecho universal de la época: la influencia francesa —el simbolismo y el parnasismo— que paradójicamente significó la liberación del afrancesamiento casi exclusivo de los siglos XVIII y XIX. Es un fenómeno de “independencia involuntaria” (Reyes), que a la vuelta de su viaje por lo exótico y lo remoto acabó en el descubrimiento de una nueva visión de las realidades hispanoamericanas.”

²⁰ Iris M. Zavala, *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, El Libro del Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 11, en (“El pueblo del polo”, 1894, OCI: 545)

forma una oposición consciente al desorden, a lo imperfecto del exterior”, como bien dice Monsiváis ²¹

Frente a esta corriente vanguardista, surge la contracorriente cultural que rechaza con vehemencia timorata e hipócrita los postulados del modernismo. Es precisamente desde Guadalajara que se inicia una crítica feroz contra las iniciativas de los modernistas encabezada por Victoriano Salado Álvarez, quien les dice: “imitadores serviles, a cambio de haber inventado cuatro frasecitas y adaptado alguna combinacioncilla nueva a la índole del idioma, tendrán sobre sí el cargo formidable de haber condenado la literatura nacional, que ya vestía la toga pretexta, a permanecer envuelta en pañales por largos años”²²

Es así, que en busca de su esencia intimista y universal, latinoamericana e hispánica, parte Gerardo Murillo en 1897, y el fiel de la balanza se inclina por dejar atrás su tradicional educación provinciana para ir al encuentro de los dioses mitológicos grecolatinos, de las leyendas caballerescas medievales, de los mundos cortesanos frívolos y refinados de la Francia dieciochesca y de la sabiduría milenaria de las culturas orientales; mundos que fueron revividos por los artistas vanguardistas en la Europa finisecular como respuesta a la enajenante carrera técnico—científica hacia la modernidad.

²¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 1384-1385.

²² Citado por José Luis Martínez, “México en busca de su expresión”, en *Ibidem*, pp. 1065-1067.

II.— *Viajes al extranjero: tres vueltas al mundo. (1897—1903)*

La Italia de entre siglos, presenta dos facetas que configuran y determinan el devenir de los movimientos políticos y sociales, con una directa resonancia en el campo artístico y cultural: la zona septentrional urbana e industrial, frente a la zona meridional con sus arcaicas estructuras rurales y una economía fundamentalmente agrícola. Efectivamente, en el norte se iniciaba el camino a la industrialización, con un desarrollo capitalista vigoroso y expansivo en los años ochenta, que parecía decidido a imponerse de manera definitiva en todo el territorio italiano. La carrera vertiginosa hacia la gran industria tuvo que detenerse al ocurrir de manera paradójica e inesperada una severa crisis dentro del sistema bancario italiano, por haber dado prioridad a la especulación inmobiliaria que al desarrollo industrial. Esta crisis provoca un decantamiento moral entre el grupo empresarial y de la banca, que repercute en graves problemas sociales a lo largo y ancho del país ²³

La década de los noventa es recordada en la historia de Italia como una etapa de violentos enfrentamientos sociales, provocados por la severa crisis económica que obreros y campesinos padecieron de manera directa. Las revueltas culminaron con la brutal represión del general Bava Beccaris en la ciudad de Milán, en 1898. A pesar de esta década oscura que dividió a la sociedad italiana en su conjunto, la propia dinámica expansiva de la economía capitalista que se estaba fortaleciendo en los países europeos industrializados posibilitó una pronta recuperación de la Italia industrial en la década sucesiva; este desarrollo, como anotamos antes, se focalizó en el triángulo Milán—Turín—Génova.

²³ Christopher Seton-Watson, *L'Italia dal liberalismo al fascismo, 1870-1925*, Editori Laterza, Italia, 1980, p. 193. "Después de una prolongada crisis de gobierno, Crispi regresó al poder circundado de un aura de salvador de la patria. Era un momento difícil: no bastó el escándalo de la Banca Romana y la amenaza de la anarquía en Sicilia. Al final de noviembre de 1893 una de las mayores bancas italianas, el *Credito Mobiliare*, cierra sus ventanillas; la crisis financiera que siguió era más grave que la de 1866, y se acentuó la atmósfera de catástrofe inminente.

Sin embargo, frente a este panorama determinado por dos economías geográficamente polarizadas, el peso de la historia italiana hizo recordar la tradición de ciudades que, como Florencia, Roma y Nápoles, gozaban de gran prestigio cultural y artístico, a pesar de que se localizaban fuera del foco industrial. A esta memoria histórica, ha de sumarse la existencia de una clase media preindustrial, propagadora de una cultura humanística, que vigilaba celosamente la irrupción vertiginosa de la industria y del capitalismo moderno²⁴

Éste fue el ambiente general que rodeó a Gerardo Murillo durante su estancia en la Italia de entre siglos. Por su parte, él era un hombre latinoamericano, formado e informado dentro de la corriente filosófica del positivismo europeo, procedente de un México agrícola y en vías de desarrollo industrial, que se debatía frente a una economía de mercado regida por las demandas del capital internacional, y de una sociedad fragmentada -desde entonces- por la desigual distribución de la riqueza. La desigualdad se observaba igualmente en el ámbito educativo, pues los centros de enseñanza para las élites contrastaban con el analfabetismo de las mayorías. En cuanto al régimen político dictatorial presidido por Porfirio Díaz distaba mucho de los movimientos democráticos que se estaban gestando en la Italia finisecular.

Posiblemente Murillo encontró un símil entre la realidad mexicana y la europea en el ámbito de la cultura y de las artes. También en Italia y en Francia se llevaba a cabo una aguda revisión de las leyes positivas. Los socialistas en el campo de las ideas y los vanguardistas en el campo de las artes cuestionaban severamente sus recursos teóricos. Estos procesos artísticos y culturales tienen su parangón —con las particularidades del caso— con el papel analítico y propositivo que tuvo el modernismo frente al positivismo, en América.

Fue, pues, sintomático que también en Europa se comenzara a cuestionar al positivismo en sus premisas supuestamente inmutables y universalmente válidas, pues la debilidad del método se

²⁴ Cfr. *Arte italiana del XX secolo*, Adrian Lyttelton, en *Società e cultura nell'Italia di Giolitti*, Royal Academy of Arts, Londres, 1989, p. 23

manifestaba en la compilación de datos sin aplicación válida. Pero sobre todo fue severamente atacado por sus lagunas conceptuales, que no respondían a las expectativas espirituales del hombre moderno; las ciencias exactas no ofrecían soluciones a sus nuevas inquietudes en el área de la cultura y de las artes.

La búsqueda y el desplazamiento del mundo material por el espiritual han sido representadas de manera ejemplar por el célebre criminólogo Cesare Lombroso,²⁵ uno de los científicos italianos que participó activamente en la cultura italiana positivista de los años noventa. Su radio de influencia rebasó las fronteras europeas y se hizo sentir en Latinoamérica y en México en particular (como se verá más adelante). Sorpresivamente Lombroso abandonó después el pragmatismo científicista y se inició en la práctica espiritista con la famosa *médium* napolitana Eusapia Paladino. Éste fue un caso extremo del cuestionamiento de las ciencias positivas.²⁶

Como todo proceso de conocimiento, el tránsito del positivismo hacia nuevas corrientes de pensamiento toma su tiempo, ya que incluso los movimientos sociales emergentes fundamentaban su validez teórica en premisas de origen darwiniano sobre la “sobrevivencia del más apto”, reinterpretada en la sociología científica de Vilfredo Pareto.²⁷ Asimismo, los demócratas y socialistas sustentaban de manera optimista un futuro mediano prometedor partiendo de principios evolucionistas.

²⁵ *Enciclopedia Garzanti Universale*, Aldo Garzanti Editore, Italia, t. 1, 1962, p. 784. “Cesare Lombroso (1835-1909). Nació en Verona, psiquiatra y antropólogo; afrontó desde un punto de vista materialista el estudio del [hombre anormal], o sea el genio o el delincuente. De este último trató de explicar la degeneración moral con la anomalía física, creando la *antropología criminal* y fundando la *Escuela positiva del derecho penal*, según la cual los delincuentes no son responsables de sus acciones criminales, ya que son impulsados a tales actos por taras físicas y por factores ambientales. Cfr. Su obra *Genio y locura*”

²⁶ *Arte italiana del XX secolo*, *op. cit.*, p. 27.

²⁷ *Enciclopedia Garzanti Universale*, *op. cit.*, t. 2, p. 1015, “Vilfredo Pareto (1848-1923), nació en París de familia genovesa, economista y sociólogo. *Curso de Economía política*”

A Murillo le toca vivir el pasaje lento y gradual del positivismo al socialismo en tierras europeas. Los acontecimientos sociales lo llevan a inscribirse en la Universidad Romana, en primera instancia, para cursar las materias humanísticas de filosofía de la historia con Antonio Labriola, y derecho penal con Enrico Ferri, ambos protagonistas principales en la formación del socialismo italiano de fines de siglo. El curso de pintura lo postergará para un periodo sucesivo.

El encuentro con el Partido Socialista italiano

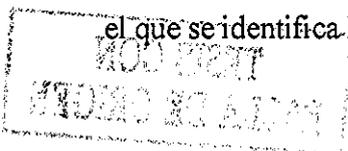
Dos posturas políticas se perfilaban en la Italia finisecular: por un lado, los gobiernos reaccionarios y represivos mostraban su incapacidad para resolver la aguda crisis económica que golpeó duramente los intereses de los grupos de obreros y campesinos, quienes manifestaron su inconformidad frente al deterioro de sus condiciones materiales a través de diversos movimientos masivos; por otro, el Partido Socialista Italiano -cuyas acciones quedaron registradas en el órgano periodístico *Avanti* - que al irse consolidando paulatinamente resultó determinante en la organización de los grupos sociales inconformes.

Las líneas de pensamiento de la Europa fin de siglo, especialmente la italiana y la francesa, influyen sin lugar a duda en Murillo y van conformando la estructura ideológica que determinaría sus acciones futuras. En ellas se encuentra el origen de su pensamiento conservador, que se manifestará abiertamente en las décadas sucesivas; y es que del socialismo italiano surgirían dos tendencias ideológicas opuestas: el comunismo y el fascismo con el que Murillo se identificará.

El diario socialista *Avanti* ofrecía una puntual narrativa de los principales acontecimientos que se registraban en los escenarios políticos italianos y que ciertamente debieron causar una honda impresión en el joven Murillo, quien se informaba —entre otras fuentes— justamente en el impreso socialista. Fue tal la identificación que tuvo con el *Avanti*, que su propio

biógrafo²⁸ afirma que colaboró en el cotidiano socialista, esta aseveración forma parte de la memoria mítica construida en torno a la vida y obra de Gerardo Murillo en tierras italianas²⁹

Lo que sí se confirma con fundamento, es que dos personalidades del socialismo italiano, Antonio Labriola y Enrico Ferri, colaboradores activos del *Avanti*, dejaron su huella en la etapa formativa del joven Murillo. Labriola fue un estudioso del socialismo científico; en cambio, Ferri se inició como abogado en el estudio de la antropología criminal, fue alumno del positivista Cesare Lombroso y se convirtió en un simpatizante del pensamiento soreliano, con el que se identifica Murillo al final de esta primera estancia en el continente europeo



²⁸ Antonio Luna Arroyo, *Opus cit*, p 110

²⁹ Se han analizado todos los números del periódico *Avanti* correspondientes a las fechas de la estancia de Murillo en Roma sin haber encontrado datos sobre su participación ni como autor de textos, ni como colaborador



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

***Avanti*, órgano periodístico del Partido Socialista.**

La revisión del *Avanti* nos permitirá conocer el entorno histórico que encuentra Murillo en su estancia italiana, y la resonancia que tuvieron sus maestros tanto Labriola como Ferri en la consolidación del socialismo en Italia.

La profunda transformación que vive la sociedad italiana en la segunda mitad del siglo XIX propicia la consolidación del periodismo moderno. Éste comienza en 1876 con el nacimiento del *Corriere della Sera*, órgano de difusión de la burguesía italiana. Faltaban dos largas décadas para que el periodismo político de corte socialista se constituyera y consignara el pensamiento del movimiento popular y obrero, hasta el momento representado en impresos semiclandestinos de corte anarquista. La maduración ideológica de los movimientos obreros favorecieron el surgimiento de periódicos y revistas como *La Plebe*, *La Giustizia*, *la Critica Sociale*, *la Lotta di Classe*, como un signo inequívoco en la consolidación de la vida política de los obreros. En 1892 se fortalece en Génova el Partido de los Trabajadores italianos, acompañado por el impreso semanal *Lotta de classe*.

Similar proceso vivirá la reunión plenaria de la Dirección del Partido Socialista efectuada en la ciudad de Bolonia en abril de 1896, cuando sus correligionarios señalan que es de extrema urgencia fundar su propio órgano periodístico; en esa misma ocasión se elige a la ciudad de Roma como sede del cotidiano, por ser la capital del Estado italiano, en vez de establecerlo en Milán, donde la prensa independiente tenía una larga trayectoria. Se decide denominar *Avanti* al cotidiano en reconocimiento a publicaciones precedentes, dentro de la tradición del periodismo obrero italiano e internacional. El primer número del *Avanti* aparece el 25 de diciembre de 1896 dirigido por Leonida Bissolati ³⁰

La fundación del *Avanti* resultó una gran victoria para los socialistas italianos, ya que ponía de manifiesto su propia consolidación a través de vigorosos organismos fundacionales, que con el paso del tiempo se fueron fortaleciendo. Este proceso se advierte en la lucha partidista librada por los diputados socialistas en el Congreso. La constitución del periódico *Avanti* -que técnicamente se encontraba en el nivel de los mejores órganos impresos de la burguesía italiana- ayudó a difundir el pensamiento y los ideales socialistas vinculados con movimientos de envergadura internacional ³¹

Los reconocimientos que paulatinamente cosecha el periódico *Avanti* se debieron en gran medida a las colaboraciones de humanistas de reconocido prestigio, como el profesor Antonio Labriola —a cuya cátedra de filosofía de la historia asistió Gerardo Murillo en la Universidad de Roma— Labriola, a quien se debe la primera traducción al italiano del *Manifiesto del Partido Comunista*, fue el primer estudioso que presentó el socialismo como un sistema filosófico fundamentado en la tesis hegeliana; investigador y analista del marxismo desde 1890, ocupó el resto de su vida en propagar el socialismo científico entre estudiantes e intelectuales, antes que entre los trabajadores. De allí la afirmación de que “el socialismo

³⁰ Leonida Bissolati ya gozaba de experiencia dentro de la prensa independiente, por haber dirigido el semanal socialista *L'Eco del popolo*; además, tenía una amplia preparación política, y literaria. Fue autor del prefacio en lengua italiana de *El capital*.

³¹ Gaetano Arfé, *Storia dell'Avanti*, Mondo Operaio Edizioni Avanti, Roma, 1977, p. 7

italiano fue en sus orígenes un movimiento popular, antes que obrero”³² Los estudios de Labriola sobre el materialismo histórico fueron difundidos precisamente en el *Avanti*, y marcan un hito en la Italia democrática que sobrevivió a la avanzada fascista

Avanti pronto recibió comentarios elogiosos de intelectuales de la talla de Benedetto Croce, quien lo calificó como uno de los mejores impresos dentro del medio periodístico, ya que en breve lapso se distinguió por su alto nivel de análisis de los hechos históricos que definían el momento³³ Desde sus inicios, contó con la colaboración de eminentes representantes del socialismo europeo: Paul Lafargue, yerno de Marx, y Eleonor Marx Aveling fueron un ejemplo. En el ámbito cultural no faltan noticias y ensayos críticos en torno a la producción literaria y artística de los más connotados intelectuales del momento: los poetas Fogazzaro³⁴ o Rapisardi,³⁵ el músico Mascagni³⁶ o el poeta y escritor D'Annunzio. Las viñetas de Gabriele Galantara marcan un hito en la caricatura socialista; además de la ironía de Guido Podrecca³⁷ quien representa con agudo sarcasmo, a través de su espectáculo de marionetas, a las personalidades prototípicas de la reacción: “Joven todavía, Podrecca ignoraba que el destino habría de cobrarse la suprema ironía, pues terminó formando parte de los personajes que antes

³² Christopher Seton-Watson, *Opus cit.*, pp. 186-187

³³ *Ibidem*, p. 8.

³⁴ Enciclopedia Garzanti, *Opus cit.*, t. 1, p. 541. “Fogazzaro, Antonio (1842-1911), narrador y poeta de Vicenza. Autor de novelas de tono entre sensual y místico: *Malombra*, *Daniele Cortis*, *Pequeño mundo antiguo*, *Pequeño mundo moderno*, y *El santo*.”

³⁵ *Ibidem*, t. 2, p. 1136. “Rapisardi, Mario (1844-1912), de Catania, poeta y literato; desde 1870 profesor de literatura italiana en la universidad de su ciudad natal. *Palingenesi*, *Lucifer*, las *Poesías religiosas* y *Epigramas*.”

³⁶ *Ibidem*, p. 839. “Mascagni, Pietro (1863-1945), de Livorno, compositor, se reveló (1890) con *Cavalleria rusticana*, su ópera más popular. La música de M. se vincula con el movimiento verista, que, a finales del siglo XIX, intentó una renovación del melodrama. Otras óperas: *Amico Fritz*, *Guglielmo Ratchiff*, *Iris*, *Le maschere*, *Isabeau*, *Il piccolo Marat*.”

³⁷ *Ibidem*, p. 1071. “Podrecca, Vittorio (1888-1959), de Cividale del Friuli, (Udine), creador del célebre conjunto de marionetas *Los pequeños de Podrecca*.”

había satirizado al aliarse con Mussolini, el nuevo salvador de aquellos inalcanzables ideales.”³⁸

Italia entre dos fuegos.

Avanti no sólo reseña los acontecimientos de los últimos años del siglo XIX, sino también toma posiciones políticas contra las irreflexivas decisiones de las fuerzas antidemocráticas, encabezadas por el gobierno de Antonio Rudini, Presidente del Consejo de Estado en dos ocasiones. En la segunda de ellas (1896—1898), Rudini empeñado en controlar los disturbios, agudiza las medidas represivas contra los movimientos sociales que le toca vivir a Murillo. Según la versión de Seton—Watson: “no pasaba una semana sin que los campesinos de alguna comuna meridional se levantaran a protestar contra los impuestos, el precio del grano o la falta de tierras. En el norte, la revuelta asume una forma diversa: huelgas, lucha por la jornada de diez horas, elecciones de diputados o consejeros comunales republicanos o socialistas. Existía en el ambiente una exasperación y una agitación difusa”³⁹

A este clima interno de inconformidad se suman acontecimientos de carácter internacional, como la guerra hispanoamericana en 1898, cuyas consecuencias económicas coadyuvaron al alza del precio del trigo en todo el continente europeo. Pero en Italia la situación social ya era candente: la inconformidad se expande de manera inmediata de norte a sur de la península italiana y estalla con virulencia en la ciudad de Milán, donde se formaron barricadas por cuatro días en protesta por el alza del precio del pan y por las medidas intolerantes del gobierno contra socialistas y radicales. La represión encabezada por Bava—Beccaris provocó una feroz reacción con un saldo trágico de cientos de muertos y heridos en Milán y en otras regiones italianas.

La postura gubernamental contra los socialistas, anarquistas y republicanos se endureció, después de los acontecimientos en Milán, cuando fueron encarcelados sus representantes más

³⁸ Gaetano Arfé, *opus cit*, pp. 10-11.

³⁹ Christopher Seton- Watson, *op cit*, p. 219.

distinguidos, entre ellos Filippo Turati, condenado a doce años de prisión. En contraste, el rey Humberto I hace un reconocimiento al general Bava—Beccaris por los servicios rendidos “a nuestras Instituciones y a la civilidad”⁴⁰

No cabe duda que estas revueltas populares impresionaron a Murillo, quien escribió a su madre desde Madrid, el 28 de abril de 1898 —nueve días antes del enfrentamiento milanés— “hace tres días que me dieron de palos en una manifestación [en Roma] y con ello me quitaron lo belicoso”⁴¹

El gobierno de Rudini dimite después de los movimientos sociales de mayo del 98; lo sustituye el general Luigi Girolamo Pelloux, quien no detiene la máquina gubernamental represiva contra las fuerzas sociales. Éstas se aglutinan en torno al cotidiano *Avanti*, librando una dura lucha por la democracia y en defensa de la Constitución, vilipendiada por los grupos de la reacción.

También en el Parlamento se ejerce presión sobre el gobierno mediante el *obstruccionismo*, con el propósito de no permitir que progresen las iniciativas de ley de carácter restrictivo sobre las libertades públicas, declaradas leyes de Estado por los representantes de Pelloux en un decreto real publicado el 22 de junio de 1899, con un plazo no mayor de un mes para su aprobación. Fue el profesor Enrico Ferri, maestro de Murillo⁴² y abogado de prestigio, quien con su elocuencia y dotes histriónicas, encabezó el *obstruccionismo*: sus arengas políticas de más de siete horas bloqueaban las tareas parlamentarias en el Congreso. Estas medidas

⁴⁰ *Ibidem*, p. 222.

⁴¹ Carta a su madre. Archivo familiar de la Lic. Griselda Luna. Citada en el catálogo *Dr. Atl, conciencia y paisaje*, UNAM, INBA, México, 1985, p. 100.

⁴² Enrico Ferri se distinguió no sólo por su ya señalada elocuencia parlamentaria y su visión maximalista del socialismo, sino también por su cátedra de derecho penal y de antropología criminal, dictada en la Universidad de Roma. En ella seguía los lineamientos teóricos positivistas de Cesare Lombroso: convencido de que el delincuente era afectado por sus circunstancias tanto físicas como sociales que lo hacían propenso a cometer delitos, defendía su inocencia, calificándolo como “menor de edad”.

extremas posibilitaron la crisis del gobierno, y la dimisión en junio de 1900 del general Pelloux, irónicamente llamado entre los socialistas “el Compañero”, por haber propiciado un rápido y vigoroso incremento y unión entre las fuerzas socialistas a lo largo y ancho del territorio italiano ⁴³

Con la dimisión de Pelloux, se nombra Presidente del Consejo a Giuseppe Saracco, de tendencia moderada, quien intenta reunir en su gobierno a representantes de diversas tendencias políticas con el afán de acabar con la crisis social en que se debatía Italia desde hacía un largo periodo. No había cumplido ni un mes en su cargo, cuando acaece en Monza el atentado contra el rey Humberto I, perpetrado por el anarquista Bresci. Este hecho provoca que el gobierno desencadene un periodo de persecuciones, cuyas consecuencias conducen a una fuerte represión social que se prolongará en los años consecutivos

***Avanti* y la resistencia socialista.**

El periódico *Avanti* entra en una dura crisis al ser arrestados su director y sus colaboradores. Frente a esta embestida contra el cotidiano, Enrico Ferri logra organizarse en la clandestinidad, con el propósito de que el periódico siga su curso y no claudicar en la edición de ninguno de sus números. Frente a esta nueva crisis, los colaboradores del periódico aprovechan sus espacios para defender sus posiciones, declarando que los movimientos sociales del pasado inmediato no fueron provocados por los socialistas sino por la grave crisis económica por la que atravesaba toda Italia.

Comienza, pues, una nueva era para el periódico *Avanti*, ampliamente respetado y considerado entre las fuerzas democráticas y socialistas como el cotidiano que encabeza la batalla política en defensa de la libertad constitucional en el Congreso, reconocimiento que se hace extensivo

⁴³ Gaetano Arfé, *opus cit*, p. 34.

a Bissolati, en su calidad de director del impreso. Optimista el *Avanti*, en su primer número de 1901, despide el fin del “siglo de la burguesía” y el alba del “siglo del proletariado”⁴⁴

Sin embargo, ya se cierne una división dentro del Partido Socialista Italiano. El napolitano Arturo Labriola encabeza una protesta contra las nuevas políticas excluyentes en el problemático contexto de la zona meridional. Labriola pronto se distancia de los postulados del socialismo italiano, y adopta los lineamientos teóricos del sindicalismo radical soreliano, postura que comparte Enrico Ferri difundiéndola entre sus alumnos y simpatizantes. Gerardo Murillo se mostraría receptivo ante las enseñanzas de su maestro: también él propagaría las bondades de la huelga, el boicot y el sabotaje como medios de presión en los escenarios políticos de México en años que aún estaban por venir.

Se forma pues una escisión entre los miembros más distinguidos del Partido Socialista: Turati y su grupo se independizan y se alejan de las tesis propuestas por Arturo Labriola; las diferencias entre el socialismo del Norte y del Sur toman cuerpo en dos periódicos: la *Propaganda* impreso en Nápoles, y *l'Avanguardia socialista* en Milán, que perfilan dos posturas antagónicas dentro del socialismo italiano: la turatiana, señalada de facciosa a través del “ministerialismo”, y la de Ferri, quien defiende que el partido debe inspirarse en la práctica de un programa mínimo socialista, pero que la propaganda debe sustentarse en un programa maximalista. Bissolati comienza a ser atacado por las diferencias cada vez más virulentas entre las facciones socialistas, hasta que se ve forzado a dimitir. En medio de esta crisis del Partido Socialista reflejada en *L'Avanti*, Enrico Ferri es designado director del cotidiano.

En su carrera política, después de ocupar la dirección del periódico *Avanti*, con un reconocido prestigio en el Parlamento, Ferri unió fuerzas con los socialistas meridionales encabezados por el sindicalista napolitano Arturo Labriola. Más que de la socialdemocracia alemana, estos

⁴⁴ Gaetano Arfé, *Opus cit.*, p. 31

últimos recibieron una influencia directa del socialismo francés a través de las *Reflexiones sobre la violencia* de Georges Sorel, introducido en Italia antes que en Francia por el entonces socialista Benedetto Croce, quien contribuyó así a difundir las reflexiones sorelianas. Considerando la revolución proletaria de Marx como un “mito”, Sorel proponía concretar el cambio social mediante la huelga general, el boicot y el sabotaje.⁴⁵

Dicha consigna tuvo eco en Italia, cuando en abril de 1904 los socialistas tuvieron su octavo congreso en Bolonia. Arturo Labriola se identifica con la postura de centro—izquierda, rechazando el apoyo de cualquier gobierno capitalista; en septiembre del mismo año proclama la huelga general, organizada por los sindicalistas y apoyada por los anarquistas y republicanos. Labriola señala con orgullo que la huelga general abre paso al proletariado italiano en la escena nacional italiana.⁴⁶

Las consignas sorelianas se van cumpliendo y el monstruo de mil cabezas comienza a tomar cuerpo en el escenario italiano. No en vano Mussolini ha reconocido que las obras de Sorel fueron determinantes en su formación “social”.⁴⁷

No cabe duda de que esta época convulsa de la Italia finisecular impacta al joven Murillo, pero también la personalidad elocuente e histriónica de su maestro Enrico Ferri dejó una profunda huella en él: a semejanza suya, Murillo exaltaría la utopía de la huelga soreliana en los espacios de la Escuela de Bellas Artes. No sorprende que a su regreso a México, Orozco se refiera a Murillo como “el agitador” que les “contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa y su vida en Roma”.⁴⁸

⁴⁵ J.P. Mayer, *Trayectoria del pensamiento político*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, p. 249.

⁴⁶ Christopher Seton-Watson, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁷ J.P. Mayer, *Opus cit.*, p. 249.

La revelación de las vanguardias.

Una vez que concluye con sus estudios humanísticos en la universidad romana, Murillo se ocupa finalmente en cumplir con lo que sería su objetivo principal: el estudio de las artes

¿Pero qué camino elige para incursionar en el campo de la pintura? Para conocer de manera puntual el proceso que lo llevó a identificarse con el divisionismo italiano en su pintura mural, y con el impresionismo francés en su pintura de pequeño formato, resulta interesante citar un escrito del propio Gerardo Murillo en el que de manera sintética rememora este periodo de su vida. A la reiterada petición de amigos y hombres de Estado y de la cultura en México para que escriba su autobiografía o bien colabore con sus biógrafos, Murillo, ya cercano a su fin, se niega y responde con vigor juvenil: “No me interesa lo que he hecho, me interesa lo que voy a hacer. Por consiguiente no me estorben”⁴⁹ A pesar de su resistencia, Atl escribe alrededor de 1956 unas notas sueltas rememorando esos lejanos tiempos de su juventud que pasó en Europa, y que servirán como guía para analizar el periodo.⁵⁰

El Dr. Atl llegó a Roma en 1898 a estudiar pintura, pero prefirió cursar en la Universidad (de Roma), la cátedra de (Derecho Penal) con Enrico Ferri, y Filosofía de la Historia con Antonio Labriola

En 1900, se dedica a estudiar profundamente la Exposición Universal de París y estudia al mismo tiempo filosofía en la *École d' Hautes Études*.

En 1901 regresa a Roma y comienza sus estudios de pintura, iniciándose en la pintura mural. Primera exposición de retratos y paisajes en el Círculo Artístico Internacional de Roma, con muy poco éxito.

Vuelve a México y se dedica de lleno a la pintura de paisajes

⁴⁸ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, Ediciones Occidente, México, pp. 22-23

⁴⁹FRBN, Manuscritos Dr. Atl, 3 4, 2fs

⁵⁰ Gerardo Murillo, Dr. Atl, FRBN, Manuscritos Dr. Atl, 6.9. Las notas que siguen están tomadas de una serie de entrevistas que la prensa de México hizo al señor arquitecto Antonio de la Fuente y sólo tienen hechos concretos y algunos comentarios. Atl agrega y corrige de su puño y letra: “Hacer una biografía del Dr. Atl

El mito moderno: La Exposición Universal de París, 1900.

Europa se desplaza para ver las mercancías

Hipólito Taine

En sus notas autobiográficas, Atl menciona que “se dedica a estudiar profundamente la Exposición Universal de París”. Es comprensible el interés que despertó en Murillo este evento, cuyo objetivo primordial era mostrar al visitante los oropeles de la modernidad. Walter Benjamin, con la lucidez de sus reflexiones, advertía: “Las exposiciones mundiales glorificaron el valor de cambio de la mercancía. Crearon un marco en donde su valor de uso pasó a segundo plano. Abrieron una fantasmagoría en la que entraba la gente para ser distraída. La industria de la diversión puso a la gente al nivel de la mercancía. Se dieron a sus manipulaciones, saboreando la alienación propia y ajena.”⁵¹

En las entrañas propias del mundo industrial y comercial se abre un espacio de carácter festivo que condiciona al hombre moderno a participar en las mieles hipnóticas de la modernidad: la Exposición Universal de París, en 1900. Aquí, Murillo pudo “estudiar profundamente”, entre otros, el pabellón dedicado a la pintura impresionista: se les reservó en la *centenal* una salita demasiado pequeña. André Mellerio protesta en su folleto titulado *La Exposición de 1900 y el impresionismo*, y sostiene que hubiera debido hacerse una exposición general de todo el impresionismo “De este modo, dice, saltaría a la vista la aportación exacta y definitiva de la escuela francesa a finales de dicho siglo, que no ha sido solamente el vapor y la electricidad sino también un siglo de arte, al menos en cuanto a la pintura. Es decir, que entre tantos palacios se echa de menos el palacio del impresionismo.”⁵²

Si bien fue sólo una pequeña sala la que se reservó a la pintura impresionista en la Exposición Universal, el hecho revestía una gran importancia ya que fue la primera ocasión que se permitió a los artistas vanguardistas exponer sus obras en un espacio oficial. Allí pudieron

obligaría a escribir una serie de novelas. Si el señor de la Fuente ha sido capaz de emprender esa tarea sobre este tema, yo no. Me limito a extraer de sus escritos algunos datos.”

⁵¹ Walter Benjamin, *París, capital del siglo XIX*, Madero, México, 1971, pp 29-34

exhibir la nueva pintura sujeta a soluciones formales basadas en el estudio del color, como respuesta a la supremacía de la fotografía, a la que se le atribuyó el papel protagónico de ser “la ilustración filosófica de la pintura”⁵³ El impresionismo, la corriente pictórica que surge en torno al mito del “progreso”, fue la expectativa que de manera vertiginosa ocupó a las sociedades europeas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

En Francia, es bajo el Segundo Imperio de Napoleón III que se promueve de manera agresiva y decidida el desarrollo hacia la modernidad, con el propósito de secundar a países que, como Inglaterra, alcanzaron un nivel técnico y científico de punta, distintivo de la era de la industrialización. Esta es la misma época de la expansión colonial francesa —en China, en la Cochinchina y hasta en América, con la instauración del Segundo Imperio en México con el archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo— del impulso de la política económica de amplio espectro, del incremento de las redes de comunicación para facilitar el intercambio de mercancías: todos estos factores vienen a constituirse en símbolos de la nueva civilización moderna. Fue, así, que la pintura realizada a *plein air* es la que refleja la profunda revolución social en la que la burguesía consolidaba su propio dominio basado en el racionalismo económico y en la industrialización.

En este camino a la modernidad, la ciudad capital de París, transformada en una moderna metrópoli, alcanza un lugar paradigmático dentro del Segundo Imperio napoleónico. Los sueños e ideales de las utopías socialistas habían quedado fragmentados en las barricadas populares de 1848; quince años después, sólo importaba favorecer los planes que respondieran y simbolizaran la frenética carrera hacia el “progreso”. Tal fue el caso del proyecto urbanístico del barón Georges—Eugène Haussmann, que transforma los antiguos barrios medievales parisinos en espacios abiertos cruzados por anchos bulevares, que flanquean los cafés, restaurantes, locales comerciales, lujosos edificios residenciales, los *magasins de nouveauté*, precursores de las tiendas departamentales, el proyecto del edificio de

⁵² Germain Bazin, *Tesoros del Impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, Barcelona, 1962, p. 48

⁵³ *Ibidem*, p. 28.

la Ópera diseñado por el ingeniero Garnier y los trabajos realizados en la Île de la Cité. El plan urbanístico de modernización fue un proceso sin retorno que no detuvo la guerra francoprusiana, en 1870, ni la caída del Segundo Imperio, ni la Tercera República: París se transformó en la “Ciudad Luz”.

El impresionismo fue el arte urbano por excelencia, al registrar el dinamismo de la vida moderna con su ritmo nervioso y fugaz, marcado por los avances técnicos y científicos e impulsado por el gran capital. De este nuevo modelo de vida citadina, con sus propios patrones culturales, se nutrió Murillo durante su estancia parisina, el impresionismo deja en él honda huella que lo hace ocuparse hasta el final de sus días en los elementos lumínicos y colorísticos de la imagen.

Pero las influencias artísticas que recibe el creador no son siempre lineales; por el contrario, la multiplicidad de caminos que se presentan en el campo de la cultura se saben complejos. Cabe pues hacer un breve paréntesis, para identificar y comprender mejor los pasos que siguió Murillo en esta etapa formativa en Europa.

En 1923, José Juan Tablada en un artículo intitulado *Mexican Painting of Today*, advertía con buen ojo crítico, la influencia que recibió Murillo en esta primera etapa formativa del divisionismo italiano⁵⁴ a través de la obra de Giovanni Segantini, pintor que conjuga de manera magistral el espacio, la naturaleza y el símbolo en su creación pictórica.⁵⁵

Viene al caso la cita de Tablada para analizar la influencia que tuvo la Exposición Universal de París en Murillo, quien allí conoció un mundo de novedades en todos los campos del saber. No es casual que haya sido precisamente Segantini el que ideó un ambicioso y revolucionario proyecto para exhibirlo en la exposición: el trabajo pictórico colectivo de Giovanni Giacometti,

⁵⁴ Sobre el Divisionismo italiano véase Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna 1770/1970*, Sansoni, Florencia, 1970, pp 198-199.

⁵⁵ José Juan Tablada, *Obras Completas VI, Arte y artistas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p 294

Carlo Fornara, Cuno Amiet, Ferdinand Hodler y el propio Segantini, con un articulado juego de luces y sonido, tenía el propósito de crear el más moderno experimento artístico ilusionista. El *Panorama de la Engadina*, como se denominó la obra, ocuparía un espacio circular en el pabellón del mismo nombre con una superficie de 220 metros de largo por 20 metros de ancho, y representaría el valle suizo del Inn. Aunque el proyecto iniciado en 1897 no se pudo realizar por su elevado costo, resulta interesante conocer las líneas que para la ocasión escribió el propio Segantini, pues en ellas se plasma sus principios estéticos, en los que encontramos grandes semejanzas con la concepción plástica de Murillo en etapas sucesivas: “Son más de catorce años que estudio en la Naturaleza de la alta montaña los acordes de una obra alpina, compuesta de sonidos y de colores, que represente en sí misma la variada armonía de la alta montaña y los compendie en una única, entera (obra monumental)” Con ánimo panteísta agrega Segantini: “Yo he pensado siempre que una parte de mi propio espíritu se encuentra en aquella armonía de formas, de líneas, de colores y de sonidos de la alta montaña, y cómo el alma que gobierna —a la naturaleza— es la misma de aquella que les observa, que les escucha; y en la comprensión se completa y se integra en un mismo sentido de luz, que armoniza y es armonía constante de la alta montaña”⁵⁶

Segantini siempre se ocupó en representar este sentido de unidad entre el artista y la naturaleza, advirtiendo las carencias de las que adolecen las pinturas de paisaje que sólo de manera fragmentada representan detalles de belleza, pero no logran comunicar “la belleza armónica que vive y da vida a la Naturaleza”. Por ello su interés en proyectar una obra monumental para la Exposición de París, donde se pudiera plasmar el sentido simbólico y naturalista de la alta montaña, objetivo primordial en su obra de paisaje.

Frente a la imposibilidad económica de su proyecto monumental, Segantini se ocupa en su famoso *Tríptico de la Naturaleza*, que a manera de donación testamentaria lega a la humanidad al final de sus días. Su composición está inscrita en un discurso unitario formado

⁵⁶ Carolina Brook et al, *Il paesaggio nella pittura europea dell'Ottocento*, LITHOS editrice, Roma, 1994, pp 73-75.

por la representación de la *Naturaleza, La Vida y La Muerte*, y en ella se puede observar un sentido simbólico de síntesis, de los procesos evolutivos de la natura ⁵⁷

La identificación de Segantini con el paisaje tiene una resonancia directa con la tesis que defenderá Murillo en etapas subsecuentes: “-Paisajes, dirán muchas gentes[sic]- Sí señor, paisajes. La representación de la naturaleza es una de las expresiones más elevadas del espíritu humano y una de las que han venido más tardíamente a manifestarse integralmente en el campo del Arte.”⁵⁸

Tradición y vanguardia en la pintura mural: Miguel Ángel y Segantini.

En sus notas autobiográficas escritas en la década de los cincuenta, Atl nos recuerda que “en 1901, regresa a Roma y comienza sus estudios de pintura, iniciándose en la pintura mural.” Las enseñanzas teórico—prácticas pronto dieron frutos con clara influencia segantiniana en la ejecución de los murales en una villa romana sobre Vía Flaminia, cercana a la del Papa Giulio; pero las restauraciones posteriores del inmueble destruyeron la obra. Sólo queda la referencia de su biógrafo Antonio de la Fuente:

“El pintor que en su lejana juventud bebió en la fuente de los impresionistas franceses y en la del renacimiento italiano, pintó sobre muros seres colosales y fantásticos, extraídos de la Capilla Sixtina, pero iluminados con el arco iris del impresionismo. Yo vi esos muros pintados, en ellos se movía el hombre en sus luchas sociales y en sus batallas contra la naturaleza para aparecer triunfante en un gran panel central dominando el universo.”⁵⁹

Por la descripción citada, se puede señalar hipotéticamente que el divisionismo italiano influyó en el muralismo de esta primera etapa de Murillo a través de la obra de Giovanni Segantini, con su propia estética del paisaje: desde un punto de vista técnico, por su búsqueda de una luminosidad máxima a partir de la aplicación del principio científico del contraste de los

⁵⁷ Ibidem, pp. 75-76.

⁵⁸Dr. Atl, *El paisaje (un ensayo)*, México, 1933, p. 4. (Catálogo de la exposición de pintura en el Convento de la Merced, noviembre de 1933), p. 4

⁵⁹ FRBN, Ms. Dr. Atl, 6 18, “Mala suerte del pintor”, 5 fs

complementarios y de la fusión óptica de los colores; así como por el uso del símbolo para representar al hombre y su relación con la naturaleza mediante una pintura de “ideas”

La pintura mural renacentista fue otro referente importante para Murillo durante esta primera estancia en Italia; influyó en su efímera creación sobre los muros romanos y dejó una huella permanente a lo largo de su vida; baste recordar las palabras que dedicó para recordar los procesos creativos de Rafael y de Miguel Ángel en la inauguración de la exposición que presentó en 1944 en el Palacio de Bellas Artes, titulada *El Valle de México. Pintura y dibujos del Dr. Atl*:

Rafael hacía muchos preparativos para pintar un cuadro o un mural, como en el caso de los frescos de Las Estancias en el Vaticano. Las composiciones que iban a extenderse sobre los muros fueron dibujados primero en cartones, de tal manera completos y perfectos que ya no era posible hacer mejor. Los calcó, los copió después, pero no pudo salirse del modelo y las obras resultaron un poco frías, a pesar del prodigio de las composiciones, de la extraordinaria elegancia del dibujo y de la nobleza de los personajes.

Miguel Ángel al contrario: se echó sobre el techo de la Capilla Sixtina como una fiera hambrienta sobre su presa. Su imaginación parió directamente en las superficies de cal y arena húmedas al Super—Hombre que había concebido. Agarró con las tenazas de su mente el cuerpo humano, y desesperadamente lo transformó en un organismo más potente más perfecto que el que dios hizo de carne y hueso.⁶⁰

En el mismo ensayo habla de su particular proceso creativo, donde recuerda las enseñanzas de los maestros renacentistas, con clara referencia e identificación hacia la pintura de Miguel Ángel:

Yo no soy partidario de hacer muchos estudios para ejecutar, sea un paisaje, un retrato, un cuadro cualquiera o un mural, porque en esos estudios se quedan la espontaneidad y la emoción, y la obra final resulta fría, inexpresiva y amanerada, mientras que si se ejecuta directamente, con la sensación palpitante de lo que se vio, arrojándola toda entera sobre la superficie de la tela o del muro, la obra vibrará.⁶¹

⁶⁰ *Ibidem*, 15-18

⁶¹ *Idem*

El impresionismo.

Para conocer cabalmente la influencia que recibió Murillo en su pintura de caballete, retornemos al París de 1900, dejando a un lado la Exposición Universal, que si bien permitía dentro de su propia estructura conocer las últimas novedades de la pintura *à plein air*, no necesariamente favorecía el estudio de las tres etapas que se sucedieron dentro de la corriente pictórica. Este retorno a las vanguardias parisinas posibilitará seguir los pasos de Murillo en el aprendizaje del impresionismo francés y precisar la etapa con la que se identificó en su obra de pequeño formato.

La evolución del impresionismo fue analizada por los críticos y literatos del momento a través de tres fases creativas. En la primera se analiza la obra bajo un tópico naturalista. Siguiendo este criterio Émile Zola estudia la obra de Manet con base en la premisa de que la obra de arte se crea a partir de un elemento fijo y objetivo que es la naturaleza, elemento que se suma a la mirada subjetiva y mutable, condicionada por el temperamento del artista. Castagnary en 1874, agregará un nuevo elemento dentro del proceso creativo del pintor impresionista: la sensación que le produce la contemplación del paisaje y que condicionará la representación del mismo.⁶²

La segunda etapa data de 1876, cuando surge en la crítica del arte la intención de analizar la obra impresionista a partir de la fisiología del ojo impresionista, y se subdivide a su vez en tres fases: Mallarmé interpreta que el artista “debe abstraerse de la memoria”, para crear el paisaje mediante una mirada virginal, sin prejuicios: “ver sin saber qué cosa se ve, atendiendo sólo a la sensación”; lo que sería el *ojo primitivo*. A esta fase le seguiría la del ojo analítico, descrita por Durand en tres campos: el color, el dibujo, y el punto de vista sobre el tema. Es en el análisis del color, donde se precisan las innovaciones técnico—conceptuales de los impresionistas: “Han llegado a descomponer el fulgor solar en sus rayos, en sus elementos, y

⁶²Guillermo Solana, *El impresionismo la visión original Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, pp. 63-68.

a recomponer su unidad con la armonía general de las irisaciones que difunden sobre sus telas”⁶³ Por último, dentro de la misma fase analítica del ojo impresionista se destaca la hipersensibilidad en la mirada del pintor provocada por causas patológicas, estudiadas por el oftalmólogo R. Liebreich; o bien por la evolución perfeccionada de la retina humana, tesis que desarrolla el también oftalmólogo Hugo Magnus en la obra titulada *La evolución histórica del sentido del color*⁶⁴

Pero es la tercera fase del impresionismo la que deja su impronta en la obra pictórica de Murillo. Para 1890, los pintores impresionistas ya habían trascendido sus conceptos lumínicos y colorísticos en la pintura para acercarse al movimiento literario simbolista, surgido hacia 1886. El poeta y crítico simbolista Gabriel—Albert Aurier conceptualiza la obra pictórica desplazando la primacía de la mirada hacia el lenguaje; esta tesis se concreta en su célebre análisis sobre Van Gogh: “La Idea es el *esencial sustrato de la obra*, y las líneas y colores son sólo *procedimientos* de simbolización”⁶⁵

El impresionismo en su última fase está íntimamente vinculado con el Manifiesto simbolista de Jean Moréas publicado en 1886; sin embargo, no se puede dejar de lado la deuda que contrajo en su primera etapa con las ciencias positivas, específicamente con la física, y con los avances en la óptica y en la fotografía. En el terreno de la creación, Gerardo Murillo, el Dr. Atl, precisó puntualmente sus limitaciones en su estudio teórico sobre el paisaje, fechado en 1933, aunque en la práctica pictórica le sacó buen provecho, como se verá posteriormente: “La fotografía se aproxima más a la verdad cuando hace un retrato, y llega, hay que confesarlo con grande satisfacción, a lo sublime cuando reproduce los misterios del espacio, pero nunca ha expresado la vida de las cosas”⁶⁶

⁶³ *Ibidem*, pp. 139-141.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 95-109.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 251-261.

⁶⁶ Dr. Atl, *Opus cit*, p. 10.

La Exposición Universal de 1900 era el espacio que posibilitaba revisar las más avanzadas teorías artísticas del momento; fue allí que se celebró el Primer Congreso Internacional de Dibujo, donde México estuvo representado por el arquitecto Manuel F. Álvarez,⁶⁷ y fue también allí donde Jesús Contreras invitó al maestro Antonio Fabrés a incorporarse a la Escuela de Artes Plásticas, con el propósito inaplazable de reformar esa Institución educativa en la ciudad de México.

Murillo, se encuentra en el ombligo del mundo moderno: el París de 1900, que lo lleva de la mano — emulando el pasaje mitológico de Ariadna que deja tras de sí el ovillo de hilo a Teseo— para mostrarle los caminos laberínticos de la modernidad. Allí, en el centro del mundo artístico de Occidente, en el Salón de París, Murillo presenta su *Autorretrato* pintado al pastel (1899), dedicado a Jesús Contreras y premiado con medalla de plata,⁶⁸ (Fig. 4) así como el *Retrato de señora* también ejecutado al pastel.

¿Cómo se muestra Murillo en ese mundo ajeno que apenas está conociendo y en donde priva el anonimato, él, un joven alumno mexicano que mostró prematuro interés por las humanidades y las artes de Occidente?

Dentro de una estructura compositiva clásica, Murillo se retrata en un primer plano, con el interés de mostrarse en su espacio íntimo, en el interior de su estudio. Con líneas muy libres y una paleta donde prevalecen los verdes, sepias, grises, azules y rojos, va modelando su fisonomía de rasgos fuertes, su mirada penetrante y retadora pero con un dejo de nostalgia que

⁶⁷ Cfr. Fausto Ramírez *et al.*, *Opus cit.*, pp. 216-217. Manuel F. Álvarez “en 1900 asistió como delegado nacional al Primer Congreso de Dibujo celebrado en París, llevando una ponencia sobre “La enseñanza del dibujo. Noticia y consejos para la aplicación de los cuatro primeros párrafos del programa oficial francés, con la indicación de los modelos para uso de las escuelas primarias y de las clases elementales de los liceos y colegios”.

⁶⁸ AGN. Instrucción Pública y Bellas Artes, vol. 7, exp. 55, fs. 5 “Al señor Don Joaquín Baranda, Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Enero 6 de 1900. Gerardo Murillo, pensionado del Gobierno Mejicano, tiene el honor de poner á la disposición de Ud., dos pequeños cuadros pintados al pastel, como resultado del primer año de pensión, suplicándole al mismo tiempo le permita exhibirlos en la sección mejicana de la Exposición de París antes de enviarlos á Méjico. ”

45-A

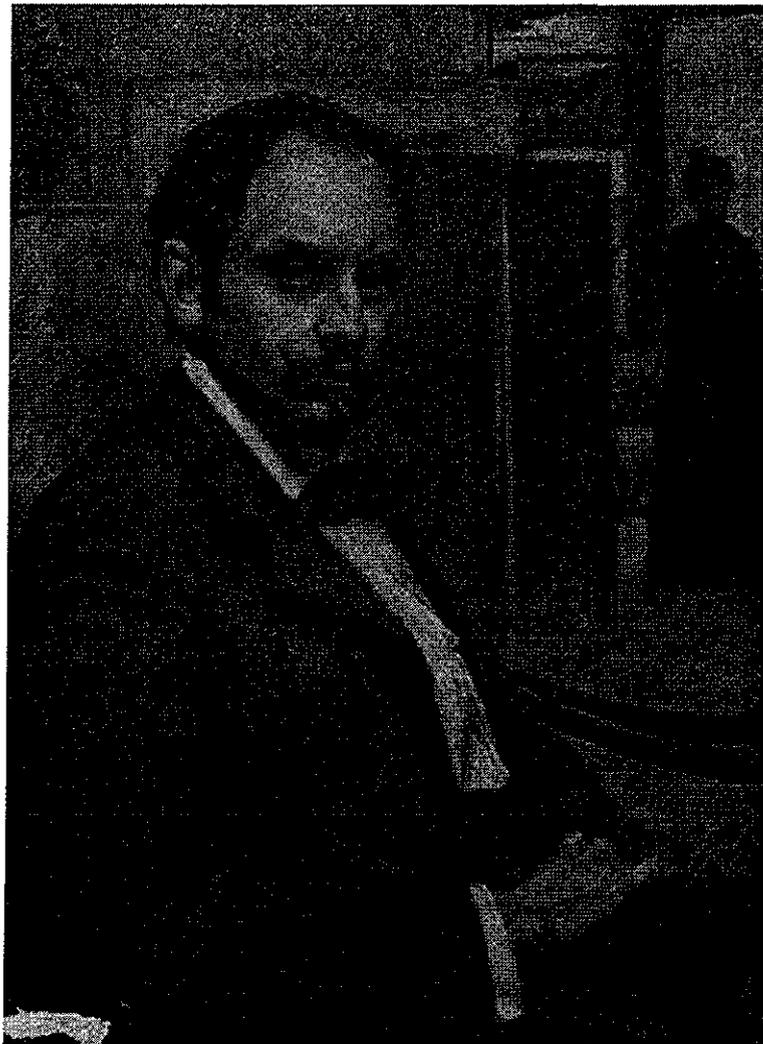


Fig. 4.- *Autorretrato*, 1899,
Pastel sobre papel,
80 x 67 cm.
Col. Particular.

TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

no alcanza a ocultar, el rostro enmarcado por una calvicie prematura, la piocha y los bigotes alineados agudizan su enérgica personalidad, mientras que la posición, sentado y en tres cuartos de perfil otorga un lugar relevante a la mano derecha —su mano creadora— posada en las piernas. En un segundo plano, rompe el espacio una serie de mamparas colocadas asimétricamente y que apenas dejan ver el dintel de la puerta. No es casual que en la lateral derecha de este bloque compositivo haya representado la silueta de una mujer de pie, con el rostro apenas abocetado y un abanico en la mano derecha, significativamente colocada muy cerca de la puerta; así reflejaba el lugar que siempre ocupó la mujer en su vida: una presencia ausente o bien una ausencia presente⁶⁹ Al fondo sobre el muro, dos pinturas de paisaje, a manera de nicho virtual le otorgan un lugar de privilegio, con una particular connotación que el propio Gerardo Murillo, Dr. Atl, explicará en un escrito rápido y nervioso de su puño y letra, sin fecha precisa:

Una de las metas del artista ha sido el paisaje. Su constante caminar por montes y valles lo acercaron definitivamente a la naturaleza. Lo lanzaron a realizar una labor profunda, renovadora. Iniciada con violencia, fue tornándose poco a poco en un sistema, en modo de expresión cada vez más elocuente. En su arte se fundieron las enseñanzas de los paisajistas chinos, las cálidas tonalidades de los venecianos del XV, la luz de los impresionistas del XIX. Un vigor personal hizo el milagro.

Durante el periodo romano, Murillo informa al gobierno de México sobre su producción pictórica, en la que priva el género de paisaje: *Primavera* (tríptico) pastel, *Escena romana*, *Il bacio della morte*, *Estadio*, *Villa Papa Giulio*, *Reposo*, *Il Tevere* (impresión), *Tramonto*, *La fontana de Puparri*, *La Fortezzuola*, *Panneau* con cuatro estudios. Pone esta obra a disposición del gobierno mexicano a cambio de que se le conceda una ampliación de su beca

⁶⁹Jacobo Zabludovsky, "En última entrevista de su vida, el Dr. Atl se confesó a *Siempre!*", *Siempre!*, 59 (586): 22-23, 16 sept 1964, p. 23. Citado por Arturo Casado, *Gerardo Murillo, Dr. Atl*, UNAM, México, 1984, p. 44. "En una entrevista concedida el mismo año de su muerte, declara con humor a los 88 años de edad: 'Soy soltero, soy feliz, el hombre solo como dice el dicho "el buey solo, bien se lame" y otras cosas que no puedo decir... Mi vida privada, francamente no es publicable, está vetada por la Iglesia y por la sociedad.' Y sobre el tema de la mujer agrega: 'Sólo hay una cosa más grande que el amor, el no amar. Desgraciado del hombre que ama a una mujer más de una hora. Prolongar el placer es destruirlo. El hombre que se casa es un imbécil elevado a la categoría de héroe'" (Citado por Raquel Tibol, "Recuento...", p. 13)

con mayores recursos —pide que en vez de 250.00 francos mensuales por un año se le proporcionen 500.00 francos durante seis meses—, con el propósito de que sus estudios puedan “marchar con mayor velocidad pudiendo disponer de mayores elementos pecuniarios y viendo que el trabajo que me queda por hacer en Europa es un trabajo de “recopilación”, de “síntesis”⁷⁰

La petición se le concede, y seis meses después la extiende a un lapso mayor con el fin de concluir las obras que pone a la disposición del gobierno: *Il neonato*, *Papaveri*, *Studio*, *Tipos degli Abruzzi*, *Tipos della Cioceria*, *Aurora—Tramonto* (dúptico), copia del Ghirlandaio, copia del *Michelangelo*, una colección de dibujos y una colección de estudios⁷¹ El destino de las pinturas se desconoce, pero sus títulos nos permiten advertir aquellos géneros pictóricos que interesaron a Murillo durante esa etapa formativa. De todos, sobresale el dúptico *Aurora—Tramonto*, que rememora el recurso segantiniano de analizar la naturaleza en secuencias discursivas con las que forma la unidad plástica.

Carissimo amico Felix Bernardelli.

Una carta que Murillo escribió en Roma el 19 de julio de 1902, dirigida a su maestro Bernardelli, permite suponer que la relación entre ambos no se interrumpió a pesar de la distancia. Después de agradecerle su correspondencia, le manifiesta al maestro su temor al ver acercarse amenazante la fecha de su retorno, no tanto por regresar a México como a la ciudad de Guadalajara, conservadora y provinciana. Y no le faltaban razones a Murillo al atender la petición del maestro, enviándole con urgencia fotografías de “desnudos” para su actividad docente, seguramente inexistentes en Guadalajara. Cabe reiterarlo por su importancia fundamental: Bernardelli introduce los métodos de enseñanza más innovadores en su

⁷⁰ AGN. Inst. Pública y Bellas Artes, vol. 14, exp. 33, fs. 6

momento, como la enseñanza del dibujo a partir de la fotografía, práctica que meses después introdujo Antonio Fabrés en la Escuela de Bellas Artes en la ciudad de México

Le agradezco inmensamente sobre las noticias que gentilmente me envía respecto a mi país (casi, casi sería más exacto decir su país), porque ahora soy más romano yo que aquellos nacidos bajo la cupulona(sic) Y no sólo agradezco estas noticias, sino que las recibo con verdadero placer, porque son de una utilidad enorme ¡Me imagino qué camposanto será aquella bendita Guadalajara! ¡Cuando pienso que debo de regresar, me vienen escalofríos! Pero necesito regresar para abrazar a *la mamma*, y para estrechar la mano a los amigos y amigas.⁷²

En párrafo sucesivo, al buscar las fotografías de los mencionados “desnudos” en su portafolio, encuentra una fotografía que registra una famosa fiesta celebrada en el Palatino. Resulta interesante porque hay un dejo de admiración y nostalgia en Murillo de los “tiempos clásicos”. Hay que recordar que dentro de los *ismos* vanguardistas, surge dentro de un sector de los artistas la voluntad de recobrar el “orden” clásico en la creación plástica:

He encontrado también otra fotografía de una famosa fiesta que se hace en el Palatino ¡Qué fiesta! ¡Gran dios! Aquella fue verdaderamente una evocación de los tiempos clásicos en donde el ingenio y la belleza triunfaron romanamente. Le hablaré largamente en otra ocasión. La fotografía adjunta representa un “grupo” de mi grupo, el Pueblo, o sea del grupo que yo formé para la susodicha fiesta en el Palatino. Los “romanos antiguos” estaban divididos en 26 grupos: senadores, coro, vestales, pretorianos, nobles, soldados, pueblo 88, de principio a fin, Apolonios, Érulos,⁷³ Monteverde, 88. Eramos 800. ¡Se imagina toda esta gente formada a la antigua, bajo aquellas inmensas ruinas del Palatino! Esta fiesta fue un verdadero acontecimiento y acudieron y la admiraron toda Roma.⁷⁴

Ya para concluir su carta, Murillo se excusa de su “laconismo” y de su “prisa”, pero avisa al maestro que “los modelos me esperan en el estudio, o sea en la villa —Villa Strohl—Fern—⁷⁵ quizá usted la conozca, donde tengo un gran jardín, en el que trabajo a veces

⁷¹ AGN. Inst. Pública y Bellas Artes, vol. 14, exp. 33, fs. 22

⁷² Gerardo Murillo, Roma, Italia, 19 de Julio de 1902, (Archivo particular del Dr. Jorge Corvera Bernardelli)

⁷³ *Enciclopedia Garzanti Universale*, Aldo Garzanti Editore, Italia, t. 1, 1962, p. 487. “Érulos: población de origen germánica, establecida originalmente en el Mar Negro; en el año 476 su penetración en Italia, bajo Odoacre, puso fin al Imperio Romano de Occidente; y hacia el siglo VI d.C. desaparecen de la historia.”

⁷⁴ Gerardo Murillo, Roma, Italia, 19 de Julio de 1902, (Archivo particular del Dr. Jorge Corvera Bernardelli)

⁷⁵ *Guida d'Italia, Roma e dintorni*, Touring Club Italiano, Milán, 1977, p. 173. “Villa Strohl Fern, donde se encuentran los estudios de artistas en medio de un vasto parque con árboles de alto tronco. A la salida de la villa se desemboca a la Via Flaminia.”

bajo este maravilloso cielo romano”⁷⁶ Son pues, comprensibles, los “escalofríos” que sentía Murillo por la cercana fecha de su regreso a México.

Retorno promisorio.

En diciembre de 1903 llega la fecha de su retorno. Gerardo Murillo difícilmente hubiera imaginado la revolución artística que impulsaría en los medios culturales, tanto en la ciudad de México

Cuando Atl volvió de Europa —comenta Diego Rivera— revolvió inmediatamente el agua de todos los pantanos de la antigua Tenochtitlán, se echó azul de metileno en los ojos que decía enfermos de tracoma, predicó teorías estéticas, pintó con pinceles increíbles finas sensaciones de color, acaudilló huelgas, escribió críticas que echaban chispas, agitó al pueblo protegido con dinero a docenas de artistas jóvenes, campeonó el divisionismo del color neoimpresionista, reinventó con copal nacional los colores al óleo de Rafael.⁷⁷

Esta primera estancia en Europa dejó profunda huella en la vida y obra de Gerardo Murillo: las enseñanzas que adquirió del sindicalismo soreliano a través de su maestro Enrico Ferri, cuya elocuencia, gesticulación y lenguaje protagónico admiró y emuló en los escenarios mexicanos. En el campo del arte, el propio Murillo hace una alocución sobre la trayectoria del paisaje, analizando con memoria histórica aquellas remotas experiencias: “Tenemos que llegar a la última mitad del siglo XIX para encontrar una expresión nueva: el impresionismo y el divisionismo [italiano], una revolución nace en Francia en el campo de la óptica. El paisaje se inunda de luz bajo la influencia de una teoría científica y surgen desde esa época, día tras día,

⁷⁶ Gerardo Murillo, Roma, Italia, 19 de Julio de 1902, (Archivo particular del Dr. Jorge Corvera Bernardelli.)

⁷⁷ “Dr. Atl 1875-1964”, en *Los Universitarios*, volumen XII, nueva época, núm. 19/20, México, noviembre-diciembre de 1984, p. 17

bajo el impulso del mercantilismo contemporáneo o de las furias de singularizarse, nuevas escuelas. Es la época de los *ismos* —y en ella estamos⁷⁸ (Fig 5)

⁷⁸ FRBN, Manuscritos Dr. Atl, y archivo del licenciado Luis Araujo Valdivia, en Raquel Tibol, "Recuento del Doctor Atl en el centenario de su nacimiento (8 de octubre de 1875 - 15 de agosto de 1964), *Revista de Bellas Artes*, No 19, enero, febrero de 1975, p 10.

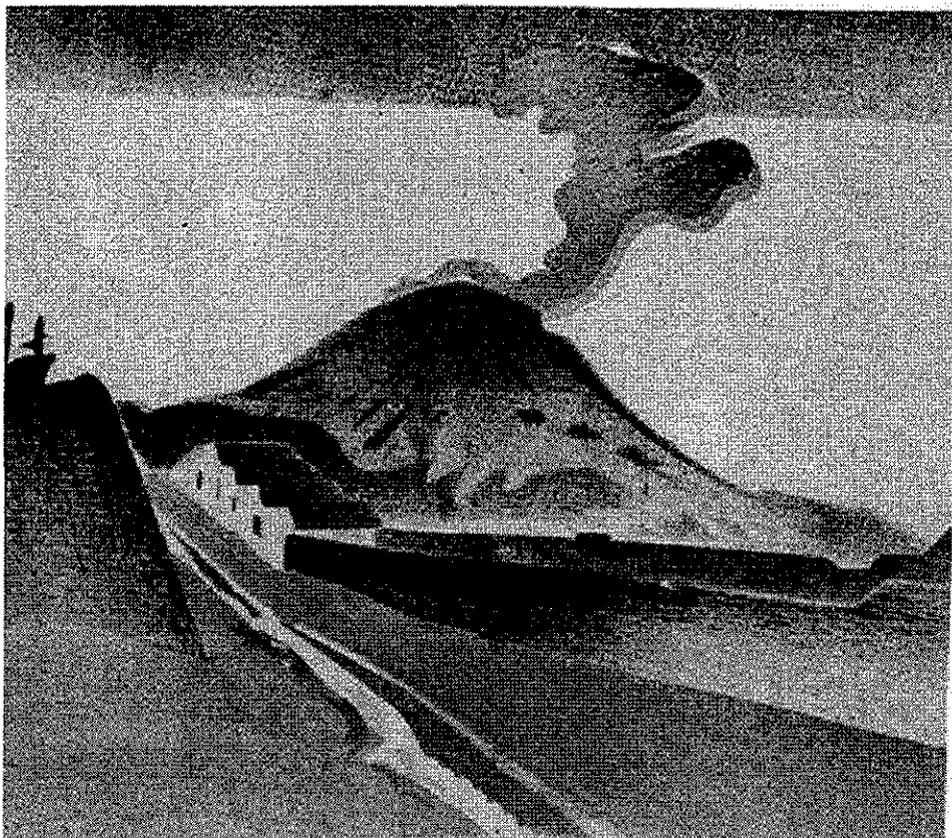


Fig. 5.- Caserío con volcán y fumarola,
estencil,
22 x 26 cm.
Col. Particular.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El género del paisaje comienza a ocupar las preferencias de Murillo desde etapas tempranas. Esta vista del volcán con el caserío a su vera muestra la influencia que recibió el pintor de la estampa oriental durante su estancia europea, elemento cultural que se hizo presente a partir de la apertura de los puertos japoneses al comercio internacional, en 1854. Con ello, los pintores vanguardistas incorporan en su obra nuevas soluciones plásticas: la perspectiva asimétrica, la línea sintética, los ejes perpendiculares que prolongan los espacios visivos, y los juegos lumínicos que dan movimiento a los elementos compositivos.

Sobre la técnica al estencil, el propio Atl la define:

“El estencil es un procedimiento de impresión a mano. Consiste en recortar en una hoja de papel impermeable o en una muy delgada lámina de metal un dibujo, colocarla sobre una superficie plana, y pasar sobre los claros recortados una brocha redonda impregnada con alguna tinta. Este procedimiento se llama en español: patrón, en francés: pochoir, y en inglés: stencil. El término inglés parece el más preciso. El álbum *Les Volcans du Mexique*, fue elaborado con esta técnica.”

III.— *Sus conceptos artísticos: cavernarios. (1903—1911)*

A su regreso a México en diciembre de 1903, Murillo se encuentra frente a un escenario distinto del que había dejado a su partida siete años antes, conformado por la “paz” y el “orden” porfiriano, ecuación que permitió el desarrollo de los planes y programas promovidos por los “científicos”. Y comienzan a percibirse brotes de inconformidad, tanto en el campo político como en el social y el cultural; estas circunstancias favorecen a Murillo para “remover las aguas de todos los pantanos de la antigua Tenochtitlán”, como anotó Rivera ⁷⁹

Un sector de la sociedad mexicana comenzaba a manifestarse contra la dictadura de Porfirio Díaz a través de agrupaciones políticas de corte liberal y anarcosindicalista que desembocarían en la Revolución de 1910: el Círculo Liberal Ponciano Arriaga había sido fundado en la ciudad de San Luis Potosí en 1899, y la Confederación de Círculos Liberales se había constituido en febrero de 1901 en la misma ciudad. Once meses después tuvo lugar la segunda reunión, entonces cancelada por Heriberto Barrón,⁸⁰ quien aprehendió a los principales organizadores acusados del delito de sedición. En 1903, el grupo disidente se reorganizó en el Círculo Liberal en la ciudad de México y publicó periódicos para difundir sus principios democráticos y antirreleccionistas: *El Hijo del Ahuizote* (1902), dirigido por Juan Sarabia, y *Regeneración* (1900) por Ricardo Flores Magón. Esta tendencia opositora al régimen del porfiriato se reforzó con la aparición de los impresos *Diario del Hogar*, *Juan Panadero*, *El Colmillo Público* y *Redención*, publicaciones que registraban los brotes de inconformidad que se

⁷⁹ “Dr. Atl 1875-1964, *Los Universitarios*, *Opus cit.*, p. 17.

⁸⁰ Cfr. Stanley R. Ross, *Madero*, Editorial Grijalbo, México, 1959, pp. 70-71. Heriberto Barrón fue miembro del Círculo Nacional Porfirista, agrupación formada por los amigos de Díaz en 1896, para asegurar sus reelecciones; partidario del general Reyes y “autor de un ataque infame contra el club liberal de San Luis Potosí, a fines del siglo.”

observaban en un creciente sector de la sociedad mexicana en los primeros años del siglo que apenas comenzaba.⁸¹

El campo social acusaba la crisis del racionalismo positivista, al no haberse resuelto el desequilibrio debido a la distribución inicua de la riqueza; hecho que había privilegiado a las élites y agudizado las injusticias sufridas por los grupos mayoritarios de la población mexicana. Pero, también en el terreno de las ideas, las premisas de origen comtiano “orden y progreso” no satisfacían aspectos de carácter espiritual vinculados con la existencia humana, y relativos a factores contingentes y fácticos que la razón puede explicar sólo de manera parcial. Frente a estas lagunas del conocimiento positivo, el hombre moderno intentó rescatarse y refugiarse nuevamente en la fe, buscando soluciones metafísicas ya fuera en la religión, bien en la teosofía, o en una conjugación de ambas. Fue el caso del espiritismo, doctrina tan en boga en la cultura de Occidente de vuelta del siglo, que también trascendió en el ámbito mexicano prerevolucionario como una fuente más de la que se nutrió el eclecticismo cultural de la era moderna.

Presencia e influencia en Guadalajara, Jalisco.

Apenas llegado a México, Gerardo Murillo se dirige a su natal Guadalajara. Después de “abrazar a la mamma, y estrechar la mano de los amigos y amigas”,⁸² se integra al ambiente cultural que prevalecía en el ámbito jalisciense; la presencia del maestro Felix Bernardelli sigue representando un parteaguas en el derrotero de la cultura estatal, ya que favorece el conocimiento y la promoción de la cultura universal en su “querido rancho grande”. Qué mejor que recordar esa época juvenil de Murillo en su tierra de origen, a través de las líneas

⁸¹ Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp 64-65.

⁸² Gerardo Murillo, Roma, Italia, 19 de Julio de 1902, (Archivo personal del Dr Jorge Corvera Bernardelli.)

que dirige el periodista jalisciense Antonio Becerra y Castro al propio Bernardelli, en las que describe con elocuencia las tradicionales veladas que se organizan en la casa del maestro:

No se figura Ud cómo he extrañado aquella atmósfera de culto a lo bello que respiraba yo en esa ciudad, a la par de las tenaces (sic) de nuestra querida agrupación (la espiritista). Pero más extraño, créalo Ud, las veladas aquellas en su sala, que cada martes es templo encantador, en el cual se confunden dos cultos a cual más noble y benéfico: el de la santa Amistad y el del Arte divino. El recuerdo de tan gratas reuniones se aviva aquí algunas noches en que voy a casa de una familia, vecina nuestra, donde hay piano. Cada vez que se toca alguna pieza de las que allá le oíamos con fruición a Merceditas Acosta, me asalta la nostalgia de los martes de Bernardelli; me traslado allá en espíritu y ya me parece que a la pieza de piano va a seguir un quinteto de Linding o de Dvorak estudiado por las Sritas Meyer, por usted, por los demás del grupo ⁸³

Seguramente Murillo participa en aquellas veladas culturales en la casa de los Bernardelli, sin embargo cabe puntualizar que a su llegada a México en diciembre de 1903, la presencia del joven becario de veintiocho años en su ciudad natal pasó inadvertida en la prensa jalisciense. Si como ha afirmado su biógrafo Luna Arroyo, inicia con vehemencia la revolución cultural, y en una pequeña ciudad cercana a Guadalajara, San Pedro Tlaquepaque, presenta una exposición de su obra personal. Además, motivado por la gran aceptación de la primera, presenta otra inmediatamente después en una casona ubicada frente al jardín de San Francisco, pero en esta ocasión no se conformó con la exhibición de su obra pictórica, sino que la acompañó con una serie de conferencias donde expuso sus tesis artísticas contra el arte académico, “levantando con las obras expuestas y los discursos un escándalo que dejó aterrada a la pacífica y apostólica gente tapatía”. Las conferencias de “clara orientación revolucionaria” no sólo fueron motivo de escándalo; sino que, además, dejaron una profunda huella renovadora en la joven generación de pintores como Montenegro, Galván, Ixca Farías y Carlos Orozco Romero ⁸⁴

Si bien, es incuestionable la influencia que ejerció Murillo en el ámbito nacional y regional en épocas subsecuentes, se cuestiona la veracidad cronológica del biógrafo, ya que una acusiosa

⁸³ Antonio Becerra y Castro, México, octubre 29 de 1905 (Archivo personal del Dr. Jorge Corvera Bernardelli)

investigación hemerográfica en los principales impresos jaliscienses a lo largo del año de 1904,⁸⁵ desmiente las noticias que se han propagado en estudios precedentes, lo que provoca impresiones que ahondan en la personalidad mítica del biografiado, pero que alejan de un análisis histórico que ayude a entender la trascendente influencia artística e ideológica que ejercerá Murillo en México de principios de siglo

Alma: el espiritismo en la cultura nacional.

En enero de 1904 —apenas llegando Murillo a Guadalajara— sale a la luz la revista *Alma*, “Revista mensual de estudios psíquicos y morales. Órgano del Círculo Viajeros de la Tierra”, que tenía como director a Antonio Becerra y Castro, reconocido periodista jalisciense, quien colaboraba en diversos impresos literarios de la época y trabajaba, además, en el periódico *Correo de Jalisco*. Firmando bajo el seudónimo de Photófilo expone desde el primer número los propósitos de la revista: Comienza enlistando la diversidad temática dentro del campo periodístico y anuncia su objetivo primordial de “emitir y divulgar ideas que son expresión

⁸⁴ Antonio Luna Arroyo, *Opus cit*, p 23 Cfr Armando Castellanos, et al *Dr Atl, Conciencia y paisaje*, *Opus cit*, p. 100 Arturo Casado, *Opus cit*, pp 20-21

⁸⁵ En la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco se consultaron las publicaciones del año de 1904: *Jalisco libre* *Diario del Pueblo* (enero- diciembre); *Juan Panadero* (Semanao, enero-diciembre); *La Libertad* Bisemanario independiente, enero-diciembre); *La linterna de Diógenes* (Bisemanario católico, febrero-noviembre); *El Correo de Jalisco* (enero-diciembre); *La Gaceta de Guadalajara* (Semanao. No tiene información cultural); *El Regional*, *Diario Católico de Información*, (Reseña todas las actividades del Ateneo Jalisciense, enero-diciembre); *El Testigo. Periódico Religioso*, (enero- diciembre); *El Malcriado* Bisemanario humorístico, medio político de variedades y anuncios (Noticias artísticas y culturales en la sección “Lanzazos y chicotazos”, enero, febrero, abril, mayo, junio, noviembre y diciembre); *El Herald*o, julio-noviembre)

fiel de lo que cree la conciencia, y llevan por objeto, conforme a las convicciones íntimas de ella misma, sembrar el bien entre los hombres ”⁸⁶ (Fig 6)

Cobra especial importancia el análisis de la revista *Alma*, ya que en ella se reflejan las ideas fundamentales que imperaban no sólo en la zona del Bajío, sino en el medio cultural de México. Esta visión la compartirían Murillo y su maestro Félix Bernardelli, entusiasta colaborador del recién fundado impreso, que desde sus inicios intentó dar respuestas metafísicas de orden espiritual a un mundo que se sofocaba en el materialismo positivista:

degenerado por la exageración apasionada e intolerante; pecando gravemente en el escepticismo; invadiendo esferas impropias del sensualismo por abuso de su función, ultrajando la metafísica; prescindiendo de las leyes y hechos del elemento espiritual, que constituyen la mitad de la naturaleza entera; derruyendo toda sanción y toda base de la moral, al negar o dudar de Dios y de las vidas futuras del Alma; trocando la moral por el utilitarismo; negando la legitimidad de la idea religiosa; y divorciándose del concurso colectivo en el progreso a que conduce la historia de la filosofía para garantizar y constituir la ciencia con el contraste amplio de la parte sana de todos los sistemas que es el verdadero libre—pensamiento moral y lógico, el positivismo ha venido a quedar hoy fuera de la ciencia universalista y armónica, y condenado por el proceso colectivo, como una corrupción social, una plaga sectaria degenerada, y un detrimento oneroso para la verdad espiritualista y las bases de la sociedad.⁸⁷

⁸⁶ Antonio Becerra y Castro (Photófilo), en *Alma*, enero de 1904, año I, núm. 1, pp. 1-4. Su crítica:

“Observamos que la humanidad de nuestros días, en su mayor parte, oscila entre los extremos a donde han querido arrastrarla, de un lado, la fe impuesta e interesada de las religiones positivas especialmente la llamada católica romana, por lo que toca a nuestra tierra, y de otro lado, el orgullo de los sistemas positivista y materialista que se erigen en maestros supremos y hablan a diario como quien cree poseer exclusivamente la ciencia, o más bien, ser ella la misma ciencia en toda su integridad.”

Su propuesta: “Lo que, tan alejado de las ciegas afirmaciones de la llamada fe religiosa, como de las negaciones heladas de la llamada ciencia positiva, satisfaga la razón acerca de las grandes cuestiones sobre el destino de los seres y el porqué de la vida y de todas sus contradicciones. Tal es el papel que viene a desempeñar la doctrina espiritualista moderna, y a su estudio, cuya amplitud y extensión no es fácil concebir, estará consagrada la revista *Alma*”

Su propósito: “ayudar a los hombres a ser mejores para ser más felices

⁸⁷ Manuel Navarro Murillo, “Errores del positivismo”, en *Alma*, 15 de marzo de 1904, año I, núm. 3, pp

55-A



Fig. 6.- Portada de la revista Alma.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La filosofía espiritista queda compendiada en la revista *Alma*, a la que sus colaboradores imprimieron un sello universal, pues publicaron y en su caso tradujeron escritos de origen tanto europeo como latinoamericano, a lo largo de los veintidós números editados mensualmente durante 1904 y 1905; los números correspondientes a los meses de septiembre y octubre de este último año no aparecieron. En el número 2 del año II del 15 de diciembre de 1905, se pretende promover un congreso espiritista, “a semejanza de los celebrados en Barcelona y en París, con el fin de que se reúna en la ciudad de México y el cual se constituya por delegados de todas las Sociedades Espiritistas de nuestra República”; el principal actor sería la Sociedad de Estudios Psíquicos Central, de la que formaba parte Becerra y Castro, quien ya para entonces residía en la ciudad capital, como se lo notifica en un comunicado epistolar al maestro Félix Bernardelli:

Hablando ahora con Conchita y Ud. sobre *nuestros asuntos*, les noticio (sic) que aquí estamos en bastante actividad. La “sociedad de estudios psíquicos” a que pertenezco, y que es la más bien organizada y formal entre unas 20 que hay en México, celebra tres sesiones semanarias. Se producen muy notables fenómenos, comunicaciones y pruebas, pues se dispone hasta de seis *medium*, algunos de ellos de facultades nada comunes. El 24 de octubre hubo una velada pública bastante concurrida. Pronto empezará á haber conferencias también públicas y desde el 15 de noviembre vuelve a salir *Alma*, que se había interrumpido por dos meses. Cómo deseo que estuvieran Uds. aquí, pues podrían asistir a estos trabajos y estudios, interesantes como pocos, sin correr el peligro, como allá, de que los hiciera con su anatema una sociedad atrasada, pues aunque el atraso existe aquí también, ya Uds. saben la diferencia que hay entre vivir en una verdadera capital y vivir en ciudad como Guadalajara, nuestro querido “rancho grande”⁸⁸

En el último número de la revista *Alma*, se publican a manera de colofón las palabras que pronunció Agustín Monteagudo, vicepresidente de la Sociedad de Estudios Psíquicos Central, con motivo del primer aniversario de su fundación, en el que glosa los puntos sustantivos de la doctrina espiritista:

“Siendo la educación del Alma el objeto único de la vida, importa resumir, en pocas palabras, los preceptos a que debe sujetarse: comprimir o dominar las necesidades groseras o animales; dominar los apetitos materiales; crearse necesidades intelectuales y elevadas. Luchar, combatir y padecer, si es necesario, por el adelanto de los hombres y de los mundos. Iniciar a nuestros semejantes en los splendores de lo verdadero y de lo bello. Amar la verdad y la justicia

⁸⁸ Antonio Becerra y Castro, México, octubre 209 de 1905. (Archivo personal del Dr. Jorge Corvera. Bernardelli)

practicando con todos la caridad, la beneficencia; tal es el secreto de la felicidad en lo porvenir; tal es el deber.”⁸⁹

Sus seguidores espíritas seguían cuidadosamente tales preceptos en su diario vivir, como consta en un fragmento de la carta antes citada, que Becerra y Castro dirige al maestro Bernardelli:

“Tratando un poco de mí, le diré que estoy colocado en *El Popular*, con corto sueldo; pero siempre algo mejor que el que tenía allá en el tal *Correo de Jalisco*. Tengo además, muchas probabilidades de obtener no muy tarde una regular colocación para completar los susodichos garbanzos. Antes era yo algo impaciente; pero por fortuna nuestra amada doctrina enseña, entre otras cosas, a saber esperar, que es una de las más necesarias y en eso estoy: esperando sin impaciencia.”⁹⁰

Resultan por demás elocuentes las líneas de pensamiento que confluyen en la revista *Alma*, en donde el espiritismo confirma una vez más el carácter ecléctico del pensamiento del hombre moderno, que trasciende tanto en el campo artístico como en el metafísico. El nuevo ideal de la cultura nacional basada en la “espiritualidad” responde a esta concepción basada en la irracionalidad, el sensualismo, la emotividad y la intuición, pero también en los preceptos de carácter religioso y doctrinario. Todos estos factores serán también vías de conocimiento en la construcción de una nueva retórica de carácter nacional y espiritual en el México de vuelta del siglo.

Gerardo Murillo vive y experimenta el espiritismo en casa de su maestro Félix Bernardelli, por referencias del medio cultural jalisciense, concretamente del propio Becerra y Castro en su comunicación epistolar con el propio Bernardelli, como se demostró en páginas precedentes; esta influencia se deja sentir en la pintura paisajista de Murillo a través de la representación del “alma nacional”

⁸⁹ Agustín Monteagudo, “Piezas literarias”, en revista *Alma*, 15 de diciembre de 1905, año II, número 22, pp. 147-150.

Caminante y paisajista.

La importancia capital que el espiritismo otorga al alma, dentro de toda su doctrina metafísica, trascendería en el arte y la cultura nacional en las primeras décadas del siglo veinte. Sería también el alma la expresión fundamental en la poética de Gerardo Murillo como pintor del paisaje mexicano, pues éste cobra un significado simbólico de suma importancia para representar y exaltar al “alma nacional” según la retórica modernista y ateneísta. (Fig 7)

También aparecen una serie de hilos culturales que se entretajan en la estructuración y fortalecimiento del género paisajista en la plástica moderna mexicana: la idea del alma, desarrollada por Platón a través de imágenes en sus célebres *Diálogos* entre Sócrates y Fedro,⁹¹ a orillas del Iliso; presupuestos filosóficos retomados en el Renacimiento y enriquecidos con nuevos conceptos teóricos desde la perspectiva de Alberti y Leonardo; la revivificación del mito platónico del *Anima Mundi*, y la exasperación del factor “sentimental” dentro de la poética del romanticismo; el simbolismo parnasiano aunado a la teoría del color del impresionismo francés, todos ellos habrían de ser los elementos principales que dejarían su huella cultural en la pintura de paisaje de Murillo.

La armonía universal —de la que hablan los espiritistas— a través de la comunión anímica entre el ser humano y la naturaleza fue hallada por Murillo en la pintura de paisaje: “Debo

⁹⁰ Antonio Becerra y Castro, México, octubre 209 de 1905. (Archivo personal del Dr. Jorge Corvera Bernardelli)

⁹¹ José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp 267-273. Entre el grupo de los ateneístas se jefa a Platón; como comenta Vasconcelos: “... entró a nuestro círculo, demasiado abstracto, la moda de Walter Pater. Su libro dedicado al platonismo durante mucho tiempo nos condujo a través de los *Diálogos*. Leíamos éstos en edición inglesa de Jewett. En la biblioteca de Caso o en la casa de Alfonso Reyes, circundados de libros y estampas célebres, dispartábamos sobre todos los temas del mundo. Preocupados, sin embargo, de poner en orden a nuestro divagar y buscando bases distintas de las comtianas, emprendimos la lectura comentada de Kant. No logramos pasar de la *Critica de la razón pura*; pero leíamos ésta párrafo a párrafo

58-A



Fig. 7.- El Dr. Atl pintando hacia el año de 1904. Archivo IIE-UNAM.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

confesar que yo no soy paisajista por vocación, por educación o *diletantismo*, sino por consecuencia. Caminante antes que todo, recorrí campos y montes desde niño, y un día, espontáneamente, me encuentro dibujándolos sobre papel con la punta de un lápiz”⁹²

Alrededor de 1904, Murillo reanuda sus excursiones en el Valle de México, de Puebla y sus ya célebres estadias en los alrededores de los volcanes del Popocatepetl y del Iztaccíhuatl; de ellas resaltan vistas panorámicas que conserva a manera de diario de viaje, en bocetos y pinturas, de aquellos paisajes naturales que saturaron su “espíritu de excelsas sensaciones de belleza y de energía”. Rememorando esta etapa, escribe a su amigo Federico Gamboa, embajador de México en Bruselas: “Tu sabes que yo pasé dos años entre los peñascos y las nieves de nuestras montañas maravillosas. Allí recuperé mis fuerzas, renació mi esperanza, comprendí la vida, bajo la acción del sol, junto al alentar arcano de las rocas desnudas y entre la pureza de los hielos, que sólo toca el invisible rocío del polvo sideral”⁹³

Estamos en una etapa temprana de Murillo como pintor; sin embargo, ya desde entonces comenzaban a definirse las fuentes culturales que lo llevaron a elegir el género de paisaje como tema recurrente en su obra pictórica:

Por principio de cuentas, yo nunca salgo “a buscar un paisaje”: siempre dejo que el paisaje me busque a mí, que se eche violentamente sobre mi sensibilidad. Me detengo ante esa sensación, mejor dicho, ante ese estado que me produjo la sensación, lo analizo rápidamente y hago un esquema en blanco y negro, también muy rápido. Ambas cosas, con raras excepciones, no duran más de diez minutos.

Con el esquema o apunte, y lo que guardo en la memoria, empiezo el paisaje inmediatamente, o después de un mes o de un año —la sensación prístina perdura sin debilitarse por largo tiempo. Dejo punto menos que completo el trabajo y lo abandono durante dos o tres semanas, al cabo de las cuales lo termino definitivamente.⁹⁴

deteniéndonos a veces en un renglón. Luego, como descanso y recreo de la tarea formal, leíamos colectivamente el *Banquete* o el *Fedro*”

⁹² FRBN, Ms. Dr. Atl, 15-18.

⁹³ Dr. Atl, “Carta a Federico Gamboa”, *México en la cultura*, Suplemento de *Novedades* 3 (829): 5-10, feb., 1965, p. 5.

⁹⁴ FRBN, Ms. Dr. Atl, “Catálogo de la exposición de paisajes del Dr. Atl. El Valle de México”, Palacio de las Bellas Artes, del 14 de septiembre al 15 de octubre 15-18, 5 fs.

Las palabras que utiliza Murillo para describir su encuentro con la naturaleza son contundentes: el pintor no busca al paisaje, por el contrario, “dejo que el paisaje me busque a mí, que se eche violentamente sobre mi sensibilidad”, en un encuentro metafísico de tal intensidad que provoca el inicio del proceso creativo en el artista. Dónde sino en el pensamiento romántico encontramos esta vehemente identificación del artista con la naturaleza. Encuentro vinculado estrechamente con el mito del *Anima Mundi*,⁹⁵ mito que a su vez alarga sus raíces hasta la filosofía de Platón,⁹⁶ revivida por el Renacimiento para

⁹⁵ Platón, *Diálogos*, “Timeo o de la Naturaleza”, Editorial Porrúa, S.A., México, 1973, p. 676. “Cuando el autor de las cosas hubo formado a su gusto el alma del mundo, dispuso, dentro de ella, el cuerpo del universo y los unió juntando sus centros. El alma, entonces esparcida en todas partes desde el centro a las extremidades del cielo, yendo más allá aun y envolviéndolo por todas partes, estableció, girando sobre ella misma, el comienzo divino de una vida perdurable y guiada por la razón en la eternidad del tiempo. Así nacieron el cuerpo visible del cielo y el alma invisible que participa de la razón y de la armonía de los seres inteligibles y eternos, entre las cosas producidas la más perfecta que haya producido el Ser más perfecto.”

⁹⁶ Revolucionario de la filosofía helénica, al concebir un sistema de ideas, como el generador del conocimiento y de la visión de las cosas como tales, Platón definió a las ideas como entes metafísicos que poseen la esencia de las cosas: son —las ideas— *unas, inmutables y eternas*; todavía más, Platón fragmenta la realidad, entre las cosas sensibles, y el mundo de las ideas, “que es el verdadero y pleno ser”. A partir de sus presupuestos teóricos, se inicia con Platón la corriente idealista, que trascenderá siglos, y su universo de Ideas permanecerá vigente, en movimientos culturales y artísticos por venir.

Al elegir el diálogo como género literario, Platón nos sugiere su pensamiento a través de imágenes míticas, que se relacionan con su doctrina dialéctica, como método filosófico. Así nos presenta un “alma del mundo”, intermedio entre las ideas y las cosas. El alma humana también la representa en un estamento medio, y la explica a través del mito del *carro alado*, que desarrolla en su obra *Fedro o del Amor*.

“El alma es semejante a un carro alado del que tiran dos briosos corceles —uno blanco y otro negro— regidos por un auriga moderador”. El caballo blanco representa el ánimo o tendencia noble y sabia del alma; el negro, el apetito o pasión irracional; el auriga, a la razón que debe regir ambas tendencias dicotómicas. El alma, al guiar el tiro de los dos caballos, pierde el equilibrio y cae: así, los caballos también pierden las alas, y el alma encarna en un cuerpo, que puede ser humano o animal, según la cercanía que haya tenido con el mundo de las ideas. Con estas imágenes míticas explica Platón el origen del hombre, cuya razón de su existencia se debe a la caída del alma de procedencia celeste, donde *contemplaba* las Ideas. De este pasaje se desprende el método de conocimiento platónico: no es ver lo que está fuera, sino recordar lo que está dentro de nosotros, que es el mundo de las Ideas. Pero, quizá, el concepto platónico que más ha trascendido en doctrinas y religiones

“humanizar la naturaleza y naturalizar al hombre” Pero también el romanticismo retoma elementos míticos en la construcción de su discurso cultural, al darle “a la naturaleza un corazón humano y al hombre un alma natural”⁹⁷

Como se hace evidente, la corriente idealista que pervive en el mundo moderno extiende sus raíces ideológicas hasta el mundo helénico; por ello no resulta ocioso recordar las continuas menciones que hacen las vanguardias artísticas y culturales —modernistas y ateneístas— a la herencia filosófica de la Grecia clásica; y que en Murillo explican el carácter simbólico de sus paisajes, permitiendo, en un acto de comunión, que el medio natural se eche violentamente sobre su sensibilidad “Me detengo ante esa sensación, mejor dicho, ante ese estado que me produjo la sensación, lo analizo rápidamente y hago un esquema en blanco y negro”: así vibró y vivió Murillo en sus encuentros catárticos con la naturaleza.

No sólo encontramos el ojo que idealiza la grandeza de la alta montaña y la zona volcánica que rodea al valle de México, también está presente la otra cara de la moneda, la mirada de carácter científico que registra el paisaje con base en la geometría, en la matemática, y en la física, recursos estudiados de manera sistemática y racional desde el Renacimiento por Alberti y Leonardo, quienes dieron una nueva lectura al espacio y al tiempo

La forma o la representación del espacio es la *perspectiva*; la forma o la representación del suceder de los acontecimientos es la *historia*. Ya que este orden no está en las cosas, pero está dado a las cosas por la razón humana que las piensa, no hay diferencia entre la construcción y la representación del espacio y del tiempo. La perspectiva construye racionalmente la representación de la realidad natural, la historia la representación de la realidad humana: ya que el mundo es naturaleza y humanidad, la perspectiva es historia, ambas se integran y forman una concepción unitaria del mundo.”⁹⁸

subsecuentes ha sido el de la inmortalidad del alma, fundamentado en las ideas eternas y en la verdad metafísica; concepto que, a su vez, resume los misterios dionisiacos y órficos asimilados dentro del pensamiento griego precedente

⁹⁷ Rafael Argullol, *El Héroe y el Único El espíritu trágico del romanticismo*, Taurus, Madrid, 1999, p. 22.

⁹⁸ G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, 12a. reimpresión, Milán, 1980, pp. 79-82 El concepto de *perspectiva* se origina en los tratados clásicos, donde se utiliza el término para la arquitectura y para los relieves “ilusionistas”. En el medioevo la perspectiva se vincula a la óptica, o ciencia de la visión. Pero el

Murillo estudió y analizó con detalle esta poética renacentista y la transmitió a sus colegas en la Escuela Nacional de Bellas Artes, como lo comenta Orozco en su *Autobiografía*: “nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! Los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misterioso como las pirámides faraónicas, y cuya técnica se había perdido por cuatrocientos años”⁹⁹

Por el análisis de las fuentes culturales y artísticas que influyeron en la obra de paisaje de Gerardo Murillo en esta etapa temprana, se confirma que, a pesar de la escisión del pensamiento decimonónico entre idealista y positivista, en la interpretación del paisaje se entrecruzan ambos métodos de conocimiento, ya que la “proyección sentimental” derivada del idealismo, se suma a la “rigurosa observación” que propagan las ciencias exactas en el pensamiento positivista. Una prueba más, ahora reflejada en la pintura de paisaje, en la que se

novedoso concepto enriquecido en el Renacimiento por Alberti, en su *Tratado de la pintura*, 1436, fue: “la imagen del espacio percibida por los ojos se identifica con la imagen del espacio concebida por la mente. De ahí que la nueva concepción del mundo real se fundamenta en el principio de percibir con los ojos lo que concibe la mente”

Con esta aportación a la teoría de la perspectiva de Alberti, quien a su vez se fundamenta en la geometría de Euclides: “dos líneas rectas y paralelas se encuentran en el infinito”, se considera que en la perspectiva las rectas se encuentran en un punto. este punto es la realidad finita, que simboliza a su vez a la realidad infinita. Es, pues, la perspectiva, la representación del infinito dentro de formas finitas

A los postulados albertinos, se sumará la aportación de Leonardo sobre el espacio: “no es una estructura abstracta y geométrica, el espacio es atmósfera, dado que vemos las cosas como atmósfera coloreada” Aquello que llamará Leonardo “perspectiva aérea” es la medida de la distancia en profundidad, según la densidad y el color de la atmósfera interpuesta, ya que todas las cosas aparecen envueltas, veladas, esfumadas. En esta fusión impalpable de luces y sombras, sustenta Leonardo su tesis sobre la interpretación del mundo real: no tiene una forma constante, nace de la inspiración y del impulso interior del artista para indagar, conocer, relacionarse e identificarse con la naturaleza, de ahí que, el lugar, la hora, la luz, en suma, la atmósfera, sean factores determinantes que el artista revelará en la obra de arte.

⁹⁹ José Clemente Orozco, *Opus cit*, pp. 19-20.

percibe el origen cultural múltiple y polifacético del hombre moderno, y que Murillo, a manera de paradigma, representa de manera contundente ¹⁰⁰

La *Revista Moderna* y el “espiritualismo” en el arte.

No extraña la identificación de Murillo con el romanticismo en su pintura de paisaje en esta etapa temprana: recordemos que estaba recién desembarcado de su viaje por Europa, y que había abrevado del pensamiento ecléctico del hombre moderno. Además, en México Murillo encontró un medio propicio para desarrollar su pintura de paisaje, a la que convierte en símbolo del “espíritu nacional”. Esta concepción se fundamentaba en una revolución del pensamiento encabezada por una nueva generación de literatos, poetas, filósofos y artistas que ponían en entredicho la corriente racionalista del positivismo comtiano, adelantando una nueva concepción de la cultura basada en la “espiritualidad”. Sus preceptos se reunieron en *La Revista Moderna* (1898—1903);¹⁰¹ el romanticismo tardío alemán, el simbolismo francés y el modernismo fueron las corrientes de pensamiento que enriquecieron la nueva visión de la cultura nacional compendiadas en esta revista. José Juan Tablada comenta: “Se fundó la *Revista Moderna*, una publicación de literatura y arte, y la dirección artística se le encargó a Ruelas. Se trataba de una revista ultra moderna, que surgió en los últimos años del siglo

¹⁰⁰ Cfr. María del Carmen Peña, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Taurus, Ediciones, S. A., España, 1982, pp. 16-17.

¹⁰¹ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. XLVII. “A partir de septiembre de 1903 se le da el nombre de *Revista Moderna de México. Magazine mensual político, científico, literario y de actualidad*. Llena trece años de nuestra vida literaria y termina en junio de 1911. De hecho le da muerte la Revolución.” Su antecedente fue la *Revista Azul* publicada entre 1894 y 1896.

pasado y que contribuyó al renacimiento del arte mexicano que los maestros oficiales no habían logrado evocar.”¹⁰²

Fue tal la importancia que el propio Tablada concedió a la revista, que nuevamente le reconoce su primacía en el mundo de la literatura y las artes en el artículo que tituló *Mármoles de Grecia*: “Alberto Le Duc es hijo del injustamente olvidado autor de *Fragatita*, mi camarada en *Revista Moderna*, insigne lagar lírico de nuestros años mozos y en las tahonas periodísticas donde amasamos el precario pan de cada día. Siempre que de *Revista Moderna* se habla hay que nombrar a su mecenas don Jesús E. Luján, el benemérito.”

Fueron Jesús E. Luján, “el benemérito” como lo llama Tablada, y también los jóvenes literatos y artistas los promotores de una revisión de la cultura clásica de la Grecia antigua, hacia la que volvieron en busca de un “nuevo orden” para la creación artística, en medio de la vorágine de formas y lenguajes que se sucedían en las vanguardias artísticas europeas. Ciertamente, las referencias al remoto clasicismo permitían a los artistas vanguardistas crear un mítico remanso fundamentado en la literatura y en la filosofía helénica. En los años 1903 y 1904 se organizaron una serie de conferencias en la Escuela Nacional Preparatoria: Jesús Urueta analizó la *Iliada*, Amado Nervo y Luis G. Urbina promovieron la lectura pública del *Agamenón*. Luego de esta serie inicial de conferencias, “se pensó en organizar una nueva, cuyos temas fuesen exclusivamente griegos —escribe Pedro Henríquez Ureña—. Y bien, nos dijimos: para cumplir el alto propósito es necesario estudio largo y profundo. Cada quien estudiará su asunto propio; pero todos unidos leeremos o releeremos lo central de las letras y el pensamiento helénicos y de los comentaristas... Así se hizo; y nunca hemos recibido mejor disciplina espiritual.”¹⁰³ Estas primeras conferencias fueron la génesis del grupo ateneísta,

¹⁰² José Juan Tablada, *Obras Completas VI, Arte y artistas*, “La pintura mexicana contemporánea”, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 290-300.

¹⁰³ Pedro Henríquez Ureña, *Humanismo de América*, Fondo de Cultura Económica (Fondo 2000. Cultura para todos) México, 1997, p. 11.

que habría de consolidarse en los años sucesivos, y cuyas propuestas abrieron brecha en la cultura y las artes en México

La *Revista Moderna* también fue un espacio para los artistas plásticos quienes, junto con los literatos y filósofos, colaboraban en la difusión de nuevas tendencias artísticas en México, como lo registra el propio Roberto Montenegro: “publicaba poesías con ilustraciones de Ruelas, reproducía cuadros de los pintores, y a mí me publicaba uno que otro dibujo que me da pena recordar; todo ello entre los epigramas de José Juan [Tablada], las irónicas críticas de Luis G Urbina, los magníficos y decorativos discursos del helénico Chucho Urueta y una que otra broma benigna de don Justo Sierra”¹⁰⁴

La Escuela Nacional de Bellas Artes. (1904—1910) (Fig. 8)

Posiblemente la participación de Murillo como uno de los principales actores de las reformas educativas y culturales realizadas en la Escuela Nacional de Bellas Artes en la primera década del siglo XX -y que trascendieron en el desarrollo de las artes en México- sea uno de los pasajes de la vida y obra de Gerardo Murillo mejor difundidos por la historiografía clásica (Orozco¹⁰⁵ y Charlot¹⁰⁶), así como los estudios recientes que han aportado nuevos enfoques a temas relacionados con la Institución y que tocan tangencialmente el caso (Ramírez,¹⁰⁷ Moreno,¹⁰⁸ Acevedo, y Uribe¹⁰⁹)

¹⁰⁴ Roberto Montenegro, *Planos en el Tiempo*, ed. numerada de Roberto Montenegro, México, 1962, p. 11.

¹⁰⁵ José Clemente Orozco. *Autobiografía*, Ediciones Occidente, México, 1945

¹⁰⁶ Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915* University of Texas Press, Austin, Tex., 1962

¹⁰⁷ Fausto Ramírez *et al*, “Las Academias de Arte”, en *Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985

¹⁰⁸ Salvador Moreno, *El pintor Antonio Fabrés*, UNAM, México, 1981.

65-A



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 8.- *Figura masculina sentada,*
técnica mixta sobre papel,
50 x 36 cms.
Col. particular.

El estudio del cuerpo humano era un programa obligado dentro de los métodos de enseñanza de la Academia, fue por ello que se eligió el dibujo masculino en *eskorzo*, donde se aprecia el magistral dominio de la línea en Murillo para representar al modelo, y que marca de manera simbólica su estancia en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Asimismo, permite referirnos a las ideas que emitió el pintor sobre la preeminencia de la línea sobre el color, al constituirse en la estructura de la propia obra pictórica:

"Cabe preguntar, y se ha preguntado muchas veces, ¿cuál expresión es más importante o más completa en el campo de la pintura: la forma o el color? Yo soy de aquéllos que creen que la forma es indiscutiblemente superior al color porque ella encierra una abstracción, y que, por consiguiente habla más directa y más ampliamente al espíritu. Las obras que alcanzan una mayor fuerza y potencia de expresión son las dibujísticas".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es irrefutable que la presencia de Justo Sierra en el ámbito educativo nacional, primero como subsecretario en la dependencia de Justicia e Instrucción Pública (1901), y después como titular de la misma Secretaría (1905), favoreció las iniciativas reformadoras en la Escuela de Bellas Artes, entonces bajo su jurisdicción, pues el propio Sierra se identificó con el movimiento del modernismo y con la corriente vanguardista en las artes¹¹⁰ Las iniciativas fueron promovidas tanto por el director de la Institución, Antonio Rivas Mercado, (1903—1912), así como por el subdirector y maestro invitado, el pintor catalán Antonio Fabrés (1902—1907),¹¹¹ ellos favorecieron una renovación en los métodos de enseñanza artística, además de una reforma al plan de estudios vigente¹¹² y la incorporación de un grupo de jóvenes docentes educados en Europa, también piedra de toque para la revitalización

¹⁰⁹ Manuel G. Revilla, *Catálogo de colecciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Manuscrito de 1905, con anotaciones de Rubén M. Campos*, edición y estudios de Esther Acevedo y Eloísa Uribe, INBA, México, 1980, (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico No. 9)

¹¹⁰ José Luis Martínez, "Nota Preliminar" a las Poesías, en *Obras Completas* de Justo Sierra, tomo I, p. 230. Citado por Fausto Ramírez et al., *Opus cit*, p. 213.

¹¹¹ En 1902 llega A. Fabrés, a la ENBA, como profesor de Dibujo de figuras del desnudo y de modelos vestidos, e inspector de las clases de Dibujo y del servicio fotográfico.

¹¹² "La Escuela de Bellas Artes", en *El Imparcial*, México, 24 de enero de 1904, citado por Salvador Moreno, *Opus cit*, pp. 191-192. "Hasta ahora puede decirse que principiará en aquel plantel [a implantarse] el sistema científico para la enseñanza del dibujo... Consiste principalmente en la educación progresiva del alumno, desarrollando sus facultades de observación directa de cuanto le rodea. Se prescinde de la antigua división de clases por años. Ahora el tiempo depende de las aptitudes de cada alumno en quien se estimula el hábito del trabajo y el anhelo de mayor perfeccionamiento, cuanto mayores son sus adelantos. Este sistema instructivo-educativo ha dado excelentes resultados en Francia donde Mr. Pillé, su inventor, lo cultiva con éxito admirable... Puede decirse que ya están concluidas las instalaciones respectivas, que requiere el plan de estudios modernos. Hay en el fondo dos salas para la primera clase elemental de dibujo de figuras planas... De esta clase pasarán a la de dibujo de objetos usuales que reproduzcan figuras geométricas... Después pasan los alumnos a las salas de clase de ornato y flora ornamental, en donde reproducen otros modelos, continuándose el perfeccionamiento en las clases en que se estudia el dibujo de figura humana. Esta transformación capital del sistema rutinario y árido antiguo al nuevo sistema científico de observación experimental que cultiva en el alumno el amor al trabajo y al arte por sí mismos, marca una etapa de progreso intelectual muy significativa, que toma expresión concreta en las instalaciones modernas de que hemos dado sucinta idea."

académica en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Este ambiente fue favorable para que Murillo difundiera el pensamiento tanto político como artístico que había conocido en Italia y Francia, y que resultó medular en los proyectos que echó a andar dentro de la propia Academia. (Fig 9)

Después de visitar su ciudad natal, Murillo llega a la ciudad de México y asiste de manera irregular a la Escuela Nacional de Bellas Artes a partir de 1904. No fue sino hasta octubre de 1905 cuando se registraron de manera permanente sus primeras tareas: perito valuador, docente (1906), autor de inventarios y catálogos de la galería de pintura de la propia ENBA (1907—1909), y de la colección Olavarrieta (1908), organizador de eventos culturales -entre los que se cuenta la memorable exposición de pintores mexicanos, en el marco de los festejos del Centenario, en 1910- y, además, su trabajo como pintor, pues él decoró los muros de las salas Olavarrieta en 1908.

La Academia que dejó Murillo en 1897 había sufrido para entonces cambios sustanciales. Las críticas persistentes y constantes frente al anquilosamiento del sistema educativo lanzadas por artistas y críticos del arte —Contreras y Tablada, por mencionar algunos ejemplos— favorecieron las reformas en la enseñanza artística dentro de la Escuela de Bellas Artes. Por cierto, dichas reformas fueron muy cuestionadas por Murillo a su regreso de Europa: la introducción del método de enseñanza del dibujo de Pillet por Rivas Mercado, así como la utilización de la fotografía como medio didáctico para la enseñanza del dibujo, iniciativa de Fabrés. Con ambos modelos educativos se pretendía alcanzar una enseñanza más dinámica de las artes, privilegiando la enseñanza del dibujo como materia fundamental en la formación del alumnado. Paradójicamente, los propios métodos de enseñanza —el de Pillet y la fotografía—distanciaron a los directivos de la propia Institución, hasta provocar la renuncia final de Fabrés en mayo de 1907. Fabrés se había manifestado en contra del método Pillet que

67-A



Fig. 9.- El Dr. Atl. en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Col. Lic. Griselda Luna.

el director defendía vehementemente por ser parte de su propia formación profesional, como arquitecto egresado de la École des Beaux Arts, en París.¹¹³

Dos personalidades protagónicas, la de Rivas Mercado y la de Fabrés, confrontaron sus puntos de vista sobre las reformas educativas que se estaban implantando dentro de la Institución, rivalizaron por imponer sus particulares métodos de enseñanza y se disputaron el poder y el control de la Institución, hasta llegar a un punto de intolerancia mutua que exhibieron con agrestes descalificaciones en el terreno profesional. Esta fue la cara de la moneda que se exteriorizó; lo que corría de manera subterránea, como bien lo definió Charlot, fue un proceso de autoafirmación cultural: la figura de Fabrés ya no tenía espacio en el proyecto nacional prerrevolucionario.

Antonio Fabrés vs. el Dr. Orage.

El 24 de julio de 1904, empieza a aparecer una serie de artículos publicados en *Los Sucesos*, en los que se exponen las primeras críticas feroces contra Antonio Fabrés, desmitificando su pintura y su “presencia relevante” en las vanguardias europeas, como se hacía creer dentro de la Escuela de Bellas Artes. El autor de esta serie de artículos fue el propio Gerardo Murillo, bajo el seudónimo del *Dr. Orage*.¹¹⁴

¹¹³ Cfr. Fausto Ramírez et al, *Opus cit* p 210 “Antonio Fabrés, el maestro catalán que vino en 1902, como subdirector de la escuela, profesor de Dibujo de figura del desnudo y de modelos vestidos e inspector de las clases de Dibujo y del servicio fotográfico, y que, con su largo título y crecido sueldo y no poca arrogancia, hubo de chocar con el director del plantel, el arquitecto Antonio Rivas Mercado ”

¹¹⁴ *Ibidem*, pp 251-253 El maestro Fausto Ramírez fue el historiador del arte que identificó al *Dr. Orage*: “Tengo para mí que éste —el *Dr. Orage*— no es otro que Gerardo Murillo, quien, en su juventud ya había adoptado un seudónimo doctoral (Dr Fox) para publicar una novela por entregas (*Los naufragos del Pacífico*)

La relatoría de la polémica entre Fabrés y el *Dr. Orage*, ha sido detalladamente registrada por Salvador Moreno.¹¹⁵ Interesa, pues, más que la secuencia diacrónica de la diatriba, el análisis de las ideas estéticas expuestas, correspondientes a dos visiones antagónicas y polarizadas, pero que reflejan el eclecticismo dominante dentro de la vida artística y cultural de principios del siglo veinte.

Impugnando su fama de “buen” pintor y maestro, el periódico *Los Sucesos* reta a Antonio Fabrés para que exhiba sus dotes artísticas ejecutando una obra a la vista pública; el maestro “recoge el guante” y acepta el reto con una doble condición: que el pago por su servicio sea repartido por partes iguales entre el Asilo Colón y los discípulos más necesitados de la propia Escuela de Bellas Artes, y que los espectadores se comporten “con la debida corrección y guardando silencio mientras yo trabajo”¹¹⁶

La postura generosa de Fabrés al aceptar el reto —sin prescindir de su dosis de arrogancia— bastó para que el *Dr. Orage* iniciara una larga polémica en la que cuestionaba cada movimiento del maestro catalán. Fabrés tuvo a sus propios defensores, quienes alzaron la voz por él en múltiples ocasiones exaltando las cualidades artísticas del maestro catalán, sólo que sus argumentos eran improvisados y poco sólidos, lo que facilitaba el contraataque de la parte acusadora —el *Dr. Orage*—, que a todas luces tenía más recursos teóricos, para invalidar las tesis de sus contendientes. El 16 de julio de 1904, *Los Sucesos* publica “Un mal cuadro por un buen precio. Doce mil pesos por una pintura”, firmado por el *Dr. Orage*, que se refiere a la adquisición de la pintura *Los borrachos* por parte del gobierno de México a través de la Secretaría de Instrucción Pública: “*Los borrachos* es un cuadro sumamente trabajado con pretensiones de conseguir un efecto que no se puede obtener. Su técnica es cansada y con

en un periódico de Aguascalientes y que habría de pasar a formar parte importante de nuestra historia cultural con otro nombre aún más poético, el Dr. Atl”

¹¹⁵ Salvador Moreno, *Opus cit*, pp 192-205

¹¹⁶ *El Correo Español*, México, 20 de junio de 1904, “Un reto aceptado”. Citado por Salvador Moreno, *Ibidem*, p. 192

pretensiones de ser franca, su colorido es falso y desentonado, participando todo de una entonación bituminosa que hace duras y pesadas las carnes y además, hay en *Los borrachos*, una carencia absoluta de atmósfera”¹¹⁷

La crítica a su técnica, al uso del color y a la perspectiva es contundente: “carece de atmósfera”. En el mismo diario, fechado el 24 de julio el *Dr. Orage* expone con mayor amplitud las carencias formales y compositivas: “El señor Fabrés prefirió la línea al color; y después, durante su carrera artística, en todos sus cuadros, antes que buscar la masa del color, prefiere precisar la línea modelar con exceso las carnes hasta endurecerlas, miniar prolijamente las vasijas, las telas, y los muebles de sus cuadros, y opacar los oscuros hasta hacerlos resultar de una consistencia acerada.”

Las deficiencias de la obra de Fabrés, que el *Dr. Orage* señala con energía, se fundan en el alejamiento del artista catalán de los elementos naturales que plasma en sus telas, al utilizar la fotografía, los libros y documentos como fuentes de referencia del mundo real, en lugar de acercarse a la propia naturaleza, dando como resultado una pintura falsa y “convencional” de lo real:

Dicen Uds [Cavaradossi, seudónimo de los defensores de Fabrés], que a pesar de que el Sr. Fabrés no ha estado en África puede pintar perfectamente escenas africanas. ¡Claro! para el criterio de Uds que escriben de arte sin conocerlo ni por el forro se puede ser realista fuera de la realidad. Los ejemplos literarios que Uds. ponen, no pueden servir de argumento para probar que fuera de un ambiente determinado, se puede pintar con verdad ese mismo ambiente.

Miguel Ángel y Rafael, que Uds citan, no fueron pintores *realistas* sino *simbolistas*: la realidad para ellos no fue un fin, sino un medio y la tendencia del Sr. Fabrés (¡qué profanación, este nombre junto a los otros!) es únicamente la de representar una cosa, un ser real y por eso —esto es claro como la luz del día— si se aleja de él, no podrá nunca representarlo tal cual es. El Sr. Fabrés se crea el tipo que quiere pintar, un árabe o una odalisca o lo que sea, no lo toma directamente del ambiente en que ese tipo vive, y por eso yo he dicho que no pueden ser realistas, sino convencionales los cuadros del pintor catalán.

¹¹⁷ *Dr. Orage, Los Sucesos*, México, 16 de julio de 1904. “Un mal cuadro por un buen precio. Doce mil pesos por una pintura”. Citado por Salvador Moreno, *Ibidem*, p. 193

Para reafirmar su teoría estética, y desdeñar el arte de gabinete, o de estudio, el *Dr. Orage* amplía sus ejemplos sobre el realismo pictórico, con base, precisamente, en el acercamiento del artista a la naturaleza:

¡Y Uds. se declaran partidarios de la Escuela Realista después de profesar semejantes doctrinas y de haber citado en el artículo anterior la maravillosa definición de Zola: que “el arte es la naturaleza vista a través de un temperamento”! ¿qué acaso Zola cuando escribió *Román* se inspiró en las páginas de Tayne o de Castelar sobre la Ciudad Eterna?, ¿acaso cuando escribió Lourdes no fue junto con los peregrinos al Santuario de los Pirineos a hacer sus observaciones directamente del natural? ¿se inspiran en documentos o en libros Sorolla o Barston para pintar escenas de la playa de Valencia o canales de Amsterdam?

Para ser más contundente en su tesis, el *Dr. Orage* abunda sobre la absoluta necesidad del artista de acercarse a “la madre naturaleza”

El arte literario o pictórico de nuestros días, gracias a los estudios científicos que nos acercan más y más a la madre naturaleza, ha tomado un carácter completamente realista, y créanlo Sres. Cavaradossi, que es necesario inspirarse directamente en ella para llegar a ser un verdadero artista

El divino Leonardo sintetiza perfectamente mi pensamiento: los pequeños siguen a los grandes, los grandes se inspiran en la naturaleza ¹¹⁸

Regresando al cuestionable sistema de enseñanza artística en la Academia de Bellas Artes, reitera la necesidad de orientar la educación de las “jóvenes inteligencias”: en “una escuela basada en la observación personal de la naturaleza y no en la imposición de viejos principios que petrifican la iniciativa individual ”

Pero la crítica a la plantilla de profesores académicos no quedó ahí. Vuelve contundente sobre el tema y recordando la retórica anarquista de su maestro Enrico Ferri, lanza vehementemente frases lapidarias contra la enseñanza artística convencional:

Si el señor Fabrés es malo, los discípulos de Clavé —de odiosa memoria para el arte— Pina y Parra, actualmente profesores en San Carlos, son peores, y la unión de ellos no hará más que sumir más en el abismo de la degeneración, con sus ranciedades y mercantilismos, a sus malaventurados discípulos.

Es llegado el momento, señores Cavaradossi —y yo apelo a todo vuestro buen juicio— de arrojar de los planteles de instrucción a todo lo falso, todo lo rancio y todo lo malo

¹¹⁸ *Dr. Orage, Los Sucesos*, México, 6 de agosto de 1904, “La polémica de Fabrés. Punto Final” Citado en Salvador Moreno, *Ibidem*, pp 196-197

Quememos toda esa ignominia nacional que se llama pomposamente Escuela de Clavé, arrojemos a las llamas todos esos cuadros pletóricos de cretinismo, de los Pinas, los Rebulles, los Parras, los Monroyes, etc., y despejemos los salones de la Pinacoteca Nacional de toda esa serie de mamarrachos, grandes y pequeños, que no sirven sino para desviar el criterio de los noveles artistas, y para arrojar sobre el gobierno que tolera semejantes monstruosidades el anatema universal.

El *Dr. Orage* concluye:

Ya que no existe una Academia de Bellas Artes, que se ponga a la altura que se merece, arrojando de ella, como Jesús a los mercaderes, a Pina, Parra o Fabrés; y rigiéndola con criterio moderno para que de ella surjan mañana *artistas* y no artesanos ¹¹⁹

Para rebatir los juicios lapidarios del *Dr. Orage* contra Antonio Fabrés, surgen voces discordantes que exaltan los méritos y el reconocimiento de que gozaba el artista en Europa; buena oportunidad para recibir la contraofensiva crítica: “Fabrés no ha venido aquí a buscar gloria,—alegan los colaboradores anónimos de *La Patria de México*—, ya que la tenía ganada en las exposiciones, en los salones, en los grandes centros artísticos de Europa. Prueba de ello son las innumerables medallas y diplomas que le han sido otorgadas.”¹²⁰

Y contesta el *Dr. Orage*:

Que Uds. crean que el hecho de que Bouguereau haya propuesto para una primera medalla a un cuadro del señor Fabrés constituye un argumento poderoso en favor del mérito artístico del mismo, es sencillamente una falta de buen sentido; porque si Uds. pretenden reforzar sus argumentos con una opinión respetable, no deberían citar a quien carece por completo de autoridad y quien ha sido, en compañía del inolvidable Gérôme, de Paul Delaroche y de Lefevre, maestro de la degeneración artística en Francia, como dice Zola. El señor Bouguereau —sépanlo los críticos de *La Patria*— además de ser maestro de degeneración artística, como le llama el inmortal novelista, es un pintor que sólo puede gustar a las señoras que aman los cromos aporcelanados, banal y vulgarísimo (tal vez por esto último propuso la medalla para su colega) amaneradísimo y afeminado, como una prostituta; todos sus cuadros son iguales: los mismos colorines, las mismas caras, las mismas actitudes académicas de sus Venus y de sus angelitos inflados... Además ha sido el hombre que más se ha opuesto a la evolución del arte contemporáneo. Fue un terrible opositor de Sisley, de Daubigny, de Pissarro, etc., proclamando por doquiera que no había más arte que el que se inspiraba en la Historia antigua.

¹¹⁹ *Dr. Orage, Los Sucesos*, México, 24 de julio de 1904, “Al defensor de Fabrés Veritati Propugno”. Citado en Salvador Moreno, *Ibidem*, p. 194.

¹²⁰ *La Patria de México*, México, 9 de julio de 1904 “Una campaña indigna al maestro Fabrés”, citado por Salvador Moreno, *Ibidem*, pp. 192-193.

Pero no sólo Bouguereau obstaculizó el trabajo de los impresionistas, su falso juicio artístico impidió que se le otorgara la medalla de honor al “semidiós” Segantini, como recuerda el *Dr. Orage* con gran indignación: “El señor Bouguereau en compañía del inolvidable Gérôme, y este último sobre todo, fueron quienes se opusieron enérgicamente a que se diese una medalla de honor a Segantini en la Exposición Universal de París de 1900, lo cual produjo una carcajada volteriana en Alemania y Austria, en donde Segantini es adorado como un semidiós: Ya ven Uds. que quienes proponen medallas para el señor Fabrés, las niegan al inmenso e inmortal Segantini”¹²¹

No le faltaba razón al *Dr. Orage*, ya que además de negarle la medalla a Segantini, la crónica del evento ha registrado que el día de la inauguración de *La Exposición de 1900 y el impresionismo*—, donde se concedió una pequeña sala a la exhibición de la nueva pintura, el propio Gérôme, pretendió impedir la entrada al Presidente Loubet: “¡Deteneos, señor Presidente, aquí está la deshonra de Francia!”¹²²

Fabrés y sus alumnos en la Exposición de Dibujo y Pintura.

En noviembre de 1904, Antonio Fabrés presenta una exposición colectiva con sus propias obras y la de sus discípulos. En ella, la prensa oficial no vaciló en pronunciarse favorablemente acerca de los avances mostrados por los alumnos de la Academia, dirigidos por “las excepcionalísimas dotes del señor Fabrés como profesor”. La misma revista *Arte y Letras* señalaba que esto era un parteaguas en el desarrollo artístico de México:

Firmes y seguros los pasos de nuestra nacionalidad naciente nos han conducido en hora largo tiempo esperada por nuestra impaciencia, a la conquista del camino más seguro para el libre y grandioso desenvolvimiento de todas las fuerzas que han de darnos un lugar, digno de nuestra patria, en el mundo artístico que hoy abarca horizontes inmensos

Y la fuente no escatima reconocimientos para el pintor catalán:

¹²¹ *Dr. Orage, Los Sucesos*, México, 24 de julio de 1904, “Al defensor de Fabrés Veritati Propugno Citado por Salvador Moreno, *Ibidem*, pp 194-195

¹²² Germain Bazin, *Tesoros del impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, Barcelona, 1962, p 48.

Lo que el Sr. Fabrés ha aprendido en los centros más brillantes y más cultos a fuerza de una labor paciente y prolongada, lo transmite hoy a sus discípulos en nuestra academia en fórmulas claras, sencillas ¹²³

El *Dr. Orage* no pudo dejar de emitir su opinión sobre la exposición en la Academia, y en *Los Sucesos* de 24 de diciembre de 1904, retoma la polémica y lanza sus opiniones lapidarias contra el “maestro”:

En la reseña de la exposición hay un párrafo que dice; “Figuran en esta exposición trabajos ejecutados por el Sr. Fabrés, para ejemplo práctico y estímulo de sus discípulos”, etc

¡Pues vaya un ejemplo y un estímulo! ¡Si los escolares tomaran por ejemplo, esos dibujos mezquinos y duros ejecutados mecánicamente y esas pinturas desentonadas y falsas, hechas con premeditación y alevosía, pero sin ventaja, medrados andarían! ¿Pero cómo se atreve el profesor Fabrés a exhibir esos cuadros de género vulgares hasta la repugnancia, mercantilmente concebidos y convencionalmente dibujados, indignos de los escaparates del mismo D’Atri? Razón tenían los pensionados de las academias de Francia y España en Roma, cuando al recibir la noticia del nombramiento del señor Fabrés para profesor de la Academia Nacional [preguntaban sorprendidos] pero Dr., ¿qué clase de país es el suyo? Las reproducciones de cuadros que existen en la cuarta sala, son imitaciones de Fortuño o de algún gran maestro, y los dibujos de paisajes parecen calcas de aquellas “estampas de Julián” de triste memoria.

Al analizar la obra de los alumnos, no deja de señalar la mala influencia recibida por el maestro, en los trabajos al carbón: “son negros de calidad, pesados y densos en los oscuros, y en general un poco amanerados”

Pero sobre todo su crítica se dirige a la metodología usada por Fabrés para orientar a sus alumnos en la práctica del dibujo, en la que se señala el tiempo que les ha tomado su ejecución:

¿Y esto qué quiere decir? [comenta lacónico el *Dr. Orage*] ¿Acaso que los discípulos del Sr. Fabrés son ya muy hábiles en el manejo del carbón? ¿O se pretende de este modo, hacerles adquirir “soltura”? En cualquiera de los dos casos, la cosa es ridícula y nociva: es ridícula porque los discípulos del Sr. Fabrés —y ellos mismos así lo comprenderán— no poseen aún la práctica suficiente para ejecutar con rapidez, pues la habilidad viene después de un estudio largo, constante y detenido. es nociva porque aparta al individuo de la observación serena, que es la única que conduce al conocimiento de las cosas”

Las cualidades pictóricas que encuentra el *Dr. Orage* en los alumnos de la Academia son intrínsecas a ellos mismos: “en los estudios ejecutados fuera de la acción del maestro, varios

¹²³ Alfredo Híjar, *Arte y Letras. Revista mensual ilustrada* México, diciembre de 1904, Año 1, No 5 “La exposición en la Escuela de Bellas Artes” Citado por Salvador Moreno, *opus cit*, pp 200-202

escolares muestran un criterio más amplio, tonalidades más diáfanas, más observación, menos pretensiones, y en algunas de estas manifestaciones superan al maestro, lo que prueba el poco saber de éste” A pesar de su permanente y lapidaria crítica, concede a Fabrés haber “llegado a conseguir que algunos señores progresen y cobren amor al *natural*, como dicen allí en la Academia”

Del análisis de la obra del alumnado destaca *Coria*: tiene apuntes de desnudo “con bastante comprensión” *Alberto Garduño*: “sabe apreciar las tonalidades” *Francisco De la Torre*: “muestra una cierta tendencia al naturalismo moderno... coloca la figura en el ambiente... Tiene algunas manchas hechas con sentimiento de color” *Diego Rivera*: “es negro, en general, en sus estudios de cabezas —defecto de la escuela, y no suyo. Si el señor Rivera sigue apartándose del academismo para ir a beber en la fuente purísima de la naturaleza, en poco tiempo llegará a conseguir grandes resultados” *Antonio Garduño*: “en los paisajes donde hay poca luz, es fino y delicado, y *siente la hora*” *Roberto Montenegro*: “temperamento de colorista... Sus paisajes tienen una coloración especial, que revelan un temperamento bastante personal y son justos de tono y algunos muy sentidos y finos” *Patricio Quintero*: “Su figura con luz inferior está hecha con amor y buen criterio” *Antonio Gómez*: “con pocas líneas y con gran seguridad determina el carácter, la expresión y el movimiento de las figuras. El retrato de medio cuerpo es sobrio, vigorosamente dibujado, expresivo, serenamente observado revela un carácter, un individuo perfectamente consciente”

Como se observa, las cualidades que se acercan a los preceptos del impresionismo, son las encomiadas por el *Dr. Orage*: cercanía a la naturaleza, manejo del color, transparencias lumínicas y tonales, ejecución de “impresiones”, dominio del dibujo; pero sobre todo reitera la necesidad de cada alumno de alejarse de criterios académicos que dan como resultado “dibujos mezquinos y duros ejecutados mecánicamente y esas pinturas desentonadas, y falsas,” como cataloga a las del maestro Fabrés

Para que no quede duda al lector de *Sucesos*, el *Dr. Orage* concluye de manera contundente: “De la exposición de la academia se desprenden tres cosas: que hay varios jóvenes con talento a quienes Fabrés prohibirá —artísticamente se entiende—, que en el Sr. Gómez se revela carácter, y que el profesor Fabrés le ha tomado el pelo al público”¹²⁴

Pero Fabrés no se queda callado frente a las imputaciones publicadas en *Los Sucesos*, y utiliza las páginas de *El Correo Español* y de *La Patria* con la intención de mostrar que el que “le ha tomado el pelo al público” ha sido precisamente la parte acusadora, firmada por el *Dr. Orage*:

No entre las reproducciones de cuadros, que son, como ustedes dicen, “imitaciones de maestros”, sino entre los dibujos “mezquinos y duros, ejecutados mecánicamente con premeditación y alevosía, y sin ventaja por fin hasta repugnantes”, como así juzgan ustedes todo lo que yo había expuesto en la cuarta sala de la Academia de Bellas Artes —sépalos todo México para hacer de ustedes el juicio que merecen— los había de Gerard, Rembrandt, Fortuny, Van Dyke, Velázquez y, por fin, de Miguel Ángel... Así son los señores críticos creyendo que se trataba de Fabrés, a quien profesan un odio terrible, ignoramos por qué razones, criticaron sus cuadros ignorando el nombre de sus autores. Y resulta que no saben pintar ni Murillo, ni Rembrandt, ni Velázquez y que los señores de *Los Sucesos* con una infalibilidad rayana en pontificia, se lo saben todo¹²⁵

El *Dr. Orage* da fin a la polémica con el artículo del 30 de diciembre de 1904, publicado también en *Los Sucesos* bajo el encabezado “Al Sr. D. Antonio Fabrés”:

La carta que Ud. publica en *La Patria* y la exposición *réclame* hecha en la casa de Pellandini, son la prueba más evidente de su mercantilismo y de su mala fe —Precisa el autor que sus críticas se referían a las obras firmadas por el pintor catalán, y no a la de los grandes pintores exhibidas en el mismo espacio. Y aun sin conocer nada de esto, no es posible confundir un “Fabrés” con un Rembrandt. Esto sería [como] confundir una gallina con un pavo real. Se comprende que usted haya pretendido tergiversar el sentido de mi anterior artículo, porque no habiendo podido demostrar con su pincel que es usted un artista, por más que sea un mal pintor, ha tenido que recurrir al maquiavelismo para elevarse ante la opinión pública. hoy aparece Ud. como un mercantilista y un mendaz. Yo estaré siempre dispuesto a señalar sus errores y a arrancarle la máscara loyolesca con que cubre sus maquinaciones *Dr. Orage*¹²⁶

¹²⁴ *Dr. Orage, Los Sucesos*, México, 24 diciembre de 1904, “La exposición de dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes”, citado por Salvador Moreno, *Ibidem*, pp. 202-203

¹²⁵ *El Correo Español*, México, diciembre 27 de 1904, “Una carta del señor Fabrés”, citado por Salvador Moreno. *Ibidem*, p. 204

¹²⁶ *Dr. Orage, Los Sucesos*, 30 de diciembre de 1904, “Al Sr. Dn. Antonio Fabrés”, citado por Salvador Moreno. *Ibidem*, p. 205

Las diferencias artísticas y administrativas dentro de la Academia entre Rivas Mercado y Fabrés persistieron dos años más, y puesto que con el paso del tiempo se hicieron intolerables, este último decidió regresar a Europa y residir en Roma a partir de 1907. Murillo por el contrario, con el correr de los acontecimientos se acerca al director Rivas Mercado y a partir de 1905, su presencia y sus opiniones cobran trascendencia para el desarrollo de la Institución, iniciándose en tareas como asesor, aprovechando sus conocimientos artísticos adquiridos durante su estancia en Europa. Sin embargo, a pesar de la buena relación que estableció con el director, no deja de señalar los caminos que considera indispensables para la renovación artística en México, y que quedaron suscritos en un párrafo de la larga polémica a la que nos hemos referido, firmado por el *Dr. Orage*:

El sistema Pillet introducido por el estudioso y entendido señor Rivas Mercado en la Escuela de Bellas Artes es excelente; pero es un sistema elemental, aplicable tan sólo a los niños, y para ellos basta, pero los adultos necesitan un campo libre, un ambiente sano formado por la unión de todos aquellos elementos necesarios para el desarrollo de las jóvenes inteligencias: una escuela basada en la observación personal de la naturaleza y no en la imposición de viejos principios que petrifican la iniciativa individual.

La muestra de *Savia Moderna*. (1906)

Savia Moderna fue el nombre que eligieron Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón para reunir en una revista a los literatos y artistas que se manifestaban a favor de una cultura renovada y modernizadora, cuyos principios se identificaban y secundaban los de la *Revista Moderna*. La revista tuvo una corta duración, ya que sólo alcanzó a sacar cinco números mensuales a partir del 31 de marzo, se imprimió en papel couché, con forro de cartulina a color según el número, y en su diseño editorial destaca la alternancia de textos con imágenes grabadas, además del dibujo al carbón de un indígena de perfil en posición dinámica, firmado por Diego Rivera. La revista congregó a prosistas y poetas que difundían su pensamiento vanguardista, y trascendió en el medio cultural de la época al reunir al grupo de intelectuales que conformarían el Ateneo de la Juventud.

“En el umbral” como se titula la página introductoria, sus organizadores ofrecen en su revista: amplia libertad, bella de juventud, y excelsa de arte, huelga toda frase que revele programa, y todo pensamiento sospechoso de sectarismo... Clasicismo, Romanticismo, Modernismo... diferencias odiosas. Vengan, pues, a nosotros, los cultores de la sagrada Belleza. La puerta está franca a los bellos sentimientos y a las bellas palabras. Savia nueva y crepitante nos da derecho á vivir. Ideales sinceros e intensos nos dan derecho al Arte. He aquí explicado por qué somos y a qué venimos...¹²⁷

No había pasado más que un mes de la fundación del impreso, cuando el 7 de abril surge la iniciativa para organizar su Primera Exposición de Pintura, con la presencia del licenciado José Algara, del ingeniero Gabriel Oropeza y de Gerardo Murillo, quien fue el responsable del sustento artístico de la propia exposición, dedicada a la exhibición de obras de los pintores jóvenes: “En dicha exposición, que creemos de gran trascendencia para el arte pictórico naciente, se exhibirán los mejores cuadros de nuestros artistas jóvenes”¹²⁸

En el tercer número aparece la reseña de la exposición, con un texto farragoso y prosa poemática en alguno de sus fragmentos, firmada por Argüelles Bringas; las primeras líneas dan crédito a la “ayuda de Gerardo Murillo”:

quien ofreció el regalo de una conferencia muy interesante y abundosa en altos conceptos e ideas novísimas, acerca de las tendencias de la Pintura y la Escultura modernas. El día de la clausura, el mismo artista Murillo, en fácil improvisación y con sincero decir, interpretó los propósitos de *Savia Moderna*, enderezados a intentar nuevos y próximos esfuerzos por atender a la urgencia de hacer ofrecimientos leales de productos de arte, al gusto, no muy exquisito, por desgracia, de nuestro tiempo, en nuestra patria.¹²⁹

Gómez Robelo, da cuenta de las líneas de pensamiento que regían la estética de la época:

Todos —los exponentes— han cometido un ligero error, del que saldrán sin duda: pintar de la misma manera, y llama desde luego la atención cierta semejanza en el colorido y aun en el espíritu que preside a la elección de los temas. La propia fuerza, reveladora de lo que serán un día, ha triunfado, no obstante, y en cada uno de los bellos estudios es la que produce la belleza. Parece que han oído las palabras espirituales de los modernos idealistas, parece que esa divina opinión de que la obra de arte no es sino un estado de alma al que le prestan elementos expresivos las cosas exteriores, ha llegado a sus oídos, y, en la ejecución, como principio director de la técnica, parece también que resuena la palabra de Mauclair, cuando afirma que *la obra pintada no es sino el desarrollo de un color y, a través de él, de la luz que*

¹²⁷ *Savia Moderna, Revista Mensual de Arte*, tomo I, marzo de 1906, número 1, en *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 21

¹²⁸ *Ibidem*, tomo I, abril de 1906, núm. 2, p. 156

¹²⁹ Roberto Argüelles Bringas, *Ibidem*, tomo I, mayo de 1906, número 3, p. 163

lo produce Se ha manifestado esta tendencia en su primer aspecto, casi monocromático, y hay en todos o casi todos sus estudios, debilidad de claroscuro, pues *falta, como decía, esa segunda parte de la actividad estética que sujeta los elementos á la expresión de las ideas.* Incluida en lo que hemos dicho, queda la idea de que jamás el arte se limita á la reproducción del natural, ni que la copia sea la misión del artista. En el paisaje, y casi toda la Exposición es de paisajistas, el asunto no llega a tener carácter estético sin la abstracción de la armonía en las entonaciones, sin el sentimiento de las masas, en color o en valores, *a lo que preside esa unidad suprema que se llama el ideal y sólo del artista es patrimonio.*¹³⁰

Gómez Robelo con gran claridad va desarrollando las ideas estéticas del momento, y señalando aquellos aspectos de los que carece el joven pintor: el dominio y la selección de la particularísima paleta en cada uno de los expositores, además de la necesidad de que su "espíritu" se refleje más nítidamente a través de los temas elegidos. El pobre manejo de los claroscuros denota inexperiencia al no adquirir la destreza de sujetar los elementos a "la expresión de las ideas". Sin embargo no deja de reconocerles valores intrínsecos a pesar de su edad, al señalar que pareciera que han "oído las palabras espirituales de los modernos idealistas".

De todos los expositores distingue a tres:

Gonzalo Argüelles, no poco influyó en su progreso un fructuoso viaje al mundo viejo. De allá trajo su espíritu claras las convicciones de que la armonía es lo que deben buscar todas las obras de arte, la de que el cuadro es una sinfonía, la bella tonalidad de sus pasteles, la fusión de sus tintas y la riqueza de colorido, unidos a cierta facilidad de técnica y a mayor precisión en la mirada.

Joaquín Claussell, es un problema, un temperamento raro y fuerte, de visión agudísima y capaz de apreciar los más ligeros matices, asociado a un ejecutante desprovisto de los secretos del artificio, y ha llevado a cabo [quand même], la expresión de lo que él buscaba. La solución se imponía: se ha creado una técnica para su uso.

A riesgo de las protestas, es un deber decir lo que opinamos: *Germán Gedovius* ha ganado una reputación, especialmente por considerársele como un innovador entre los académicos. Sus cuadros todos revelan desde luego la preocupación primera, no del efecto visto y sentido, no del asunto, no de la idea, sino de la factura. Siempre hay en Gedovius, una buena técnica, a veces solidez de color, y en ocasiones maestría y elegancia, así en los adornos abigarrados que decoran una puerta de sacristía, o en esa totalización de un cuadro, en el fondo oscuro, debido quizá a que la paleta de Gedovius es más bien sombría y tiene marcada tendencia a exagerar los negros.¹³¹

Gómez Robelo no oculta el optimismo por la renovación cultural del país, que encabeza la revista *Savia Moderna*, y proclama a la Tierra la metáfora conclusiva:

¹³⁰ Ricardo Gómez Robelo, *Ibidem*, pp. 146-148 (Las cursivas son de la suscrita.)

¹³¹ *Ibidem*, pp. 149-153.

Al salir de la sala, una grata emoción me llena, reúno mis impresiones, pienso en que a una nueva Revista han acudido deseos nobles, que cada día se agrupan y relacionan más los artistas nuestros, y recordando las bellas esperanzas encarnadas en los pintores recientes exclamo: ¡Oh Tierra!... Concédeme el llegar a leer con claridad en las páginas vivas de los videntes, donde se hallan traspuestos tus secretos y revelados tus himnos: concédeme ¡oh Madre misteriosa! que cada vez se hagan más penetrantes, más puros, más ardientes mis sentidos, para admirarte en tus enigmas, gozar de tus dones y cantar, bellamente, y con tu voz, tus alabanzas!¹³²

La presencia de Murillo fue relevante en la coordinación de la exposición de la revista *Savia Moderna*, que de manera puntual reunió a aquellos pintores jóvenes cercanos a las vanguardias artísticas del momento: destaca la elección del género de paisaje como tema preferente,¹³³ la paleta impresionista y el carácter simbólico que los artistas imprimieron a la obra, otorgando a la "idea" un lugar prioritario sobre los demás recursos estilísticos. Además, también es notable el lugar que Murillo se iba construyendo en el ambiente cultural del país, abriendo espacios para colocarse como punta de lanza, renovando y hasta revolucionando los cauces de la plástica mexicana contemporánea. Tuvo tanta aceptación la muestra que los ateneístas la reconocieron como su primera exposición de pintura y otorgaron un amplio crédito a Murillo.¹³⁴

La labor docente.

El día once de junio de 1907, Gerardo Murillo fue nombrado "profesor interino de conocimiento de proporciones del cuerpo humano y dibujo del mismo durante el tiempo que el C. Daniel del Valle desempeñe el puesto de profesor de dibujo de figura tomada del yeso, en esta misma Escuela" El nombramiento quedó consignado en acta y firmado por el propio

¹³² *Ibidem*, p.179.

¹³³ A manera de ejemplo se pueden citar: "Marina", óleo de Diego Rivera; "Pozo", pastel de Roberto Argüelles Bringas; "Estudio" de Antonio G. Garduño.

¹³⁴ Antonio Caso *et al.* *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, prólogo, notas y recopilación de apéndices Juan Hernández Luna, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 329-331.

Gerardo Murillo, por el Director Antonio Rivas Mercado, por el C. Francisco Urquidi, secretario de la escuela y por el C. José Castellanos Haaf, escribiente de la misma.¹³⁵

Ya incorporado a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), Murillo no perdió oportunidad para promover todas las reflexiones artísticas y políticas que había adquirido en Europa. Su presencia fue decisiva para el derrotero que iba tomando el arte mexicano. Qué mejor que conocer la influencia que desarrolló tanto en el campo artístico como cultural a través de lo que cuenta en su autobiografía José Clemente Orozco —que no por conocida deja de ser elocuente— él recuerda a Murillo como la figura señera dentro del proceso de gestación del muralismo mexicano:

La primera noticia que recuerdo haber tenido del Doctor Atl fue con motivo de una controversia pública muy aguda entre él y los amigos de Julio Ruelas. Parece que fue uno de tantos choques entre los románticos y los modernistas. Ruelas era un pintor de cadáveres, sátiros, ahogados, fantasmas de amantes suicidas, mientras que el Doctor Atl traía en las manos el arco iris de los impresionistas y todas las audacias de la escuela de París. Mientras trabajábamos, Atl nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa y su vida en Roma.¹³⁶

Nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! Los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misterioso como las pirámides faraónicas, y cuya técnica se había perdido por cuatrocientos años. Los dibujos que hacía Atl eran de gigantes musculosos en actitudes violentas como las de la Sixtina. Los modelos que copiábamos eran obligados a parecerse a los condenados del Juicio Final.¹³⁷

Pero además Orozco fue receptivo frente al mensaje que transmitía vehementemente Murillo, abriendo brecha para la ejecución de un arte mexicano:

En esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes de México. En aquellos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz del Doctor Atl, el agitador, empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un truco de comerciantes internacionales; que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquier otra. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino. Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en lugar de manolas a la Zuloaga. El Doctor Atl se fue a vivir al Popocatepetl, y yo me lancé a explorar los peores barrios de México.¹³⁸

¹³⁵ AGN. Instrucción Pública y Bellas Artes, vol. 19, exp. 7, fs. 14.

¹³⁶ José Clemente Orozco, *Opus cit.*, p. 19.

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 22-23.

“El agitador”, como denominó Orozco a Murillo, no se conformó sólo con propagar su ideario artístico, tampoco perdió oportunidad para externar el político, de corte anarco—sindicalista. Imitando posiblemente la parafernalia que recordaba de su maestro italiano Enrico Ferri, gritaba en la ENBA: “¡El fin de la civilización burguesa!” Sus proclamas consternaban y sorprendían al auditorio, como cuenta Orozco: “Todos oíamos asombrados las palabras proféticas del Doctor Atl. Palabras absolutamente nuevas para nosotros, aunque ya viejas en los libros”

Asesor académico.

Desde el 13 de octubre de 1905, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, a cargo de Justo Sierra, contrató a Murillo para cumplir con la función de evaluar y catalogar obras de interés para el patrimonio artístico de la nación. Como parte de su trabajo debía examinar: “un Cristo que se dice pintado por Van Dick o por Rubens, así como una obra monumental de arte formada por grabados antiguos que existen en la sucursal del Monte de Piedad en Morelia.”¹³⁹

La respuesta de Murillo fue la siguiente:

Señor Ministro: he cumplido con la comisión que Ud. tuvo a bien encomendarme examinando en el Monte de Piedad de Morelia, el Cristo atribuido a Rubens y la Obra Monumental Ilustrada. He aquí mi informe: El cuadro atribuido a Rubens mide 66 X 49 1/2 cm. No es de Rubens. No admite crítica, ni razonamiento, ni apreciación de ninguna especie porque no tiene ningún valor.

La Obra Monumental Ilustrada, se titula: *L' Antiquité—expliquée— et— représentée— en—figures—* par Dom— Bernard de Montfaucon—religieux bénédictin de la Congrégation de S. Manus.—II édition revue et corrigée— À Paris— MDCCXXII. Se compone de quince volúmenes. Tiene texto en francés y en latín y 1336 grabados en talla dulce. Al lado de cada plancha que reproduce un monumento, una obra de arte o un objeto cualquiera— el autor pone el texto explicativo, claro, preciso, documentado. Sus profundos conocimientos sobre las lenguas y las cosas de Grecia y Roma lo ponen en condiciones de corregir muchos errores y de buscar con lúcido criterio y con una seguridad que indica una extensísima cultura, la verdadera etimología de muchos nombres, hasta entonces de obscuro sentido, el origen de

¹³⁹ AGN. Instrucción Pública y Bellas Artes, vol. 19, exp. 54, 18 fs. “Y se le concede la cantidad de \$150.00 para gastos que deba hacer y para su viaje de ida y vuelta a la referida ciudad de Morelia en el concepto de que dicha cantidad ha de cargarse a la partida 8063 del presupuesto vigente y se ministrará por el pagador de esta Secretaría. Comuníquese.”

algunas divinidades egipcias, griegas y romanas y de describir con grande exactitud y riqueza de detalles los diversos usos de los utensilios domésticos, de las armas y de las máquinas de guerra. El autor supo seleccionar de todos los documentos conocidos en su época, los más importantes, y reproducidos por medio del grabado los ilustró breve, pero luminosamente. De los 1,336 grabados, el del conde D'Estrees, a quien está dedicado el trabajo, es pasable, todos los demás, son malos. La obra es importante por su texto, por su método, por su claridad y porque fue la primera tentativa de recopilación general de los monumentos, obras de arte, trajes, armas, & & de antigüedad clásica. Su valor puramente práctico, desaparece delante de cualquiera obra moderna de su especie; pero será siempre un interesante y valioso ejemplar en cualquiera biblioteca. Gerardo Murillo Méjico—Octubre 27 de 1905.¹⁴⁰

El prestigio de Murillo como analista y valuador de obras de arte iba consolidándose. No había pasado ni un mes de que Murillo rinde su informe anterior, cuando el 30 de noviembre de 1905, lo comisionan para examinar en Guadalajara “obras de arte, particularmente pinturas que allí existan”¹⁴¹. Aunque el 6 de diciembre, del mismo año, respondió que rendiría el debido informe, se desconoce si concluyó el mencionado trabajo, ya que no obra constancia alguna.¹⁴²

Antonio Rivas Mercado encomendó a Gerardo Murillo “el inventario correspondiente a las Galerías de Pintura de esta Escuela”¹⁴³, tarea que termina hasta mayo de 1908, con su ya

¹⁴⁰ *Ibidem*, vol 252, exp 24, 5 fs. Acuse de recibo del informe rendido por Murillo. *Ibidem*, caja 252, exp 54, 18 fs., f. 11. Sobre el costo de la colección bibliográfica. *Ibidem* caja 252, exp. 54, 18 fs., f. 12: “En contestación a su atento oficio de Ud. número 4548, tengo el honor de comunicar a Ud. que a mi juicio, la obra monumental ilustrada, publicada en mil setecientos veintidós, en París, con el título *L' Antiquité expliquée et représentée en figures*, puede valer mil duros. Entiendo sin embargo, que podría obtenerse por cuatrocientos o quinientos pesos. Protesto a Usted mi más atenta consideración y respetos Méjico, 9 de noviembre de 1905 Gerardo Murillo. *Ibidem*, caja 252, exp. 54, 18 fs., f. 13: Acuse de recibo de la Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción pública y Bellas Artes, al avalúo enviado por Murillo.

¹⁴¹ *Ibidem*, vol 252, exp 54, 5 fs.

¹⁴² Agradezco la generosidad del Maestro Eduardo Báez Macías al permitirme consultar la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de Sn. Carlos*, 5a. parte, 1781-1910, UNAM-IIE, 2000 (en prensa). No existe registro de los resultados del mencionado trabajo, ni en el Archivo General de la Nación, ni en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, custodiado por la Facultad de Arquitectura.

¹⁴³ AGN. Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 19, exp. 26, 2 fs. “... y habiendo empleado este señor cerca de tres meses en formar dicho inventario, esta Dirección ruega a esa Superioridad, siempre que no hubiera inconveniente para ello se le dé como remuneración de su trabajo al C. Pintor Gerardo Murillo la cantidad de

célebre documento reprobatorio de la mayoría de las piezas pictóricas que se fueron recabando a lo largo de la vida de la Institución; además de la comisión otorgada por la Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes, “a los CC profesores Germán Gedovius, Félix Parra, Leandro Izaguirre y Gerardo Murillo, para examinar las pinturas del señor Gual que se encuentran en los talleres de construcción del Teatro Nacional, y rindan a esta Secretaría el informe respectivo”¹⁴⁴ Este último informe corrió con la misma suerte que el correspondiente a las pinturas de Guadalajara, cuyo fin se desconoce. Las labores que le fueron encomendadas en la academia fueron:

Inventario de las Galerías de Pintura: En mayo de 1908, Murillo informó sobre la selección de las obras de pintura conservadas en la antigua bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sus juicios sobre el valor de la colección fueron lapidarios, y sometidos al análisis muestran su repudio por la tradición pictórica novohispana, así como su interés por renovar el acervo artístico de la ENBA:

Las obras de pinturas conservadas en la antigua bodega de la Escuela, son el “detritus” que lentamente ha ido depositando el criterio estético de todos los que en la Academia de San Carlos se han ocupado de seleccionar las telas de la pinacoteca, y nunca, ante el juicio de persona alguna, estas obras han sido estimadas. Por eso estos doscientos y tantos cuadros han ido en constante peregrinación de los rincones a los techos y de los techos a los sótanos, de donde, un día, la benevolencia de una comisión los sustrajo para regalarlos a varios estados de la República, por acuerdo del Ministerio de IP y B A. Pero de todos los Estados fueron rechazados por considerarlos inservibles.

Al hacer en Marzo de 1907 el inventario de todas las obras que posee la Escuela, tuve ocasión, por primera vez, de ver estas pinturas, y ya desde entonces fueron consideradas sin valor alguno proponiéndose su destrucción, porque a más de ser extraordinariamente malas, están en su totalidad muy destruidas y ocupan, inútilmente, un gran local.

Al revisar estas obras con motivo de la desocupación de la vieja bodega, he ratificado en todo el juicio que de ellas me había formado y no he encontrado entre las doscientas cuarenta y seis pinturas embodegadas, más que una sola que merezca pasar á la nueva bodega, donde espero, el tiempo tendrá el buen sentido de acabarla de destruir.

Hago en seguida la clasificación de todas estas pinturas conservando la numeración de la “Lista preparatoria para hacer el inventario de los objetos muebles é inmuebles de la Escuela Nacional de Bellas Artes”.

trescientos pesos, \$300 00. Protesto a Ud mi atenta consideración. Libertad y Constitución, México, marzo 21 de 1907. Antonio Rivas Mercado ”

¹⁴⁴ AGN. Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 19, exp. 27, 2 ff.

Previo al listado de las obras, Murillo tuvo a bien clasificarlas, creando para ello sus propias categorías: "P = pasable: ("Coronación de María"—Ignoto) I = inservible, muy mala: (123) D = destruida: (63)

A más de estas obras, existían en diversos rincones de la Escuela otras no catalogadas y que han sido integradas a las anteriores para formar el "lote de desecho" que deberá formar la gran pira. El lote lo forman 40 pinturas, entre las que destacan aquellas señaladas con su autor: "Dos telas de Ibarra (en un rollo); fragmentos de tela, de Cabrera; San Cristóbal, de Echave —

Todas estas obras han sido sacadas de la bodega y puestas provisionalmente en el patio de la Escuela. El sol ha puesto de manifiesto toda la inmundicia de estos raídos fragmentos de grandes telas y de estas gruesas tablas hechas pedazos donde se perciben, entre rugosos fragmentos de tierra, informes figuras de santos. Parecen los restos de un naufragio...

Y son realmente los restos del naufragio del arte pictórico colonial donde si alguien se ha salvado, lo debe más al auxilio de la consideración que a la propia fuerza.

Yo no he podido encontrar, y nadie podría encontrarle, la sombra siquiera de una lejana razón que justifique la conservación de estos doscientos y tantos cuadros.

Su destrucción se impone tanto porque es necesario eliminar de una Escuela de Bellas Artes tamañas monstruosidades, cuanto porque este enorme hacinamiento de podredumbre, impide que se pongan a cubierto objetos de interés y de valor.

Se podría objetar que el Estado podría muy bien vender estas obras: la manía de los coleccionistas y la ignorancia yanqui pagaría por ellas una buena suma.

¡No se puede negar! Pero yo creo que el Estado no debe propagar el mal, bajo ninguna forma y es evidente que la República no tiene necesidad de poner un bazar de desperdicios. Gerardo Murillo¹⁴⁵

Lo que sorprende es la resonancia e influencia que tuvo el juicio intransigente de Murillo respecto al acervo pictórico, cuando pasados escasos dos meses, el 17 de agosto del mismo año, el director Antonio Rivas Mercado elabora una nota de acuerdo dirigida al C. Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, adjuntándole el informe de las obras de pintura, además de solicitar lo siguiente: "Esta dirección suplica a esa secretaría se sirva hacerle conocer su resolución, para proceder cuanto antes al desalojamiento de la bodega antigua"¹⁴⁶

¹⁴⁵ AGN Instrucción Pública y Bellas Artes, vol 19, exp 67, 13 fs. Eduardo Báez Macías, *op cit.* Doc. 11320.

¹⁴⁶ *Idem*, El 10 de julio de 1909, "la Tesorería General de la Federación comisionó al señor Ismael Sánchez de Tagle, Pagador de la Escuela Nacional de Bellas Artes y con conocimientos en materia de pinturas, para que emitiera su opinión respecto de los cuadros de desecho de la misma escuela que ésta ofrece para su venta." Sánchez de Tagle llevó a cabo el avalúo, y recomendó lo siguiente: "hay algunos retratos que deben rematarse también por ser de personajes históricos, reproducciones y no originales, como pasa con el de Maximiliano, Emperador que fue de México - El lote no correspondiendo al de retratos ya mencionados, juzgo que es muy

La confianza y el respeto que Murillo fue ganando a la vista de Rivas Mercado quedan patentes en el oficio enviado al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, el 28 de agosto del mismo año, quien solicita para el examinador una remuneración extraordinaria de doscientos cincuenta pesos: “En mi concepto el estudio respectivo ha sido hecho concienzudamente y con sano juicio, por lo que no dudo que esa Superioridad desee recompensar las labores fructuosas del referido Artista C. Gerardo Murillo ”¹⁴⁷

El 7 de septiembre, se recibe la respuesta contundente, dirigida tanto al director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, como al secretario de Hacienda: “Quedo enterado de dicho informe, y en respuesta manifiesto á usted que ya se remite a la Secretaría de Hacienda una copia de la lista de las obras que no deben conservarse en esa Escuela, a fin de que se proceda a su remate conforme a la ley ”¹⁴⁸

Salta a la vista la formación positivista de la primera etapa de Murillo cuando descarta por oscurantistas los tres siglos novohispanos y sus productos culturales; años después ratificó esta opinión, aunque varió su pensamiento con respecto a la arquitectura de la misma época: “La pintura mexicana nunca estuvo a la altura del arte arquitectural o decorativo del setecientos y tampoco fue nunca decorativa. La pintura del virreinato es débil, paupérrima de color y completamente antidecorativa.”¹⁴⁹

La colección pictórica y de piezas cerámicas de Alejandro Ruíz Olavarrieta:

La reseña de su trabajo como asesor en la Escuela de Bellas Artes fue extensa; en noviembre de 1907—1908, realizó el “Trabajo de clasificación, avalúo y restauración de la colección de cuadros legados a la Nación por el señor Don Alejandro Ruiz Olavarrieta”

vendible, pues habiéndolos examinado atentamente encontré que hay composiciones de un mérito relativo ”
(AGN Instrucción Pública y Bellas Artes, vol 12, exp 8, 13 fs)

¹⁴⁷ *Ibidem*, vol. 19, exp 67, 30 ff, f 3

¹⁴⁸ *Idem*

En noviembre de 1907 fui comisionado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para recibir de los Señores Albaceas de D. Alejandro Ruíz Olavarrieta, Doña María Aguirre viuda de Ruíz Olavarrieta y D. Manuel Noriega la colección de pinturas y las piezas de cerámica donadas a la Nación por el Señor Olavarrieta. Igualmente se me encargó hacer la clasificación y avalúo de todas las obras, de restaurar las telas de importancia y de colocar estas provisionalmente en una Galería *ad hoc*.

La clasificación Olavarrieta era enteramente arbitraria y obedecía solo al deseo inmoderado de creerse poseedor de los más grandes autores.

He procedido al análisis de las 295 telas con la mayor desconfianza y con sumo rigor, y no he llegado a una conclusión final, sino después de un largo estudio y de un acopio de seguros datos.

Después de sumar sus honorarios por hacer “la clasificación y el avalúo de las 403 piezas de la colección”, “por instalar provisionalmente en varios locales de la Academia las 272 telas excluidas, colocarlas en sus marcos, limpiarlas todas y barnizar algunas de entre ellas”, “por arreglar el local en que se ha instalado la nueva Galería Ruíz Olavarrieta”, el total asciende a la cantidad de \$ 4 177 00.

Justifica la cantidad al asentar en el mismo documento: “El precio que yo pongo a mi trabajo de clasificación, avalúo y restauración de las pinturas es muy inferior al que generalmente cobran por parecidos trabajos los peritos de esta capital”¹⁵⁰

Además de los trabajos de clasificación, valuación, y montaje de la colección Ruíz Olavarrieta, Murillo se ocupó como restaurador: “En cuanto a la suma que cobro por la restauración de la *Bacanal* de Tiziano, resulta irrisorio en relación a la importancia del trabajo, al valor de la tela, a las responsabilidades que yo asumía y á lo que hubiera costado su repristinación en el taller de un restaurador del Louvre o del Pitti”¹⁵¹

Posiblemente el costo de los trabajos realizados por Murillo se le hizo excesivo a la autoridad, por ello la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes nombra al arquitecto Guillermo de Heredia, y a los profesores Félix Parra y Leandro Izaguirre para que informen sobre el mismo: “Lo comunico a usted para los fines consiguientes, manifestándole que se hallan en

¹⁴⁹ Dr. Atl *et al.*, *Iglesias de México*, 6 vols., Ed. Cvltvra, México, 1924-27, p. 52

¹⁵⁰ AGN. Instrucción Pública y Bellas Artes, vol. 12, exp. 7, fs. 6

¹⁵¹ *Idem.*

poder del C Heredia el memorándum y la lista de los honorarios que ha presentado á esta secretaría el C. Murillo”¹⁵²

El informe no se hizo esperar: el 1o. de febrero, de 1909, Izaguirre, Parra, y Heredia envían sus comentarios al señor Ministro:

...habiendo estudiado detenidamente las principales obras que forman parte de la donación, encontramos sin afirmar la autenticidad de los cuadros, ni el nombre de los autores, que hay obras de verdadero mérito y que precisamente son aquellas que marca el C. Murillo en su catálogo con el asterisco rojo, así como los esfuerzos y trabajo que debe haber tenido para la formación de su catálogo tanto en la parte que se refiere a la clasificación, como en la de avalúo que ha hecho de cada uno de los cuadros. Acerca del avalúo, no podemos afirmar si está bien o mal; pues tratándose de una estimación semejante deberíamos comenzar por tener la convicción de la autenticidad de los autores fijados a los cuadros por el C. Murillo, para lo cual se requiere mucho tiempo, estudio y comparaciones con los cuadros ya clasificados de los autores que se citan

No hacemos observación en los honorarios que el C. Murillo fija en cuanto al empaque, transporte de Puebla á México, clasificación, avalúo, instalación, limpieza de los cuadros, arreglo del local en que se exhiba, & & pues nos parecen justificados; pero en los precios fijados a los trabajos de restauraciones, encontramos exagerada la cantidad de \$ 990.00 (novecientos noventa pesos) fijada á la hecha en el cuadro número 95 que se atribuye al Tiziano, la cual creemos debidamente remunerada con el precio de \$ 500.00 (quinientos pesos) Creemos haber cumplido con toda equidad en el desempeño de nuestro cometido y protestamos a Ud. las seguridades de nuestra más distinguida consideración: Leandro Izaguirre, Guillermo de Heredia, Félix Parra ¹⁵³

El inventario de las colecciones pictóricas de las galerías Clavé, Paisajes, y Gran Salón de la Pintura Europea

El trabajo de Murillo se extiende en tiempo y responsabilidades dentro de la Escuela de Bellas Artes: el 28 de junio de 1909 presenta a las autoridades de la Escuela Nacional de Bellas Artes, junto con Leandro Izaguirre, el inventario de las colecciones pictóricas ubicadas en las galerías Clavé, Paisajes, y Gran Salón de la Pintura Europea. Los juicios emitidos sobre el acervo son de gran respeto hacia la calidad de las pinturas allí custodiadas:¹⁵⁴

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Ibidem*, vol 12, exp 7, fs 2

¹⁵⁴ *Ibidem*, vol. 12, exp 8, fs 13

Los cuadros que componen la Galería Europea, más que ninguna de las restantes obras que forman el conjunto de la Pinacoteca Nacional, se encuentra en un estado de grande deterioro. Desgraciadamente las producciones más interesantes —salvo los dos soberbios bocetos de Rubens— son las más maltratados. Los *Peregrinos de Emmaus* de Zurbarán, están en vías de arruinarse: la tela se ha endurecido y la costra de la pintura se ha levantado tendiendo a saltarse, habiéndose también ennegrecido notablemente toda la obra; *La Ana María de Austria* del Carreño, tiene muchas descascaradas, la pintura empieza á “cuartearse” y la gran cantidad de luz que ha bañado durante largos años esta tela, ha decolorado un poco las carnes de la reina—monja; el *San Juanito (San Juan niño bebiendo agua)* de B. E. Murillo, se ha perdido bajo una capa de betún y de suciedades. Bastarían sólo estas anotaciones para demostrar cuán importante es y cuán lamentable el estado que guardan algunas obras de la Pinacoteca, pero desgraciadamente tenemos que agregar a estas, una larga lista de pinturas averiadas.¹⁵⁵

Además, los autores del documento —Murillo e Izaguirre— dictaminan las razones del deterioro de las telas: la “Los cuadros han sido mal translienzados.” 2a “Los barnices usados en las restauraciones y en la superficie de toda la tela, no han tenido [la] flexibilidad requerida por las condiciones de dureza de una vieja tela y la resequedad del clima.” “A más de las telas, todos los bastidores de los cuadros de la Galería Europea y muchos, la mayor parte de los paisajes y de las obras de la E. de Clavé, están apolillados e inservibles.”¹⁵⁶

Después de presentar un acucioso listado de las obras que se ubican en la Galería Europea— Gran Salón, en la Galería de Paisajes, en la Galería de “Clavé”, y en la bodega, donde señalan el estado de conservación de cada obra, notifican lo que en líneas anteriores se señala en cuanto a los criterios de restauración; “Usamos los términos “parche” o “remiendo” poco técnicos pero muy característicos, para indicar que no es propiamente una restauración la que se ha hecho.”¹⁵⁷

Sin embargo, contrasta el juicio emitido sobre el acervo de pintura novohispana, que era en su opinión “material de desecho”, con el aprecio demostrado a las colecciones de pintura europea y de paisaje, que a todas luces satisfacían los criterios de Murillo, a quien secundaba Izaguirre: “Todos los cuadros han sido cuidadosamente colocados y puestos fuera de la acción de la luz, de la humedad y del polvo para no acentuar su deterioro, en espera de que la

¹⁵⁵ *Idem*

¹⁵⁶ *Idem*

¹⁵⁷ *Idem*.

Superioridad ordene la restauración del único tesoro del Arte de la Pintura que posee la Nación.”¹⁵⁸

Los murales efímeros en la Sala Alejandro Luis Olavarrieta

En noviembre de 1908, Murillo participa en un evento donde conjuga su responsabilidad como promotor del arte mexicano con su vocación de pintor. Después de clasificar, valorar y restaurar la colección de pinturas y piezas cerámicas del poblano Alejandro Luis Olavarrieta, las presenta en un salón de la Escuela, donde decora los muros al aticolors “para festejar el obsequio y la vetustez de las obras, con una gran bacanal de mujeres desnudas encima de los cuadros oscurecidos por el tiempo.”¹⁵⁹ La obra fue destruida, por contravenir las “buenas conciencias” de la época, en voz de doña Carmen Romero Rubio de Díaz. Pareciera que la obra mural de Murillo estaba destinada a una vida corta ya que, por diversas razones, tanto la obra ejecutada en Europa como en México fue finalmente destruida.¹⁶⁰

Las fiestas del Centenario de la Independencia.

Las fiestas del Centenario de la Independencia en 1910, fueron motivo para celebrar las glorias del porfiriato tardío, mostrando al mundo que México participaba de los avances técnicos, científicos y culturales de la modernidad.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ FRBN, Ms Dr. Atl, 6.18. Mala suerte del pintor, anónimo, 5 fs

¹⁶⁰ *Idem.*, “En la página tres del texto, se explica una de las razones por la que Atl eligió el paisaje: “Los choques ideológicos y personales que el Dr Atl tuvo con esos señores ministros [José Vasconcelos y Narciso Bassols] le impidieron continuar su personalísima labor muralista y se refugió en el paisaje. Después de que le destruyeron los murales pintados en la villa Papa Giulio en Roma.” Los murales que hizo en etapas subsecuentes corrieron con la misma suerte, como se analiza en los capítulos sucesivos

También en el ámbito cultural se preparó un programa que incluía diversas facetas de nuestro arte y cultura. Pero, ¿cuál era el objetivo de festejar el centenario de la Independencia con tanto bombo y platillo?, nada menos que al preparar “congresos, conferencias, exposiciones de arte, todo cuanto puede hablar en elogio de nuestra mentalidad y de nuestro progreso cultural, para que los extranjeros que nos visiten aprecien en toda su magnitud la obra realizada en cien años de Independencia”¹⁶¹

Para conmemorar tan célebre acontecimiento se organizó una serie de actividades a lo largo de tres semanas, exaltando nuestro pasado histórico como plataforma para el presente y los años por venir.

“Se invitó a los países con los que México tenía relaciones amistosas, que enviaron embajadas especiales. Cada país deseaba sobresalir en el obsequio que perpetuaría la memoria de su amistad con México. La colonia otomana regaló un reloj; China el ajuar necesario para un pabellón oriental en el Castillo de Chapultepec; la colonia china envió cinco mil pesos con los que podría construirse “una columna para reloj o una fuente con dragones... (para) dejar de esa manera, por largos años, marcada su participación en el Centenario, prescindiendo de hacer una fiesta que no deje recuerdo imperecedero” Estados Unidos donó una estatua de Washington, España devolvería reliquias históricas, —prendas de vestir de José María Morelos— además de patrocinar una exposición de pintura. Francia levantaría una estatua a Pasteur, Italia una de Garibaldi, Japón una exposición de arte e industria”¹⁶²

Además se llevó a cabo el Congreso de Americanistas; concursos de composiciones históricas y literarias sobre el movimiento independentista; conferencias organizadas por el Ateneo de la Juventud; inauguración de edificios públicos; y la apertura de la Universidad Nacional, entre otras muchas actividades¹⁶³

¹⁶¹ *El Imparcial*, Sección Editorial, Obra de cultura, 16 de julio de 1910, p. 3

¹⁶² Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de Sueños*, vol. I, coedición Universidad Nacional Autónoma de México-Cineteca Nacional, México, 1981, pp. 101-103.

¹⁶³ Garciadiego, Javier, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 36-38

Exposiciones: Las Manolas y la China Poblana se confrontan.

Una de las actividades que trascendió en la vida artística y cultural de México en su primer Centenario de Independencia, fue la exposición de arte español, acto que motivó a que los artistas mexicanos se organizaran para presentar, a su vez, su obra pictórica y escultórica de manera paralela a la ibérica

La delegación que mostró mayor interés por colaborar en tan elocuente festejo fue, de manera paradójica, la española, dejando atrás el pasaje histórico por el que México obtuvo su Independencia del reino español; al haber transcurrido ya cien años, sólo se recordaría para la ocasión la privilegiada posición que ocupó dentro de las colonias españolas en América, la entonces llamada Nueva España:

En *La Época*, de Madrid, encontramos la siguiente nota, que seguramente interesará a nuestros lectores:

En la breve reunión que los ministros celebraron ayer en el Congreso, después de la apertura, abordóse un tema interesantísimo: el de la conveniencia de corresponder a la invitación y muestras de consideración y afecto que ha recibido España de los pueblos latinoamericanos, con motivo de las fiestas del Centenario de aquellas repúblicas, singularmente en lo que respecta a México y Chile.

Por esta causa, el gobierno se propone estudiar con más detenimiento la forma y subsidios que puedan arbitrarse, para que, sin sacrificios muy onerosos, pero con alteza de miras, la nación esté digna y lucidamente representada en aquellas fiestas de los pueblos hermanos de América.¹⁶⁴

Para estar a la altura de los festejos conmemorativos se construyó un pabellón exprofeso para que albergara la colección de arte español. El arquitecto catalán don Miguel Bertrand de Quintana tuvo en sus manos el proyecto arquitectónico que levantó “en el céntrico lugar que ocupó el Hospital de Pobres y que se halla destinado para el edificio del Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia, en la esquina de la Avenida Juárez y calle de Balderas” De

¹⁶⁴ *El Tiempo*, 7 de julio de 1910, p. 4

estilo morisco, “será éste de madera revestida de yeso compuesto de dos cuerpos y ocupará un área de 1 000 metros cuadrados.”¹⁶⁵

En ese espacio se resolvió presentar en la planta baja piezas derivadas de las bellas artes: tapices, plata labrada, porcelana, fierro forjado, muebles artísticos, armas, cerámica. En la planta alta se presentaron cuadros y esculturas “de los grandes artistas”: Sorolla, Zuloaga, Villegas, Benedito, Chicharro, Vázquez, entre otros.¹⁶⁶

La aceptación del público se vio reflejada en una jugosa venta de objetos artísticos españoles, como lo consigna la prensa del momento:

La gran aceptación que ha encontrado en nuestro público la bella nota de cultura de la Exposición de arte español, de acuerdo con el Ministerio de Instrucción Pública, como participación de intenso regocijo en nuestro Centenario de la Independencia Nacional, ha motivado una extensa venta de objetos llamados a desaparecer muy pronto del lugar que hoy ocupan en el edificio de la Exposición, al tener que clausurar ésta, según el contrato con el Gobierno.¹⁶⁷ El arte, elevado a su más delicada expresión, como se ve realizado en la Exposición española, no constituye un placer efímero, sino un elemento educacional de primera calidad, para preparar nuestras almas al goce de la emoción estética.¹⁶⁸

Dentro de este contexto, y poco antes de emprender su segundo viaje a Europa, Murillo organiza a los pintores de la Escuela de Bellas Artes con el propósito de presentar una exposición paralela a la de los artistas españoles contemporáneos, con el doble objetivo de participar en los actos conmemorativos del primer centenario de la Independencia de México y de validar el proceso de autoafirmación del arte mexicano de su momento: (Fig 10)

Nunca como ahora los pintores mexicanos habían emprendido una obra de energía: nunca del ensueño habían pasado a la realidad para hacer de su arte algo más que un objeto precioso escondido con la rara fe de quien ama y posee sin desear ver su sueño transformado en el triunfo del aplauso y de la gloria. Queremos decir lo que ayer dijo al reportero un grupo de pintores: “Vamos a hacer una Exposición de nuestra obras”

¹⁶⁵ *El Imparcial*, 27 de mayo de 1910, p 1

¹⁶⁶ *Idem*

¹⁶⁷ *El Tiempo*, 7 de octubre de 1910, p 7

¹⁶⁸ *El Tiempo*, 8 de octubre de 1910, p 2

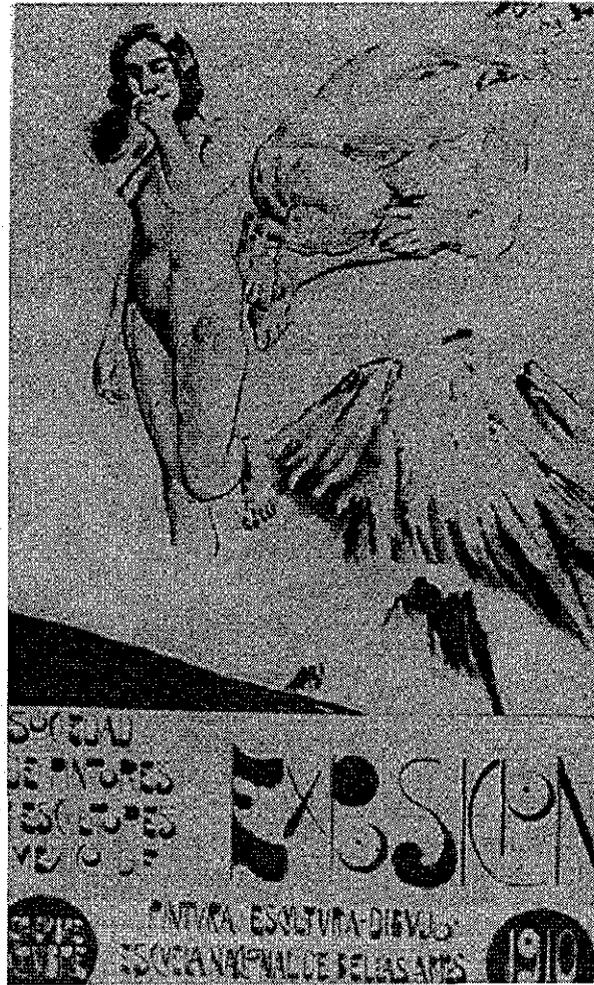


Fig. 10.- Cartel realizado por Gerardo Murillo para la exposición del Centenario. APUM, México, Tomo III, núm. 41, Col. Xavier Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La noticia llenará de entusiasmo a todos los que creen en el Renacimiento del arte pictórico entre nosotros: a todos los que esperan que de la Academia de San Carlos salgan verdaderos artistas a conquistar laureles en el concurso del arte universal”¹⁶⁹

La colección de obras de autores mexicanos —alrededor de seiscientas— se presentó en lo que había sido el estudio del maestro Antonio Fabrés, en la casa contigua a la Academia, gracias a una subvención de tres mil pesos otorgada por el gobierno:

El Sr. Ministro Lic Don Justo Sierra ha prometido a los pintores ayudarles en cuanto esté a su alcance y ha sido tal promesa lo que ha entusiasmado a los organizadores del certamen

Para lograr que a la exposición concurra el mayor número posible de pintores mexicanos se trata de formar una sociedad que sea la organizadora de la exposición y que se encargará de invitar a todos los pintores mexicanos que viven en los estados

La exposición será inaugurada en el mes del Centenario.

Los pintores que hasta ahora se sabe entrarán a la exposición, son: Ramos Martínez, Izaguirre, Fuster, Enciso, Clausell, de la Torre, Ignacio Martínez, Señorita Martínez, López, Rubén Guzmán, Clemente Orozco y Herrera.

Una comisión se acercará hoy al Sr. Ministro Sierra para exponerle las pretensiones de los expositores y pedirle su ayuda.¹⁷⁰ (Fig. 11)

En su *Autobiografía*, Orozco hace una evaluación del trascendental proyecto que, sin lugar a duda, marcó un hito en la plástica mexicana contemporánea: “La exposición fue de un éxito grandioso, completamente inesperado, la pintura española era más formal y pomadosa, pero la nuestra con todo y ser improvisada, era más dinámica, más variada, de más ambición y sin ningunas pretensiones. Ocupaba el patio por entero, los corredores y todos los salones disponibles. Nunca se ha vuelto a ver en México una exposición semejante ”¹⁷¹

Para que no quedara duda sobre quién había sido el autor de la iniciativa, los artistas mexicanos brindaron a Gerardo Murillo una fiesta en Xochimilco después de tan importante exposición plástica:

Los expositores que formaron la Exposición de Arte Mexicano, en la Academia Nacional de Bellas Artes, obsequiarán el lunes próximo al artista Gerardo Murillo con una gran fiesta en el lago de Xochimilco

Quieren los miembros de la Agrupación de Pintores y Escultores Mexicanos mostrar de esta manera su agradecimiento a Murillo, que ha sido el iniciador y el alma de la exposición que tanto éxito conquistó a los artistas mexicanos

¹⁶⁹ *El Imparcial*, 7 de julio de 1910, p. 7.

¹⁷⁰ *Idem*

¹⁷¹ José Clemente Orozco, *opus cit*, pp. 30-31



Fig. 11.- Exposición del Centenario, Academia de Bellas Artes, 1910. Artes de México, núm. 115, año XV, 1969.

ESTOS CON
PALA EL ORIGEN

La hora de la salida de esta ciudad será las ocho de la mañana, para estar en Xochimilco temprano y celebrar el día con un festejo alegre en las aguas del lago y en una quinta donde se servirá el banquete.

Carros especiales llevarán a los invitados hasta Xochimilco, y varias músicas los acompañarán durante las horas que estén en la florida población ¹⁷²

El Ateneo de la Juventud en la génesis del muralismo.

El éxito de la exposición de pintura mexicana animó a Murillo a formar una sociedad denominada Centro Artístico, “cuyo objeto exclusivo —al decir de José Clemente Orozco— era conseguir del gobierno muros en los edificios públicos, para pintar. Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios. El día 20 estallaba la revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos”¹⁷³

Murillo permanece siete meses en México después del inicio del movimiento armado, antes de salir intempestivamente hacia el continente europeo. Sin embargo, tuvo tiempo para sembrar la semilla de la “insurrección” entre sus colegas pintores de la ENBA —no en balde había transmitido la lección soreliana—, quienes inconformes por los planes de estudio basados en el sistema Pillet, reclamaban “la destitución del director Rivas Mercado y de los profesores del ‘Pillet’, y un cambio radical en los planes de estudio” Como medida de presión, se lanzan a la huelga de 1911 a 1913. ¹⁷⁴

¿De dónde surgía este ambiente innovador que propiciaba la incorporación de las nuevas tendencias de pensamiento?

El Ateneo de la Juventud, grupo fundado el 28 de octubre de 1909, fue un espacio donde se revisaron nuevas vertientes de pensamiento para rebatir al positivismo imperante en los

¹⁷² *El Imparcial*, 14 de octubre de 1910, p. 5

¹⁷³ José Clemente Orozco, *opus cit.*, p. 31.

programas oficiales del porfiriato tardío. La figura señera de Alfonso Caso motivó la revisión filosófica de la obra de Émile Boutroux; mientras que en contraparte José Vasconcelos fundamenta el “espiritualismo” de la cultura y de las artes en la tesis de Maine de Biran, como él mismo relata en su *Ulises Criollo*:

El libro de éste sobre la contingencia de las leyes naturales,¹⁷⁵ hábilmente comentado, aprovechado por Caso, destruyó en el ciclo de conferencias toda la labor positivista de los anteriores treinta años. No puedo decir que a mí también me impresionara el libro de Boutroux. Negativo en sus conclusiones, no me importaba gran cosa el problema de si las leyes de la ciencia eran simplemente sumas de experiencias o coincidían con la necesidad lógica; lo que yo anhelaba era una experiencia capaz de justificar la validez de lo espiritual dentro del campo mismo de lo empírico. Y es esto lo que creí deducir de Maine de Biran y su teoría del “sentimiento del esfuerzo”¹⁷⁶

Por su parte, los literatos Pedro Henríquez, Alfonso Reyes, Alfonso Cravioto, imprimieron al movimiento una dirección cultista, mal comprendida al principio, pero útil en un medio acostumbrado a otorgar palmas de genio al azar de la improvisación y fama perdurable, sin más prueba que alguna poesía bonita, un buen artículo, una ingeniosa ocurrencia.¹⁷⁷

Este elemento de “misticismo fundamentado en la belleza artística y cultural”, piedra toral del ateneísmo,¹⁷⁸ tuvo su antecedente inmediato en 1907, con la primera agrupación fundada con el objetivo principal de revisar diversos temas de la cultura universal. La Sociedad de Conferencias fue un proyecto consolidado por el arquitecto Jesús T. Acevedo, quien reunía a literatos, poetas, músicos y pintores en sesiones semanales donde se escuchaban conferencias acompañadas de lecturas poéticas y piezas musicales

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁷⁵ Las dos obras capitales de E. E. Boutroux son: *La contingencia de las leyes de la naturaleza*, (1874) y *Ciencia y religión en la filosofía contemporánea* (1908)

¹⁷⁶ Maine de Biran fundamenta su tesis a través de la expresión del esfuerzo en la acción y no en el pensamiento, donde se da el principio que explica la existencia del alma, del cuerpo y de las cosas; por encima de estos elementos existe el espíritu, que a su vez con esfuerzo se va purificando a través del amor para identificarse con la divinidad; con esta tesis se identifica plenamente Vasconcelos. Su obra: *Diario íntimo*

¹⁷⁷ José Vasconcelos, *Opus cit.*, pp. 232-235

¹⁷⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, vol. 2, El Colegio de México, México, 2ª reimpresión 1997, pp. 1393-1396. Lecturas importantes de los ateneístas fueron: “Platón, Schopenhauer, Kant, Boutroux, Bergson, Poincaré, William James, Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winckelmann, Taine, Ruskin, Oscar Wilde, Croce y Hegel. Su eclecticismo tiene un común denominador: la visión de las doctrinas filosóficas como modos de vida.”

Dentro de este proceso de revaloración del humanismo y los clásicos, que daba la espalda al bloque oficial de la cultura positivista prevaleciente a principios del siglo XX, Murillo tuvo un papel destacado. Su influencia fue decisiva en los cauces que tomaría el arte nacional, pues propició la difusión de las vanguardias europeas, fundamentalmente del impresionismo francés, corriente con la que se identificaba. Utiliza un lenguaje simbólico para representar con “las altas vertientes de una montaña” el “alma nacional”, mediante un proceso espiritual que se remonta al mito del “anima mundi” del platonismo, revivido por el humanismo renacentista y rescatado por el romanticismo decimonónico. Éste fue su principio y su fin: “Me había dado por completo a la interpretación del paisaje por dos razones: la primera, por mi espíritu vagabundo, amante de las excursiones y de las expediciones, y la segunda porque mi temperamento de hombre independiente me impidió sumarme al grupo de pintores que trabajaban bajo la protección oficial, decorando edificios y pintando retratos.”¹⁷⁹

Por su “temperamento de hombre independiente” rompió lanzas contra el arte *pompier*, incitó a la destrucción del acervo de pintura novohispana de la antigua Academia, fustigó la enseñanza tradicional y difundió las enseñanzas anarco-sindicalistas sorelianas entre los colegas y alumnos de la Escuela de Artes Plásticas. La Revolución estalla en noviembre de 1910, la huelga en la Academia, en 1911, y Murillo escapa a Europa por segunda ocasión para adoptar su nuevo nombre, *Dr. Atl*, y para cumplir sus nuevos sueños como pintor y teórico de arte en *Action D'Art*, y como urbanista en la “Ciudad Internacional de la Cultura”:

¹⁷⁹ Dr. Atl, *Gentes profanas en el convento*, Ediciones Botas, México, 1950, p. 69

IV.- *No tuve más que un padre: el Padre Eterno. (1911-1914)*

Después de la gran exposición de pintura mexicana de septiembre de 1910 y de los preparativos para el inicio de la pintura mural en noviembre del mismo año, comenta Orozco:

El día 20 estallaba la Revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos. En estas condiciones el Dr. Atl se decepcionó. Se dijo entonces que todo en lo que ponía las manos, no tenía buen fin. Se agregó que estaba loco, que sus procedimientos pictóricos eran ingeniosos pero no entrañaban reforma alguna, que lo que perseguía era hacerse notable con fines meramente personales —precisamente quien nunca se ha interesado ni por la gloria ni por el dinero, ni por la gloria aparente de la política del dinero o de la burocracia, aunque siempre hubiera tenido ambas cosas a su alcance”¹⁸⁰

Dentro de este clima general, Gerardo Murillo decide regresar a Europa en junio de 1911, y después de un viaje azaroso envía noticias suyas a su amigo Federico Gamboa, quien cumplía una misión diplomática como embajador de México en Bélgica:

Al principio me mantuve de la energía acumulada en los montes, en parte perdida durante la travesía del océano, donde una infección intestinal me tuvo postrado entre una montaña de estiércol y la hamaca de un tuberculoso moribundo. 20 días, 20 días de fiebre, sin comer y sin dormir. Después, un día, Luis Quintanilla me encontró, me llevó a su casa, me bañó, me acostó en una cama y me dio de comer cosas muy buenas. Su mujer Ana María, me cuidó y volví a la lucha.¹⁸¹

Su nuevo nombre: *Dr. Atl*

Los poetas modernistas latinoamericanos —Rubén Darío y Leopoldo Lugones—¹⁸² fueron sus amigos y promotores, ya que en aquellos años coincidieron con él en París y fungieron

¹⁸⁰ José Clemente Orozco, *México en la Cultura*, número 804, tercera época, domingo 16 de agosto de 1964, p 1

¹⁸¹ Dr. Atl, “Carta a Federico Gamboa” *México en la Cultura*. Suplemento de *Novedades* 3 (829), 7 febrero. 1965, p 5

¹⁸² *Juicios* (1893), OCIV: 837-840, en Iris M. Zavala, *op cit*, pp. 153-156 “Un poeta socialista Leopoldo Lugones: Un bizarro muchachón de veintidós años, de chambergo y anteojos, llega de su provincia, de su buena provincia de Córdoba, a la conquista de Buenos Aires, así el inclito y divino Glarigny a conquistar París, a flechazos de flechas de oro. Dos ojos miopes, a través de esos anteojos, dicen muchas cosas al que sabe comprenderlos: el chambergo cubre una cabeza de sublevado. Ese sublevado viene sin carta de presentación a decir versos al Ateneo. Es uno de los (modernos), es uno de los Joven América. Él y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente. Mi pobre y glorioso hermano Julián del Casal hubiera amado mucho a este hermano menor que se

también como padrinos en un nuevo rito bautismal: Gerardo Murillo dejaría atrás su nombre de pila y apellido consanguíneo para adoptar el de *Atl* (agua en náhuatl). A sugerencia del poeta argentino Leopoldo Lugones agrega el título de Doctor, correspondiente a sus estudios de doctorado en filosofía, cursados en la Universidad de Roma, según versión del propio Atl:

Yo hice un viaje hace muchos, muchos años, de Nueva York a París y en el barco sufrí una tempestad terrible. Por poco se hundía el barco, lo cual me hubiera dado mucho gusto. Hasta el capitán se mareó. Tanta agua, caray, y yo aquí con este nombre ¡Me voy a poner agua en algún idioma! Me pareció que no había ninguno lo suficientemente bello para que yo lo llevara. Agua: en francés *eau*, en español también. Me voy a poner agua en náhuatl. Me puse Atl. Llegué a Roma a la Universidad, me gradué de doctor y me volví a París. Me encontré a Lugones, el gran poeta argentino, que no sé por qué se suicidó. Leopoldo me dijo: “Eso de Atl solo está muy feo, ¿por qué no te pones algún título?” “¿Título de qué? —le dije yo—, de príncipe, de rey, de qué.” “No, no, un título.” “Ah, pues soy doctor en filosofía.” ¡Doctor Atl! Al día siguiente llamamos a los amigos que eran muchos, y en su departamento que era muy bonito, pusieron una tina y la llenaron de champaña, me desnudaron y me metieron dentro y me dijeron: “Tu eres Doctor Atl”¹⁸³

Años después, cuando ingresó al Colegio Nacional, vuelve a referirse al origen de su nombre:

Yo soy el Dr. Atl, porque soy el Dr. Atl. Y todo lo bueno o malo que he hecho y que en algún sentido tenga algún valor, lo hice yo, el Dr. Atl, autobautizado paganamente con el agua maravillosa de mi alegría de vivir, ligeramente coloreada, a veces, con la sangre de algún herido.

Además, mi personal denominación social-política-artística-revolucionaria, tuvo una colaboración a todas luces magnífica: la de Leopoldo Lugones, que no se sentía satisfecho de que yo llevase sólo el nombre de Atl, y le pareció conveniente agregarle el de doctor —doctor en filosofía— y de allí el nombre completo. Al que aceptáis ahora en la Casa de la mexicanidad, es al Dr. Atl, no al otro, porque ese otro, que ha desaparecido en una explosión de fuerza nuclear, no lo conoce nadie.¹⁸⁴

París: capital de la cultura y las artes

París fue en el cambio del siglo XIX al XX el centro donde se encontraban y amalgamaban los conocimientos provenientes de diversas latitudes, posibilitando así nuevos paradigmas

levanta en la exuberancia de sus ardores valientes y masculinos, obsesado (sic) por una locura de ideal. Sigue los pabellones por ser su temperamento de artista puro, su espíritu violento y vibrante, su vocación manifiesta e invencible para padecer bajo el poder de los Pilatos de la mediocridad.”

¹⁸³ Jacobo Zabłudovsky, *Charlas con pintores*, Costa Amic Ed., México, 1966, pp. 26-27. En Beatriz Espejo, *Dr. Atl. El paisaje como pasión*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1994, p. 21.

culturales. Por su parte, los hispanoamericanos tenían a París por “el centro de la latinidad contra la amenaza del poderío anglosajón”; además, al elegir París como su capital se liberaban de su pasado colonial marcando distancia con España, y a la vez reconstruían sus historias nacionales gracias a un pasado común grecolatino, con la influencia suprema de la cultura francesa ¹⁸⁵

El Dr Atl hace una elocuente descripción del medio cultural parisino, y lo que significó para las culturas periféricas:

Los reflejos poderosos de la acumulación mundial de energía que brotaron desde la exposición del '89, iluminaban vívidamente la atmósfera parisiense y el ambiente de todo el mundo. París, después de casi dos mil años, alcanzaba la cúspide del poder intelectual, de la riqueza, de la preponderancia —una preponderancia todavía no discutida. Ciencias, letras, artes, modas y la lengua se difundían por todas partes y en todas partes los destellos de la inteligencia eran acogidos al mismo tiempo con alegría y con respeto...

Pero se vivía, se vivía intensamente en todos los campos de las actividades de la gran ciudad. La universidad, las escuelas dirigidas por personalidades del más alto valor educativo, saturadas de estudiantes llenos de fe. Los centros de investigación científica regidos por hombres que trabajaban asiduamente sin contar el tiempo y sin esperar recompensa, verdaderos sabios que irradiaban su sabiduría a través de innumerables publicaciones y de doctas conferencias. Las letras francesas habían alcanzado y se mantenían en un estado de superioridad que sin propaganda, por sus propios méritos y por la belleza de la lengua, ejercían una influencia en la literatura y hasta en el periodismo de países que habían llegado a un alto grado de cultura como Alemania y los Estados Unidos, y de otras naciones como México, Italia, Argentina, que sufrían la racha de luz nacida en la ciudad que era su foco. Grupos de renovadores en los campos de la política y de la filosofía.

Directores de la política francesa, plenamente conscientes de sus deberes, se habían impuesto por su honradez, su lógica social, demostrando al mundo que se puede gobernar un país sin robarlo. Grupos de estudiantes que enarbolaban banderas de todos los colores, muchos brillantes y sólidos, bajo las cuales se lanzaba al mundo una nueva teoría científica o una tendencia renovadora de las artes o de las letras. Estos grupos ejercían también una influencia poderosa, muy especialmente en los campos del arte, en Alemania, en Italia, en Inglaterra, en diversas repúblicas de la América Hispánica, en el Japón y en los Estados Unidos ¹⁸⁶

París era, según la descripción de Atl, el centro del saber universal, de donde emanaban los avances técnicos y científicos, así como artísticos, dentro de un clima político y social, que irradiaba formas de gobierno paradigmáticas hacia las culturas periféricas, tanto en Europa como en América. Fue pues, la Ciudad Luz generadora de los más importantes modelos

¹⁸⁴ Dr Atl, FRBN, Ms Atl, 1-39, “Mi verdadero nombre”, 3 fs

¹⁸⁵ Cfr José Emilio Pacheco, *Opus cit.*, pp. XXVIII-XXIX.

¹⁸⁶ Dr Atl, FRBN, Ms Atl, 1-13, “Sobre París”, 6 fs

culturales de la modernidad. En ese medio se inscriben las nuevas tareas artísticas que desempeñará el Dr. Atl a partir de 1911 como pintor y como crítico de arte en el periódico *Action d'Art* en 1913.

Si bien Atl glorifica la ciudad de París como el centro cultural que ocupaba la supremacía a nivel mundial, narra a su amigo Federico Gamboa las dificultades que tuvo que sortear en el ámbito de la cultura y las artes durante los primeros meses de su estancia parisina:

A París llegué cargado con mi proyecto de ciudad integral, por el mes de junio del año pasado. ¡París es más difícil de escalar que el Popocatepetl! ¡Cuántas barrancas, cuántos precipicios, qué desfiladeros y qué murallas tan altas y tan mudas! ... María González Quintanilla, prima de Luis, me conoció, me ayudó, me compró cuadros y empecé a tratar gente. Paul Fort, Ricciobbo, Cando, Vansables, los del Fígaro, los de la Comedia, poetas, periodistas, literatos, críticos. Todos me ayudaron. Largos artículos en diarios y revistas dieron a conocer parte de mi obra; la fama crecía, y la miseria a la par. Traté de editar mis libros; los editores me los compraban en un dinero fabuloso por lo invisible. Traté de hacer una exposición, pero para que fuese útil era necesario, naturalmente, vender los cuadros, y entonces no se hacían los libros —libros que son el principio de una gran obra. Entre despedazar mi programa o morirme de hambre, preferí lo último; pero ¡qué diablo!, no ceder es una satisfacción que ni los dioses han conocido. ... En todas estas luchas llegó septiembre, el pago del taller, de los modelos, del *marchand de couleurs*, de tantas cosas! Y desde entonces, estoy como el hombre que se ha metido en una ciénaga, y que mientras más se mueve más se hunde. Tú me cogiste de las mechas que me quedan y me tiraste dulcemente.¹⁸⁷

La influencia artística y política de los poetas modernistas.

¿Qué significó Francia para la cultura modernista, originaria de América, y que pretendía abrir fronteras y ubicarse dentro de la universalidad en las letras y en las artes?

En París, Murillo contaba con el apoyo de sus amigos americanos y también con el de intelectuales franceses de renombre, según afirma Antonio de la Fuente, su biógrafo: “Mucho tiempo antes, críticos y escritores de París como Arayvalde, Warnood, Paul Fort y algunos poetas sudamericanos entre los más eminentes, como Lugones y Rubén Darío publicaron en

¹⁸⁷ Dr. Atl, “Carta a Federico Gamboa”. *México en la Cultura*, Suplemento de *Novedades* 3 (829): 5-10, 7 feb 1965, pp 5-10.

Gil Blas, *Comoedia* (sic) y en *Vie Americain*, esquemas del artista, pero a pesar de su competencia, no alcanzaron a fijar más que ciertos aspectos del biografiado.”¹⁸⁸

El propio Atl reitera en documentos de su archivo personal lo ya escrito a su amigo Federico Gamboa en diciembre de 1912, sobre el apoyo recibido por diversos intelectuales en la prensa francesa para exhibir y, en dado caso, vender su obra: “En 1911, en mi taller de Boulogne Sur Seine cerca de París exhibí seiscientos dibujos de paisajes hechos en 1909 y 1910, que me valieron, a pesar de mi anonimato y gracias a la presentación del poeta Paul Fort, una serie de artículos en *Comedia*, *Gil Blas* y *Le Monde Illustré*, ventas de mucha consideración. En 1912 hice una exposición de veinte dibujos en la Place de la Madeleine No 18 ”¹⁸⁹

No era la primera vez que Atl se encontraba con Darío, ni con Lugones; ya en su pasado viaje a París con motivo de la Exposición Universal en 1900, habían coincidido en la misma ciudad. En 1910 Darío llegó a París procedente de la capital española, donde se había desempeñado como ministro de Nicaragua ante “Su Majestad Católica” durante el gobierno del general Zelaya; sin embargo, Darío quedó prácticamente abandonado a su suerte en la Madre Patria debido a los insuficientes e impuntuales recursos que le enviaba el general desde su país natal ¹⁹⁰

¹⁸⁸ Antonio de la Fuente, FRBN, Ms Dr Atl, 6-15 bis.

¹⁸⁹ *Ibidem*, caja 6, 1-9

¹⁹⁰ Henríquez Ureña *et al*, *Antología poética de Rubén Darío*, UNAM, Dirección General de Publicaciones, México, 1971, pp XX-XXI “Mis escasos recursos —escribe a un amigo—, que apenas me bastaban como Rubén Darío, han tenido que emplearse, en todo este tiempo, en sostener el decoro del Ministro de Nicaragua ante Su Magestad Católica. Si te dijera que he tenido que mal vender una edición de Páginas escogidas [Obras escogidas, 1910. 3 volúmenes] y mi piano para poder hacer frente a la situación. La cosa, pues, fuera de la dignidad del puesto y consideración oficial, no es, como lo ves, envidiable.” Sobre la desgracia económica que lo aquejaba en Madrid, comenta a Joaquín Macías Sarria: “Hace tres meses que el Ministro Medina no me paga mi sueldo: hace tres meses que con mis escasos medios sostengo la Legación de Nicaragua ante Su Magestad Católica. Medina se hace el sueco. No le parece a U que, aunque sea muy poco diplomática la palabra, esto es mucho joder, como decimos por allá y por aquí?”

En París, Darío se dedica a ser corresponsal y escritor,¹⁹¹ pero sobre todo goza plenamente del apoyo y reconocimiento de los intelectuales franceses. Sólo hay que recordar el rememorado banquete que presidió Paul Fort el 20 de diciembre de 1912, en el que se le hace un público homenaje por sus tareas de poeta y escritor. Esta estadía permite a Darío iniciar el compendio de su obra poética, que deja inconclusa, lo mismo que su novela *Oro de Mallorca*, iniciada en 1913.

Rubén Darío deja su huella en el Dr Atl durante su etapa parisina: en primer lugar se observa un reforzamiento empático con la estética ecléctica del modernismo, ya conocida y asimilada por Atl desde los tiempos en que estudió con su maestro Bernardelli en su ciudad natal, y que vuelve a manifestarse en la exposición de pintura que él promueve desde la revista *Savia Moderna*, así como en su colaboración con los intelectuales del grupo de los ateneístas en 1909. En 1911, su reencuentro con Darío lo lleva a profundizar en el conocimiento de los principios de la estética modernista, sintetizada por el propio Darío en textos prologales, que hace extensivos a todas las artes: “llevar el arte de la palabra al terreno de las otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. Pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas”¹⁹²

Darío fue un buen mentor de Atl, pues lo introdujo a las múltiples facetas de la cultura ecléctica humanista de principios de siglo: de los ritos órficos a Platón y los neoplatónicos, así como la espiritualidad en las doctrinas esotéricas y las religiones orientales, la teosofía y el ocultismo. En esta época se tienden nuevas redes culturales con el clasicismo grecorromano, y se recrean y reaniman los mitos que han acompañado al hombre en su paso por la historia.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. XXIII-XXIV: “Volvió a París para fundar dos revistas hispanoamericanas: *Mundial Magazine* y *Elegancias* (1911-1914) y publicar dos libros más de crónicas y ensayos: *Letras* (1911) y *Todo el vuelo* (1912), en el que figura un “Prólogo que es página de vida”, escrito para un libro de su amigo de infancia el doctor Luis H. Debayle. Otros prólogos y comentarios a libros nacionales hizo Darío a lo largo de su carrera literaria, pero en estos años extendió esta labor a los escritores todos de América, con la serie de “Cabezas” hispanoamericanas que publicó en *Mundial Magazine*, al par de otra serie sobre las repúblicas americanas.”

¹⁹² José Emilio Pacheco, *Opus cit*, p. XVII. Prólogos de Darío de 1888 y el segundo de 1896.

También en las ciencias humanas y políticas dejó huella Darío en Atl. Es notable su particular filiación con el anarquismo que, bien leído, fue el humanismo cultural de tradición grecolatina, así como la defensa a ultranza de la libertad individual del creador y el vehemente reconocimiento a la primacía de “la aristocracia del talento” Baste como ejemplo la confesión hecha a Amado Nervo durante la *soirée anarquista* en honor de Laurent Tailhade.¹⁹³ “Salimos medio sofocados, y Rubén Darío, que ha estado conmigo durante toda la velada, me dice: —Yo soy anarquista, porque no puedo ser príncipe; pero mi anarquismo es otro ¡Quiero la aristocracia del talento!”¹⁹⁴

Por cierto, haciendo un paréntesis, esta “aristocracia del talento” se verá en los proyectos urbanistas de Atl en “La ciudad internacional de las artes”.

La connotación amplia del término “anarquismo” fue también útil para Darío para expresar su definición del modernismo “El modernismo es el anarquismo en el arte” dice, parafraseando a Víctor Hugo (“El romanticismo es el liberalismo en literatura”). También usó el término en su obra *La caravana pasa*: “Ante los malos versos aristocráticos, preferimos los buenos versos anarquistas”¹⁹⁵

Como se puede advertir, la filiación de Darío con el anarquismo está primordialmente vinculada al individualismo de tradición liberal, ya que si el poeta nicaragüense se acercó a una posición de ruptura fue precisamente en el ámbito cultural, al atreverse a romper con los paradigmas del racionalismo positivista y crear nuevos caminos poéticos y literarios en lengua castellana, afines al parnasianismo y al simbolismo de tradición francesa.

¹⁹³ *Diccionario Enciclopédico Quillet*: Tailhade (Laurent) 1854-1919. Poeta y periodista francés, nacido en Tarbes. Sus primeros poemas son de estilo parnasiano: *El Jardín de los sueños*; *Los vitrales*. Posteriormente escribió violentas diatribas rimadas, de una ironía anarquizante: *Imbéciles y Bribones*; *En el país de la grosería*, etc

¹⁹⁴ Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, 1962, I: 1399, citado en Iris M. Zavala, *Opus cit.*, p. 23.

¹⁹⁵ *Idem*

Este humanismo *fin de siècle* patente en Darío y también en Atl, tuvo otra vertiente importante: su repudio y sistemático rechazo al mundo anglosajón y, como antítesis, la proclamación de latinidad como factor de cohesión entre los pueblos hispanoamericanos. La “anglofobia” se presenta en Atl claramente en su crítica ácida y persistente hacia los Estados Unidos de América en años posteriores. Darío, por su parte, comunica todo su desprecio por el imperialismo yanqui en su célebre escrito *El triunfo de Calibán*:

No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, los bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la loba... Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del *dollar*... ¿Y usted no ha atacado siempre a España? Jamás España no es el fanático curial, ni el pendantón, ni el *dómine* infeliz, desdeñoso de la América que no conoce; la España que yo definiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América

¡Miranda preferirá siempre a Ariel; Miranda es la gracia del espíritu; y todas las montañas de piedras, de hierros, de oros y de tocinos, no bastarán para que mi alma latina se prostituya a Calibán!¹⁹⁶

Este polifacético humanismo de raíces cristianas y liberales fue otro lazo de unión entre Darío y Atl, y en ambos dio como resultado posturas sociales a simple vista paradójicas y contradictorias. Como se ha visto aquí, de manera somera, el acercamiento de Darío al anarquismo fue de carácter heterodoxo y selectivo, lo que no resta valor a sus genuinas inquietudes sociales de las que deja testimonio en sus crónicas políticas. En ellas se aprecia una mayor identificación con el socialismo humanista francés que con las ideas bakunianas:

¿Por qué?

¡Oh, señor!, el mundo anda muy mal. La sociedad se desquicia. El siglo que viene verá la mayor de las revoluciones que han ensangrentado la tierra. ¿El pez grande se come al chico? Sea: pero pronto tendremos el desquite. El pauperismo reina y el trabajador lleva sobre sus hombros la montaña de una maldición. Nada vale ya sino el oro miserable. La gente desheredada es el rebaño para el eterno matadero. Cada carruaje que pasa por las calles va apretando bajo sus ruedas el corazón del pobre. Esos señoritos que parecen grullas, esos rentistas cacoquimios y esos cosecheros ventrudos son los ruines martirizadores. Yo quisiera

¹⁹⁶ Rubén Darío, *Obras completas IV, Ibidem*, pp 569-576.

una tempestad de sangre; yo quisiera que sonara ya la hora de la rehabilitación, de la justicia social¹⁹⁷

Como se puede observar, en Darío y el Dr. Atl existen coincidencias biográficas y espirituales como creadores artísticos y hombres que participan en el proceso ecléctico de la modernidad: sus historias personales de origen cristiano y liberal los acercan a doctrinas sociales humanistas —esto se puede advertir en la simpatía por el socialismo de Jean Jaurès y por la concepción filosófica del “anarquismo individualista” El concepto elitista de la cultura (“la aristocracia del talento”) también habría de ser un valor entendido entre ambos, así como la exaltación de la latinidad contra el poderío creciente y amenazante del mundo anglosajón. Pero es sobre todo su perfil cultural ecléctico el que los define como actores de la modernidad

Del apoyo que los poetas modernistas brindaron al Dr. Atl da cuenta José Juan Tablada,¹⁹⁸ quien el 20 de mayo de 1912 transcribe en *El Diario* el artículo publicado por *Comedia* que difunde la faceta del Dr. Atl alpinista

Mucho se ha comentado de estos aislamientos de Atl en las altas montañas de México, y sería interesante discernir qué intereses espirituales lo motivaban. Él mismo declaró que aprovechaba estas largas estancias en soledad para “acumular energía”, como un ejercicio de

¹⁹⁷ Rubén Darío, *Crónica política* (1892), ed. Alberto Ghirardo *Obras completas XI*, Madrid, 1924, citado en Iris Zavala, *Ibidem*, pp. 159-161

¹⁹⁸ José Juan Tablada, *op. cit.*, p. 176. “Atl es Gerardo Murillo. Triunfo artístico en París. Ningún pintor mexicano ha despertado en el extranjero el interés que actualmente le consagra París a Gerardo Murillo, quien en la Capital del Mundo ha adoptado como seudónimo o *nom de pinceau* el vocablo azteca Atl (agua). Hace días el gran periódico parisiense *Gil Blas*, bajo el honorífico rubro de ‘Un gran pintor mexicano’, dedicaba a nuestro compatriota un largo artículo entusiasta y elogioso, ensalzando a la par la singular proeza de aislarse en las cumbres de nuestros volcanes y su original talento de artista. Hoy es otro gran periódico, *Comoedia*, quien dedica a Murillo el artículo que en seguida verán nuestros lectores. Lo repetimos, ningún pintor mexicano ha logrado, en París, captarse el interés de los críticos consagradores del talento, como Murillo, quien como siempre sucede, fue mezquinamente discutido en México, sobre todo por muchos de sus compañeros de Arte. Afortunadamente su triunfo en París ha tomado los caracteres de un triunfo sólido y definitivo”

carácter místico cuyas raíces se remontan a su pasado familiar católico y a su primera educación tradicional en su ciudad natal. Durante sus retiros hacía esbozos que luego plasmaba en pinturas, una vez concluidas estas etapas de un claro contenido de misticismo y de confinamiento espiritual

Atl es un pintor que acaba de llevar a cabo algo formidable. Durante cerca de dos años vivió enteramente solo sobre la cima de una montaña, a una altura de más de cinco mil metros, lejos de todo ser humano, privado del más elemental bienestar, solo sobre la montaña, poseído por la única idea de traducir los aspectos sobre el papel y sobre la tela

Por un frío que era casi siempre de veinte grados bajo cero, Atl se alimentaba exclusivamente de pan de maíz, que los indios le llevaban cada mes hasta medio camino de su madriguera. Esos días el pintor dejaba sus cumbres y bajaba al encuentro de los guías, tomaba sus provisiones y se volvía hacia la cabaña que había construido

Para resistir el frío reinante, debió envolverse no con pieles sino con papel, un papel especial que una composición química había de antemano hecho suave y plegadizo como una tela. Sólo esos vestidos podían protegerlo contra las temperaturas glaciales que hacían más terribles aún la crudeza y la rareza del aire en tales alturas

El frío era tal que Atl no podía dormir más de cuatro o cinco horas seguidas y en cuanto despertaba partía y se iba a través de las soledades inmensas y caóticas de su montaña.

El espectáculo de los mil aspectos que tomaban las cumbres, el cielo que a una altura tal es hasta más claro y más luminoso con el brillo más neto de las estrellas, todas esas cosas se apoderaban de él y lo entusiasmaban de tal manera que sólo la vida de su montaña tenía para él alguna importancia. Lo que era el mundo con sus mezquindades, sus intrigas, sus cobardías, sus caprichos que tantas cosas excusa, todo eso se anonadaba y parecía perfectamente ridículo junto a la inmensidad que se abría frente a él.

Hay algo desconcertante e inmenso en el contraste entre esa montaña y ese hombrecillo afianzado a ella, que vive en su intimidad, que se empeña en comprenderla, en vivir con ella, en acoger y estudiar sus menores aspectos, en penetrarse y arrancar los secretos que nadie antes que él había poseído. Atl, dominado y transportado por la pasión que sentía de traducir fielmente por su arte los espectáculos que se desarrollaban ante él, era infatigable. Sin descanso iba y venía, escalando rocas, deslizándose a través de las anfractuosidades, franqueando todos los obstáculos iba y venía siempre y cuando había encontrado de qué enriquecerse con un documento nuevo, se ponía con encarnizamiento a trabajar. Los elementos podían levantarse, él con la admirable tenacidad de una voluntad incommovible, triunfaba de todo. Para tener menos frío, ahuecaba un hoyo en nieve y envuelto en papel se instalaba, trabajando hasta el límite de sus fuerzas. Servirse de colores de aceite, de paleta y de pinceles, era un vano intento; había que emplear una especie de pastel que el frío no podía atacar.¹⁹⁹

Ya con el reconocimiento de los escritores y artistas latinoamericanos, impulsado por la difusión que dieron a su pintura en los periódicos parisinos, el Dr. Atl funda el periódico *Action D'Art* con un grupo de intelectuales que convivieron en la ciudad de París durante los años de preguerra

¹⁹⁹ José Juan Tablada, De *Comoedia*, Opus cit, pp 176-179.

Periodista y crítico de arte en *Action d'Art*.

Después de resueltos todos los obstáculos económicos, Atl y un grupo de intelectuales de formación heterogénea formaron el grupo *L'Action d'Art*, práctica común en los movimientos vanguardistas del París de principios del siglo XX. Iniciaron sus tareas el 15 de febrero de 1913 con la emisión de un periódico que duró hasta el 10 de octubre del mismo año; solamente publicaron doce números con una periodicidad irregular²⁰⁰ Impreso a una tinta, en formato de 42 cm x 30 cm, costaba 5 francos dentro del territorio francés y 8 francos en el exterior (Fig. 12)

El Dr. Atl colaboró con un primer artículo titulado *La belleza de París* en el número del 1o. de marzo. Escribió dos artículos sucesivos sobre el Salón de los Independientes, con fecha del 15 de marzo y 1o de abril. En un artículo subsiguiente, *Una orientación se impone*, vierte su particular visión de la historia del arte contemporánea; más allá de que se pueda, o no, estar de acuerdo con sus juicios, Atl muestra sin lugar a dudas un firme conocimiento de los conceptos estéticos vanguardistas

Yo fundé uno de esos grupos en 1913. Lo formábamos un poeta, André Colomer; un magnífico escritor que no alcanzó nunca el éxito que se merecía por su timidez y su grande pobreza, Paul Dermé; un historiador que descendía de personajes reaccionarios activos durante la gran Revolución Francesa; Gérard de la Caze Dutier, profundo estudioso de la historia de Francia y digno sucesor de sus ilustres antepasados, de los que había heredado su espíritu conservador; Devambez, un bretón típico en cuerpo y espíritu; un turco, Teofik Famy, que se había asimilado a la juventud francesa, lleno de *esprit* y de ideas extrañas, que no sabía, en realidad, lo que quería, pero que estaba dispuesto a seguir un ideal cualquiera, a condición de que fuese grande. Todos éramos pobres de solemnidad. Vivíamos en la *purée la plus noire*, o como diríamos en español, en la pringana. Pero en París nunca faltó ayuda para lanzar y sostener un ideal. Nosotros lo teníamos, pero ese ideal tenía que concretarse en hechos.²⁰¹

Después de describir la heterogeneidad del grupo, tanto de origen como de formación cultural; continúa narrando de qué manera vencieron obstáculos para “concretar su ideal”:

²⁰⁰ La Bibliothèque Nationale Richelieu custodia la colección del periódico *Action d'Art*, cuyos números aparecieron en las siguientes fechas: 15 de febrero, 1 de marzo, 15 de marzo, 1 de abril, 15 de abril, 10 de mayo, 25 de junio, 25 de julio, 10 de agosto, 25 de agosto, 25 de septiembre y 10 de octubre. El proyecto de editar la revista mensualmente se canceló, posiblemente por falta de recursos. (La traducción de textos del francés al español fue de Rossana Reyes.)

²⁰¹ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, “Capítulo sobre París”, 1-13, 6 ff, sin fecha.

Se necesitaba un taller, un estudio, una oficina y en seguida un periódico. Lo primero debía ser forzosamente un lugar donde reunirnos. Nos dimos a buscarle, naturalmente en el barrio latino. Recorrimos el Bulevar Saint Michel y todas las calles que desde el Sur desembocaban en la célebre avenida. Nada. Nada a nuestro alcance, porque fuera de él había muchos locales, magníficos; pero cuyo alquiler estaba a muchos kilómetros de nuestras manos vacías.

Una tarde Colomer y yo pasamos frente a una pequeña agencia funeraria, dentro de la cual sólo había un ataúd colocado sobre dos bancos. Inquirimos. El propietario nos dijo que estaba por mudarse porque el negocio no prosperaba.

Nosotros, le dijimos, se lo podemos alquilar a usted. Usted seguramente estará pagando renta sin obtener beneficios en su negocio. Pásenos el contrato. Accedió.

La agencia funeraria estaba pintada de un negro hollín por dentro y por fuera. Su aspecto no era aterrador, sino lamentable. Se los dejo, nos dijo el hombre que parecía haber encontrado la solución a sus tribulaciones. Se los dejo con todo y el ataúd, y me pagan la renta cada mes, la misma que yo pago al propietario.

Toda la negrura de la agencia y la mugre cadavérica se volvieron luminosas. Allí, dentro de aquel cuchitril, nos instalaríamos para conquistar París. Alrededor de un ataúd, al cual Colomer le echó inmediatamente el ojo para convertirlo en un seguro, bien abrigado lecho nocturno.

Por lo pronto, nos sirvió de mesa. Al día siguiente nos instalamos. Cada quien trajo una silla, algunas hojas de papel y al amparo de la muerte empezamos a crear la vida. Se redactó un programa. Estableceríamos como punto de partida una crítica despiadada a la bondad dulzona que había empezado a infiltrarse como un veneno en las costumbres parisienses y redactaríamos un manifiesto para establecer nuevas teorías sobre las letras y las artes.

En el primer número publicado el 15 de febrero 1913, expusieron su *Declaración*; en ella se refleja una comunión de pensamiento entre los integrantes del grupo, unidos en la lucha a través de la creación artística, con la que se rebelan contra la Autoridad (sic) y contra las leyes.

Advierten que, aunque forman una agrupación, defenderán sus libertades individuales como proyecto medular para crear belleza a través de la obra de arte, con la que llegan a una "eclosión integral y armoniosa de su ser". Es preciso señalar que en su denominación *Action d'Art* queda patente la influencia del anarquismo soreliano a través de la "acción", sólo que ésta queda limitada a las libertades individuales, y dejan atrás el concepto soreliano de la acción directa, mediante la huelga general y el sabotaje, como la actividad social en su praxis política.

Action d'Art reúne a algunos que no quieren limitarse a un espíritu de grupo. Somos individualistas y refractarios. Cada uno de nosotros quiere ante todo expandirse con plena libertad y belleza.

Pero si bien no queremos imponernos reglas comunes para pensar, sentir, o actuar, en cambio sí creemos tener muchas más razones para estar juntos, de las que tienen en su mayoría los hombres que se agrupan.

No importa que difieran los motivos y los modos de nuestra acción. Para reunirnos tenemos ante la inconsciente solidaridad gregaria, lo único que no pueda pesar sobre nuestras conciencias, obstaculizar nuestras personalidades, nuestro individualismo.

Para expresar nuestros sueños, nuestros pensamientos, manifestar nuestras revueltas, y librar nuestros combates, fundamos el periódico y la revista *Action d'Art*.

Lo que entendemos por *Action d'Art* no es solamente una acción en el arte, a propósito de tal o cual obra de las bellas artes, o de las letras, es una vez más y sobre todo, nuestra actitud en la vida, los actos individuales de algunos, ávidos de una eclosión integral y armoniosa de su ser.

El orden social que se apoya en la fealdad, actúa mediante la Autoridad y triunfa por la fuerza ciega del número, aplasta necesariamente la individualidad.

Los compañeros de *Action d'Art* no pueden someterse a sus leyes.

Para vivir nuestra vida con belleza, sabremos luchar

Refractarios como somos, no queremos resignarnos. La revuelta para nosotros corresponde a la *Action d'Art*, y cada uno de nosotros la manifestará según su temperamento creativo o destructivo, nuestra acción será siempre en el arte, pues destruir la fealdad es también crear la belleza.

Los compañeros de *Action d'Art*: Atl — Banville d'Hostel — André Colomer — Paul Dermée — René Dessambre — Manuel Devoldés — Tewfik Fahmy — Gérard de Lacaze — Duthiers — Paul Maubel.²⁰²

A continuación, Atl comenta sobre lo que se discutió entre el grupo para determinar el contenido, el formato y la denominación del periódico:

En seguida había que programar un periódico, una revista de gran formato que contuviese nuestras ideas. Se hizo una maqueta y se señalaron las secciones que contendría la revista: crítica de arte, ataques a la prensa mercenaria, crítica de la crítica literaria y artística, etc.

En realidad todos estábamos saturados de un profundo sentimiento artístico. Más que otra cosa éramos estetas. ¿Qué nombre le pondríamos a la revista? Llegó casi automáticamente "Acción". Alguien dijo: pero ¿acción de qué o por qué, o en favor de quien, o contra quien? Dermée dijo: *Action d'Art* Magnífico, *Action d'Art* se llamará la revista.²⁰³

¿Cómo solucionó el grupo el costo de la imprenta y el papel con sus escasos recursos?

Hasta aquí todo parecía marchar fácil y hasta elegantemente, salvo la línea negra del ataúd. Iban a empezar los tropiezos. El primero, la imprenta. ¿Cómo íbamos a pagarla? Junto al pedernal de las duras dificultades, apareció el eslabón que había de hacer brotar la chispa.

Muchachos, dije, hay un impresor italiano cerca de aquí que es mi amigo. No podemos ni ofrecerle nada, no podemos ofrecerle dinero, pero lo podemos complacer en otra forma. Tú, Dermée, le escribes un artículo sobre la imprenta, que publicaremos en algún periódico de quinta categoría; tú, Colomer, le dedicarás uno de esos magníficos poemas que tú haces con los rayos del sol de tu tierra bravía y yo le regalaré un cuadro.

Todos juntos fuimos a ver al impresor, le explicamos nuestro caso y el mecenas aceptó nuestra proposición. Yo imprimo cinco mil ejemplares de la revista, pero ustedes ponen el papel. Aceptamos.

La compra de ese papel se levantaba ante nosotros como una dificultad insuperable. No había más que una solución: reunirnos a tomar una taza de café en *La Closerie des Lilas*, con la vaga esperanza de que alguno de los innumerables amigos que ahí se reunían todas las noches, bajo el gesto amistoso [de] Paul Fort pudiese sacarnos del atolladero en que nos encontrábamos. No nos habíamos equivocado. Ahí estaba X (sic), un muchacho de Marsella, pequeño de estatura, grande de ánimo, activo, siempre dispuesto ayudar a todas las causas, no importaba su color ni sus fines; él lo que quería era acción, sin importarle el rumbo ni la meta.

²⁰² Dr. Atl, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal 15 février, 1913, première année, No 1, p 1

²⁰³ Dr. Atl, FRBN, Ms. Dr. Atl, "Capítulo sobre París", 1-13, 6 fs.

Agasíz, le dijo Darmé, queremos hacer una revista. Tenemos el programa, aquí está; tenemos el impresor, pero no tenemos papel. ¿Qué se te ocurre para que podamos obtenerlo?

Agasíz se recargó en el respaldo de su asiento, nos miró a todos con aire de protección, y después de una sonrisa que enmarcó su rostro con un aire mefistofélico —aire que era puramente exterior porque era la bondad en persona— levantó una mano, me señaló y dijo:

—Aquí está la solución.

Me sentí cohibido, molesto. Yo no podía ser la solución, y se lo dije.

—¿Tu no tienes en tu casa de *Plecis Tiqué* un montón de cuadros?

—Sí, le dije, pero no sé qué hacer con ellos.

—Yo sí sé. Te voy a hacer una exposición en la Place de la Madeleine y con el producto de su venta compramos el papel. (Ese “compramos” nos cayó muy bien a todos los oyentes.)

Al día siguiente fuimos a *Plecis Tiqué*, donde Augusto Seri Lange me hospedaba con una generosidad y una elegancia genuinamente francesa, es decir gratis. Se escogieron dibujos y pinturas, y una serie de estampas hechas con un procedimiento especial que llamaba mucho la atención.

La exposición tuvo un éxito rápido y elocuentísimo: en una semana produjo 10,000 francos. Teníamos papel para envolver al mundo.

Action d'Art, era una de esas publicaciones que ven la luz con tanta frecuencia en París, hechas por milagro, de gran empuje, saturadas de idealismo, y en la que había indudablemente algunos puntos de interés general que fueron acogidos con verdadero interés, no sólo por el público de París, sino en los círculos artísticos de Berlín, de Munich y de Roma.²⁰⁴

Se inicia pues el proyecto editorial de *Action d'Art*, y Atl comienza su colaboración con el artículo *La belleza de París*, en el que hace una apoteótica descripción del papel que ha tenido París a lo largo de su historia como espacio donde se han librado las luchas más trascendentales por las libertades humanas, ahora masacradas por los intereses comerciales, políticos y religiosos que esclavizan a una sociedad servil, incapaz de desarrollar y defender sus libertades individuales.

La belleza de París ha sido maculada. Los bárbaros salieron de sus antiguas cavernas e irrumpieron en el reino floreciente de la Ciudad Luz. Todo ha sido pisoteado, mancillado, destruido. En los bulevares, en los palacios, en las escuelas, en los templos, en las universidades, se descubren sus vestigios. Los libros y los periódicos portan la huella de sus dedos crasos, y se siente en el aire la opresión de su aliento pesado y maloliente. Sus virtudes bestiales difamaron el nombre de la ciudad de la razón, mancharon su túnica, con su esperma impuro, difamaron su Gran Virtud y ocultaron la belleza de su porte secular tras las piedras blancas de la renuncia.

Los esclavos al servicio de las grandes empresas comerciales, políticas, o religiosas enseñan por todos los medios la servidumbre, y quieren transformar en cementerios las riberas maravillosas de la Ciudad Ideal, fecundada por el río de sangre que ha hecho correr el amor por la libertad.

En mi opinión, más que en el arte, más que en los placeres del pasado, la belleza de París está en la extensión de la libertad; en la libertad que permite el desarrollo de la individualidad y que hace de esta ciudad radiante un crisol donde el hombre funde todas las audacias de su razón.

²⁰⁴ *Idem*

¡Hagamos frente a los bárbaros! Hagan sitio a la belleza luminosa de París. [Atl.]²⁰⁵

En el artículo titulado *El Salón de los Independientes*, Atl sintetiza las ideas estéticas en torno a las vanguardias: hace un severo señalamiento contra la función de la crítica de arte que se ciñe a los intereses comerciales, propiciando en el artista de vanguardia una deficiente preparación técnica y humanística que le impide realizar obras con “armonía universal”; además hace una dura crítica a la sucesión de los *ismos* vanguardistas sin sustento teórico y en detrimento de la calidad de la obra misma. En este análisis, exonera al impresionismo y al neoimpresionismo —revelando con ello sus inclinaciones personales— como movimientos plásticos ocupados en la representación lumínica y colorística, señala las deficiencias conceptuales y formales del cubismo, y marca su distancia ante el futurismo; por último repasa la anacrónica selección de las obras en los salones, desvirtuada por juicios de valor de los organizadores que limitan su selección a prejuicios subjetivos, sin ocuparse en investigar sobre los móviles estéticos de los propios creadores.

Aunque sus juicios estéticos sobre las vanguardias son en ocasiones rígidos y dogmáticos, no puede pasar inadvertido el minucioso análisis que hace de los movimientos plásticos y sus seguidores, lo que deja ver que Atl fue adquiriendo una sólida información sobre la historia del arte contemporáneo durante sus estancias en las ciudades que son la fuente para el estudio y desarrollo de las artes en la etapa moderna, en Roma y en París, y durante las visitas, menos prolongadas pero de suma importancia, a Barcelona y a Munich.

En *Observaciones generales* Atl se refiere al interés obsesivo de los artistas por exponer sus obras, ya fueran pinturas o esculturas, en los lenguajes plásticos más opuestos, sin importar la calidad de la obra misma:

Los móviles de las artes plásticas, la razón de ser y la finalidad inmediata de la pintura y de la escultura contemporáneas se condensan dentro de una sola palabra: exponer

²⁰⁵Dr. Atl, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal. 1er mars, 1913, première année, No 2, p.

La exposición constituye la manifestación más importante del sentimiento estético y de la ambición de los artistas. Es el alambique donde se concentran o se separan como en un experimento químico, todos los elementos multiformes y opuestos que tienden a condensarse para formar una manifestación de belleza nueva y más grande

La palabra misma *exposición* revela el carácter provisional, la forma exclusivamente accidental y evolutiva de la pintura y de la escultura.

Es el deseo único de exponer el que domina en las teorías más avanzadas y los principios más retrógrados

Alejadas de la exposición, las obras de los artistas se ven siempre mezquinas, fuera de lugar, ya que distantes de la exposición están apartadas de su destino

Señala, que la causa de que el artista moderno no sea capaz de concebir una obra de “armonía racional”, —entendido como un adecuado equilibrio formal y conceptual— se debe ante todo a su deficiente preparación filosófica, estética y técnica:

Este afán del artista de exponer como fin en sí mismo ha desviado la preparación integral del creador, incapaz de producir una “obra de armonía racional”:

La inmensa mayoría de los artistas no se encuentran preparados ni filosófica ni científica ni técnicamente para la elaboración de una obra de armonía racional, ni tampoco para cumplir un trabajo de gran envergadura. Más allá del cuadro de análisis, que desde el impresionismo logra reproducir, especialmente y de manera admirable, todas las modalidades del paisaje, más allá de una representación realista, casi todos los artistas de nuestros días se han embrollado miserablemente. No han logrado armonizar las líneas, los colores ni los volúmenes de la decoración, ni en la estructura de un edificio, ni en la amplitud de un gran pensamiento

Los conocimientos adquiridos en los talleres, los museos y las escuelas no han servido de nada cuando se ha tratado de resolver un problema complejo. La cultura actual exige una lógica inflexible en las relaciones y en el desarrollo de las cosas.

¡Cómo admitir al lado de los bustos y de los torsos maravillosos de Rodin, sus *Puertas del Infierno* tan vacías de pensamiento y tan absurdas en su forma!

En el *Panthéon*, se puede admitir la dignidad un poco fría de Puvis de Chavannes; pero ningún razonamiento justificará el jesuitismo pictórico de Bonnard, ni los volúmenes asfaltados del erudito narrador de los suplicios medievales, que contrastan con la armonía de la arquitectura de Soufflot

En Roma y en Loreto, queda uno sorprendido ante la habilidad de Maccari y sus conocimientos tan profundos de la pintura al fresco, pero Maccari ignora en su totalidad el ritmo decorativo. Sargent, que con *Carmencita* provocó la delicia de todas las señoritas de los pensionados, en su decoración de la biblioteca de Boston no rebasa los límites de un estudio de Academia de a cincuenta centavos la hora.

A pesar de su gravedad y su legendario concubinato con todas las escuelas, los alemanes apenas han logrado crear un rococó “modern-steil”; quizá los austríacos hayan llevado a cabo una reforma más profunda en cuanto a la armonía de las artes. Hay decoraciones murales y plafones de Marotti de un “racionalismo artístico” muy robusto. Klinger señala una tendencia de lo más interesante desde el punto de vista del pensamiento y de la plástica en sus telas esencialmente decorativas.²⁰⁶

²⁰⁶ Dr. Atl, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal, 15 mars 1913, première année, No. 3,

Después de hacer un rápido recorrido por la creación artística moderna, Atl da una serie de ejemplos para fundamentar su tesis sobre las deficiencias del quehacer pictórico y escultórico; además justifica a la pintura de paisaje impresionista, pues es la única con la que se identifica plenamente, y otorga un pleno reconocimiento a las cualidades plásticas de Anglada-Camarasa.²⁰⁷ “Entre los pintores de nuestros días que han emprendido una reforma general en el arte de la pintura, Anglada ha llegado a realizar en sus grandes retratos y decoraciones una obra superior en todo a lo que ha sido producido por todos los innovadores”²⁰⁸

Para enfatizar su mensaje, parangona la formación de los artistas modernos, carentes de “preparación técnica y de orientación”, con los creadores del Renacimiento, específicamente Miguel Ángel, Correggio y los primitivos italianos de siglos anteriores:

Ahora bien, observen un dibujo de Miguel Ángel y compárenlo con la figura que engendró: el dibujo es de lo más simple, sólo contiene los elementos de la obra, pero los elementos verdaderamente generadores. La figura pintada, no obstante sus dimensiones, es más completa, más bella, más evolucionada, es el resultado de un verdadero avance biológico de los elementos

Se puede hacer la misma comparación entre los dibujos y las obras de los Primitivos italianos, o entre las sanguinas de Correggio y su cúpula de Parma.

No hay entre los artistas modernos una sola obra de dimensiones medianas o de aspecto decorativo que rebase por su importancia general o plástica el valor de un estudio.

Este es un hecho cierto y característico. Al mismo tiempo demuestra que la verdadera fisonomía del arte actual carece en absoluto de preparación técnica y de orientación

²⁰⁷ José Vasconcelos, *La Tormenta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 499. El reconocimiento y la amistad que Atl tuvo hacia Anglada-Camarasa fue muy cercana a lo largo de su estadía en París. Vasconcelos lo deja consignado en su obra: “¡Ah!, se va usted a la revolución —pregunta Atl a Vasconcelos—; pero antes deje que lo presente con mi colega Anglada. Y al estudio de Anglada fuimos a contemplar telas de fuerte colorido, retratos de bailarinas.”

²⁰⁸ Dr. Atl, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal. 15 Mars, 1913, première année, No. 3, pp. 1 - 2

No fue la primera vez que Atl escribió a favor de la pintura de Anglada-Camarasa. También en *Mundial Magazine*, París, agosto 1913, escribió “La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa”. Cfr. Francesc Fontbona, Francesc Miralles, *Anglada-Camarasa*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, España, 1981, p. 110: “Aquella fue, asimismo, la época en que Anglada hizo gran amistad con Gerardo Murillo [en París]. Atl decía que tenía un plan para solucionar el verdadero problema del arte: la decoración. Según el Dr. Atl, la estética de nuestros tiempos, lección tanto más importante si se considera el estado de indecisión y de inferioridad en que se encuentra la pintura contemporánea.”

Acostumbrado a lo absurdo del taller y a la rutina del Salón, el artista se desconcierta frente a los problemas complejos, ante los problemas impuestos por el progreso general de las ideas, y las necesidades y las ambiciones múltiples de la vida. ¿Cómo debe actuar el artista inmerso en la civilización burguesa? ¿Qué ideal debe perseguir? ¿Qué materiales debe emplear para condensar su pensamiento? Éste es el gran problema.

Las teorías, las fórmulas, las convenciones que se crean en los talleres, la división y la subdivisión continua de grupos, de escuelas, de tendencias, ¿son una preparación directa de un arte que vendrá, o bien la completa disgregación del arte?²⁰⁹

Dentro del marasmo de la vida moderna, manipulada por los valores impuestos por la civilización burguesa, los verdaderos creadores son los arquitectos: “Los únicos artistas verdaderamente creadores de nuestros días son los arquitectos. Guiados por las necesidades del industrialismo moderno, han hecho las primeras tentativas renovadoras, lógicas, bellas, respondiendo a una necesidad real de un carácter esencial y exteriormente nuevo”²¹⁰

Tanto las exigencias del mercado como la influencia perniciosa de la crítica han provocado la dinámica de las vanguardias artísticas, que se suceden de manera intermitente, a manera de las imágenes cinematográficas.

Activada por la agitación cotidiana, por las exigencias de los comerciantes y por la opinión de la crítica, la producción artística ha adquirido los movimientos de una película cinematográfica. Las teorías, las escuelas, las tendencias se suceden vertiginosamente en los Salones. Todos elevan el estandarte de la verdad, de la *única Verdad*, y todos pretenden decir la última palabra. Los neoimpresionistas han sido los más modestos: “Mediante la supresión de toda mezcla contaminada por el empleo exclusivo de la mezcla óptica de colores puros, a través de una división metódica y la observación científica de la teoría de colores, [el neoimpresionismo] asegura un máximo de la luminosidad de las coloraciones y de armonía que aún no había sido alcanzado (*)”²¹¹

²⁰⁹ Dr. Atl, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art, journal*, 15 Mars, 1913, première année, N. 3, pp. 1-2.

²¹⁰ *Idem*. La arquitectura moderna se propuso interpretar y representar los movimientos económicos y tecnológicos de la civilización industrial. Cfr. Argan, G. C. *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Florencia, 1970, pp. 229-243. “El modernismo arquitectónico combate el eclecticismo de los ‘estilos históricos’ no solamente por su falso historicismo, sino por su oficialidad, que implica la idea de una ciudad representativa de la autoridad del Estado (o de la burocracia gubernativa): se interesa por una ciudad viva, relacionada con el espíritu de una sociedad activa y moderna. El estilo floral del *Art Nouveau* quería revestir —a la arquitectura— con su ornamentación invasora como planta trepadora, para imitar una segunda naturaleza. Ya con la idea de la ciudad-paisaje (o jardín) se traslada la cuestión de la arquitectura del edificio al ambiente urbano.”

²¹¹ * Paul Signac, *De Eugène Delacroix al neoimpresionismo*.”

Los cubistas son mucho más audaces. Sus afirmaciones son realmente revolucionarias; dicen: “La geometría es una ciencia (**)²¹²”

Los Futuristas declaran “al sonido de las fanfarrias ensordecedoras y triunfales” “que los objetos y las personas nunca han sido situados ante nosotros (***)²¹³”

También Anquetin llega con doctrinas revolucionarias. Al parecer, en colaboración con [Jean] Metzinger, ha encontrado el microbio de la epidemia artística moderna. Nos confía que [un pequeño punto del que un día le habló Van Gogh] es el origen único del Cubo y del incubo. (****)²¹⁴

Para él, la “Salvación del Arte” está en la resurrección de prácticas antiguas —sobre todo en la práctica del pastiche. Me pregunto, ¿a dónde nos dirigimos con estas opiniones estrafalarias?²¹⁵

Estas novedades vanguardistas, dan como resultado falsos valores en la obra de arte. Atl utiliza el sarcasmo para ejemplificar el caso:

He descubierto en Munich a un alemán oriundo de Grenelle, que dice haber encontrado, él también, la verdadera verdad: “La aplicación científica de la forma, del color, del movimiento, del espacio y del tiempo, al pensamiento” (Rigurosamente auténtico)

El artista se explica ante su obra. En un muro, un panel circular está fijo sobre un eje que forma un pivote y puede girar a la manera de las ruedas de las loterías en las ferias. El panel está pintado en rojo. Sobre esta superficie móvil se han fijado, también con pivotes, figuras en vidrio cortado que representan a obreros trabajando. El artista imprimió en su disco un movimiento de rotación rápido. Durante los primeros segundos se produce una curiosa combinación de colores, pero en seguida tuve la sensación de encontrarme ante un volante de máquina.

¿Cómo llama usted a su obra, le pregunté un tanto asombrado?

“Las ocho horas de trabajo en una fábrica”

¿Y a su teoría?

“Mi teoría es *una aplicación* del disco de Newton, y la llamo ¡la dislocación newtoniana de la materia!

”Este año iré a París, concluye el artista, y expondré mis obras y mis doctrinas”

¡Y bien! ¡Yo le aseguro que tendrán un éxito enloquecedor!

La crítica se encargará de ello inmediatamente.²¹⁶

Aprovecha Atl para ahondar sobre el papel de la crítica de arte en la era moderna, “exclusivamente comercial”

La crítica tiene todo el derecho de atacar ciegamente todas las cosas del arte, por eso tiene el privilegio de equivocarse siempre. Mientras más abomina de ella, mejor es la obra; regocíjense valerosos innovadores.

Ninguna obra despertó tanto desprecio ni desencadenó tantos gritos de escándalo como los desnudos de la Sixtina.

²¹² ** Metzinger et A. Gleizes, *Del cubismo*.”

²¹³ *** *Manifiesto futurista*

²¹⁴ **** *Comoedia*, 14 de octubre, 1912

²¹⁵ Dr. Atl, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal. 15 mars, 1913, première année, No. 3, pp. 1-2

²¹⁶ *Idem*

Los críticos se espantan siempre ante todas las innovaciones. Ellos anatemizan o glorifican, pero jamás juzgan. ¿Cómo juzgar una cosa que no comprenden?

¿Cuántos críticos se han percatado de las dificultades y del valor de una búsqueda? ¿Cuántos no pueden ni siquiera apreciar un esfuerzo? ¿Acaso la crítica conoce algo sobre la práctica del arte? ¿Es capaz de hacer una pintura o de fundir un bronce con la misma facilidad con la que juzga tal pintura o tal bronce?

Se habla de las cosas del arte con una despreocupación que revela o bien la banalidad del arte, o bien la imbecilidad de aquellos que pretenden juzgarlo.

Pero en cualquier caso, la crítica tiene una razón de ser: una razón de ser exclusivamente comercial. Es la vocera de los comerciantes y de los empresarios de las exposiciones.

El comerciante señala a la crítica una tendencia, y éste a su vez la impone. Se solicita "algo nuevo", o "algo viejo": el artista está dispuesto a abastecer la mercancía al gusto del consumidor. De esta forma se logran fabricar objetos de arte —siempre elaborados, como los sombreros femeninos— pero nunca logran hacer "Arte"²¹⁷

Después de señalar los móviles comerciales que manipulan a los artistas vanguardistas, Atl emprende una ácida crítica de las diversas tendencias pictóricas que forman la colección expuesta en el Salón de los Independientes:

¿Es el Salón de los Independientes más interesante, más noble que los Salones anteriores?

Sencillamente está de acuerdo con su nombre. Es más libre y por ello el conjunto de sus manifestaciones es más [intenso].

Viejos fuertes, jóvenes intrépidos y señores que se divierten emprendiendo las aventuras dos veces al año, han acudido a exponer. Todo Montparnasse y Montmartre en sus batas de artista bajó a integrar este imponente desfile a la sombra sagrada de la libertad, ¡y vaya que hay entre las mujeres, algunas que tienen un talento secreto, el talento de la mujer!

Pueden verse muchas naturalezas muertas y carne en putrefacción, tentativas antediluvianas como la de Zárate: una mujer que llora la muerte de un cocodrilo ausente; obras que representan las primeras condensaciones geométricas de la materia, pero a tal grado rudimentarias que es imposible distinguir nada en absoluto, como cierto "Plano vertical", o cierta "Evocación universal", cuadros correspondientes a la época donde la organización animal aún estaba indefinida, como los seres de Krog que pertenecen a una especie desconocida.

Los naïf, los primitivos no son muy abundantes, ¿por qué no llamar a las cosas por su verdadero nombre? En nuestra época de análisis general, a un naïf o a un primitivo se le llama salvaje: *Vlamenizka* y *Galimberti* son naïfs.

También los hay que pertenecen a una escuela muy difundida, la de los imbéciles. Todos los nombres de los expositores que pertenecen a esta categoría se resumen en uno sólo: Picabia²¹⁸

A continuación divide el apartado en dos grandes rubros. De todos los artistas que se han ocupado en la búsqueda de la luz y el color, con quienes se identifica plenamente, distingue a Signac, comprometido con la búsqueda de la forma. De ellos hace un análisis para concluir con una crítica feroz al cubismo:

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ *Ibidem*, p. 2

Signac prestó verdaderos servicios a la pintura. Su principio de la división de los tonos que con frecuencia se encuentra entre los artistas de las tendencias más opuestas, intensifica la coloración de sus telas

En el paisaje que expone se revela toda la característica de sus investigaciones, es muy luminoso —pero a fuerza de querer “toda la intensidad y la claridad del color”, Signac “ha metalizado la luz”.

En este Salón se distinguen varias tendencias. Veamos en primer lugar el *Cubismo*

El primer malentendido a propósito de la tendencia geométrica está en el término que se ha utilizado para bautizar a la escuela: “Cubismo”.

¿Por qué han aceptado este nombre los cubistas?

Si uno no se explica, no se da a entender. Puesto que aspiraban a la precisión, debieron de haber comenzado por encontrar e imponer una clara definición a su tendencia.

El segundo malentendido procede de la ignorancia, o de la mala fe de ciertos críticos que se han ensañado presentando las obras bajo una mala luz. Algunos “agregados de honor” también llevaron desprestigio al grupo. La opinión pública, ya de por sí prejuiciada, se desorientó completamente después de algunas explicaciones externas, y todos acabaron por ver el lado grotesco de las realizaciones. De acuerdo con sus pretensiones, esperábamos del cubismo una suerte de renovación universal que, sin embargo, sólo puede producirse dentro de los límites estrechos marcados por sus principios. Independientemente de las fórmulas de esta “secta”, el resultado final será siempre exclusiva y estrictamente constructivo. El solo hecho de que los cubistas hayan desde un principio renunciado al color para apegarse únicamente a la forma, es la primera prueba de ello y los esfuerzos indecisos que nos presentan en este Salón constituyen una demostración más precisa.

Dentro de lo más interesante de sus obras se ve claramente la intensión de componer, de construir. Pero los artistas en su obsesión sectaria, han olvidado a tal punto todos los demás elementos del arte, que estas obras parecen completamente bárbaras.

No podemos hacer abstracción total del pasado sin caer en la incoherencia. Los elementos anteriores son aquellos que determinan las formas nuevas. Al apartarlos, un artista se condena al aislamiento y a perecer; su obra no tendrá más que un carácter esporádico. El cubismo es una tendencia que tiene absoluta necesidad de asimilar otros elementos para asegurar su vitalidad. Al artista que quiera sacar beneficio del cubismo, le será necesario sembrar estos principios en un campo más vasto.

Cada vez más, el hombre civilizado debe exigir la perfección en todas las cosas. Ahora bien, los medios de expresión de los cubistas son absolutamente primitivos. Un hombre de las cavernas lo habría hecho mejor que ellos. Si los medios anteriores parecían insuficientes, hubiera sido necesario modificarlos, perfeccionándolos. Estos artistas han elegido las líneas más rudimentarias, los colores más oscuros, las telas más malas y la técnica más primitiva.

Cuando uno habla de superioridad absoluta, de posesión completa de la verdad, de progreso, hay que volverse exigente.

Se admite el automóvil en lugar del carro de caballos porque aquél es, dentro del orden de la locomoción, una modalidad evolucionada. El automóvil ha perfeccionado las ruedas, la carrocería, los frenos, la comodidad general, y a todo eso agregó el *auto-movimiento*.

Aun si el cubismo ha pretendido determinar un progreso verdadero y crear una estética absolutamente nueva, ¿por qué los cubistas utilizan los medios más rudimentarios para expresar su visión?

En el fondo, ¿lo han meditado suficientemente? Es cierto que no han tenido tiempo para ello en el intervalo entre una exposición y la otra.

Se impone una renovación ordenada y verdaderamente radical. Me dirán que los hombres que han “meditado sobre la geometría” no son pintores. Entonces, ¿qué son? ¿Por qué utilizan pinceles, colores y líneas para expresarse en telas? ¿Por qué siempre exponen al lado de otros pintores? Ya se ha dicho: Hemos inventado la manera de expresar una nueva dimensión del universo; en seguida nos perfeccionaremos.

¡Pues bien! Éste es el momento.

Examinemos pues sus obras ²¹⁹

La cita anterior basta para comprender que a Atl no le interesó el cubismo, como ninguna otra corriente de vanguardia, a excepción del impresionismo y el neoimpresionismo. Comienza a descalificar la incongruencia del nominativo, además de los débiles planteamientos de sus postulados teóricos: su afán constructivista y su desinterés por los aspectos cromáticos da por resultado “obras que parecen completamente bárbaras”. Pero la crítica más contundente que hace Atl a los pintores cubistas, vale la pena subrayar, es su desvinculación de la tradición pictórica clásica, porque los “condena al aislamiento y a la muerte” y desemboca en obras pictóricas de carácter efímero y “absolutamente primitivo” Para ahondar en el tema analiza las obras de Gleizes, Metzinger, Szobotka y Favory:

En los cuadro de Gleizes, “Los jugadores de football” la intención [cubista] está bien señalada

El público tiene el derecho de reír ante los trabajos expuestos. Yo tengo el derecho de observar.

Les ruego que miren, si tienen el tiempo, y si no reciben sueldo de algún comerciante de vino, cómo, a pesar de una expresión tan rudimentaria, estos hombres que se disputan un balón parecen moverse en un espacio a la vez más amplio y más profundo. *Los planos opuestos constituidos con las figuras* dan una idea constructiva más compleja de la materia, pero solamente una idea. De ahí a producir una sensación más intensa hay un buen trecho. Sin embargo, el principio de una descomposición de la forma que se sirve de planos convencionales es muy lógica, tan lógica como la teoría de una descomposición de la forma en la luz (impresionismo-neoimpresionismo)

En el pájaro azul de Metzinger, el equilibrio geométrico de la composición es casi clásica, y los volúmenes representativos que constituyen las diversas escenas dan a la obra cierta grandeza. Sin embargo la coloración sigue siendo demasiado terrosa, a pesar de que el artista sienta la necesidad de intensificarla.

Szobotka omite completamente los detalles que caracterizan la apariencia de una forma humana para no ocuparse más que de los volúmenes constructivos

Favory tiende únicamente a unir la forma aparente de las cosas al espacio, pero de una manera menos absoluta que Szobotka ²²⁰

Para concluir su crítica contra los cubistas, Atl vuelve a señalar lo que a su juicio son sus errores fundamentales: las “invenciones” no son más que improvisaciones para satisfacer las demandas del mercado y de una crítica muy “desorientada”:

Los artistas mismos son los más culpables por esta confusión. Si bien, reconozco que han encontrado una fórmula interesante, hay que constatar que la han deformado por seguir como meta demasiado evidente su reivindicación

²¹⁹ *Idem*

²²⁰ *Idem*

A la inversa de lo que ocurre con las invenciones de los sabios —producto de un largo trabajo elaborado a la sombra, invenciones determinantes e intensas, fuente de luz cuando florecen en el campo de nuestra razón, estallidos vibrantes del silencio— las “invenciones” de los artistas son con demasiada frecuencia improvisaciones lanzadas a la ligera en medio de la muchedumbre, “meditadas” en la algarabía del bulevar, estructuradas según las exigencias de los comerciantes y bajo la influencia de una crítica muy desorientada...

Pero no terminaré, sin dirigir una alabanza a la muchedumbre troglodita de las damas y de los caballeros que, ebrios de geometría, nos regalan en sus cuadros espantosas pesadillas antediluvianas [Atl]²²¹

En este número de *L'Action d'Art*, Atl concluye el análisis sobre el Salón de los Independientes, agrupando en primer lugar a los artistas y a las obras que se distinguen por su carácter formal y decorativo: “Los lienzos de estos artistas, reunidos en la sala 45, demuestran casi todos ellos el cambio hacia el color olvidado por los cubistas. Este cambio ha sido proclamado “órfico” por la *sub-disgregación*. En cualquier caso, las intenciones decorativas son claramente manifiestas en todas sus obras”²²²

Atl advierte sobre los falsos valores plásticos que se promueven en una exposición colectiva, como la del Salón de los Independientes:

En todas las búsquedas de este salón, las más incoherentes en apariencia de todas las grandes exposiciones colectivas —aunque las más útiles para el desarrollo, o mejor, para las transformaciones de la escultura y la pintura—, hay una orientación hacia un ideal decorativo, como se puede comprobar y acabamos de ver en las menciones precedentes.

De un modo más o menos intenso, la gran mayoría de los expositores siente la necesidad de imprimir a su arte un ritmo hacia un objetivo

Pero este esfuerzo se disuelve completamente en la trivialidad de una exposición por falta de un ambiente propicio para que evolucione.

Los artistas que comprenden la finalidad del arte pictórico —el único gran objetivo que ha tenido y que siempre tendrá— están condenados a masturbarse en la sombra estéril de las exposiciones colectivas, último refugio de las artes.²²³

En el siguiente apartado, Atl analiza las técnicas usadas por los expositores, y de un plumazo señala “la falta de preparación y de conocimiento técnico” en la mayoría de los artistas:

Las búsquedas de procedimiento no son muy abundantes en esta exposición. Casi todos pintan al óleo, según las reglas del farmacéutico.

²²¹ *Idem*

²²² Dr. Atl, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal. 1er avril, 1913, première année, No 4, p 2.

²²³ *Idem*

Todos los oficios y todas las industrias han progresado notablemente, salvo el arte de pintar. Es interesante comprobar que la inferioridad de la pintura con respecto al progreso general depende en gran parte de la falta de preparación y conocimientos técnicos de los artistas.

En nuestra época, cualquier individuo posee conocimientos muy amplios acerca de su oficio. Lo mismo un albañil que un cura, un hombre de negocios que un sabio: todos tienen una gran disciplina y cuentan con muy buenas armas para desarrollar su modo de acción, salvo los artistas, los pintores más que nadie. Se dedican a pintar por *dilettantismo* sin otras razones ni conocimientos más que las facilidades que les proporcionan un farmacéutico y un empresario de exposiciones.

Algunos de los expositores se preocupan por utilizar otros procedimientos además de la pintura al óleo, tan democrática.

Isern.— Este artista presenta algunos ensayos de un procedimiento muy curioso, que podría clasificarse entre el fresco y el esmalte. Se observan coloraciones muy puras y una calidad plástica de la materia.

Pichon.— Este artista tiene mucho talento y sus investigaciones son muy serias desde el punto de vista estético y desde el punto de vista del procedimiento.

“La Anunciación” es una composición muy hermosa y original, que por su aspecto se parece mucho al fresco; pero me pregunto ¿por qué trabaja el artista en superficies que no se adaptan al resultado final de sus intenciones? Una superficie dura, lisa y brillante evitaría por sí misma la “sordera” de algunos tonos que dan a esta tela demasiada sequedad.²²⁴

Al detenerse con la obra de Giannattario,²²⁵ aprovecha un espacio para ocuparse del futurismo, al que otorga valor teórico, posibilidades colorísticas, pero sobre todo “representa la actividad de la vida moderna”; no obstante, le resta novedad al equiparar los recursos formales del movimiento vanguardista con las tiras cómicas aparecidas en los diarios estadounidenses de finales del siglo diecinueve:

El futurismo pictórico es otra subdivisión del arte. Viene directamente del “Fony Papper” norteamericano [sic, por *funny papers*]. Hace quince años que los ilustradores de las ediciones dominicales de los grandes periódicos de Nueva York, Chicago, St. Louis, etc., inventaron el desplazamiento de los objetos sobre una superficie plana. Así podemos ver en algunos números bastante viejos del *New York Herald*, del *Sun* o de cualquier “Fony Papper” caballos que corren, dotados de veinte o treinta patas, o un señor que es arrojado contra un muro por una cabra y deja en el aire la vibración de su desplazamiento, o la trayectoria de un tren marchando a toda velocidad, etcétera.

Estas observaciones son interesantes desde el punto de vista de la realización. Como doctrina, hay quizá algo más importante en un texto de Léonard:

“Todo cuerpo que se mueve con rapidez parece iluminar su recorrido con su propio color.” Por el contrario de lo que afirman sus partidarios, el futurismo, como todo, se enlaza con el pasado; esto quiere decir que es lógico, pero sólo en ciertos puntos.

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Idem.* Giannattario — La sensación de movimiento está muy bien lograda dentro del “Torniquete”, pero es más lógica dentro de la “Calle brutalizada”. Sus telas pertenecen a la tendencia futurista.

En mi opinión, el punto más importante de esta subdivisión del arte es haber intentado la representación de las sensaciones engendradas por la actividad exterior de la vida contemporánea²²⁶

En la colección de dibujos, como en la de grabados, apunta Atl su escaso valor plástico. De la escultura sólo comenta la obra de Jotkewitch:

Algunos fragmentos interesantes, pero nada completo, poderoso, realmente bello, salvo "La ola", de Jotkewitch, una obra exclusivamente arquitectónica, es decir, sólida, rítmica, racional. La idea es muy bella y su desarrollo muy armonioso desde todos los puntos de vista. Este hermoso proyecto es todo un programa. Las direcciones están ya señaladas, determinadas en un conjunto muy homogéneo: el equilibrio de las masas, la armonía del movimiento, la estilización de las formas y la sencillez de la ejecución. Se comprueba en el yeso un sentimiento muy profundo y una búsqueda encarnizada de la simplicidad geométrica. Los detalles están sabiamente envueltos en el conjunto, la expresión muscular muy acentuada. El artista no ha querido evitar las dificultades, sino vencerlas. Su obra revela una individualidad muy poderosa, la más poderosa y la más completa entre todos los expositores. Hecha en malaquita, en dimensiones colosales y situada en medio de un lago —el lago Nemi, por ejemplo—, "La ola" sería una creación asombrosa.²²⁷

Ya para concluir, Atl vuelve a ocuparse de la función de los críticos en la era moderna, reprueba el ruido que provocan sus voces en torno a la creación artística, sin ocuparse de "la intención del propio artista". Por último puntualiza que el papel del crítico debe ser: orientar al artista hacia la realización de una obra que "refleje su carácter individual, y que sea de utilidad universal."

La reseña de las obras de un salón es lo más arbitrario que pueda hacerse. La selección de las obras hecha por los críticos puede modificarse profundamente según su estado de ánimo, también puede determinarse por las amistades, los odios viejos o nuevos, o bien por las condiciones mismas de la luz, o hasta por la cantidad del tiempo que los cronistas tienen a su disposición.

Pregunto al crítico con mayor discernimiento: ¿Cuál es vuestro punto de partida para juzgar?, ¿vuestro propio gusto, derivado de una educación más o menos mundana, más o menos filosófica o literaria?, ¿Qué garantiza vuestro juicio o vuestra preferencia?, ¿vuestra autoridad?, ¿pero cuál?, ¿La autoridad que os confiere la suerte de poder escribir vuestra opinión en un periódico?, ¿Estáis seguro de haber juzgado bien las intenciones de los artistas al pasar ante los lienzos o las esculturas?

Al recorrer una exposición, apreciáis las cualidades que os agradan, las que están de acuerdo con vuestro temperamento o con el carácter de vuestro periódico o las exigencias del comerciante de quien depende vuestra existencia. Pero junto a estas cualidades, ¿no hay,

²²⁶ *Idem*.

²²⁷ *Ibidem*, pp 2 y 4.

además de las que habéis observado, otras que sean igualmente importantes según puntos de vista diferentes?

¿No son dignas de ser analizadas por no pertenecer a vuestra “escuela”?

Las crítica debe situarse ante una obra y analizarla no según su “gusto”, sino según la intención del artista.

Determinar la importancia de esta intención y establecer el valor de estas manifestaciones es el único método racional para hacer crítica.

Todo lo demás es conjetura.

Una posición declarada es siempre el punto de partida de toda la crítica actual, tanto de la más avanzada como de la más conservadora.

Me dirán: Hay que tomar partido

No. Hay que comprobar el valor de cada posición. Un pintor o un escultor tiene el derecho de condenar todo lo que no se asemeje a su concepto, pero un crítico debe comprobar el valor de las obras sin importar la tendencia de éstas.

Para hacer crítica de arte, se requerirían conocimientos muy completos sobre toda la producción artística humana, una cultura filosófica muy profunda, conocimientos muy amplios en la materia que se critica y una gran amplitud de criterio.

Se requeriría además, y sobre todo, un objetivo muy noble y muy bien determinado para orientar a las artes.

Pero todo esto puede ser reemplazado por un azar milagroso: tener un periódico.

Ante las tendencias que se multiplican a diario y ante la reacción oficial y comercial —las dos formas de acción que han anulado cualquier arte— la función de la crítica está bien definida:

En este momento de disgregación, la crítica debe condensar la energía de los expositores, que se disuelve en una atmósfera enrarecida, canalizar los esfuerzos hacia un objetivo, dando la mayor amplitud a la fuerza individual de los artistas y orientándola hacia la realización práctica de una obra de utilidad universal.

Es lo que me propongo hacer.²²⁸

Al revisar la reseña del Dr. Atl sobre el Salón de los Independientes, queda claro que se rebela contra el ritmo vertiginoso de las vanguardias que se suceden sin tregua, sin sustentarse en tesis estéticas sólidas que permitan una consistente preparación del artista, tanto desde un punto de vista conceptual como formal, pues todo esto evita el buen desarrollo de las artes. Asimismo reitera los falsos valores de la crítica comercial, que responde a las demandas del mercado sin importarle la calidad de la obra misma; por ello recomienda reencauzar sus objetivos hacia el respeto y el conocimiento de la fuerza creativa de cada artista, con el propósito de motivarlos hacia la concepción y realización de obras de arte que reflejen su propio talento individual, pero que a la vez sean de utilidad universal. Con pleno convencimiento de sus argumentaciones y sin ocultar cierto espíritu mesiánico, sentencia: “Es lo que me propongo hacer”.

²²⁸ *Ibidem*, p 4

La Ciudad Internacional de las Artes.

Íntimamente vinculado con la publicación *L'Action d' Art*, se encuentra el proyecto para edificar la ciudad internacional de las artes, para la que Atl planteó una ciudad que reuniera “ a los privilegiados del talento en la urbe aristocrática del espíritu”²²⁹ Heredero del pensamiento romántico y utópico del siglo XIX, Atl se interesa en concebir un espacio que rememora la ciudad imaginada por el renacentista Francis Bacon, barón de Verulam y autor de la *Nueva Atlántida*, una república gobernada por los científicos. Atl adapta la utopía privilegiando a los artistas; luego incorporaría a los científicos —en la consecución del proyecto en México— capaces de diseñar paradigmas que sirvieran de guía y modelo para la humanidad:

Cuando estalló la Revolución Constitucionalista en 1913, yo me encontraba en París organizando un movimiento renovador, de carácter intelectual, que había ya alcanzado un desarrollo considerable. Yo pretendía reconcentrar en una ciudad *ad hoc* levantada en los alrededores de París a los creadores del progreso humano, para que su labor se desarrollase con el máximo de intensidad, sin estar sujeta a contingencias políticas, económicas o sociales. El programa fue acogido con interés por la prensa parisiense y por un gran número de intelectuales de todos los países que en aquella época se encontraban en la Ciudad Luz.²³⁰

Para llevar a cabo su ciudad ideal, Atl contó con simpatizantes que, según cuenta él mismo, aplaudieron la iniciativa urbanística: Saint Georges de Bauhéliér, Paul Fort, Paul Dermée, Henri d'Avray, André Colomer, Alexandre Marcraux, Canudo, Arnyvelde, José Rodó, Rufino Blanco Fonbona y el ex sultán de Marruecos Muley Haffid.²³¹

El proyecto estaba destinado a desarrollarse en la ciudad de París, aunque Atl menciona que pese a los apoyos recibidos, las circunstancias políticas de México lo forzaron a adherirse al movimiento carrancista —como se verá más adelante— por lo que tuvo que aplazar el proyecto urbanístico, con la falsa esperanza de que en México encontraría las circunstancias favorables para su realización:

Las ayudas de toda especie llovieron: terrenos para levantar la ciudad, cerca de Plessis-Piquet, dinero y apoyos oficiales de diversas instituciones. Pero yo me consideré obligado a volver a México, no sólo para incorporarme al movimiento iniciado por Carranza, al que yo podía

²²⁹ Dr Atl, FRBN., Ms Dr Atl, caja 15-4, sin fecha

²³⁰ *Idem*

²³¹ *Idem*.

prestar algunos servicios, sino porque me pareció que en un país de tan vasta extensión y de tan grandes recursos como México, y al amparo de una revolución, mi programa podría realizarse más fácilmente. Me equivoqué.²³²

Como se sabe, no es el único proyecto urbanístico concebido en el periodo de las vanguardias. El arquitecto futurista Antonio Sant' Elia proyectó su *Città nuova*²³³ acorde con el pensamiento de la cultura vinculada con la civilización industrial: la ciudad concebida como “*cantiere tumultuante*” con construcciones hechas para ser efímeras, “que duren menos que nosotros”, que “no tengan raíces, mudables, y transformables en las grandes áreas metropolitanas”. Esta concepción de la edificación futurista permite adaptar los preceptos de Marinetti: ciudades que permitan la libertad absoluta e ilimitada del individuo. En esta forma, el poeta ve en el arte un instrumento útil para incidir en la sociedad en los planos político e ideológico.²³⁴

Como se puede advertir, tanto Marinetti como Atl conciben el arte como el elemento cultural esencial que incide en el desarrollo de los diversos tópicos de la historia de la era moderna. Sus correspondientes utopías reflejan el pensamiento rector de cada autor: la ciudad futurista de Marinetti debe reflejar el dinamismo y el vertiginoso ritmo de la vida industrial —de allí su carácter efímero—, pero también propiciar el desarrollo de las artes íntimamente relacionadas con los movimientos económicos, políticos y sociales emanados del dinamismo de la vida cotidiana; Marinetti revela aquí su ideología anárquica y sindicalista revolucionaria de la

²³² *Idem*

²³³ Cfr. Claudia Salaris, *Dizionario del Futurismo. Idee, provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Editori Riuniti, Roma, 1996, p. 12. “Hemos perdido el sentido de la monumentalidad, de lo pesado, de lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad por el gusto a lo ligero, a lo práctico, a lo efímero, a lo veloz. Creemos que no somos los hombres de las catedrales, de los palacios, de los arengadores; sino de los grandes albergues, de las estaciones ferroviarias, de las avenidas inmensas, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de las galerías luminosas, de las carreteras rectilíneas, de las intervenciones urbanísticas sanitarias. Debemos inventar y refabricar la ciudad futurista similar a un inmenso astillero tumultuoso, ágil, movable, dinámico en todas sus partes, y la casa futurista similar a una máquina gigantesca.”

²³⁴ Cfr. *Idem*

primera década del siglo XX. Para Atl, la ciudad ideal sería el espacio permanente que propiciara el desarrollo del talento individual en las artes y en las ciencias, concepción afín con su anarquismo individualista.

El anarquismo individualista.

De 1911 a 1914, su segunda estancia en Europa, Atl deja atrás a los autores que habían cautivado su pensamiento político —recordemos la influencia que en esos años ejerció en él Georges Sorel a través de su maestro Enrico Ferri y muestra, una vez más, su eclecticismo político, refractario a una ideología ortodoxa; da un viraje radical: ahora simpatiza con el anarquismo individualista que profesan sus compañeros de *L'Action d'Art* y asiste asiduamente a las arengas políticas del socialista Jean Jaurès, quien habría de apoyarlo en la campaña emprendida desde París contra el régimen de Victoriano Huerta

André Colomer era el responsable de la columna política en el periódico *L'Action d'Art*. Desde allí analizaba una selección de publicaciones que trataban diversos temas del anarquismo individualista. Por ejemplo, al artículo *Los procesos del Anarquismo* firmado por Pierre Germain, publicado en el *Mercure de France* del 16 de marzo de 1913, Colomer replica (sustentándose en la definición del alma anarquista):

Remito al señor Pierre Germain a la serie de mis artículos: *En los orígenes del Heroísmo individualista*. Allí verá cómo los anarquistas individualistas sólo se conformaron con el cientificismo, a falta de encontrar otra doctrina para hacer la síntesis de sus aspiraciones. Sólo importaban estas aspiraciones, en las que las ramificaciones constituían sus individualidades, sus temperamentos psíquicos, sus vidas. Y ésto es lo que olvida el señor Pierre Germain. Ahora bien, ¿cuáles son las características del alma anarquista? Independencia, orgullo, sentimientos refractarios, amor por la lucha, revuelta. Todo esto está en eferescencia en un corazón, en un estado de aspiración hasta el momento en que las circunstancias de la vida, los accidentes imprevistos o provocados, deciden al individuo actuar. Entonces no le importan las circunstancias, la forma ni las consecuencias de sus actos. Vive individualmente; se pone de acuerdo con sus tendencias; tiene la voluntad de realizar su armonía interior —o de defenderla—; ésta es su realidad, éste es el único fin posible— y todo lo demás es sólo ciencia, mundo exterior, manera de modelar la forma de su acción o de destruirla si ésta se le opone. El señor Germain, joven razonable, no tiene nada de heroico. Éste es su asunto, sin embargo podría imaginar que había alguna vez jóvenes para quienes “vivir su vida” no consistía en vegetar durante toda una vida, así estuviera ocupado en las tareas más intelectuales, sino en sentirse así fuera un día, así fuera un instante al menos, sentirse vivir, actuar de acuerdo consigo mismo. Para la vida psicológica, el tiempo no se mide con el péndulo. En un alma

esto sólo vale por su intensidad, sólo se mide por la profundidad o la riqueza de los sentimientos ²³⁵

En el impreso titulado *La Anarquía*, Colomer resalta otro aspecto interesante del anarquismo individualista: la relevancia del idealismo sobre el cientificismo

Pese a las persecuciones, los odios “revolucionarios” y las calumnias, simpatizo plenamente con este órgano del anarquismo individualista, sobre todo porque me parece observar en él un retorno al entusiasmo y al idealismo, menos cientificismo estrecho y más apego que antes a la fe y la espontaneidad

En este mismo número de *La Anarquía*, Henri Bornand replica al idealismo y el intelectualismo de Lorulot Su artículo me parece muy *sintomático* de un renacimiento del impulso, el heroísmo, el entusiasmo entre la juventud anarquista En él encuentro incluso un sentido estético, una búsqueda de belleza en los sentimientos, y en los actos

Soy, repito, ante todo un idealista. Malditos sean estos razonamientos, si el corazón está seco, si sólo los labios murmuran palabras que no me conmueven.

Tengo miedo de que si limitamos la discusión exclusivamente a la ciencia y la razón, si combatimos sistemáticamente la impulsividad de los individuos, lleguemos a matar en nosotros el ideal y el culto a la belleza.

*Esto es lo característico de una lasitud de los razonamientos cientificistas, de las teorías sociológicas. Lo que se manifiesta entre los anarquistas-individualistas es ante todo la voluntad de purificar su acción de todo compromiso social, de hacer de la personalidad dueña de su actitud, en seguida la aspiración de esta individualidad a refrescarse en las fuentes de la intuición y de la armonía.*²³⁶

Quizá una de las facetas que más interesan del anarquismo individualista sea su posición frente a la clase obrera, ya que en buena medida determinaría los cauces ideológicos de la conducta de Atl frente a los movimientos obreros durante el carrancismo Colomer analiza en la misma sección el tema obrero:

El despertar anarquista obrero. Éste es un título de revista que me asombra. Cómo se pueden unir para crear una fórmula estos dos epítetos: anarquista-obrero. Se puede ser obrero aunque se sea anarquista; será sin duda una dura necesidad, un remedio para salir del paso, un expediente malo como todos los expedientes, pero del que no se presumirá para definirse con él. Un anarquista no puede enorgullecerse de ser obrero, como tampoco de ser patrón, o de ser un ladrón, aunque en este último estado haya ciertos actos destructivos que, al provocar un desequilibrio social, puedan dar al anarquista que se entrega el gozo de luchar y la sensación de su revuelta.

“Anarquista obrero”, ¡vaya sinsentido!²³⁷

²³⁵ André Colomer, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal 1er avril, 1913, première année, No 4, p 4 (*Mercure de France* 16 de marzo, 1913)

²³⁶ *Ibidem* (*La Anarquía*, números del 20 al 27 de marzo de 1913) El subrayado es del autor, p 4

²³⁷ *Ibidem* (*El despertar anarquista obrero*), p 4

Para Colomer fue útil analizar la revista *La idea libre*, donde se precisa la antinomia entre el individuo y el sindicato con el propósito de cerrar de manera categórica el tema, dentro de los principios del anarquismo individualista:

En *La Idea Libre*, revista mensual de “Educación social”, se cierra un debate sobre el “*Sindicalismo y el individualismo*” y en respuesta a la tesis de nuestro amigo Manuel Devaldes, que a mi parecer peca de social, de solidarizante, André Lorulot demuestra, en una argumentación apretada y convincente, las antinomias entre el Individuo y el Sindicato. Concluye diciendo que el individualista puede ir al sindicato pero a condición de no creer en el sindicalismo y no ver en él más que una actitud individualista combativa, como en cualquier otra agrupación social ²³⁸

Otro de los temas que Colomber revisa es el tema del derecho legal en la “moral anarquista”, que interesa particularmente ya que permite relacionarlo con el concepto de justicia en la tesis del socialista humanista Jean Jaurès, cuya postura —como lo señaló en su momento Paul Lafargue— se aparta de la tesis ortodoxa del marxismo ²³⁹

Aprecio mucho los artículos de Manarf, expresan en un lenguaje claro y vigoroso ideas de un individualismo integral, totalmente desprovistas de confusiones. Su artículo titulado *El derecho de vivir y el Único* es una sólida crítica de la “moral anarquista”, que después de haber destruido el derecho divino, rechazado el derecho legal, siente la necesidad de constituir, de reconocer un “derecho de vivir natural e imprescriptible” “La idea de derecho conlleva restricción. Ahora bien, yo no acepto ninguna. No tengo ni derechos ni deberes que establecerme”. Así concluye

¡Oh escrupulosos que os proclamáis así individualistas y aun sentís la ridícula necesidad de legitimar vuestros actos! No sois vosotros, para vosotros mismos, el centro del mundo, el Único? Y desde el momento en que se es el Único, ¿no son todos nuestros actos legítimos a priori? Entonces de qué sirve legitimar, de qué sirve el derecho? En cuanto a mí, sin preocuparme más de la legitimidad y del derecho —esas pamplinas metafísicas— ni quiero imponerme reglamentos, ni quiero aceptarlos de los demás. Haré o trataré de hacer todo lo que me plazca. Toda sociedad donde haya derecho será mi enemiga. Para que una sociedad me satisfaga, será necesario que no me proponga ninguna restricción. a ella le corresponde hacer inútiles los actos antisociales mediante la ausencia de los actos juzgados por mí antiindividuales. ²⁴⁰

En síntesis, los anarcoindividualistas se identifican entre sí por su “alma” independiente, refractaria, con orgullo, amor por la lucha y la revuelta; éstos son todos elementos ejemplares

²³⁸ *Ibidem* (La Idea Libre), p 4

²³⁹ Diccionario Enciclopédico Santillana, Madrid, p 797 “Lafargue, Paul (Santiago de Cuba 1842, Draveil, París 1911) Político y escritor francés. Yerno de Karl Marx, fue un destacado propagandista de la ideología marxista y su introductor en España. Colaboró en el periódico *La Rive Gauche* de París y en obras como *El socialismo y la conquista de los poderes públicos* (1899) Y *El socialismo y los intelectuales* (1905), publicada en Madrid.”

que se encuentran condensados en el párrafo conclusivo del artículo de Atl sobre *La Belleza de París*: “En mi opinión, más que en el arte, más que en los placeres del pasado, la belleza de París está en la extensión de la libertad; en la libertad que permite el desarrollo de la individualidad y que hace de esta ciudad radiante un crisol donde el hombre funde todas las audacias de su razón. ¡Hagamos frente a los bárbaros! Hagan sitio a la belleza luminosa de París”²⁴¹

Jean Jaurès y el socialismo humanista.

Además del anarquismo individualista, el socialismo de Jean Jaurès fue la otra vía ideológica que influyó en Atl durante su estancia en París. Por ser un defensor incansable de la justicia en las sociedades modernas, a Jaurès se le vinculó con el socialismo humanista. Sin embargo, su acercamiento al marxismo fue gradual. En 1894, en su discurso “Idealismo y materialismo en la concepción de la historia” debate con Paul Lafargue al reiterar que la “concepción materialista de la historia no impide su interpretación idealista”. Lo que Lafargue rechaza de manera enérgica es la idea de justicia de Jaurès: dar a cada uno lo suyo, asegurar a cada hombre una libertad únicamente limitada por la libertad igual y equivalente de los demás individuos no se desvincula de los propósitos de una sociedad individualista ni de la existencia de la propiedad individual; punto fundamental y contradictorio de la sociedad capitalista²⁴²

Estos dos aspectos pueden reflejar las afinidades y discordancias entre el anarquismo individualista y el socialismo humanista de Jaurès: ambos inyectan una concepción idealista en sus tesis sociopolíticas; pero las ideas del derecho y, por ende, de la justicia, son divergentes, ya que para los primeros, la “moral anarquista” veta la idea de derecho por

²⁴⁰ André Colomer, *Opus cit.*, (*La Anarquía*, números del 20 al 27 de marzo de 1913), p 4, El subrayado es del autor

²⁴¹ *Ibidem*, 1 de marzo de 1913, No. 2, p 4

²⁴² Jean Jaurès, *Los orígenes del socialismo alemán*, prólogo de Lucien Goldmann, Editorial Laila, Barcelona, 1974, pp 9-24.

restrictiva, mientras que para Jaurès la justicia es un valor universal y supremo que permite alcanzar la igualdad en la sociedad socialista.

¿De qué manera se acerca el Dr. Atl a Jean Jaurès? En su libro *Planos en el tiempo*, Roberto Montenegro comenta el interés que el socialista francés despertó en Atl al emprender la resistencia contra el régimen de Victoriano Huerta desde París:

De pronto oí unos rudos golpes en la puerta que me hicieron pensar en la llegada de algún acreedor rezagado. Pero no, era el Dr. Atl en persona que como vendaval, siempre de prisa y con su grata sonrisa y su sólido optimismo, me dijo: —Vengo a que me invites a desayunar y entre tanto te contaré cosas interesantísimas sobre la Revolución.

A veces llegaba por la noche y me llevaba a unos pequeños cafés que estaban a la espalda del Panteón, donde una turba de rusos desterrados hablaban a gritos [sobre] la situación de Rusia, y seguramente algunos de entre ellos fraguaban la revolución rusa del célebre Octubre. Otras veces me llevaba a la isla de San Luis para oír los discursos enardecidos del gran Jaurès, y después volvíamos acompañados de desconocidos, cantando La Internacional, hasta que la policía desbarataba los grupos con aquella galantería tan francesa, ante la cual no había más remedio que alejarse llenos de sabia conformidad.²⁴³

Jean Jaurès era el hombre capaz de “hacer saltar el alma de todo un pueblo unido en una misma emoción”,²⁴⁴ según Romain Rolland: de arrastrar “a esas multitudes de proletarios, entusiasmadas por los grandes sueños que Jaurès evocaba de lejanos horizontes” “Hombre de cara gorda, serena y alegre, de gran oso barbudo”, fue el ideólogo a quien siguió el Dr. Atl durante su estadía en París. Republicano burgués, evolucionó al socialismo después de conocer la obra de Marx; esta preparación teórica lo fortaleció para unir a todos los socialistas franceses en 1905. Como periodista, fundó *L'Humanité* — periódico en el que el Dr. Atl asegura haber colaborado—, cuyas páginas ocupa para luchar contra la prensa capitalista de la democracia burguesa.²⁴⁵

Jaurès se pronunció públicamente en el *affaire* Dreyfus, que llevó al poder a los radicales, y fundó una “república de profesores”. Fue defensor de que el pueblo armado reemplazara a

²⁴³ Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*, México, 1962, pp 49-59.

²⁴⁴ Romain Rolland, citado por Josep Fontana, en la introducción de *Causas de la Revolución francesa*, de Jean Jaurès, Grupo Editorial Grijalbo, 2a ed., Barcelona, 1982, pp 7-8

²⁴⁵ *Idem*

los ejércitos permanentes y sostuvo una enérgica resistencia contra la amenaza de la guerra mundial. El 31 de julio de 1914 fue asesinado por Raoul Villain.

Con todo y los puntos de vista discordantes de la filosofía política de Jaurès frente al marxismo ortodoxo, fue un pensador que impresionó al Dr. Atl durante su estancia parisina. ¿Por qué interesa a Atl particularmente el socialismo humanista?

La Revolución Mexicana y los mexicanos en París.

Murillo vivió el ocaso del porfiriato con todas sus contradicciones políticas y sociales, que desembocan en el estallido de la Revolución el 20 de noviembre de 1910; y aun se encontraba en México durante los primeros meses del gobierno interino de Francisco León de la Barra. Cuando Francisco I. Madero asume el poder el 6 de noviembre de 1911, Atl ya estaba en París. El epílogo del gobierno maderista solamente le llega a Atl a través de las noticias esporádicas que se recibían en París: las rebeliones de Bernardo Reyes y de Félix Díaz contra el régimen constitucional; la unión de reyistas y felicistas para dar un golpe militar en enero de 1913; las tibias medidas de Madero frente a las amenazas de sus enemigos; la aprehensión de Madero y Pino Suárez el 17 de febrero; la sucesión del Pacto de la Ciudadela entre Félix Díaz, Huerta y el embajador estadounidense Wilson, por el que desconocen al Presidente y al Vicepresidente; el asesinato de Gustavo Madero; la renuncia de Madero y Pino Suárez presentada por Lascuráin ante la Cámara de Diputados, y por último, el asesinato de estos dos, acaecido la noche del 22 al 23 de febrero de 1913.²⁴⁶ En los meses sucesivos llegaron a París noticias alarmantes de la situación política en México, que había caído en manos del “monstruo sanguinario”, como Atl y su grupo conspirador llamaban a Victoriano Huerta. Así lo resume Atl:

En marzo de 1913 llegaron a París las primeras noticias de los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en México: asesinato del Presidente y del Vicepresidente de la República,

²⁴⁶ Berta Ulloa, “La lucha armada”, en *Historia general de México*, El Colegio de México, edición 2000, México, pp. 776-778.

usurpación del poder por el general Victoriano Huerta y protesta del gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, por los atentados cometidos. Ese levantamiento fue apoyado inmediatamente por la voluntad nacional y los representantes de México en el extranjero se vieron obligados a asumir una actitud muy definida en pro o en contra de la usurpación.²⁴⁷

Interesa aquí conocer las dos versiones de un mismo hecho histórico: la de Roberto Montenegro, y la del Dr. Atl, quien inmediatamente se suma desde el extranjero al gobernador de Coahuila Venustiano Carranza en su repudio del gobierno usurpador del general Victoriano Huerta, y se organiza para oponerse, entre otras acciones, a un empréstito que México había solicitado del gobierno francés

El Lic. Miguel Díaz Lombardo, ministro de México en París, fue el primero en adherirse a la protesta carrancista -Narra el Dr. Atl- Hizo un llamado a varios mexicanos residentes en la Ciudad Luz y les propuso la formación de un comité para sostener la Revolución que se iniciaba en el estado de Coahuila Luis Quintanilla, Lizardi, Barreda y yo formamos este comité presidido por el ministro de México.

Nuestro primer objetivo fue contrarrestar la propaganda que el gobierno de Huerta estaba llevando a cabo en París, sostenida con mucho dinero y con la influencia de algunos personajes mexicanos, como Limantour, De la Barra, Ernesto Madero —tío del Presidente asesinado y enemigo de nuestro comité— que tenían gran influencia en los círculos políticos y financieros de la capital francesa

Nuestra situación económica, el desconocimiento de los hombres que habían iniciado la Revolución contra el régimen usurpador, y la falta de noticias directas de México, nos ponían en una situación muy difícil para obtener ventajas o para desarrollar una propaganda efectiva. Sin embargo, consideramos que los contactos que Barreda y yo habíamos obtenido en los círculos literarios, artísticos e intelectuales de París podrían servirnos de punto de apoyo para iniciar nuestra labor²⁴⁸

La posición de Roberto Montenegro frente a las alarmantes noticias sobre México era otra:

En México, en mi lejano México, las cosas andaban cada día peor. Huerta se había adjudicado el poder y seguía en una lucha terrible contra los que levantaban el pendón de Madero. El usurpador cometía toda clase de crímenes contra aquellos héroes sedientos de libertad. De estos últimos habían llegado a París cuatro o cinco que tratarían por cualquier medio de alcanzar el triunfo. El Dr. Atl y sus compañeros escogieron mi estudio como lugar adecuado para hacer sus misteriosas juntas conspiratorias. Yo les cedí mi estudio con el mayor placer; pero me exigieron que en sus sesiones me alejara y no dijera a nadie una sola palabra de sus reuniones. Sin embargo, les servía alguna vez para llevar al telégrafo unos telegramas en clave que me costaban algunos francos; otras veces llevaba a la imprenta cuartillas para un periódico que era el alma de la revuelta. Las noticias sobre los asesinatos y las acciones sin nombre que perpetraba el gobierno fraudulento de México asombraban al mundo, y me torturaban despiadadamente. El doctor, lleno de optimismo, con esa imaginación que siempre ha conservado, me contaba hechos salpicados de perfectas mentiras, que a fuerza de repetir las

²⁴⁷ Dr. Atl, FRBN, Ms. Dr. Atl, "La Revolución Mexicana y los mexicanos en París", caja 2a, 9 fs., sin fecha.

²⁴⁸ *Idem*

llegaba a creerlas. Su constante pasión por la libertad, su eterno anhelo por la lucha, lo hacían alejarse temporalmente de su sino, que era el arte ²⁴⁹

Ciertamente las noticias que llegaban desde México debían “torturar despiadadamente” no sólo a Montenegro, sino al propio Atl. Después de la Decena Trágica, Victoriano Huerta se apropia del poder e inicia su gobierno dictatorial el 20 de febrero de 1913; permanece en la presidencia por diecisiete meses.

Las maniobras de las que se valió Huerta para conservar el poder contaron con la anuencia de la alta burguesía, deseosa de apoyar a un nuevo gobierno que diera fin a los años aciagos del pasado inmediato. Huerta nombró a sus incondicionales en el gabinete, persiguió a sus adversarios y mandó asesinar a sus enemigos políticos: a los diputados Néstor Monroy, Adolfo C. Gurrion, Manuel Origel y Serapio Rendón, al senador Belisario Domínguez, a Abraham González en Chihuahua, al general Gabriel Hernández, al periodista Alfonso Campos Ortiz, al poeta nicaraguense Solón Argüelles y a una centena más después de aplicarles la ley fuga. Clausuró a la prensa independiente. Disolvió el Congreso de la Unión el 10 de octubre de 1913 y arrestó a un grupo considerable de diputados, so pretexto de que se extralimitaban en sus funciones. “Además asumió facultades extraordinarias en los ramos de Guerra, Hacienda y Gobernación; ratificó que las elecciones generales se efectuarían el 26 de octubre, y que el Congreso que resultara electo se instalaría el 20 de noviembre para calificar la elección presidencial” ²⁵⁰

A través del Comité, Atl se involucró en varias acciones para resistir desde París al gobierno usurpador huertista:

El Comité acordó iniciar con la mayor rapidez una propaganda en la prensa parisiense. Esta vez la mayor parte de los periódicos y de las revistas nos abrieron las puertas: se trataba de los intereses del pueblo francés que no parecían bien defendidos al lanzar el empréstito [que Huerta había solicitado al gobierno francés]

Varias veces, los directores de la revista *Les Hommes du Jour* habían conversado conmigo sobre la Revolución, pero siempre rehusaron mi colaboración. Yo había agotado mis argumentos, pero alguien me envió de México —y llegó muy oportunamente— un retrato, una fotografía del general usurpador, en que aparecía el militar con todas sus características físicas

²⁴⁹ Roberto Montenegro, *op cit.*, pp 50-51

²⁵⁰ Berta Ulloa, *op cit.*, pp 780-781

de hombre feroz, primitivo, bárbaro. Con ella en la mano me dirigí a la revista y dije a un grupo de redactores: "Éste es el hombre que usurpó el poder en México." "¡Qué argumento!", dijeron, "la publicamos. Pónganle usted un pie y escriba un comentario." La fotografía y el comentario causaron sensación. Obteníamos el primer éxito. Dos días después, el *New York Herald*, edición parisiense, me hizo una larga entrevista sobre el movimiento revolucionario de México, y muy especialmente sobre los hombres que habían usurpado el poder, a los cuales yo conocía profundamente. Los resultados de la entrevista fueron sensacionales, porque el *New York Herald*, gozaba de gran prestigio, no sólo entre el público sino en las esferas oficiales. Pero estos éxitos no eran suficientes. Se necesitaba intensificar nuestro esfuerzo.²⁵¹

Por otro lado, el Dr. Atl conocía hasta en los resquicios más íntimos la personalidad de Victoriano Huerta, como lo dicen los documentos de su archivo personal:

Huerta era un militar de carrera, hombre muy disciplinado, extremadamente astuto, de férrea voluntad, callado. Su complexión robusta, su tipo indígena —era huichol nacido en las serranías de Nayarit— le daban un carácter, un aspecto de un hombre inmovible. Pero esa firmeza oscilaba frecuentemente bajo la acción del alcohol. Huerta era un borracho. Si no lo hubiera sido, la Revolución no lo hubiera derrocado, o por lo menos hubiese costado mucha sangre y mucho dinero quitarle el poder que tan villanamente había adquirido.

Aparte de su disciplina militar, lo que había adquirido en su carrera de ingeniero, lo llevaron siempre a organizar su política con precisión, siguiendo el sistema de sus trabajos geológicos, hidráulicos y topográficos, muchos de ellos de primera importancia, como los que llevó a cabo en Sonora para localizar los ríos en las vastas regiones montañosas del estado. Pero después de una trayectoria brillante o de un plan político, malévolo pero bien conocido, Huerta caía, naufragaba en un mar de alcohol falsificado.

Antes de 1913, en 1904, lo conocí en el sanatorio del Dr. Urrutia, durante un período muy aciago de su vida, enemistado con el gobierno, debatiéndose en la pobreza. Era entonces coronel y había sido separado de su puesto de comandante en Chilpancingo, donde el Dr. Urrutia ejercía su profesión, y dado de baja en el ejército. En aquella ciudad el médico y el militar entablaron una amistad interesada que no podía ser sincera porque ambos eran muy desconfiados, muy ladinos, incapaces de un acto sincero.

Durante mucho tiempo, repudiado por todos, Huerta vagaba por las calles de México como una sombra, pidiendo a los amigos un tostón para emborracharse —a Rafael Zubarán, eximio abogado, se lo pedía casi todos los días. Su antiguo compañero Urrutia, que había ya ascendido muy firmemente en los campos de la medicina y que dirigía una clínica de primer orden, supo de su amigo, lo puso bajo su tutela y trató de que el río de tequila que desembocaba constantemente en la ancha boca del militar, cesase su curso. No lo logró. Sujeto a un rígido tratamiento [bajo] los consejos del ilustre médico el militar violaba todas las noches las órdenes de su amigo y protector. Nunca faltó quien introdujese de contrabando una o dos botellas de tequila, que se ocultaban cuidadosamente en algún lugar inaccesible.

Yo compartía con Huerta el cuarto donde había sido confinado, pero nunca tuve la intención de impedir que el militar dejase de beber. He sido partidario de que todo el mundo haga lo que se le dé la gana, y no iba yo ahora a convertirme en fraile predicador ante un dipsómano que había destrozado él mismo sus grandes cualidades.

En ese cuarto nació mi amistad con Huerta y pude conocerlo caído, sin voluntad para regenerarse, pero se regeneró. El Dr. Urrutia hizo el milagro, y una vez realizado, el indio de

²⁵¹ Dr. Atl, FRBN, Ms. Dr. Atl, "La Revolución Mexicana y los mexicanos en París", caja 2a, 9 fs.

Xochimilco trató de comprometer al indio huichol en su complot contra el Gral. Díaz, entonces Presidente de México, intocable, invulnerable, firmemente sentado en una silla inamovible.²⁵²

Pero no sólo a Huerta le conocía sus debilidades más íntimas; Atl también trató de cerca al Dr Aureliano Urrutia, quien habría de ocupar el Ministerio de Gobernación en el gobierno huertista:

Urrutia, de cepa náhuatl, tenía también todas las características de su raza: clara inteligencia, prodigiosa memoria y todavía más prodigiosa habilidad manual, propia del indio. Era persuasivo, prudente. Este hombre tan eminente colaboró con el general Huerta como ministro de Gobernación en su gabinete, pero llevó a su ministerio una táctica de cirujano: aplicó a la política métodos operatorios, pero sin anestesia. La sangre de la clínica continuó corriendo, manando de los cuerpos de sus enemigos políticos sin que hubiera nadie que la restañase, hasta que llegó la Revolución y eliminó al militar que había asesinado al Presidente y al Vicepresidente de la República —Madero y Pino Suárez—, y al médico que llenó de cadáveres la ciudad de México, contrariando su misión de salvar la vida donde la muerte amenazaba.

Estos dos hombres que dirigían la política de México se coludieron para comprometer a México en un empréstito que hubiera sido una carga para la nación.²⁵³

Sobre las pretensiones del gobierno huertista respecto al empréstito agrega Atl:

El comité comenzó la publicación de un diario, escrito en francés y dirigido por mí y por Barrera, intitulado *La Révolution au Mexique*, que tuvo una gran difusión en ciertos medios políticos y especialmente en los financieros. Esto último porque nos fue dable obtener noticias de Londres y de Nueva York relacionadas con un proyecto de empréstito que el general Huerta pretendía lanzar en París.

En abril de 1914 llegaron, contemporáneamente al Gobierno Francés y a mí, esas pretensiones del general Huerta que oficialmente solicitaba un empréstito por \$250 000,000.00 de francos. El telegrama que me dio a mí la noticia estaba suscrito por el secretario de Gobernación del gabinete del general Huerta, Dr. Aureliano Urrutia, y decía textualmente: "Compadre —yo era compadre del Dr. Urrutia por haberle bautizado a varios de sus hijos en México—, usted que tiene tan buenas relaciones en París, por patriotismo debe ayudar a nuestro gobierno para obtener el empréstito que hemos solicitado en Francia por 250 millones de francos, y [para] las gestiones que sean necesarias le sitúo 120,000 francos. Gracias por su ayuda" Rehusé el dinero.²⁵⁴

En este pasaje de la resistencia de los mexicanos en París contra el usurpador Huerta, cobra relevancia la presencia de Jean Jaurès en el movimiento. Atl le pide su apoyo moral para evitar que se otorgue el empréstito antes mencionado:

Me presenté con el telegrama [ante] Jaurès, que en aquellos momentos — y en muchos anteriores y posteriores— tenía una influencia política inigualable en Francia y en el extranjero. Le traduje el telegrama, le hice una explicación del carácter de la Revolución Mexicana, y rogué al gran Tribuno que nos ayudase. Enseguida me dijo: "Estoy con la

²⁵² *Idem*.

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ Dr. Atl, FRBN, Ms. Dr. Atl, "La Revolución Mexicana y los mexicanos en París", caja 2a, 9 fs.

Revolución, pero usted debe ver a Clemenceau, Presidente del Consejo, para que podamos coordinar nuestros esfuerzos y evitar este atentado.²⁵⁵

El apoyo de Jaurès no es poca cosa, ya que no fue la distancia el factor que los llevó a magnificar —tanto a Montenegro como a Atl— las noticias que arribaban desde México a la capital francesa. Si bien no se puede dudar de la participación de Atl en la resistencia desde el extranjero, debe reconocerse que fue teñida por su particular entusiasmo y una buena dosis de mitomanía, como lo advierte el propio Montenegro:

El Dr. Atl en aquella época era (sigue siendo) un verdadero torbellino de actividades; su conexión con sus aliados en México no le daba un momento de descanso y yo no sé qué milagros hacía para sostener la lucha hacia el seguro triunfo que más tarde alcanzó. Decía que había comprado quien sabe cuántos aviones de guerra, tanques, armamento de toda clase y parque, mucho parque para terminar con la horrible situación de nuestro México, en poder del “monstruo sanguinario”, como llamaban los conspiradores a Huerta. Si bien fueron ciertos los hechos que relato, muy bien pudieron haber sido sanas mentiras; para el caso es lo mismo, pues afortunadamente pronto se olvida tanto la verdad como la mentira.²⁵⁶

Otro personaje que dio su versión sobre el mismo acontecimiento fue José Vasconcelos, quien lo deja consignado en su libro *La Tormenta*. Allí narra que alrededor de Díaz Lombardo, ministro en París del gobierno maderista, se organizó la resistencia contra el huertismo con los mexicanos residentes en París. Dicho grupo lo conformaron Sánchez Azcona, el ex secretario particular de Madero, y Luis Quintanilla, quienes luchaban para impedir que se otorgara a Huerta el empréstito solicitado al gobierno francés. Para ello, se pidió apoyo a “un diputado socialista” —Jaurès—, y el propio Vasconcelos publicó en el periódico *L'Humanité* un texto que difundió la situación político-económica de México. Junto con estas acciones se elaboró una hoja volante redactada por el propio Vasconcelos y por Sánchez Azcona. Atl quedó encargado de su impresión y de la denominación del documento: *La Révolution au Mexique*. En *La Tormenta*, Vasconcelos marca su distancia ideológica con Atl desde esos remotos tiempos, distancia que se iba hacer más contundente y drástica con el correr del tiempo:

²⁵⁵ *Idem.*

²⁵⁶ Roberto Montenegro, *Opus cit.*, p 51.

En los últimos días se nos había agregado este curioso sujeto de la bohemia internacional, el Dr Atl, que en México se llamó Gerardo Murillo. Pero habiéndose dedicado a la pintura, consideró más prudente prescindir de los riesgos del homónimo. Y aunque criollo, buscó apelativo azteca: *Atl*, agua, y se puso a pintar volcanes de México en el estilo japonés del Fuji Yama, aprovechando la boga del momento en París. Además, se decía muy revolucionario. Durante todo el maderismo se había quedado en Francia disfrutando la pensión que le giraba un gobernante porfirista, en consecuencia, se mostraba más radical que nosotros. Madero no había sabido hacer revolución. Ahora debía hacerse revolución de verdad. En fin, era un predestinado del carrancismo, y anticipaba casos como el de Diego Rivera y su comunismo, pero por lo pronto, y en mi presencia, se mantenía disciplinado y servicial.²⁵⁷

Lo importante no es puntualizar a qué grado llegó el protagonismo y la imaginación del Dr Atl, para adjudicarse el liderazgo de la resistencia contra el gobierno huertista y atreverse a divulgar la compra del material bélico con el propósito de combatir al usurpador. Sí interesa dilucidar a través de su prosa, o bien de los testimonios de personajes que convivieron con él durante esos años en Europa, aquellas líneas de pensamiento que se hacen patentes a su regreso a México, cuando participa de manera importante en la etapa constitucionalista.

En síntesis, se pueden advertir dos planos de participación del Dr Atl a lo largo de su segunda estancia en Europa: en el artístico no varía su interés por el impresionismo y el postimpresionismo como la única vanguardia que tiene validez formal a nivel lumínico y cromático; por lo mismo rechaza con vehemencia al cubismo por reducir sus conceptos estéticos a un constructivismo plástico, descuidando la paleta y empobreciendo sus productos artísticos hasta llegar a equiparlos con el “arte bárbaro”. El mismo tono crítico utilizó para analizar al futurismo, reduciendo sus raíces al “Fony Paper” estadounidense, aunque reconoce mayor rigor teórico a sus propuestas vanguardistas, de donde retoma conceptos generales que validará bajo una nueva óptica, tanto a nivel urbanístico²⁵⁸ como pictórico, en sus futuros “aereopaisajes”.

²⁵⁷ José Vasconcelos, *Opus cit.*, pp. 495-498.

²⁵⁸ *La Città nuova* futurista respondía a la dinámica de la vida industrial, en la que tenía cabida la clase proletaria, concepto acorde con la línea política anarco-sindicalista marinettiana, de principios del siglo XX. Por el contrario, la *ciudad internacional de las artes* concebida por Atl, sería el espacio permanente que albergara a los hombres de “talento artístico y científico”, resguardados de los movimientos políticos y

En el plano de la filosofía política, Atl deja atrás su epidérmico acercamiento con el anarcosindicalismo soreliano y con el maximalismo ideológico de su maestro Enrico Ferri de la primera estancia romana, para acercarse en París, en este segundo lapso, vía los poetas modernistas y sus colegas de la revista *L'Action d'Art*, a la encrucijada ideológica del anarcoindividualismo y el socialismo humanista de Jean Jaurès, que van así definiendo su personalísima formación sociopolítica: nacionalista, republicana y liberal, antimilitarista y anticlerical. Éstas son, como veremos, las líneas de pensamiento que normarán sus acciones durante el periodo carrancista, a su regreso a México en junio de 1914.

En el artículo “Se impone una orientación”, publicado en *L'Action d'Art*, Atl concluye con una visión pesimista del mundo actual, y ofrece sus posibles vías de solución: “Se impone una orientación. La acción integral de nuestro yo no puede manifestarse en las condiciones actuales de la vida.

Hay, pues, que actuar fuera de la acción burguesa, eclesiástica u oficial, en una palabra, de la acción social, si queremos llegar a concentrar toda la fuerza del pensamiento, la voluntad y el conocimiento en una obra de belleza”²⁵⁹

sociales, en beneficio de sus productos creativos que redundarían en bienestar de la humanidad; este pensamiento se vinculaba con el anarquismo individualista que profesaba Atl.

²⁵⁹ Dr. Atl, Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal 15 février, 1913, première année, No. 1, p. 1, “Aglomerados en los cafés de los que salen para exhibir su producción en una feria oficial, sepultados bajo la corriente del oro que pasa sin tocarlos y que se aleja de ellos para ir a encender guerras, construir nuevas ciudades, encauzar a los ríos en canales, dividir los continentes. Perdidos entre el rumor de las creencias que se derrumban y los lejanos ecos de la ciencia, víctimas de las teorías que no conocen a fondo, sin fe, sin amor, sin metas, sin el conocimiento de su yo. Sin poder discernir cuál debiera ser su actitud en este momento de renovación universal, sin poder determinar dónde está su fuerza, cuál es el estado de su fuerza, de su sensibilidad en el actual conflicto de los intereses económicos, de los sordos esfuerzos para restaurar antiguos cultos o de las constataciones despiadadas de la ciencia que han desconcertado la conciencia ancestral.”

V.- ¿Cómo se determinó su vocación? ¿Cual vocación?

Después de un acuerdo del Comité de Resistencia en París, se decide que el Dr. Atl regrese a México y tome contacto con Carranza y los constitucionalistas, con el propósito de derrocar al gobierno de Victoriano Huerta. En su viaje de retorno pasa por Washington y se pone en contacto con la Junta Revolucionaria

El Comité opina que debe nombrarse a uno de sus miembros para tomar contacto directo con Carranza y los constitucionalistas. Se elige al Dr. Atl y como no hay dinero se hace una subasta de sus cuadros y se emprende el viaje. El Dr. Atl llega a Washington y por medio del Dr. Ling se obtiene una entrevista con el Presidente Wilson completamente estéril. Así son la mayor parte de las entrevistas políticas: escenas teatrales, sin consecuencia de ninguna clase.²⁶⁰

En los documentos autobiográficos dictados en tercera persona, Atl refiere una entrevista con el Presidente Woodrow Wilson con el propósito de conseguir apoyos externos

Atl: Vengo en nombre de los grupos de estudiantes, de hombres de ciencia y de periodistas de París, de Berlín y de Roma a decirle a usted que ellos apoyan a la revolución constitucionalista encabezada por Carranza, y que verían con gusto o más bien que considerarían de mucha importancia que usted dijese algo de esa Revolución "Wilson. "Yo siempre he tenido gran simpatía por ese movimiento popular. Diga usted a sus amigos que yo simpatizo con él... Diga a esos directores que el gobierno de los Estados Unidos no se opondrá nunca a la Revolución."²⁶¹

Es llevado a una delegación por andarse paseando desnudo, en medio de una tempestad, por las calles de Washington. Cambia de nombre [por el de] Giorgio Stello.²⁶²

El Dr. Atl se embarca en Nueva York en el *Vester Wald* para dirigirse a Veracruz, en el trayecto pasa por La Habana y allí toma contacto con los políticos prominentes de la isla; para continuar su viaje hacia Puerto México

El gobierno de Huerta tiene conocimiento del viaje [del Dr. Atl], y la guarnición de Puerto México recibe órdenes de apresarlos y de vigilarlos. El capitán del *Vester Wald* interviene con el equipo del barco y lo salva, separándose de su ruta y lo conduce a Veracruz. Viaje de Veracruz a México lleno de incidentes trágicos. En Veracruz toma conocimiento de que Huerta prepara su salida de la capital —el 15 de julio de 1914— Llega a México cuando Huerta había salido y se encuentra con el Presidente provisional Francisco S. Carbajal.²⁶³

²⁶⁰ Dr. Atl, *FRBN*, Ms. Dr. Atl, caja 1, 23, 3 fs., sin fecha

²⁶¹ Dr. Atl, *Ibidem*, *Apuntes para la autobiografía del Dr. Atl. (Chocante)*, Ms. Dr. Atl, caja 6, 1-2-3, 16 fs., sin fecha

²⁶² *Idem*.

²⁶³ *Idem*

El 13 de agosto de 1914 Francisco S. Carbajal entrega el cargo de Presidente interino al secretario de Guerra Refugio Velasco. Así, los adversarios de Carranza se rinden incondicionalmente con la firma de los Tratados de Teoloyucan. El 20 de agosto de 1914, los constitucionalistas desfilan por la ciudad de México; el general Álvaro Obregón la había ocupado cinco días antes y había cerrado el paso a las fuerzas villistas que también pretendían llegar a la capital.²⁶⁴

Resulta importante entender las causas por las que Atl apoya el constitucionalismo, ya que se nutren de la ideología que privó en él a su regreso a México en la segunda década del siglo XX, cuando se incorpora al movimiento revolucionario (Fig. 13)

Frente a los caudillos populares, zapatistas o villistas, el movimiento de Carranza presentaba ciertas ventajas: garantizaba la unidad nacional, fragmentada por el movimiento armado, mediante ciertas premisas sustentadas en una mayor organización que la que tenían sus contrincantes; pero además aseguraba a los sectores medios de la población, así como a la naciente burguesía comercial e industrial, un sustento legal en la Constitución, proclamada como la única vía para alcanzar el orden y la pacificación del país.

Para lograr la unidad nacional, Carranza fortaleció e intentó homogeneizar al cuerpo militar para reforzar su legitimación gubernamental. Por otro lado, creó alianzas no sólo con los sectores medios y con la burguesía, sino también intentó hacer ligas ventajosas con los grupos de obreros organizados en la Casa del Obrero Mundial y con los campesinos que apoyaban a los zapatistas, por recomendación expresa de Obregón y de Atl. “En el primer momento [del carrancismo] se trató de un liberalismo clásico, que defendía la libertad individual. ‘Las reformas sociales que exige el país deben hacerse, pero no prometerse en nuestro plan —decía Carranza—, ya que sólo debe hablar del restablecimiento del orden constitucional y del

²⁶⁴ Cfr. Berta Ulloa, *op. cit.*, pp. 793-797

1290-A



Fig. 13.- Carranza, Atl y algunos amigos del primer Jefe del Ejército Constitucionalista. Archivo Fotográfico del Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX.

imperio de la ley.' En el segundo momento enfatizó más los derechos de la sociedad o colectividad entera que los derechos individuales"²⁶⁵

Dentro de este diseño político de unidad nacional, se inscriben los acercamientos de Atl como representante del carrancismo a los movimientos campesino y obrero.

Pero situemos las acciones de Atl dentro del contexto nacional. A partir de marzo de 1914, se agudizaron las diferencias entre Carranza y Villa, a raíz de la orden emitida por este último de fusilar al general Manuel Chao, gobernador de Chihuahua; orden que fue enérgicamente reprimida por el propio Carranza. Los conflictos no pararon allí, ya que con la toma de Zacatecas el Jefe de la División del Norte nuevamente desafió la autoridad militar, jerárquicamente superior del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, si bien es cierto que transigió con el nombramiento del general Pánfilo Natera como gobernador y comandante militar de la plaza. Después de este triunfo militar, Villa se replegó a Torreón; allí aceptó firmar, el 8 de julio de 1914, el Pacto de Torreón, que permitía a Carranza dirigir al país *de facto*, aunque sin ser llamado presidente, sino Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo de la Unión.

El zapatismo

Una de las primeras acciones que emprendió Carranza fue buscar un acuerdo con el zapatismo. El 28 de agosto de 1914 envió una comitiva encabezada por el general Antonio I Villarreal y el licenciado Luis Cabrera a entrevistarse con Zapata en la ciudad de Cuernavaca, con el propósito de obtener el reconocimiento de Carranza como jefe máximo de la Revolución por parte del jefe sureño Emiliano Zapata. Atl se sumó a la delegación y narra el encuentro de una manera detallada y singular que difiere sustantivamente de la historia oficial.²⁶⁶ (Fig. 14)

²⁶⁵ Bertha Lerner *et al*, *El poder de los Presidentes Alcances y perspectivas (1910-1973)* Instituto Mexicano de Estudios Políticos, A C, México, 1976, p. 45.

²⁶⁶ Cfr. Berta Ulloa, *Opus cit*, p. 798. "El movimiento zapatista siempre fue independiente del constitucionalista, no obstante que desde 1913 se hicieron algunos intentos para unificarlos. En agosto de



Fig. 14.- "El General Zapata y el Dr. Atl" por Baltasar Dromundo del libro inédito *Episodios de la Revolución*, en "Ilustrado", 14 de febrero de 1929, p. 44.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al día siguiente, [28 de agosto] se pone en contacto con los revolucionarios que habían quedado en México, en la cárcel o escondidos, y entre todos se acuerda ponerse en contacto con Zapata para tratar de unirlo al movimiento dirigido por Carranza. El Dr. Atl parte a esa comisión pero todavía quedaba una gran fuerza federal en Xochimilco. El jefe de esa fuerza trata de aprenderlo en compañía de sus acompañantes, dos muchachos zapatistas y todos logran escapar. Camino a buscar a Zapata en la sierra, las primeras avanzadas zapatistas apresan al Dr. Atl y lo llevan con el jefe del sector, el general Abelardo González quien ordena inmediato fusilamiento de los prisioneros que son puestos frente a una roca. El general Abelardo González hace que los prisioneros entreguen todo lo que traían y los despoja de sus ropas. El Dr. Atl entrega todo, pero el general al coger un sobre amarillento y aromático se queda suspenso y pregunta qué es lo que contiene. El Dr. Atl contesta que es una flor que le dio su novia de París para que lo protegiera en sus viajes. El general abre el sobre ve la flor marchita, la huele, la coloca sobre la tierra y dice mirando al prisionero: "Qué grande es el amor". A ver muchachos no los fusilen, vénganse (sic) mi Doctor vamos a platicar. Lo coge del brazo mientras las fuerzas federales bombardean el campamento. Finalmente el general accede a escribir una carta presentando al Dr. con Zapata; y los tres prisioneros emprenden el camino. Llegan al campamento al anochecer después de que el ejército de Zapata había sufrido un terrible acontecimiento de derrota, pocas horas antes. La mayor parte de la tropa se había congregado en la Iglesia de San Francisco en la falda de un monte, había muchos heridos y algunos muertos. La llegada del Dr. Atl no podía ser más inoportuna. Sin embargo se apersonó con Zapata e inmediatamente iniciaron la conversación sobre el objeto de su visita. Todos los emisarios del ejército constitucionalista o los civiles que habían tratado con Zapata habían sido fusilados, pero Zapata lo escuchó muy atentamente durante dos horas, al cabo de las cuales lo cogió del brazo atravesando por entre los soldados heridos tendidos en el suelo, lo llevó hasta el fondo y subiéndolo al altar mayor se sentaron en el lugar que ocupaba el santo patrono de la iglesia. Allí se discutió largamente hasta el amanecer sobre la Revolución y los ideales de los grupos de campaña. Finalmente Zapata abrazó al Dr. y después de frases halagadoras bajaron juntos al centro de la iglesia donde tomaron una taza de café. Inmediatamente se redactó un acta donde se hacía constar la buena voluntad del ejército zapatista para unirse al de Carranza bajo determinadas condiciones. Ya entrada la mañana el Dr. y sus dos acompañantes salieron del campamento y tomaron el camino a México en medio de disparos de la artillería federal y de detenciones, rifle en mano de las avanzadas zapatistas. En Xochimilco las tropas federales volvieron a tomar prisionero al Dr. y sus acompañantes pero la intervención personal del general Ojeda los dejó libres.²⁶⁷

1914 había tres tendencias en el cuartel general zapatista: los antiguos miembros de la Casa del Obrero Mundial que estaban dispuestos a hacer concesiones para conseguir la unificación de los revolucionarios de principios y los anarcosindicalistas; el grupo que prefería el aislamiento, formado por Zapata y los jefes locales de Morelos, y el que encabezaba Manuel Palafox, hostil a cualquier arreglo. El tercer grupo acabó imponiéndose, de modo que cuando los constitucionalistas Juan Sarabia, Antonio I. Villarreal y Luis Cabrera, con el apoyo de los antiguos miembros de la Casa del Obrero Mundial, trataron de llegar a un avenimiento en Cuernavaca, estuvieron a punto de perder la vida ya que Zapata apoyó al grupo de Palafox, y exigieron que el Primer Jefe renunciara o que compartiera el poder con un zapatista; además debía entregarles la población de Xochimilco. Carranza rechazó las proposiciones zapatistas el 5 de septiembre de 1914, pues no eran base para un arreglo sino condiciones a un vencido."

²⁶⁷ Dr. Atl, FRBN, titulado *Apuntes para la autobiografía del Dr. Atl. (Chocante)*, Ms. Dr. Atl, caja 6, 1-2-3, 16 fs., sin fecha.

Lo que Zapata exigía para reconocer a Carranza como Jefe Máximo de la Revolución era que los constitucionalistas asumieran el *Plan de Ayala*. Esta condición consta en acta firmada por el propio Emiliano Zapata, en su calidad de general en Jefe del Ejército Libertador de la República Mexicana, por el Dr. Atl, por el general ingeniero Ángel Barrios y por el secretario, coronel Santiago Orozco; el acta se firmó en el Cuartel General de la Revolución, a los veintiocho días del mes de julio de mil novecientos catorce:

Presentes los C.C. General Emiliano Zapata, Jefe Supremo de la Revolución, y el Doctor Atl, el referido Doctor hizo presente al Jefe de la Revolución, que viene a su presencia con objeto de saber cuáles son las pretensiones de éste en lo referente al movimiento revolucionario de toda la Nación, a fin de ponerse de acuerdo, y que hace esta interpelación en nombre de los revolucionarios del Norte como Delegado que es de ellos y ver en qué forma puede procederse para lograr que el actual Gobierno entregue el poder a la Revolución; a lo que el aludido General Zapata contesta textualmente: "que todos los revolucionarios de la República reconozcan el Plan de Ayala, firmando un acta de adhesión, pues creo que es la forma única en que puede obtenerse la paz de la Nación. A continuación el Doctor Atl, a pedimento del Jefe de la Revolución, hizo constar que se adhiere en todas sus partes al Plan de Ayala, personalmente, protestando solemnemente defenderlo en la medida de sus fuerzas y de acuerdo con las circunstancias en que se halle"²⁶⁸

En otro comunicado firmado por el propio Atl, éste informa a Zapata que ya ha enviado el documento que contiene el plan agrario:

Hoy por la mañana salió un enviado especial que lleva al ciudadano Carranza el Plan de Ayala y sus rectificaciones, el acta que se levantó en la noche del 27 —y se firmó el día siguiente— y una carta mía en que hago una exposición sucinta del estado de espíritu de las tropas a su mando y de los propósitos de Ud. y de los jefes y oficiales del Ejército Libertador con quienes pude hablar durante las breves horas pasadas en las posiciones del Ajusco. ansío sinceramente que nuestros hermanos no se entrometan, es necesario que todos volvamos al trabajo fecundo, a la paz que permitirá a Ud. y a los hombres enérgicos que lo secundan, emancipar definitivamente a los pueblos a quienes, durante siglos han explotado ferozmente todos los gobiernos."²⁶⁹

Siguen las misivas entre Atl y Zapata, ofreciéndole aquél a éste lo que bien sabía no podía cumplir: armas, alimentos y soldados. Pero a pesar de la habilidad diplomática de Atl, persiste en Zapata y en sus hombres un dejo de desconfianza que el propio Atl intenta distraer: "Le

²⁶⁸ Archivo Histórico. Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM, Fondo Gildardo Magaña, caja 27, exp. 21, foja: 440, 28 de julio de 1914

²⁶⁹ AGN. Gpo. documental: Genovevo de la O., vol. 14, exp. 8, fs. 3. Carta del Dr. Atl a Emiliano Zapata, fechada el 29 de julio de 1914

ruego que no dé oídos a los chismes que los revolucionarios de última hora cuenten a sus oídos respecto de mí, y le suplico analice mis acciones para que vea cuál de ellas no tiende a sostener la causa de usted que es la causa de todos los pueblos.”²⁷⁰

Sin embargo, Atl hacía un doble juego. Mientras que intentaba hacer creer a Zapata de sus simpatías hacia el movimiento agrarista del Sur, otro era el sentir en las líneas que dirigía a Carranza: “El resultado de mis observaciones corroboró todos mis temores. El zapatismo es un fenómeno aislado sin relaciones inmediatas con el constitucionalismo. Yo aseguro a usted, Ciudadano Primer Jefe, que la intransigencia del ciudadano general Zapata y su gente, no podrá vencerse ni con astucia ni con amenazas.”²⁷¹

En el artículo *Cuando Atl espía a Zapata*, firmado por Raquel Tibol, la autora asienta:

En otro informe especial Atl revelaba que en los estados de Puebla, Morelos y Guerrero, Zapata contaba con 20 mil hombres armados, y en el Distrito Federal con otros 20 mil, e informaba detalladamente cuáles eran los contactos zapatistas y dónde se localizaban. Y terminaba aconsejando a Carranza: Sabiendo usted la verdad verdadera, será más fácil solucionar el conflicto que pudiere impedir si ellos toman la capital, como es posible, dentro de breves días.²⁷²

La animadversión que Atl mostró tanto por el zapatismo como por el villismo se hizo patente en una conferencia dictada el 4 de febrero de 1915 en el Teatro Ideal: [Atl] “utilizó palabras soeces para criticar las acciones de Francisco Villa y de Felipe Angeles, y sobre el zapatismo advertía: “Se ha convertido rápidamente en un peligroso elemento de reacción, por la ayuda directa que presta a la División del Norte.” Atl invitaba abiertamente a la destrucción del monstruo Villa y del monstruo Zapata, los Atilas del Norte y del Sur.”²⁷³

²⁷⁰ *Ibidem*, caja 16, exp. 1, fs. 17-19.

²⁷¹ Raquel Tibol, *Proceso*, “Cuando Atl espía a Zapata”, 6 de agosto de 1979, pp. 53-54.

²⁷² *Idem*.

²⁷³ *Idem*.

No queda, pues, duda alguna de la ideología que animaba en esos momentos a Atl contra el zapatismo y el villismo, pensamiento que no varió, no obstante la simpatía manifiesta en su etapa parisina por el socialismo internacional, que defendía la justicia e igualdad social, sobre todo de las clases marginadas. Con el paso del tiempo, las acciones del Dr. Atl se hicieron menos ambiguas, más consistentes con una política partidaria del Estado nación, que se estaba consolidando aun en medio de la lucha armada; su comportamiento respondía de manera coherente a la de un intelectual orgánico dentro del proceso nacionalista y revolucionario en el México de la segunda década del siglo XX.

La política cultural en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Las tareas oficiales apenas comenzaban para Atl. En agosto de 1914 Venustiano Carranza lo nombra jefe de propaganda en la ciudad de México. El 25 del mismo mes, después de que se reabrió la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y de que el C. Félix F. Palavicini²⁷⁴ fue promovido de su cargo de oficial mayor al de encargado del Despacho de la SIPBA, Atl recibe la designación de interventor de la Escuela Nacional de Bellas Artes. El 10 de octubre de 1914 es nombrado director de dicha Institución, responsabilidad en la que permanece por un lapso breve y crítico hasta el 10 de julio de 1915.

Cuando Atl toma posesión de su cargo como director de la ENBA, pronuncia su célebre y bien conocido mensaje teñido de preceptos anarco-individualistas:

Siendo enemigo de las instituciones académicas, cómo puedo presentar un plan de reformas o sugerir un currículum para un proyecto que juzgo pernicioso. Me encuentro en este dilema: por un lado, proponer que la Escuela sea destruida, por el otro, que sea convertida en un taller destinado a producir como cualquier taller industrial, o como todos los talleres de arte de todas las épocas cuando el arte florece vigorosamente.²⁷⁵

²⁷⁴ Félix F. Palavicini, *Mi vida revolucionaria*, Ediciones Botas, México, 1937. En este libro, el autor no menciona los planes conjuntos que desarrolla con Atl en la Secretaría a su cargo durante este periodo histórico.

En su *Autobiografía*, Siqueiros se refiere al mismo pasaje de la historia de la ENBA:

Su primera actitud fue llegar rápidamente, con aquellos diminutos pasitos que le eran habituales, al gran portón de dicha Institución educativa, para colocar en ella un papel blanco escrito con lápiz azul y en el cual espetaba la siguiente ultraabstracta oración: “¡También con los ladrillos se hace la Revolución!” Nosotros, los muchachos estudiantes, que esperábamos a Atl con verdadera angustia, viendo en él el principio de una nueva era para el arte en nuestra tierra, nos quedamos prácticamente inmobilizados. Los más optimistas dijeron: “Siendo de Atl, es bueno y basta”; sin embargo, dijo otro de nosotros, “no estaría por demás adivinar lo que realmente quiere decir”. Pero no hubo tiempo para aclarar estas cosas. ¿Qué quería decir el doctor Atl con aquello de que también con los ladrillos se hace la Revolución? ¿Que la Revolución se hace a ladrillazos también, o bien, que la Revolución es construcción, es edificación, es arquitectura? Y dicho todo esto en una Escuela de Arquitectura, la cosa parecía aclarar el significado.”²⁷⁶

Después de que Siqueiros interpreta el metafórico mensaje de Atl en su toma de posesión, se inician las acciones innovadoras en la Institución, existiendo una voluntad política entre los funcionarios del área cultural. El propio Félix F. Palavicini comunica a Atl, en un oficio fechado el 27 de octubre del mismo 1914, la transformación orgánica que tendría la Institución; en el documento no se oculta la influencia de Atl, quien lo publica en *La Vanguardia*, en mayo de 1915:

En el orden del crecimiento intelectual de las razas, el Arte está en la base y en la cima de toda civilización, siendo a la vez fundamento y cúspide, germen y fruto, elemento primario y coronación final.

En pueblos como el nuestro, cuyo coeficiente de cultura no es superior, la función educativa del Arte requiere ser fomentada oficialmente, so pena de caer en un individualismo estéril, utópico y peligroso siempre para las sociedades jóvenes. A la necesidad de poner en práctica estas ideas, conciliándolas con el proyecto de dar vida propia a todas las actuales dependencias de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, cuya existencia corresponde a un centralismo exagerado, obedece la creación de la Dirección General de las Bellas Artes, cuyo fin principal será democratizar el arte sin rebajarlo, haciéndolo útil a las exigencias populares pero evitando que pierda la nobleza de su índole o la dignidad de sus múltiples aspectos.

La Dirección General de las Bellas Artes comprenderá no solamente las instituciones por esencia artísticas sino otras que, siquiera sea secundariamente, cooperen a la difusión y al aprovechamiento de las cosas bellas. Así, por ejemplo, el trabajo de inspección de construcciones, que hoy se desempeña por la Dirección de Obras Públicas, tocará a la Dirección General de las Bellas Artes, porque se vigilará además de las seguridades constructivas, la estética de los exteriores. No se trata de confundir labores heterogéneas, sino por el contrario de unificar esfuerzos que debiendo concurrir al mismo fin se esparcen por

²⁷⁵ Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, Edition by John in Enshcede en Zonen, Harlem Holland. Reprinted in the United States of America by the Murray Printing Company, Forge Village, Massachusetts, second edition, 1967.

²⁷⁶ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo, Memorias*, Ed. Grijalbo, México, 1977, pp 86-87

distintos rumbos, como si naciesen de una voluntad dispersa y no de un propósito bien concertado.

Se pretende que el Arte, lejos de seguir siendo un mero recreo psíquico y una complacencia de los sentidos, se traduzca en aplicaciones lucrativas. Con tal mira, en la Escuela de Bellas Artes, que pertenecerá también a la Dirección, se abandonarán los métodos de teoría exhaustiva, para sustituirlos con procedimientos prácticos.

Trasladada la enseñanza de la arquitectura a la Escuela de Ingeniería, su sitio natural, los de Bellas Artes contarán con talleres ampliamente proveídos, en que la abundancia de materiales les permita un aprendizaje copioso. De esa manera se verá que los profesores salidos de esa Escuela, en vez de limitar su actividad al plantel en que se educaron, trabajan en una esfera amplia, con la remuneración segura del humilde operario que recoge cotidianamente el provecho de sus afanes.

Además de alentar a los artistas formándoles ambiente adecuado y abriendo a sus ojos un porvenir de fama y de lucro, se conseguirá al instituir la Dirección General de las Bellas Artes, contar con un centro eficaz de propaganda que con viajes, concursos, premios y otros estímulos semejantes, excite el sentimiento público para conseguir la elevación del criterio de todos y su mejor dotación para la lucha diaria.

Entre las labores principales de la Dirección deberá contarse la de proteger las manifestaciones de la Literatura nacional, garantizando plenamente la efectividad de la propiedad literaria y facilitando la edición de libros mexicanos.

En virtud de las consideraciones precedentes, por acuerdo del C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo de la Unión, se crea la Dirección General de las Bellas Artes, cuyas dependencias serán las siguientes:

Escuela de Bellas Artes.

Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.

Museo de Arte Colonial.

Biblioteca Nacional.

Propiedad Literaria y Artística.

Conservatorio N. de Música y arte Dramático.

Orfeo Popular.

Exposición permanente de Labores Escolares y de Bellas Artes.

Pensiones en Europa que dependan de las escuelas sometidas a la Dirección.

Espectáculos cultos.

Monumentos Arqueológicos, Históricos y Artísticos.

Lo comunico a usted para su conocimiento.

Constitución y Reformas — México, 27 de octubre de 1914 — El Encargado del Despacho,
Felix F. Palavicini.

Al C. Director de la Escuela N. de Bellas Artes. Presente.²⁷⁷

En el documento de creación de la Dirección General de las Bellas Artes se encuentran resumidas las funciones que se llevarían a cabo dentro de la Institución. Lo primero que se advierte es la voluntad de conjugar orgánicamente todas las disciplinas artísticas, incluida la arquitectura, con el propósito de “democratizar el arte”, pero sobre todo de llevar a cabo acciones artísticas concretas que permitan la inserción del artista en las fuentes de trabajo, y con ello, ser un agente activo en la transformación social.

²⁷⁷ Dr. Atl, *La Vanguardia*, Orizaba, Ver., mayo 26 de 1915, p. 4.

Con estos lineamientos generales inicia Atl su gestión. Una de las primeras reformas que promulgó fue la difusión de las artesanías, después de “arreglar el patio y los salones de la Escuela donde se exhibirían las obras, y en el pago del transporte de algunos artefactos de los que fabrican los indígenas en Guadalajara, Tonalá, Uruapan y Toluca”, como consta en una misiva girada a Félix F. Palavicini, fechada el 19 de octubre de 1914²⁷⁸ Anunció también el proyecto de restauración del ex convento de la Merced, con el propósito de establecer un “nuevo museo con organización semejante a la que tiene el Museo de Cluny de París” para exponer las obras de género histórico que custodia la Academia.²⁷⁹

Con todo y que muestra un interés particular por la difusión de las artesanías y destaca el valor del patrimonio pictórico que custodiaba la Academia, Atl se contradice en su discurso de toma de posesión del cargo de director, al manifestar una vigorosa energía por “reorganizar definitivamente este plantel, tanto en lo que se refiere a su estructura cuanto a los métodos de enseñanza”. Y prosigue: “Pretendo hacer de la Escuela Nacional de Bellas Artes una Institución del más elevado carácter moral, con fines exclusivamente utilitarios.” Como se advierte, rechaza de golpe las iniciativas propuestas por su Director anterior Alfredo Ramos Martínez, quien favorece una pintura de género costumbrista, con las premisas formales de la escuela de Barbizon, sólo que idealizando los iconos de carácter folklorista.

En su afán por innovar los planes de estudio desde un punto de vista práctico, también intenta integrar las clases de educación física en la Escuela:

Tan absurdo como es, nunca ha habido clases de cultura física en una Institución en donde se profesa la comprensión y el amor por la belleza. Su primera preocupación debería ser el culto por el cuerpo humano. Puedo asegurarle que el día que tengamos una clase de cultura física en esta escuela toda su estructura se desmoronaría, ordenando el equilibrio orgánico de los estudiantes, estarían destinados a abandonar la masturbación intelectual que es el único fruto que nace de las instituciones académicas. Voy a reorganizar esta llamada Escuela de las Bellas Artes, dándole un carácter esencialmente práctico. Para empezar, voy a cambiar su nombre por

²⁷⁸ Carta a Félix F. Palavicini, 19 de octubre de 1914, en Armando Castellanos *et al.*, “El Dr. Atl y la Academia”, en el catálogo *Dr. Atl. Conciencia y paisaje 1875-1964*, UNAM-INBA, México, 1985, p. 35.

²⁷⁹ Minuta núm. 236, 29 de octubre de 1914, *Ibid.*

el de "taller", en donde todos los trabajadores puedan hacer tres cosas: bañarse, trabajar y hacer dinero.²⁸⁰

A pesar del poco tiempo que ocupó el cargo de director, Atl notificó al responsable de la Secretaría de Instrucción Pública su interés por hacer una reforma radical: "Presentaré un proyecto de reorganización total sobre lo que algunos insisten en llamar la enseñanza de las Bellas Artes. Naturalmente, haré una limpieza a fondo de maestros, salones y bodegas, debido a que todo en la Escuela está completamente sucio."²⁸¹

Por su propio temperamento, Atl comienza de inmediato con las acciones tendientes a reformar la Institución, siguiendo su instinto práctico. Sin embargo, desde el 23 de septiembre de 1914, cuando fungía como interventor, ya había formulado un programa que abarcaba diversos aspectos de lo que sería la transformación total de la Escuela; en él se aprecia una novedosa concepción de la enseñanza artística en el país que se formaliza con la creación de la Dirección General de las Bellas Artes, el 27 de octubre, como se señala en líneas precedentes. Una de sus primeras preocupaciones como director fue la división de trabajo que se había establecido entre arquitectos, pintores y escultores, método que impedía la creación de "una obra armónica":

Recordemos que esta parcialización de las disciplinas artísticas inquietaba a Atl desde su estancia parisina, pues consideraba que iba en detrimento de la producción pictórica y escultórica. En *Action d'Art* llegó a afirmar que los arquitectos eran los únicos a los que concedía un valor estético, a su obra artística: "Los únicos artistas de nuestro días, verdaderamente creadores, son los arquitectos. Guiados por las necesidades del industrialismo moderno, han hecho las primeras tentativas renovadoras, lógicas, bellas, respondiendo a una necesidad real de un carácter esencial y exteriormente nuevo."²⁸²

²⁸⁰ Jean Charlot, "Atl y la Escuela de Bellas Artes", en *Los Universitarios*, Nueva época, números 19-20, México, noviembre-diciembre, 1984, pp 15-16

²⁸¹ *Idem*

²⁸² Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal, 15 mars, 1913, première année, No. 3, pp 1 - 2

En esa estancia parisina se originó el interés de Atl por impulsar una reforma educativa, que ahora ponía en práctica en la ENBA. Los lineamientos de la reforma se publicaron en *La Vanguardia* en 1915; el pintor se lanza a criticar severamente las academias de arte, apoyándose en conceptos que se derivan de su formación vanguardista y anarco-individualista: “Las Academias de Bellas Artes, nacidas en un período de decadencia, son un obstáculo a la acción fecunda, constituyen una serie de trabas de orden burocrático a la libre expansión de la individualidad que forma, en las artes plásticas, el más importante elemento para el desarrollo completo y efectivo del artista.”

La enseñanza artística en las Academias se frustra en la medida en que se desvincula de los procesos sociales:

En todas las Academias y Escuelas de Bellas Artes, el estudio de las tres artes del dibujo es una derivación oficial de principios completamente abstractos que no responden a necesidades sociales, y es por esto que en el ambiente artístico de todas las ciudades, la “Academia” es un páramo del cual se alejan todos los elementos verdaderamente conscientes, y en el cual sólo medran los espíritus mediocres ¿Dónde están los grandes artistas fabricados por las Academias? ¿Dónde están las manifestaciones que representan la fuerza de un individuo o de una sociedad, las manifestaciones de arte, reveladoras del carácter y de la elevación de un pueblo, producidos por una Academia?

La creación artística en la era industrial se ha desarrollado en completa autonomía de los centros académicos, o bien, a pesar de ellos:

Todos los grupos y todos los hombres que en la última época de esta nuestra civilización industrial han logrado cristalizar en una obra de arte, un sentimiento individual o colectivo —misión histórica del arte—, se han formado, o contra el espíritu académico escolar o a pesar de ese mismo espíritu.

La enseñanza de las artes plásticas por los procedimientos académicos, no ha dado más que mediocridades, y lo que es peor, ha desviado por completo el carácter que rigurosamente deben tener las manifestaciones artísticas: perfección técnica, utilidad práctica, y por encima de todo, sinceridad

Las Academias de Bellas Artes son escuelas de retórica plástica

En ninguna de las Academias que yo he visitado en los diversos países de Europa y América, he logrado encontrar nunca un pintor o un escultor, cuyas tendencias o cuyas obras sean capaces de cristalizar una sensación, para volverla eterna.

Los arquitectos de esas mismas escuelas, son quizá los que pueden desarrollar más lógicamente los principios de un verdadero arte y esto por dos causas: porque la arquitectura, que es un arte esencialmente utilitario, no puede desligarse de las necesidades primordiales de una sociedad, y porque su estudio exige una disciplina rigurosamente científica de la cual no es posible evadirse, y sobre la cual, la influencia administrativa es menor que la que se ejerce sobre la pintura y la escultura

Para probar la inutilidad de la enseñanza artística en las academias, menciona como ejemplo la de México:

“La Academia de Bellas Artes de México”, fundada sobre principios comunes a todas las instituciones de su género, es decir, sobre principios abstractos, contrarios a toda idea de acción, no ha correspondido ni a las sumas gastadas por el erario ni a la aspiración de los hombres de buena voluntad que han pasado por esta Institución, como directores, como profesores o como alumnos

La experiencia que he adquirido en todos los centros artísticos del mundo, comprendidos los orientales, me ha demostrado que no puede existir una forma escolástica para enseñar las Bellas Artes, porque éstas son un producto espontáneo de determinadas condiciones sociales. Este producto no puede canalizarse dentro de los cánones estrechos de instituciones oficiales cuya organización sea, como las academias, esencialmente conservadoras

¿En que consistía su revolución educativa? En convertir la Academia de México en un “Taller”

Siendo yo enemigo de las instituciones académicas, no puedo presentar un plan de reforma, un plan de enseñanza para una Institución que creo nociva.

Tengo ante mí este dilema: o proponer que la Escuela se cierre, o convertirla en un taller, capaz de producir como todos los talleres industriales de nuestra época y como todos los talleres artísticos de todas las épocas en que el arte ha florecido vigorosamente, un resultado importante y práctico.

Opto por convertir la Academia en un taller.

He aquí mi programa, en forma esquemática.

Como primer punto Atl contempla la enseñanza artística estrechamente vinculada entre las tres disciplinas:

1o.— Los arquitectos, pintores y escultores trabajarán de común acuerdo, estando estos elementos ligados para producir una obra armónica. Hasta hoy, en la Escuela de Bellas Artes, los pintores y los escultores han sido enemigos de los arquitectos. Es necesario hacer desaparecer esta enemistad, en el terreno del estudio y en el terreno de la práctica.

2o.— Los arquitectos, pintores y escultores estudiarían y trabajarían no para hacer un edificio o decorarlo. A este propósito yo pretendo que todos los artistas de esta Escuela y todos los artistas de la República, terminen el Teatro Nacional, y levanten sobre todo el territorio de la República, las escuelas que servirán para dar a los niños un bello lugar donde puedan aprender a leer.

Cuando las manifestaciones artísticas de los pueblos han sido grandes, cuando han perdurado por encima de las catástrofes sociales, es porque ellas han correspondido a una necesidad religiosa, política o social.

Hasta hoy, nosotros podemos juzgar de la grandeza de un pueblo por sus obras de arte; y a través de las distintas comarcas en que los hombres han vivido podemos mirar con arrobamiento el testimonio de la conciencia de las razas, sintetizado en un monumento, en un cuadro, en un libro, en una medalla.

México se encuentra en condiciones de poder demostrar al futuro que ha sido capaz de comprender el momento actual de su historia, levantando sobre su territorio el edificio único que sintetiza la más grande necesidad social, base de la futura grandeza de la Nación: “La Escuela”.

Qué mejor que los artistas puedan llevar a cabo esta obra.

Además de impulsar una “obra armónica” entre arquitectos, pintores y escultores, Atl muestra un carácter práctico para incidir en una reforma educativa que trascienda en un “bello lugar” donde los niños de México puedan aprender a leer. Continúa:

3 — La enseñanza de las Bellas Artes en la Escuela Nacional es onerosa al Estado. Ella no corresponde a las sumas encargadas por el erario. Existen muchas clases, sobre todo, en arquitectura, en las cuales la asistencia es de un alumno durante varios años; en otra de dos o de tres; existen también muchas clases completamente inútiles, repetidas, como las clases del desnudo. Además, estas clases no enseñan al alumno a resolver ninguno de los problemas que puedan presentársele en el futuro.

Un alumno de pintura, de escultura o de arquitectura cuesta al erario cinco o seis veces más que un profesor normalista y, mientras el profesor que va a enseñar a leer está armado para desempeñar su misión, el artista que sale de Bellas Artes se encuentra completamente desorientado al querer llevar a la práctica sus enseñanzas. Con muy raras excepciones todos los artistas que han salido de esta escuela no han podido, por razones económicas y técnicas, librarse más que a la triste labor de girar en torno de la misma escuela.

Otro aspecto que interesaba al Dr. Atl en la enseñanza artística, era fortalecer al alumno en el conocimiento práctico de su oficio, con el propósito de enseñarle a resolver cualquier problema que pudiera surgir en el proceso de la creación artística:

4o — La enseñanza de las Bellas Artes no debe impartirse con principios, ni debe desarrollarse con ensayos. La enseñanza de las Bellas Artes debe ser esencialmente práctica y debe empezar por los elementos que constituyen su base técnica: saber preparar un color, una tela, un muro, saber cuáles son los colores buenos y cuáles los malos; conocer cuál es el modo de fabricar un pincel; tener conocimiento de la calidad de los materiales con que se va a hacer una casa o un palacio; indagar la resistencia del hierro, estudiar los elementos constitutivos del subsuelo de México, que ha hecho incurrir a los arquitectos en graves errores; aprender en definitiva todas aquellas cosas que forman los elementos materiales de las obras que encerrarán en su conjunto la fuerza sensitiva del artista.

Yo me propongo crear en este futuro taller todas las enseñanzas técnicas que pueden dar a los artistas, arquitectos, pintores y escultores, el dominio completo de su oficio.

5o — Es indispensable para llevar a cabo estas reformas sucintamente enunciadas organizar una asociación en la cual todos los artistas estén reunidos para poder tener, en la sociedad donde vivimos, un amplio campo de trabajo.

Asimismo promueve una educación de fuertes raíces humanistas:

6o — En este taller se reorganizarán aquellas enseñanzas de orden rigurosamente científico para que no sólo los arquitectos, sino también los pintores y escultores, puedan llegar a poseer con la mayor amplitud y solidez los conocimientos necesarios para una acción fecunda.

Se organizarán también en la misma forma, todas aquellas clases que sean indispensables para amplificar los conocimientos de orden exclusivamente plástico y de carácter filosófico, de que los obreros de este taller tendrán necesidad para completar su educación.

Una de las reformas más trascendentales que propició Atl fue la participación del artista en el campo político

7o.— Cualquiera que sea la forma de la enseñanza futura, para que los artistas y la Nación puedan obtener bellos y sólidos resultados, es necesario que el criterio que informe esta enseñanza, sea una consecuencia lógica de las necesidades sociales de la República

México no está en condiciones de producir las manifestaciones de arte que se realizan en París, y de las cuales está impregnado vagamente el espíritu de muchos artistas.

Se debe reformar, tanto en el orden político, cuanto en el orden administrativo, en el orden militar, y en el orden artístico.

Si en este momento de renovación universal, los artistas mexicanos, con el pretexto de la serenidad de su sacerdocio, permanecen inertes y no toman parte en la contienda, virilmente, conscientemente, si dejan que otros trabajen en su nombre, si no comprenden que es necesario hacer sentir, dentro del grande movimiento nacional, la pureza de su buena voluntad y la acción de su energía, corren el riesgo de que la avalancha que pasa haga de ellos una aglomeración de detritus.

Es necesario establecer un programa de acción, breve, claro, práctico, completamente de acuerdo con las necesidades de este país, *donde vamos a vivir*. La grande revolución que ha conmovido [a] la República, lleva en sí los gérmenes de una renovación general. Para que esta renovación pueda cumplirse, es necesario que todos los hombres de México hagamos dentro de nuestra esfera una renovación local.

Yo me propongo en la esfera del arte renovar los procedimientos y crear un campo de acción a la energía latente de los artistas.

México, a 23 de septiembre de 1914 ²⁸³

El poco tiempo que tuvo para ocuparse de lleno en la transformación de la escuela, debido a sus múltiples compromisos de carácter político y a las circunstancias por las que atravesaba el propio país, le impidieron hacer la revolución educativa que quería implantar. Sin embargo, su influencia en los alumnos del plantel puede advertirse en dos aspectos: el papel del artista dentro de la sociedad, quien debía sumarse a la acción política como ente social que podía ayudar al cambio en el país. El proyecto artístico que Atl defendía entonces comprendía múltiples facetas extraestéticas, entre ellas la participación y reflexión política.

Este nuevo papel del artista moderno involucrado en la acción política, fue otra de las vetas culturales que Atl aprendió de las vanguardias europeas, específicamente del futurismo italiano, movimiento estético encabezado por Filippo Tommaso Marinetti. El interés de Marinetti por unir la praxis política con el arte se manifestó de manera prematura, incluso antes de la consolidación del futurismo. Recordemos una de sus primeras obras literarias, la

²⁸³ Hasta esta fecha fue publicado en *La Vanguardia*, Orizaba, Ver., mayo 26 de 1915, "La Acción: he aquí el programa", pp. 4-5.

tragedia satírica *Le Roi Bombance* (1905). En ella, Marinetti externa su interés por vincular el arte con la política a través de la metáfora gastronómica sobre el poder y las luchas sociales; los protagonistas son dos figuras de la izquierda italiana, Filippo Turati y Arturo Labriola. En 1910, cuando se hizo la traducción al italiano de la tragedia satírica, Marinetti la dedicó a tres personajes del socialismo, los “Grandes Cocineros de la Felicidad Universal: Filippo Turati, Enrico Ferri y Arturo Labriola”. La tragedia tiene un contenido temático amargo y nihilista que el propio Marinetti transformará en los años sucesivos, cuando encauza el movimiento artístico al ámbito revolucionario. Esta evolución del programa artístico marinettiano recibe una influencia directa de los acontecimientos sucedidos en la historia reciente del movimiento de la izquierda italiana: la huelga agraria en la región de Parma y el rompimiento entre el sindicalismo revolucionario con el socialismo reformista, que coincide con la publicación en Francia de las *Reflexiones contra la violencia* de Georges Sorel. También resiente la influencia de la anexión de Bosnia-Herzegovina a Austria, cuyo evento hace reaccionar al poeta futurista participando activamente en un movimiento irredentista. El afán de Marinetti por intervenir en la política europea se concreta en el *Primer manifiesto político* de 1909, en el que defiende el anticlericalismo, al mismo tiempo que “el orgullo, la energía y la expansión nacional”; estos principios se ven reflejados asimismo en la *Asociación italiana de vanguardia*, fundada por un amigo de Marinetti, Umberto Notari, que defiende un nacionalismo modernista, republicano y anticlerical.²⁸⁴

Si bien Atl no se identificó con las soluciones plásticas del futurismo —sobre todo de su primera etapa, que incluso ridiculiza comparándolas con los “fony paper”—, sí encontramos empatía con algunas de sus premisas políticas: basta citar el anticlericalismo persistente en Atl a lo largo de su vida, y su entusiasmo por la lucha y defensa del nacionalismo revolucionario constitucionalista, al que se afilió con toda energía y convicción cuando regresó de Europa en 1914. Recordemos también que en los artículos que divulgó Atl en *Action d'Art* reconoce las bondades de la teoría futurista, de la que sin lugar a dudas abrevó, especialmente en el ámbito

²⁸⁴ Claudia Salaris, *Opus cit.*, pp 97-98.

político; esta influencia se advierte en el acercamiento del pintor al movimiento obrero mexicano, como se verá más adelante, pero sobre todo en la empatía que mostró con el nazi-fascismo en las décadas de los treinta y cuarenta

Precisamente el pensamiento futurista se configura en este cruce de caminos entre premisas nacionalistas y expectativas revolucionarias, símil político que encontró Atl en el México revolucionario de 1914. Ahora bien, en lo que Atl coincide ampliamente con los postulados marinettianos es en conceder al arte la posibilidad de incidir en el cambio, pues ve en el artista al hacedor de la transformación social revolucionaria

Por esta íntima y vehemente convicción de que el arte debe estar íntimamente ligado al movimiento revolucionario, Atl convoca desde el 27 de septiembre de 1914 a todos los artistas, pintores y escultores a una junta de la Convención Artística Revolucionaria, en la que en tres puntos proclama la relación entre arte y revolución:

- “1 — Intensificar los ideales revolucionarios
- 2 — Ayudar material y moralmente al desarrollo de la instrucción laica en el país.
- 3 — Garantizar los intereses materiales de los artistas.”²⁸⁵

El 5 de octubre, casi al mismo tiempo en que Atl es nombrado director de la ENBA, se lleva a cabo la Convención de Aguascalientes, presidida por el general Antonio I Villarreal, dos días después de la celebrada en la ciudad de México. El 16 del mismo mes interfiere Villa en la Asamblea, con el fin de hacerse presente y participar en las decisiones que habían de tomarse en la propia Convención. La Asamblea determina formar dos comisiones para invitar a participar tanto a Carranza como a Zapata; el primero responde con un pliego para ser leído en la Convención. Por su parte, Zapata envía un contingente presidido por Antonio Díaz Soto y Gama, quien impone que se respete el Plan de Ayala

Con el propósito de lograr la paz, las comisiones llegan a las siguientes conclusiones: pedir la renuncia de Carranza como Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder

²⁸⁵ Cfr. Armando Castellanos *et al*, *Opus cit*, p. 34

Ejecutivo de la Unión; el cese del general Francisco Villa como Jefe de la División del Norte, y el nombramiento del general Eulalio Gutiérrez como Presidente provisional

Las circunstancias históricas por las que atravesaba el país hicieron que Carranza desconociera la soberanía de la Convención el 6 de noviembre de 1914, y que trasladara su gobierno a Veracruz frente a la ocupación de la capital por las fuerzas villistas; ante este factor, los funcionarios de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes hacen lo propio y se instalan también en el puerto jarocho; Atl y los estudiantes de la escuela se trasladan a la ciudad de Orizaba, como lo consigna de manera dramática Charlot:

Ninguna de las reformas amenazadoras llegó a realizarse. Debido al avanzado movimiento revolucionario, la gestión de Atl fue más corta inclusive que la de Ramos Martínez. Terminó la noche tormentosa en que cerca del amanecer los cascos de los temidos "Dorados" de Villa entraron a la capital: Atl conquistó con su oratoria maratónica la aventurada adhesión de los estudiantes a Carranza. Esa misma mañana Atl desertó llevándose a los talentos más firmes de la escuela, principalmente los muralistas en potencia. Los exiliados de San Carlos se establecieron en Orizaba, en donde los modelos de yeso fueron reemplazados por cadáveres, como si fueran modelos para Cahero, Alva, Orozco y Siqueiros, cuando el grupo cambió los salones de clase por los campos de batalla.²⁸⁶

Antes de partir rumbo a Orizaba, las acciones del Dr. Atl se desarrollaban en la ciudad de México; y al lado de Álvaro Obregón, de Espinosa Mireles, Jesús Urueta, Luis Cabrera, Rafael Zubarán y Alberto J. Pani, formó la *Confederación Revolucionaria*, ala izquierda del partido constitucionalista.

La responsabilidad de Atl como director de la ENBA en el exilio se extendió hasta el 1o de julio de 1915, según consta en documento custodiado en el Archivo General de la Nación.²⁸⁷

La respuesta del interesado a este documento no se hizo esperar; con un tono irónico, la redacta en tercera persona y en ella acepta su cese frente al C. Félix F. Palavicini, subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Encargado de Despacho, no sin antes defender apasionadamente el arte monumental, la pintura del pasado y criticar los métodos de enseñanza vigentes, entre ellos el sistema Pillet, la copia del yeso y del desnudo al natural.²⁸⁸

²⁸⁶ Jean Charlot, "Atl y la Escuela de Bellas Artes", en *Los Universitarios*, Opus cit., p. 15

²⁸⁷ AGN. Fondo: Instrucción Pública y Bellas Artes, Caja 22, exp. 47, 8 fs., foja 7.

²⁸⁸ David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, p. 87.

Me consta que el C Gerardo Murillo está verdaderamente agobiado por la terrible determinación de Ud. que le priva de colaborar en la estupenda obra político-legislativo-educadora que está usted tratando de llevar a cabo, y estoy seguro de que en cuanto el C, Murillo se sienta un poco más aliviadito de sus males tendrá la satisfacción de hacer presente a Ud. las manifestaciones de su sentimiento El Apoderado General, Dr. Atl.²⁸⁹

La sección de propaganda e información.

El 24 de noviembre llegan las fuerzas zapatistas a la ciudad de México y la División del Norte instala el 3 de diciembre a Eulalio Gutiérrez en el Palacio Nacional. Carranza continúa en el puerto de Veracruz, y desde allí otorga a Atl el nombramiento de jefe de la sección de propaganda e información para Europa y América del Sur, responsabilidad que apenas alcanza diecisiete días de gestiones, después de su renuncia al cargo:

Veracruz, diciembre 24 de 1914. C Marcelino Dávalos, Oficial Mayor de la Secretaría de Relaciones, Presente: Ciudadano Oficial Mayor:— Considero inútil y dispendiosa la Sección de Información que tengo a mi cargo. El permanecer dirigiéndola y el permitir que siga funcionando es engañar a la Revolución y robar el dinero del pueblo. Renuncio a mi puesto y elaboro el programa que permitirá defender y difundir nuestras ideas en el extranjero. No he querido recibir hasta esta fecha el sueldo que como Director de la Oficina de Información se me ha asignado, porque desde un principio, he comprendido que mi labor iba a ser inútil y solo acepté el cargo para estudiar las reformas que pudieran hacerse respecto a dicha información.²⁹⁰

La importancia mundial de la Revolución Mexicana

Durante los cuarenta días que Obregón ocupa la ciudad de México, del 26 de enero al 11 de marzo de 1915,²⁹¹ el Dr. Atl presenta en el teatro Arbeu el 2 de febrero, la conferencia *La importancia mundial de la Revolución Mexicana* ante las filas del primer partido político formado por militantes del ala izquierda del carrancismo: la Confederación Revolucionaria. Constituyó una buena oportunidad para que Atl puntualizara sus ideas políticas centrales, las que animaron las acciones políticas que realizaría dentro del constitucionalismo, como

²⁸⁹ AGN Fondo: Instrucción Pública y Bellas Artes, Caja 22, exp 47, 8 fs., foja 8

²⁹⁰ Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores "Genaro Estrada", exp : 1-9-24, foja: 5

militante interesado en vincular a la Revolución Mexicana con un movimiento de amplio espectro a nivel mundial: “El Estado de hoy, como el feudo de ayer y la ciudad de la Antigüedad, son cristalizaciones de las tres únicas formas generadoras y monopolizadoras, durante todos los siglos, de las energías y de la inteligencia de los hombres: la religión, el militarismo y el comercio

Contra ellas se vuelve airada y justiciera la conciencia activa de la humanidad nueva”²⁹²

Concede, pues, tanto a los grupos revolucionarios como a los hombres conscientes y desinteresados, el derecho al uso de la violencia revolucionaria, para liberar a la sociedad de las fuerzas perniciosas que obstruyen el camino hacia la renovación de la humanidad: el régimen capitalista, clerical y militarista. Esta violencia responsable permitirá la refundación republicana con libertad y justicia:

...nuestra rebeldía actual, que asume en su violencia las aspiraciones y las responsabilidades presentes y futuras de la República, son también una prueba evidente de que nosotros no estamos dispuestos a aceptar la cristalización gubernativa, hasta que las necesidades de la raza puedan ser definitivamente satisfechas y hasta que el anhelo de libertad y de justicia tenga una base sólida en que poder apoyarse contra el nuevo obstáculo que fatalmente surgirá: el Gobierno.²⁹³

Después de marcar su distancia de la estructura estatista, rememora las enseñanzas del anarco-individualismo, y del socialismo jaurèsiano precisando los límites de su lucha: “Nuestra lucha no es una lucha civil. Es la lucha por la autonomía individual y por la realización de los derechos colectivos.

No discutimos un principio político, luchamos por una necesidad económica y por altísimos principios de justicia. Nuestra Revolución es una revolución social, la revolución social más grande en nuestros tiempos.”²⁹⁴

²⁹¹ Berta Ulloa, *op cit*, p. 799.

²⁹² Dr. Atl, *La importancia mundial de la Revolución Mexicana*, folleto de la Confederación Revolucionaria, conferencias públicas, Teatro Arbeu, martes 2 de febrero de 1915, pp. 1 - 23

²⁹³ *Ibidem*, p. 5.

²⁹⁴ *Idem*

La Revolución Mexicana es la punta de lanza para aniquilar “el régimen capitalista, clerical y militarista”, y resulta similar a la lucha de los aliados en la primera guerra mundial, que aspiran a implantar el socialismo contra la hegemonía de Alemania y Austria, cuya superioridad comercial e intelectual ha sido impuesta desde un régimen militarista y religioso:

El origen del conflicto europeo es éste: Alemania no cabía dentro de sus fronteras, tenía necesidad de sustentar sus hombres y sus industrias con dos elementos vitales: el trigo y el hierro... El segundo fin [de Alemania] ha sido imponer, con lento pero vigoroso esfuerzo, sus productos industriales y sus ideas filosóficas en el mundo entero... Como consecuencia de la exageración con que Alemania desarrolló su potencia militar, las naciones limítrofes se vieron impedidas para intensificar sus energías civilizadoras, en beneficio de la razón, de la libertad —del progreso universal... Los pueblos no podrán tolerar esa imposición, sobre todo aquellos, como Francia, en donde la conciencia de la libertad y de la iniciativa individual han llegado al más grande desarrollo posible.²⁹⁵

Como valores paradigmáticos, Atl sustenta la libertad individual y el progreso universal, rememorando las premisas positivistas, y reitera la posición nodal de la cultura francesa como el modelo ejemplar del “más amplio espíritu de libertad de nuestros tiempos”, causa por la que el socialismo internacional le haya brindado todas sus simpatías.

Francia desde la grande revolución, representa en el mundo la libertad, el espíritu de independencia y el más alto grado de desarrollo de la tendencia individualista que tiende a transformar cada hombre en una entidad única. Los defectos de orden colectivo de que adolece la raza, han sido generados por la necesidad de la defensa. Si Francia no hubiese estado amenazada, las energías mentales de la raza hubiesen podido dar al mundo, los más bellos frutos de civilización en la ciencia, en la filosofía y en las artes. Y nadie puede negar que es París la retorta donde los hombres funden sus más audaces concepciones. Es por esto que la simpatía universal, y sobre todo la simpatía del partido socialista y de los obreros en el mundo entero, se ha inclinado poderosamente en favor de Francia.²⁹⁶

Este fragmento del discurso cobra especial importancia para conocer la ideología de Atl: refleja su plena confianza en las libertades individuales como fuente generadora de los más importantes movimientos culturales en las ciencias, las letras, las artes y la política. Las organizaciones colectivas tienen el propósito fundamental de defender los intereses nacionales contra las amenazas externas de carácter económico y comercial —como sucedió en Francia—; sin embargo, frenan la suprema creatividad individual.

²⁹⁵ *Ibidem*, pp 6 - 7

²⁹⁶ *Ibidem*, pp 11-12

Insiste en un progreso gradual que liberará a la humanidad del “régimen capitalista, el autoritarismo militar y la hipocresía religiosa”; características que definen al gobierno alemán como “el paladín del comercio y de los clérigos”

Dentro de este avance de la humanidad hacia el progreso, combatiendo la tiranía del militarismo, de la religión y del gobierno, sitúa a la Revolución Mexicana, como el movimiento social que “puede hacer avanzar centenares de años el progreso social humano”, y compromete al movimiento más allá de nuestras fronteras:

Por nuestras especiales condiciones telúricas, étnicas, biológicas y sociales, *estamos en condiciones de destruir más fácilmente las Instituciones, las leyes, los prejuicios*, los intereses creados, y podemos, con mayor seguridad, hacer fructificar sobre la tierra, abonada de podredumbre, los principios que nos darán el bienestar material y la libre acción de la inteligencia, las dos más grandes conquistas a que puede aspirar el género humano... si nuestra revolución no ha triunfado, es porque hasta hoy ha querido mantenerse dentro de los límites de la nación, sin comprender que su acción efectiva es internacional, porque los derechos que proclama, no son los derechos de un pueblo, son los derechos de la humanidad.²⁹⁷

La época de barbarie por la que pasa la humanidad, debida a las instituciones y las leyes, las religiones y la propiedad, será superada por “el socialismo internacional, la conciencia de todos los hombres inteligentes de todos los países y la ciencia destructora de prejuicios, constructora del futuro”.

Cuando Atl se refiere al contexto nacional, afirma categóricamente que han sido los socialistas europeos y latinoamericanos los únicos que han ayudado a la Revolución Mexicana:

Los que han ayudado a nuestro movimiento fuera de nuestro país son los hombres de ideas libertarias, los partidos socialistas y su prensa exenta de toda corrupción ¿Cuáles fueron los únicos periodistas en toda la prensa de París que tendieron una mano amiga al pueblo mexicano durante la lucha sostenida por el ciudadano Carranza? Los periodistas socialistas y los individuos pertenecientes a los partidos avanzados: Clemenceau, Jaurès, Pressanse, Lugones, Anglada, Perriseaud, Dumond, Carnudo, Fabra, Ribas, un socialista catalán que fue y sigue siendo el verdadero paladín de nuestra causa en la prensa europea Clemenceau llamó la atención pública sobre la importancia de nuestro movimiento, Pressanse, el espíritu más filosóficamente elevado del socialismo francés, escribió, después de largas entrevistas que tuvo conmigo, dos de los más bellos artículos que se han escrito en Europa defendiendo la revolución Anglada, el más grande y revolucionario artista de nuestros tiempos, dio dinero y propagó ideas. Lugones, el ciudadano ilustre de América, puso a nuestro servicio su prestigio en los altos círculos políticos de Europa y en la prensa de la América del Sur Jaurès mexicanizó “L' Humanité”, y gracias a él pudo hacerse público, en un momento angustioso, el desacato que se cometería si se lanzaba al mercado el empréstito de setecientos millones.

²⁹⁷ *Ibidem*, pp 16-17

solicitado por Huerta Canudo, el autor de un maravilloso libro que se llama "La música como religión del porvenir", sostuvo siempre los principios de nuestra causa en el ambiente intelectual y artístico de la capital francesa.²⁹⁸

Asegura que serán los frutos que emanen de la Revolución Mexicana, de consuno con el socialismo internacional, de donde nacerá la fuerza para combatir a la burguesía europea y al capitalismo:

De todo lo que he venido exponiendo se desprende que el conjunto de las ambiciones libertarias del pueblo mexicano constituye una potente energía que trata de romper abiertamente, con todas las instituciones burguesas y que su acción exterior no ha sido efectiva, porque ha buscado el apoyo entre sus propios enemigos. Es al pueblo al que nosotros debemos hablar, no a los gobiernos. Es a los millones de hombres que sienten y piensan como nosotros, en todos los ámbitos del mundo, a los que persiguen los mismos ideales, los que se han organizado para defender lo que nosotros defendemos. Si nuestra revolución provoca la unión del socialismo internacional en defensa de nuestros principios humanitarios; si nuestra revolución logra generar en la conciencia de los pueblos nuestros propios principios, más radicales, más prácticos, más humanitarios, México pasará de la contienda económica interior, a la dirección moral del mundo.²⁹⁹

En el texto arriba reseñado, *La importancia mundial de la Revolución Mexicana*, se encuentran las vertientes de pensamiento que explican, aunque sea sólo a nivel discursivo, el pensamiento de Atl. Como se verá en el desarrollo de otros temas que consideraremos, las acciones políticas del Dr. Atl se inscriben sólo dentro del proyecto del Estado nacional que el carrancismo intentaba consolidar.

En esta etapa se puede apreciar en Atl una dicotomía más acentuada entre su pensamiento y su acción política. El discurso sobre *El país y los partidos. El momento decisivo de la acción* lo pronuncia unas cuantas horas después de que había lanzado los peores vituperios públicos contra el zapatismo y el villismo, ridiculizando a sus jefes como los "Atilas" del Norte y del Sur, definiéndolos como "monstruos" que levantan al pueblo "fiero":

Las relaciones que aparentemente se habían enfriado entre Zapata y Villa —nos dijo el Dr. Atl en una entrevista que con él celebramos anoche— han renacido merced a las gestiones del clero. Algunos curas de los alrededores de México han influido cerca de Zapata, para que éste ponga a disposición de Villa 1,800 caballos y preste su apoyo moral al movimiento en favor de la reacción. En estos momentos las dos facciones se han unido nuevamente, siendo los

²⁹⁸ *Ibidem*, pp 21-22

²⁹⁹ *Ibidem*, 22-23

principales móviles que los animan la defensa del capitalismo, y de los intereses del clero y de los científicos³⁰⁰

Paralelamente, pero sólo a nivel retórico, hace una sensible exaltación y defensa de las libertades individuales que posibilitan el desarrollo armónico del individuo en todas las áreas del saber, anteponiéndolas a las organizaciones sociales que han servido a lo largo de la historia de la humanidad como actos de defensa contra “el hambre colectiva”, de la que es el Estado responsable directo. El capitalismo, el clericalismo y el militarismo son los enemigos que deben vencerse para remontar la barbarie que ha señalado este momento histórico a nivel mundial. De allí que todos los hombres del globo tengan que ejercer sus libertades para sacudirse el yugo de los gobiernos nacionales, y unirse al socialismo internacional con el propósito de progresar hacia un mejor estadio de desarrollo. La Revolución Mexicana se puede convertir en paradigma de este supremo propósito “provocando la unión del socialismo internacional, en defensa de nuestros principios humanitarios”³⁰¹

Atl sentencia: con ello, “México pasará de la contienda económica interior, a la dirección moral del mundo”³⁰²

Ya en este periodo, Atl ha manifestado tanto en las palabras como en los hechos fidelidad y simpatía hacia el carrancismo; sin embargo, su exaltado optimismo hace pensar que peca de ingenuidad al suponer que se llegará al socialismo a través del régimen constitucionalista y aun “alcanzar la dirección moral del mundo” con la Revolución Mexicana.

Los motivos expuestos en la conferencia *La importancia mundial de la Revolución Mexicana*, que validan su intervención en la lucha armada, nos revelan postulados ideológicos confusos; traslapa de manera desordenada la defensa de las libertades individuales con un programa maximalista de promoción y ejecución de las premisas sustantivas del socialismo

³⁰⁰ Días después, acentúa sus críticas contra el zapatismo y el villismo en una breve entrevista publicada anónimamente en *La Prensa*, del 21 de febrero de 1915, p. 1: “Gestiones del clero en la alianza de Zapata y Villa. Declaraciones del Dr. Atl”

³⁰¹ Dr. Atl, [*El país y los partidos*], *Opus cit*, p. 23.

³⁰² *Idem*

internacional. En este contexto quedan inscritas las acciones políticas de Atl en torno al movimiento obrero organizado en México.

La Casa del Obrero Mundial³⁰³

El sindicalismo obrero en México se conforma a nivel nacional en 1912, después de una asamblea convocada para tal fin en la Casa del Obrero Mundial. Para ilustrar la corriente ideológica que privaba en esa agrupación, qué mejor que transcribir las palabras de uno de los luchadores más comprometidos con los grupos asalariados del país, Rosendo Salazar:

El sindicalismo reformista, de matización socialista marxista, quedó al margen y la atención de la Casa del Obrero Mundial fue centrada en un sindicalismo anarquista; anarcosindicalismo, sin brizna de política burguesa o proletaria. De este gallardo modo se abrió en México la etapa obrerista. Transcurría la segunda década del siglo y predominaban conmociones internas políticas armadas, pues el capítulo de 1910 seguía abierto. El país se hallaba lleno de brumas espesas. Se las podía asir con las manos.³⁰⁴

Quedó pues acordado entre los integrantes de la Casa del Obrero Mundial, que “el sindicalismo sería el sistema y el anarquismo la doctrina filosófica”. Resulta pues interesante conocer el camino ideológico que tomó el movimiento obrero mexicano para llegar a estas premisas, y entender de qué manera se desvirtúan estos principios, dejando de lado los preceptos anarquistas ante el impulso de las reformas constitucionales del carrancismo en favor del trabajador asalariado. Fue entonces que los mundialistas se pliegan sin reservas al “sindicalismo revolucionario”, derrotero que catalizó sus ideales primigenios, y acabó así por

³⁰³ Marjorie Ruth Clark, *La organización obrera en México*, Ediciones Era, México, 4a reimpresión en español, 1988, p. 27. “La Casa del Obrero Mundial no era un sindicato en ningún sentido de la palabra, pero el servicio que prestó al desarrollo sindical posterior en México fue invaluable. Era un centro de reunión en el que se intercambiaban, comparaban y desarrollaban ideas y se preparaba la propaganda que se difundía a todo el país. Fue el primer factor coordinador del movimiento obrero y escuela de adiestramiento de los primeros líderes.”

³⁰⁴ Rosendo Salazar, *La Casa del Obrero Mundial*, Costa-Amic Editores, México, 1962, p. 18.

pulverizar a la Casa del Obrero Mundial en 1918 reduciéndola a la nada en el diseño del Estado nacional del gobierno constitucionalista posrevolucionario.

El propio Rosendo Salazar explica el proceso de la lucha obrera mexicana, citando el análisis que hace Efrén Borrajo Dacruz del sindicalismo francés:

El sindicalismo nació en un orden liberal, el obrero encontró en el anarquismo la conclusión última del orden liberal, el anarquismo fue así, sobre los mismos postulados del optimismo roussoniano, la potenciación máxima del individualismo liberal. Lo anterior porque "obrerismo" y "anarquismo", en esta fase primigenia de la evolución de la clase obrera mundial, históricamente dicho, postularía la no existencia del estado político; el individuo ha nacido bueno y las instituciones sociales lo corrompen; ha nacido libre y la civilización lo carga de cadenas; el Estado es el mal absoluto, frente al bien absoluto cifrado en la libertad individual. Aprendió el movimiento obrero mexicano a distinguir entre socialismo científico marxista y socialismo libertario anarquista.

Siguiendo la línea apolítica, el sindicalismo mexicano emprendió su desarrollo, de espaldas a la política. La Casa del Obrero Mundial con la objetividad anarquista avanzó, relampagueantemente, a todos los rincones del territorio nacional. Andando los días, la Casa del Obrero Mundial tuvo que reconocer el reformismo, impulsado por los sucesos revolucionarios, que estaban precipitándose en el área de la política liberal constitucionalista. Ni anarquismo ni socialismo de Estado; no marxismo ni acracia: simplemente sindicalismo, con el agregado de revolucionario.³⁰⁵

En el tránsito del anarcosindicalismo al "sindicalismo revolucionario", aparece el Dr. Atl en la escena de la política sindical mexicana. Nombrado por Carranza agente especial para establecer vínculos con los sindicatos, Atl recibe la primera encomienda en el campo obrero: resolver la huelga de los trabajadores de la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana en la capital. Al respecto dice Rosendo Salazar:

La ocupación de la Metrópoli por la Convención, que contaba con el apoyo militar de la división del Norte y las fuerzas surianas, inquietó algo a las organizaciones obreras, pues sentían vivas simpatías por el rebelde habitante del vecino Estado de Morelos. Un sólo camarada de significación se unió al movimiento convencionista y éste fue Luis Méndez, que ingresó a la asamblea revolucionaria representando grupos armados zapatistas. Las fuerzas constitucionalistas volvieron a ocupar la ciudad de México, y a principios del año de 1915 el general Álvaro Obregón ordenó que se diera posesión del templo de Santa Brígida a la Casa del Obrero Mundial, así como del Colegio Josefino y de la imprenta donde se editaba el diario *La Tribuna*. el "Doctor Atl", hombre de raras facultades y extraordinario carácter, no muy conocido por la mayoría proletaria, ofreció a la Casa del Obrero Mundial, en nombre del constitucionalismo, una fuerte suma de dinero en billetes para aliviar la penosísima situación económica en que estaba el pueblo trabajador como consecuencia de la guerra intestina.³⁰⁶

³⁰⁵ *Ibidem*, pp 19-20.

³⁰⁶ *La Prensa*, 7 de febrero, 1915, p. 1 "Quedó establecido anoche en la Casa del Obrero el primer puesto de socorros. Se destinarán desde luego \$15,000 para el reparto. Y en muy buen tiempo quedarán establecidos los

Una vez aceptada por la Federación de Sindicatos Obreros del Distrito Federal la suma mencionada, la Casa del Obrero Mundial acogió la designación que hizo el Sindicato Mexicano de Electricistas, de gerente de la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana, que había sido intervenida por la revolución, en virtud de la huelga de empleados y operarios de la misma, designación que recayó en la persona de Luis N Morones,³⁰⁷ aceptó la imprenta del diario *La Tribuna*, también intervenida; aceptó el Colegio Josefino, que tuvieron que desalojar las alumnas y personas encargadas del mismo ... los proletarios se entregaron al sabotaje en el interior de ellos; destruyeron imágenes; rasgaron cortinajes; expropiaron muebles; quemaron devocionarios; estropearon altares; destrozaron sobrepellices, estolas, bonetes, capas pluviales y otras prendas; despedazaron esculturas y aún la piedra del ara la hicieron fragmentos contra las baldosas La Casa del Obrero Mundial retaba de esta manera a todos los opresores del

diversos puestos en la ciudad y las Municipalidades del Estado.” “Ayer en la noche quedó constituida la primera Junta de Socorros en México: ha sido instalada en la ‘Casa del Obrero Mundial’ y está formada por la Confederación de Sindicatos Obreros del Distrito Federal Al efecto, el Dr Atl, que es el comisionado para organizar los aludidos Puestos de Auxilio, por parte del Primer Jefe, don Venustiano Carranza, reunió a los que integran la ‘Confederación’ de que hablamos. y una vez que hubo expuesto el objeto que lo llevaba, se procedió a nombrar la comisión respectiva, con beneplácito de los obreros de la ciudad, que se han convencido del espíritu de justicia que anima a la revolución ”

Ibidem, 10 de febrero, 1915, p 1 “Once mil pesos más recibió la Casa del Obrero Para que sean distribuidos entre los miembros de los Sindicatos que no han sido auxiliados ” “El señor Gerardo Murillo, a nombre de la Junta Revolucionaria de Auxilios, puso a disposición de la Casa del Obrero Mundial, la suma de once mil pesos más, para que sean distribuidos entre los miembros de los Sindicatos obreros, que no pudieron tomar parte en el primer reparto ”

³⁰⁷ *Ibidem*, 7 de febrero, 1915, p. 8 “La Revolución ha intervenido en la huelga” El diario reseñó la noticia: “Ayer celebraron su última junta en las oficinas del gobierno del Distrito, los representantes del Sindicato Mexicano de Electricistas, adscrito a la ‘Casa del Obrero Mundial’, que ha patrocinado a los empleados electricistas y telefonistas en huelga de la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana; los representantes de esta empresa: el ‘Doctor Atl’, en representación del gobierno del Distrito y [del] Presidente municipal, y don Aurelio Macías Z , jefe de la Sección Primera de Ramos Municipales, encargado de la Secretaría de Gobierno del Distrito, representando al Ayuntamiento de México Esta junta fue citada, con el objeto de que las partes contrarias llegaran a un avenimiento en el conflicto surgido desde hace algunos días, con motivo de haberse negado la gerencia de la Compañía citada a acceder a las peticiones de sus empleados Los esfuerzos de los intermediarios resultaron del todo infructuosos, pues el representante, señor R Estrada Berg, se negó terminantemente a aceptar varias de las solicitudes de los reclamantes, entre las que se contaba el reconocimiento del Sindicato En vista de la intransigencia de la Compañía, el ‘Doctor Atl’ comunicó que la revolución resolvía incautarse provisionalmente de la Compañía Telefónica [Uno de los acuerdos] entre los miembros del Sindicato Mexicano de Electricistas, fue el de designar al nuevo gerente, recayendo el nombramiento en favor del señor Luis Morones, que desde hoy entrará en funciones

trabajo, y lentamente se colocaba en el radio de acción de las huestes encabezadas por Carranza³⁰⁸

A partir de la intervención de la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana, los dirigentes de la Casa del Obrero Mundial convocaron a los sindicatos y uniones para que se discutiera un proyecto de Manifiesto, con el propósito de orientar a los grupos obreros procurando que conservaran su independencia frente a la disputa entre los cabecillas que detentaban el poder, puesto “que Carranza, Villa y Zapata no perseguían sino encumbramientos personalísimos; que ninguna de las facciones en pugna tenía programa que fuera garantía de que las finalidades que por tantos años han sido bandera de los oprimidos, tuvieran realización práctica y desinteresada, y que toda esa guerra que se hacían entre sí los jefes de los distintos partidos contendientes se reducía a una política de ambiciones bastardas.”³⁰⁹

Frente a este análisis enérgico y claro de los directivos sindicales hacia las fuerzas que ambicionaban el control político del México revolucionario, las voluntades obreras reunidas en la asamblea no dudaron en apoyar por unanimidad los contenidos del Manifiesto; sólo tocaba elegir una comisión para que se encargara de la impresión del documento

¡Aparece en escena el Dr. Atl! Y con tono pontifical y maximalista, da un giro a la historia del movimiento obrero, sin advertir la trascendencia y responsabilidad de las palabras que iba a pronunciar:

¡Señores, me retiro; pues ese Manifiesto, que parece haber sido redactado por sacristanes, me lleva a pensar que estoy entre enemigos!

Del Valle invitó al “Doctor Atl” para que continuara en el salón, ofreciendo que los trabajadores reconsiderarían su acuerdo si él se tomaba la molestia de ilustrar al auditorio con sus opiniones

En la asamblea se había operado un raro fenómeno psicológico, pues las palabras del “Doctor Atl” enfriaron tanto el ánimo proletario, que lo que parecía campo de vida propicio a todos los entusiasmos, ahora tenía apariencia de catacumba

Con la venia del director de debates, el “Doctor Atl” abordó la tribuna y tuvo palabras elogiosas para el Ejército Constitucionalista; explicó los propósitos de los hombres de la revolución, tendientes a realizar las reformas sociales deseadas por las masas obreras del mundo; se refirió al problema agrario, estudiando separadamente sus modalidades; llamó a la cordura de los presentes para que hicieran justicia al movimiento encabezado por don

³⁰⁸ Rosendo Salazar, José G Escobedo, *Las pugnas de la gleba*, Editorial Avante, México, 1923, pp. 92-93

³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 93-95

Venustiano Carranza, el único serio en el país y que estaba dispuesto a dar seguridades a los trabajadores para que robustecieran sus uniones y obtuvieran otras ventajas. Los asistentes a la asamblea aplaudieron con calor al "Doctor Atl", y por unanimidad en esta vez también resolvieron aplazar la publicación del Manifiesto, para cuyo estudio se les había convocado³¹⁰

Sobre la trascendental Asamblea Obrera, Luis Araiza otro de los protagonistas, da su versión sobre los hechos:

El proyecto de Manifiesto, puntualizó que la Casa del Obrero Mundial, por su estructura ideológica, por la pureza de sus ideales y por la limpia trayectoria de sus militantes, no debe apoyar a ninguna de las tres facciones que se disputaban el poder, y por ende, debe mantenerse al margen de la contienda

Es importante consignar que en esta reunión estuvo presente Gerardo Murillo (Dr. Atl), agente personal de don Venustiano Carranza y propagandista político de la Causa Constitucionalista.

Este señor, sin pertenecer a ninguna Agrupación de las filiales y menos aún a la Casa del Obrero Mundial, se entromete en la discusión y condena a radicales que no quieren sumarse al Constitucionalismo Carrancista.

Con la indebida intervención de Murillo, se produce un escándalo incontrolable, por lo que se deja en suspenso la publicación del manifiesto y se levanta la sesión.

No obstante lo antes expuesto, germina en la mente de una mayoría la idea de sumarse a la Causa Constitucionalista, se cambian impresiones y esa mayoría determina celebrar una sesión secreta del grupo al que se denomina de responsables, para el miércoles diez, haciendo para el efecto una selección de los hombres que han de concurrir a ella.³¹¹

No habían pasado más que unos cuantos días de que Atl había pronunciado la conferencia *La importancia mundial de la Revolución Mexicana*, en la que enunciaba sus parámetros ideológicos, cuando ya los había sepultado en la Asamblea convocada por la COM. Recordemos lo que había declarado Atl en esa célebre conferencia, el 5 de febrero de mismo año de 1915: "Nuestra lucha no es una lucha civil. Es la lucha por la autonomía individual y por la realización de los derechos colectivos.

No discutimos un principio político, luchamos por una necesidad económica y por altísimos principios de justicia. Nuestra Revolución es una revolución social, la revolución social más grande en nuestros tiempos."³¹²

³¹⁰ *Idem*.

³¹¹ Luis Araiza, *Historia del movimiento obrero mexicano*, 2a. ed., Ediciones Casa del Obrero Mundial, México, 1975, p. 62.

³¹² *Ibidem*, p. 5.

En ese periodo Atl da otro radical giro de timón a sus principios revolucionarios —después del encuentro con el zapatismo—, y en una suerte de amnesia ideológica, privilegia la posición del gobierno constitucionalista, estatista, nacionalista y capitalista, el proceso de consolidación del Estado nacional, sobre los derechos conquistados por el movimiento sindical obrero. Queda claro pues, que Atl ejerció un papel político de primer orden durante esta etapa del carrancismo, al convencer tanto a los obreros como a los campesinos de los beneficios que representaba para la sociedad entera la unidad nacional, aunque por este propósito se perjudicaran los intereses de los grupos sociales más débiles.

Por otro lado, dentro de la aparente ambigüedad ideológica de Atl se encuentra una línea muy fina de coherencia política; recordemos brevemente las enseñanzas que recibió en París del anarquismo individualista hacia el movimiento obrero, y entenderemos su proceder en la Asamblea de la Casa del Obrero Mundial: “Un anarquista no puede enorgullecerse de ser obrero, como tampoco de ser patrón, o de ser un ladrón, aunque en este último estado haya ciertos actos destructivos que al provocar un desequilibrio social, puedan dar al anarquista que se entrega el gozo de luchar, y la sensación de su revuelta

“Anarquista obrero”, ¡vaya sin sentido!”³¹³

Los Batallones Rojos.

Pero ¿qué significaba la Revolución para las demandas del movimiento obrero, en esos años aciagos? Rosendo Salazar discurre sobre el tema:

Los gremios unidos de la Casa del Obrero Mundial de hecho ya no se pertenecían a sí mismos, sino a la revolución.

¡La revolución! ¿Y qué era ésta? ¿La ley del progreso, el imperativo categórico de la civilización, la excelsa justicia, la cima esplendorosa de una vida sin apremios?

¡Ah, sí! Para el proletariado sediento de amor fraterno, la revolución era la mensajera de rosados dedos como los de Eros, que profetizaba desde su trípode de llamas y de sangre la purificación de la sociedad; era los doce trabajos de Hércules, soberbios y heroicos; era Eneas llevando sobre sus hombros al magnánimo Anquises y de la mano al pequeño Iulo Ascanio,

³¹³ Bibliothèque Nationale Richelieu, *Action d'Art*, journal, 1er avril, 1913, première année, No 4, p 4
(*Mercure de France*, 16 de marzo, 1913)

padre e hijo, siendo, a la vez él hijo y padre: era Espartaco, el altivo gladiador romano, de escudo abombado y yelmo reverberante; era Cornelia, madre de Cayo y Tiberio Graco, los dos más grandes apóstoles de la redención del campesino en la aurora de la civilización occidental; era Marat, amigo del pueblo... era Babeuf... era Chaumette luchando porque se votara en la Asamblea Nacional, año segundo de la república francesa, la beneficiosa ley del máximo... era el pie, la mano, el corazón, el labio, el oído, la pupila, el cerebro del mundo!

¡Claro que confusamente ese desheredado percibía la sublimidad de la revolución social; pero bastábale su presentimiento, unido a su aspiración libertarista, para que dijera con el filósofo: “¡Una voz me llama, la oigo, estoy dispuesto; heme aquí!”³¹⁴

Con este ánimo general entre el grupo obrero, se toma otra decisión trascendental: organizarse para participar en la lucha armada, no sin antes reunirse en Asamblea y escuchar las voces disidentes que clamaban por defender a los gremios de la participación en la lucha armada.

Una de estas voces era la de Aurelio Manrique, miembro de la Unión de Estudiantes, entonces aliada a la Casa del Obrero Mundial:

Así fue como, a fines de la primera quincena del mes de febrero de 1915, un grupo de sesenta y seis trabajadores se reunió a la media noche en el templo de Santa Brígida a deliberar respecto de la importancia que tendría para la Casa del Obrero Mundial tomar las armas y lanzarse a la revolución; y así fue cómo después de estudiarse, más que con la cabeza, con el corazón, la conveniencia o inconveniencia de que las masas obreras metropolitanas dieran tal paso, se nombró un comité, al cual se dio el carácter de revolucionario; se convocó al pueblo a una magna asamblea, que tuvo lugar en el teatro “Ideal”, donde Rafael Quintero levantó con enérgica frase el espíritu combativo de los pobres, logrando confundir a Aurelio Manrique, miembro de la Unión de Estudiantes adherida a la Casa del Obrero Mundial, y quien, con impetuosidades intelectuales, bregaba porque los gremios no tomaran el partido de la revolución armada. En esta gran reunión fue aprobado que éstos marcharan a la liza al lado del constitucionalismo, designándose una comisión para que hiciera del conocimiento del general Álvaro Obregón el acuerdo de que los obreros estaban dispuestos a tomar las armas para abreviar la duración de la contienda, intensificar los trabajos de mejoramiento material, moral e intelectual de la clase asalariada de la ciudad y del campo, y afianzar la victoria de los pobres contra los ricos³¹⁵

Como bien informa Rosendo Salazar, Atl envía una misiva a Carranza con los representantes de la Casa del Obrero Mundial,³¹⁶ después de que el general Álvaro Obregón recomienda a

³¹⁴ Rosendo Salazar, *Las pugnas de la gleba*, op. cit. pp. 93-94

³¹⁵ *Ibidem*. pp. 95-96

³¹⁶ Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX Doc. núm. 2833 12 de febrero de 1915. “C. Primer Jefe: Los obreros de la Casa del Obrero Mundial han meditado y han comprendido que era necesario tomar una actitud, o mejor dicho, determinar claramente la orientación de sus acciones, en estos momentos en que una conmoción tan grande agita la República. Ellos me han comunicado sus intenciones. Quieren con su ayuda intensificar la Revolución yo he consultado el caso con el C. General Obregón y éste me ha aconsejado

los obreros viajar al puerto de Veracruz y comunicar de viva voz al Primer Jefe del Ejército Constitucionalista su anexión al movimiento armado (Fig 15) Así fue, y Carranza una vez de haber escuchado a los interlocutores de manera distante,³¹⁷ los envía con Rafael Zubarán Capmany, secretario de Gobernación, quien evaluó favorablemente la presencia obrera al lado de los ejércitos constitucionalistas. A continuación se prosigue con la redacción y la firma del *Pacto celebrado entre la Revolución Constitucionalista y la Casa del Obrero Mundial*, compuesta de ocho puntos, de los cuales sobresalen por su importancia los dos primeros; mientras que los seis restantes contienen las tácticas organizativas de carácter militar:

1a — El Gobierno constitucionalista reitera su resolución, expresada por decreto de 4 de diciembre del año próximo pasado, de mejorar, por medio de leyes apropiadas, la condición de los trabajadores, expidiendo durante la lucha todas las leyes que sean necesarias para cumplir aquella resolución.

2a — Los obreros de la Casa del Obrero Mundial, con el fin de acelerar el triunfo de la revolución constitucionalista e intensificar sus ideales en lo que afecta a las reformas sociales, evitando en lo posible el derramamiento innecesario de sangre, hacen constar la resolución que han tomado de colaborar, de una manera efectiva y práctica, por el triunfo de la revolución, tomando las armas, ya para guarnecer las poblaciones que están en poder del Gobierno constitucionalista, ya para combatir a la reacción.³¹⁸

que un grupo de obreros, que represente la Casa del Obrero Mundial, vaya a Veracruz a ponerse en contacto con Ud. Los compañeros representantes de la Casa del Obrero Mundial pondrán esta carta en las manos de Ud. Yo me permito presentarlos, lleno de confianza en que los acuerdos a que se llegue redundarán en beneficio de la humanidad toda entera. Ruego a usted acepte, C Primer Jefe, mi respeto y mis buenos deseos. Dr. Atl.”

³¹⁷ Rosendo Salazar, *op cit*, p 97. “Carranza oyó con frialdad a los comisionados de la Casa del Obrero Mundial y les manifestó, así que hubo escuchado de pie y atentamente sus pretensiones, que no creía en la Casa del Obrero, puesto que renegaba de la patria, y que para nada la necesitaba, ya que él contaba con el formidable concurso de los labriegos para destruir a la Reacción. “Sin embargo —dijo el adusto primer jefe a los comisionados obreros—, vayan ustedes a ver a Zubarán y él les dará mi contestación.” Cfr. Luis Araiza, *op cit*, p 69. El día 14, la Comisión se entrevistó con don Venustiano Carranza; la entrevista resulta poco cordial, porque cuando la Comisión de la Casa del Obrero Mundial hace de su conocimiento el mandato de los 67, el Primer Jefe saca las uñas de su educación porfiriana, pues ampliamente informado, y por ende, prejuiciado del curso de la sesión celebrada el día 8, en la que estuvo presente el Dr. Atl, increpa a los comisionados y les reprocha su ideología, afirmando con énfasis, que no puede aceptar a quienes niegan el reconocimiento sagrado de la Patria, a los que niegan el principio de autoridad y desconocen todo régimen de gobierno, que además la Revolución se basta con la aportación de los campesinos, y por ende no necesita la colaboración de los obreros.”

³¹⁸ AGN. Depto Trabajo, vol 105, exp 20, fs 5.

El propio Atl hace una remembranza acerca de la constitución de los Batallones Rojos: (Fig 16)

El doctor se dirige a la más grande agrupación de trabajadores de aquella época, la Casa del Obrero Mundial, donde es recibido hostilmente; pero en su segunda conferencia en Santa Brigida logra convencer a aquella enorme masa de trabajadores de que su entrada a la Revolución era el principio de su organización social y política. Hubo tremendas discusiones durante varios días, al cabo de los cuales se convino en que los obreros se convertirían en soldados bajo la denominación general de los Batallones Rojos.³¹⁹

La Junta Revolucionaria de Auxilios al Pueblo.

Atl participa también como vocal en la Junta Revolucionaria de Auxilios al Pueblo, organismo que preside Obregón para aliviar en algo la dura situación económica que agobiaba al pueblo de México.

La Prensa hizo una serie de reseñas sobre la muchedumbre desesperada que se agolpaba a recibir alguna dádiva que aligerara su miseria; en el diario queda consignado el papel protagónico de Atl en esta responsabilidad: (Fig 17)

Por todas las calles que desembocan a la Academia de San Carlos, había una inusitada animación. Millares de personas iban en demanda del auxilio que ha decretado el Primer Jefe para los menesterosos.

Como quiera que el Dr. Atl dispuso que en el viejo edificio de San Carlos se estableciera un puesto de socorros, también en torno de él hubo su improvisada romería. El tráfico de tranvías se dificultó grandemente, porque los solicitantes llenaban las calles de la Moneda, en espera de que les tocara su turno para recibir el óbolo revolucionario.³²⁰ (Fig 18)



³¹⁹ Cfr. Marjorie Ruth Clark, *op cit.*, pp 32-35. "Una vez establecidos en Orizaba, los dirigentes de la Casa pusieron en marcha la organización de los Batallones Rojos. Alrededor de 7,000 a 10,000 personas, incluyendo, por supuesto, esposas e hijos de los obreros, abandonaron la ciudad de México en el éxodo de marzo. En trenes especiales proporcionados por el gobierno para su transporte, familias enteras, con todos sus utensilios domésticos, iban camino a la guerra. Se formaron en total seis Batallones Rojos. Los obreros se incorporaban a estos batallones por sindicatos y escogían ellos mismos a sus oficiales entre sus propios miembros."

³²⁰ *La Prensa*, jueves 11 de febrero de 1915, "El constitucionalismo acude en ayuda de las clases pobres".

171-A



Fig. 15.- Carranza con los representantes de la Casa del Obrero Mundial.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

171-B



Fig. 16.- Los Batallones Rojos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TRES MIL OBREROS RECIBIERON AYER A PRO-RATA LA AYUDA CONCEDIDA POR EL PRIMER JEFE.



EL REPARTO DE FONDOS DE LA CASA DEL OBRERO

El Reparto se hizo en la Casa del Obrero Mundial

XXXX

Así se fueron haciendo a la vez el reparto para hacer el reparto al cual se les entregó la suma acordada. En esta se se entregó también, según se acordó, para los obreros un pequeño regalo de satisfacción que les produce esta noticia.

Cabe el reparto estuvo perfectamente organizado ya que las listas repartieron rápidamente cada uno de los obreros sus correspondientes, no hubo ni un momento de confusión.

LOS PUERTOS DE SOCORROS

También se acordó para el día de mañana en la Casa del Obrero Mundial se harán los repartos para que se entreguen a los obreros.

En breve se acordará dónde han de establecerse los otros Puestos de Socorros

XXXX

La ayuda acordada por el Primer Jefe del Sindicato Constitucional, en favor de los obreros mexicanos de esta ciudad, empieza a ser distribuida por la comisión especial que fue designada para ello y que preside el señor Gerardo Murillo, a quien se confiere por el momento de hecho.

Una de las instituciones que ha recibido ya su parte, es la Casa del Obrero Mundial, en que se han agrupado los albañiles y mecánicos de esta ciudad.

Entre los días están acordados en favor de los trabajadores de la Casa del Obrero, y el doctor A. de la Cruz, para que se entregue a los obreros.



OBREROS VAYENDO SU TURNO.

Fig. 17.- Tres mil obreros recibieron ayer a pro-rata la ayuda concedida por el primer Jefe, en La Prensa, 9 de febrero de 1915, 1a plana.

Medio millón de pesos se ha repartido —nos dijo el Dr. Atl— Los favorecidos pueden calcularse en doscientos diez mil hogares, y de ellos se dio la preferencia para los que parecieron albergar mayores necesidades y miseria. ³²¹

En las afueras de la Escuela de Bellas Artes, se procedió ayer por la tarde a la distribución de cincuenta mil pesos en efectivo, por acuerdo de la Junta Revolucionaria de Socorros, y acatándose lo dispuesto por el Primer Jefe, ciudadano Carranza.

En vista de que a diario se reunía frente al local que ocupa el plantel antes mencionado, una considerable cantidad de gente que solicitaba el auxilio, el Dr. Atl, previamente autorizado, dispuso la distribución de aquella cantidad. ³²²

El señor doctor Atl, en persona estuvo recorriendo, en automóvil, todos los lugares en que quedaron instalados los puestos, a fin de darse cuenta de su funcionamiento y para dictar las disposiciones del caso.

En general, el servicio no dejó que desear y las personas que estuvieron al frente de aquellos cumplieron su cometido a conciencia, no dándose punto de reposo para atender a la innumerable cantidad de personas que acudieron en demanda de maíz, frijol, manteca, etc ³²³

*La Vanguardia*³²⁴

Formados los Batallones Rojos, Atl sale hacia Orizaba donde recibe a los obreros recién integrados al movimiento armado. Así relata este episodio de la historia revolucionaria:

El Dr. organizó 14 mil obreros, a los que recibió en Orizaba con mujeres, niños y perros, y como no había alojamiento se posesionó de todas las iglesias, y en ellas los alojó. Escenas pintorescas y sacrílegas. Odio profundo de la sociedad orizabeña que se abstuvo en su mayoría de salir a la calle durante los primeros días. El Dr. fundó en la iglesia de la Soledad el primer periódico independiente del gobierno de Carranza, *La Vanguardia* ³²⁵ (Fig. 19)

Ya instalado en Orizaba, uno de los propósitos de Atl fue fundar el periódico *La Vanguardia*, el diario de la revolución, a semejanza del impreso parisino *Action d'Art*, en el que se conjugaban aspectos políticos, económicos, sociales y culturales, con un propósito fundamental, ser el órgano de propaganda del constitucionalismo. El primer número salió a la

³²¹ *Ibidem*, viernes 12 de febrero de 1915, "210,000 personas favorecidas con el óbolo de la Revolución"

³²² *Ibidem*, sábado 13 de febrero de 1915, "Ha continuado el reparto del auxilio concedido por el P. Jefe"

³²³ *Ibidem*, viernes 26 de febrero de 1915, "Millares de personas acudieron a los puestos de socorro para obtener artículos de diario consumo"

³²⁴ Agradezco a la Dra. Eliá Espinosa que generosamente me permitió consultar su acervo hemerográfico

EL CONSTITUCIONALISMO ACUDE EN AYUDA DE LAS CLASES POBRES

LA VIEJOTA, AL RECIBIR SU TOCADO, EXCLAMA: "¡ESTA ES LA REVOLUCION, LA QUE HA DE CONQUISTAR A LOS POBRES, ¡ESTOS QUE NO TIENEN NI QUERER NI SABER!"

¡PREVIENDO EL SOCORRO!

¡OPERANDO EL CAMBIO DE VIEJOTA!

¡MUCHA VIRTUD EN LA REVOLUCION!

EL DECRET ESTABLE

LOS BILLETES EMITIDOS EN VERACRUZ SON DE CURSO LEGAL Y FORZOSO

DESEN SER ACEPTADOS POR EL PUBLICO SI NO QUIERE VERSE EXPUESTO A INCURRIR EN RESPONSABILIDADES QUE LA COMANDANCIA MILITAR DEFINIRA

PACHUCA F FUERZAS

LA ESPECULACION MAS DESENTENADA E INTIMA QUE EXISTE EN LA HISTORIA

DEL MINISTRO ZUBARAN E DE D. JESUS CARRANZA

PATROTIKA ACTITUD DE VARIOS JEFES ANTE LA INVITACION DE GAMBOA

LA ESPECULACION MAS DESENTENADA E INTIMA QUE EXISTE EN LA HISTORIA

Fig. 18.- El Constitucionalismo acude en ayuda de las clases pobres, en La Prensa, jueves 11 de febrero de 1915, 1a. plana.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Fig. 19.- *La Vanguardia* (Portada). Archivo particular de la Dra. Elia Espinosa.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

luz el 21 de abril de 1915; sus oficinas fueron instaladas en el ex Templo de Los Dolores, y su distribución fue preferentemente local, alcanzando un radio limitado, según la versión del propio Atl: “se detiene en Apizaco, llega apenas a Pachuca y no se conoce más allá de ese límite”, tuvo un costo de 5 centavos en sus primeros cinco números y 10 centavos en los sucesivos. Según relata Orozco en su *Autobiografía*, contaba con los siguientes colaboradores:

Como director, el Dr. Atl; jefe de redacción, Raziél Cabildo; taquígrafa, Elodia Ramírez; redactores: Juan Manuel Giffard, Manuel Becerra Acosta, Francisco Valladares, Luis Castillo Ledón, Rafael Aveleyra; dibujantes: Miguel Ángel Fernández y Romano Guillemín; grabador, Tostado; consejero de arquitectura, Francisco Centeno; caricaturista, Clemente Orozco; dobladoras: las muchachas hijas de las familias de nuestro grupo, todas hermosas, destacándose muy especialmente Josefina Rafael, por su exquisita belleza. Alfaro Siqueiros y Francisco Valladares fueron enviados de *La Vanguardia* cerca del general Diéguez, que combatía al villismo en Jalisco.³²⁶ (Fig 20)

El Dr. Atl fundó *La Vanguardia* con el objetivo de crear un órgano de propaganda del carrancismo, por ello no sólo sirvió para exponer los avances militares en las zonas de combate de esta facción revolucionaria,³²⁷ sino también para exponer las líneas ideológicas del constitucionalismo y hacer una ácida crítica de sus contrincantes políticos: Zapata, y su movimiento agrario, pero sobre todo acentúa su censura para desprestigiar al villismo a través de su cabecilla Doroteo Arango³²⁸

³²⁵ Dr. Atl, FRBN, titulado *Apuntes para la autobiografía del Dr. Atl (Chocante)*, Ms. Dr. Atl, caja 6, 1-2-3, 16 fs, sin fecha

³²⁶ José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 54

³²⁷ Álvaro Obregón, *La Vanguardia*, el diario de la revolución, t. I, Orizaba, Ver., abril 25 de 1915, núm. 5, p. 2. “La Marcha de la Revolución: El ejército de operaciones sigue avanzando. Telegrama especial para “*La Vanguardia*” Veracruz, abril 23 — Se acaba de recibir el siguiente mensaje: “Salamanca, Gto., abril 22.— Primer Jefe del Ejército Constitucionalista. Hónrome en comunicar a Ud. que nuestras fuerzas ocuparon Irapuato. Al sentir nuestra aproximación, las fuerzas reaccionarias que estaban en Guadalajara abandonaron aquella ciudad pasando por Irapuato en precipitada fuga hacia el Norte. Los estados de Jalisco y Michoacán, han quedado en nuestro poder. Noticias extraoficiales dicen que los villistas evacuaron S. Luis Potosí. Respetuosamente, El Gral. en Jefe de Operaciones.— Álvaro Obregón”

³²⁸ Dr. Atl, *Ibidem*, abril 22 de 1915, núm. 2, p. 2. “Las depredaciones de Arango. Por noticias telegráficas que acabamos de recibir, podemos informar que Francisco Villa, ha huido hacia Torreón, asesinando a su paso,



Fig. 20.- *Las Bestias*, José Clemente Orozco, en *La Vanguardia*. Archivo particular de la Dra. Elia Espinosa.

TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

Si bien no faltaban noticias de carácter nacional en la sección “Noticias de México”, sus dirigentes quisieron ensanchar las fronteras y ocuparse de la política internacional en una serie de artículos que analizaban la primera conflagración mundial. El ánimo de los redactores tendía a exaltar los logros militares de los aliados, preferentemente de Italia y Francia, y atacar a Alemania, país que en ese entonces Atl consideraba pernicioso por estar a merced de intereses exclusivamente económicos, clericales y militaristas.

La “Página de doctrina” se dedica a la propaganda ideológica de la Revolución, y en esta parte encontramos, por ejemplo, la colaboración de A. Villalobos, titulada *La Revolución está justificada*, que hace una apoteótica presentación de las bondades del movimiento armado, no obstante “los males transitorios e inevitables que la revolución trae consigo”³²⁹

Al movimiento obrero se dedica una sección especial, que da información de carácter doctrinario y noticioso sobre las luchas sindicales, los avances legislativos para proteger las horas de su jornada laboral y sus intereses salariales, así como consejos de orden social para respaldar a las familias obreras.³³⁰

como de costumbre, por el gusto de asesinar. En Irapuato fusiló tres hermanos obreros, llamados Méndez, y en Torreón al obrero Higinio Carrillo, diputado en tiempo de Madero. Villa se venga villanamente. En *La Vanguardia*, t. I, Orizaba, Ver., abril 28 de 1915, núm. 8, p. 4: “El eterno Felón: Francisco Villa, el jefe si no el alma de esa facción de descariados, de ese núcleo de hombres dañados por la ponzoña de la ambición, jamás ha sido un revolucionario de verdad; jamás fue un hombre de principios; hoy como ayer es un ser de bajas pasiones; rudo, vulgar, ambicioso y salvajemente criminal.”

³²⁹ Dr. Atl, *Ibidem*, abril 30 de 1915, t. I, núm. 10, p. 6. “No, la revolución vengadora, la revolución vivificante no ha trastocado un orden de cosas, envejecido y claudicante para colocarnos en desventajosa posición. El movimiento libertario iniciado valientemente por el apóstol Madero y continuado serena y firmemente por Don Venustiano Carranza, ha procedido lógica y naturalmente de una desorganización que amenazaba ruina, para recobrar, procurándonos un bienestar estable. Ésa es la labor de la revolución, esos sus propósitos. Sólo el egoísmo medroso y conservador ha podido considerar como sus únicas consecuencias los males transitorios e inevitables que la revolución trae consigo.”

³³⁰ *Ibidem*, abril 30 de 1915, t. I, núm. 10, p. 4. “Yo fui por muchos años obrero de las minas [J. Monroy González], y aunque humilde por razón de la clase a que pertenezco, jamás acepté sumiso el pesado yugo que mis amos me impusieron. Algunos decretos ya expedidos, así como la *Ley Sobre el Contrato del Trabajo* todavía en estudio, si bien es cierto que no librarán totalmente de la esclavitud al proletariado mexicano, sí le

Con el propósito de asegurarse el consumo local, el periódico tenía una sección de “Noticias Locales”, donde se registraban las novedades que ocurrían dentro del territorio veracruzano; recordemos que el gobierno carrancista ocupaba el puerto de Veracruz en esos meses de la Revolución.³³¹

También se dio especial relevancia a la divulgación de las tareas legislativas dentro del gobierno carrancista; de ahí que se dedicara una página completa a la reproducción y análisis de las reformas legislativas cuando así lo ameritaba el caso.³³²

De acuerdo con los propósitos carrancistas de lograr la unidad nacional, los redactores de *La Vanguardia* se ocuparon de aquellos sectores sociales que aún no se integraban al proyecto nacional: el tema de los indígenas fue considerado desde una perspectiva histórica y sociológica en “El indio y la Revolución”³³³

asegurará el pan suficiente con que reponer sus gastadas fuerzas; las horas de labor habránse reducido de manera considerable, y no podrá ya el amo imponer su soberana voluntad sobre los que lo hacen fuerte haciéndolo inmensamente rico. ”

³³¹ *Ibidem*, abril 28 de 1915, t. I, núm. 8, p. 11: “Noticias Locales Se ataca rápidamente a las gavillas: Ampliando nuestra información de ayer, relativa a las escaramuzas efectuadas entre las avanzadas de los ‘Corritos’ y los grupos zapatistas del rumbo de la Perla, debemos decir que se tiene conocimiento exacto de que de los ocho disparos de cañón que se hicieron en la madrugada del domingo sobre el campamento rebelde hicieron ellos magnífico blanco. ”

³³² *Ibidem*, abril 22 de 1915, t. I, núm. 3, p. 11: “Art. 4o — Al triunfo de la Revolución el Primer Jefe de la Revolución como Encargado del Poder Ejecutivo, convocará a elecciones para el Congreso de la Unión, fijando en la convocatoria las fechas y los términos en que dicha elecciones habrán de celebrarse. Art. 5o — Instalado el Congreso de la Unión, el Primer Jefe de la Revolución dará cuenta ante él, del uso que ha hecho de las facultades de que por el presente se haya investido, y especialmente someterá las reformas expedidas y puestas en vigor durante la lucha, con el fin de que el Congreso las ratifique, enmiende o complemente y para que eleve a preceptos constitucionales, aquellas que deban tener dicho carácter, antes de que se restablezca el orden constitucional. Art. 6o — El Congreso de la Unión expedirá las convocatorias correspondientes para la elección de Presidente de la República. ” *La Vanguardia*, abril 26 de 1915, t. I, núm. 6, pp. 14-15: La obra legislativa de la Revolución Secretaría de Fomento Ley Agraria

³³³ *Ibidem*, abril 22 de 1915, t. I, núm. 3, p. 5: “La Revolución es amiga del indio; lucha por hacerlo libre, por darle posesión de la tierra y proporcionarle la justa remuneración a su trabajo. Prueba de ello son los decretos de la Primera Jefatura y de los gobernadores de los Estados. Hay que llegar muy cerca del indio, no

Otra sección se encargaba de hacer la crónica de los acontecimientos del mundo de la cultura en Veracruz-Llave: críticas teatrales, programas musicales, literarios y dancísticos.³³⁴

Algunas páginas se destinaron a la difusión del arte popular; una al *Jarro*, firmado por Ángel de Campo, *Tick-tack*, en el que se anuncia “una edición completa y escrupulosa de las celebradísimas ‘semanas alegres’” de este autor³³⁵. En otra más se comentaba *El sombrero ancho*, del mismo autor.³³⁶

Con el propósito de que el periódico tuviera mayor interés para el género femenino, a partir del número 4 se abrió una sección de modas,³³⁷ además, en el número 32 se amplió la sección de sociales para exhibir los rostros de selectas damas orizabeñas

También hubo lugar para las caricaturas sociopolíticas; allí se encuentra uno con la magistral colaboración de José C. Orozco: “En *La Vanguardia* —dice Monsiváis— él ensaya lo que aclarará en su trabajo de San Ildefonso y en *El Machete*, la intransigencia ante el fanatismo, la falta de miramientos con las creencias inmovilizadoras, la metamorfosis de símbolos del poder en estereotipos del desprecio, el juego de las alegorías que irá de un cristianismo sin Cristo a

sólo con la violencia que invierta sus condiciones sociales, materiales, sino con la argumentación, con la historia, para hacerle comprender cuánto ha sido de terriblemente injusto su doloroso suplicio de cuatrocientos años y cuán fácil será su regeneración, cifrada en su libertad.”

³³⁴ *Ibidem*, abril 23 de 1915, tomo I, núm. 3, p. 7 “El debut de la Fábregas en el Llave Virginia vuelve de su larga gira por el extranjero, en plenas facultades, y tan llena de frescura, tan hermosa como siempre. Al aparecer en escena fue saludada con estruendosos aplausos y una lluvia de flores. De allí en adelante se posesionó, se adueñó del auditorio, subyugándolo con su talento. Al final de cada acto era llamada a escena, y el entusiasmo se desbordó.” *La Vanguardia*, abril 25 de 1915, tomo I, núm. 5, p. 7: “Virginia Fábregas en el Llave”. Virginia Fábregas, bella y siempre admirada actriz mexicana que con su cuadro hace una corta temporada en el teatro Llave” *La Vanguardia*, abril 26 de 1915, tomo I, núm. 6, p. 6: “Revista Teatral La temporada de Manuel Muñoz”. En *La Vanguardia*, abril 28 de 1915, tomo I, núm. 8, p. 5: “Por el Teatro Llave”, *Frou Frou*

³³⁵ *Ibidem*, abril 25 de 1915, tomo I, núm. 5, pp. 4-5.

³³⁶ *Ibidem*, mayo 30 de 1915, tomo I, núm. 39, p. 3.

³³⁷ *Ibidem*, abril 26 de 1915, tomo I, núm. 6, p. 13.

un Cristo sin cristianismo”³³⁸ En una serie fotográfica se aprecian algunas postales que sirvieron para completar la parte gráfica del periódico,³³⁹ pues las imágenes eran muy apreciadas por la gran proporción de analfabetas que hojeaban el periódico

En fin, el periódico incluía una sección de “Efemérides”, miscelánea noticiosa; unas “Notas del Pasado”; la sección de “Aviso”, y la página de propaganda dedicada al proyecto cultural: “La Obra Intelectual de la Revolución: *La Vanguardia* editará una biblioteca con el objeto de difundir en el pueblo, por medio de folletos, los principios fundamentales de la Revolución y para demostrar en el extranjero, por medio de libros, el verdadero carácter de ella. Publicará, además, obras científicas, literarias y artísticas ”

Atl y sus colaboradores coinciden en los principios sociopolíticos y económicos difundidos en el impreso. Así, emprenden una lucha feroz contra el gran capital, el clericalismo y el militarismo. A este último le dedican un artículo de fondo: “El militarismo. Cuando el militarismo desaparezca de los pueblos el progreso mundial será efectivo”

Una de las guerras más formidables que haya presenciado la humanidad es, sin duda, la que se desarrolla entre aliados y alemanes. Ambos ejércitos luchan desesperadamente; para ambos existe este dilema vencer o morir. El aniquilamiento de la Alemania militarista y despótica significará para el mundo entero la desaparición de la continua amenaza que por tanto tiempo ha preocupado a la Europa entera, robándole sus energías en la creación de ejércitos capaces de contrarrestar el ataque, que tarde o temprano habían de recibir por parte de los germanos. La Revolución Mexicana es por su naturaleza, la manifestación más intensa de protesta contra el militarismo. Las dictaduras militares que durante largos años ha sufrido el pueblo, han venido a demostrar de una manera evidente los graves inconvenientes de tal sistema. El pueblo mexicano se ha convencido de que uno de los mayores obstáculos para su desenvolvimiento, para la práctica de sus derechos cívicos, para el libre goce de todas sus libertades, es el militarismo actuando en forma de gobierno.³⁴⁰

El anticlericalismo se expresó en textos y caricaturas a lo largo de la colección de *La Vanguardia*, adjudicando a la autoridad eclesiástica la responsabilidad de los mayores daños que sufría la nación en ese periodo revolucionario. Sus acciones intervencionistas son

³³⁸ Carlos Monsiváis et al., *Sainete, drama y barbarie, centenario de J. C. Orozco, 1883-1983*, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1983, p. 17.

³³⁹ Ver la imagen de *Itapuato* en el periódico *La Vanguardia, el diario de la revolución*, t. I, Orizaba, Ver., abril 22 de 1915, núm. 2, p. 1

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 3

señaladas de manera puntual por el diario orizabeño, que además señala su perniciosa influencia social. La propagación de las bondades de las Leyes de Reforma para combatir la acumulación de los bienes eclesiásticos se inscriben dentro del mismo tenor:

El Clero Traidor: En la actualidad, los obispos y arzobispos mexicanos urgen a sus colegas yanquis para que éstos precipiten la intervención. Algo han logrado, como se vio en las invitaciones de Wilson, para dar garantías a los que profesan la religión católica.

Hemos convenido en que la actual revolución se hace especialmente contra el capitalismo, el clericalismo y el militarismo... pero el clericalismo es el que más rudamente y con mayor denuedo debe ser combatido, porque su raigambre viene desde la Conquista; es un mal secular; el más grande de los males que nos dejó nuestra madrastra España.³⁴¹

El propósito del Gobierno constitucionalista con respecto a la Iglesia católica mexicana, es procurar que se cumplan estrictamente las llamadas Leyes de Reforma, que hasta ahora no se habían venido cumpliendo. El gobierno constitucionalista pretende el cumplimiento de estas leyes porque son parte integrante de la Constitución mexicana.³⁴²

Otra convicción política que Atl había adoptado desde París bajo la influencia de Jaurès, y que en México siguió defendiendo, fue su fe en la victoria del socialismo. *La Vanguardia* reproduce una colaboración sobre el tema en el artículo titulado "Movimiento Obrero. Un poco sobre socialismo", donde se reconoce al movimiento obrero la preparación ideológica para luchar a favor del triunfo del socialismo:

Para entonces los obreros, notablemente más conscientes y perfectamente organizados, no tolerarán semejante falta de equidad en el reparto de la riqueza, y el fenómeno social aparecerá inevitable. Para terminar, agreguemos a lo ya asentado, la actividad inusitada que los partidos socialistas, con la propaganda y las uniones obreras, con ésta y con la acción, están desplegando desde hace apenas unos cuantos años, en tanto que la explotación y el engaño cuenta con siglos, y esto nos dará una idea más clara sobre el triunfo cercano del Socialismo.³⁴³

Las fuentes ideológicas de donde emana la doctrina socialista que defiende Atl, específicamente contra la acumulación del capital, se remonta a las premisas socioeconómicas de Pierre-Joseph Proudhon, como se puede advertir en el artículo anónimo, titulado "Los abusos del rico. El postulado de Prudhom [sic]: La propiedad es un robo":

³⁴¹ Luis Castillo Ledón, "El Clericalismo", en *La Vanguardia*, t. I, Orizaba, Ver., mayo 6 de 1915, núm. 15, p. 6.

³⁴² *Ibidem*, mayo 18 de 1915, núm. 27, p. 6.

³⁴³ *Ibidem*, abril 26 de 1915, núm. 6, pp. 10-11.

Empero será imposible llegar a esta solución, mientras el terrateniente se conforme con una renta normal y tenga al campesino como un paria en vez de respetarlo y atenderlo como a un cooperador, cuya salud, cuyo esfuerzo y cuya vida deben prolongarse mediante el pago y el trabajo equitativos, mediante el reconocimiento de sus derechos humanos.

Si el capital se acrecienta a costa de tantos males, cifrados en la retardación de nuestro progreso, ¿qué otro nombre dar a la propiedad rural, sino el de “robo”? Toda una sociedad es robada por un corto número de plutócratas.

En próximos artículos nos ocuparemos de probar cómo son también “robos” la propiedad urbana y la industrial ³⁴⁴

Uno de los artículos que podemos citar como corolario del discurso revolucionario del constitucionalismo, es el titulado *Arqueología y nacionalismo*, de Manuel Gamio, que resume de manera puntual la ideología del Estado nacional que consolidaba en esos años violentos de la Revolución, en medio de los enfrentamientos de sectores sociales multiétnicos y pluriculturales, factores heterogéneos con los que se pretendía construir la retórica nacionalista:

¿Puede existir verdadero sentimiento de nacionalidad en un país en el que hay diversas orientaciones culturales, es decir, diversos modos de sentir, de pensar, de producir y de obrar? Creemos fundamentalmente que esas diferencias culturales, unidas a las diferencias étnicas de las agrupaciones humanas, que pueblan nuestro territorio, hacen imposible por hoy la existencia de una verdadera nacionalidad.

Esto es normal, no debe lamentarse, no podría haber sido de otro modo, porque habría para ello que cambiar el curso de la historia. Estamos en determinado período evolutivo y no podemos ni debemos eludir la misión que nos han deparado la época y las circunstancias del país en que nacimos. Es cierto que nos ha tocado en suerte un período evolutivo —largo período que empezó con la conquista de México— en el que se exige del hombre mayor despliegue de actividades y no se goza de las ventajas de la nacionalidad integrada y armónica. Nuestra tarea es de sembrar y laborar para que, al cabo de varias centurias, los futuros mexicanos cosechen los frutos de esta labor, alcancen a tener las mismas manifestaciones de cultura intelectual y material, un solo idioma y afinidades de tipo físico, todo esto que, en resumen constituye la nacionalidad. Entonces, será el apogeo de la Nación Mexicana, su período evolutivo culminante ³⁴⁵.

***La Vanguardia*: órgano de propaganda política**

Orozco describe con detalle el ambiente que privaba en Orizaba entre los organizadores de la prensa independiente, presumiendo de la buena disposición que existía entre los colaboradores

³⁴⁴ *Ibidem*, mayo 5 de 1915, núm. 14, p. 8

³⁴⁵ Manuel Gamio, “Arqueología y nacionalidad”, *Ibidem*, abril 30 de 1915, núm. 10, p. 5

de *La Vanguardia* para transformar al periodismo revolucionario en este órgano de propaganda política:

La vida en Orizaba fue de lo más ameno y divertido. Todos trabajábamos con entusiasmo. La población estaba muy animada. Músicas por todas partes. Luis Castillo Ledón ocupadísimo todas las mañanas planchándose los bigotes para mantenerse a la káiser y por las tardes escribiendo sus artículos. El Doctor Atl, armado de fusil y cananas, yendo a entrevistar a Obregón a los campos de batalla o a Veracruz, a conseguir el dinero para todo el tinglado; sosteniendo un enconado duelo político con el ingeniero Félix F. Palavicini y resolviendo mil problemas y aún teniendo tiempo sobrante para escribir editoriales, libros y hasta poemas, sin descuidar el enriquecimiento de una magnífica colección de mariposas de que era poseedor. Raziél Cabildo, asistido por Elodia Ramírez, organizando el trabajo de la redacción; Manuel Becerra Acosta (a) Julio el Verde, poniendo verde a Orizaba con sus sátiras; Fernández y Romano Guillemín haciendo carteles a colores para anunciar *La Vanguardia*. Francisco Centeno escribiendo cartas amorosas que jamás llegaron a manos de la bella. Y yo pintando carteles y rabiosas caricaturas anticlericales.³⁴⁶

Si bien “la vida en Orizaba fue de lo más ameno y divertido”, como nos relata Orozco, ciertamente todos los colaboradores trabajaron con entusiasmo para hacer del órgano un medio de propaganda del carrancismo, aun sin tener los medios económicos ni técnicos que se necesitaban para asegurar la periodicidad de las ediciones y obtener el material noticioso y gráfico que garantiza la buena distribución y el consumo de un diario.

Tres fueron los objetivos fundamentales que se propusieron sus fundadores: hacer una prensa independiente del mercantilismo, defender la verdad, y ser libres de la presión “editorial”. De manera concisa, declararon sus propósitos desde los primeros números:

Réstanos manifestar que si daremos cabida al noticierismo en nuestras columnas, será a condición de sujetar nuestras informaciones a un respeto absoluto de la verdad, así resulte ésta poco agradable al paladar revolucionario. En cuanto a las noticias ajenas a la Revolución, nos limitaremos a presentarlas al público sin bordar sobre ellas pueriles comentarios que quitarían interés a nuestra labor de propagandistas políticos.³⁴⁷

Para que no quedara duda sobre los objetivos del diario, se insiste sobre el tema en la colaboración de Mateo Podán, publicada el 13 de mayo del mismo año, con el título *Prensa de combate y prensa anodina*, donde el autor comenta aspectos de primera importancia para la prensa independiente, cuyo destino último tendría que “hacer triunfar a la Revolución”.

³⁴⁶ José Clemente Orozco, *Opus cit*, pp 54-55

³⁴⁷ *La Vanguardia*, *Opus cit*, abril 22 de 1915, núm. 2, p 15.

Periódico neutral, que destina los dineros generosamente donados por la Revolución, en direcciones que no sean única y exclusivamente la Revolución, es periódico que roba el papel que consume y la tinta que traga y el pan que comen sus factores. *La Vanguardia*, *La Linterna*, y algún otro periódico decidida y eficazmente revolucionarios, hacen su deber, sirven, trabajan, escupen dinamita mental y resquebrajan cadenas de conciencia no tienen tiempo ni espacio para anuncios, ni para recetas de cocina, ni para elogios desmesurados y fuera de momento; son periódicos de combate.³⁴⁸

El autor dedica unas líneas a la tradición del periodismo nacional, que carga sobre sus espaldas con los limitantes de la prensa porfirista:

Se comprende que los periodistas profesionales sean en su inmensa mayoría de la escuela Reyes Spíndola, y que sea precisa la improvisación de profesionales de la prensa. Se comprende que los periódicos resulten así un poco incompletos o imperfectos. Se comprende que anden dando tropezones mientras se regularizan y hacen fuertes. Pero no se comprende que sean periódicos como los de Díaz y Huerta: parodias de *Revista de Revistas*, del *Imparcial*, y del *País*; no se comprende que hagan labor eficazmente revolucionaria gastándose en ditirambos al azar y en pequeñas pamplinas literarias.

Se nos ha dado pólvora para el combate; no hay que emplearla en salvas; menos aun en fuegos artificiales.

Creemos que hay colegas a quienes no les falta voluntad, fáltales masa encefálica, pues semejante yerro sólo cabe por maldad o por tontera, y ésta es de tal manera común que a ella hemos de achacar muchos males que nos pasan: un tonto es más peligroso que un toro bravo.

Y es tontera, ceguedad, cerrazón intelectual el no percibir que tras de estos combates de sangre, y desde hoy, al mismo tiempo que ellos, hay que librar combates sin cuartel, combates de ideas, pues ahí están las raíces de la reacción, en las conciencias ensombrecidas por los credos imbecilizantes, en los corazones tranquilos por el espectáculo falso de una vida que transcurre feliz, espectáculo falso que formaron los periódicos de los dictadores, encubriendo las miserias y las injusticias, como hoy encubren la miseria moral y la injusticia social impuestas por los prejuicios de casta y religión.³⁴⁹

Contra la prensa que mediatiza la noticia, en “periodiquitos quietecitos, para que puedan entrar a todos los hogares”, hace su denuncia Mateo Podán; además de reconocerle al Dr. Atl, a manera de paradigma, su honestidad periodística y su entrega total a las causas revolucionarias:

De modo que se les subvenciona para hacer periodiquitos quietecitos, muy buenos niños, muy aseaditos de cara para que puedan “entrar a todos los hogares”, como si el primer mérito del periódico revolucionario fuese entrar a los hogares. Se les subvenciona para que ensalcen sin ton ni son a los próceres; como si estos hombres austeros y reivindicadores viniesen a curarse de jabonaduras y a pagarlas.

“Si con un rifle en las manos, los ciudadanos armados se ocupasen en andar cazando palomas, estarían lejos de su deber”, ha escrito el Dr. Atl; por los hierros de arar, y que los feroces luchadores del Yaqui “vuelvan a los hogares” (a los cuales no entran hoy), entonces

³⁴⁸ Mateo Podán, *Ibidem*, mayo 13 de 1915, núm. 22, p. 7

³⁴⁹ *Idem*

sí serán oportunas las recetas de cocina, las sicofancias, las charadas, las fugas de vocales, la página de Obdulia, los rompecabezas, los logogrifos, los elogios a pasto y los recursos todos para ganar lectores; hoy de lo que se trata es de ganar partidarios, o, citando siempre al Dr. Atl: "En estos momentos un periódico debe tener la misma misión exclusivista de un rifle: hacer triunfar a la Revolución."

Todo lo demás es dinero y esfuerzos tirados a la calle, pólvora empleada en salvas y en fuegos artificiales en momentos en que ni sobra la pólvora ni escasean los combates."³⁵⁰

No obstante las batallas que sus colaboradores tuvieron que librar con la pluma, *La Vanguardia, el diario de la revolución* estaba por fenecer. El Dr. Atl volvió a hacer una lectura equivocada de lo que quería Carranza del movimiento armado, y de la Revolución en general. Se puede advertir que si el Primer Jefe no llegó a considerar subversiva *La Vanguardia*, por lo menos debió haberla percibido alejada de la ideología del constitucionalismo. Su proyecto de nación estaba circunscrito a lograr la unidad de los mexicanos, con todo y su heterogeneidad étnica y cultural; además había de construir una retórica económica en torno al gran capital, que lo llevaría, una vez en el poder, a hacer alianzas con la burguesía empresarial, a la que respaldaba procurando granjearse su confianza, con un régimen político sustentado en la Constitución. La defensa de los grupos campesinos y obreros en 1915 respondía a la necesidad de una conciliación pasajera frente a las amenazas del villismo y del zapatismo. Para Carranza, el sistema socialista que Atl propagaba en ese momento estaba muy lejos de sus expectativas sociopolíticas más hondas.

Los acontecimientos adversos se desataron de manera precipitada contra el proyecto editorial de Atl. Carranza comienza a desconfiar de la creciente fuerza de la *Confederación Revolucionaria*, pues el reclutamiento de civiles estaba engrosando de manera importante las filas obregonistas; también la influencia de sus periódicos inquietaba al "C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo de la Unión", por lo que ordenó a Félix Palavicini que tomara a su cargo la dirección de la prensa revolucionaria: *El Pueblo, El*

³⁵⁰ *Idem*

Demócrata y La Vanguardia, e hiciera saber al secretario de Gobernación, Rafael Zubarán Capmany, sobre lo acordado³⁵¹

Los hechos provocaron la renuncia de Zubarán, entre otros miembros del gabinete carrancista, así como la clausura de los diarios revolucionarios. El 11 de junio se tiró el último número de *La Vanguardia* y el 17 del mismo mes y año se reciben órdenes de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes de entregar “los talleres de la Imprenta, existencias de papel y demás útiles pertenecientes al periódico *La Vanguardia* que ha estado bajo la dirección del Señor Dr Atl”³⁵²

En el ámbito nacional se sucedían una serie de acontecimientos determinantes en el escenario público: después del breve gobierno del general Eulalio Gutiérrez, la Convención designó Presidente de la República al general villista Roque González Garza, quien permanece en su cargo hasta el 10 de junio, cuando lo sucede el licenciado Francisco Lagos Cházaro. La Convención instalada en la ciudad de México, integrada mayoritariamente por zapatistas, se trasladó a la ciudad de Toluca el 14 de junio de 1915

Mientras tanto, la facción encabezada por Venustiano Carranza se iba fortaleciendo. El general Pablo González tomó nuevamente la ciudad de México en agosto de 1915. Y el gobierno de los Estados Unidos de América reconoció la legitimidad *de facto* del gobierno constitucionalista el 19 de octubre del mismo año.

El destino trágico de los Batallones Rojos.

Los obreros-soldados que forman los Batallones Rojos se organizan para llevar a cabo la propaganda de los postulados revolucionarios de la Casa del Obrero Mundial, dentro de las filas del constitucionalismo

³⁵¹ Cfr Linda B Hall, *Alvaro Obregón, poder y revolución en México 1911-1920*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp 134-135.

Entre las concesiones que originalmente había hecho el representante del gobierno carrancista Adolfo de la Huerta, se contaba el traslado de la Casa del Obrero Mundial de un departamento en la calle de Motolinía al suntuoso edificio del Jockey Club, antiguo Palacio de los Azulejos, uno de los baluartes de la burguesía capitalina. Esta medida provocó serios enfrentamientos entre los enemigos de los movimientos sindicales y los defensores de los mundialistas:

Víctimas de odiosas intrigas y crueles calumnias van a ser, desde estos momentos, los valerosos hijos del trabajo libertario

Los empresarios pasarán y dirán: “¡Canallas obreros!”

Los frailes pasarán y dirán: “¡Maldita revolución!”

Más la sufrida clase trabajadora, esa que no vive sino de su propia fatiga, penetrará en el suntuoso edificio y exclamará con vibrante palabra: ¡Viva la Casa del Obrero Mundial!³⁵³

Dentro del lujoso edificio del antiguo Palacio de los Azulejos, los obreros se reorganizan en múltiples actividades: las uniones y sindicatos se multiplicaron; el Ateneo Obrero propaga “la emancipación de su clase por medio de la cultura integral, de la unión, del valor, de la energía, del carácter, de la voluntad, del amor”; se establece el periódico *Ariete*, dirigido por Juan Tudó, José Barragán Hernández, Eduardo Moneda y Enrique H. Arce, así como la Escuela Moderna para la enseñanza del sector obrero. (Fig 21)

Este auge aparente de la Casa del Obrero Mundial tuvo una corta vida. Carranza no abandonó su actitud suspicaz ante la organización obrera; por el contrario, temeroso de que la actuación de las uniones y sindicatos obreros fueran a sobrepasar su capacidad de control político, manda licenciar a los Batallones Rojos, uno a uno, hasta terminar con la participación de los obreros-soldados en la revolución constitucionalista.³⁵⁴

³⁵² Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX Doc núm 4615.

³⁵³ Rosendo Salazar, *op. cit.*, pp. 145-150

³⁵⁴ Luis Araiza, *Opus cit.*, t. 3, p. 120 “Carranza disuelve los Batallones Rojos”. El general Juan José Ríos, recibe instrucciones directas de Don Venustiano Carranza de disolver los “Batallones Rojos” y en cumplimiento de esa disposición giró de inmediato el oficio que a continuación se inserta.

“República Mexicana Ejército Constitucionalista Estado de Colima. Comandancia Militar.— Por la presente se servirá pasar a la ciudad de México con la misión de conducir a aquella Metrópoli a los obreros sindicalizados que pertenecieron a los Batallones 3o y 4o “Rojos” Asimismo, se servirá usted presentarlos, representados por una comisión, ante la Secretaría de Guerra y Marina; gestionar con todo empeño, ante aquella



Fig. 21.- Pronto dejaría de existir la Casa del Obrero Mundial.

No fue la disolución de los Batallones Rojos la única muestra de animadversión gubernamental; también se manifestó en la reticencia del general Ignacio L. Pesqueira, subsecretario encargado del Despacho de la Secretaría de Guerra y Marina, a pagarles sus gratificaciones genuinamente ganadas. Frente a este hecho Atl interviene, enviando una carta al coronel Díaz Velarde informando de lo sucedido:

México 2 de enero de 1916. Señor coronel Díaz Velarde — Presente — Muy estimado amigo: Todos los incidentes que han surgido en torno de la cuestión de los batallones "rojos" son muy penosos y bochornosos para la revolución — Creo excesivo el celo del general Pesqueira al no querer dar una orden que virtualmente ha sido dada por la Primera Jefatura, cuya orden la misma Primera Jefatura me ha dicho que ha sido ya comunicada. — Los compañeros de los batallones "rojos" tienen sobrado derecho de pedir lo que la Primera Jefatura les ofreció, y para evitarles mayores dificultades le ruego que tenga la bondad de venir para poder telegrafiar de acuerdo a la Primera Jefatura y solucionar este asunto entre hoy y mañana mismo — Lo espero esta tarde, después de las cuatro, a la hora que quiera, y le estrecho cordialmente la mano. — Dr. Atl.³⁵⁵

Después de numerosas bajas y pocos beneficios para los obreros organizados en la Casa del Obrero Mundial, termina el pacto firmado con la Revolución el 31 de enero de 1916, pacto sobre el que Rosendo Salazar escribe amargas líneas finales:

Así se consumó el pacto, firmado entre la revolución y la delegación de la Casa del Obrero Mundial el día 17 de febrero de 1915, cuyas cláusulas fueron —¿por qué no decirlo?— una solemne burla al proletario, porque líderes pervertidos, disipadores y fatuos, únicamente se dedicaron a satisfacer personalísimas vanidades, al revés de la estupenda obra de otros que organizaron la propaganda sindical más intensa y trascendente de que se tiene memoria, a través de nuestro Territorio, dejando instituidos numerosos sindicatos y hecha la conciencia revolucionaria de los mismos, con cuyo concurso fácil será ya el establecimiento de la Confederación General de Trabajadores, mediante la celebración de una asamblea nacional donde se hallen debidamente representados todos los organismos³⁵⁶.

"Líderes pervertidos, disipadores y fatuos", así descalificó Rosendo Salazar a los personajes que habían promovido el pacto entre el gobierno carrancista y la Casa del Obrero Mundial, aunque sin llamar a ninguno por su nombre. Gran responsabilidad tuvieron Atl y Obregón en ese momento histórico del movimiento obrero organizado

superioridad, les entreguen a cada uno de los referidos obreros, ya hayan sido soldados u oficiales, dos meses de haberes, que la propia Secretaría acordó para los obreros licenciados de la Casa del Obrero Mundial "

³⁵⁵ Rosendo Salazar, *Opus cit*, pp 158-159

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 159



Fig. 22.- Comité de Huelga de los Electricistas.

Pero las acciones contra las organizaciones obreras no acabaron ahí. El Primer Jefe del Constitucionalismo ordena que desocupen el inmueble del Jockey Club; se clausura la sede del *Ariete* en la ciudad de México, y de *Acción* en la ciudad de Guadalajara; los principales dirigentes obreros son encarcelados; “quedan pues, para siempre, rotos los vínculos de simpatía y solidaridad entre el Constitucionalismo y el Trabajo Organizado”³⁵⁷ (Fig 22)

Frente a la adversidad que lo atropellaba, el sector asalariado no cejaría en su lucha; ya se gestaba otra reivindicación sindical. Debido a la depreciación del papel moneda emitido por la Primera Jefatura del Ejército Constitucionalista, los obreros organizados exigen a los patrones que les paguen los salarios en oro, o su equivalencia en papel de circulación legal. Como esta petición no fue atendida, el día 22 de mayo del mismo año de 1916, estalla la huelga general en el Distrito Federal. Inmediatamente el gobierno carrancista ordena “bajo pena de severos castigos” reanudar de inmediato las labores en la Compañía de Luz, Compañía de Tranvías, de Teléfonos y Aguas Potables, y de todos aquellos establecimientos considerados servicios públicos. El 23 de mayo, el general de División Benjamín G. Hill, comandante militar de la Plaza, cita tanto a la parte patronal como a la sindical a una junta urgente en el teatro Arbeu para resolver el problema:

después de algunas horas de discusión, ambas partes contendientes se comprometen a substituir por papel “infalsificable”, el llamado de “Veracruz,” debiendo, por tanto, los industriales cubrir en aquella moneda en lo sucesivo a los obreros los salarios respectivos. La huelga ha sido resuelta; la ciudad recobra su acostumbrada tranquilidad.³⁵⁸

El Dr. Atl y los obreros frente al conflicto entre México y los Estados Unidos.

Frente al reconocimiento *de facto* del gobierno carrancista por parte de los Estados Unidos, Villa y sus huestes cobran venganza atacando Columbus, Nuevo México, el 10 de marzo de 1916. La respuesta armada del país vecino no se hizo esperar, y apenas cuatro días después, la

³⁵⁷ *Ibidem*, p 166

³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 186-187. Cfr. Marjorie Ruth Clark, *op cit*, pp 40-42

Expedición Punitiva al mando del general John J Pershing cruzaba ya la frontera por el estado de Chihuahua para internarse en territorio nacional

Como respuesta al grave conflicto de carácter internacional que amenazaba la soberanía de México, los obreros organizados de ambos países participan de manera activa para evitar la acción bélica. Esta intervención de los grupos de asalariados fue presidida por el Dr. Atl, quien promovió una serie de iniciativas tendientes a distender el problema entre las naciones involucradas:

un jefe norteamericano, al frente de una mesnada de asesinos y siguiendo instrucciones desde Washington; ha pasado la frontera y acampado en tierra azteca
¡Qué situación!

La Federación de Sindicatos, la Casa del Obrero Mundial y la Confederación del Trabajo de la Región Mexicana, se estrechan la mano ante tanto enemigo, pues Carranza oprime moral y materialmente como un orate, y si la guerra se entabla entre Estados Unidos y México, ¿quien asegura que no será fatal para las agrupaciones obreras, puesto que el gobierno hará un llamado al patriotismo y toda otra idealidad quedará pospuesta, si no suprimida, por algunos años?

Se impone este acuerdo: que una comisión, compuesta por delegados de la mayoría de los estados de la República, tenga una entrevista con la Federación Americana del Trabajo, presidida por Samuel Gompers.³⁵⁹

Se inicia, pues, la correspondencia entre la *American Federation of Labor* con la *Casa del Obrero Mundial* de la ciudad de México. El Dr. Atl, nuevamente en escena, se coloca en el puntal de las negociaciones; hecho que pone de manifiesto que los obreros organizados no le han perdido la confianza como asesor del movimiento obrero, no obstante el rompimiento con el gobierno carrancista. Por su parte, Atl sigue fiel hacia el gobierno constitucionalista, propagando entonces, que “ningun gobierno, ningun comité de arbitraje, ninguna agrupación socialista, ha podido obtener mayores y más numerosas ventajas para los gremios obreros, que la Revolución Mexicana”³⁶⁰ Sin embargo, no obstante los halagos y reconocimientos públicos hacia Carranza por parte del Dr. Atl, la posición del Presidente frente a las acciones

³⁵⁹ *Ibidem*, pp 191-192

³⁶⁰ Hemeroteca Nacional, *Acción Mundial*, “La Cuestión del Día Los obreros y la revolución La huelga actual”, vol 1, núm 36, México, 22 de mayo de 1916, p 1

del pintor cada vez se vuelve más distante y desconfiada,³⁶¹ hasta que ocurre el rompimiento total entre ambos con ocasión de la huelga encabezada por el sindicato de los electricistas.

Pero regresemos a la participación del movimiento obrero organizado en el conflicto México-E.U.A. La Federación de Sindicatos Obreros del Distrito Federal, a través de Luis N Morones y la prensa revolucionaria de México representada por el Dr. Atl, en ese entonces director del diario *Acción Mundial*, aprovechan el día memorable de las reivindicaciones obreras, el 1o. de mayo de 1916, para hacer un llamado “a las organizaciones obreras del mundo” en defensa de la paz:

Considerando que en la sangrienta lucha que destroza a los pueblos están a punto de perecer los ideales y los principios de la civilización, las agrupaciones obreras y los revolucionarios de la ciudad de México hacemos un llamamiento a todas las organizaciones obreras del mundo para que dejen oír su voz ante todos los gobiernos, antes de que la paz sea firmada en Europa, elevando sus protestas en parlamentos, prensa, manifestaciones, etc, utilizando todos los medios de organización en forma que los gobiernos sientan la voluntad atenta y actuante de una clase resuelta a defender la paz y el bienestar

Impidamos que por capricho y audacias, o por vengar ofensas reales, sean sacrificados pueblos enteros. Proclamemos el derecho, no por la fuerza, sino por la razón.³⁶²

La Federación Americana del Trabajo, representada por su presidente Samuel Gompers, responde a su misiva en términos cordiales, invitándolos a una conferencia en El Paso, Texas. Además agrega: “Convengo con usted en que la paz futura del mundo está en las manos del proletariado, y esto se expresa más convincentemente con el movimiento de la organización obrera de cada país y de todos los países.”³⁶³

El Dr. Atl utiliza el diario *Acción Mundial* para difundir la estrategia política y diplomática ante las acciones violentas que Estados Unidos ha emprendido contra México; asimismo comenta los acontecimientos más relevantes de la historia reciente del país. En el número fechado el 9

³⁶¹ Basta revisar la correspondencia que el C. Luis R. Guzmán, subdirector del periódico *Acción Mundial* envía al Srío. de Relaciones Exteriores, C. Gral. Cándido Aguilar, donde le informa con detalle de los hechos en que participa el Dr. Atl [Ver documentos en el Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, núms. 9635 - 9636 - 9660 - 9664. Así como, el documento en el mismo sentido del *Mexican Bureau of Information*, dirigido también al Srío. de Relaciones Exteriores, con firma ilegible, núm. 9593.]

³⁶² Rosendo Salazar *et al.*, *op. cit.*, p. 195

³⁶³ *Idem*

de mayo de 1916 dedica el encabezado a “La cuestión del día Los Estados Unidos y México. La situación actual, hechos”

Durante la Revolución Mexicana, no pudiendo el gobierno americano ejercitar una acción directa en México, apoyó eficazmente al partido de la reacción y se valió de medios indirectos, desorganización provocada por Huerta, quien tuvo como su más íntimo consejero al mismo Embajador de los Estados Unidos, Henry L. Wilson. Habiéndose negado los hombres de la Revolución y especialmente su Jefe, el ciudadano Carranza a entrar en negociaciones o en acuerdos con el gobierno americano, los capitalistas americanos, el clero y el Departamento de Estado, y principalmente Mr Bryan por medio de su Agente en México, Carothers, halagaron a Villa. El Constitucionalismo abatió al villismo, reconquistó el país y en el momento mismo de empezar la reorganización de la República, de acuerdo con la gran masa de sus habitantes, surge el incidente de Columbus, provocado, indudablemente por la influencia americana, o cuando menos ayudado indirectamente por su tolerancia o su mala fe ³⁶⁴

No obstante los problemas que existían entre el gobierno constitucionalista y el movimiento obrero, Atl manifiesta su simpatía con Carranza, por ser el autor responsable de la “reorganización de la República”, tras derrotar al villismo. Y para que no quede duda de su crítica permanente contra el clero internacional, los hace responsables de los actos que ponen en peligro la paz entre México y E.U.A.:

La tensión existente entre el gobierno de Washington, y el gobierno emanado de la Revolución, es el resultado de la venal política americana que ha encontrado habilísimos colaboradores en los reaccionarios traidores, amparados del otro lado de la frontera en el arzobispo Gibbons, en el ex obispo Mora y del Río y en los altos prelados de Washington, de San Francisco, de San Luis y de New Orleans ³⁶⁵

Atl reafirma el voto de confianza que ha otorgado a la política carrancista en el diario *Acción Mundial* del 10 de mayo; en el artículo titulado “¿La solución del conflicto?” expresa su plena seguridad en la capacidad de Carranza para solucionar las divergencias con los Estados Unidos:

Por otra parte, existe realmente un deseo inmoderado, en ciertos círculos oficiales, y esencialmente en el Congreso de la Unión, de conquistar, así se dice en Estados Unidos, parte del territorio de la República Mexicana. El Presidente Wilson, entre sus principios y la presión de la prensa amarilla y de los elementos oficiales, se encuentra cohibido. Sobre todo esto, sin embargo, existe el hecho que ha venido a determinar la gravedad del conflicto y a precipitar el paso a territorio mexicano de la llamada expedición punitiva. De una cosa sí

³⁶⁴ *Hemeroteca Nacional, Acción Mundial*, “La Cuestión del Día Los Estados Unidos y México. La situación actual. hechos”, vol 1 núm 23, México, 9 de mayo de 1916, p. 1

³⁶⁵ *Idem*

estamos seguros, y es de que Carranza no transigirá nunca y de que sabrá obtener en esta ocasión, como en todas las anteriores, una victoria decisiva. Dr. Atl³⁶⁶

En ese mismo número de *Acción Mundial*, reproduce el texto del telegrama enviado “al ciudadano Woodrow Wilson, Presidente de los Estados Unidos de América.”

¿Deberán ser siempre las intrigas de la clericia [sic] las que provoquen y realicen las grandes perturbaciones internacionales? ¿Deberá ser siempre la fuerza de los grandes capitalistas o las ambiciones bastardas de los políticos de profesión, las que impongan en el mundo el gobierno de los pueblos y encaucen la actividad de los hombres? No. Usted, Ciudadano Presidente, lo ha proclamado en todos sus libros, en todos sus decretos y en muchos de sus actos

No, porque a través de los largos siglos de civilización, hemos comprendido que la razón y la justicia debe imponerse en el mundo.

No, porque es nuestro deber, después de esa comprensión, llevar a la práctica los principios adquiridos.

El catorce de junio de mil novecientos catorce tuve el honor de exponer a usted, verbalmente, la simpatía que por usted siente la juventud de la América Latina, por ser usted precisamente uno de los más valientes paladines de las libertades humanas

Hoy, Ciudadano Presidente, me otorgó el privilegio de decirle a usted con motivo del incidente de Columbus y de las enojosas consecuencias que ha traído ese incidente, que no debemos dejar escritos los programas de libertad, y es a usted a quien toca, profesor, filósofo, gobernante y hombre honrado, hacer efectivos todos los ideales proclamados por usted mismo antes que por ningún otro gobernante.

Con el más vivo deseo, nosotros los intelectuales de la América, los que hemos trabajado en todos los países por el progreso y por la libertad, pedimos a usted que no permita el que todo un pueblo laborioso como el americano, sea arrastrado a una aventura en la cual perecerían los altos ideales de civilización que usted ha proclamado y la tranquilidad y el bienestar de América

La historia sería muy severa con el gobernante que no impidiese por todos los medios, una guerra entre E. Unidos y México

El pueblo mexicano y los pueblos de la América Latina necesitan una declaración categórica sobre la política del gobierno de los Estados Unidos en la América Latina. Dr. Atl Director de *Acción Mundial*³⁶⁷

Paralelamente a estas iniciativas del Dr. Atl —que, como era de esperarse, no fueron respondidas por el Presidente Wilson, hasta donde puede saberse—, los vínculos entre las agrupaciones obreras estadounidenses y mexicanas fructificaron en una serie de conferencias pacifistas celebradas en la ciudad de Washington; de las que informa Luis N. Morones al Sindicato Mexicano de Electricistas:

Las conferencias terminaron anoche, 3 de julio. Las conclusiones obtenidas después de ardua labor pueden resumirse así: celebrar nuevas conferencias con mejor preparación y mayor

³⁶⁶ Dr. Atl, *Ibidem*, “La Cuestión del Día. ¿La solución del conflicto?”, vol 1, núm. 24, México, 10 de mayo de 1916, p 1

³⁶⁷ *Idem.*, “Telegrama Al ciudadano Woodrow Wilson, Presidente de los Estados Unidos del Norte

número de delegados de ambas partes dentro de tres meses, para ponerse de acuerdo acerca de la acción común de los obreros de los dos países y establecer una Confederación Continental. En caso de nuevas complicaciones internacionales, las conferencias se celebrarán en Washington. Los delegados acordaron excitar a los trabajadores y a los radicales de Estados Unidos y de México a hacer todo lo posible por evitar un conflicto armado.³⁶⁸

Con fecha de 7 de julio, el Dr Atl envía desde Washington un cablegrama en el que comenta el anuncio por parte del gobierno de Washington sobre el retiro de las tropas americanas del territorio nacional:

La prensa publica profusamente un extracto de la nota que hoy entregará el secretario Lansing al embajador Arredondo, en contestación a la del gobierno mexicano. El tono de la nota es altamente conciliador. Dos puntos principales informan el carácter de la nueva política que seguirá Wilson en los asuntos de México. Primero: Queda decidida la retirada de las tropas americanas en el término de una semana. Segundo: La resolución del conflicto por medio de la intervención es idea definitivamente abandonada por el gobierno americano, y éste conviene en discutir directamente el asunto con el gobierno mexicano sin necesidad de mediación alguna

El secretario Lansing declaró hoy que al retirarse las tropas de Pershing, no se otorgará ninguna protección especial a los americanos residentes en México, sino que éstos quedarán exclusivamente bajo la protección del gobierno mexicano³⁶⁹

Atl también informa en el mismo cablegrama sobre los resultados de las conferencias entre los delegados mexicanos y americanos, invitados por la "Unión Americana contra el militarismo":

Los delegados americanos declararon que se había convocado a esta reunión con el objeto de evitar el inminente peligro de una guerra entre México y los Estados Unidos; que pasado este peligro, debe evitarse que nuevos incidentes alteren las actuales intenciones pacifistas; que la comisión debe dedicarse a estudiar toda la documentación sobre concesiones a extranjeros en México, que son en gran parte la causa de disturbios³⁷⁰

Concluye Atl la comunicación con una síntesis de los logros del carrancismo, además de comparar a la Revolución Mexicana con la francesa; el contenido del discurso hace pensar que fueron palabras pronunciadas por el propio Atl en las citadas conferencias:

... que el pueblo americano debe comprender los motivos generadores de la Revolución Mexicana y los esfuerzos del Gobierno de facto, para imponer el orden y la justicia en

³⁶⁸ Rosendo Salazar *et al*, *Opus cit*, pp 198-199

³⁶⁹ Dr Atl, Hemeroteca Nacional, *Acción Mundial*, "La cuestión del día. Las tropas americanas quedarán retiradas de México en el término de una semana", vol 1, núm 51, México, 7 de julio de 1916, p 1

³⁷⁰ *Ibidem*, p 2

México; que el pueblo mexicano trata enérgicamente de organizar la administración, contándose entre las principales reformas las del Municipio libre y la protección a la instrucción; que el Gobierno actual domina la mayor parte del territorio de la República; que la Revolución Mexicana tiene gran semejanza con la francesa; que el pueblo americano debe quedar entendido de que ninguna guerra internacional ni derecho moral sanciona el uso de la fuerza armada para proteger en un país extraño los intereses obtenidos por medio de privilegios; que la guerra no debe desencadenarse por sostener derechos de grupos explotadores.

La exposición concluye asegurando que México encuéntrase hoy en el mismo estado de agitación social, política y económica, que Francia durante su gran revolución.³⁷¹

La presencia de Alemania en México.

Apenas solucionado el problema entre México-E U A , Atl envía una misiva a Carranza en la que, además de informarle sobre los resultados de los vínculos establecidos con los obreros estadounidenses, le advierte de los peligros que encierra para México el acercamiento diplomático y económico a Alemania en medio de la conflagración mundial:

Tanto la Confederación Americana del Trabajo como la Unión Americana contra el Militarismo, y este actual "Comité de Paz Inter-Americano", pueden convertirse en poderosísimos elementos de combate contra el capitalismo y el clericalismo americanos, y podrán ser aprovechados como la piedra angular sobre la cual se edifique una sólida obra de amistad entre los pueblos de México y Estados Unidos.

Pero antes de exponer a usted personalmente las cuestiones de que venimos hablando, debo, desde ahora, informar a usted sobre un asunto cuya trascendencia tiene mayor importancia que cualquiera otra de las cuestiones internacionales relacionadas con México. Me refiero a la situación política y económica que guarda México en relación con Alemania y en relación con los Aliados. Esta situación se ha convertido en la más grave amenaza contra la autonomía de la República Mexicana.

En Estados Unidos la prensa, el público, los intelectuales y los obreros, están profundamente convencidos de la grande simpatía del gobierno de México por Alemania. Esta simpatía, dicen, ha nacido de la esperanza que los mexicanos tienen de que los millones de alemanes radicados en Estados Unidos pudiesen ayudar al pueblo de México contra los Estados Unidos, en caso de que estallase una guerra.

Desde hace cinco días sigo con el más vivo interés las manifestaciones que revelan el estado de espíritu de los pueblos aliados respecto a nuestros asuntos. El resultado de mis estudios es éste: que en Francia y en Italia usted empieza a ser considerado como un instrumento de Alemania en contra de los Estados Unidos; que cualquiera acción del gobierno americano en México será apoyada por los Aliados; que Alemania ha sido la habilísima provocadora de la mayor parte de los *raids* llevados a cabo en la frontera y con el objeto de provocar una guerra con México evitando así que los Estados Unidos pudiesen proveer de municiones a los aliados.

La prensa de París se muestra realmente hostil a la revolución y a México, por considerarlo un aliado moral de la Alemania.

³⁷¹ *Idem.*

En la situación actual del mundo dos países están a la altura de nuestra reconstrucción social: Francia e Italia. Ellos deben ser nuestros aliados, y ellos solos son capaces de darnos las tres cosas que nos faltan para triunfar: el apoyo moral, el dinero y los hombres que en un futuro más o menos próximo vendrán a cultivar —migración italiana— esta vieja tierra de Anáhuac.³⁷²

Resulta de suma importancia tener en cuenta la anterior comunicación, ya que la opinión de Atl sobre los peligros de la supuesta cercanía entre Alemania y el gobierno mexicano en 1916 cambiará radicalmente años después, con la consolidación del nazismo en ese país europeo y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Atl se habría de identificar entonces vivamente con el fascismo italiano y verá como enemigo a Francia por la alianza que establece con los Estados Unidos y el mundo anglosajón; ésta es la visión pro nazifascista que adoptaría en las décadas de los treinta y cuarenta.

La huelga de los electricistas.

Los sindicatos de asalariados nuevamente se reúnen en el domicilio de la Federación de Sindicatos Obreros con el propósito de exigir sus jornales con base en el valor oro; el papel “infalsificable” había caído en descrédito porque no estaba respaldado por “la Bestia de Oro” —como era llamado en la jerga obrera—

En una reunión camuflada, las agrupaciones obreras deciden presionar al gobierno, por lo que acuerdan

la suspensión de los trabajos, la cual es obtenida a las tres horas del siguiente día 31, en que el Sindicato de Electricistas, que con todo valor y sobra de entereza se constituye en la médula del movimiento, procede a retirar de los tableros de las plantas los enormes aparatos que mandan la luz y la fuerza eléctrica a la capital y a algunos estados circunvecinos. Arden las demandas de los gremios en las columnas de los periódicos que logran sacar boletines; la ciudad se despierta aterrorizada; la huelga es grandiosa, y el comité en funciones está consciente de la trascendencia de su papel.³⁷³

³⁷² Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX Doc. núm. 9791

³⁷³ Rosendo Salazar *et al.*, *Opus cit.*, pp. 200-201

Frente a la amenaza de desestabilización nacional, Carranza se presenta en la sede del diario *Acción Mundial* para reclamar encolerizado a su director:

—Usted me traiciona, Murillo.

—No comprendo lo que me quiere decir con eso, señor.

—Disimula usted; me ha echado encima a los obreros; vamos, tráigame al presidente o al que los representa; es usted un ingrato, un mal agradecido, un falso amigo³⁷⁴

Atl parte apresurado a buscar a los trabajadores que encabezan a los huelguistas, en total once, y se presentan en Palacio Nacional con el Presidente Carranza, quien irrumpe maldiciendo a la clase trabajadora.

—¿Por qué se han ido ustedes a la huelga? —dice Carranza— Son unos cínicos, traidores a la patria, y no merecen ni ser cintareados, pues se mancharía el machete, sino ser arrojados de mi presencia a patadas.

Luego, dirigiéndose a uno de sus ayudantes, ordena que se aplique a los obreros la Ley de 25 de enero de 1862.

El general Hill dice a las mujeres:

—Ustedes retírense

—No, no nos iremos —replican aquéllas—; queremos y debemos correr la misma suerte de nuestros compañeros

—Sí, sí —vuelve a indicar Carranza—, que se les aprehenda; también ellas son culpables, añadiendo que el gobierno está en condiciones de reanudar inmediatamente los servicios paralizados

El comité es llevado entre esbirros a la Penitenciaría.³⁷⁵

El idilio vivido por Atl con el gobierno carrancista había llegado a su término. La interpretación equivocada que el pintor se había hecho de la Revolución y su Primer Jefe, de golpe se vino abajo frente a los acontecimientos ocurridos con la huelga de los electricistas: —"Se ha cometido una injusticia tremenda con los obreros que han venido al llamado de usted; debe ordenar que a mí también se me lleve a la cárcel" —replicó Atl

Sin la menor vacilación y de manera enérgica, Carranza ordenó que detuvieran a Atl, acusado de "insubordinación"; al mismo tiempo envió a cuerpos militares a que ocuparan el salón Star, sede del Sindicato Mexicano de Electricistas. También los envió a la Casa del Obrero Mundial, al local de la Unión de Empleados de Restaurantes y a las oficinas del diario *Acción*

³⁷⁴ Paco Ignacio Taibo II *et al.*, "Atl, Carranza, la Casa del Obrero Mundial y el pacto de 1915", en el catálogo *Dr. Atl, conciencia y paisaje, 1875-1964, Opus cit*, p. 62.

³⁷⁵ Rosendo Salazar, *et al.*, *op cit*, pp. 203-204. Cfr Luis Araiza, *op cit*, pp. 143-145.

Mundial La ciudad de México estaba sometida a un severo patrullaje y había grupos de soldados pertrechados en cada esquina. A las plantas de Necaxa, Nonoalco, Indianilla y la “Nana” mandaron vigilancia. En la ciudad de México, el Presidente dio la orden de “que en las calles no se permitieran grupos de más de tres personas, debiendo ser aprehendido cualquier sospechoso”³⁷⁶. Además entró en vigor la ley del 25 de enero de 1862 que castigaba con la *pena de muerte* a los “trastornadores del orden público”.

La lealtad; la convicción auténtica de que el carrancismo transitaba hacia un régimen de justicia, como proclamaba el socialismo;³⁷⁷ la fe ciega en las potencialidades de la Revolución Mexicana como un movimiento social que “había logrado más que cualquier gobierno o agrupación socialista la reivindicación de las demandas sociales especialmente las obreras”,³⁷⁸ y que podía “hacer avanzar centenares de años el progreso social humano”,³⁷⁹ el desprecio por el capital; la ceguera ante los evidentes propósitos gubernamentales de fortalecer la economía de mercado; el combate efectista de los carrancistas contra el clericalismo —recordemos la ocupación de iglesias en Orizaba y en la ciudad de México—; el repudio del Primer Jefe contra el militarismo, sólo a nivel retórico y limitado al zapatismo y al villismo: todas éstas pueden verse como causas de la lectura que hizo Atl de la historia política del México moderno. La consecuencia fue un rompimiento abrupto con el constitucionalismo,³⁸⁰

³⁷⁶ Rosendo Salazar, et al, *Ibidem*, p 204

³⁷⁷ Cfr. Marjorie Ruth Clark, *op. cit.*, p. 36 “La actitud de Carranza quedó claramente sintetizada por el general Pablo González en 1915, en su respuesta a la demanda de la Unión de Empleados de Comercio pidiendo ayuda para obtener un aumento en los salarios. Esto era imposible, dijo. Las fuerzas constitucionalistas, con el espíritu democrático que las mueve, están dispuestas a prestar la más amplia protección a los obreros dentro de los límites de la justicia, pero sin convertirse en una facción realmente socialista, hostil al capital.”

³⁷⁸ Hemeroteca Nacional, *Acción Mundial*, “La Cuestión del Día. Los obreros y la Revolución. La huelga actual”, vol. I, núm. 51, México, 28 de mayo de 1916, p. 1.

³⁷⁹ Dr. Atl, *La importancia mundial de la Revolución Mexicana*, folleto de la Confederación Revolucionaria, conferencias públicas, Teatro Arbeu, martes 2 de febrero de 1915, p. 16.

³⁸⁰ Félix F. Palavicini, *El Primer Jefe*, Imprenta Helvetia, México, 1916, p. 11. Palavicini, uno de los más cercanos colaboradores de Carranza, analiza los alcances políticos del carrancismo: “La sutilidad y la virtud de Carranza en la política, no le han permitido halagar malas pasiones en la gleba. No ha ofrecido nunca el

que lo empujó a un exilio voluntario en los Estados Unidos, exilio que había de durar tres años

programa socialista, no ha prometido el reparto inconsiderado de la tierra, no ha asegurado el dominio absoluto de los sindicatos, no ha brindado el despojo de las riquezas ajenas para impacientes glotonerías y se ha mantenido en el terreno de la realidad, sin decir más de lo que puede hacer, y haciendo siempre, infaliblemente, lo que dice.”

El autoexilio en los Estados Unidos: 1916-1919

El Dr Atl logra escapar y refugiarse en los Estados Unidos donde permanece hasta 1919. En ese país emprende una serie de acciones contra el gobierno constitucionalista, procurando aliarse con el general Alvaro Obregón para derrocar al Presidente Carranza. Su estrafalario plan consistía en ocupar la península de Baja California y en reorganizar desde allí el movimiento revolucionario que incidiría en el resto de la República Mexicana; para esto se apoyaría en los mexicanos que por diversas razones se encontraban en los Estados Unidos, entre ellos los obreros asentados en la zona fronteriza.

Si bien la lectura que hace Atl de la historia del México contemporáneo pareciera estrafalaria, basa su plan de acción en la fidelidad que muestra el coronel Esteban Cantú hacia el carrancismo a partir de 1917, no obstante los continuos ataques que recibe de Teodoro Freziers, cónsul mexicano en San Diego, quien lo acusa de ser cómplice de los intereses estadounidenses opuestos a los nacionales. Esto no podía comprobarse, pues Cantú mantuvo el equilibrio de poder entre los vecinos del norte y el gobierno del Centro. Lo que sí fue un hecho es que “estableció un dique de oposición contra los sonorenses”, labor que fue de gran utilidad al gobierno del Presidente Carranza.³⁸¹

En su autobiografía, el Dr Atl no puede reprimir su personalidad quimérica, y cuenta que en su huida lo acompañó “una escolta exagerada de mil quinientos hombres de caballería” al mando de su jefe, el general López Velarde, quien lo condujo a la estación de ferrocarriles, donde tomó un tren que lo transportaría al Norte.

Pero respetemos la prosa del propio Atl para conocer su fantásica evasión de “la pena de muerte [que] estaba en vigor” y la ayuda que —también al decir de Atl— le prestó un militar del vuelo de Plutarco Elías Calles, a quien el autor elige como personaje importante en esta narración de visos noveleros:

³⁸¹ Alvaro Matute, *Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924. Las dificultades del nuevo estado*, El Colegio de México, México, 1995, pp 76-81.

Recorrido en tren hasta Colima con diversas detenciones hechas por las tropas federales, que tenían órdenes de detener al convoy, pero los carros erizados de ametralladoras, y veinticinco mil hombres de escolta impidieron toda tentativa seria de detención. Llegada a Colima, es recibido por el general Juan José Ríos, jefe de la zona militar, y antiguo encargado de organizar los Batallones Rojos en Orizaba, por órdenes del Dr. Atl. Le dio toda clase de garantías y puso un tren a su disposición hasta Hermosillo, sin escolta. Al llegar a la estación, el general Calles con diversos acompañantes militares y civiles parecía esperar a alguien, me supuse que no era a mí y bajé inocentemente a saludarlo “Aquí hay órdenes de la primera jefatura —me dijo— y por primera vez las desobedezco, puede usted continuar y buena suerte, mi querido amigo” Estupefacción de mi parte. Sin despedirme monté al tren y rápidamente llegamos a la frontera de ESTADOS UNIDOS, allí sí había órdenes que iban a cumplirse. El jefe del sector tenía órdenes directas de la primera jefatura para aprehenderme, pero el general Sobarzo intervino, y como era hombre de mucho prestigio mandó arrestar al capitán y personalmente me hizo pasar sin más trámites, ni pasaporte, al otro lado. Yo no llevaba papeles, ni dinero, ni programa, ni nada. Sobarzo me pagó el viaje hasta Los Angeles, y me dio diez dólares.³⁸²

Además de lo narrado por el propio Atl, este pasaje de su vida se conoce gracias a los reportes enviados por el Servicio Secreto mexicano al gobierno constitucionalista, en los que informan sobre las actividades en las que participaba el artista para derrocar al gobierno del Presidente Carranza, en acuerdo con representantes de diversas facciones revolucionarias. Los consulados en las ciudades de Los Ángeles, El Paso y San Antonio, se convirtieron en centros de reunión de personajes “peligrosos” para la estabilidad del gobierno de México, de ahí que la labor de espionaje de los agentes mexicanos girara en torno a estas representaciones diplomáticas.

Los reportes del Servicio Secreto en los que aparece el nombre de Atl cubren el periodo de agosto de 1917 a marzo de 1918, tiempo en el que fue mayor su participación en acciones subversivas:

Tengo la honra de comunicar para los fines que haya lugar y para protección y salvaguardia de los intereses de nuestro gobierno, que el vicecónsul mexicano en esta ciudad [Los Angeles, Cal.] C. F. J. Lobo practica incondicionalmente y con peligrosa ingenuidad la compañía y amistad de numerosos y notorios reaccionarios obstruccionistas, enemigos declarados del gobierno del señor Carranza, cometiendo frecuentemente indiscreciones imprudentes que en medio de su poca experiencia le han arrastrado hasta hacerlos entrar en los asuntos íntimos del consulado mexicano de esta ciudad y sorprender la buena fe.³⁸³

³⁸² *Ibidem*, p. 7

³⁸³ Archivo Histórico Diplomático Mexicano “Genaro Estrada”, exp. 17-16-212, f. no. 16. Oficio de Ricardo Cuevas, agente secreto responsable en la ciudad de Los Ángeles, Cal., al C. J. M. Arriola, Jefe del Servicio Secreto Mexicano, El Paso, Texas, junio 13 de 1917.

Ya para mediados del mes de agosto de 1917, el agente secreto Ricardo Cuevas, tenía perfectamente detectadas las acciones del Dr Atl en los ESTADOS UNIDOS, al grado de estar en posibilidades de informar, tal y como consta en oficio enviado al Sr. Andrés García, inspector general de Consulados en El Paso, Texas, sobre las personas que frecuenta el pintor, la dudosa procedencia de sus recursos y la animadversión que manifiesta contra el régimen de Carranza. En el mismo oficio comenta el público escepticismo y la indiferencia con que el general Obregón ha recibido la sugerencia de Atl de que encabece una nueva revolución en México, con el apoyo del gobierno estadounidense y en beneficio de los países aliados en la conflagración mundial:

Tengo la honra de informar a Ud. para los fines consiguientes, que hace menos de una semana que Gerardo Murillo, (a) Dr Atl, llegó a esta ciudad [Los Ángeles] procedente de New York y, según pude observar, después de instalarse en el Nadeau Hotel, lugar céntrico, trató inmediatamente de relacionarse con los principales periódicos de aquí pero sin resultado hasta el presente. El día 10 de los corrientes estuvo en San Diego, en donde visitó al cónsul mexicano Frezieres con quien tuvo una acalorada discusión seguida de un altercado y según él mismo se expresa indagó el estado de cosas entre las autoridades locales y el Gobierno de Cantú ³⁸⁴

En el mismo oficio informa Cuevas al Sr. Andrés García, sobre las personas que frecuenta Atl:

El día 12 volvió a esta ciudad en donde pude observarle en compañía de Julio Trens, ex comprador de armas para Doroteo Arango, (a) Francisco Villa, y ahora proveedor de pertrechos de guerra para el régimen de Cantú. El Dr Atl visita frecuentemente el consulado mexicano aquí, en donde ha tratado de conseguir la ayuda del Sr Sixto Spada para que le redacte sus publicaciones en inglés. Atl fue a San Francisco el día 12 de los corrientes, y allá visitó al Sr De Negri en compañía del Sr Roberto Pesqueira que lo acompañó en su viaje. Atl ha tenido ocasión de hablar con el Lic. JM Luján, ex huertista y con el Lic. Juan R. Orci, de la misma filiación, y con Gustavo Dato. ³⁸⁵

Como ya se señaló, la causa fundamental por la que el Servicio Secreto mexicano se ocupó de Atl durante este periodo fue su campaña anticarrancista y su propaganda a favor de la conformación de un nuevo gobierno presidido por Obregón:

He notado gran animación de movimientos y seguiré fielmente escrutando, pues he sospechado que Gerardo Murillo, (a) Dr Atl, trata de fomentar dificultades para nuestro

³⁸⁴ Archivo Histórico Diplomático Mexicano "Genaro Estrada", exp 17-16-212, f. no 7 Oficio de Ricardo Cuevas, agente secreto responsable en la ciudad de Los Ángeles, Cal., al Inspector General de Consulados, en El Paso, Texas, 15 de agosto de 1917

³⁸⁵ *Idem*

gobierno, aprovechándose de los elementos reaccionarios que radican en esta región, pues lleva vida cómoda y ha hecho largos viajes, como el de Nueva York, no trabaja y no se sabe de donde recibe dinero. Además Atl no ha tenido sino improperios y denuestos para el Sr Carranza y me ha manifestado que México estará perdido si no nos adherimos todos para convencer al general Obregón a que encabece una nueva revolución apoyada por Estados Unidos en beneficio de los Aliados de la guerra europea, esto es: Francia, Inglaterra, Italia a las que se surtiría de grandes cantidades de nuestro petróleo y se daría el apoyo moral de México declarándonos aliados de parte de ellos.

Atl manifiesta que el general Obregón no es patriota porque no le ha prestado oídos pero que habrá elementos que se lo presten, dándome a entender que es fácil que Esteban Cantú acepte la proposición.³⁸⁶

El Dr Atl, aliado con Roberto Pesqueira y De Negri, intentaba iniciar su movimiento subversivo contra el gobierno de Carranza en la península de Baja California, donde al parecer se estaba llevando a cabo “una amenazante restauración [sic] de parte de los ex federales licenciados en el resto del país”. Para tal fin, aprovecha el descontento de los bajacalifornianos por la ilegitimidad de las elecciones de Esteban C Cantú Jiménez y de su suplente, “exponiendo también que todos los hijos de la Baja California se creen acreedores a las prerrogativas y derechos libertarios de la Revolución, aun desconocidos allí”:

Con el fin de saludar al C. Lobo, fui ayer al consulado en donde conocí y me presentaron al Dr. Atl o sea Don Everardo (sic) Murillo, cuya personalidad ya tu conoces quién es. Hablamos extensamente y les puse tamaña cabeza respecto de la situación de la Baja California. El Sr Pesqueira —administrador de las aduanas fronterizas— y el Sr. De Negri me suplicaron que les pidiera los siguientes datos: Un balance o pormenor de las entradas de las Aduanas de Mexicali, Tecate, Ensenada y Tijuana, pero en números exactos y las principales fuentes agrícolas y de otra naturaleza de la Península. Así es que recaba estos importantes datos y firmados por el Club, sírvete mandármelos a Nogales a la mayor brevedad. El Sr. Dr. Atl que viene según parece comisionado en los asuntos de la Baja California me pidió y di la dirección de Uds. así como también me suplicó que le mandasen a c/ del Consulado de aquí todas las informaciones relacionadas con los movimientos de los reaccionarios de allá y también que le hicieran una sinopsis general bien estudiada de la Península de todo a todo y en fin todo lo que Uds. estimen prudente y necesario en los actuales momentos. Procede a hacer esto hermano cuanto antes, pues ya sabes qué palanca es este inteligente elemento revolucionario. Me dijo que Pérez Treviño sabrá cumplir con su deber. De lo demás nada me aseguró.³⁸⁷

³⁸⁶ *Idem*

³⁸⁷ Archivo Histórico Diplomático Mexicano “Genaro Estrada”, exp 17-16-212 Encabeza el escrito el siguiente texto: “A continuación se toma copia fiel de una carta contenida en un sobre de tamaño regular con un grabado en la parte superior al lado izquierdo con la inscripción al calce de “New Hotel Nadeau-Cor Spring & First Sts — Los Angeles, Cal ”; en la parte superior al lado derecho dos estampillas de correo de a un centavo y el sello postal que dice: “Los Angeles, Cal — Aug. 17-3 p.m. 1917 —”; con tinta verde manuscrito: Mr P.R. Mejía — 2528 “B” St. San Diego, Cal

La vigilancia de Atl en tierras estadounidenses se hacía cada vez más acuciosa y estrecha por parte del Servicio Secreto y de los consulados mexicanos asentados en la zona fronteriza, dadas las pruebas fehacientes de su actividad de propaganda contra el gobierno constitucionalista:

Tengo la honra de informar a usted para los fines consiguientes que por investigaciones más personales y comentarios de enemigos de nuestro gobierno, como Gustavo Dato y amigos suyos procedentes de San Diego, Cal., en estos últimos días, se sabe que ha sido aprehendido en esa ciudad un tal Juan Garza, porque las autoridades federales de San Diego sospecharon que trataba de fomentar una revolución contra el gobierno de México, violando la neutralidad de Estados Unidos; al ser aprehendido el tal Garza se le encontraron cartas comprometedoras del Dr. Atl, en que se le instruía de la manera como llevar a cabo la campaña de propaganda, con varios manifiestos al pueblo mexicano residente en California. Así mismo he podido descubrir, por reportes directos de amigos míos en el Distrito Norte de la Baja California, que Esteban Cantú y sus paniaguados, se están preparando a hacer resistencia en caso de que el gobierno del Centro, justamente les pida cuentas de los malos manejos financieros y políticos que durante la nefasta administración huertiano-cantuista-federal se ejecutó en la Baja California en menoscabo de la causa del pueblo mexicano. Por todo lo anterior y para tener a usted debidamente informado de los movimientos del Dr. Atl, le vigilo continuamente, asegurando a usted, que tan pronto como haya algo de trascendencia, daré a usted inmediato aviso ³⁸⁸

Con el paso del tiempo la posición de Atl se hacía más beligerante, prueba de ello eran los reportes telegráficos que le llegaban directamente al Ejecutivo, tanto del Servicio Consular fronterizo como del Servicio Secreto mexicano:

Terminado mi viaje California dígole para su conocimiento me he convencido que Dr. Atl hace trabajos encaminados a apoderarse de la Baja California con la mira, si tiene éxito, que le sirva de base para un movimiento que ha principiado a preparar contra nuestro gobierno y en cuya propaganda aprovecha el apoyo, ya sea real o aparente, que le prestan Roberto Pesqueira, De Negri y Jorge U. Orozco quien actualmente se encuentra en San Diego y así como la amistad de nuestro cónsul en Los Angeles coronel Carpio, ex miembro del Estado Mayor del general Obregón. ³⁸⁹

Como se observa, las alianzas que establece Atl a lo largo del año de 1917 en los Estados Unidos fueron hechas con Roberto Pesqueira —quien siempre aparece acompañado por De Negri—, cuyo cargo gubernamental era la recolección de los ingresos en las aduanas fronterizas. Pesqueira acariciaba, como Atl, la ilusión de “apoderarse de la Baja California”,

³⁸⁸ Archivo Histórico Diplomático Mexicano “Genaro Estrada”, exp. 17-16-212, n. 47. De Ricardo Cuevas, al C. J. M. Carpio, Cónsul de México en Los Ángeles, Cal. Datada el 20 de agosto de 1917.

³⁸⁹ Archivo Histórico Diplomático Mexicano “Genaro Estrada”, exp. 17-16-212, n. 60. De Andrés García al Sr. Venustiano Carranza, septiembre 8, 1917.

pero con fines muy distintos. El Doctor saldría nuevamente defraudado de la empresa, pues creyendo que los demás compartían su interés por crear un régimen socialista, interpretó falsamente las circunstancias, como con el gobierno de Venustiano Carranza

Dejemos que el propio telegrama nos aclare la situación en la que se encontraba Atl en ese momento:

Parece que Pesqueira y De Negri desesperados por la actitud de Cantú tratan de servirse de Atl como instrumento para quitarle el control del gobierno. Si así fuere juzgo que están cometiendo un error, pues aun en el caso de un fracaso, como es seguro, harán de Atl un factor político que metido con los obreros mexicanos en California y sur de Estados Unidos podrá hacer mucho daño al gobierno de México. Ya ha comenzado Atl de una manera sigilosa a explotar en su propaganda contra el gobierno sus conferencias con Pesqueira y De Negri y la amistad de nuestro cónsul arguyendo que todos son sonorenses y amigos del general Obregón, que todos los sonorenses están disgustados con el gobierno, que todos lo secundan en su labor y que a la postre conseguirán que el general Obregón encabece el movimiento³⁹⁰

Ciertamente fueron muchos los intentos que hizo Atl por convencer a Obregón de que encabezara el movimiento contra el gobierno de Carranza desde la península de Baja California; sin embargo, su persistencia no hizo cambiar la actitud distante de Obregón.

En la comunicación que el señor Andrés García dirige al Presidente Carranza, aquél expone la diferencia entre los objetivos que persiguen Pesqueira-De Negri y Atl con la ocupación de la península de Baja California:

En definitiva en el remotísimo caso de que Atl lograra apoderarse de la Baja California los esfuerzos de Pesqueira y De Negri si lo hacen efectivamente en pro de los intereses del gobierno resultarían fallidos porque Atl es más difícil de controlar que el mismo Cantú. Hay que hacer constar que Pesqueira y De Negri pretenden controlar los consulados comprendidos en la zona de El Paso a San Francisco como compruébalo el texto telegrama

³⁹⁰ *Idem*

cambiado entre ellos que mande, *pero creo que no tienen miras políticas sino comerciales*

³⁹¹ La relación de Atl con Pesqueira y De Negri nuevamente lo defraudaría, ya que si bien coincidían en la pretensión de apoderarse de la península de Baja California, el interés de sus aliados era estrictamente comercial. Éste sería para Atl otro espejismo político que muy pronto lo enfrentaría con la realidad y lo acercaría a Carranza en su última etapa de gobierno.

Aun faltaba tiempo para que esto ocurriera. Antes se vería involucrado en hazañas ilusorias, y se contaría a sí mismo su propia versión de la historia nacional e internacional. Como presumía, más que mexicano era Atl un “ciudadano del mundo”. Sus intereses políticos rebasaban con mucho las fronteras nacionales y, siendo consecuente con su lectura de los dos primeros años de la conflagración mundial, en 1917 continuó insistiendo en la supuesta alianza que Carranza había establecido con el gobierno alemán y que, a sus ojos, resultaba perniciosa para la política exterior tanto de México como del gobierno estadounidense. Su juicio apasionado no le permitió entender que, con el aparente acercamiento al gobierno alemán —léase el telegrama Zimmermann—,³⁹² Carranza lograba ajustar el fiel de la balanza frente a las presiones del gobierno estadounidense. Ya que cuando entra Estados Unidos a la

³⁹¹ *Idem*. Oficio dirigido a Venustiano Carranza del Sr. Andrés G. García, Inspección General de Consulados de México en los Estados Unidos de América: “A pesar de todos mis esfuerzos no pude descubrir cuáles son las miras de los señores Pesqueira y De Negri al prestar aparentemente su apoyo a Atl. Si es que esto lo hacen por recomendaciones de usted, por algún alto funcionario de nuestro gobierno u oficiosamente y por último cualquiera que sea el caso, en mi humilde concepto, están haciendo un mal trabajo, pues no lograrán su objeto y sí harán que el anarquista Atl se haga de algún prestigio que aprovechará sin duda alguna para hacer todo el daño que pueda a nuestro gobierno.”

³⁹² Álvaro Matute, *Opus cit.*, p. 15. “La interceptación del mensaje enviado por el canciller Zimmermann al embajador Von Eckardt, a través de Washington, revelaba una proposición alemana que implicaba a México en la guerra, y en relación con Estados Unidos. El texto del telegrama puede resumirse en pocas palabras: recomendaba a Von Eckardt que comunicara a Carranza que, en caso de que Estados Unidos entrara en guerra, se le ofrecería alianza conjunta con el Japón. En caso afirmativo las tres naciones negociarían la paz juntas y a México se le “devolverían los territorios de Nuevo México, Texas y Arizona.”

guerra, el Presidente Carranza manifiesta la neutralidad de México frente al conflicto. Posiblemente lo que confundió a Atl era la información que le llegaba sobre la división de opiniones que se gestaron dentro de la sociedad mexicana: “La primera manifestación popular ocurrió precisamente el día en que Carranza rindió su último informe en calidad de Primer Jefe, ya como Presidente electo, el 15 de abril de 1917. Al arribar Von Eckardt a la Cámara fue ovacionado, mientras que la llegada del embajador estadounidense Fletcher fue acompañada de manifestaciones reprobatorias”³⁹³

Sobre la divulgación que dio Atl en territorio estadounidense a esta supuesta alianza germano-mexicana fue informado Carranza por un ciudadano guatemalteco, quien seguramente resentía las críticas contra su país por aliadófilo: “Que Atl expuso allí [en El Paso, Texas] que Vuestra Excelencia tenía hecho un pacto con Alemania desfavorable al gobierno americano, de cuyo pacto usted mismo le había dado a conocer el texto de algunas de sus cláusulas”³⁹⁴

Oportunamente, los agentes del Servicio Secreto mexicano que cubrían el territorio estadounidense informaron también al Ejecutivo del contenido del discurso que estaba filtrando Atl acerca de la política exterior de su gobierno:

El día 29 de agosto próximo pasado, como a las once de la mañana me encontraba yo en las oficinas del consulado platicando con el cónsul Sr. Carpio, cuando repentinamente y sin anunciarse apareció el Dr. Atl quien después de saludarme comenzó a hablar de la política seguida por nuestro gobierno con respecto a las naciones que actualmente se encuentran en guerra, y, entre las muchas necedades que dijo, aseguró que nuestro gobierno no se declaraba por los Aliados en el actual conflicto porque tenía compromisos muy serios con Alemania, lo que sabía porque usted mismo se lo había dicho. Atl se expresa de usted dentro del mismo consulado y en presencia del cónsul Carpio en términos asquerosos, según pude saber, y la conducta de nuestro cónsul en este caso al permitir tal comportamiento resulta no tan sólo indecorosa, sino criminal.³⁹⁵

³⁹³ Álvaro Matute, *Ibidem*, p. 22

³⁹⁴ Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, n. 13145, 2 fs. Oficio dirigido a Venustiano Carranza de Francisco de A. Gomera, Los Ángeles, Cal., agosto 31 de 1917.

³⁹⁵ Archivo Histórico Diplomático Mexicano “Genaro Estrada”, exp. 17-16-212, n. 10. Oficio dirigido a Venustiano Carranza del Sr. Andrés G. García, Inspección General de Consulados de México en los Estados Unidos de América, El Paso, Texas, septiembre 10 de 1917.

Las intrigas del Dr Atl contra el gobierno constitucionalista fueron a más, ya que frente a las amenazas de su aprehensión, se presentó a declarar en el Departamento de Justicia de los Estados Unidos en la ciudad de Los Ángeles:

Tengo la honra de informar a Ud. que según sus órdenes verbales, heme preocupado en vigilar a Gerardo Murillo, "Dr. Atl". Apenas hubo Ud. salido de esta ciudad, fui inmediatamente a conferenciar con las autoridades federales en Los Ángeles para que me ayudaran y cooperaran en la vigilancia del notorio Dr Atl, las que desde luego accedieron a mis sugerencias. Ahora bien, habiendo juntado el repetido Atl con Juan Garza, quien últimamente fue arrestado por las autoridades de San Diego y detenido en la cárcel de esta ciudad por haberse sospechado de su conducta y habérsele encontrado cartas comprometedoras de Gerardo Murillo (Dr Atl) las que no constituyeron una prueba suficiente para que se le condenara, Garza y Atl notaron la vigilancia de las autoridades militares de ésta. Y habiendo ambos leído las declaraciones del Sr. Carpio en el diario *Los Angeles Times* el día 11 de los corrientes, Juan Garza aconsejó al Dr Atl que fuera a ver a las autoridades federales para preguntarles que cuál era el delito concreto que se le achacaba. Así lo hizo Atl, manifestando a Blandfort que él, Gerardo Murillo, (Dr. Atl), era aliadófilo por naturaleza y que lo único que aspiraba en esta vida era ver a los imperios centrales destruidos y establecida la autonomía de los Estados Unidos en toda la América Latina en beneficio de la cultura y para castigo de los malos gobiernos que como el del Sr. Carranza eran un peligro para el gobierno de Washington. Que él (Dr Atl) tenía documentos suficientes para probar la perfidia del gobierno constitucionalista el que está aliado tanto con los alemanes como con los japoneses ³⁹⁶

Las declaraciones de Atl frente a las autoridades federales no pararon allí, sino que les prometió la fundación de un periódico donde expondría "sus aspiraciones para la paz mundial", su proyecto "para asegurar el porvenir de Estados Unidos" y daría a conocer la "decantada alianza mexicano-germano-japonesa", que al publicarse provocaría la indignación general y el repudio del pueblo y gobierno estadounidense ante el posible empréstito que solicitó el gobierno de Carranza, ya que sería usado "para hacer la guerra a los mismos Estados Unidos"

Otro asunto de la mayor importancia que también se registra en la misma fuente son sus relaciones con agentes de la Alemania prenatal, posiblemente como preludeo de sus actividades pro nazis en la década de los treinta:

Atl trata de ganarse la confianza de las autoridades federales de esta ciudad, para así ocuparse más libremente de sus intrigas, pero los sentimientos que Atl manifiesta tener no son sinceros, pues como los aliadófilos de Estados Unidos no le han hecho caso alguno, cuando ha tratado

³⁹⁶ *Ibidem*, n. 24. Oficio dirigido al Sr. Andrés G. García, Inspección General de Consulados de México en los Estados Unidos de América, del Agente del S. S. M., en Los Ángeles, Ricardo Cuevas, 13 de septiembre de 1917.

de sacarles fondos para hacer una campaña en pro de los aliados y en contra del gobierno del señor Carranza, y como las miras del tantas veces repetido y notorio Gerardo Murillo (Atl) son de derrocar al Sr. Carranza, haciendo uso de todos los medios posibles y por la indiscreción de un alemán, naturalizado ciudadano de Estados Unidos y que al presente se encuentra en la cárcel del condado, el nombre del cual es Bernardo Hilbing, y al que se descubrió que a bordo de su barco *Anvil* llevaba numerosos *slackers* desertores creo que Atl está en conexión con los espías alemanes en California y que ellos son los que lo sostienen al presente. Hay que hacer notar que Hilbing ha estado haciendo labor anticonstitucionalista desde hace varios años, habiendo sido descubierto por mi predecesor, quién envió a esa superioridad pruebas fehacientes de todas las tramas de Hilbing y de su connivencia con villistas y cantuistacientíficos [sic] Atl ha trabajado activamente para que el gobierno del Sr. Carranza rompa lanzas inmediatamente con el de Cantú y comience por el Distrito Norte de la Baja California el movimiento contra la actual administración constitucionalista. Que gran número de simpatizadores de Alemania se han internado últimamente en la Baja California, Distrito Norte, y que Atl recibe a menudo correspondencia y telegramas de Mexicali, Tijuana y San Diego, con nombres supuestos, los que me propongo descubrir y substraer documentos y cartas al Dr. Atl, para darle en breve el golpe de gracia.³⁹⁷

Por lo que se puede percibir en la correspondencia de la época, Atl se iba entramando en un marasmo ideológico de difícil resolución al entablar vínculos políticos con personajes de diversas facciones revolucionarias e intereses económicos contrarios, pues en esa convivencia entre los connacionales la traición era el elemento distintivo. No obstante, más graves aún eran los vínculos que establecía con los extranjeros de origen alemán: con ellos entabla una relación demasiado ingenua y peligrosa, contrayendo compromisos personales de manera inconsciente que le acarrearían riesgos a futuro. De ahí que los propios agentes del Servicio Secreto definieran sus acciones como “fruto de sus ambiciosas ilusiones”.

Las “ambiciosas ilusiones” de Atl también se vieron reflejadas en los vínculos que intentó establecer con Obregón a lo largo de su exilio voluntario en los Estados Unidos, como se puede comprobar en los informes que envía el agente secreto Ricardo Cuevas al propio C. Venustiano Carranza y al señor Andrés G. García, inspector general de Consulados en El Paso, Texas, el 10 de octubre de 1917:

Ampliando mis informes rendidos a Ud. con anterioridad referente a los trabajos que en contra de nuestro gobierno viene desarrollando el Dr. Atl en este país, diré a Ud. que dicho individuo continúa en Los Angeles, Cal., tratando de hacerse de colaboradores.

³⁹⁷ *Ibidem*, n. 99. Oficio dirigido al Sr. Andrés G. García, Inspección General de Consulados de México en los Estados Unidos de América, del Agente del S. S. M., en Los Ángeles, Ricardo Cuevas, 13 de septiembre de 1917.

Atl o sea Gerardo Murillo, fue a ver al general Obregón cuando dicho general estuvo en aquel lugar y le refirió sus propósitos de organizar un movimiento en contra del actual gobierno diciéndole que esperaba obtener el apoyo del gobierno de los Estados Unidos para lo cual les pondría en conocimiento el hecho de que Ud tiene ligas con Alemania que afectan de una manera directa a este país.

El mismo general Obregón me refirió que el mencionado Atl había tenido el cinismo de proponerle que encabezara el movimiento en contra de nuestro gobierno a lo cual el pundonoroso militar le contestó que no tan solo no aceptaría tan estúpida proposición, sino que en el momento en que él viera amenazada la tranquilidad del país en alguna forma inmediatamente iría a ponerse a las órdenes del Sr Presidente. El Sr general Obregón cree conveniente y le recomendó que lo comunicara a Ud. que se procure hacer que Atl salga de este país para así evitar que estorbe la labor del gobierno y que esto probablemente se conseguiría proporcionándole los medios para que pudiera vivir en algún otro país y si Ud. lo autoriza el general Obregón está dispuesto a intentar convencer a Atl que acepte sus proposiciones que Ud le autorice que se le hagan.³⁹⁸

La situación de Atl se vuelve más crítica con el paso del tiempo. Como se aprecia en el informe antes citado, el tratamiento que Obregón le dispensa no podía ser más frío y distante. Por añadidura, similar posición toma el gobierno de los Estados Unidos al emprender una persecución dirigida por los detectives estadounidenses a partir del reporte publicado en la prensa de Los Ángeles sobre las acciones "de infidencia" de Atl en tierras norteamericanas.³⁹⁹

¿De quienes se valió Atl para sus acciones "de infidencia"? Lógicamente, del grupo obrero mexicano residente en la zona fronteriza. Recordemos su estrecha relación con las agrupaciones obreras tanto estadounidenses como mexicanas en su última etapa como funcionario del gobierno carrancista, a raíz de la invasión Pershing. Pero además, por el reporte del Servicio Secreto enviado al propio Carranza, se advierte que Atl continuaba alimentando su utopía ideológica de promover el socialismo dentro del ámbito obrero, con el propósito de que sus premisas se difundieran en los demás sectores de la población:

En mi informe del día 10 decía a usted que pude observar que una de las principales tendencias de Atl es la de aprovechar para sus antipatrióticos trabajos a los operarios

³⁹⁸ *Ibidem*, n. 25. Oficio dirigido al Sr. Andrés G. García, Inspección General de Consulados de México en los Estados Unidos de América, del Agente del S. S. M., en Los Ángeles, Ricardo Cuevas, 13 de septiembre de 1917.

³⁹⁹ Archivo Histórico. Centro de Estudios sobre la Universidad, U.N.A.M., Fondo Juan Barragán, caja VIII, exp. 34, fojas: 32, 33, 34, 35. Firmado por Juan Mendoza al C. Inspector General de Consulados, El Paso, Tex., Andrés García.

mexicanos residentes en el sur de Estados Unidos y en el estado de California, y esto puede verse ahora con mayor claridad en el informe del agente de Los Ángeles que he insertado, pues el hecho de celebrar conferencias privadas con el socialista Gutiérrez de Lara no nos dejará la menor duda de ello.⁴⁰⁰

La alianza de Atl con los obreros perseguía asimismo otro fin: impedir que el gobierno estadounidense otorgara el empréstito al gobierno de México, como informó en su oportunidad Andrés García al Lic. Ernesto Garza Pérez, subsecretario de Estado del Exterior:

Acaba de salir en libertad Odilón Luna y la deportación, tal como lo deseaba el gobierno, no pudo llevarse a cabo — Tan pronto como salió vuelve a hacer propaganda contra nuestro gobierno.— Hoy a las diez a m en la casa número 420 W. 4th. St tuvieron una reunión el Dr. Atl, Odilón Luna y el Lic. Lázaro Gutiérrez de Lara. Según lo que he podido saber dicha reunión es con el objeto de hacer por todos los medios posibles que nuestro gobierno no consiga el empréstito que según la prensa, se desea obtener.⁴⁰¹

Según expresión de una persona de influencia, de quien me he valido para descubrir las tramas de Gerardo Murillo, (a) Dr. Atl, y según conversación mía personal con él, he podido llegar a la siguiente conclusión: toda la labor de Gerardo Murillo, Dr. Atl, puede resumirse en las siguientes frases, salidas de la boca de él mismo: “Yo estoy en este país para hacer la misma labor que hice en Francia, cuando impedí se hiciera el empréstito a Huerta; sería tan criminal que Estados Unidos prestara dinero a Carranza como lo hubiera sido si Francia le hubiera prestado dinero a Huerta.”⁴⁰²

Paulatinamente los reportes del Servicio Secreto mexicano sobre las actividades del Dr. Atl se hacían más espaciados, y dejaron de tener interés para el gobierno carrancista, que las calificó de “estériles”

En uno de los últimos reportes que se conoce, fechado el 11 de marzo de 1918 y dirigido al general de división Cándido Aguilar, el señor Andrés García envía los legajos del expediente del Dr. Atl y comunica que “al parecer el referido Dr. Atl ha aminorado sus actividades”, aunque concluye advirtiendo: “creo que este individuo procurará por cuantos medios estén a su alcance ocasionar a nuestro gobierno el mayor perjuicio posible”⁴⁰³

⁴⁰⁰ Archivo Histórico Diplomático Mexicano “Genaro Estrada”, exp 17-16-212, n 20. Oficio dirigido al Sr Venustiano Carranza del Sr Andrés G García, Inspector General de Consulados de México en los Estados Unidos de América, 13 de septiembre de 1917

⁴⁰¹ *Idem*

⁴⁰² *Ibidem*, n. 26. Oficio firmado por Ricardo Cuevas, dirigido al Sr. Andrés G García, Inspector General de Consulados de México en los Estados Unidos de América, 12 de octubre de 1917.

⁴⁰³ *Ibidem*, n. 3. De Andrés García, Inspector General de Consulados de México en los Estados Unidos de América al Sr General de División Cándido Aguilar

Poco pudo hacer Atl para “ocasionar el mayor perjuicio posible” al gobierno constitucionalista. Por el contrario, el prolongado silencio del propio Atl, así como del Servicio Secreto y de los consulados mexicanos asentados en la zona fronteriza de los Estados Unidos que enviaban información al centro, indica que Atl se dedicó a su vida privada, a su pintura, y a la supuesta industrialización de sus *atlcors*, aunque no se cuenta con testimonios documentales ni con el registro de la obra que realizó en ese periodo, hasta su regreso a México en 1919:

Durante mi exilio en Los Ángeles 18-20 pinté gran número de retratos y de paisajes californianos. El número total de esas obras podría formar la buena o la mala reputación de un artista. Todas esas pinturas cayeron en el eterno abismo de lo desconocido.⁴⁰⁴

Conozcamos a lo que se dedicó Atl en su vida privada, en la ciudad de Los Ángeles, al dejar la política a un lado:

Se imponía una novia. Una familia de origen alemán por parte de la madre, tenía entre sus miembros dos muchachas, una que era secretaria de un banco y la otra empleada de teléfonos; se llamaba Mabel, era alta, rubia, de ojos azules y era muy alegre. Cantaba por afición, como yo ya tenía bastante dinero la invitaba a comer a las cafeterías, a cenar a un restaurante italiano donde se comía muy bien, había música y buen vino. Una noche faltó una de las cantantes y yo le dije a Mabel: “¿Por qué no cantas tú?” Le pareció imposible (ella cantaba algunas canciones mexicanas y otras francesas) y le dije: “Canta cualquiera de ellas y vas a tener éxito.” La cogí del brazo, subimos a la plataforma y la presenté al público exagerando sus méritos, pero no su belleza, que se imponía por sí misma. El público la acogió con aplausos y Mabel cantó una canción francesa como la mejor *chanteuse* de París. Éxito colosal. La patrona de ese café concierto quiso contratarla. Mabel le dijo que cantaría todas las noches gratis, después de pagar su cena, y así fue. El café cantante subió de un golpe muchos kilómetros y aquel éxito hizo crecer el amor. Paseos, banquetes y acabamos por representar números especiales en los teatros de Los Ángeles.⁴⁰⁵

Mientras esto ocurría en la vida de Atl, los planes de Álvaro Obregón distaban con mucho de los del pintor. Después de renunciar al Ministerio de Guerra, en el gabinete constitucionalista, decidió retirarse a La Quinta Chilla, donde se dedicó a consolidar una próspera empresa agrícola, a atender su mermada salud luego de su mutilación y, desde luego, a prepararse para su futura reincorporación a los asuntos públicos:

Después de la amputación, comenzó a sufrir trastornos reales e imaginarios, y aprovechaba cualquier ocasión, que de preferencia coincidiera con alguna diligencia de sus negocios, para

⁴⁰⁴ Dr. Atl, FRBN, Ms. Dr. Atl, caja 15, 21, 1 f., sin fecha.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, *Apuntes para la autobiografía del Dr. Atl (Chocante)*, Ms. Dr. Atl, caja 6, 1-5-6, 16 fs., sin fecha.

visitar hospitales norteamericanos. La preocupación por su salud se volvió obsesión y anotaba mentalmente todos los cambios que se producían día a día en su cuerpo. A medida que aumentaba la agudeza de su auscultación, iba confundiéndose más y más con la mirada escrutadora de los otros. A los cuarenta años, cinco después de su mutilación, era ya un hombre viejo.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Jorge Aguilar Mora, en Enrique Krauze, *El vértigo de la victoria Álvaro Obregón*, investigación iconográfica: Aurelio de los Reyes, Fondo de Cultura Económica, Biografía del poder 6, México, 1995, pp 56-59

VI.- Sus obras: La Biblia. Y un folleto: Tratado del lenguaje de las hormigas, con su ortografía fonética. (1919-1924)

El Dr Atl regresa a México en 1919 de su autoexilio, y abandona la acción política, actividad que no le dejó más que enemigos y problemas, como resultado de la equivocada e ingenua interpretación que hizo del acontecer histórico nacional e internacional, para reiniciar una labor de suma importancia en el ámbito de la cultura y de las artes en el país

Estamos en el ocaso del constitucionalismo, y es el periodo en el que el general Álvaro Obregón goza de su riqueza personal como próspero agricultor en La Quinta Chilla; inmejorable posición para iniciar su campaña política con gran éxito y alto grado de popularidad, gracias a los triunfos militares y políticos que había cosechado en la historia reciente del país, lo que le permite reincorporarse sin grandes obstáculos a la vida política como futuro presidente de México

Conozcamos, pues, a través de las notas autobiográficas de Atl las referencias que hace de este momento de la vida nacional, en el que se le dificulta aceptar que su posición en los asuntos públicos ha pasado a un plano irrelevante, y que el general Obregón mostrará indiferencia, cuando no desprecio, frente a las iniciativas del pintor, al que no dejará espacio ni en ese momento, ni en el futuro, para interferir en proyecto alguno que no fuese en el área cultural:

El levantamiento de Obregón y las luchas políticas en México continuaban. Obregón lanzó su candidatura y un día vino a verme. Yo había tenido días antes un pleito a balazos en un tugurio de la ciudad y tenía una herida en el cuello. En el hospital tuvimos largas conferencias sobre el manifiesto que iba a lanzar a la nación. Obregón estaba noblemente dispuesto a continuar una política revolucionaria. Se forma un pequeño comité en apoyo a Carranza, como yo no estuve de acuerdo con un punto principal en el manifiesto de Obregón opté por apoyar al Presidente de la República y emprendí un viaje a México. Atravesé la frontera. El país estaba en revolución. Los diversos grupos contendientes trataban de fusilarme a cada rato, alegando que yo era del partido contrario, tomé la cosa a broma y en un armón (sic) llegué hasta Mazatlán, allí el general Iturbe tenía nuevas órdenes de Carranza para formarme un rápido consejo de guerra y fusilarme. Iturbe era un hombre espiritualista sin ser religioso y muy amigo mío, me dijo: "Dr. lea usted esta orden telegráfica", la leí [Atl contestó] General, cúmplala. No me dijo nada, prosiguió, "escápese usted como pueda. Yo ignoro que usted ha llegado a Mazatlán". En la bahía había un buque carrancista cuyo capitán era un viejo amigo y compañero de luchas y me eché en las fauces del lobo, se rió cuando le conté la historia y me dijo: Te llevaré a Manzanillo, lo que considero difícil, pues tienes siete vidas como los gatos

Me dejó en Manzanillo. Otra expedición azarosa por tren a Guadalajara. Al llegar al Hotel, el jefe de las fuerzas, general Ferra, ¿quien sabe por qué me esperaba en el Hotel? Dr [le dijo] venga a tomarse una copa General, le contesté: no me gustaría morir borracho Rápidamente salí del hotel esperando una balacera, pero pude meterme en una casa contigua, cerrar la puerta, y al día siguiente salí en el último tren disponible para la capital, escondido en un carro de caja, hasta llegar a México.⁴⁰⁷

La posición de Carranza con respecto a Atl fue más tolerante, y hasta generosa, frente a las acciones estridentes del pintor. Recordemos que cuando se involucró en la huelga general de los electricistas, en julio de 1916, el propio Atl le pidió a Carranza que lo encarcelara junto a los obreros en rebelión; permaneció por breve tiempo preso, para después tomar la decisión personal de refugiarse en los Estados Unidos, ya que de ninguna manera se puede interpretar que ese pasaje de la vida de Atl hubiera sido producto del exilio, por órdenes del gobierno carrancista. Esta cercanía “amistosa” con Carranza, se refleja en el documento autobiográfico del propio Atl, en el que no falta su talento cuentístico:

[Atl llega a México] De la estación al Palacio Municipal en busca del Presidente Carranza que estaba en su casa del paseo de la Reforma. Grandes sorpresas al verme, grande emoción “Doctor”, me dijo: “tenemos que salir de México, el enemigo nos rodea” Señor, le contesté, póngase su banda de Presidente y reciba solemnemente a los soldados en el Palacio Nacional, no lo tocarán. Carranza no contestó, su alta y vigorosa figura parecía haberse convertido en una estatua. Yo esperé “No, me dijo, no comprenderán esa actitud” Estoy a sus órdenes, agregué. Órdenes para arreglar los trenes y salir de México

Un gran desorden precedió a la salida de la capital. Salida por la Villa de Guadalupe, ligero combate más adelante, diversos accidentes hasta llegar a San Salvador el Verde, ahí estaban reunidas las tropas de Obregón y Pablo González que circundaron los trenes presidenciales que eran muchos y a los cuales circundaron estrechando el círculo a cada hora. El combate principió al amanecer del día tal, (sic) los generales carrancistas comandaban el círculo de la defensa por la parte norte, muchos de ellos murieron en la misma mañana. Nuestras tropas tuvieron que replegarse alrededor de nuestros trenes, claramente se vio que estábamos totalmente derrotados, se incendiaron los carros que contenían el archivo federal, y se dieron órdenes de continuar el viaje a pié abandonando cuanto teníamos, comprendido cuarenta millones de pesos en oro, el licenciado Cabrera se había convertido en jefe militar y Pastor Rouaix en la custodia del tesoro. El enemigo avanzaba rápidamente sobre el tren presidencial. Junto a él Carranza daba órdenes. Yo me le acerqué y le dije: Ciudadano si usted cree conveniente procuremos un acuerdo con Obregón, jefe rebelde.

Si usted puede abordarlo rápidamente, sí creo que sea posible Carranza llamó al secretario de Gobernación y le dictó una autorización para que yo tratase con Obregón; Berlanga estaba blanco de terror en medio de aquella balacera, escribió el documento tembloroso. Dámelo para firmarlo, [dijo Carranza] Berlanga apoyó el papel sobre las tablas de una caja, y Carranza buscó un lugar para firmar con precisión, no lo encontró y se volvió hasta el otro ángulo del carro hasta encontrarlo, donde llovían las balas, una bala hizo pedazos la cabeza del niño que estaba junto a nosotros, en los brazos de su madre, la sangre salpicó el documento, Carranza

⁴⁰⁷ Dr. Atl, FRBN, *Apuntes para la autobiografía del Dr. Atl. (Chocante)*, Ms. Dr. Atl, caja 6, 1-2-3, 16 fs., sin fecha

firmó lentamente y me entregó el papel. Luego dijo a los que formábamos el grupo: “señores, el doctor Atl va a intentar un acuerdo entre los rebeldes y el gobierno. Nosotros seguiremos a caballo rumbo a Veracruz. Los caballos estaban listos, montó en el suyo y el grupo se alejó en medio de una balacera tupida. Yo me eché el documento a la bolsa. Tomé el camino que había de conducirme a México y sin esperanzas de hacer algún arreglo. El camino estaba lleno de fugitivos que marchaban sobre regueros de bolsas destripadas, que contenían monedas de plata y algunas de oro, el pánico era general y terrible, tanto que nadie se entretenía en recoger el dinero que tapizaba el camino. Yo recogí una bolsa de oro y la guardé, seguimos adelante hasta la hacienda de X (sic) donde pasamos la noche Pancho y yo. Al día siguiente Pancho se separó, yo seguí adelante y a los pocos kilómetros fui atacado por un grupo rebelde en cuyo ataque murieron muchas gentes.”⁴⁰⁸

La frescura de las líneas de Atl para describir el ocaso del carrancismo, si bien no tienen rigor histórico, permite conocer otro ángulo de la personalidad del autor, en la que no se oculta su propia fantasía para interpretar los difíciles momentos por los que atravesó el Presidente Carranza y sus leales colaboradores en los días que antecedieron a la fatal noche del 20 de mayo de 1920, en Tlaxcalantongo (Fig. 23).

Mientras llega ese momento, Álvaro Obregón está decidido desde principios de 1919 a reincorporarse a la cuestión pública, para ocupar la silla Presidencial. Obregón no era para Carranza el hombre indicado para sucederlo, y elige a Ignacio Bonillas, un civil de bajo perfil político, que según las expectativas del constitucionalista le permitiría seguir influyendo en la dirección del país. La división entre Carranza y Obregón llega a hacer crisis el 23 de abril de 1920, con el lanzamiento del Plan de Agua Prieta, apoyado por el grupo sonorense. Con la muerte de Carranza, se hace cargo de la presidencia interina, el jefe supremo del Ejército Liberal Constitucionalista, Adolfo de la Huerta, hasta el 1o de diciembre, en que toma posesión Álvaro Obregón como presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, y quien se propone la “reconstrucción” del país, a través del fortalecimiento de las instituciones, con base en un proyecto de raigambre nacionalista, en el que los programas educativos, culturales y artísticos ocupan un papel de primer orden en la definición de la “mexicanidad”.

⁴⁰⁸ *Idem*

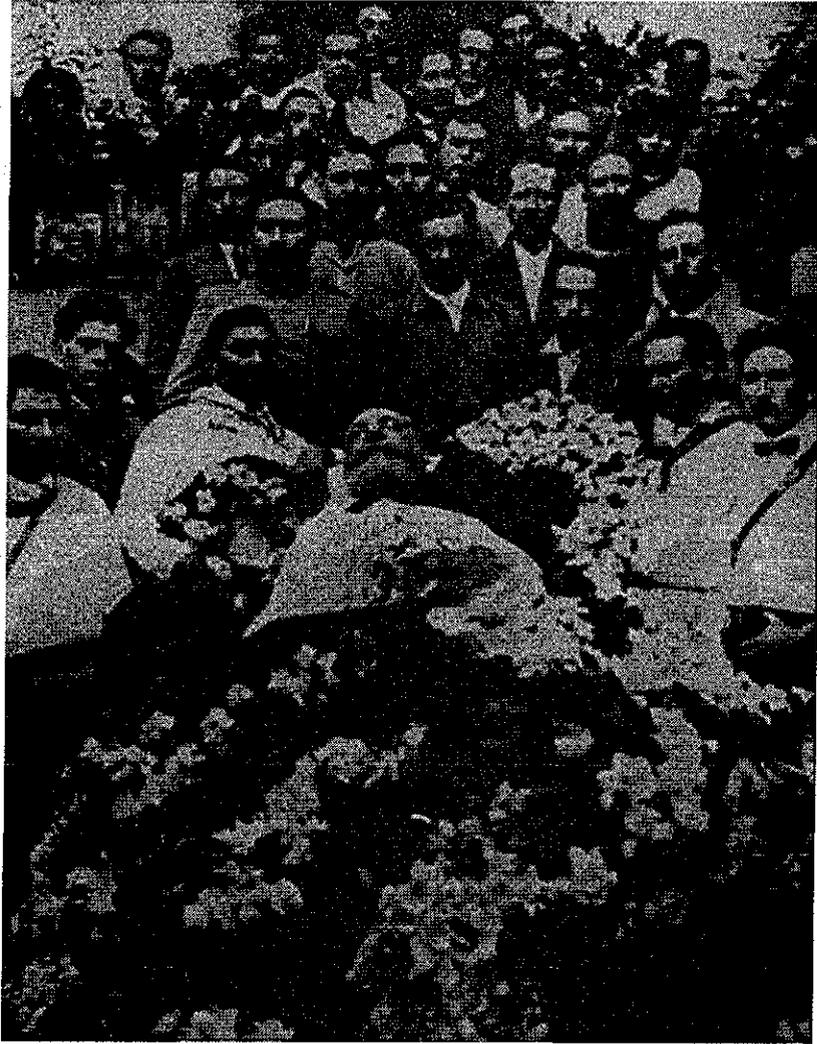


Fig. 23.- ¿ Quién mató al señor Carranza? en Enrique Krauze, *Puente entre siglos: Venustiano Carranza*, investigación iconográfica: Aurelio de los Reyes, Tomo 5 / Biografía del poder, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p.160.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La obra cultural.

Después de muchos sinsabores en el ámbito político nacional, Atl va a desarrollar en la década de los veinte, una trascendental actividad en la vida cultural de México, como pintor y promotor cultural de las artes populares. Para ello contará con la ya “vieja” amistad de Alberto J. Pani, quien preside el ministerio de Relaciones Exteriores en el gabinete obregonista, y quien lo invita a elaborar el catálogo razonado de su colección pictórica personal, lo que da ocasión para que Atl emita juicios elocuentes sobre pinturas de las escuelas veneciana, española, parmesana y de la moderna francesa, de las que declara “he estudiado profundamente”:

.. Al día siguiente fui a ver al ingeniero Pani. Alberto J. Pani y yo, siendo casi unos niños, fuimos compañeros en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes, y desde nuestro primer contacto nos sentimos animados por una mutua simpatía que se convirtió, en el decurso de los años, en una perfecta amistad. Hombre de una vasta cultura y de una gran experiencia política y social, amante de las artes y gran dibujante, acababa de llegar a México después de una larga estancia en Europa donde representó muy dignamente a México habiendo logrado reunir una importante colección de cuadros antiguos, que era la que yo iba a ver. Me la mostró. Había en ella valiosas obras de la época de oro de las escuelas francesas, españolas, holandesas e italianas, dignas de un museo. Como mi secretaria lo había previsto, Pani me encargó la clasificación de su colección, y yo le indiqué la conveniencia de redactar un catálogo.

Cuando la colección fue valorizada y catalogada la propuse en Nueva York a diversos mercaderes judíos, uno de los cuales ofreció cien mil dólares por diez de las más importantes obras, pero el ingeniero Pani, no quiso fragmentarla y prefirió cederla íntegra al Gobierno de México por una suma muy inferior (Hoy todas esas obras se exhiben en la escuela de Bellas Artes diseminadas en los salones)

Dada la posición oficial y la personalidad del coleccionista, así como la clase de mi labor, enteramente ajena a la política, el contacto social con el viejo amigo me permitió volver a la circulación humana⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Dr. Atl, [*Gentes profanas en el convento*,] *Opus cit*, pp 63-65. Cfr. Dr. Atl, *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani*, Universidad Nacional, México, 1921, pp. 9 y 10. “Al hacer este catálogo, he procedido conforme al método que seguí al clasificar y catalogar en 1908 las obras de pintura y escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes: eliminación de la clasificación primitiva, estudio artístico de la obra, estudio histórico, análisis técnico sobre la composición de los colores y de los diversos barnices de la tela, tabla o lámina, y condensación y revisión de todos esos estudios, para emitir el juicio definitivo. Como no es posible que un hombre posea los conocimientos necesarios para juzgar categóricamente las obras de arte de todas las escuelas, y como no sería conveniente, al analizar la Colección Pani, emitir opiniones meramente artísticas, o puramente literarias, o solamente de carácter técnico, me he limitado a juzgar categóricamente sólo aquellas obras que pertenecen o están relacionadas con las escuelas de pintura que yo he estudiado profundamente -la

En *Gentes profanas en el convento*, Atl narra de qué manera se iba incorporando al ambiente mexicano después de su larga estancia en los Estados Unidos, reavivando amistades de generales, políticos y “mercaderes enriquecidos”, que paulatinamente le abrían las puertas de sus hogares y de las cantinas: “Esto último era muy importante, porque en México la cantina es una *sancta sanctorum* de la fraternidad exagerada, y de la chismografía, y una oficina donde es muy fácil ponerse de acuerdo sobre cualquier cosa o dirimirla a balazos”⁴¹⁰

El libro que hizo el milagro.

Después de que se congració con los “generales, políticos y mercaderes enriquecidos”, preocupaba a Atl recuperar la buena voluntad del “Señor de México”, ya que, aunque no tuviera la intención inmediata de ocuparse en la vida pública, sí percibía las ventajas que le acarrearía gozar de la buena voluntad de Álvaro Obregón: “Faltaba, sin embargo, algo para que mi penetración en la sociedad fuera definitiva, algo que me quitase de encima el san benito de réprobo, la aprobación oficial de mi conducta: faltaba que el Señor de México, vulgarmente llamado “Presidente de la República”, no hiciese un gesto agrio cuando yo me encontrase delante de él. Un libro hizo el milagro”⁴¹¹

¿A qué libro se estaba refiriendo Atl? Nada menos que al catálogo *Las artes populares en México*, editado dentro del programa de Conmemoración del Centenario de la consumación de

Escuela Veneciana, la Española, la de Parma, la Moderna Francesa- haciendo solamente alusiones generales a las otras producciones que forman esta Colección.”

⁴¹⁰ Dr. Atl, *Opus cit.*, p. 65.

⁴¹¹ *Idem.*

la Independencia de México, en 1921, conjuntamente con la exposición de piezas de arte popular, presentada en una casona de la Avenida Juárez número 85.⁴¹²

Los pintores Jorge Enciso y Roberto Montenegro, amantes de las artes populares y sus más justos valorizadores, sugirieron al ingeniero Pani la idea de hacer una exposición de esas artes, que ellos tanto amaban, para conmemorar dignamente el centenario de la proclamación de la Independencia de México

Pani acogió la idea con entusiasmo, y gracias a su espíritu organizador y a la posición que ocupaba - Secretario de Relaciones - la exposición pudo llevarse a cabo rápidamente. Diego Rivera, Best Maugard y Carlos Argüelles, coadyuvaron al éxito clamoroso

Nacionales y extranjeros pudieron contemplar [así] por primera vez, reunidos dignamente, los tejidos, los juguetes, la vidriería, la ebanistería y los muebles que la gente del pueblo fabrica tan hábilmente con sus manos, y que en su conjunto forman una de las expresiones más significativas del temperamento y de la habilidad manual del pueblo de México. En un local adecuado de la avenida Juárez se instaló la exposición, que fue visitada por decenas de millares de gentes. Una pequeña monografía ilustrada condensó su valor.⁴¹³

¿De quien fue la iniciativa de entregar el primer ejemplar de la monografía *Las artes populares en México*, al Presidente de México?

Cuando la monografía estuvo impresa Pani me dijo:

-Regálale el primer ejemplar al general Obregón []

-¿Y si no lo acepta?

-Seguramente lo aceptará. Está muy interesado en nuestra labor y aunque no lo diga, le gustaría una reconciliación contigo.⁴¹⁴

Aunque en su ser íntimo a Atl le interesaba vivamente esa reconciliación, no podía mostrarse para la posteridad como un ser mezquino e interesado, por ello, buscó las palabras más diplomáticas para explicar su interés por reconquistar la amistad del Ejecutivo:

(¿Reconciliación? pensé yo ¡Imposible! No podía haberla. El choque que se produjo entre él y yo después del asesinato de Carranza, destruyó nuestra antigua amistad. En ambos había surgido un odio profundo que no podía borrar la dádiva de un libro. Pero en fin, había por mi parte una cierta obligación, una obligación oficial, de ofrecerle un libro que el Gobierno había pagado, y un cierto mezquino interés de que la gente creyera que Obregón y yo habíamos vuelto a ser amigos, lo que despejaría por completo la densa neblina que mi actitud política había extendido a mi alrededor. Y así fue)

⁴¹² Martínez Peñalosa, Porfirio, *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*, Lecturas Mexicanas, núm 108, SEP, México, 1988, p 20 "La exposición se instaló, -recuerda don Alfonso Caso- en la casa número 85 de la avenida Juárez y fue inaugurada el 19 de septiembre de 1921 "

⁴¹³ Dr. Atl, *Opus cit*, pp 65-66

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 66.

En la inauguración oficial de un edificio, me acerqué a Obregón, que no pudo reprimir un gesto de disgusto al verme, pero yo con ademán de embajador de país enemigo le entregué la pequeña monografía, encomiándole su valor, y no pudo rehusar a decirme: gracias. Poco tiempo después recibí su visita en el Convento de la Merced, y dicho sea con la más completa sinceridad, yo me sentí muy satisfecho, porque aparte de las discrepancias políticas, yo tenía por el General Obregón una gran simpatía nacida de sus cualidades intelectuales, de su inteligencia clara y de su extraordinaria intuición como militar.⁴¹⁵

El primer Centenario de la consumación de la Independencia de México.

En 1921, el régimen de Álvaro Obregón encuentra un motivo para difundir, tanto en el interior como en el exterior del país, que México había alcanzado un lugar dentro de las naciones civilizadas. Para ello, la conmemoración del primer centenario de la consumación de la Independencia de México, permitió desarrollar un programa de actividades para convencer a propios y extraños, que el país se dirigía hacia la "reconstrucción nacional" (Fig. 24)

La iniciativa partió de la propia Academia de Historia, donde el poeta José de J. Núñez y Domínguez, propuso en sesión extraordinaria, "que fuesen celebradas con gran pompa las fiestas centenarias de la consumación de la Independencia, habiendo sido acogida esta idea, en aquella memorable sesión, con todo entusiasmo"⁴¹⁶ Pero no sólo tuvo eco esta propuesta dentro del ámbito académico; pronto el propio gobierno de la República no sólo se sumó al proyecto sino que asumió la dirección del mismo con gran entusiasmo, en esta etapa de paz, instaurada después de la "gloriosa Revolución":

El C Presidente Municipal de México remite al C Presidente de la República un proyecto que dos altos empleados de ese Municipio le han presentado para conmemorar el Primer Centenario de la Consumación de la Independencia Nacional: Si en 1910 se consideró oportunísima la celebración del Primer Centenario de la iniciación de la Independencia - Ahora, en 1921 - no sólo por ser la fecha conmemorada la de tal consumación, sino porque efectuándose después de la gloriosa Revolución y al comenzar el periodo presidencial que ha dado en llamarse de reconstrucción nacional, servirán tales festejos de demostración de que la

⁴¹⁵ *Ibidem*, pp 66-67.

⁴¹⁶ *Revista de Revistas. El Semanario Nacional*. Director: José Núñez y Domínguez. México, 2 de octubre de 1921, año XII, número 595.



SIEMPRE DELANTE DE TODOS Y SIEMPRE OPORTUNOS
 LA INTERNATIONAL PICTURES CO. Estrenará en la próxima semana

Las Grandes Fiestas del Centenario

6 Grandes Partes (2,000 metros).

LA UNICA CINTA QUE REPRODUCE ABSOLUTAMENTE TODOS LOS ACTOS DESARROLLADOS DESDE LA LLEGADA DEL PRIMER EMBAJADOR.

La Recepción de los Embajadores en el Palacio Nacional; Festival en honor de las Misiones Especiales; Kermesse de la Colonia Francesa; Desfilé infantil del día 13; Visita a las pirámides de Teotihuacán; La Bandera de guerra en la ceremonia de la Condesa; Fiesta Alemana en el Parque Lira; Combate de Flores; LA MONUMENTAL CORRIDA DE GAONA; Fiesta Charra en Anzures; Homenaje a los Héroes de los Héroes de la Independencia en Catedral y todos los demás actos del Programa Oficial.

ESTA PELICULA ES LA UNICA COMPLETA
 ESTRENO EN LA SEMANA PROXIMA

Luchando por el Petróleo

UNA PRODUCCION NACIONAL

La Primera de las películas Mexicanas de Aventuras.
 Será distribuida por LA INTERNATIONAL PICTURES CO., y estrenada próximamente.
 Una película de grande éxito y de actualidad palpante.

SIGUE EN CARTEL LA MAGNA SERIE

RETANDO AL DESTINO

Por el As de los Ases, WILLIAM DUNCAN.
 HOY, en los Cines COMONFORT y OBRERO.
 El día 25, en el PRIMAVERA, de Tacubaya y CARMEN, de Tepic.

Fig. 24.- Las grandes fiestas del Centenario, en El Universal, domingo 25 de septiembre de 1921, p. 6.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

paz está instaurada firmemente en el país y de que éste entra en época de verdadero progreso en todos los órdenes, hasta en el político.⁴¹⁷

Uno de los elementos constitutivos de la “reconstrucción nacional” será, pues, la centralización como factor esencial dentro del proceso de la modernidad. De ahí que no sorprende que desde el primer documento elaborado para la festividad se aprecie la heterogénea programación de actividades, -que se presentaría a lo largo del mes de septiembre- en la que tomaban parte cada uno de los despachos de Gobierno con sus particulares propuestas, cuya diversidad se fundía en el proyecto festivo de carácter nacional. Así, el programa general comprendía: desde banquetes en la rotonda monumental del Bosque de Chapultepec, hasta combate de flores, y toda una extensa gama de concursos: de trajes típicos mexicanos, bailes populares, de fotografía y cinematografía, de agricultura y ganadería, literarios, al mejor invento mexicano; exposición retrospectiva de arte, presentación de un Orfeón, fuegos artificiales, y un congreso de geografía, todos a realizarse en la ciudad de México. Además de los programados en el interior de la República, donde cobraban relevancia los proyectados para el Ayuntamiento de Córdoba, Ver.⁴¹⁸ (Fig 25)

Sin embargo, aunque el 16 de septiembre de 1821, sucedió la entrada triunfante del ejército trigarante a la ciudad de México, se privilegió como símbolo de la conmemoración independentista la alianza que suscribieron el 24 de febrero de 1821, el líder insurgente Vicente Guerrero y el jefe realista Agustín de Iturbide, con el Plan de Iguala. Era pues comprensible que los organizadores de las festividades eligieran ese pasaje histórico, que rememoraba “la paz fraternal” entre dos posturas antagónicas que se disputaron el destino del México libertario, en 1821.

De manera fiel, la prensa conservadora del momento hace un sinnúmero de referencias al triunfo del primer Imperio,⁴¹⁹ y se convierte en portavoz y aliado del gobierno

⁴¹⁷ Cfr AGN Fondo: Obregón-Calles Expediente 104-C-5, foja 63. Febrero 9 de 1921

⁴¹⁸ *Idem.*

⁴¹⁹ Toda la prensa conservadora del momento, se ocupó en rememorar las “glorias del primer Imperio” *El Zig-Zag*, en su número del 15 de septiembre de 1921, p. 45, ilustró las virtudes de “S S A A I I. D. Agustín

posrevolucionario presidido por Obregón, cuyo interés fue el de legitimarse al interior del país, frente a una sociedad heterogénea, donde los dirigentes del Estado nacional veían la oportunidad de incorporar al “pueblo” mexicano, como nuevo sujeto de la historia, aunque fuera sólo a nivel retórico. (Figs 26, 27, 28 y 29)

La exposición de arte popular mexicano

Dentro de la variada programación a lo largo de los festejos del centenario independentista cobra especial relevancia la presentación del acervo artístico popular, que por primera ocasión se incluyó dentro de la definición de cultura nacional; entendido éste como el arte elaborado por el “pueblo”

Que las fiestas sean hasta donde sea posible eminentemente populares -advierte López Figueroa, presidente del Comité Ejecutivo- pues el criterio del Gobierno es que el pueblo mexicano es quien debe disfrutar más de ellas, supuesto que él es el que tiene más derecho para ello < > Ya que no se conmemora el triunfo político de una clase privilegiada en el momento histórico más trascendental que tenemos, sino el triunfo del mismo pueblo.”⁴²⁰

El testimonio de Jean Charlot contradice lo enunciado por el propio presidente del Comité, ya que para la inauguración de la exposición de arte popular mexicano sus palabras sólo se quedaron en buenas intenciones: “Desde la multitud que permaneció afuera, escuchamos

de Iturbide y Da Ana María Huarte El peso de la corona imperial fue leve sobre sus sienes, en donde no brillaba todavía la plata delatora de los años No llegaron a sentir la fatiga de soportarla, con las complicaciones de una dinastía inmemorial. El, don Agustín I, tenía la arrogancia pensativa y los ademanes decisivos de un cesar dominador que sabía aprovechar la fuerza de las multitudes, lanzándolas como un torrente impulsivo para abrirse paso o enervándolas y sirviéndose de ellas como un empedrado firme para arrastrar la acuda de su manto Ella, la Emperatriz Ana María, subyugada por la férrea voluntad de su esposo y dueño, le siguió por senderos de espinas y por campos de flores: A los veintidós años unió don Agustín su suerte a la de doña Ana María. Iturbide partió con su Cuerpo, rumbo al Cantón formado en Jalapa, según las órdenes de Iturrigaray Desde entonces, la vida les unió y separó alternativamente, hasta la dolorosa y definitiva separación.”

⁴²⁰ Ma. Cristina Urrutia, 19 21: *Las Fiestas del Centenario*, en “Epitafios, otra historia”, año 3, Num 8, ene-feb, 1994



Fig. 27.- La fiesta charra en Anzués, en Zig-Zag, p.24.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

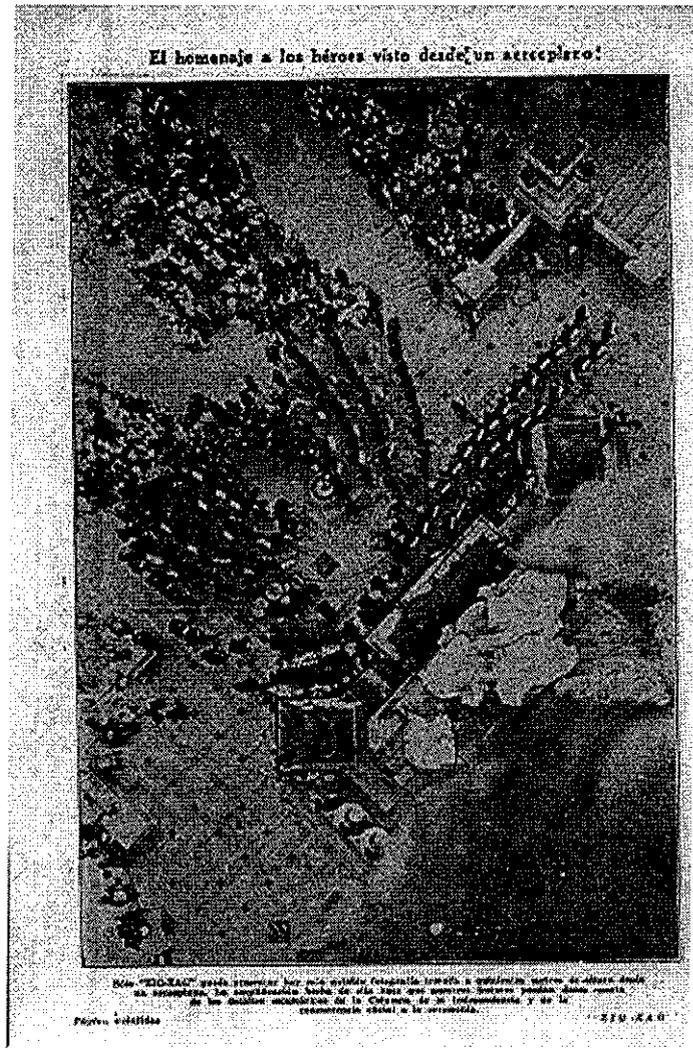


Fig. 29.- El homenaje a los héroes visto de un aeroplano, en Zig-Zag, p. 22.

SIGMA
 RESISTENCIA

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

comentarios acalorados por haberse invitado a tal fiesta, sólo a unos pocos muy escogidos”⁴²¹

A pesar de que el “pueblo” se quedó en la calle, y no convivió con los “escogidos”, quienes sí “saborearon los confites nacionales”, y compartieron los “típicos” bailes folklóricos; existía un real interés gubernamental por reincorporar al “pueblo” como nuevo actor en la historia reciente del país, y qué mejor que comenzar con el diseño de un entramado donde aparecieran dentro del discurso programático nacionalista diversas facetas de la cultura vernácula. El arte popular ocupará, pues, un lugar preeminente dentro de esta nueva definición de “lo mexicano”, además de la música, los bailes folklóricos y la charrería, como corolario de los afanes consolidatorios, de los constructores del Estado nacional posrevolucionario.

Además, el arte popular servirá de manera simbólica como “lazo de unión” entre el gobierno de Obregón con los gobiernos liberales precedentes, para los que la integración del indígena al proyecto nacional significó también un deber inaplazable.⁴²² Basta ver la fotografía del

⁴²¹ Cfr. Jean Charlot, *Opus cit.*, p. 87. “Habiendo observado calmadamente la exposición, el Jefe del Ejecutivo y los funcionarios se dirigieron a un patio interior donde había pequeñas mesas distribuidas con gusto y bellamente arregladas con lozas artísticas hechas en México. Las esposas de los diplomáticos y otros invitados distinguidos saborearon los confites nacionales con gusto evidente: tamales y atole, puro o mezclado con chocolate al gusto.” (Un relato combinado de *Excelsior* y *El Universal*, 20 de septiembre de 1921.)

⁴²² Cfr. María Teresa Bermúdez, et al., *La ciudad y el campo en la Historia de México*, Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos, UNAM, México, 1992, pp. 886-891. En diciembre de 1867 el gobierno de Benito Juárez expidió la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal, ampliada en enero de 1868, con el propósito de resolver los problemas urgentes de la población analfabeta. Sin embargo, “la intranquilidad social seguía vigente y el descontento aumentaba, pero a pesar de ello, el Presidente Benito Juárez en 1871, declaraba ante el Congreso que era una minoría de “mexicanos perversos” quienes impedían el progreso nacional. Dificilmente se podría calificar de “minoría” a los campesinos, las gavillas de bandoleros que asolaban los caminos, los involucrados en las “guerras de castas” en Yucatán, o los “indios bárbaros” del norte; en consecuencia, la población indígena fue considerada por el gobierno liberal como un lastre que impedía a México ser partícipe del progreso y la modernidad.” (Sexto Congreso Constitucional de la Unión, *Diario de los Debates*, 1871-1873, v.1, p. 107.)

“contingente del señor Presidente a la exposición de arte nacional” rodeando un sarape con el retrato oval de Benito Juárez ⁴²³ (Fig 30)

El Heraldo de México ocupa su primera página en relatar de manera minuciosa los éxitos de la muestra de arte popular: *La Exposición de Arte Nacional se inauguró ayer*. Sobresale la precisión del encabezado ya que, ciertamente, por primera vez el acervo popular ocupaba un lugar dentro del ámbito de la cultura nacional, tal como se refirió:

El arte indígena mexicano, en sus más bellas manifestaciones, como son los finos sarapes de vivos colores, la loza esmaltada o simplemente cocida que encanta por la originalidad de su forma; los trabajos en pluma y cerda, tan estimados; los muebles de fina madera; las bateas con dibujos de colores vigorosos; todos estos primorosos y otros muchos fueron presentados ayer ante los ojos asombrados de los visitantes, en la exposición de Arte Popular Mexicano, establecida en la casa número 85 de la Avenida Juárez, gracias al empeño puesto por el señor Secretario de Relaciones Exteriores, y los conocidos artistas don Jorge Enciso y don Roberto Montenegro ⁴²⁴

Por las referencias fotográficas que resguarda el Archivo General de la Nación, en el Fondo Enrique Díaz, Delgado y García, se puede apreciar que la exposición estuvo organizada por ramas artesanales expuestas en los diferentes salones, cuyos muros fueron decorados por Roberto Montenegro, con dibujos sintéticos que emulaban las decoraciones de los objetos allí exhibidos: “Cinco departamentos constituyen la exposición: el de sarapes de Guerrero, Oaxaca, Aguascalientes y Zacatecas, además de calados en plata, chaquiras, dulces y loza; el salón tapatio; las talaveras de Puebla y de Aguascalientes; la jarcia y los petates; y las jícaras michoacanas ” (Fig 31)

Son salones abigarrados de objetos con los que se crean espacios sofocantes, como si la intención de los organizadores fuera atrapar y convencer a los espectadores de las bondades del arte popular en su conjunto, a manera de bloque homogéneo, más que distraerlos en las cualidades formales y particularidades regionales de cada pieza. El objetivo quedaba claro: se trataba de impactar con un mensaje totalizador, que desdibujara las divisiones geográficas y culturales del país, para presentar el acervo artístico “nacional”.

⁴²³ *El Demócrata*, 20 de septiembre de 1921, pp. 1 y 3

⁴²⁴ *El Heraldo de México*, 20 de septiembre de 1921, pp. 1 y 8



Fig. 31.- *La Exposición Mexicana de Arte Industrial Popular*, en El Universal, domingo 25 de septiembre de 1921, 2a. sección, p. 5.

PROCESO
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las artes populares en México. (1921)

Es así como se publica en 1921 el referido catálogo *Las artes populares en México*, en dos volúmenes, por la Editorial Cvltvra. El Dr. Atl advierte al lector que es “un estudio crítico de las Artes Populares Mexicanas, trazado esquemáticamente”⁴²⁵ En el colofón se acredita a los responsables de la edición.⁴²⁶

Las observaciones en él vertidas son producto de viajes realizados por el autor a lo largo del territorio nacional, así como reflexiones en torno a la colección de arte popular recopilada por los artistas Jorge Enciso, y Roberto Montenegro; éste último “la estructuró a partir de una

⁴²⁵ Dr. Atl, *Las artes populares en México*, vol 1, Editorial Cvltvra, México, 1921, p. 5. La monografía la integran dos volúmenes: el primero dividido en veintidós capítulos referentes a: la habilidad manual indígena; El arte de decorar; Literatura-Poesía-Estampería; El teatro; El arte de decir; Arte religioso; La arquitectura; La cerámica; Juguetes; Hilados-Tejidos-Deshilados; Orfebrería; Tejidos de tule y palma; Mosaicos de plumas; Objetos de mimbre -de otate- de carrizo- de raíces; Objetos de cuero; Ferronería en general; Utensilios de madera-muebles; Lacas; La música; Las tentativas de transformación; El estado actual de las artes populares, y Conclusiones. En cada sección del libro, Atl describe las características de cada género artesanal enunciados en el índice, con excepción de los capítulos I-II y XX al XXII que ocupa en aspectos teóricos sobre el tema.

El segundo volumen presenta el catálogo de las ilustraciones: arquitectura, loza, loza de jarro de Tonalá, loza vidriada, tejidos, y tejidos de palma entre otros.

⁴²⁶ Dr. Atl, *Ibidem*, colofón: “Los dos tomos que componen esta monografía fueron editados bajo el patrocinio del Comité Ejecutivo de las Fiestas del Centenario integrado por los ciudadanos Emiliano López Figueroa, Presidente. Martín L. Guzmán Secretario, Carlos Argüelles, Tesorero. Los escribió e ilustró el Dr. Atl. Fotografías de Manuel Ramos, fotograbados de Vargas, Tricromías de Tostado, y los imprimió en 9 días el ciudadano Rafael Loera y Chávez, Director de la tipografía Cvltvra, 1a de Jesús Carranza No. 5, en México a los XIX días de septiembre de MCMXXI”

muestra de arte popular ruso que él había admirado en París,” según versión de Jean Charlot.

427

Con una puntual coherencia, Atl se asume desde el inicio del texto como un colaborador y constructor orgánico del Estado nacional posrevolucionario, que necesitaba fortalecer las Instituciones sustentadas en redes imaginarias que le dieran cuerpo; y qué mejor que “exponer, clasificar o determinar el valor” del acervo de arte popular como un elemento cultural más, que lo identificaba, cohesionaba, y ubicaba dentro de los espacios geográficos y temporales en los que el Estado mexicano circunscribía sus dominios. Además, el arte popular garantizaba la reproducción de imágenes prototípicas que identificaban “lo mexicano”. Pero también interesaba integrar a los grupos marginados de la ciudad y del campo dentro del proyecto de Nación, entre ellos a los indígenas, en los programas educativos para incorporarlos al proyecto posrevolucionario. Asimismo, a los constructores de la nación mexicana interesaba tender las redes de poder e intereses económicos, políticos, sociales y culturales, con el propósito de vincular a las regiones con el centro, para homogeneizar a la población nacional, tan diversa y plural. “Como todo proceso histórico, los orígenes del fortalecimiento de los preceptos nacionalistas del obregonismo se remontan a etapas precedentes. Fue posiblemente Justo Sierra quien define con mayor claridad sus raíces: La libertad había triunfado; la gran revolución reformista se había confundido con una guerra de independencia, y Patria, República y Reforma eran una cosa sola desde entonces.”⁴²⁸

David Brading esboza así ese momento histórico: “No fue sino hasta la Revolución que intelectuales como Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio y José Vasconcelos, conscientes del abismo que separaba a la patria liberal del grueso del pueblo, recurrieron al concepto de nación mexicana e idearon toda una gama de teorías nacionalistas.”⁴²⁹

⁴²⁷ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, Editorial Domés, S A. México, 1985, p. 87

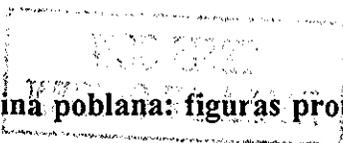
⁴²⁸ Cfr. David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Ediciones Era, Colección Problemas de México, México, 1980, p. 142.

⁴²⁹ *Idem*

El Bajío, detonante del arte nacional.

Uno de los primeros elementos con los que se enfrentó el gobierno de Obregón fue el perfil de México como entidad política pluriétnica y multicultural, por lo que era inaplazable imaginar y privilegiar una zona del país que, geográfica y culturalmente, representara de manera simbólica a la mexicanidad. Para el proyecto gubernamental el Bajío cumplía ampliamente con esta expectativa, como creador y propagador de iconos que sintetizaran “lo mexicano” en las diversas manifestaciones artísticas y culturales, fueran estas producto de la “alta cultura” o de la cultura popular.

También con este precepto fue leal el propio Atl en el catálogo de *Las Artes Populares en México*. Recordemos que, el autor es nativo de la ciudad de Guadalajara, por lo que tanto desde el punto de vista doctrinario como emotivo no le fue difícil hacer la selección de la cerámica tonalteca como “la más refinada” dentro de la producción alfarera nacional, además de concederle el calificativo de “obra de arte”, a pesar de que las piezas fueran de “fabricación primitiva”, y con “un gusto puramente indígena”⁴³⁰. Pero no sólo esto, el autor distingue a la familia Lucano, cuyos miembros fueron los autores de los objetos artísticos seleccionados, entre otros tonaltecas; ya que el resto de los artistas populares incluidos dentro del catálogo, se confunden en el anonimato. (Fig. 32)



El Charro y la China poblana: figuras prototípicas del nacionalismo

Con el título de *Los monos de San Pedro Tlaquepaque y de Santa Cruz* Atl denominó el capítulo de las figuras modeladas y decoradas en barro, que representan una variedad de tipos

⁴³⁰ Dr. Atl, [*Las Artes Populares*.], *Opus cit.*, pp. 77-78.



Fig. 32.- Artista tonaltecó posando en su taller.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 33.- Figuras de Tlaquepaque, Jal., bailando el Jarabe Tapatío.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

populares. Entre ellos se privilegió la representación del Charro y la China poblana bailando el jarabe tapatío (Fig 33)

No fue casual que Atl eligiera precisamente la representación de la legendaria pareja, entre otros muchos iconos, como representativa de la “mexicanidad”, dentro del lenguaje simbólico del nacionalismo posrevolucionario.

Pero ¿por qué se eligieron estos iconos dentro de la retórica nacionalista? “De la revisión de las obras del llamado padre de la charrería, -afirma Aurelio de los Reyes- puedo concluir que la palabra charro en México, al parecer, comenzó a usarse también como un gentilicio. Tal vez al Bajío llegaron salmantinos con su atuendo regional, adoptado por los lugareños después de hacerle las adaptaciones necesarias para las ocupaciones propias de una región agrícola y ganadera.”⁴³¹

El charro se vincula con los movimientos de la Independencia y de la resistencia frente a la invasiones extranjeras, tanto la estadounidense como la francesa, asimismo se identificaba al charro con el patriota liberal, hasta que Maximiliano adopta “un traje campirano con el sombrero jarano”, con lo que pierde toda connotación partidista, y retoma un carácter genérico: el charro se refiere al mexicano.⁴³²

Fue así que en la década de los veinte el charro y la suerte charra se convierten en elementos prototípicos de la mexicanidad. Para el obregonismo no importó tampoco que el charro y la suerte a caballo fueran una remembranza del hacendado criollo, cuyo significado tenía una razón de ser en 1921: las élites económicas habían pactado la paz con los gobiernos posrevolucionarios.

⁴³¹ Aurelio de los Reyes, “*El nacionalismo en el cine 1920-1930: búsqueda de una nueva simbología*”, en IX Coloquio de Historia del Arte: El Nacionalismo y el Arte Mexicano, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1986, pp 280-281

⁴³² *Ibidem.*, pp 282-283

Aunque Atl dedica un espacio en el catálogo al arte de la charrería, no puede omitir su juicio acerca del traje charro: “cómo es feo, incómodo y ridículo el traje de charro”⁴³³ Ya en 1922, con la reedición del catálogo, posiblemente el autor está más identificado con los preceptos nacionalistas, de ahí que transcriba el texto del “excelente escritor y poeta J. de Nuñez y Domínguez, publicado en *Excelsior*, bajo el título de *Crónicas de Hogaño*”:

En nuestra fiebre de civilización, en medio del ruidoso avance hacia el porvenir, el “charro” resulta la nota brillante y original, la encarnación de la gallardía y del atrevimiento, todo lo que nos queda de bizarro y de aventurero. Es símbolo popular de viejas glorias de la Patria, es leyenda viviente que pasa ante nuestros ojos, ciegos por la humareda pestilente de los automóviles, hablándonos de proezas heroicas en tiempos de luchas contra los extranjeros ambiciosos, de lances de guerrilleros, hábiles en volar barrancas y en colgar “gabachos” de las ceibas seculares, de ladrones llenos de generosidad, que sabían asaltar diligencias y acariciar a los niños dormidos en los brazos de las madres de pávidas pupilas.⁴³⁴

Pero, aún insatisfecho con la ferviente descripción del charro de Nuñez y Domínguez, Atl transcribe el texto de Guillermo Prieto sobre el “Charro Campa-te-dije”, texto que además de observar una similar exaltación del charro como prototipo nacional, en hombres de diversas y hasta antagónicas posturas políticas, como es el caso de los ejemplos citados, el propio texto permite asomarnos a la compleja vestimenta charra, pletórica de imaginaria, para finalizar con el soneto de Xavier Sorondo, sobre “la gallarda figura del charro”⁴³⁵.

Una vez que se convence que las loas a la figura prototípica del charro mexicano quedan cubiertas, pasa a integrar las tres categorías del charro que, aunque de orígenes distantes, se unifican dentro del mapa nacional:

El charro ranchero: -el hombre de a caballo que vive en el campo, que usa el traje de cuero toda su vida y con el cual va al trabajo cotidiano y a las fiestas domingueras y con el cual duerme sobre su noble bestia- el tipo de ranchero de Jalisco, de Tepic, de Tamaulipas, vaquero y campesino, verdadero centauro de los campos de México.

⁴³³ Dr Atl, *Opus cit*, 1era ed., vol I, p 108.

⁴³⁴ *Ibidem*, 2a edición, vol. II, p: 238: “...pasa perdonando vidas/el charro campate-dije,/ con su sombrero tendido,/ y en la toquilla mil dijes:/ las chapetas de oro puro,/ con sus granos de rubíes / Lleva en el cuello la mascada ...”

⁴³⁵ *Ibidem*, p 242.

El charro revolucionario: Este es el mismo tipo anterior convertido en combatiente -centauro de los campos de batalla- para el cual no existe ni el movimiento ni la existencia sin su caballo.⁴³⁶

El afán protagónico del charro revolucionario, y su inconsciencia lo hace participar -según Atl- en cualquier contienda, sin importar la causa de la revuelta:

El espíritu levantisco de los rancheros de México los convierte automáticamente en cada revuelta militar revolucionaria o conservadora, en el coeficiente más importante de los levantamientos populares. Desde la guerra de Independencia estas caballerías populares surgen armadas de los mismos campos, y se lanzan a la revuelta, lo mismo por un grande ideal que no comprenden, que por simpatía por el primer audaz que los congrega para ir en contra de alguna cosa.⁴³⁷

Por último, el charro ciudadano, es decir, el aristócrata o el rico que cultiva en las ciudades el arte de montar a caballo -tipo elegante y refinado. El arquetipo de estos "hombres de a caballo de la ciudad" es Don Pedro Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe, que ha llevado su amor a la equitación hasta escribir un libro sobre esta materia.⁴³⁸

Para ilustrar el capítulo sobre el arte de la ferronería y el arte del cuero, artesanías íntimamente relacionadas con el "arte a caballo", Atl utiliza las fotografías de dos tipos charros: el ciudadano y el campirano, que ilustran ampliamente los criterios selectivos del autor: el primero, el señor Don Pedro Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe, de pie, con el rostro nítido, de perfil y el cuerpo en posición de tres cuartos, para mostrar el bordado de la chaqueta y del pantalón, además del sarape que sostiene en la mano derecha, también finamente ornamentado; figura que contrasta con la del general Emiliano Zapata, "en arreos de campaña", fotografía en la que el jinete y el caballo se integran de tal manera, que ambos se confundan en una unidad; por otro lado, el rostro de Zapata parecería estar enmascarado, ya que apenas se distinguen sus rasgos fisonómicos, bajo su gran sombrero.⁴³⁹ (Figs 34a y 34b)

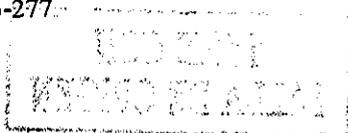
Pero la china poblana, compañera inseparable del charro cuando baila el jarabe tapatío, queda discriminada y relegada a un plano muy secundario dentro de la simbología nacionalista:

⁴³⁶ *Idem.*

⁴³⁷ *Ibidem*, pp 242-243

⁴³⁸ *Ibidem.*, 243

⁴³⁹ *Ibidem*, pp. 266-277.





34.a.- Emiliano Zapata a caballo.



34b.- Don Pedro Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe, en traje de charro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“Una de las razones que parecen existir para esta discriminación es que el término de china era aplicado a las mujeres de los sectores bajos de la sociedad, y en Puebla, particularmente, a las prostitutas. Dicha palabra en el siglo XIX tenía, entre otras acepciones, una fuerte implicación moral ”⁴⁴⁰

Por ello, el uso del vestido de china poblana se popularizó sólo dentro del ámbito festivo y del espectáculo, cuando se interpretaba el baile nacionalista; que los medios de comunicación de la época se ocuparon en difundir a lo largo y ancho de la República mexicana

Las artes populares en México. (1922)

Apenas un año después de la primera edición del catálogo *Las artes populares en México* sale a la luz la segunda impresión en 1922, bajo los auspicios de la Secretaría de Industria y Comercio, y con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, cuyo titular continuaba siendo el señor Ingeniero Alberto J Pani: “creyó conveniente hacer una segunda edición corregida y aumentada. El C. Presidente de la República -General Álvaro Obregón- acogió con beneplácito la iniciativa, considerando del más alto interés exponer la importancia de nuestras artes vernáculas, las que, sin duda alguna, constituyen una de las manifestaciones más características de la manera de ser del pueblo mexicano.”⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Aurelio De los Reyes, *Opus cit.*, p. 289.

⁴⁴¹ Dr. Atl, *Las Artes Populares en México*, Editorial Cvltvra, México, 1922, p. 7. Dividida en dos volúmenes, con formato en 4o mayor, la monografía presenta en los seis primeros capítulos, aspectos teóricos sobre el arte popular: Palabras preliminares; En la denominación ARTES POPULARES; La importancia de las Artes Populares en México; La Exposición de Arte Popular; El Departamento Etnológico del Museo Nacional; Las Condiciones actuales de las Artes Populares; La habilidad manual indígena; Las tendencias de transformación. Del séptimo al catorceavo capítulos, el autor los dedica al arte de la alfarería analizada por zonas geográficas. Termina el primer volumen con los temas de juguetería y orfebrería, tejidos de tule y palma, mosaicos de plumas y objetos de mimbre, otate, carrizo y raíces. El texto se ilustra con:

Con estas líneas introductorias el Dr Atl presenta la obra bibliográfica, la que -según- su criterio está “ampliamente ilustrada y mejor organizada que la primera, y que constituye el homenaje oficial del Gobierno de la República al ingenio y a la habilidad del pueblo de México”⁴⁴²

Recursos clasificatorios.

El texto de la segunda edición del catálogo resalta por su coherencia metodológica e ideológica desde el inicio del estudio teórico sobre las artes populares, al presentar a las instituciones y a los programas culturales que se han visto fortalecidos durante la etapa de consolidación del nacionalismo posrevolucionario, donde se ejercita la voluntad pública por cuantificar y sistematizar el estudio y la promoción de diversas áreas del conocimiento, como son las artes populares, la arqueología y la etnografía; ejercicio que ha sido consecuente con la formación de los nacionalismos en otras latitudes.

“carátula y tres policromías hechas al stencil; ocho tricromías; 1 grabado de línea, y 123 grabados en medio tono”⁴⁴¹

En el segundo volumen se presentan diez capítulos monográficos, además de las conclusiones, con los temas de: hilados, tejidos, deshilados; utensilios de madera, muebles; la arquitectura; la pintura; el arte de decir; el teatro; literatura, poesía, estampería; la música; las lacas; y la charrería. Debidamente ilustrado con la carátula al stencil; tres tricromías; cuarentinueve grabados en medio tono, y cincuentidós grabados de línea.

⁴⁴² *Ibidem*. en el colofón reza la leyenda: “Los dos tomos que forman esta monografía fueron editados bajo los directos auspicios del señor licenciado Miguel Alessio Robles, Secretario de Industria, Comercio y Trabajo. Tomaron participación en llevar a cabo la obra el señor Subsecretario Licenciado Alberto Vásquez del Mercado y el señor Oficial Mayor Ingeniero José Vásquez Schiaffino. Los escribió e ilustró el Dr Atl. Hicieron las fotografías los artistas M Ramos, y J Arriaga. Hizo a mano las carátulas de los dos volúmenes y tres de las ilustraciones el Dr Atl. Grabados. De J A Vargas Grabados y tricromías de E A. Tostado y A. Garduño. Papel fabricado especialmente por las fábricas de San Rafael y anexas. Imprimió esta obra el C Rafael Loera y Chávez, Director de la tipografía Cvltvra. Avenida República (de) Argentina. En México, D.F. Año de MCMXXII.”⁴⁴²

Benedict Anderson define de manera puntual el proceso cultural de los Estados nacionales a través de sistemas clasificatorios para seriar los bienes arqueológicos - y ¿por qué no? también los populares - con el propósito de apropiarse de ellos, controlarlos y aprehenderlos dentro de sus propias estructuras ideológicas: "La "urdimbre" de este pensamiento fue una red totalmente clasificatoria, que podía aplicarse con interminable flexibilidad a todo lo que se encontrara bajo el dominio real o supuesto del Estado: pueblos, regiones, religiones, lenguajes, productos, monumentos, etc. El efecto de la red sería ser capaz de decir siempre de algo, que era esto y no aquello; correspondía aquí, y no allá. Estaba limitado, determinado, y por tanto - en principio - era contable."⁴⁴³

Este espíritu clasificatorio, se observa, en el interés del Estado mexicano por sistematizar el estudio de las artes populares, con la fundación del Departamento Etnológico del Museo Nacional. Pero también exalta el autor la voluntad estatal en estudiar y clasificar las artes populares a través de las ediciones de los propios catálogos, 1921 y 1922, donde se presenta un intento loable por clasificar la producción artesanal dentro del mapa nacional.

Este fenómeno cultural, lo atribuye al interés que despertó el arte popular entre los artistas, literatos, y periodistas mexicanos, pero también a la naciente industria turística que coadyuvó al consumo de los productos "típicos de México". Al respecto se debe de agregar, que una vez pacificado el país, también se incluyeron los coleccionistas, tanto europeos, aunque mayoritariamente estadounidenses, que integraron importantes acervos de arte popular.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, I era reimpresión 1997, p. 257

⁴⁴⁴ Cfr. Ma. Olga Sáenz González, "Del tianguis al museo: el arte popular mexicano en colecciones norteamericanas y europeas", en *México en el Mundo, de las Colecciones de Arte*, Editorial Azabache, México, 1994, pp. 242-243. "Diversos estudiosos extranjeros se interesaron tempranamente por el folklore mexicano: Federico Starr escribió en 1899, en Londres, el *Catalogue of Collection of Objects Illustrating the Folklore of Mexico*; posteriormente, entre 1925 y 1937 Frances Toor promovió la revista *Mexican Folkways* donde se registran diversos tópicos del arte popular, tema tratado con mayor amplitud en los libros *Mexican Folkways* (Nueva York, 1947) y *The Popular art of Mexico* (México, 1939, reeditado en 1973). William Spratling, Donald y Dorothy Cordry y René d'Harmoncourt fueron distinguidos coleccionistas que recorrieron el país para

Atl sitúa en 1921 una fecha paradigmática dentro del proceso de reconocimiento del arte popular mexicano,⁴⁴⁵ “y bien puede afirmarse que desde esa fecha el gobierno de la República *reconoció* oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias”⁴⁴⁶

Pero, sobre todo, con la exposición se logró una revolución artística, al provocar en el público mexicano un interés por las artes vernáculas que redundó en una mayor demanda de las mismas, lo que generó un bienestar económico en los centros productores: “los fabricantes de loza en Tonalá y en los valles de Teotihuacán, de Puebla y de Oaxaca, han aumentado visiblemente sus entradas. En igual caso se encuentran algunos fabricantes de sarapes en Santa Ana Chiautempan, en Texcoco y en Oaxaca.”⁴⁴⁷

Para el autor, “Este solo hecho bastaría para demostrar cuán importante ha sido la *mise en valeur* de los productos autóctonos”. Además, como copartícipe de la retórica posrevolucionaria agrega: “La propaganda desinteresada del Gobierno y de la prensa produjeron un aumento en la producción sin necesidad de ayuda directa,”⁴⁴⁸ como ejemplo los tejidos de palma y las lacas de Olinalá, Gro”

Atl exalta también la revolución cultural que se ha generado en los espacios privados del mexicano, ahora decorados con piezas de arte popular “genuinamente mexicanos”

Hoy día las gentes de buen gusto arreglan en sus casas un salón, una biblioteca, un saloncito de fumar “al estilo de la Exposición” Aquellas personas que no pueden darse el lujo de decorar toda una pieza, se conforman con adornar un diván con un sarape de Oaxaca o arreglar sus flores en un tiesto de Guadalajara, pero el deseo de poner de manifiesto el gusto por las cosas del país está hoy día muy generalizado en todas las clases sociales.⁴⁴⁹

recabar muestras artesanales. Una de las más importantes colecciones de arte popular mexicano fue la que formó Nelson A. Rockefeller a partir de 1933.”

⁴⁴⁵ Cfr con la cita 2, p 1, del presente estudio.

⁴⁴⁶ Dr Atl, *Opus cit.*, 2a edición, vol 1, p 21.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p 22.

⁴⁴⁸ *Idem*.

⁴⁴⁹ *Idem*

No sólo en el ámbito privado ha trascendido la iniciativa gubernamental, también en la industria editorial se aprecia la incorporación del lenguaje signico con un renovado sentido popular: *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, pero sobretodo el *Zig-Zag*, “cuyas carátulas son típicas interpretaciones de las cosas de México”⁴⁵⁰

El arte popular se identifica, entonces, como “cosa de México”, pero sorprende mayormente el reconocimiento que Atl le otorga en su calidad de “artista culto” a las “artes del pueblo”, como generadoras de signos visuales adoptados y apropiados por la plástica nacionalista contemporánea, marcando siempre las jerarquías:

Algunos se han inspirado para hacer nuevos motivos ornamentales en las vasijas de Tonalá o en las bateas de Uruapam como Roberto Montenegro y sus discípulos; otros en los bordados de Michoacán y en las artes primitivas como Jorge Enciso y sus discípulos; otros en muy diversas producciones de cerámica o de laca como Adolfo Best y finalmente, algunos como Francisco Cornejo, han podido cristalizar sus tendencias después de largas investigaciones sobre los diversos productos artísticos de México, estudiando los de esta Exhibición⁴⁵¹

Atl finaliza el capítulo definiendo la omnipresencia del Estado mexicano en el devenir de las artes populares, las que dejan de tener historias locales para transformarse en *nacionales*, a partir de la Exposición de 1921: “La Exposición de Arte Popular del Centenario ha sido la primera manifestación pública que se haya hecho en México para rendir homenaje oficial a las Artes nacionales, y ella ha constituido un punto de partida para su desarrollo y para su transformación.”⁴⁵²

El Departamento Etnológico del Museo Nacional

Dentro de la apología nacionalista, cobran fundamental importancia los espacios museísticos, para exhibir una cultura simbólica a través de los objetos, que sirve para apoyar las imágenes discursivas; y en el caso de México, del proyecto posrevolucionario del obregonismo

⁴⁵⁰ *Idem*

⁴⁵¹ *Ibidem*, p 22

En la concepción del Museo Nacional en la ciudad de México se encuentra un hilo conductor de carácter ideológico que parte de los movimientos libertarios encabezados por el grupo criollo a finales del siglo XVIII, que se fortalece a lo largo del primer siglo del México Independiente, y se consolida con los gobiernos posrevolucionarios, mismos que se proponen clasificar y seriar los bienes arqueológicos, dentro del espacio museístico, con la intención de crear una cultura simbólica que represente la identidad nacional: “El Museo Nacional -para Atl- es el almacén de los restos de las artes indígenas precortesianas. En él están guardados los valiosísimos ejemplares de las civilizaciones tolteca, azteca y maya que se salvaron de la barbarie española”⁴⁵³

Una vez que se cumplió con el primer objetivo, salvaguardar la memoria histórica, al “desenterrar y descubrir, clasificar, reproducir y describir, copiar y descifrar, querer y conservar” - según palabras del virrey de la India Curzon -⁴⁵⁴ el legado precolombino; tocaba al Estado nacional integrar una serie representativa de las artes populares

El Sr. Luis Castillo Ledón, al hacerse cargo del Museo Nacional comprendió la importancia social que tendría la creación de un departamento dedicado a las artes indígenas actuales. La Exposición de Arte Popular lo decidió a organizarlo seriamente, y hoy día los visitantes - más de 25,000 semanalmente - pueden admirar y estudiar al mismo tiempo las preciosas piezas de cerámica antigua de San Juan Teotihuacán y las vasijas sagradas de nuestros antepasados, juntamente con los cacharros modernos de Oaxaca y Tonalá.⁴⁵⁵

El arte popular mexicano expuesto en los espacios museísticos, cumple ahora con la función reproductora y difusora del imaginario nacionalista

En síntesis, afirma Atl, el interés por incorporar a las “arte autóctonas” dentro de la categoría de “arte nacional” surge a partir de los años 1915 a 1917, durante el periodo del carrancismo. No nos ha de sorprender el dato anterior, ya que coincide con el interés gubernamental en ese

⁴⁵² *Ibidem*, pp 22-23

⁴⁵³ *Ibidem*, p 27

⁴⁵⁴ Cfr. Benedict Anderson, *Opus cit*, pp. 250-251 “ El virrey Curzon (1899-1905), fanático de las antigüedades, quien, escribe Groslier, “vitalizó” la Archaeological Survey of India, dijo las cosas con mucha claridad ”

⁴⁵⁵ Dr. Atl, *Opus cit*, 2a edición, vol I, p 27.

momento por fortalecer las instituciones, y propiciar un clima de paz que contribuyera a que la República Mexicana transitara hacia la modernidad

El proyecto obregonista de "reconstrucción nacional", contemplaba privilegiar la educación como factor integrador de los diversos sectores sociales, "eliminar fronteras raciales y clasistas". Para ello era indispensable, según la visión de Vasconcelos, "dejar de ser indio para convertirse en mexicano",⁴⁵⁶ concepción que influyó en el arte popular mexicano

Dentro de esta premisa, qué mejor que estudiar de manera sistemática las artes populares como fuente de creación estética para reproducir los elementos prototípicos que definieran a la mexicanidad. Como ejemplo: los sarapes son las "mantas nacionales" El rebozo es una prenda "típicamente nacional". El petate es "la cama nacional por excelencia" Los dos tipos principales de sombreros del pueblo de México son: "el sombrero de petate" y el "sombrero charro" Para concluir, la ferronería y la industria del cuero, que cobran especial relevancia en un país como México, donde el "arte a caballo" adquiere una connotación nacional

De cómo se hizo la obra

En las conclusiones el Dr. Atl incluye un comentario sobre el estrecho lapso con el que se contó para la reedición:

Con una precipitación catastrófica El editor y yo teníamos dos meses para arreglar la primera edición, completar las ilustraciones, obtener toda la documentación que faltaba en la primera - es decir el 80 por ciento del libro - imprimirla, empastarla, hacer a mano dos mil carátulas y tres mil estenciles, uno de los cuales tiene ocho tiros. Era absolutamente imposible llevar a cabo este trabajo en sesenta días. Así lo comprendió el C. Miguel Alessio Robles, Secretario de Industria y Comercio, y prorrogó el plazo por dos meses más. Gracias a esa concesión la obra puede presentarse en condiciones bastante aceptables, aunque todavía plagada de defectos y con muchas lagunas."⁴⁵⁷

La causa de la apresurada reimpresión, fue que la obra bibliográfica formaba parte del proyecto cultural promovido por José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, para

⁴⁵⁶ Juan Prawda, Desarrollo del sistema educativo mexicano. pasado, presente y futuro, en *México 75 años de Revolución*, t. IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 68

representar a México en los festejos del Centenario de la Independencia de la República de Brasil, en 1922.⁴⁵⁸ (Fig 35)

Cuauhtémoc, charros, y chinas poblanas, en tierras de Brasil.

Se había cumplido ya un año y nueve meses del mandato del Presidente Álvaro Obregón, lapso demasiado corto para poder lograr cambios sustantivos dentro de la política exterior de México; se necesitaba ahora, reforzar el mensaje que interesaba difundir al gobierno, a través de la difusión de una imagen que presentara al país dentro de un proceso de reestructuración, regulado por el trabajo y la educación.

Ya en esas fechas pertenecía al pasado la experiencia violenta de las guerras intestinas que estallaron en 1910, y que desarticularon los proyectos tanto socioeconómicos como educativos de los gobiernos revolucionarios, creando un clima de inestabilidad en el interior del territorio nacional, pero ante todo de desconfianza para la inversión extranjera que tanto urgía en un país que padecía un déficit presupuestario y una deuda externa que impedía reconstruir la Nación con mayor celeridad, ya que México se encontraba dentro de las economías más débiles y frágiles del mundo moderno

La celebración del primer Centenario de la Independencia del Brasil brindó la oportunidad para que México se presentara como la Nación que había entrado de lleno -según la versión oficialista- a los patrones del progreso, y ¡qué mejor oportunidad para mostrar al mundo los símbolos culturales de nuestro pasado histórico vivificados en el presente dentro de los ideales posrevolucionarios! Así, de la escultura de Cuauhtémoc, originariamente modelada por Miguel Noreña y fundida por Jesús F Contreras en 1887, ubicada en el cruce de la Avenida

⁴⁵⁷ Dr Atl, *Opus cit*, p 281

⁴⁵⁸ Sobre el tema cfr Mauricio Tenorio, *A Tropical Cuauhtemoc. Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, número 65, México, 1994, p p 93-137 Claude Fell, *José Vasconcelos Los años del águila*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, pp. 595-601 Cfr José Vasconcelos, *Opus cit*, pp 131-132

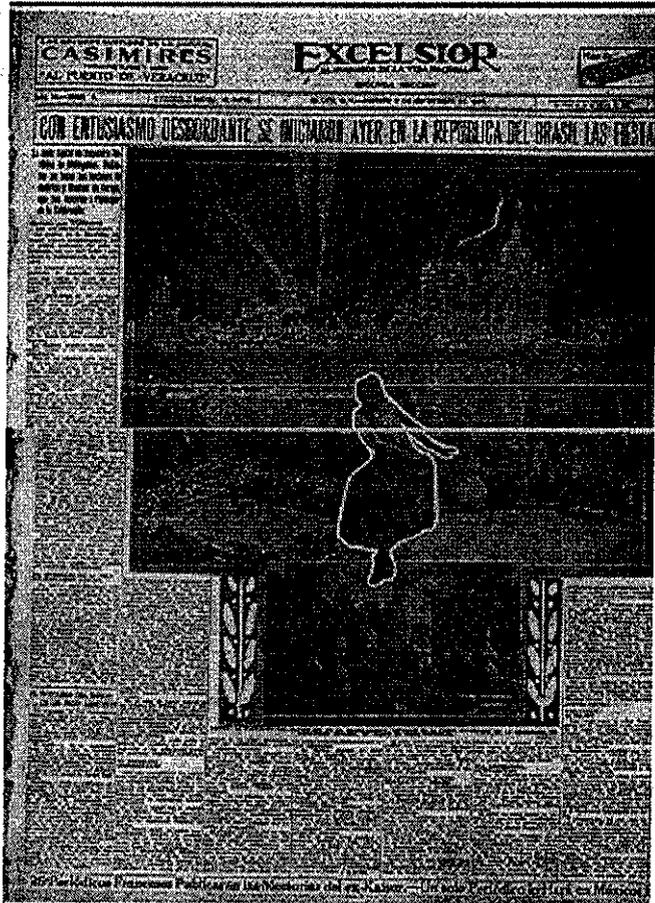


Fig. 35.- Con entusiasmo desbordante se iniciaron ayer en la República de Brasil las fiestas, en Excelsior, México, D.F., viernes 8 de septiembre de 1922, Año VI, Tomo V, 2a. sección, 1a. plana.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Insurgentes y Paseo de la Reforma, en la ciudad de México, se hizo una réplica fundida por la casa Tiffany para ser expuesta en una zona urbana de Río de Janeiro. Contrasta esa imagen prehispánica con el proyecto del pabellón mexicano, ejecutado por Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi, cuyo estilo arquitectónico resultó, según describe Vasconcelos: “realmente bello -una linda casa colonial que todos elogian, pero hecha de yeso y con un costo superior al que hubiese alcanzado con cemento- estupidez de un ministro bufón que tira casas para hacerles fachadas nuevas.”⁴⁵⁹

Propósito sustantivo dentro del pensamiento de Vasconcelos, que fue exaltado cuando hizo entrega oficial de la réplica de la estatua de Cuauhtémoc en tierras brasileñas, como parte de los obsequios que brindó México al país hermano: “Pues este indio, es para nosotros un símbolo de la rebeldía del corazón; es la crispación del brazo ofendido; pero también el alarde de la mente. Y ahora Cuauhtémoc renace porque ha llegado, para nuestros pueblos, la hora de la segunda independencia, la independencia de la civilización, la emancipación del espíritu, como corolario tardío, pero al fin inevitable, de la emancipación política.”⁴⁶⁰

Para dar cuenta de toda la “grandeza mexicana”, se tenía que mostrar al mundo toda la fuerza y raigambre del arte y de la cultura, pero también de los avances técnicos y científicos de la Nación; para ello se organizó un amplio programa de actividades; que vale la pena recordar con las palabras de su organizador:

A las seis de la tarde todo el mundo se congregó en el Pabellón Mexicano; sus salones se vieron pletóricos; México estaba de moda en Río; hubo elogios para los cuadros de los pintores y para los trabajos de nuestras Escuelas Industriales. El arte popular de nuestra patria, único en América; la bella arquitectura del coloniaje mexicano, comparable solamente a la portuguesa de la misma época; las ediciones de clásicos de la Universidad Mexicana; los excelentes muestrarios de nuestras industrias modernas, tales como el acero de Monterrey, y los artículos de plomería, manufacturados en Guadalajara; *todo daba idea de una cultura, si no completa, por lo menos intensa.*

En la parte baja del lindo edificio, en los salones y el patio descubierto, se bailaba. Nuestras músicas atronaban con sonoridades nativas; se repartían golosinas y refrescos, vino y Champán. -Vuelve a saltar la buena conciencia de Vasconcelos, pero finalmente para el político posrevolucionario, “los fines justifican los medios”- Se advertía el derroche un poco bárbaro

⁴⁵⁹ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Espasa-Calpe Mexicana, S A, México, p 96.

⁴⁶⁰ José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950*, Ediciones Botas, México, 1950, pp 92-97

de gobiernos que no tienen que rendir cuentas muy exactas del manejo de los fondos públicos; pero aquella vez, por lo menos, fue bien empleado.⁴⁶¹

El bullicio y la algarabía popular presagiaba y demandaba “la alianza” de los pueblos latinoamericanos o, por lo menos, “el público brasileño pedía en aquellos momentos la alianza con México.” Caro anhelo del vasconcelismo, que durante esas fiestas le permitieron imaginar, que el propósito emanaba del propio pueblo: “Ojalá que los diplomáticos de oficio pudieran aprovechar aquella voluntad latente, tan vigorosa que, en ocasiones, prorrumpe en salva.”⁴⁶²

“El arte popular de nuestra patria, único en América”, fueron las palabras que utiliza Vasconcelos, para otorgarle un amplio reconocimiento tanto a su valor artístico intrínseco, como a su trascendencia, al ser foco expansivo de nuevos lenguajes icónicos que serían retomados por la plástica contemporánea. Pero también con estas fiestas de la Independencia del Brasil, se logró una amplia difusión a nivel continental, aunque no así los propósitos comerciales que se pretendían alcanzar en la Secretaría de Industria y Comercio, por las limitaciones internas y externas al país. Lo que sí fue contundente es que a partir de 1922, las artes populares se fortalecen al verse inscritas dentro de la categoría de la cultura nacional posrevolucionaria; y la segunda edición de *Las artes populares en México* alcanzó ya una difusión a nivel continental.

Proyecto para la tercera edición de *Las artes populares en México*. (1940)

La buena recepción que alcanzó la segunda edición de la obra *Las artes populares en México*, propició que Atl presentara en 1940, un nuevo proyecto para su reedición.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p 136

⁴⁶² *Idem*

“Me complace en suponer que usted habrá tenido el tiempo suficiente para leer el original de *Las artes populares en México*.⁴⁶³ Con estas líneas Atl inicia la correspondencia con el señor Agustín Velázquez Chávez, editor de la tercera edición del catálogo

Ciertamente fue exitosa la recepción de la segunda edición del Catálogo pero nunca como lo que el autor asevera, llevado por un entusiasmo desmedido sobre la resonancia de la misma a nivel mundial, ya que no se han encontrado testimonios que nos lo confirmen: “Sus artículos fueron traducidos y publicados en Europa, en América, en la India y en China y dieron origen a una vasta literatura folklórica mejicana.”

Sobre la trascendencia del Catálogo hace, sin embargo, una justa loa: “Esta obra por su amplitud puede considerarse como la fuente de todos los trabajos que se han producido desde 1923 en torno de las Artes Populares en nuestro país.”

Y justifica la tercera edición, debido a la demanda de la misma: “Completamente agotada esta segunda edición, la Editora ha creído conveniente hacer una tercera menos técnica, menos extensa, pero más expositiva, mejor ilustrada y mucho mejor impresa.”

Atl comenta sobre la política editorial para la proyectada edición, además de enunciar los contenidos temáticos,⁴⁶⁴ sobre los que advierte que serán analizados con criterios “puramente

⁴⁶³ Correspondencia del Dr. Atl al señor Agustín Velázquez Chávez, editor FRBN, Manuscritos Atl. Datada en México, D. F. a 19 de junio de 1940. Karen Cordero Reiman, *Fuentes para una historia social del “Arte Popular” mexicano 1920-1950*, Memoria, Museo Nacional de Arte, Núm. 2, 1990, pp. 31-55. “Si la obra es aceptada, puede empezarse desde luego, a pesar de faltar siete u ocho ilustraciones, las que estarán listas el martes próximo. Algunas de estas ilustraciones faltantes son fotografías de cristos oaxaqueños que no he podido encontrar en Méjico y que me van a obligar a ir a Oaxaca. Aunque esto parezca excesivo no lo es, porque se trata de ejemplares sumamente curiosos. Por otra parte, he tenido dificultades de orden político-teológico para hacer tres dibujos de esculturas religiosas, y aunque es verdad que esas dificultades se hubieran podido salvar acudiendo a la autoridad suprema de nuestro gobierno -que Dios nos conserve por largos años- no he querido recurrir a ella por no desencadenar un escándalo completamente inútil.

En cambio, tengo ya listos los ejemplares de cerámica, de juguetes, y de tejidos de palma que usted podrá reproducir en colores, según su criterio. Son objetos sencillos, comunes y corrientes, pero muy típicos. Los recibirá usted junto con esta carta.”

plásticos". Y, como lo preveía ya en la segunda edición, Atl propone complementar el presente volumen, con monografías anexas, sobre temas específicos: "El autor ha creído conveniente suprimir en esta obra los capítulos relativos a la música y la danza, a la charrería, a la literatura y a la cocina, que formarán cada uno de ellos los temas de monografías separadas"

Al concluir su exposición, Atl promueve una difusión masiva, a través de un tiraje mayor, con el propósito de abatir los costos editoriales: "Estamos seguros de que esta tercera edición que ofrecemos al público, muestra con mayor evidencia la importancia que todavía tienen nuestras Artes Populares y por esta razón, así como por su bajo precio satisficiera mejor los deseos del público."⁴⁶⁵

No obstante este proyecto editorial se quedó en el tintero, al no haber contado con el apoyo necesario para su realización, proyecto que para 1940 se encadenaría a una serie de iniciativas frustradas que no por ello, apaciguarían su personalidad hiperquinética

⁴⁶⁴ *Idem*, "Reducida a un solo tomo las ediciones anteriores, recopilando lo más importante de su material, agregando nuevos datos, nuevas opiniones, el autor la divide en dos partes, en ella expone con mayor evidencia las características más salientes de nuestras artes populares, en sus expresiones puramente plásticas. La primera parte contiene una serie de consideraciones sobre el origen, modalidades y condiciones actuales de nuestras artes vernáculas:

- I - Las Artes Populares II - La importancia de las Artes Populares en Méjico III - Valorización de las Artes Populares IV - La Sociedad de las Naciones interviene V - La barbarie contra la cultura indígena VI - Las tendencias de transformación VII - Condiciones actuales de las Artes Populares VIII - La producción y sus mercados IX - La habilidad manual indígena -

La segunda comprende el estudio técnico y la crítica artística de diversas industrias: - X - Alfarería XI - Juguetes XII - Arquitectura XIII - Pintura y escultura XIV - Lacas XV - Utensilios de madera y muebles XVI - Hilados, tejidos, deshilados XVII - Orfebrería, tejidos de tule y palma, mosaicos de plumas, objetos de mimbre, otate, carrizo y raíces XVIII - El culto a los muertos XIX - Los vidrieros

⁴⁶⁵ *Idem*

El muralismo y la revolución bolchevique.

Uno de los aspectos biográficos de Atl que más ha hecho surgir incógnitas, ha sido el abandono de la creación pictórica mural dentro de su producción plástica, al tiempo que sus colegas contemporáneos le han otorgado la paternidad de tan trascendental movimiento artístico. Para acercarnos a este tema, recurramos nuevamente a los documentos que escribiera en una etapa posterior a 1921, en donde analiza de manera retrospectiva la historia reciente del México de su tiempo, concretamente desde el gobierno del general Obregón hasta el cardenismo. En ellos nos explica las causas de su desvinculación con el proceso político del país, para externar de manera nítida su desacuerdo con la supuesta relación ideológica de México con la revolución bolchevique, que parte - según su personal interpretación - del gobierno en turno, para irse fortaleciendo durante el callismo y el "maximato", hasta llegar al cardenismo, al que considera abierta e indubitavelmente comunista: "La Revolución bolchevique hizo sentir su influencia en Méjico, (sic) inmediatamente después de su triunfo. Ya en 1921, funcionaba el Partido Comunista del Proletariado Mejicano, (sic) que era una sección de la Tercera Internacional; el Partido Comunista de Méjico, la Federación de Jóvenes Comunistas, etc etc. Todos esos organismos eran centros de propaganda dirigidos por extranjeros y sostenidos con dinero ruso"⁴⁶⁶

Queda claro, que Atl se desvincula ideológicamente de los gobiernos posrevolucionarios al hacer su propia interpretación de la historia. Considera que las férulas bolcheviques se habían infiltrado después del carrancismo en las estructuras gubernamentales, hasta el punto de creer que México adoptaría el sistema comunista. Es, pues, a partir de 1921, que la postura ideológica de Atl paulatinamente se radicaliza hacia un conservadurismo, que afecta tanto la temática de su propia pintura, como las acciones políticas que emprenderá en la década de los

⁴⁶⁶ Dr. Atl, FRBN, *El Mundo será comunista. Previators criollos de la Revolución mundial*, Ms. Dr. Atl, caja 2, 41, 5 fs., sin fecha

treintas, y cuarentas, cuando se manifiesta abiertamente como un simpatizante de la corriente de pensamiento pronazifascista.

Para documentar esta tendencia ideológica del artista nos referiremos a un texto, que formaría parte de un estudio más amplio, datado el 15 de enero de 1940, en el que el autor analiza la “filtración comunista que ha dominado a todos los gobiernos posrevolucionarios, desde Obregón hasta Cárdenas”.

En pocos países se ha realizado con tanta habilidad el postulado soviético: “La mejor ocasión para introducir nuestras doctrinas es el desorden provocado por las revoluciones”. El desorden creado por el asesinato de Carranza permitió la entronización de una casta militar formada por hombres ignorantes, impreparados, asesorados por intelectualoides sin escrúpulos, incapaces de comprender los anhelos nacionales, ni de solucionar los grandes problemas del país eternamente insolutos.

Esta oligarquía de matoides y de petulantes formaba una masa ductil a la presión de la garra comunista. Ya desde 1917, pero muy especialmente desde 1921, la influencia de Rusia se hizo sentir en el gobierno de Méjico de una manera visible ⁴⁶⁷

Para Atl, uno de los “intelectualoides sin escrúpulos” fue José Vasconcelos quien tuvo a su cargo el Ministerio de Educación Pública, fundamentando su acción política en un nacionalismo espiritual basado en el factor estético, cuya política cultural pretendía trascender en el ámbito latinoamericano, y universal. La educación y la cultura fueron consideradas durante su gestión como un elemento revolucionario que determinaría la acción reestructuradora del gobierno de la República.

Esta concepción vasconcelista de lo nacional lo vincula de manera simbólica con las representaciones de las figuras que decoran los tableros del patio nuevo, del edificio de la Secretaría de Educación, con el propósito de situar a México y a Iberoamérica dentro de un contexto universal.

Algo de esto quise expresar en las figuras que decoran los tableros del patio nuevo, en ellas: Grecia, madre ilustre de la civilización europea de la que somos vástagos, está representada por una joven que danza y por el nombre de Platón que encierra toda su alba. España aparece en la carabela que unió este continente con el resto del mundo, la cruz de su misión cristiana y el nombre de Las Casas, el civilizador. La figura azteca recuerda el arte refinado de los indígenas y el mito de Quetzalcóatl, el primer educador de esta zona del mundo. Finalmente en el cuarto tablero aparece el Buda envuelto en su flor de loto, como una sugestión de que en esta tierra y en esta estirpe indoibérica se han de juntar el oriente y el occidente, el Norte y el

⁴⁶⁷ *Ibidem*, caja 15, 29, 1 f., 15 de enero de 1940

Sur, no para chocar y destruirse, sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura amorosa y sintética ⁴⁶⁸

Como reflejo de su política educativa en la que integra todos los estratos de la población, retoma los postulados de Lunacharsky para llevar a efecto una profunda renovación cultural y artística. Así, los actores de su reforma no sólo serían los maestros, sino también los intelectuales y los artistas:

Para la decoración de los lienzos del corredor, nuestro gran artista Diego Rivera, tiene ya dibujadas figuras de mujeres con trajes típicos de cada Estado de la República, y para la escalera ha ideado un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, se transforma después en el paisaje de la altiplanicie y termina en los volcanes. Remata el conjunto un vitral de Roberto Montenegro, en que la flecha del indio se lanza a las estrellas. Los salones del interior serán decorados con dibujos fantásticos de Adolfo Best, y así sucesivamente cada uno de nuestros artistas contribuirá con algo para hermoear este palacio del saber y el arte.

La antipatía que manifiesta Atl hacia Vasconcelos fue correspondida. Recordemos las duras palabras que el autor de *La Tormenta* dedicara al pintor, durante su encuentro en París: “Flaco, pálido y menudo, usaba Atl una barbilla que le daba aspecto de conspirador ruso; en el fondo no era otra cosa que un delicioso charlatán, con rasgos de genio, según se lo afirmaba yo, leyendo unos poemas que al lado de sus dibujos dedicaba a los volcanes, en francés” ⁴⁶⁹

No obstante la incompatibilidad de caracteres, Atl colaborará de manera “disciplinada” con el programa artístico de “Pepito Vasconcelos”, como lo llamaba irónico en sus escritos, a través de su obra mural y de pequeño formato dentro del proyecto cultural nacionalista y espiritual del obregonismo.

En el campo de la pintura, en 1921 Atl realizó sobre los muros del Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, figuras de bacantes: *El sol*, *La luna*, *El viento*, *La lluvia*, *El titán*, *El vampiro*, *La noche*, *La ola* y *El hombre que salió del mar*, murales que tuvieron un destino efímero, producto de la insensibilidad y de la incomprensión que encontró en los titulares de las dependencias promotoras, que depredaron sin miramiento alguno su obra mural.

⁴⁶⁸ José Vasconcelos, [Discursos 1920-1950], *Opus cit*, pp. 39-40.

⁴⁶⁹ José Vasconcelos, [La Tormenta], *Opus cit*, pp. 497-498.

El Licenciado José Vasconcelos, en su calidad de Secretario de Educación, encomendó al suscrito la decoración de los muros de lo que se llama la Preparatoria chica, en el ex claustro de San Pedro y San Pablo, y de la escalera que ocupa una de las alas del edificio

El suscrito se propuso llevar a cabo un trabajo basado en principios artísticos revolucionarios, empleando técnicas de su invención, -el óleo al temple, la petro-resina y los atlcolors.

La decoración de los muros y el patio estaba formada por grandes paneles representando paisajes muy estilizados, encuadrados en figuras simbólicas, totalmente desnudas. Había muchos errores en la disposición general, pero el conjunto del trabajo era muy original y podía haber marcado el principio de una verdadera renovación artística, si el Sr. Vasconcelos, primero, y el Sr. Bassols, después, no hubieran mandado borrar toda la obra por considerarla, según ellos dijeron, completamente pagana. En aquellos días imperaba un criterio completamente moscovita y no se admitía más que obreros en función de propaganda y símbolos marxistas.

Si la decoración no hubiera sido destruida y al suscrito se hubieran encomendado o bien las reformas que su trabajo exigía o algunas otras, quizá nuestro arte pictórico hubiera tomado nuevos rumbos y a la par de los artistas que desde aquella época fueron protegidos por el gobierno, le hubiera sido posible presentar una renovación de un interés universal ⁴⁷⁰ (Figs 36-41)

Las declaraciones de Atl son contundentes: él pretendía hacer una revolución artística, desde un punto de vista tanto conceptual como formal, con base en las innovaciones tecnológicas que resultaron de sus descubrimientos técnicos, como los atlcolors, y la petrorresina. Pero quizá fue más determinante el hecho de no interesarle la iconografía "revolucionaria". Menos aún existía la identificación del artista con "obrereros en función de propaganda y símbolos marxistas", de clara tendencia moscovita, según su particular percepción.

De estos sinsabores en su carrera artística, se explica, que tuvieron que pasar décadas para que Atl se ocupara nuevamente de la pintura de gran formato en el Casino de la Selva de Cuernavaca; pero también sorprende que se haya salvado del atropello el fragmento de mural *Vista arquitectónica de la Ciudad de Puebla*, ahora conservado en el museo del Castillo de Chapultepec, donde se aprecia la identificación que tenía el pintor por la arquitectura, como "la expresión suprema de todas las artes" ⁴⁷¹

Antonio de la Fuente, su biógrafo, explica los quebrantos que sufrió, después de la destrucción de su obra mural lo que, paradójicamente, animó al pintor a dedicarse a la pintura de paisaje.

⁴⁷⁰ Acervo personal del Dr. Atl custodiado en el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, CNCA-INBA.

⁴⁷¹ Arturo Casado Navarro, *Opus cit*, p. 185

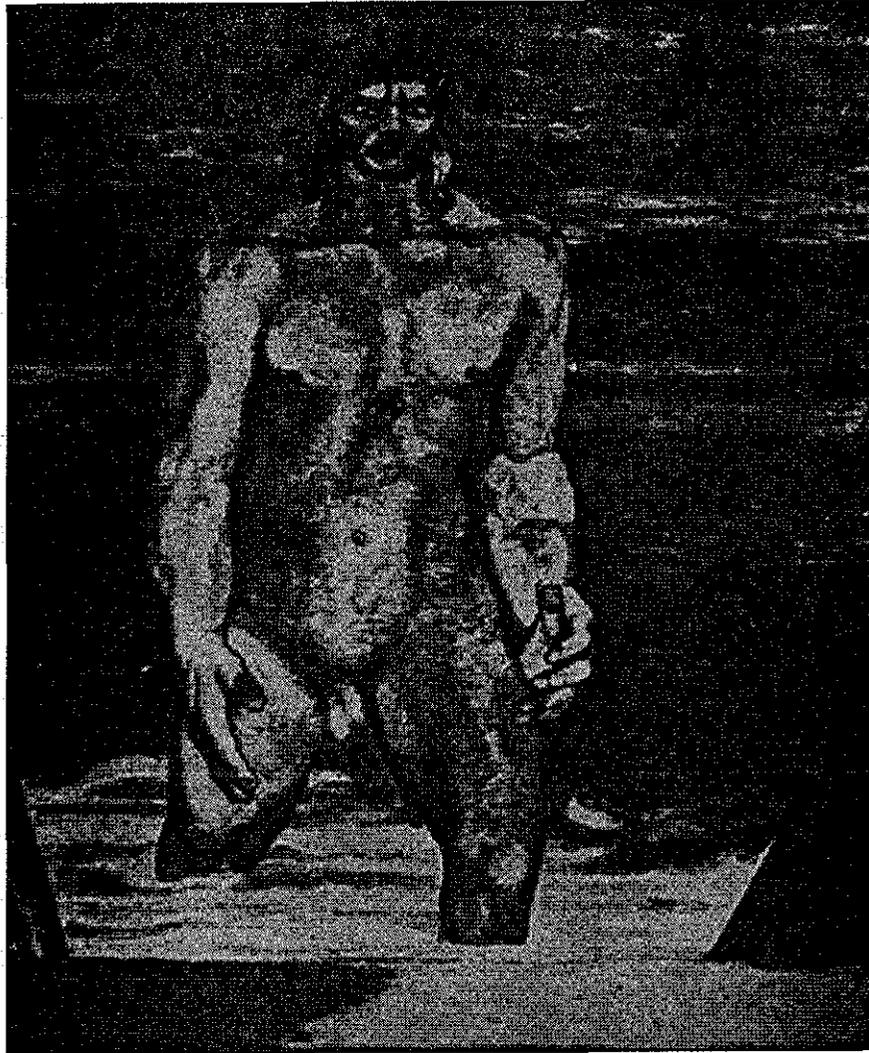


Fig. 36.- *El Hombre que salió del mar*. Mural pintado en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido).

Las figuras alegóricas que elige Atl para decorar los muros que se ubican en lo que se denominó "la preparatoria chica", y el cubo de la escalera del Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, permiten analizar los conceptos estéticos que interesaban en aquel momento al pintor, y que dan cuenta de la impronta que dejó en su formación pictórica el periodo renacentista, en el que particularmente se identifica con las colosales figuras de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina. Influencia que asimismo denota en clave moderna el interés de los pintores vanguardistas por rescatar los elementos clásicos en lenguaje impresionista, y de rechazar con igual convicción los cánones de la Academia.

En el mural *El hombre que salió del mar*, el protagonista ocupa el centro visual de la composición, las líneas que conforman su físico presentan la fuerza de su ser que se impone frente a los elementos naturales, pero al mismo tiempo se funde con los mismos a manera de unidad, como son el mar y el firmamento. El punto focal y lumínico señala el camino decidido del hombre quien con determinación sale del mar, al dar el paso con su pie izquierdo e impulsa el derecho, a imagen y semejanza del Cristo pintado por Miguel Ángel en *El Juicio Universal*, de la Capilla Sixtina. No fue casual que Atl eligiera el mar como el elemento central de la composición, ya que para la retórica impresionista, la representación del agua en constante transformación permite equipararla con la continua energía de la vida, representada por los juegos de luces, los reflejos y el movimiento que provocan los vaivenes marinos, creando un lenguaje simbólico cuyo fundamento teórico se encuentra en la poética impresionista y postimpresionista.



Fig. 37.- *La Lluvia*. Mural en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido).

También con una composición clásica Atl simboliza a *La Lluvia*, con la representación de una bacante, o sacerdotisa de Baco, nombre con el que se conoce también a Dioniso, dios del vino y de la inspiración poética; pasaje mitológico recreado en la última fase de la dramaturgia del célebre Eurípides. Este elemento cobra una especial connotación en la plástica de Atl, ya que permite retomar la influencia decisiva que tuvo el mundo clásico en las vanguardias europeas, con las que el pintor mexicano se formó y se identificó.

La imagen femenina ocupa el eje central de la composición, de la cabeza de la modelo emana la representación de la lluvia, a través de líneas luminosas que bañan el ángulo inferior de la pintura. Elementos semicirculares ocupan el plano inferior representando juegos colorísticos a semejanza del arco iris, denotando también el movimiento.

Nuevamente Atl utiliza el agua para representar la fuerza y el dinamismo del ciclo vital del hombre, equiparando sus cualidades inmateriales a los movimientos de la naturaleza con la que convive y se identifica dentro de un proceso mimético.

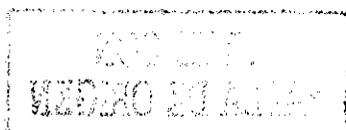




Fig. 38.- *La Luna*. Mural en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido).

Atl estructura el mural con la imagen femenina al centro de la composición, recurso formal que eligió para idealizar la figura humana, cuyas manos en alto semejan que sostiene al astro, otorgándole una primacía al tema de la obra. Con la perspectiva bidimensional el pintor logra ampliar la zona espacial, que agudiza con las zonas lumínicas sobre el cuerpo de la modelo y los elementos compositivos que aparecen en forma de nubes en el ángulo inferior del mural, recurso estilístico tan socorrido en la estética romántica con el fin de representar el transcurrir del tiempo a través de los fenómenos naturales, además de lo intangible de la infinitud celestial. El tema de la luna, permite al pintor ocuparse de la noche que equipara con el dolor y el esfuerzo del ser humano: "Sólo la Noche, el Dolor y el Esfuerzo, me han parecido grandes." Toda esta concepción trágica del hombre la retoma el pintor vanguardista de la poética romántica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

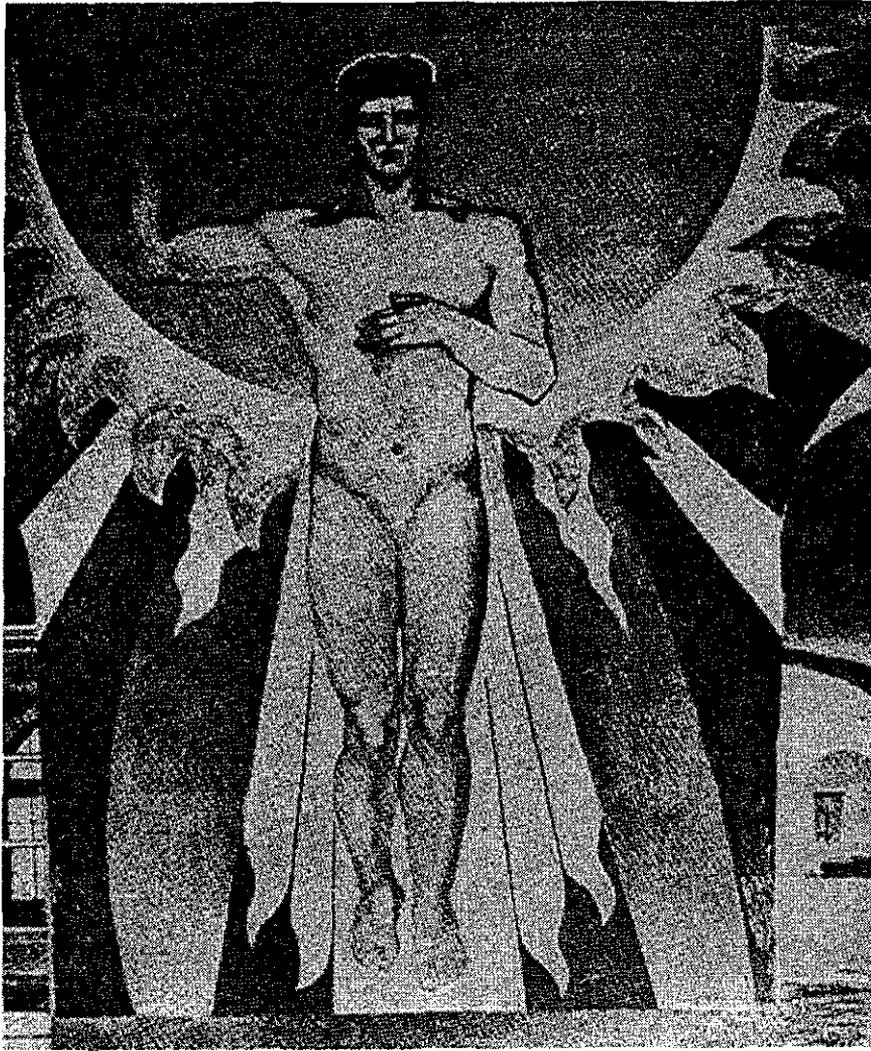


Fig. 39.- *El Sol*. Mural en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido).

A manera de contrapunto del mural antes descrito, Atl se ocupa en representar al astro sol, con una particular connotación: "Sin embargo, ahora que estoy sentado a la sombra de este Árbol y que miro y siento la luz y el calor del sol inundar los campos y los montes y encender la atmósfera, me pregunto: ¿qué es el día? Y la luz me responde: el día es un accidente trágico de la Noche". Dentro de la retórica romántica el sol ha significado la conciencia, la sabiduría y la inteligencia, cualidades que fueron representadas por la figura masculina que rige el eje central de la composición rodeado de rayos de luz formando un semicírculo que se extienden hasta los ángulos superiores del espacio. Este elemento lumínico corona al propio protagonista de la escena, quien guarda una actitud etérea al elevar su cuerpo sin tocar el piso, con el propósito de simbolizar las propiedades intangibles, e inmateriales del astro a través de la mirada panteista del pintor. Elementos arquitectónicos ocupan los ángulos inferiores del espacio temático, para reforzar la primacía de la arquitectura como "la suma creativa de las artes."

200 1111
ESTADO DE CHIHUAHUA

TESIS CON
FALLA LE ORGEN

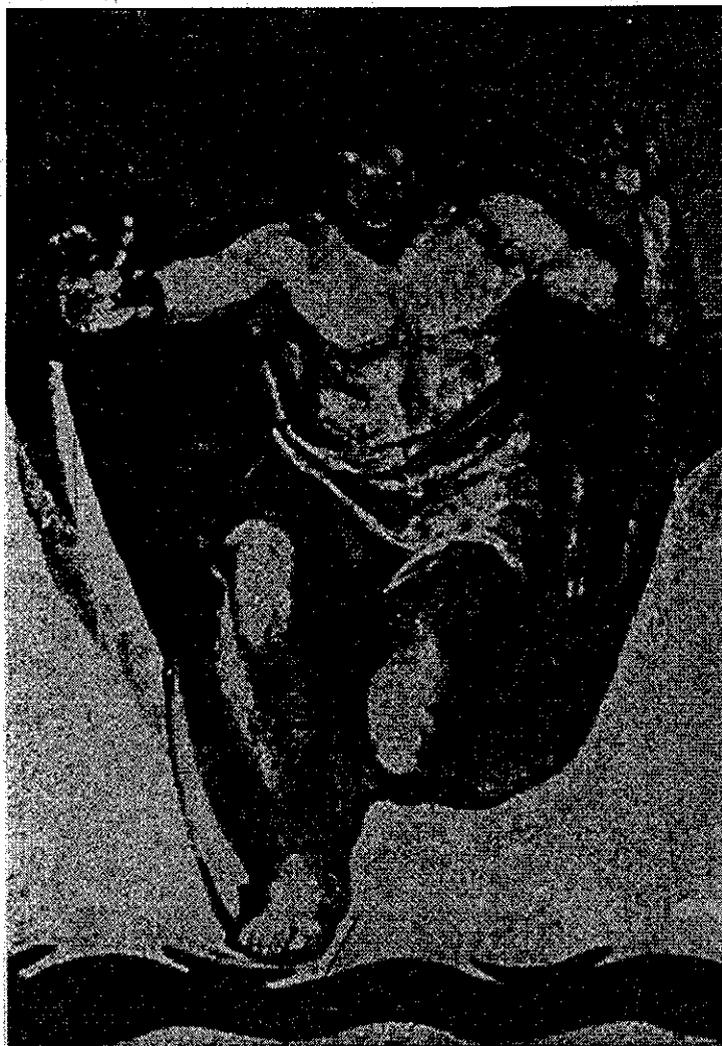


Fig. 40.- *El Titán*. Mural en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido).

La figura masculina en movimiento lograda por la posición que ocupan las extremidades superiores e inferiores del modelo da como resultado el efecto visual de asalto en pos de la conquista del espacio natural. Para ello, utiliza Atl los recursos formales clásicos: una estructura simétrica, a través de los ejes vertical y horizontal, y los puntos de fuga que logra con el juego de luces y sombras, para identificar al hombre en su lucha por dominar el espacio natural, logrando con ello representar el vigor y la inteligencia del ser humano que se impone a los fenómenos naturales con el fin de mostrar su superioridad y fortaleza. Dentro de la retórica del mural sin duda está presente las enseñanzas de la filosofía irracionalista a través de la imagen del Zaratrústa nietzscheano, con el propósito de mostrar al hombre sin Dios, o más concretamente al "superhombre".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 41.- *El viento*. Mural en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido).

La figura antropomorfa que pende en la zona central de la composición sirve a Atl para representar el fenómeno natural del viento, rodeado de las nubes en los ángulos inferiores, mostrando con ello, la movilidad del elemento natural, a la par que su interés por fijar las formas en continuo cambio y transformación; recurso técnico que tiene relación con la poética renacentista.

En este mural el pintor sigue con un planteamiento formal similar a los anteriores: utiliza una composición clásica, mediante una perspectiva bidimensional, plasmando los elementos plásticos de manera simétrica, con núcleos focales que atraen y agudizan el tema central de la obra, para aprehender de manera simbólica la transmutación de los elementos naturales que se suceden con el viento.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los choques ideológicos y personales que el Dr. Atl tuvo con esos señores ministros le impidieron continuar su personalísima labor muralista y se refugió en el paisaje ¡gran refugio! A él había acudido ya muchas veces durante sus largas peregrinaciones por el mundo. Pero del paisaje mexicano, prodigioso en bellezas y en amplitud, Atl ha extraído con las varitas mágicas de su pincel y de su carbón las más extraordinarias expresiones de la naturaleza, de la naturaleza amplia y agreste, luminosa y panorámica -paisajes telúricos entre los cuales algunos ocupan un lugar de primer orden en la producción universal, como sus múltiples valles de México.⁴⁷²

Una vez elegido el género de paisaje, creando y recreando a través de la representación de las altas montañas, valles, cañadas, vertientes de agua y volcanes de México, Atl aprehende la esencia del "alma nacional" (Fig. 42)

¿Qué entiende Atl por pintura de paisaje?

La pintura del paisaje llegó tarde a las civilizaciones.

¿Por qué? Porque el paisaje es un fenómeno muy complejo que se manifestó solamente cuando el hombre había adquirido un conocimiento pleno de la naturaleza y un gran poder de concentración espiritual. Entiendo aquí por paisaje la representación de la naturaleza por ella misma, sin aditamentos, como una esencia única.⁴⁷³

Fue de esta manera que, a partir del gobierno de Álvaro Obregón, Atl decide tomar un sendero más decisivo en su quehacer pictórico: deja atrás la pintura de muros para dedicarse a representar -a través de metáforas paisajistas- la esencia de la "mexicanidad". Esta corriente de pensamiento es parte del proyecto nacionalista posrevolucionario con el que Atl se identifica y se asimila como un artista e intelectual orgánico, que asume los compromisos ideológicos para colaborar en el fortalecimiento de las instituciones a lo largo del periodo de "reconstrucción nacional".

El paisaje de México a lo largo de la década de los veinte en su camino hacia la modernidad resulta sinuoso y agreste; era necesario construir un lenguaje simbólico que fortaleciera nuestra identidad nacional: el arte popular cumple en ese afán y de manera puntual con la

⁴⁷² Antonio de la Fuente, FRBN, *Exposición Parícutinea. Dibujos, pinturas y monografías sobre el volcán*, Ms. Dr. Atl, caja 4 b, 22, f. 6, sin fecha.

⁴⁷³ *Ibidem*, carta del Dr. Atl al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, cuando le responde de manera negativa a la invitación que le hizo el destinatario, para pintar un mural en la sala Teotihuacán, del Museo de Antropología e Historia. Caja 9, 76, 2 fs, sin fecha.



Fig. 42.- Iztaccíhuatl,

Atlcors sobre cartón,
76 x 111 cm.

Col. Museo Regional de Guadalajara-INAH.

La lectura del paisaje en Atl tiene una doble connotación: elige el tema para mostrar de manera simbólica "el alma nacional", a través de la presencia de los volcanes quienes a manera de centinelas custodian de manera figurada los valores de la mexicanidad. Pero al mismo tiempo, el pintor emula a los pintores clásicos, aportando innovaciones técnicas para enriquecer sus conceptos plásticos. Tal es el caso de los atlcors:

"Después de algunos años de ensayos y de pruebas, logré fabricar unas barras semejantes al pastel ordinario, [los atlcors] un poco más duras, cuyos trazos se superponen y se fijan por sí solos en cualquiera superficie, obteniendo una gran luminosidad y riqueza de materia. Con esas barras he pintado millares de paisajes, muchos retratos y algunas grandes composiciones, ya sea directamente, es decir sin previa preparación de la superficie o sobre esbozos ..."

En el paisaje del *Iztaccíhuatl*, Atl utiliza los recursos plásticos de origen postimpresionista, siguiendo las sólidas estructuras a la manera de Cézanne, para revelar mediante signos una realidad histórica que esta presente en el México posrevolucionario: el proceso de consolidación de la identidad nacional. ¿Cómo la representa? A través de una estructura tridimensional que atenúa con cuerpos compositivos planimétricos que nos remiten a las estampas orientales. El uso de los atlcors acentúan los puntos focales y lumínicos de la pintura, para darle una carga expresiva a los elementos naturales que identifican al paisaje nacional como es el volcán de "la mujer dormida", que permanece inerte frente al acontecer del tiempo, representado por las formas cambiantes de las nubes que ocupan la parte central de la composición, otorgándoles una fuerza específica dentro del conjunto compositivo para revelar la realidad inexorable del paso de la historia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

premisa de reproducir los iconos nacionalistas, manufacturados por manos indígenas, grupo social finalmente incluido, aunque fuera de manera retórica, dentro de los umbrales del Estado nacional del México contemporáneo.

VII.- *Un viaje más allá del Universo. (1924-1933)*

La caída de la utopía socialista.

Como se ha visto, a partir de que Atl se integra a la vida nacional como artista y promotor cultural a partir de 1921, se inicia en su pensamiento un proceso de repliegue hacia la ideología de avanzada, para identificarse con teorías conservadoras. Sólo que, durante el régimen obregonista serían aún vivencias que guarda en su intimidad, y que con el paso del tiempo las externará con el vigor y entusiasmo característico de su particular personalidad.

“La Revolución bolchevique hizo sentir su influencia en México, inmediatamente después de su triunfo” Con esta contundente afirmación Atl transforma radicalmente su visión acerca de los movimientos sociales, y de las ideologías que de ellos emanaron en etapas pretéritas. Los acercamientos que tuvo con el socialismo italiano, a través de su maestro Antonio Labriola, y con el anarcosindicalismo promovido por Enrico Ferri, a lo largo de su primera estancia europea (1897-1903); así como del anarcoindividualismo difundido por los modernistas latinoamericanos y por sus colegas de *Action d'Art*, además del socialismo humanista sustentado por Jean Jaurès, (1911-1914) serán premisas que Atl deja en el olvido, frente a un gran fantasma que se cierne en el pensamiento del artista, a raíz del triunfo de la revolución rusa en 1917, y que según su visión amenaza su propagación en toda América Latina y en México en particular.

Estamos ante un importante enigma en el derrotero que había transcurrido en el pensamiento ideológico de Atl: ¿Existió por parte del pintor, una real identificación con los movimientos y doctrinas sociales emergentes en la Europa entre los siglos XIX y XX? O bien, por el contrario, ¿Atl en la década de los veinte sólo revive una genuina ideología conservadora, cuyo génesis se remonta a su educación infantil y juvenil: cristiana, liberal y humanitarista?

Las acciones de Atl como pintor y hombre de fuerte presencia en el campo de la cultura mexicana a lo largo de los años por venir nos pueden esclarecer el tan anunciado enigma, y que determinará su controvertido acercamiento con el nazifascismo.

¿Cuáles fueron las premisas en las que sustenta nuestro autor la amenaza soviética, en México? Documentos fechados en décadas sucesivas, -durante el cardenismo- nos permiten hacer un análisis retrospectivo para esclarecer las causas por las que el pintor decide tomar nuevos derroteros, tanto en su labor periodística, analizando la vida pública del país, como en su obra pictórica.

Desgraciadamente el país sabe por amarga experiencia que el gobierno de la República ha trabajado de acuerdo con los postulados cambiantes de la Revolución Mexicana, la cual no es otra cosa que una serie de calcas mal hechas de los principios y de las doctrinas soviéticas vaciadas en un grupo de politicastos, de pseudo-filósofos, de doctrinarios y de periodistas redondamente ignorantes y venales que debido a la preparación de los regímenes anteriores, muy especialmente al del Gral Calles, han logrado establecerlas como la plataforma de un sistema de gobierno. La Revolución Mexicana, (sic) en su estado actual es una organización fuera de los principios constitucionales del país y que marca un retroceso en el progreso social.

Ahora bien, ¿cuáles fueron las causas que provocaron en Atl el temor de que los gobiernos posrevolucionarios, “especialmente el del general Calles”, conducirían a México al comunismo?

El gobierno del general Plutarco Elías Calles.

El 10 de diciembre de 1924 sube al poder el general Plutarco Elías Calles, después de reprimir a la oposición delahuertista, y disciplinar al ejército. Para Calles, el proyecto nacional consistía en unificar y “civilizar” a México, para que se colocara dentro del bloque de países con sistemas económicos competitivos, entre los que estaban principalmente los Estados Unidos, y los países europeos.

El plan callista para unificar y consolidar al país se basó en el intento de integrar a los agentes sociales, tanto populares como a los grupos de la élite económica. Para éstos consolidó el sistema bancario y fiscal, creando a través del ministerio de Hacienda dirigido por Alberto J

Pani y Manuel Gómez Morín quien fungía como subsecretario, la nueva Ley General de Instituciones de Crédito⁴⁷⁴ El 12 de enero de 1925 funda la Comisión Nacional Bancaria,⁴⁷⁵ y en agosto del mismo año se convoca a la primera Convención Nacional Fiscal, para concluir con la fundación del Banco de México, el 1o de septiembre.⁴⁷⁶

Estas reformas en el área bancaria y fiscal alcanzaron a permear también a grupos de la población menos favorecida, como fueron los agricultores, con la creación del Banco Nacional de Crédito Agrícola, que ayudaría a modernizar el campo, junto con la edificación de una amplia red carretera y la construcción de presas;⁴⁷⁷ además Calles encomienda a Gómez

⁴⁷⁴ Alberto J Pani, *Apuntes Autobiográficos*, 2 T, Librería Porrúa, México, 1950, pp. 28-29. "Entre los frutos del referido trabajo de armonización -la Primera Convención Nacional Bancaria- cabe recordar por lo pronto, en relación con el primer objetivo de la reforma bancaria, la Ley General de Instituciones de Crédito y Establecimientos Bancarios y el Decreto constitutivo de la Comisión Nacional Bancaria, aquélla promulgada el 24 de diciembre de 1924 y ésta el 29 de los mismos mes y año, pero ambos ordenamientos preparados desde los últimos meses del período presidencial anterior."

⁴⁷⁵ *Idem*, "La Comisión Nacional Bancaria creada por el Decreto citado comenzó a funcionar desde el 12 de enero de 1925 con los fines, entre otros, de velar por el exacto cumplimiento de las disposiciones vigentes relativas; de someter a la Secretaría de Hacienda los medios que estime convenientes para impulsar el desarrollo de las operaciones bancarias; de practicar la inspección de los bancos y determinar la manera como deberán hacerse y publicarse los balances de los mismos."

⁴⁷⁶ Enrique Krauze, *Reformar desde el origen. Plutarco E. Calles*, Investigación iconográfica: Aurelio de los Reyes, Fondo de Cultura Económica, Biografía del poder / 7, México, tercera reimpresión 1992, pp. 49-53. Cfr Pani, Alberto J, *Opus cit.*, pp. 34-35. "Promulgada la víspera dicha Ley, el 1o de septiembre de 1925 fue inaugurado el Banco en locales del de Londres y México -esquina de la Calle de Bolívar y la avenida del 16 de Septiembre- galantemente facilitados mientras se terminaban las obras de adaptación y ampliación del monumental edificio de la Avenida del 5 de Mayo, recientemente adquirido. El Banco fue fundado -artículo VI de su Ley constitutiva- para ocuparse esencialmente en emitir billetes y regular la circulación monetaria de la República, los cambios sobre el exterior y la tasa del interés; redescantar documentos de carácter genuinamente mercantil y efectuar las operaciones bancarias que requiera el servicio de la Tesorería, y subsidiariamente, todas aquellas que en general competen a los Bancos de Depósito y Descuento."

⁴⁷⁷ Alberto J Pani, *Opus cit.*, pp. 28-29. "Después de haberme referido a la fundación del Banco de México, S A, sólo tengo que hacer lo propio con la Dirección de Pensiones Civiles de Retiro -creada por la Ley de 12 de agosto de 1925- y el Banco Nacional de Crédito Agrícola, S A, para señalar las instituciones de acción

Morín dos proyectos de gran alcance social: un crédito popular y un instituto de seguridad social ⁴⁷⁸

Este afán de Calles por socializar diversos servicios que ayudaran a la población más necesitada,⁴⁷⁹ y defender los intereses petroleros mexicanos, estaba lejano de convertir a México “en el segundo país bolchevique de la Tierra: Soviet México”, según la mirada del embajador norteamericano Sheffield; opinión del diplomático estadounidense a todas luces tendenciosa, frente a las medidas proteccionistas del gobierno callista sobre los bienes nacionales, que perjudicaban de manera directa a los intereses económicos de los inversionistas yanquis en las zonas mineras, ganaderas y petroleras. Estas medidas agudizaron el conflicto entre los dos países,⁴⁸⁰ hasta recibir México amenazas de acciones invasoras del país del Norte.

El nuevo embajador estadounidense Dwight Morrow inicia un intercambio más diplomático con el gobierno callista; logra que los derechos adquiridos por los inversionistas petroleros

social creadas en este terreno durante mi gestión hacendaria de entonces y apuntadas, las dos últimas, hacia el cuarto objetivo de la *reforma bancaria*.”

⁴⁷⁸ Enrique Krauze, *Opus cit*, pp. 49-53.

⁴⁷⁹ Lorenzo Meyer, “La institucionalización del nuevo régimen”, en *Historia general de México*, El Colegio México, México, primera edición, 2000. p 828 “Al asumir la presidencia Calles era considerado por algunos círculos como representante del ala progresista del grupo de Sonora; incluso se le llegó a calificar de socialista.”

⁴⁸⁰ *Ibidem*, pp. 848-849. “Desde principios de 1925 la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo empezó a elaborar una ley reglamentaria del artículo 27 constitucional. La embajada norteamericana conoció los proyectos y pronto advirtió al gobierno mexicano que no aceptaría ninguna disposición que lesionara los derechos adquiridos de sus empresas. A pesar de ello, en diciembre de 1925 y enero de 1926 aparecieron sendas leyes reglamentarias de los párrafos I y IV de ese artículo. El primero afectaba a aquellas empresas que, a pesar de las disposiciones existentes desde el siglo pasado, hubieran adquirido propiedades en una franja de cien kilómetros de ancho a lo largo de las fronteras y cincuenta en las costas. Sin embargo, la más objetada fue la ley reglamentaria del párrafo IV relativa a los derechos petroleros. Según ésta, las empresas con derechos anteriores a 1917 debían cambiar sus títulos de propiedad absoluta por meras concesiones, las cuales tendrían una duración de cincuenta años.”

antes de 1917 fueran respetados, y que se omitiera el límite de los cincuenta años⁴⁸¹ A cambio, México realiza la reestructuración de la deuda con el gobierno estadounidense, con lo que favorece un crecimiento y fortalecimiento de la economía interna del país.

Todas las medidas de socialización en los diversos ramos gubernamentales, incluía también la reforma educativa con la escuela rural concebida por Moisés Sáenz, la inauguración de las primeras escuelas secundarias, la fundación de un departamento de enseñanza técnica e industrial, y la utilización de la radio para difundir planes educativos; la creación en la capital de la Casa del Estudiante Indígena y las escuelas centrales agrícolas dirigidas por Gonzalo Robles. Además de las iniciativas económicas tomadas por los dirigentes públicos para integrar a los mexicanos de distintos niveles sociales al proyecto nacionalista, predispusieron a conciencias aterradas frente a la aparición de los fantasmas soviéticos en el país; presencia que fue más simbólica que real, como fue la declaración de la primera embajadora soviética Alejandra Kolontai, cuyo contenido se enmarcaba dentro de una retórica diplomática. “No hay en todo el mundo dos países con más afinidad que el México moderno y la nueva Rusia”⁴⁸²

Atl comparte vivamente estos terrores “prosoviéticos” y hace en este momento del callismo su propia lectura de los gobiernos posrevolucionarios, lo que provoca que se recrudezca su postura y su crítica hacia las medidas gubernamentales, las que encuentra “peligrosamente subversivas”, incluso en el campo artístico; sin considerar otros factores que le hubieran permitido hacer una interpretación más equilibrada de la hipotética “amenaza soviética”, como por ejemplo: los limitados alcances que tenía el Partido Comunista Mexicano,⁴⁸³ factor

⁴⁸¹ *Ibidem*, pp. 850-851.

⁴⁸² Enrique Krauze, *Opus cit*, p. 62

⁴⁸³ Lorenzo Meyer, *Opus cit*, p. 845 “El Partido Comunista Mexicano (PCM) fue creado en 1919 a instancias del Komintern y con base en el antiguo Partido Socialista Mexicano. El movimiento comunista mexicano surgió cuando un gran proceso de transformación social tenía lugar en México pero nunca llegó a influir de manera apreciable en este proceso, y sí fue envuelto y arrastrado por las luchas internas del nuevo grupo gobernante.”

que bien podría ser un buen termómetro para calibrar los alcances reales de la supuesta presencia soviética en el régimen callista: “En la América Latina esa influencia ha alcanzado vastas proporciones -insiste Atl En México, desde la administración del Gral. Calles la influencia de Moscú se ha hecho sentir: los comunistas se posesionaron de los centros educativos, establecieron células en el ejército, controlaron las organizaciones obreras y campesinas.”⁴⁸⁴

“Propaganda soviética en el arte”.

Estas “acciones prosoviéticas” se dejan sentir también en las artes Según Atl, basta ver “los muros de la Secretaría de Educación con propaganda comunista”:

En primer lugar sí ha existido la influencia de las teorías comunistas en Méjico (sic) desde que empezó la Revolución, en 1913 y 14 pero sobre todo después de su triunfo empezando en el período obregonista y bajo la protección de un mentecato que fue Ministro de Educación y a quien llaman Pepito Vasconcelos Prueba. Durante la administración de este señor se cubrieron los muros de la Secretaría de Educación de propaganda comunista pintada por Diego Rivera en donde las banderas roji-negras, los letreros antimejicanos (sic) y el signo de la hoz y del martillo aparecen por todas partes como una demostración gráfica de la aceptación del gobierno de esas doctrinas.⁴⁸⁵

En el mismo documento Atl hace una aseveración contundente: “El gobierno de Méjico, es un gobierno comunista”, refiriéndose al cardenismo que analizaremos en su momento Sólo que tal premisa la remite también al obregonismo, y al callismo para analizar el fenómeno en el campo artístico:

En ninguna ciudad de Rusia, ni de ningún otro país existen como en Méjico tal cantidad de edificios oficiales con decoraciones murales inspiradas en principios marxistas y selladas con la hoz y con el martillo como firma, como en Méjico.

En ninguna parte, en el mismo Palacio sede del gobierno se ha glorificado a la Revolución Rusa, a sus líderes, como en el Palacio Nacional de Méjico. Ahí están en el muro de la izquierda de la gran escalera Carlos Marx y sus colaboradores glorificados con dinero oficial y vivientes bajo el pabellón nacional.

⁴⁸⁴ Dr Atl, FRBN, *El gobierno de Méjico bajo las presiones extranjeras*, Ms Dr Atl, caja 2a, 83, 4 fs., sin fecha

⁴⁸⁵ Dr Atl, FRBN, *Las ideas del señor C Presidente*, Ms Dr Atl, caja 2a, 85,8 fs., sin fecha

Y ahí están -ya lo he dicho anteriormente- los muros de la Secretaría de Educación llenos de propaganda marxista y cualquiera puede ver en innumerables escuelas oficiales otras decoraciones murales donde abundan la inspiración marxista y los puños cerrados levantados en alto

Todas estas decoraciones han sido hechas bajo el patrocinio directo de los gobiernos de Obregón, de Calles, de Abelardo L. Rodríguez y de Lázaro Cárdenas. En otras palabras esos gobiernos han glorificado oficialmente, perdurablemente por medio del arte los ideales de Marx, de Lenin, de Trotski y compañía. Si el gobierno glorifica una idea, un principio, una teoría que constituye en estos momentos en el mundo una amenaza efectiva, o el gobierno es un hipócrita o un imbécil.

La Secretaría de Educación Pública, desde la época de ese señor Vasconcelos, además de haberse llenado de maricones, se llenó de judíos y de propagandistas bolcheviques ⁴⁸⁶

Frente a esta disociación de Atl respecto a los acontecimientos históricos del momento, y aislado de sus colegas, se dedica íntegramente a la pintura de paisaje, reavivando con ello, una tendencia estilística que surge desde finales del siglo XIX, con un fuerte contenido nacionalista en la pintura de José María Velasco, y que tiene su símil en las imágenes literarias de Ignacio Manuel Altamirano.

Al tratar el tema del paisaje en México no es posible dejar de recurrir de primeras, al primero también de los contempladores de este suelo y este cielo José María Velasco, pintor de los más sinceros y de más estricta conciencia, nacido para poner ante nuestros ojos las maravillas y encantos con que pródigamente se ornan las escenas, lejanías y horizontes de este país. Por su enorme sensibilidad para captar finezas de luz y términos, por su fidelidad respetuosa al dar color y línea al modelo que ante sí tenía, y por ser un extraordinario lírico en sus interpretaciones, a nadie como a él pueden aplicársele aquellas palabras de Baudelaire que rezan: "La revelación de LA DEIDAD, de lo bello de la naturaleza, sólo se da en ese estado místico de fusión, de la disolución del YO en el mundo natural que le rodea" ⁴⁸⁷

Es ahora en el paisaje donde Atl simboliza los elementos que responden al discurso posrevolucionario, como fue la temática agraria sublimada en la representación de la naturaleza como un bien espiritual, y al mestizo como actor del movimiento nacionalista, quien reflejaba dentro de la retórica oficial el "alma nacional".

⁴⁸⁶ *Idem.*

⁴⁸⁷ Ceferino Palencia, "*Valles y montañas de México*" vistos en ochenta dibujos del Doctor Atl, *Novedades*, 30 de marzo de 1948, p. 1

El paisaje en *México Moderno*.

La decisión de Atl por dedicarse a la pintura de paisaje de ninguna manera se debe interpretar como una desvinculación del proceso histórico vigente, por el contrario su pintura le permitirá interrelacionarse con los movimientos sociopolíticos y económicos de su tiempo, posiblemente con mayor fuerza y raigambre, sólo que la interpretación de los fenómenos serán representados con un lenguaje simbólico

Busquemos ahora explicar de qué manera fue configurando Atl su concepción estética, para interpretar el proceso nacionalista mexicano a través de la representación del paisaje. Para llevar a cabo el análisis, recurramos en primera instancia a sus colaboraciones escritas en la revista *México Moderno*,⁴⁸⁸ dirigida por Enrique González Martínez, 1920-1923, seleccionados a manera de paradigma, en los que Atl presenta textos que reflejan su visión sobre la naturaleza vinculada con los problemas nacionales, los que dan cuenta asimismo de las líneas de pensamiento que fluían en la cultura nacional, y que explicarán, tanto desde un punto de vista estético como ideológico, la importancia del elemento paisajístico en la retórica plástica del pintor.

Nos encontramos pues, en la década de los veinte, cuando se intenta dejar atrás una cultura eminentemente rural, ligada a los problemas de la tierra, a pocos años de distancia de la gesta

⁴⁸⁸ Pedro Henríquez Ureña, *México Moderno*, 1920-1923, facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp VIII-IX: "Cuando en 1920 funda *México Moderno*, su tercera revista literaria -antes había lanzado *Argos* (1912) y *Pegaso* (1917)-, González Martínez es, pues, uno de los escritores más importantes del momento. *México Moderno* es la primera revista literaria que aparece después de la Revolución. Durante tres años, con algunas inevitables irregularidades en su periodicidad, fue la publicación que dio cuenta de la actividad intelectual del país. En *México Moderno* se agrupan los más importantes escritores de entonces. Colaboran tanto los más jóvenes (Novo, Gorostiza, Torres Bodet, González Rojo), y los de generaciones muy anteriores (Luis Castillo Ledón, Alfonso Cravioto, Roberto Argüelles Bringas, Ricardo Gómez Robelo), como los de promociones intermedias (López Velarde) y todos los que pertenecieron al Ateneo de la Juventud, sin faltar el que ya era Ministro de Educación, José Vasconcelos."

revolucionaria, todo ello, con un propósito fundamental: conducir a México hacia la modernidad, con lo que sus dirigentes pretendían situarlo dentro de un proceso de occidentalización, a nivel universal

Imágenes literarias en la poética de Atl.

En este transcurrir de la Historia de México, inserta en una concepción cívica de la Nación sustentada en la modernidad a través de la imagen de la ciudad, y del universalismo. Con la representación “por los caminos del Mundo”, Atl va construyendo sus conceptos paisajísticos plasmados no sólo con los pinceles y la paleta, sino también con la prosa. Veamos el texto denominado *A la sombra de un árbol*: “He andado sin reposo toda mi vida por los caminos del Mundo, a través de los desiertos, sobre los montes, bajo los follajes espesos y húmedos de las selvas y por las calles intrincadas de las ciudades.”⁴⁸⁹

En este texto saltan a la vista múltiples elementos compositivos que aluden a la propia historia personal de Atl, así como reflexiones de carácter social, que invitan a una lectura plural.

En la mirada de Atl trasciende la escisión que sufrió el pensamiento occidental en el siglo XIX, entre idealismo y positivismo, cuyos elementos se entretajan y saltan a la vista en la creación plástica y escrita. Por un lado, aparece el mundo subjetivo del autor cargado de emotividad y autocomplacencia que se acerca a la naturaleza en un acto de comunión y misticismo donde se ejerce la “proyección sentimental” (*Einfühlung*); como producto de esta vivencia con su ser intimista, en el que se recrea la experiencia vital mediante una narrativa simbólica, donde está presente la metafísica y las ciencias humanas, cuyos recursos teóricos enriquecen la creación artística: “Mis piernas se han encajado en mi vientre - tanto yo he caminado. Pero ahora me

⁴⁸⁹ Dr. Atl, *A la sombra de un árbol*, México Moderno, año II, núm. 1, 1o de agosto de 1922, en *Ibidem*, I III, p. 54

reposo Sentado a la sombra de un árbol, contemplo tranquilamente la ruta sin fin que se extiende hacia atrás y hacia adelante”⁴⁹⁰

Este afán de observación en Atl, tiene sus raíces también, en las ciencias positivas, en las que se formó en su juventud, y nunca abandonó Basta sólo recordar sus estudios sobre vulcanología, en etapas posteriores, ayudado por diversas ciencias exactas como la física, las matemáticas, la geografía y, sin duda, la óptica, para interpretar el paisaje a través del análisis riguroso del ojo del científico que observa a distancia y objetividad los fenómenos naturales.

Otro elemento relevante en la pintura de paisaje que cobra especial importancia es el tratamiento “ideal” que se le da a la representación del ser humano, quien permanece ausente en los paisajes de Atl, o bien es representado como otro elemento físico -como “cosa” le llama el pintor en su texto- para simbolizar al hombre o a la mujer a nivel individual, o bien grupal, con la intención de marcar por medio de las proporciones, la pequeñez humana frente a la naturaleza, recurso eminentemente romántico: “Pocas cosas he visto durante mi peregrinación: una mujer, pocos hombres Muchas nubes y muchas estrellas en el cielo. Entre la bruma de la lejanía, el miraje de una esperanza Sobre la ruta, enormes piedras inmóviles”⁴⁹¹

En el pasaje transcrito, se alude a la bóveda celeste: “Muchas nubes y muchas estrellas en el cielo”, lo que permite ahondar en la representación de las nubes, elemento compositivo tan característico en la pintura de Atl, y tan socorrido en la estética romántica para mostrar el transcurrir del tiempo a través de los fenómenos naturales, además de lo intangible e inasible de la infinitud celestial “En el cielo, personaje de preferencia en la pintura de paisaje, las nubes representaron desde el Renacimiento la preocupación por fijar las formas en continuo

⁴⁹⁰ *Idem*

⁴⁹¹ *Idem*

movimiento, que por instantes se perfilan nítidamente y a la vez se desdibujan para transformarse o desaparecer”⁴⁹²

Este lenguaje simbólico tiene una connotación histórica soterrada, que con el correr del texto aludirá de manera concreta a problemas sociopolíticos por resolver, como se constata en el siguiente fragmento, que con esta frase queda ya anunciado: “Entre la bruma de la lejanía, el miraje de una esperanza” Este proceso histórico en movimiento, contrasta con la inamovilidad de la historia ya transcurrida, donde las piedras, o bien los monumentos, guardan a manera de centinelas el paso de la historia: “Sobre la ruta, enormes piedras inmóviles”⁴⁹³

El paisaje nos remite de esta manera a problemas sociales concretos, uno de éstos, y quizá el más crítico que desató la gesta revolucionaria de 1910 fue la cuestión agraria, como necesidad inaplazable para alcanzar una distribución más equitativa en la propiedad de las tierras, hasta entonces acaparadas por los latifundistas. La Revolución Mexicana promovió el ejido y la distribución de los latifundios a lo largo de los regímenes posrevolucionarios, siempre respetando la propiedad privada. A este factor alude Atl en el fragmento escrito, y también, en su pintura de paisaje, como lo constataremos más adelante.⁴⁹⁴ “A mis oídos ha llegado el

⁴⁹² María del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología La generación del 98*, Taurus, Madrid, 1983, p 113.

⁴⁹³ Dr Atl, *A la sombra de un árbol. Opus cit*, p 54

⁴⁹⁴ Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales, 1909*, 3a ed., Ediciones Era, México, 1981, p. 175. Ya desde 1909, Molina Enríquez analiza los problemas más agudos que afronta México, entre todos destaca el problema de la distribución de la tierra: “Es profundamente doloroso considerar, que siendo como son los pequeños productores, los mestizos y los indígenas, sobre todo los mestizos, los que dan el mayor contingente de la producción agrícola nacional, los que soportan con mayor peso los impuestos, y los que en suma llevan encima todas las cargas nacionales, estén reducidos a la pequeña propiedad individual, derivada de la Reforma, a la propiedad comunal ranchería, y a la propiedad comunal indígena, y eso estrechadas y oprimidas todas por las haciendas de los criollos, sin que les sea posible romper el círculo de hierro de esas haciendas. Las pequeñas poblaciones en que dichos pequeños productores llevan su miserable vida social, esas poblaciones que son centros de cultivo intenso y cuidadoso, rodeadas por las haciendas, no pueden dar toda la suma de producción que hacen posible las energías de sus habitantes. Desde luego, las haciendas no las

rumor de las disputas de las tribus que riñen por un pedazo de tierra y los ecos extraños de una voz que pide siempre justicia y libertad”⁴⁹⁵

Fueron pues, dos voces que se reproducen en las facciones revolucionarias: “justicia” y “libertad”, voces que se multiplican en la pintura de paisaje, y que se vinculan con el México rural tan abandonado y desposeído de lo que la modernidad prometía, aunque fuera sólo a nivel de espejismo retórico

Atl observa estas contradicciones socioeconómicas en la vida del campo mexicano, dentro de un proceso dicotómico, comparándolas con las figuras metafóricas del día y la noche: “La armonía y la contradicción me han parecido siempre la misma cosa. Cuando la lluvia mojaba mis vestidos, el sol los secaba, y cuando el sol quemaba mi cuerpo, la lluvia descendía inconsciente a refrescarlo. Sólo la Noche, el Dolor y el Esfuerzo, me han parecido grandes.”⁴⁹⁶

En este fragmento podemos advertir una concepción trágica del existir a nivel personal y social, ya que, la noche -el dolor y el esfuerzo en el transcurrir de la vida- es lo que le “ha parecido grande”, retórica que se enlaza con la poética romántica. “Sin embargo, ahora que estoy sentado a la sombra de este Árbol y que miro y siento la luz y el calor del sol inundar los campos y los montes y encender la atmósfera, me pregunto: ¿qué es el día?

Y la luz me responde: el día es un accidente trágico de la Noche”⁴⁹⁷

La luz, elemento que ha significado la conciencia, la sabiduría, la inteligencia, le responde: “el día es un accidente trágico de la Noche”; concibiendo a la noche dentro de este universo mítico como “el Porvenir”; alusión utilizada en el texto *La noche*:

Oh, noche ¡cómo has hecho grande al hombre!

favorecen ni con la más pequeña ventaja: lejos de favorecerlas, las perjudican por todos los medios posibles Primeramente les impiden crecer por extensión . . .”

⁴⁹⁵Dr. Atl, [*A la sombra de un árbol* . . .] *Opus cit*, p. 54.

⁴⁹⁶ *Idem*.

⁴⁹⁷ *Idem*.

Todo el Cosmos entrando por el microscópico canal de nuestra pupila, palpita en las moléculas de nuestro cerebro

La bóveda craneana encierra el Infinito

Tú eres fascinante, oh Noche - más fascinante que la boca de mi amada - más dulce que la palabra de mi madre - más profunda que la sabiduría de los hombres - más terrible que el dolor - más inmensa que el placer - más bella que el amor y más grande que todos los dioses. Tú eres la más grande y la más bella de todas las cosas porque tú eres el Porvenir

Sobre las Moléculas luminosas de tu Misterio, el Hombre camina, y su paso levanta una polvareda de soles!⁴⁹⁸

La noche representa dentro de la narrativa del autor el porvenir de la Nación, donde el “hombre camina” identificado con la naturaleza dentro de un proceso panteísta, quien a “su paso levanta una polvareda de soles”

En otro texto, también publicado en la revista *México Moderno*, denominado *La estancia en la montaña*, del libro *Las sinfonías del Popocatepetl*, -entonces próximo a publicarse- refiere un tema toral en su pintura de paisaje, la representación de la alta montaña. En él presenta su particular percepción de la naturaleza en un doble nivel: la descripción de los fenómenos naturales por medio de un juicio objetivo de la misma, así como la expresión del sentimiento, la interioridad, la sustancia espiritual del sujeto; pero también, en un acto de religiosidad y misticismo, el pintor se fortalece y se purifica a través de una identificación y comunión con la propia naturaleza: “y de todas las cosas emanó una fuerza nueva cuyo influjo yo no había sentido jamás”. Este proceso creativo está íntimamente relacionado con la poética de “lo sublime”, que colinda entre lo humano y lo divino, mediante un sentimiento de unidad entre el hombre y la naturaleza

Del pueblo adormecido ascendí a la montaña viviente.

En las aguas de sus torrentes mi cuerpo se limpió de toda inmundicia; entre los bosques de pinos se perfumó con la esencia de las selvas; bajo la potencia del sol se fortificó y sobre los hielos mis pasiones se congelaron.

Desde la cima del volcán yo vi el Mundo como un espectáculo maravilloso y lo amé sin reticencias, profundamente, intensamente

Todo me pareció bello, hasta el dolor. Todo me pareció portentoso, hasta la Mujer, y de todas las cosas emanó una fuerza nueva cuyo influjo yo no había sentido jamás-una palpitación

⁴⁹⁸ Dr. Atl, “La noche”, *México Moderno*, año I, núm. 10, 1o de mayo de 1921, en *Ibidem*, T. II, p. 212.

cuyo ritmo nacía de cada molécula de la materia y vibraba sobre mis nervios con renovadora energía.

Oh, la vida...!

La vida es la comprensión.⁴⁹⁹

Esta unión de lo divino con lo humano es interpretado por Atl con otro elemento recurrente en su narrativa plástica, y que resalta también en sus textos, la representación de los árboles sujetos en el mundo terrenal, “pretenden taladrar los vientres de las nubes densas” y alcanzar el “Infinito”: “Espesas masas de vapor gravitan sobre el bosque destruido. La atmósfera saturada de agua envuelve la Tierra y oculta el Infinito”⁵⁰⁰

Todo este lenguaje codificado en su paisaje se debe a la necesidad de crear un esquema para que el artista exprese sus propias ideas y sus visiones del exterior, pero también encuentra en el paisaje un medio para comunicar su estado de ánimo, sus valores personales y sus anhelos intimistas, recursos que le permiten eludir la crítica pertinaz y destructiva que acechó a su pintura mural, al lanzar a través de la representación de la naturaleza sus mensajes en forma sutil, con la factura de imágenes que no agreden a nadie, ni lo comprometen de manera directa, pero que no por ello deja de omitir las referencias al “México moderno”, que se debatía por alcanzar una identidad propia, dentro de la carrera vertiginosa hacia el progreso y la reconstrucción del país.

El valle de México: símbolo del nacionalismo. (Figs. 43 y 44)

Múltiples imágenes simbólicas de la naturaleza encontramos reflejadas en la obra paisajística de Atl, en las que usa para su construcción elementos del mundo real, ordenados de manera racional, para conjugar la retórica nacionalista. Así, el paisaje denotará la conciencia colectiva

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p 208

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p 210



Fig. 43.- *Popocatépetl*, 1909,
óleo sobre tela,
69 X 122cm.
Col. particular.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

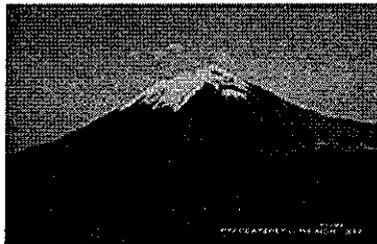


Fig. 44.- Fotografía de Ozuna. *Popocatépetl*, México.

mediante la representación del “alma nacional” Pero ¿cuál fue el lenguaje signico que eligió el artista para interpretar esta imagen social, en la década de los veinte? Precisamente, la representación telúrica del Altiplano de México, es la imagen recurrente que utilizó el artista para exaltar y representar a la “conciencia nacional”

No es casual, que fuera el valle de México, el símbolo de la “reconstrucción nacional”, al ser el espacio donde se sitúa la ciudad capital, sede del gobierno de la República, espina dorsal de la vida socioeconómica del país, y donde mejor se fomenta la idealización del “espíritu patrio” Además, lugar sagrado desde su fundación, según la mitología indígena, para que se asentara en sus valles uno de los grupos étnicos de mayor desarrollo material y cultural del mundo mesoamericano: el pueblo mexicana.

Herederos de ese pueblo guerrero y artista, los mestizos son los nuevos protagonistas de la historia oficial, a quienes se les otorga la gran tarea de la construcción de la unidad, dentro de un discurso tendiente a atenuar las diferencias raciales, lingüísticas, culturales, e incluso religiosas de la población ⁵⁰¹ Fueron los intelectuales del momento, entre los que estaba el propio Dr. Atl,⁵⁰² además de Justo Sierra,⁵⁰³ Andrés Molina Enríquez,⁵⁰⁴ Manuel Gamio y

⁵⁰¹ Alicia Castellanos Guerrero, Juan Manuel Sandoval (coord.) *Nación, Racismo e Identidad*, Editorial Nuestro Tiempo, S A., México, 1998, p 9. Se debe hacer notar que este afán por uniformar las diferencias dentro del territorio nacional, se fundamenta en criterios analíticos con base en categorías raciales. Queda pues establecido que existe una vinculación estrecha de carácter racista en las ideologías nacionalistas “que van dando origen a la formación de la nación, sustentada ésta en la búsqueda de una unidad excluyente, simbolizada biológica y culturalmente en el mestizaje, como sucede en distintos países de América Latina”

⁵⁰² Congruente con este discurso totalizador del nacionalismo, también Atl utiliza las categorías analíticas raciales tan en boga entre las corrientes de pensamiento del momento: “las razas indígenas puras y las razas mezcladas o intermedias, presentan -al contrario de lo que acontece en los grupos étnicamente semejantes a los europeos- caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen realmente una verdadera cultura nacional ”

⁵⁰³ Justo Sierra, *México social y político*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1960, pp 10-11.

“La familia mestiza llamada a absorber en su seno a los elementos que la engendraron, a pesar de errores y vicios que su juventud y su falta de educación explican de sobra, ha constituido el factor dinámico en nuestra

José Vasconcelos, entre otros, los promotores del mestizaje, como nuevo elemento coadyuvante dentro del proceso nacionalista vigente.

Figura protagónica la del mestizo, en la pintura paisajista de Atl se representa de manera simbólica, en una suerte mimética, introyectado en la representación plástica del Altiplano mexicano

Toda esta retórica nacionalista que subyace en el paisaje artístico se suma a la necesidad de difundir las artes populares y promover el estudio de nuestras costumbres ancestrales; todas estas vetas culturales ayudarán a determinar el concepto de "mexicanidad".

historia; ella, revolucionando unas veces y organizando otras, ha movido o comenzado a mover las riquezas estancadas en nuestro suelo; ha quebrantado el poder de castas privilegiadas, como el clero ella ha facilitado por medio de la paz el advenimiento del capital extranjero y las colosales mejoras del orden material que en estos últimos tiempos se han realizado; ella, propagando las escuelas y la enseñanza obligatoria, fecunda los gérmenes de nuestro progreso intelectual; ella ha fundado la ley, y a vuelta de una generación habrá fundado en los hechos, la libertad política "

⁵⁰⁴ Sobre la exaltación que se hace del mestizaje, cfr. Andrés Molina Enríquez, *Opus cit*, pp 343-344 "Esto indica de un modo evidente, que si las razas blancas podían considerarse superiores a las indígenas por la mayor eficacia de su acción, consecuencia lógica de su más adelantada *evolución*, las razas indígenas podían considerarse como superiores a las razas blancas por la mayor eficacia de su resistencia, consecuencia lógica de su más adelantada selección. Ahora bien, entre las energías de acción y las de resistencia, ¿ cuáles deben considerarse como superiores ? Indudablemente las de resistencia. La acción se cansa más pronto que la resistencia. La raza española en América agotó sus energías, como lo demuestra la debilidad de España misma y como lo demuestra en los países hispanoamericanos, la debilidad de los criollos; en cambio, las energías indígenas se muestran en creciente desarrollo en los mestizos y se sienten palpar en los indios "

Cfr. Manuel Gamio, *Forjando patria*, Editorial Porrúa, S A. "Sepan cuantos...", núm 368, México, 1992, p. 10. " El problema no está pues, en evitar una ilusoria agresividad conjunta de tales agrupaciones indígenas, sino en encauzar sus poderosas energías hoy dispersas, atrayendo a sus individuos hacia el otro grupo social que siempre han considerado como enemigo, incorporándolos, fundiéndolos con él, tendiendo, en fin, a hacer coherente y homogénea la raza nacional, unificando el idioma y convergente la cultura "

Cfr. José Vasconcelos, *Opus cit*, p.43. "Ninguna raza contemporánea puede presentarse por sí sola como un modelo acabado que todas las otras hayan de imitar. El mestizo y el indio, aun el negro, superan al blanco en una infinidad de capacidades propiamente espirituales."

Roger Bartra define de manera elocuente este fenómeno ideológico del nacionalismo posrevolucionario:

Los estudios sobre “lo mexicano” constituyen una expresión de la cultura política dominante. Esta cultura política hegemónica se encuentra ceñida por el conjunto de redes imaginarias de poder, que definen las formas de subjetividad socialmente aceptadas, y que suelen ser consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional. ... Así, la cultura política hegemónica ha ido creando sus sujetos peculiares y los ha ligado a varios arquetipos de extensión universal. Esta subjetividad específicamente mexicana está compuesta de muchos estereotipos psicológicos y sociales, héroes, paisajes, panoramas históricos y humores varios

⁵⁰⁵

El Paisaje, un ensayo.

En 1933 Atl escribe un ensayo sobre sus conceptos de la pintura del paisaje, a raíz de la exposición de las pinturas y dibujos personales, presentados en el convento de la Merced. En las primeras líneas señala: “Este álbum -que contiene algunas notas de auto-crítica seguidas de un esquema sobre el desenvolvimiento del paisaje y de treinta y ocho ilustraciones- es solamente un comentario de la Exposición”⁵⁰⁶

En un acto de revisión crítica de su tarea artística, justifica:

¿Por qué hago este ensayo?:

Porque siempre hay que empezar de nuevo -porque todo lo que he pintado hasta 1922 - paisajes, retratos, decoraciones, etc. - tiene más el aspecto de rebúsqueda técnica que de formal expresión estética, porque he decidido devenir un verdadero pintor.

Me descargo de los pesados fardos que siempre he llevado sobre mis espaldas, con grande placer ciertamente, y me dispongo a subir la cuesta de la sabiduría que a mí se me figura maravillosa.

Saber, simple cosa, pero sin dimensiones.

⁵⁰⁵ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987, pp. 16-18. “El arte mexicano, encabezado por los muralistas, realiza una contribución esencial en la exaltación del alma popular, aunque es preciso decir que a su manera la tarea nacionalista ya la habían iniciado el Doctor Atl y, aun José María Velasco.”

⁵⁰⁶ Dr. Atl, *El paisaje un ensayo*, México, 1933, p. 1 (Agradezco la generosidad de la Mtra Elena Isabel Estrada de Gerlero por haberme permitido consultar la edición original)

“La verdadera sabiduría -dijo un día Confucio a uno de sus discípulos- consiste en saber que se sabe lo que se sabe y en saber que no se sabe lo que no se sabe”

Yo, después de una centuria de pintar ignoro si sé pintar-por eso este Ensayo-⁵⁰⁷

Después de confesar su insatisfacción con las obras fechadas hasta 1922, ya que sólo han tenido como propósito estudiar e indagar las posibilidades técnicas, menciona la obra titulada *Las nubes sobre las nubes*, ejecutada al acqua-resina, la que “muestra enérgicamente lo que yo podré hacer de aquí en adelante.”⁵⁰⁸

Después de volver a señalar la destrucción que han sufrido sus obras de pequeño o gran formato por descuido personal, o por depredación de terceras personas, considera “que el momento es propicio para ponerme a pintar” Ya que ha mostrado capacidad para realizar “quiméricas empresas de planificación y de explotaciones mineras, podré, en pocos años, subir uno a uno todos los escalones que conducen a la expresión completa de un dado sentimiento artístico”⁵⁰⁹

Para concluir, reitera que él “nació caminante”, de ahí su amor por la naturaleza y por consecuencia su deseo de representarla, y vuelve a transcribir el texto ya conocido, con el que seguramente se sintió identificado a lo largo de su vida, y que seguirá utilizando para definir a la pintura de paisaje:

Esto que acabo de decir muestra que yo no nací pintor.

En efecto, no nací pintor pero nací caminante Y el caminar me ha conducido al amor por la naturaleza y al deseo de representarla.

Pero con el vivir, el amor por la naturaleza se ha acrecentado en mí, los conocimientos crecido, y el deseo de devenir un excelente pintor se ha impuesto ineludiblemente

Paisajes -dirán muchas gentes

Sí señor, paisajes La representación de la naturaleza es una de las expresiones más elevadas del espíritu humano y una de las que han venido más tardíamente a manifestarse integralmente en el campo del Arte.⁵¹⁰

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p 3

⁵⁰⁸ *Idem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, pp 3-4

⁵¹⁰ *Ibidem*, p.4.

Otro de los apartados del ensayo, lo titula *La evolución del paisaje*,⁵¹¹ en él presenta un recorrido por el tiempo, partiendo del paisaje en la antigüedad, del que dice “fue rudimentario e infantil, desde la prehistoria, y a través de todas las civilizaciones, hasta Grecia”⁵¹² Para ejemplo, los artistas de Altamira y de la Dordoña, cuyas representaciones pictóricas fueron exclusivamente zoomorfas.⁵¹³

Tuvo que pasar un largo periodo evolutivo “para encontrar una interpretación lógica de la naturaleza en la historia del arte, necesitamos llegar hasta los palacios imperiales de Roma o a las moradas pompeyanas, donde aparecen reminiscencias del arte de pintar el paisaje en Grecia”⁵¹⁴

Hubo un largo periodo en que el hombre dejó a un lado la representación de la naturaleza, “desde los primeros siglos del Cristianismo hasta el fin de la Edad Media”⁵¹⁵

⁵¹¹ Cfr. Volpi Orlandini, M., et al, *Il paesaggio nella pittura europea dell'Ottocento*, Lithos Editrice, Roma, 1994, p 5. La historia del arte universal reconoce que el género del paisaje dentro de la producción plástica de Occidente, apareció muy tardíamente, hasta finales del siglo XV. Sin embargo fue hasta el siglo XVII, cuando aparece la pintura de paisaje como tema recurrente dentro de la actividad pictórica en las obras de tres maestros franceses romanizados, Poussin, Lorrain y Dughet. Fue pues, hasta el setecientos y el ochocientos, cuando se favorece la pintura temática, que alienta la proliferación de la pintura del paisaje con sus propias reglas compositivas tanto a nivel artístico, como ético. Paralelamente, existieron fenómenos sociales que fortalecieron al género del paisaje: la crítica de arte empieza a ocuparse de sus manifestaciones plásticas, además, de un público que se identifica con el género a través de las exposiciones, y el propio mercado del arte que promueve la obra paisajística; todos estos factores propiciaron una fortuna que ayudó a que proliferara el paisaje dentro de la producción plástica del momento; hasta posesionarse en un lugar preferente con la revolución impresionista [La visión de Atl difiere de los datos aquí consignados, como se puede advertir.]

⁵¹² *Ibidem*, pp. 4-5.

⁵¹³ Dr Atl, FRBN., Ms, Dr Atl, caja 4 b, 12, sin fecha, pp 1-5 “La naturaleza es un fenómeno cambiante, multiforme, cuyos aspectos el hombre primitivo no pudo fijar. Su desarrollo mental no le permitía concretar en una imagen real su propia visión del mundo que lo rodeaba, como había fijado en un perfil convencional la forma de una bestia, semejante a si misma, aunque móvil ”

⁵¹⁴ *Ibidem*, p 6

⁵¹⁵ *Ibidem*, p 7

Después de señalar la obra al fresco de Lorenzetti *El buen gobierno*, en el Palacio Comunal de Siena, “donde el paisaje impera”, no olvida mencionar “los paisajes de grande potencia”, de Paolo Ucello, hasta llegar con las obras de Bellini, Benozzo, el Beato Angélico, Carpaccio, Mantegna, entre otros muchos, y en Holanda, Van Eyck “En Italia los paisajistas -los hombres que no prescindieron del ambiente telúrico para poner dentro de él al hombre- se cuentan por centenares, todos saturados de una poderosa comprensión de un aliento cósmico, de devoción intensa”⁵¹⁶

Después del florecimiento de la pintura de paisaje en las centurias del *Quattrocento* y del *Cinquecento*, viene otro periodo de decadencia a partir de 1600 que se prolonga hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando vuelve a interesar a todos los pintores la representación de la naturaleza, con el impresionismo y el divisionismo:

Una revolución nace en Francia en el campo de la óptica. El paisaje se inunda de luz bajo la influencia de una teoría científica y surgen desde esa época, día tras día, bajo el impulso del mercantilismo contemporáneo o de la furia de singularizarse nuevas escuelas

Es la época de los ismos - y en ella estamos

Las exposiciones se llenaron de bosques, de cerros, de montañas, de marinas, de casas, de casitas, de calles, de nubes

Mal o bien, no hay artista en nuestros tiempos que deje de pintar el paisaje. No se puede prescindir de él. Es ya un goce que forma una parte fundamental de nuestra sensibilidad.⁵¹⁷

Luz en el paisaje.

¿Que es el paisaje? “el paisaje es -para Atl- el vasto escenario del mundo modificado constantemente por la luz, que no puede comprenderse si no es en condiciones muy especiales

⁵¹⁶ *Ibidem*, pp. 7-8. “Pero no fue hasta principios del Renacimiento cuando el paisaje adquirió caracteres de cosa per se, creándose un género especial, vastísimo. Desde entonces las figuras se movieron en un ambiente real. El paisaje ya no es un fondo convencional. Los muros y las telas se cubrieron de arboledas, de rocas, de campiñas, de prados floridos donde bailan los sátiros o un santo hacía un milagro. Y así, desde esa época, el hombre vivió unido a la naturaleza.”]

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 9.

de desarrollo mental ”⁵¹⁸ Con esta definición del paisaje, era previsible que el impresionismo y el postimpresionismo fueran las vanguardias artísticas con las que el pintor se identificó plenamente dentro de su carrera plástica. A lo largo de su primera estancia en Europa (1897-1903) el entonces joven pintor tuvo ocasión de conocer a detalle el divisionismo italiano a través de la pintura de gran formato de Giovanni Segantini, y el impresionismo para su obra de caballete, tendencia con la que realizó su *Autorretrato , al pastel*, premiado con la medalla de plata, en el Salón de París, en 1900.

Encontramos la representación del paisaje mediante formas figurativas que se transforman con los juegos de luz, Atl logra resolver este fenómeno aplicando pinceladas de color. Con ello pretende también comunicar el sentimiento y la sustancia espiritual del sujeto, y así mostrar la identificación y comunión entre la naturaleza y el espíritu de quien la observa, dentro de un acto de misticismo. Sobre esta experiencia creativa y sensitiva las palabras de Atl son contundentes: “El paisaje es el ritmo de ondas que la Naturaleza extiende, tal vez generosamente, donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y de energía.”⁵¹⁹

A esta poética de Atl sobre el paisaje, en la que se entretejen resabios del Romanticismo, se suma la importancia de nuevos estudios científicos sobre la luz y los colores, derivados de las experiencias de Newton, Chevreul, Maxwell, Rood, los que coadyuvaron a una renovación técnica en el campo artístico. Con ello el pintor moderno, como fue el caso de Atl, renuncia al verismo descriptivo, para observar las leyes de los efectos luminosos que transforman el sujeto a pintar, dependiendo de los efectos que se logran con la gradual propagación de la luz: la influencia de los reflejos, los contrastes de luces y sombras, y sus efectos en los cambios colorísticos y volumétricos, dan cuenta de una gama infinita de ideas y sentimientos en quien los observa

⁵¹⁸ *Ibidem*, pp. 5-6.

⁵¹⁹ Antonio Luna Arroyo, *Opus cit*, pp. 134-135

Estas transformaciones lumínicas provocan visiones alegóricas y simbólicas que emanan de los elementos de la naturaleza, pero sublimados en una iconografía que exalta no sólo los valores luminosos, compositivos, espaciales, y dinámicos, sino que además animan al pintor a elaborar un código de ideas, como fue su pintura del Altiplano mexicano, favoreciendo la presencia de los volcanes Popocatepetl e Ixtaccíhuatl, como elementos simbólicos del acontecer nacional. No en vano, en el artículo que intituló *El procedimiento, los utensilios, la manipulación*, en donde desarrolla sus métodos para el dibujo y la pintura, hace un breve relato sobre las exposiciones más importantes que ha tenido a lo largo de su vida; y después de señalar las del extranjero, se refiere a las presentadas en México, entre las que privilegia:

“1921. Diversas exposiciones en pequeños salones y en mi taller

1923. En la ciudad de México, en el Convento de la Merced, con noventa pinturas, ciento ochenta dibujos tonales, hechos casi todos en el Popocatepetl y en el Ixtaccíhuatl, [reunidos] en el Catálogo que hizo la Editorial “Cvltvra” del Ing. Rafael Loera y Chávez”⁵²⁰

La fuerza del dibujo sobre el color.

Como buen conocedor de la historia del arte universal, Atl menciona al dibujo como el medio plástico que utilizó el hombre en etapas remotas para mostrar elementos zoomorfos del entorno natural, para después representar los antropomorfos como muestra de su evolución mental; ya en etapas más avanzadas de su proceso cognoscitivo el hombre se ocupó del paisaje, como la suma de sus capacidades creativas a través de la obra de arte:

El dibujo tiene, pues, una importancia de primer orden en la valorización del poder mental del ser humano. Ha bastado un punzón cualquiera para señalar sobre el muro de una caverna o en la superficie de un hueso la potencia creadora. Por consiguiente, no es necesario inventar ningún procedimiento para dibujar o pintar mejor de lo que hasta ahora se ha hecho. Con los medios de que hasta hoy se ha dispuesto basta y sobra para hacer maravillas, y nunca podrá afirmarse que una pintura o un dibujo son mejores que otras pinturas u otros dibujos

⁵²⁰ Dr. Atl, *El procedimiento, los utensilios, la manipulación*, Los Universitarios, Opus cit, pp 26-27

simplemente porque están hechos con técnicas diferentes, lo que en realidad importa, es dominar esa técnica, cualquiera que ella sea.⁵²¹

Al mencionar como necesidad suprema del artista el dominio de la técnica dibujística, “sea cual fuera”, insiste en la exaltación del arte del dibujo: “Cualquier persona, al pasar revista por las obras de arte que nos han dejado las viejas culturas y las antiguas civilizaciones, podrá observar que la expresión dibujística ha sido la base de todas las manifestaciones pictóricas y que el color es, en la mayoría de los casos, un aditamento.”⁵²²

Como pintor clásico, no deja de reconocer la fuerza del dibujo, sobre el color, que menciona sólo como “aditamento” o complemento, hasta llegar a la pintura veneciana, en la que el color determina el arte de pintar:

Se ha procedido siempre, lo mismo en Egipto que en Grecia o en China o en Italia partiendo de la línea al color, y es necesario llegar hasta los venecianos con Tiziano y Tintoretto a la cabeza, para encontrarnos delante de las primeras manifestaciones en que el tono y no el análisis de la forma, constituyó la base del arte de pintar y de dibujar -tendencia que Velázquez llevó a un grado muy alto y muy personal de perfección y que los impresionistas franceses convirtieron en una escuela a la que dieron su nombre

Es decir, se necesitaron millares de años para que el tono sustituyera a la línea. Porque los venecianos, Velázquez y los impresionistas no son pintores dibujísticos, sino pintores tonales -impresionistas-. Interpretan la naturaleza por tonalidades de claro oscuro o de color, diferentemente de sus antecesores que la interpretaron linealmente.⁵²³

¿Cuál era la solución plástica que propone Atl, dentro de la revolución lumínica impresionista, para el arte del dibujo? El dibujo tonal.

Sobre una superficie blanca -papel, cartón preparado con pintura al temple, una placa de yeso, un muro, todo de textura uniforme más o menos lisa o más o menos rugosa- se extiende y se unta con la muñeca o con la gamuza la cantidad deseada de un tono al gusto del artista; se dibuja con el esfumino de madera hasta donde el artista alcance a dibujar y se refuerza con el carbón o con un lápiz y enseguida se sacan los claros con la goma.

⁵²¹Dr Atl., FRBN, Ms. Dr Atl, caja 1, 16, 5 fs., sin fecha.

⁵²² *Idem*.

⁵²³ *Idem*.

La nueva técnica es simple, y los artefactos que para realizarla se necesitan son muy elementales: un pedazo de gamuza, un esfumino de madera comprimida, una barra de pasta negra llamada pasta PD, una muñeca que contiene polvo negro para estarcir, un carbón y una goma más o menos dura, y el fijativo.⁵²⁴

A manera conclusiva, citaremos un fragmento del documento denominado *Notas para una monografía sobre el dibujo*, en el que reitera la primacía de la fuerza del dibujo

Cabe preguntar -y se ha preguntado muchas veces- ¿cuál expresión es más importante, más potente y más completa en el campo de la pintura, la forma o el color? Yo diría que la forma es definitivamente superior al color, primeramente porque ella encierra una innata, o mejor dicho, de ella se deduce una abstracción esencialmente cósmica que es fundamentalmente geométrica y seguidamente porque la forma habla más directamente al espíritu. La obra más potente que el hombre haya producido en el campo del arte, es puro dibujo, pura forma, la forma real llevada a un grado de evolución geológica superior, a la evolución misma de la naturaleza: la Capilla Sixtina.

El color deja una impresión pasajera diríamos etérea, mientras que la forma impresiona profundamente y su acción es más duradera. Con el color no puede darse una idea completa de la grandiosidad, de la magnitud. La masa de una montaña, las masas de los músculos en acción no podrán expresarse nunca en toda su potencia por medio del color solamente: se necesita la forma y la masa.

A pesar de la identificación que tuvo Atl con el impresionismo, hubiera podido concluir su tratado con las siguientes palabras: *Pictor classicum sum*

Ciertamente, como pintor clásico cierra el círculo creativo, aportando innovaciones técnicas como la "petro-resina" y los atlcolors:

La pintura a la "Petro-Resina" es bien simple. Se muelen los pigmentos con petróleo y una resina adecuada, y sobre una superficie blanca, preparada al temple, se pinta como a la acuarela o al fresco, sin usar blanco. En seguida se van engrosando las capas hasta obtener la calidad o el tono que se busca, y encima se trabaja con los Atl-colors, obteniendo óptimos resultados: gran transparencia, ricas calidades y una seguridad completa en todo lo que concierne a la no alteración de los colores.⁵²⁵

Los Atl-colors están hechos con la fórmula de la encáustica griega, pero convertida en una barrita dura que pinta. Esa fórmula se compone de resinas, cera y el pigmento. Fundido y molido el conjunto, se hace la barrita y se usa en forma superponiendo capas, las que siempre están secas. Así se obtiene una gran riqueza de materia, solidez y potente luminosidad. Pueden usarse sobre cualquiera superficie seca: papel, cartón, tela áspera, madera, cemento, etc, a condición de que la superficie que recibe el color no sea blanda ni flexible. Pueden usarse también sobre pinturas al óleo, a la acuarela, al temple o al fresco, con resultados sorprendentes.⁵²⁶ (Fig. 45)

⁵²⁴ *Idem.*

⁵²⁵ *Idem.*

⁵²⁶ *Idem.*

El dibujo oriental.

En la obra citada *El paisaje un ensayo*, el Dr. Atl hace mención de los grandes dibujantes chinos y japoneses, -citados a manera ejemplar- quienes eligieron preferentemente la representación del paisaje en su obra plástica, así como en las decoraciones de los instrumentos musicales, o bien sobre planchas volumétricas acondicionadas para tal fin ⁵²⁷

Sin duda fue el dibujo oriental otra línea artística de la que abrevó el Dr. Atl para su obra dibujística. Sólo que para referirnos a los conceptos que emitió el pintor sobre esta influencia, transcribiremos lo que plasmó en una carta que escribió, treinta años después de la publicación del ensayo antes citado, al *The National Palace Museum*, y al *Central Museum*, con objeto de que se le permitiera reproducir diecinueve paisajes de sus colecciones, para incluirlos en el proyecto bibliográfico *El hombre ante el paisaje*, que no alcanzó a concluir. En este documento, se puede apreciar un juicio mucho más reflexivo y maduro, del que emitió en 1933, en el que precisa las causas de su profundo interés por estudiar el paisaje oriental, a través de las obras dibujísticas de los grandes maestros chinos:

Fueron los chinos, alrededor de 600 d.C. los que sintieron profundamente y expresaron con elocuencia el espíritu, la esencia y las formas de la Naturaleza como no lo había hecho nadie antes, ni se ha hecho después.

¿Cuál es la causa que originó la aparición del paisaje pintado en el Imperio medio? La filosofía taoísta como motor espiritual, y la prodigiosa habilidad manual del artista que llegaba al campo del arte provisto de una técnica que le proporcionaba la práctica secular de la caligrafía ejercitada en la forma de escribir ⁵²⁸

Después de señalar someramente los datos biográficos sobre su formación artística y cultural, precisa su gran amor por la naturaleza:

Sin ser un pintor taoísta como los grandes paisajistas chinos del 600 al 900, y sin tener tampoco su talento y su habilidad, poseo un grande amor por la naturaleza en cuyo seno he vivido larguísimas temporadas desde que yo era un niño ⁵²⁹

En el índice del proyecto bibliográfico, agrega datos sobre su concepción del paisaje oriental:

⁵²⁷ Dr. Atl, [*El paisaje, un ensayo*] *Opus cit.*, pp. 9-10.

⁵²⁸ Dr. Atl., FRBN, Ms. Dr. Atl, caja 9, 42, 4 fs., 31 de enero de 1962

En China nació el paisaje, es decir la naturaleza como valoración. Ya desde el siglo II o III hay atisbos, pero se advierte todavía incertidumbre, y ciertos convencionalismos. Se necesitó llegar hasta el periodo T'ang 618-907, para encontrar por primera vez en el desarrollo de las civilizaciones una interpretación, al mismo tiempo realista y espiritual de la naturaleza. Yo considero a Li-Ssu-hsün y a su hijo Li-Chau-Tan como los primeros paisajistas que aparecieron en el mundo.⁵³⁰

La pléyade de grandes pintores de paisaje que vino después, durante toda la dinastía T'ang pueden considerarse como los grandes intérpretes del mundo visible, todos siguiendo aquel admirable principio del filósofo: "El Arte no es la copia de la Naturaleza, sino la interpretación de la naturaleza". Los paisajistas chinos, hasta en los periodos de decadencia, después de sus contactos con Occidente y posteriormente, durante 6 siglos hasta Chiang Kai-Chek nunca se han apartado de esa pintura.⁵³¹

Queda claro la identificación que tuvo Atl con la pintura oriental, que se debe al reconocimiento intelectual y técnico de sus artistas por elegir el paisaje como sujeto de su arte, pero también menciona como un elemento esencial, su capacidad por interpretar en sus formas y en su "espíritu" los paisajes naturales.

El método.

Con el deseo de formar una escuela decide publicar su método de pintura: "Someraamente conocidos los procedimientos para dibujar y pintar, conviene explicar cómo ejecuto los grandes y pequeños paisajes, porque creo que el conjunto de mi modo de operar puede interesar a más de un artista, y constituir la iniciación de una escuela de pintura."

⁵²⁹ *Idem.*

⁵³⁰ Michel Sullivan, *Arte chino y japonés*, en *Las Bellas Artes*, vol. 9, Grolier Incorporated, Milán, 1969, pp. 39-51. "Los dos pintores Li Ssu-hsün (651-716) y Li Chao-Tao (activo hacia 670-730), padre e hijo, están considerados tradicionalmente como los fundadores de un estilo decorativo de pintura de paisaje, conocido como *ch'ing-lü-pai* (azul, verde y blanco) o *chin-pi shan-shui* (oro y verde azulado), que se convirtió en la base de lo que podríamos llamar estilo de palacio de la Dinastía T'ang. El origen del estilo en verdad procede del tiempo de las Seis Dinastías, e incluso antes, cuando frecuentemente se refería a la pintura como *tan-ch'ing* (rojo y azul) indicando ésto que una técnica basada en fuertes contrastes de colores ya había existido en ese tiempo."

⁵³¹ Dr. Atl., FRBN, Ms. Dr Atl, caja 9, 42, 4 fs., 31 de enero de 1962.

Sobre el tema a pintar nos narra que en sus largas caminatas deja que el paisaje lo atrape a él, hace un dibujo rápido, que le servirá de base para conceptualizar su pintura, la que realizará ayudado por su memoria dentro de un lapso variable, para terminarlo con los atl-colors después de varias semanas :

Por principio de cuentas, yo nunca salgo “a buscar un paisaje”: siempre dejo que el paisaje me busque a mí, que se eche violentamente sobre mi sensibilidad. Me detengo ante esa sensación, mejor dicho, ante ese estado que me produjo la sensación, lo analizo rápidamente y hago un esquema en blanco y negro, también muy rápido. Ambas cosas, con raras excepciones, no duran más de diez minutos.

Con el esquema o apunte, y lo que guardo en la memoria, empiezo el paisaje inmediatamente, o después de un mes o de un año - la sensación prístina perdura sin debilitarse por largo tiempo. Dejo punto menos que completo el trabajo y lo abandono durante dos o tres semanas, al cabo de las cuales lo termino definitivamente usando los Atl- colors (Fig. 46)

Si bien Atl se deja atrapar por el paisaje en un acto de “proyección sentimental” (o *Einführung*), muy acorde con la poética romántica e idealista, también se ayuda de los avances tecnicocientíficos de la óptica y de la fotografía, para dar término a sus composiciones pictóricas; aunque el pintor precisará en múltiples ocasiones las limitantes del arte fotográfico:

La Fotografía ha inundado al mundo de paisajes. Pero en el terreno del arte la fotografía del paisaje ha fracasado a pesar de las placas pancromáticas y de los filtros de colores.

Es precisa, justa de tonos, amplia, todo lo ve. Le falta, sin embargo, algo-ese algo que solamente pueden producir los dedos movidos por el espíritu.

La Fotografía se aproxima más a la verdad cuando hace un retrato, y llega, hay que confesarlo con grande satisfacción, a lo sublime cuando reproduce los misterios del espacio, pero nunca ha expresado la vida de las cosas.⁵³²

Se reconoce la capacidad de la fotografía para aprehender la faz del retratado, o bien el horizonte natural, los tonos, la amplitud, “todo lo ve” y registra, “llega a lo sublime cuando reproduce los misterios del espacio”, sólo que -advierte- no es capaz de “reproducir la vida de las cosas”, y aquí encuentra el pintor la superioridad de su oficio, a través de la fidelidad para imitar la vida de la naturaleza. Por ello, aunque jamás aceptó ni por escrito ni verbalmente haber utilizado los recursos fotográficos, el análisis comparativo entre sus paisajes y el

⁵³² Dr. Atl, [El Paisaje...] *Opus cit*, p. 10

material fotográfico, además de la colección de postales que se custodian en su archivo personal evidencia que, si bien se “dejaba atrapar por el paisaje” en un acto de religiosidad y misticismo, también ayuda a su memoria con el registro del gran angular fotográfico para llevar a cabo la mimesis en su obra de paisaje

La fotografía en la obra del pintor impresionista fue un recurso técnico del que se auxilió para captar las escenas naturales bajo una nueva perspectiva, creando planos espaciales con rigurosas construcciones geométricas, que permiten representar de manera sintética el movimiento y el espacio. El uso de la fotografía en Atl para diseñar las estructuras espaciales de sus paisajes, y aprehender los juegos lumínicos en sus composiciones, así como el movimiento, tiene antecedentes históricos en el impresionismo francés, en cuya poética los artistas identificados con esta tendencia artística se ocupan por reconquistar el espacio bidimensional, creando perspectivas asimétricas, y puntos focales para acentuar el movimiento dentro de la composición.

Fue pues, la invención de la maquina fotográfica, así como la influencia de la estampería japonesa difundida en Europa a partir de 1854, con la apertura de los puertos japoneses al comercio internacional, y la célebre inauguración del almacén “La Puerta China” en París, en 1862, cuando los pintores impresionistas como Degas, Monet, Manet, además de Gauguin, Van Gogh y Cézanne, adoptan un nuevo sistema de figuración: la perspectiva asimétrica, la ampliación de las zonas espaciales, y el uso de la línea sintética para representar el espacio y los elementos corpóreos, con el fin de aprehender aquellas facetas del mundo real que escapan al ojo humano.⁵³³

Fue el caricaturista y fotógrafo Nadar, seudónimo de Felix Tournachon, (1820-1910) quien propagó el uso de la fotografía en el arte impresionista. Agudo retratista, sumó sus esfuerzos científicos para fotografiar el magnesio bajo tierra en las catacumbas de París, e hizo tomas

⁵³³ Carlo Bertelli, “La fotografia interlocutrice dell’opera d’arte”, en *L’Impressionismo*, Fratelli Fabbri Editori, Milán, 1976, pp. 56-59

espaciales que hicieron historia a bordo de un globo aerostático. Sin embargo, la aportación más sobresaliente a la pintura impresionista la hizo Nadar con sus retratos fotográficos, en los que revolucionó las convenciones tradicionales, colocando al retratado sobre fondos neutros para hacer resaltar sus cualidades psicológicas. A esta influencia recibida por los impresionistas, se debe sumar la propia obra fotográfica de Nadar que sirvió como fuente iconográfica para la creación pictórica, tal es el caso del famoso retrato al aguafuerte de Baudelaire ejecutado por Manet, a partir de una fotografía de Nadar de 1865. Degas fue otro pintor que usó de la fotografía para representar los movimientos nerviosos del caballo a galope, y escenas cotidianas en la escuela de danza, y del mundo circense. El propio Cézanne revolucionó los conceptos artísticos de la época, creando superficies plásticas sustentadas en estructuras geométricas, con recursos estilísticos que le permiten conjugar todos los elementos compositivos, dentro de una perspectiva asimétrica, a través de pinceladas planas, “constructivas”⁵³⁴

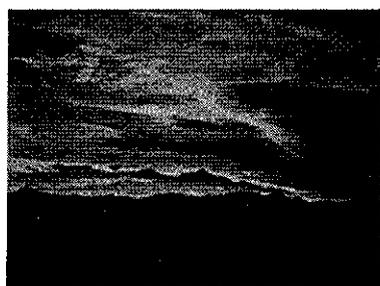
De ahí que, no debe de extrañar, que Atl se haya valido de los recursos técnicos de la fotografía, y de la estampa, para estructurar sus composiciones espaciales con una fuerte connotación simbólica, y construir su retórica nacionalista a través del género del paisaje.

No es nuestro interés en esta obra hacer el catálogo *in extenso* de las obras pictóricas del Dr. Atl a lo largo de su vida, pero sí hemos considerado pertinente señalar los grandes grupos temáticos en los que se ocupó el pintor, con el propósito de analizar su propuesta plástica: sus recursos conceptuales y formales, y sus innovaciones técnicas, para detectar sus aportaciones más notables en el campo del arte en México. Pero interesa mostrar sobre todo el uso de la fotografía para resolver la concepción espacial de la obra pictórica, aspecto que no ha sido estudiado hasta el momento (Figs. 45-53)

⁵³⁴ Cfr. *Idem*.



Fig. 45.- *Nubes sobre los valles*, (ver fig. 1).
Fotografía anónima. (Imágenes comparativas).



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 46.- *El Izta desde el Popo, 1932,*
atlicolors sobre masonite,
88X155 cm.
Col. Particular.

El interés de Atl por retratar los paisajes volcánicos tiene un doble significado: cómo hombre de la modernidad elige el tema recurrente de los volcanes derivado de un legítimo interés de carácter científico por adentrarse en el tema de la vulcanología, que lo llevará a culminarlo con el proyecto del Parícutin, pero además, elige los volcanes que circundan al valle de México con el fin de darle una connotación específica de carácter simbólico, al ser el espacio que rige la vida política, económica y social de la República, dentro de un sistema centralizado que tiende a fortalecer la vida institucional para garantizar una exitosa economía de mercado, el diseño de proyectos sociales de carácter populista, bajo el control de un partido único que comienza a fortalecerse, todos estos elementos definen el periodo histórico de la década de los treinta.

Estos factores históricos, Atl los representa a través de masas pictóricas colocadas dentro de una perspectiva multidimensional con la que amplía los espacios visivos, con ejes focales que logran atraer la mirada del espectador hacia las zonas luminosas, que concibe y refuerza con el uso de los atlicolors. Los elementos intangibles con los que se pretende definir a la "mexicanidad", Atl lo resuelve con vigorosos macizos rocosos y montañosos para mostrar la fortaleza de la retórica nacionalista acorde con el discurso oficial. La zona volcánica y el firmamento ocupan los ángulos superiores de la composición, y tienen una connotación específica que el pintor retoma de la poética romántica: la movilidad de las nubes que representan el tiempo que transcurre dentro de la historia, se interpreta a través de recursos estilísticos para asirla y eternizarla.



Fig. 47a.- *Amanecer en la montaña,*
atlcolors sobre cartón,
79.5 x 120 cms.
Col. Museo Regional de Guadalajara, INBA.



Fig. 47b.- Fotografía anónima.
En esta fotografía se pueden observar rastros de color en el ángulo superior izquierdo, por lo que se supone que Atl la colocó sobre el caballete.



Fig. 48a.- *El Popo desde Tlamacas*,
atcolors sobre masonite,
120 X 155cm.
Col. Banamex.



Fig. 48b.- El Popocatépetl Tlamacas. Fotografía de I. González (postal).

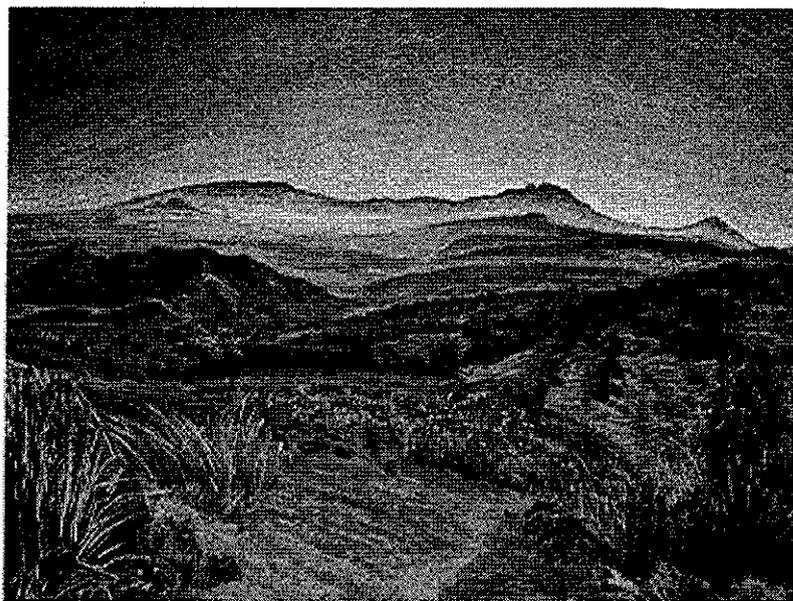


Fig. 49a.- *Vista del Valle de México hacia Xochimilco, 1956,*
técnica mixta sobre celotex,
71 x 103 cms.
Col. Particular.



Fig. 49b.- Fotografía anónima.

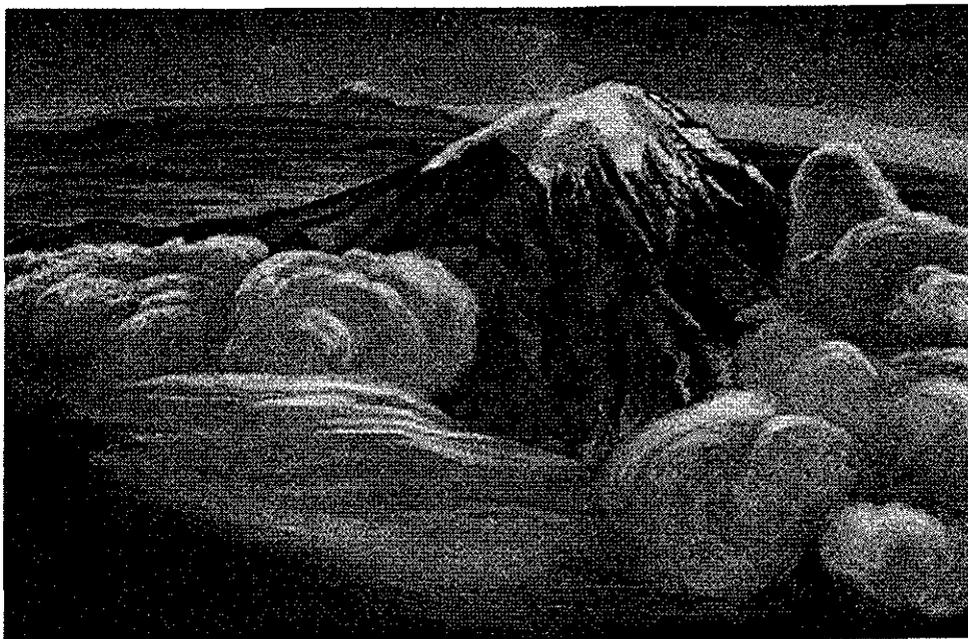


Fig. 50a.- *El Popocatépetl, la Malinche y el Pico de Orizaba,*
técnica mixta sobre masonite,
120 x 245 cms.
Col. Centro Cultural Cabañas, Gobierno de Estado de Jalisco.



Fig. 50b.- Fotografía anónima.



Fig. 51a.- *Popocatepetl*,
técnica mixta sobre masonite,
112 x 84 cm.
Col. Particular.

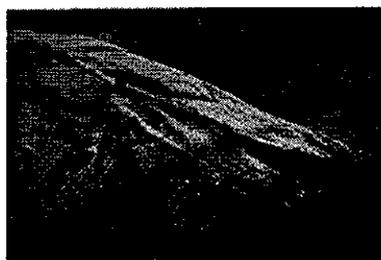


Fig. 51b.- Fotografía anónima.

274-H



Fig. 52a.- *Cráter y Vía Láctea*, 1960,
técnica mixta sobre masonite,
120 x 182 cm.
Col. Particular.

TE IS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 52b.- Fotografía del interior del cráter del Popocatépetl , foto de I. González, (postal).



Fig. 53a.- *Boca del Volcán*,
técnica mixta sobre masonite,
107 x 160 cm.
Col. Particular.



Fig. 53b.- Fotografía de la boca del volcán desde el avión.

La revista *América*: cultura y arte .

En los años veintes las revistas de carácter literario y artístico fueron incrementadas notablemente por los propios intelectuales y artistas del momento, quienes las eligieron como medios de difusión para analizar diversos tópicos de la cultura nacional. Frente a esta tendencia, Atl no se queda atrás y funda en enero de 1926 su propia revista: *América. magazin*, de tiraje mensual, impreso en los talleres de la *Editorial Cvltvra*, con 32 páginas de textos e ilustraciones. Desde el primer número los organizadores y editores anunciaban que la revista "contendrá artículos de los miembros de la Liga [de Escritores de América] sobre ciencias, cuestiones sociales, arte, literatura, etc."⁵³⁵

El objetivo fundamental era unir a los pueblos americanos -desde Alaska hasta Cabo de Hornos- al través de su cultura y de sus artes. Así, rebasando el espíritu bolivariano, el Dr. Atl lanza en el primer número el programa editorial.

La Liga de Escritores de América se funda:
 para establecer el contacto entre todos los escritores del continente
 para editar y difundir sus obras
 para reunirlos en una coalición de combate
 para transformarlos en lo que deben ser -en factores primordiales del progreso
 para poner en el campo de las actividades humanas la fuerza
 del pensamiento de los hombres de América, del que sólo han
 brotado esporádicos chispazos.
 Sacar a la luz del día las obras sepultadas en el silencio de los escritorios
 - difundir las ideas de los hombres que han estudiado los problemas sociales
 -propagar la belleza por medio de la palabra
 - llevar a la conciencia colectiva la solución de los problemas humanos
 -enarbolar el libro como una bandera
 - es nuestro programa ⁵³⁶

En las líneas precedentes se advierten los lineamientos que rigieron a la revista, cuyo objetivo fundamental era crear una red de comunicación estrecha entre los escritores de América,

⁵³⁵ *América, Magazin mensual Órgano de la Liga de Escritores de América*, Director Gerente: Dr. Atl, T. I, número 1, Editorial Cvltvra, México, D.F., 1o de enero de 1926 (Agradezco la generosidad del Sr. Carlos Pellicer, quien me permitió consultar su archivo hemerográfico.)

⁵³⁶ *Ibidem*, s/p

quienes con su obra impresa coadyuvarían a la transformación y al cambio de las sociedades americanas, hacia “la modernidad”.

La presentación del programa inicial concluye con un planteamiento matizado por la utopía y el romanticismo, elementos afines y recurrentes en todas las empresas que encabezó a lo largo de su vida el director de la revista. “Fuerzas extrañas [los europeos] han extraído de la oscuridad del subsuelo del nuevo Continente el oro y el petróleo -nosotros haremos brotar de las concavidades del cerebro de las gentes de América la luz que ha de ir iluminando una por una las conciencias de los olvidados. El libro realizará esa obra”⁵³⁷

Además de enarbolar esa proclama, Atil precisa los puntos organizativos con los que se pretendía crear un amplio entramado que fuera reflejando el pensamiento de “la Liga de Escritores de América”.

Otro de los puntos sustantivos contenidos en el primer número son los *Antecedentes de la Liga de Escritores de América*, la que se remonta a octubre de 1914, cuando se fundó una Confederación “de carácter esencialmente revolucionario, de la cual formaron parte, obreros, militares e intelectuales”, iniciativa que se vio frustrada debido a los movimientos militares de la revolución Constitucionalista. En 1915, se agruparon en esa Confederación Revolucionaria que tenía su sede en Veracruz; y, en 1916 se reunieron un grupo de escritores y artistas alrededor del órgano periodístico *Acción Mundial*, sin embargo debido a la crisis política por la que atravesaba el país nuevamente, la iniciativa se vio frustrada hasta 1921 en que se intentó realizar un “Congreso Nacional de Escritores, tentativa que fracasó por falta de aliento”.⁵³⁸

“La idea de agrupar a los Escritores de América seguía vibrando en la atmósfera, y en octubre de 1925 los señores Rubén M. Campos, Luis Castillo Ledón y Luis Rosado Vega expusieron delante de un grupo de amigos reunidos en el Museo Nacional de Arqueología, las

⁵³⁷ *Idem*

⁵³⁸ *Idem*

posibilidades de llevar a cabo lo que en tantos años de lucha no había podido verificarse y lanzaron un llamamiento a los escritores mexicanos”⁵³⁹

Esta iniciativa vio sus frutos al año siguiente, con la fundación de la Liga de Intelectuales “El Comité acordó ampliar la iniciativa de los señores Campos, Castillo Ledón y Rosado Vega y redactó el manifiesto... el Comité Central Organizador está dispuesto, y está en posibilidad de llevar a cabo una obra que es de capital importancia para el desenvolvimiento integral de la vida de las Naciones del Nuevo Mundo: la expansión del pensamiento americano”⁵⁴⁰

Se redacta la proclama entre los miembros del Comité Central Organizador de la Liga de Escritores de América,⁵⁴¹ y como puntos esenciales se incluye:

- 1o - El establecimiento de Comités en todas las Ciudades de América
 - 2o - La reunión de un Congreso Intercontinental formado por los representantes de los Comités.
 - 3o - Establecemos desde luego, en la Ciudad de México, un Comité Central para organizar un tribunal Inter-Americano que juzgue de los actos de usurpación de los poderes públicos, desautorizando sus actos ante todos los gobiernos del mundo
 - 4o - Hacemos un llamado a los estudiantes, obreros, e intelectuales para adherirse a esta protesta.
- Por el Comité Patriótico Nicaragüense: Dr Pedro José Zepeda, Gral S Sediles
 Por “La Patria Grande”: Alejandro Sux
 Presidente de la Liga de Escritores de América: Dr Atl.⁵⁴²

Los datos sobre la organización de la revista fueron ampliados en el segundo número, en el que se anunció la estrategia para ponerse en contacto con los intelectuales de América: “Inmediatamente después de cimentar nuestro Comité Central en la Ciudad de México y de asegurar por tiempo indefinido la publicación de nuestro Magazin, nuestra labor se ha

⁵³⁹ *Idem.*

⁵⁴⁰ *Idem.*

⁵⁴¹ *Idem.* “El Comité Central Organizador: Luis Castillo Ledón - Ing. Valentín Gama - Santiago R de la Vega - José Gamboa - Prof. Isaac Ochoterena - Ing. Joaquín Gallo - J. Jesús Romero Flores - J. Jesús Zavala - Manuel Becerra Acosta - José Luis Velasco - Francisco González Guerrero - Manuel Toussaint - Lic. L. Sánchez Pontón - Prof. Alfonso Cornejo - José Ugarte - L. Rosado Vega - Catalina D. Erzel - Dolores Bolio - Dr. Atl, Presidente

⁵⁴² *Ibidem*, T. I, número 2, febrero de 1926, s/p.

desarrollado en el sentido de organizar los Comités de Cuba y de la América Central y de ponernos en contacto de manera rápida con hombres representativos de los intereses intelectuales de América”⁵⁴³

Esta información general sobre la revista, se complementa con un artículo de Alejandro Sux, publicado en *El Universal* del 5 de febrero de 1926, y reproducido también en el segundo número de *América*, con el título de *Antecedentes de la Liga de Escritores de América*:

Con América en la mano y el cielo en los ojos, hice un viaje hasta la opalina Lutecia, donde hace catorce años, este mismo Atl y yo, creamos, por la primera vez el Movimiento Internacionalista Intelectual que vuelve a renacer en México, tierra de todas las iniciativas. En Europa, durante la Guerra Mundial, Atl transformó su *Action D'Art*, en *La Revolution Mexicaine*, inmediatamente que las noticias sobre lo que estaba pasando en su patria, le orientaron respecto de los ideales inspiradores. Yo abandoné mi Ariel para marchar a los frentes aliados, en donde creí que se combatía por la libertad ⁵⁴⁴

Resulta pues, que el proyecto editorial *América* extiende sus raíces hasta los años de 1911-14, cuando Atl vivió en París y se asoció con colegas pintores, y entusiastas poetas y literatos para fundar el periódico *Action D'Art*:

Y un día, no sé cómo, en la modesta imprenta del italiano Salivetti, en un barrio de apaches, nos encontramos: Antonio Bernardo, el Doctor Atl, Fernán Félix de Amador, Zérega Fombona, Ricardo Pérez Alfonseca, André Colomer, Paul Dermée... ¡no sé cuántos más! Y tampoco sé cómo quedó fundada la Liga Internacional de Escritores y Artistas, con un órgano de lucha y propaganda en castellano: Ariel, y dos en francés: *L'Action d'art* que se publicaba en París, y *En Marge*, que se editaba en Bruselas...

Hoy nace en México *América*, órgano de la Liga de Escritores Americanos, que desconoce las fronteras lingüísticas. Atl está al frente de esta Liga, y yo conozco a Atl. La lucha intelectual que iniciamos en París en 1912, no para encerrar a los intelectuales “oficiales” en un Comité que será, a la postre, cómplice de las potencias que mangonean en la Liga de las Naciones, sino para abrirlas de par en par las puertas de la libertad individual, vuelve a iniciarse en México, en 1926 ⁵⁴⁵

Su contenido.

En el primer número, Atl abre la sección titulada *Síntesis Plástica Mexicana*, donde expone a manera de paradigma visual dos ejemplos artísticos que resumen diversos periodos de la

⁵⁴³ *Idem*

⁵⁴⁴ *Idem*.

Historia de México: con la primera imagen queda representado el pasado remoto precolombino, a través de la escultura monumental de la Coatlique, (sic) con una breve explicación al pie de la fotografía, que testimonia el criterio del editor frente a la obra: “representación de la muerte y de la vida esculpida por las manos de un pueblo sanguinario y místico en un peñasco de lava - piedra trágica símbolo de la angustia humana, magnífica y terrible como un misterio que se escudriña”⁵⁴⁶

La segunda, mucho más próxima y sentida para el proyecto mestizo posrevolucionario, y también para el propio autor, es la fotografía de “La cúpula”, -sin hacer referencia a ninguna en especial- presentada como: “la síntesis colonial- primera expresión concreta del espíritu de la nueva raza nacida del contacto del indio con el español”⁵⁴⁷

Después de glosar en torno a la Revolución Mexicana, y encontrar un campo fértil para “un intenso desarrollo de las actividades intelectuales”, concreta: “no somos escritores ibero-americanos- somos escritores americanos”

En el segundo número dedica un artículo a la “Acción contra el usurpador de Nicaragua: General Chamorro”; e incluye una nota sobre “Los niños en las exposiciones públicas de pintura”, al mencionar a las Escuelas Libres de Pintura; lanza la iniciativa de crear un Diccionario Mexicano; promueve “La conquista del mercado americano”, refiriéndose concretamente a la difusión del libro en el mercado estadounidense; y abre un espacio de concursos para los que escriben, los que pintan, y para los niños; cierra la edición con una caricatura de José Clemente Orozco, con la leyenda “Mulas más piores me he echado”, caracterizando a diversos personajes de la heterogénea sociedad mexicana⁵⁴⁸

De los artículos antes enunciados, cobra importancia particular *Los niños en las exposiciones públicas de pintura*,⁵⁴⁹ en el que se reseña la experiencia pedagógica de los niños pintores de

⁵⁴⁵ *Idem.*

⁵⁴⁶ Dr. Atl, *Ibidem*, T I, núm. 1, 10 de enero de 1926, s/p.

⁵⁴⁷ *Idem.*

⁵⁴⁸ *Ibidem*, febrero de 1926, núm. 2

⁵⁴⁹ *Idem.*

las *Escuelas libres de pintura*, exhibidos en los corredores y salones de la Escuela de Bellas Artes. Sobre los primeros resultados de estos talleres infantiles, tocó prologar al Dr. Atl el catálogo de la *Primera exposición de las escuelas de pintura al aire libre*, en agosto de 1925, de la que precisa que “la primera Escuela Libre de Pintura se organizó en Santa Anita en 1913. Alfredo Ramos Martínez la ideó, y en medio de innumerables dificultades la implantó y la hizo progresar rápidamente”, ahora su enseñanza ha proliferado en las escuelas de Churubusco, Ilálpam, Xochimilco y Villa de Guadalupe. Plenamente identificado con el método de enseñanza, exalta las cualidades plásticas de los niños mexicanos: “profundo sentimiento del color; grande vigor en el dibujo y una armonía total, violenta a veces, a veces suave, pero dominando siempre como manifestación esencial del sentimiento artístico de estos niños pintores”⁵⁵⁰ (Fig 54)

En la reseña que hace Atl en la revista *América* sobre la segunda exposición infantil, alude a esa primera experiencia en el Palacio de Tolsá:

Quando se abrió la segunda muestra de los trabajos de los escolares de Ramos Martínez y de los profesores Revueltas, Díaz de León y Vera de Córdoba, el público ya estaba preparado y acudió con mayor interés que el año pasado. La exposición se dividió en dos partes: la primera que comprendía los trabajos de la Escuela de Bellas Artes hechos bajo el criterio semi-académico, semi-adormilado de los viejos maestros, carente de interés bajo todos los puntos de vista y teniendo al mismo tiempo algunos importantes *paneaux* decorativos salidos de los talleres de Ortega, entre los cuales sobresalían vigorosamente dos grandes proyectos de decoración, un panel al carbón y algunos hermosos paisajes de un valor tonal muy justo y de una gran poesía telúrica.⁵⁵¹

Si bien con el paso del tiempo Atl sigue repudiando los trabajos de la Academia, y no lo oculta, rescata los proyectos decorativos y los “hermosos paisajes salidos del taller de Ortega”; sin embargo, con lo que el pintor se identifica y por ende juzgar con verdadero entusiasmo, será la obra pictórica de los talleres infantiles: “El mérito de la grande obra que ha emprendido Alfredo Ramos Martínez estriba en haber comprendido que los niños mexicanos nacían artistas... Todos los niños de México dibujan y pintan con grande intuición

⁵⁵⁰ Dr. Atl, catálogo: *Primera exposición de las escuelas de pintura al aire libre*, Palacio de Minería, Universidad Nacional de México, México, 1925, pp 5-9

⁵⁵¹ Dr. Atl, revista *América*, Opus cit, número 2, s/p.



Fig. 54.- El Dr. Puig (a la extrema izquierda), el Dr. Dumás (en el centro) y el Dr. Pierre Janet, hablando con algunos de los pequeños alumnos de las Escuelas Libres de Pintura. En América, Magazín mensual, México, no. 1.

del volumen y del color, y sus producciones están en el plano de las verdaderas obras de arte.”⁵⁵²

Tal era el entusiasmo de Atl, que cita las palabras del doctor Janet coincidiendo con su apreciación; aunque las causas de la observación del científico francés tengan un objetivo diverso, como se podrá constatar:

El eminente psicólogo, Doctor (Pierre) Janet, paseando delante de las obras de estos pequeños, expresaba su asombro ante la belleza de las obras exhibidas, diciendo que jamás había visto trabajos de semejante empuje y de tan vigoroso carácter, salidos de las manos de los niños”⁵⁵³ Concluye el reportaje con una fotografía del “Dr Puig, del Dr Dumás, y del Dr. Pierre Janet, hablando con algunos de los pequeños alumnos de las Escuelas Libres de Pintura”⁵⁵⁴

La anterior experiencia pedagógica fue sin duda de alta estima para el entonces titular de la secretaría de Educación Pública, Dr. JM Puig Casauranc, quien retoma el tema, a manera ejemplar, para señalar los nuevos caminos del proyecto educativo del callismo, presentados en la introducción de la revista *Forma*, datada en octubre de 1926; donde, además de referirse al

⁵⁵² *Idem*.

⁵⁵³ Pierre Janet, *Psicología de los sentimientos*, Fondo de Cultura Económica, Fondo 2000, México, 1997, p. 6 El Dr Janet visitó México en 1925, para dictar un curso bajo el tema “Psicología de los sentimientos”, que se programó para conmemorar los 15 años de la fundación de la Universidad Nacional de México Cfr Pierre Janet, *De la angustia al éxtasis I y II*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 179-213: El interés de Janet por acercarse a conocer la mentalidad del niño, responde a su propio ejercicio profesional por determinar las fases evolutivas de la psique. Así, en el capítulo titulado “El orden jerárquico de las tendencias”, describe *la psicología de la conducta; las tendencias psicológicas inferiores:* “Ese grupo de operaciones intelectuales elementales que hizo nacer los símbolos, el lenguaje, la memoria, es uno de los más importantes y de los más difíciles de estudiar; constituye la transición entre la conducta animal y la conducta humana ” El que refiere sobre *las tendencias medias*, analiza “*al lenguaje incongruente*; se le puede encontrar en ciertos imbéciles, en los débiles mentales, en los primitivos, en los niños Más adelante veremos que esta fase corresponde al “egocentrismo” que Piaget describe entre niños de tres a seis años que hablan en medio de los demás sin preocuparse de si los otros los escuchan, sin esperar ninguna respuesta y que hacen una especie de “monólogo colectivo” Por último, *las tendencias superiores:* “La actividad reflexiva, superior sin duda al asentimiento inmediato, no está toda en el espíritu: ciertamente es sobrepasada por actividades psicológicas superiores”

⁵⁵⁴ Dr. Atl [*Revista América*], *Opus cit*, t 1, núm 2, s/p.

arte infantil, en sus primeras líneas defiende de manera entusiasta al arte popular: “fuerza creadora y fantasía artística que después de tres siglos de obscuro silencio siguen arrancando al peón y a la india de su miseria y de su abyección por el arte manifestado en la tilma de leve gracia, en el jarro dorado, en la jícara de colores perfectos, en el petate policromo, que son, en la choza lejana, como una nota clara de seguridad y de esperanza.”⁵⁵⁵

Cabe pues la reflexión de que, tanto el arte de los niños, como el arte popular producido por una “población infantil”, metafóricamente hablando, cobraban importancia dentro del discurso oficialista, afectado por sueños cosmopolitas, que se buscaban imponer de manera artificial en un México eminentemente rural y analfabeto

Nos encontramos, pues, frente a un juego de contrarios, ya que para Pierre Janet la pintura de los niños en los talleres al aire libre, era un encuentro con la “mentalidad primitiva”; espacio que le permitía escapar fugazmente del laberinto de la modernidad europea, para comprobar sus tesis evolutivas sobre la psique. Por el contrario, para Puig Casauranc las reformas educativas tenían como objeto, conducir a la población mexicana por los caminos de la modernidad y de la civilidad

Fenómeno similar se aprecia en los comentarios de John Dewey⁵⁵⁶ en relación con los mencionados talleres infantiles -citado también por Puig Casauranc en las líneas introductorias

⁵⁵⁵ J.M. Puig Casauranc, *Forma*, 1926-1928, facsimilar, Fondo de Cultura Económica, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, 1982, vol. I, octubre 1926, núm. 1, p. 1. “Así se ha conservado en nuestro país, de generación en generación, como un fuego sagrado, esta prístina capacidad de producir belleza real. Aletargada por largos años, vivida en otros, bárbaramente combatida por el mal gusto afrancesado del siglo diecinueve, hoy que el gobierno de la revolución, en una clarinada nacional, quiere unificarnos en lo que más tenemos de fuerza creadora para integrar una patria, la voz de nuestra raza ha respondido. Ayer apenas, una pequeña exposición de cuadros pintados por niños indígenas admiraba a M. Paul (sic) Janet, y la propia exposición, llevada a Europa por el Director de la Escuela de Bellas Artes, provoca hoy los más calurosos elogios de la crítica.”

⁵⁵⁶ *Idem*. Cita J.M. Puig Casauranc a John Dewey: “en un comprensivo estudio de lo que él llama el *renacimiento* educativo de México, observa que los dibujos ejecutados por los niños en las escuelas rurales del país son superiores en ingenuidad, en fuerza expresiva y en calidad artística a los que producen las escuelas de

de la revista *Forma*- como un acierto dentro de las renovadas políticas educativas del México del momento, exaltando la ingenuidad y la fuerza expresiva de los trabajos allí elaborados, los que gozan de una sana independencia “del industrialismo en el arte”

La arquitectura religiosa rural.

Retomando el análisis de la revista *América*, Atl dedica en el número 3 el primer artículo a las artes populares en México, con el tema “La arquitectura religiosa rural”, y comienza a desarrollar el tema con una escueta clasificación:

Los productos de la Arquitectura Popular pueden dividirse en dos grandes series:

A - La Arquitectura Rural propiamente dicha, es decir, aquella que comprende los tipos de las pequeñas y grandes iglesias de los pueblos y de los campos, construidos y decorados por anónimos artesanos, verdaderas obras de improvisación, hechas casi siempre sin plan preconcebido.

B - Las manifestaciones del ingenio popular realizadas en las grandes iglesias de las ciudades-fachadas, torres, cúpulas, grandes ornamentaciones interiores, etc.- que llevan el sello inconfundible de cada región de México.”

Atl remite al lector a los cinco volúmenes de *Iglesias de México*, trabajo patrocinado por la Secretaría de Hacienda, donde se muestran “algunas curiosísimas expresiones plásticas del sentimiento popular, especialmente lo que se refiere a la cúpula”⁵⁵⁷

la ciudad, como que aquéllos se hallan libres de la malsana influencia, inevitable en éstas; de los malos modelos y del industrialismo en el arte”

Cfr. Guy Avanzini, *La pedagogía en el siglo XX*, Narcea, S A. Ediciones, España, 1987, p. 194 Opinión que coincide con sus teorías pedagógicas, ya que para Dewey “Los conceptos sólo poseen para él el valor de instrumentos capaces de realizar el medio. De ahí puede deducirse el lugar principal que otorga, en su pedagogía, a la noción de experiencia: transacción activa entre el sujeto y su entorno. La educación se definirá, pues, lógicamente, en términos de situaciones que permiten el acrecentamiento sistemático del proceso de experiencia, cosa que no ocurre en ningún caso, según Dewey, en la educación tradicional”

⁵⁵⁷ Dr. Atl, *América, magazin mensula*, tomo I, México, D F. marzo de 1926, número 3, p. 15 Cfr. Dr. Atl, [Las artes populares.]*Opus cit*, pp. 221-222 “Panegírico de las Iglesias. Alberto J. Pani, Secretario de Hacienda, cultor de las Artes, y mi viejo amigo, tuvo la idea de que alguien clasificase, contase y pusiese en valor, literaria y gráficamente las iglesias de México, y le pareció acertado nombrarme para ese trabajo. Definir los estilos de la Colonia y establecer su valor artístico e histórico constituyó la base de la obra que el ingeniero Pani me encomendó, pero comprendí que mi cultura y mi temperamento no alcanzaban a

Y, concluye: “la arquitectura religiosa en México tiene una enorme importancia bajo el punto de vista social y artístico. Las Iglesias rurales forman tal vez el más interesante conjunto dentro de la grande manifestación arquitectónica, cuyo nacimiento se inició en las primeras décadas del siglo XVI y cuyo desarrollo alcanzó un grado casi fabuloso al terminar el siglo XVII y al principiar el XVIII”⁵⁵⁸

La pintura contemporánea en México.

Aunque Atl quiso darle a la revista *América* un carácter continental, el número 3 lo dedica casi íntegramente a la cultura y al arte mexicanos, y cierra la edición con la sección *La pintura contemporánea en México*, en la que presenta dos de los murales de Diego Rivera, realizados en los patios de la Secretaría de Educación Pública: *El Tianguis*, y el *Viernes de Dolores*,⁵⁵⁹ donde se incluye al indígena, dentro del esquema social posrevolucionario, acentuando su marginalidad y anonimato, en dos actividades básicas de su diario acontecer: el comercio y la fiesta, ya que, en el primer mural son pocos a los que se les distingue el rostro, mientras que en el segundo sí se advierte con mayor nitidez los rostros de las mujeres que se encuentran en un primer plano, aunque la mayoría de los protagonistas de la escena son representados como la masa anónima, sin conciencia histórica, homologando a la “bola”, a la que hiciera referencia Mariano Azuela en su novela *Los de Abajo*. Esta interpretación del indígena, refleja la manera en que se concebía la presencia del indio en el periodo de la “reconstrucción

llenar todos los postulados del programa, puesto que yo no soy un historiador, y hube de recurrir a la ayuda de dos estudiosos muy competentes: el Sr Manuel Toussaint y el Sr Ing J R Benítez, y así la obra “Iglesias de México”, en seis volúmenes, apareció bastante completa.

Primer volumen de Iglesias de México - Está dedicado exclusivamente a la cúpula. La cúpula es en las iglesias de México el ornamento supremo y el más típico. ”

⁵⁵⁸ Dr. Atl, [Revista *América*, núm 3], *Opus cit*, pp 15-16

⁵⁵⁹ *Ibidem*, pp. 20-21

nacional”: seres sin conciencia histórica, que tenían que fundirse con el criollo para consolidar el proyecto mestizo de los gobiernos posrevolucionarios, durante la década de los veinte.

Dentro de la misma sección: presenta la obra titulada *Soldados y soldaderas*, de José Clemente Orozco, pintura al óleo de pequeño formato, cuya explicación al pie de la imagen, no deja duda del discurso descalificador, con el que se narraba en forma visual la participación de los grupos indígenas en el movimiento revolucionario: “Estos soldados y soldaderas, son una verdadera síntesis de esa milicia popular que hemos visto desfilar a través de la solemne grandeza del ambiente mexicano. Caminan como empujados por una grande inconsciencia que los lleva hacia la fatalidad sin horizonte”⁵⁶⁰

Esta categórica definición de la presencia indígena en los pasajes de la historia posrevolucionaria, ejemplifica la tajante marginación del discurso oficial, -del que Atl se convierte en vocero- hacia los grupos étnicos que aún no se han integrado en las propuestas de los grupos dominantes, quienes persiguen el mestizaje en dos niveles, tanto en el racial como en el cultural, bajo una falsa premisa: la “unidad nacional”; de ahí que se les condene a un “camino fatal sin horizonte”⁵⁶¹

“El Señor del Hospital” en *Forma*

La única colaboración que tuvo Atl en la revista *Forma*,⁵⁶² dirigida por Gabriel Fernández Ledezma, fue el artículo titulado *Los retablos del señor del Hospital*, en el que transcribe el texto publicado en el catálogo *Las artes populares en México* (1922)

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁶¹ Cfr Alicia Castellanos Guerrero, y Juan Manuel Sandoval (coords), *Opus cit*, p 18 “No obstante el principio de su inclusión a condición de su disolución a través del mestizaje, es una forma de expresar la incompatibilidad de sus diferencias culturales con las de un “nosotros”, otra manera de establecer la relación superioridad-inferioridad”

⁵⁶² Itzel Alejandra Rodríguez Mortellaro, *Una crónica del arte en el México callista La revista Forma (1926-1928)* Tesis de licenciatura: “Una revista de gran calidad que durante la segunda mitad de los veinte dedicó sus páginas exclusivamente a reseñar las artes plásticas fue *Forma Revista de artes plásticas*, editada por la

Sólo que, en este artículo el autor inicia refiriéndose a la conveniencia de presentar “el estudio de los productos de la inteligencia popular, a meras monografías”, ya que facilitaría presentar las cualidades de las diversas ramas artesanales ⁵⁶³

Ya entrando en el tema, Atl tiene un cambio cualitativo frente a la percepción del exvoto o retablo, ya que hace notar que en Salamanca encontró un gran número de pequeñas pinturas votivas de calidad, dedicadas a:

un Cristo famoso, un Cristo de madera, del tamaño natural, pintado de negro, con un cendal blanco y coronado de espinas blancas, vibrante de tragedia y de una plasticidad *cinquecentesca*. Son casi todos estos retablos de muy pequeños tamaños y pintados en hoja de lata -pocos en tabla- Tienen la peculiaridad, en su mayoría, de marcar una tendencia al retrato, retratos muy elementales, pero con mucho carácter, no sólo en la fisonomía sino en las actitudes. Poseen, además, una grande vivacidad de color y algunos, especialmente los de un pintor que debe haber sido muy popular a juzgar por el gran número de sus obras guardadas en la pequeña capilla donde se exhibió durante largos años el Crucificado milagroso ⁵⁶⁴

Como se puede apreciar, Atl concede ahora mayor reconocimiento a la pintura popular religiosa, a través de la serie de retablos con la imagen del Cristo, ya que en las referencias que hace de la edición de 1921, y que vuelve a citar en *Forma*, sus juicios son muy críticos con los retablos populares: “No me fue posible, por más investigaciones que hice, encontrar el nombre de este pintor cuyo estilo se diferencia inmediatamente entre los millares de retablos colgados en las paredes del templo. Es un pintor simplista, espontáneo, con una visión del color muy característica en las obras del Bajío -azules luminosos combinados con tonos oscuros de azul profundo y rojos chinos” ⁵⁶⁵

Después de hacer esta breve descripción de la serie de retratos anecdóticos, con la referencia del Cristo de Salamanca, Atl transcribe textualmente el capítulo VI de la primera edición del catálogo *Las Artes populares en México*, dedicado al *Arte religioso*, en donde se advierte la nostalgia de un México bucólico y eminentemente provincial que paulatinamente desaparece

Secretaría de Educación y publicada de octubre de 1926 al año de 1928. En ésta se promovía el grabado, la escultura, la arquitectura, la pintura y las artes populares. En ella colaboraron los más importantes exponentes del arte nacional, así como los teóricos más notables y, aunque limitada, tuvo difusión internacional.”

⁵⁶³ Dr. Atl, [*Forma*] *Opus cit*, pp. 119-122.

⁵⁶⁴ *Idem*

⁵⁶⁵ *Idem*.

frente al proceso del industrialismo: “Las manifestaciones del arte popular religioso, tan abundantes hasta la mitad del siglo pasado, son muy escasas actualmente. El industrialismo internacional ha sustituido las ingenuas e interesantes obras del sentimiento indígena con cromos baratos, con medallas acuñadas por millones y con esculturas policromas fabricadas en Barcelona”⁵⁶⁶

Atl externa también su empatía con la tradición, pero sobretodo se advierten las finas redes de su pensamiento conservador, hasta diferenciar los iconos religiosos que se originan en la Nueva España, y que dan cuenta de las preferencias devocionales locales respecto de las importadas dentro del proceso modernizador: “Las divinidades del cielo católico, multiplicadas por el maquinismo contemporáneo, han destronado las típicas “Trinidades”⁵⁶⁷ grabadas en madera e iluminadas con vivos colores, las medallas producto de la orfebrería de Puebla y Oaxaca, los rosarios hechos por las monjas exclaustradas y todas aquellas imágenes sagradas y todos aquellos objetos del culto que tenían un sabor de fe sencilla y respetable”⁵⁶⁸

A manera de paradigma del arte religioso popular, cita: “los ex-votos, que se conocen generalmente con el nombre de retablos, y son en general, obras pictóricas de un grande interés por su increíble ingenuidad y porque representan, más que ninguna otra manifestación, la fe popular”⁵⁶⁹

Sobre los recursos estilísticos de las pinturas de pequeño formato, marca su distancia, y los describe con profundo sarcasmo: “El asunto representado, las coloraciones del cuadro, la perspectiva, las actitudes de los personajes, todo es de un absurdo que *mueve a risa*. La

⁵⁶⁶ *Idem*

⁵⁶⁷ Cfr. Jaime Cuadriello, La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes, en *México en el Mundo de las Colecciones de Arte*, T. 1 Nueva España, Editorial Azabache, México, 1994, p. 267 “En el siglo XVIII la Santísima Trinidad quedó asociada de modo decisivo al tema de la “creación del alma” de la Virgen de Guadalupe tanto en las desmedidas escenas de un “taller celestial” como en su posterior coronación en los momentos de su Asunción gloriosa”

⁵⁶⁸ Dr. Atl, *Opus cit*, p. 62 [Forma, p. 121]

⁵⁶⁹ *Ibidem*, pp. 62-63 [Forma, p. 121]

misma leyenda está escrita en un lenguaje bíblico, y generalmente es una contradicción del hecho representado”⁵⁷⁰

Cabe hacer la reflexión, sobre la forma de apreciar esas pinturas, ya que si bien había una intención por revalorar las artes populares, queda claro que los ojos de quien las describe, están colocados en estratos culturales de aparente elitismo, ya que al acercarse a las manifestaciones vernáculas, le *mueven a risa*, por “infantiles” y “contradictorias”.

Al describir la identificación que el pueblo de México sentía por los retablos, Atl nos permite ver también su propia visión sobre los protagonistas del movimiento armado:

Durante ese mismo periodo los soldados de las diversas facciones que se disputaron el poder, despojaron a las iglesias de sus reliquias, y muy especialmente de las imágenes pequeñas y de los retablos. El revolucionario que peleaba contra el clero, contra la iglesia, por sugestión o *porque no sabía contra quien peleaba*, seguía siendo profundamente religioso y profundamente católico. Después de saquear una iglesia se llevaba las pequeñas imágenes al cuartel o a su casa para encenderles una vela o hacerles un tríduo o encomendarles la protección de la familia.⁵⁷¹

Queda explícito que la inconsciencia del pueblo mexicano en la lucha armada lo inducía también de manera irreflexiva a refugiarse en un “sentimiento religioso de este pueblo que pasó sin transiciones, de Huizilopochtli al Sagrado Corazón de Jesús,”⁵⁷² frase implacable que dejó a un lado, en el artículo para la revista *Forma*.

Esta visión peyorativa de Atl sobre la pintura de pequeño formato elaborada por manos artesanales, contrasta con la opinión de Diego Rivera en el texto *Los retablos son hoy por hoy la verdadera pintura mexicana*, publicado en la revista *Azulejos*, y reeditada por el propio Atl para la segunda edición del catálogo *Las artes populares en México* ⁵⁷³

La pintura de pequeño formato presenta para Rivera, soluciones estilísticas propias, que permiten entablar una analogía con las mejores expresiones del arte universal de todos los tiempos. “Las más inesperadas analogías se suscitan en nuestro espíritu: los maestros del

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 63 (Las cursivas son de la autora de este trabajo) [*Forma*, 121]

⁵⁷¹ *Idem*, [*Forma*, p. 122]

⁵⁷² *Ibidem*, p. 64.

siglo XIV y principios del XV, el aduanero Henri Rousseau y en cierto modo el Oriente y los frescos de Chichen-Itzá: todos los esfuerzos hechos con ingenuidad, fervor y buena fe.”⁵⁷⁴

Resulta sorprendente que exista tal disparidad de opiniones entre Rivera y Atl, ya que ambos trabajaron en íntima convivencia con las vanguardias europeas que se desarrollaron en las décadas de entre siglos, y cuyos postulados teóricos se fundamentaron, precisamente, en la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos.

En esa búsqueda, los artistas vanguardistas vuelven sus ojos al pasado clásico -a manera de ejemplo, el “novecentismo catalán”-⁵⁷⁵ o bien, rescatan de la pintura europea del *Trecento* y del *Quattrocento*, elementos formales que les permiten nuevas soluciones plásticas. Como paradigma de esta revolución artística, Rivera cita a Henri Rousseau, quien crea un código

⁵⁷³ Diego Rivera, *Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana*, en *Azulejos*, enero, 1922, T. I, núm. 5. México, pp 22-26.

⁵⁷⁴ Dr. Atl, [Las artes populares] *Opus cit*, 2a. edición, vol II, p 93

⁵⁷⁵ Enric Jardí, *El Novecentismo Catalán*, Aymá, S A Editora, Barcelona, España, 1980, pp 11-53.

De las diversas corrientes vanguardistas que rescatan el clasicismo, menciono particularmente el movimiento del “Novecentismo catalán”, término acuñado por Eugeni D’Ors, que agrupa a una generación de artistas preferentemente catalanes, en torno a las primeras décadas del presente siglo, cuyos postulados teóricos convergen en la exaltación de la Grecia clásica, la identificación con el arte italiano, en suma “el mediterraneanismo”. “Equivalente a clasicismo en su sentido de armonía, de equilibrada proporción, de paisaje hecho a la medida del hombre, o si se quiere, de interrelación entre espacio geográfico, sus habitantes y las obras de aquellos ”

[Resulta particularmente sugestivo, para el tema que nos ocupa, ya que sus promotores se interesan por no hacer distinciones entre las artes “nobles” con las “menores”] Precisión teórica que fue publicada en la revista “Vell i Nou”, en 1916: “ No hay que decir que, para nosotros, las artes no tienen categorías, y que las cinco matronas de la simbología académica no presidirán jamás los exclusivismos de nuestra redacción. Al revés, sentimos una instintiva preferencia por todas aquellas artes hasta ahora denominadas “menores”, “aplicadas”, “industriales”, etc , etc , que han sido postergadas a una más baja dignidad, siendo ellas, al fin y a la postre, las que acompañan al hombre en la vida y determinan el carácter de las cosas que nos rodean a lo largo de nuestra cotidiana existencia ”

Este texto fue firmado por la redacción de la revista, para apoyar de manera directa a la Escola Superior de Belles Arts, con una renovada orientación. Sin duda Diego Rivera durante su estancia formativa en Europa, se

pictórico que construye mediante la ruptura de los cánones academicistas, posibilitando así nuevas propuestas estilísticas con la abolición de la perspectiva, creando espacios pluridimensionales y atemporales, además del uso de una libertad colorística; recursos que le permiten recrear lo real, a través de nuevos esquemas narrativos

Rivera va en cambio, más allá, no sólo valida la búsqueda de nuevas formas expresivas en el pasado artístico europeo, sino que vuelve sus ojos al arte de Oriente,⁵⁷⁶ se acerca a los frescos de Chichen-Izá, cuyas soluciones espaciales, y pictográficas posibilitan nuevos recursos plásticos; pero lo más relevante es que Rivera concede al retablo, además de sus innovaciones plásticas, la paternidad de la pintura moderna mexicana, dentro de un nuevo esquema discursivo sobre “lo mexicano” y la cultura nacional

Con el propósito de fundamentar su tesis, Rivera analiza una serie de retablos de la iglesia de la Soledad, en la ciudad de México, denominada *Los milagros de la Virgen de la Soledad*, cuyos clichés fueron cedidos por la revista ilustrada *Azulejos*, para ser reproducidos en el catálogo⁵⁷⁷

El primer elemento que Rivera analiza es la libertad expresiva del pintor popular -“libre de la estupidez académica”- para representar de manera virtual el dinamismo, con recursos formales que aprehenden el momento fugaz del acontecimiento⁵⁷⁸

La observación, libre de estupidez académica, ha hecho que el volumen de un tranvía virando rápidamente sobre una curva de los rieles se modifique y siga el movimiento de ésta y que los objetos que están detrás, muros, rótulo de una tienda, se sumen a la sensación y siguiendo el

enriqueció de las diversas propuestas vanguardistas; sus frecuentes estancias en España le posibilitaron conocer el “Novecentismo catalán”

⁵⁷⁶Cfr. González Alcantud, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Editorial Anthropos, España, 1989, p. 76.

⁵⁷⁷“La apreciación occidental del Oriente desde las artes plásticas, desde la pintura fundamentalmente, podemos dividirla en dos fases: la de los pintores orientalistas desde la expedición napoleónica hasta finales de siglo, y la de la pintura simbolista en ese mismo período de finales del XIX. Sobre el orientalismo pictórico influye necesariamente la literatura de tal signo y el exotismo dieciochesco ”

⁵⁷⁷ Dr. Atl, [*Las artes populares en México*] *Opus cit.*, 2a. edición, vol. II, p 95

⁵⁷⁸ *Ibidem*, pp 108-109.

ritmo se vuelvan curvos mientras otro rótulo análogo, para acentuar y llevar al máximo el contraste, permanezca derecho, recto, delineado de la manera más precisa posible. Y la actitud de la víctima del accidente que el cuadro representa y la de la implorante, traducen plásticamente el hecho y el estado de ánimo, no por descripción sino por dinamismo; [Rivera no sólo revalúa al pintor popular en el ámbito artístico, sino también científico] aquí las experiencias de profesionales y las aseveraciones de hombres de ciencia están corroboradas por la producción de un espíritu ingenuo y libre que ha pintado impelido por un móvil profundo y directo.”⁵⁷⁹ (Fig. 55)

Con la temática que priva en la serie se pueden advertir las tensiones que se generan entre el mundo rural y el urbano, tensiones que también refleja el proceso de modernización que impulsa las vías rápidas de locomoción, como es la del ferrocarril, que enfrenta y arrolla a la tradicional vida campestre; fenómeno representado por la multiplicidad de atropellamientos que testimonian los retablos “Allá, la pesantez del tren del ferrocarril que atraviesa decididamente el cuadro, lento, terrible, todo hecho de formas definidas, grandes y rectas, mientras que en el medio una pequeña convulsión de formas y colores va a ser hecha añicos”⁵⁸⁰ (Fig. 56)

Rivera centra su atención, más que en la temática del retablo, en los elementos formales que validan su expresión artística, tal es el caso de la rica gama colorística que utiliza el pintor popular para conformar sus volúmenes compositivos “En otro, un accidente de carreta en un camino real, de una coloración saturada, rica, intensa, llega a la expresión trágica únicamente por el ordenamiento de las masas, su organización y su disciplina rítmicas”⁵⁸¹ (Fig. 57)

El análisis del retablo en el que se representa “al preso en medio de la celda”, posibilita nuevamente a Rivera hacer la analogía entre la pintura de pequeño formato con las obras de los primitivos italianos del *Duecento* y del *Trecento*, las que fueron una fuente de inspiración para diversos movimientos vanguardistas; tal fue el caso de la Pintura Metafísica, que recobra la

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 93.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, pp. 93-94

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 93



Fig. 55.- Colección de los retablos de la Virgen de la Soledad

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

NO DEBE
REPRODUCIRSE

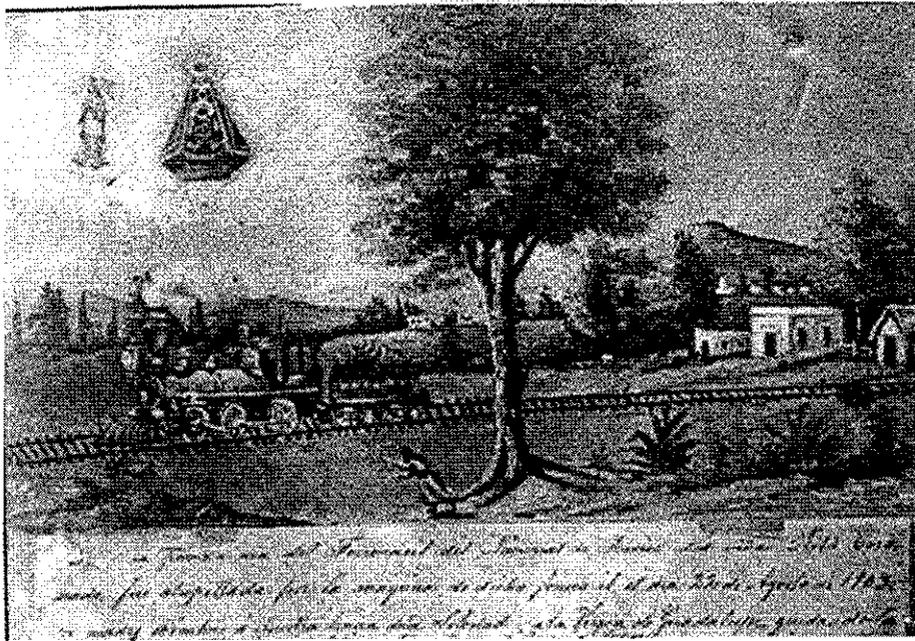


Fig. 56.- Colección de los retablos de la Virgen de la Soledad



Fig. 57.- Colección de los retablos de la Virgen de la Soledad

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

tradicción italianizante para desarrollar sus conceptos teóricos y crear nuevas formas expresivas, alrededor de la segunda década del siglo veinte:⁵⁸²

El preso en medio de la celda; entonaciones en gris acero, azul-gris y blancos, de una justeza, pureza y nitidez espantosas, en grandes y tranquilos tonos a plano nos recuerdan ciertas entonaciones de Calvarios después del descendimiento en ciertas ramas de las escuelas italianas hacia el siglo XIII y XIV, la época de mayor intensidad, en que la expresión del color llega a su mayor acción y en que ni una sola cosa anecdótica, ni claro obscuro de falso dramatismo, nada, fuera de las relaciones de tono y de los grandes silencios, transcribe la sensación de frialdad, vacío y opresión.⁵⁸³ (Fig. 58)

Si al analizar el texto sobre los retablos hemos tocado las vanguardias, es porque la revaloración de la pintura vernácula mexicana, surge precisamente como resultado de la experiencia europea de Rivera, en la cual los movimientos vanguardistas en su búsqueda formal valoran las expresiones artísticas que provienen del “exotismo” finisecular.⁵⁸⁴

⁵⁸² Cfr Olga Sáenz *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.

Sobre el interés de los pintores vanguardistas por buscar nuevas formas expresivas en el pasado clásico, Alberto Savinio lo define de manera elocuente: “Clasicismo que, por supuesto, no es regreso a formas antecedentes, preestablecidas y consagradas por una época transcurrida: sino logro de la forma más apta para la realización de un pensamiento y de una voluntad artística; la cual no excluye de ninguna manera las novedades de expresión, más bien las incluye, hasta las exige” Así mismo, dentro de los movimientos vanguardistas hubo la tendencia de recuperar las enseñanzas de las escuelas primitivas italianas, tanto entre los artistas italianos como en los extranjeros, como es el caso de Rivera: “Nosotros que nos sentimos hijos no indignos de una gran estirpe de constructores (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, etcétera), -declara Carlo Carrá- siempre hemos perseguido figura y términos precisos y corpóreos hasta cuando todos en Italia se dispersaban acariciando las nieblas azul-violetas del impresionismo” Sobre el mismo tema Savinio precisa: “Los mejores pintores franceses, los más completos, los únicos que cuentan y adquieren una importancia histórica -Poussin, Ingres, Cézanne, Renoir- han sabido presentir los peligros a los que los empuja la deficiencia de su raza, y han remediado ésta aprovechándose de una aplicación inteligente de su arte en el arte italiano” Sin embargo, no todas las vanguardias tuvieron una actitud abierta frente al arte popular, tal es el caso de Carrá en su etapa Metafísica: “No podemos admirar la ingenuidad de los salvajes, ni soportar la de los “artistas populares”

⁵⁸³ Dr. Atl, [*Las artes populares en México*] *Opus cit.*, 2a edición, vol. II, p 94

⁵⁸⁴ Cfr. Karen Cordero, “Retablos, exvotos y pintura religiosa popular del siglo XIX: el coleccionismo en Estados Unidos”, en *México en el Mundo. De las colecciones de arte*, Ed. Azabache, México, 1994, pp. 143-177 “En cambio Rivera, recién llegado de su larga estancia en París, recupera el exvoto desde la perspectiva de



Fig. 58.- Colección de los retablos de la Virgen de la Soledad

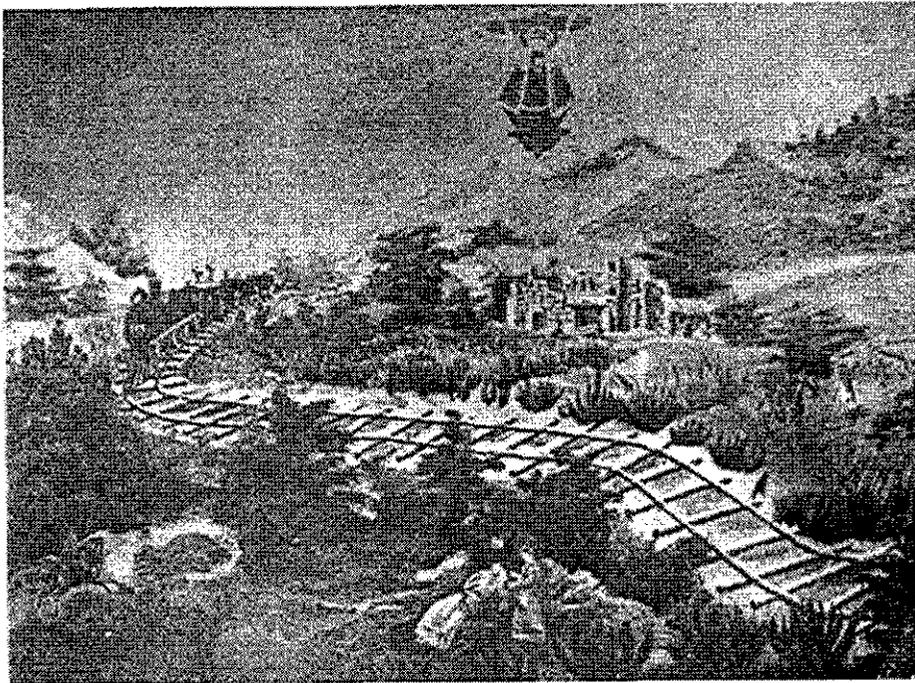


Fig. 59.- Colección de los retablos de la Virgen de la Soledad

Plenamente convencido de los valores plásticos de los retablos populares, Rivera llega a la exaltación plena tanto del artista popular, como de su arte, en la descripción analítica del titulado *Ataque al tren*:

Delante del ataque al tren, casi gritaríamos la obra maestra! si no fuera porque las pinturas del pueblo están más allá de las obras maestras. Y, sin embargo, el que pintó ese cuadro fue o es un Pintor de los de mayúscula, aunque sólo lo haya sido una sola vez en su vida para testificar ese milagro de Nuestra Señora de la Soledad, de su talento y de su raza expoliada y no entendida ni por los que de ella salen a la semicultura, que aquí creen autorizados a la dirección de las cosas y al desprecio de todo lo que es belleza y carácter propio ” (Fig 59)

Para enfatizar su desprecio por aquellos que fijan sus parámetros analíticos en modelos extranjerizantes, expresa su repudio de manera categórica: “ abominables monos, “changos” criados en peluquería americana, y trastienda de modista francesa, cervecería filosófica alemana y escuelas más o menos importantes, desprecian lo popular y genuino sin ver que allí está lo realmente general. Tienen razón, la estupidez siempre fue internacional ”⁵⁸⁵

Paradójicamente, Rivera prosigue el análisis formal de la obra, fiel apegándose a los parámetros críticos utilizados en la Europa vanguardista: “En esta pintura del ataque al tren hay color rico, materia grasa y generosa que se conserva transparente y sin pesadez, ordenamiento lógico de los centros de interés en perfecto equilibrio y jerarquía dentro de la unidad y ¡qué gran estilo! Sobre el cielo de un poniente dorado, raro y sin banalidad, las pequeñas siluetas de los defensores del tren, de una justeza de valor y de movimiento, admirables ”

Y para no dejar de hacer la analogía con la Grecia clásica, como pintor vanguardista, enfatiza: “Los grupos de atacantes dentro del paisaje, en una coordinación absoluta con él, y ese grupo central de mujeres de tal elevación de estilo, *que se piensa en las tragedias desarrolladas a lo largo de los frontones griegos en la época viril que los señores profesores llaman arcaica.* ”

Y, cierra el análisis, sin dejar de hacer referencia al arte universal: “Todas las características de las grandes composiciones murales están en estos pocos centímetros cuadrados de lienzo, la

la vanguardia europea, actitud coherente con el interés que sus colegas rusos en Montmartre manifestaron por la pintura, el grabado y las artesanías populares de su país como fuente de inspiración del arte contemporáneo.”

perfección de oficio en las cabecitas de las figuras que miden apenas unos cuantos milímetros, es increíble”⁵⁸⁶

Pero Rivera no sólo establece la analogía, con las obras de los artistas de épocas remotas, también relaciona los valores intrínsecos de los retablos con obras paradigmáticas del vanguardismo contemporáneo:

En realidad esto es plenamente lo que se llama obra de arte completa y es natural, la pureza, la fe en la realidad de lo maravilloso, el amor y el desinterés, enseñan a todo, inclusive a servirse de la expresión plenamente abstracta, de la “pintura pura” de los modernos, como en esa maravilla que es el enfermo en un cuarto de ladrillos; con esos móviles se llega a todo inclusive a la sinfonía de color, volumen giratorio, claridad aérea, forma en plenitud, viviente en un medio transparente como en ese “retablo” de la madre enferma que hace pensar directamente en el viejo Renoir, el inmortal, al que Picasso llamó el Papa de la pintura⁵⁸⁷

Rivera analiza así el retablo o el exvoto con la mirada del artista vanguardista y cosmopolita, que absorbe los parámetros teóricos de los movimientos artísticos europeos para aplicarlos al estudio de la pintura vernácula mexicana: así, el retablo está “libre de la estupidez, académica”; entabla la analogía con “los frontones griegos en la época viril que los señores profesores llaman arcaica,” sumándose al interés de las vanguardias por recuperar el clasicismo; la exaltación de la pintura primitiva italiana como “la época de mayor intensidad” artística; la adopción de signos que proceden del arte oriental y de la pintura precolombina, como herencia del Romanticismo europeo.

La experiencia europea de Diego Rivera, favorecía la inclusión de las artes populares como generadoras de nuevos lenguajes formales, recurso plástico que se sumaba al movimiento cultural de corte nacionalista que estaba en proceso de consolidación. Todos estos elementos motivaron una rica reflexión sobre el retablo o el exvoto mexicano, como el elemento generador de la pintura mexicana posrevolucionaria, y sus propuestas teóricas marcaron sin duda un parteaguas en la crítica contemporánea, que alentaría nuevos estudios, con criterios

⁵⁸⁵ Dr Atl, [*Las artes populares en México*]. *Opus cit*, 2a edición, vol. II, p. 94.

⁵⁸⁶ *Idem*

⁵⁸⁷ *Ibidem*, pp 94-95.

renovados sobre el arte popular, en general, y sobre el retablo en particular.⁵⁸⁸ (Figs 60 y 61) Encontramos, pues, dos puntos de vista opuestos frente a un mismo elemento artístico: mientras para Diego, el retablo popular es generador de la pintura mexicana contemporánea, para Atl no sólo se le dificulta identificarse con la pintura popular, sino que el sujeto artístico “le mueve a risa”

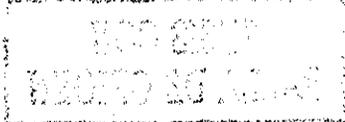
El arte popular mexicano, en *L'Art Vivant*..⁵⁸⁹

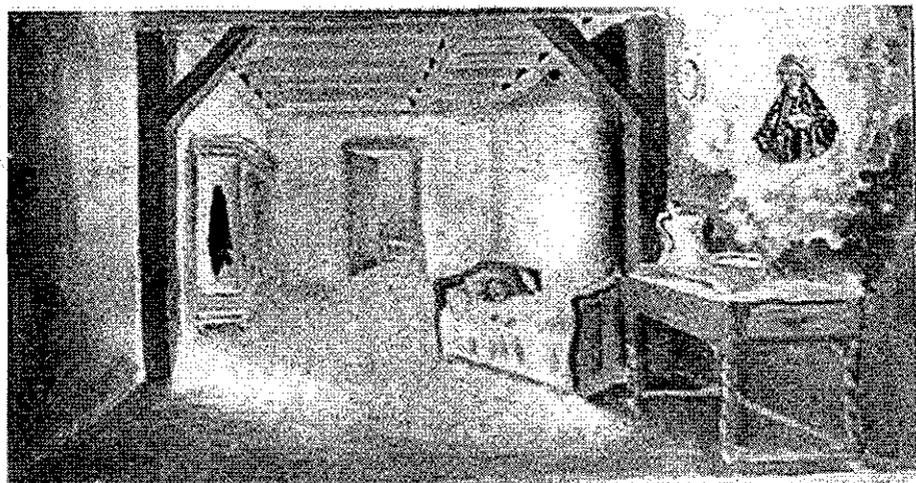
Con el ánimo de difundir las características del arte mexicano más allá de nuestras fronteras, en el número 22 del 15 de enero de 1930, el Dr Atl, Jorge Enciso y Roberto Montenegro, entre otros, envían sus colaboraciones a la revista francesa *L'Art Vivant*, en la que difunden algunos tópicos de carácter artístico, tanto de los periodos novohispano, como moderno y contemporáneo: “Fuentes mexicanas”, “El Ultrabarroco”, “Las Escuelas al Aire Libre” Pero no podía faltar una colaboración destinada a difundir las artes populares mexicanas en la que el Dr. Atl sintetiza en unas cuantas cuartillas su pensamiento y su sentir frente a las artes vernáculas; líneas extraídas casi de manera textual del mencionado catálogo *Las artes populares en México*.

Atl hace referencia a la importancia que tienen las industrias manuales en los países que no han tenido un gran desarrollo, como es el caso de México, al que equipara con China y con Japón Después, explica las causas por las que el arte vernáculo tiene importancia dentro de la vida cotidiana de las comunidades productoras, además de exaltar sus características formales. Todo ello incide dentro de la definición de “cultura nacional” Advierte el autor de los peligros del maquinismo, que desterrará a las seculares artes manuales, cuyas raíces culturales se ubican en las civilizaciones azteca y tolteca

⁵⁸⁸ Cfr. Diego Rivera, “Los retablos: verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano”, publicado en *Mexican Folkways*, Directora: Frances Toor, Director de Arte: Diego Rivera, vol. 1, núm 3, octubre-noviembre de 1925, pp 7-12

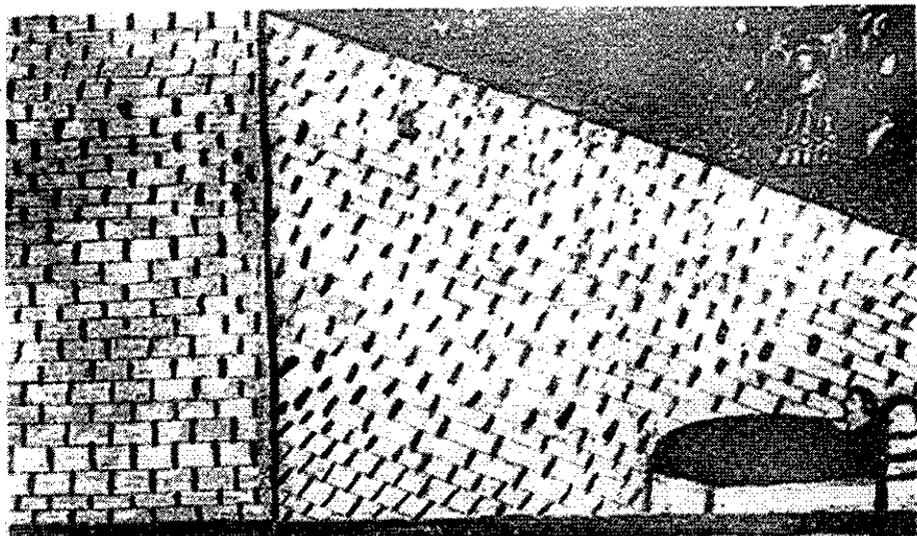
⁵⁸⁹ Dr. Atl, Bibliothèque Nationale de France, “L'art populaire au Mexique”, en *L'Art Vivant*, Paris, 15 de enero de 1930, año VI, número 22, (Fol- V-5897. Microfilm m-715)





Habiéndome enfermado y no encontrando alivio, pedi á N.ª S.ª de la Soledad de S.ª Cruz que me sanara y en acción de gracias dedico este retablo. *Ex. B. de Abril de 1791. Lope de Córdova*

Fig. 60.- Colección de los retablos de la Virgen de la Soledad



FRANCISCO C. FANCHER. DE DEDICÓ ESTE RETABLO ESTANDO ENFERMO DE TIFO EL DIA 13 DE SEPTIEMBRE DE 1729 A NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD A S.ª

Fig. 61.- Colección de los retablos de la Virgen de la Soledad

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

A pesar de que enaltece las virtudes de las artes populares, Atl marca su distancia, y no cesa en puntualizar el carácter “tumultuoso, violento y desordenado” de los hacedores de las artes vernáculas; y explica que dichas contradicciones toman cuerpo en la poesía religiosa y en la música, donde se hace patente la “idolatría” y la “melancolía” del pueblo mexicano.⁵⁹⁰

Después de situar a México en un tercer rango como productor de las artes populares en el nivel mundial, ya que China ocupa el primero, y Japón el segundo; dedica el espacio final a describir algunas características de las ramas artesanales de mayor importancia, como son la alfarería, los textiles, y los juguetes.

Concluye señalando que, si bien la influencia española no pudo aniquilar a la producción vernácula, el maquinismo moderno sí puede influir adversamente sobre la creación de las artes populares en México.

Atl empresario.

La hiperactividad de Atl lo lleva también al ámbito empresarial, al participar de manera activa en diversos proyectos de inversión, a través de la fundación de la Compañía Planificadora, S A, firma en la que fungía como gerente el señor F R. Galván, y como presidente de la misma, el propio Dr Atl; y quien para ello deja temporalmente los planes de promoción de las artes populares, a excepción del proyecto editorial de la revista *América*.

En 1927 propone al gobierno callista diversas iniciativas de desarrollo económico, convencido de que repercutirían en el bienestar social: “el establecimiento de grandes obras de utilidad pública como irrigación, reconcentración de toda la energía eléctrica bajo el control del Gobierno, transformación de la ciudad de México y construcción de caminos”⁵⁹¹

⁵⁹⁰ *Idem*; “ Parmi les manifestations exclusives du sentiment, la poésie religieuse et la musique constituent des démonstrations éloquentes de l’idolâtrie et de la mélancolie de ce peuple révolté et reveur, confiant et violent ”

⁵⁹¹ AGN. Fondo: Obregón-Calles Expediente 711-A-47. “Todos estos negocios tendrán como característica principal el bienestar de las regiones donde se realicen, se sostendrán por sí mismos y no afectarán el crédito de la Nación. Tengo la seguridad de que tan pronto como usted conozca a fondo las proposiciones y los negocios

Para el proyecto de transformación de la ciudad de México, Atl persiste en la compañía Planificadora, S A , y emite su propósito en 1929, con las siguientes acciones presentadas al entonces Presidente provisional de la República, Lic. Emilio Portes Gil:

Nosotros deseamos hacer de México una ciudad moderna, con estaciones de ferrocarriles modernas, con colonias obreras de primer orden, y crear un estado de higiene y una estética dignas de su importancia histórica y de sus ambiciones presentes y futuras
Puntos fundamentales del proyecto - Las bases fundamentales de los proyectos de La Planificadora son:

- a - La creación de nuevas riquezas en el Distrito Federal.
- b - La creación de ciudades-jardines especialmente para obreros.
- c.- La creación de una zona industrial que elimine, de la ciudad misma, las industrias en ella establecidas, y proporcione facilidades para convertir a México en una ciudad propiamente industrial
- d - Erección de dos estaciones centrales de ferrocarriles, una para pasajeros y otra para carga, modernas y adecuadas a la importancia de la Metrópoli.
- e.- Crear nuevos centros comerciales hacia el rumbo Poniente de la ciudad, y abrir al tráfico las zonas ahora ocupadas por las estaciones de Buenavista y Colonia
- f - Abrir nuevas calles y avenidas para facilitar el tráfico y hermostrar la ciudad. ⁵⁹²

Además, ofreció al general Calles el establecimiento de una central azucarera en la localidad de El Mante, SLP , en colaboración con el Lic Aarón Sáenz, ofreciendo Atl sus contactos con firmas estadounidenses, mismas que se interesaban -según su testimonio- en grandes inversiones en nuestro país. Los resultados de dichas gestiones se desconocen, ya que por los documentos consultados, quedaban sólo en entusiastas propósitos, teñidos de utopía y buena voluntad de su promotor: el Dr Atl. ⁵⁹³

Prueba de ello, son las palabras que Atl transcribe en referencia a sus proyectos empresariales: "Señor Presidente: no he olvidado el espíritu de la última frase que usted me dijo en su casa hace ya algún tiempo: *Tengo muchos problemas y no puedo ocuparme de solucionar otros nuevos*" ⁵⁹⁴

de la Planificadora que desde hace más de dos años viene trabajando para ayudar al Gobierno, podrá usted sr. Presidente, con su recto juicio, y el amor por nuestro pueblo, prestar al país un positivo beneficio, iniciando su sólida organización financiera e industrial "

⁵⁹² Cfr. AGN Fondo: Emilio Portes Gil, Expediente 207-71, fs 5

⁵⁹³ Cfr. AGN Fondo: Obregón-Calles, Expediente 711-A-47.

⁵⁹⁴ Cfr. AGN. Fondo: Emilio Portes Gil, Expediente 202-711, f 1.

El Comité Nacional de las Artes Populares.

En 1929, durante el régimen de Emilio Portes Gil, el Dr Atl intenta consolidar una serie de acciones en torno de las artes populares mexicanas, sólo que, el origen de estas iniciativas principió años atrás, como el propio Atl lo narra:

En 1926, el que estas líneas escribe, fundó el Comité Nacional de las Artes Populares, que tenía como finalidad proteger económicamente a los productores y librarlos de las influencias llamadas artísticas, nacionales y extranjeras, en extremo nocivas al carácter autóctono de las industrias vernáculas; organizar éstas en cooperativas; establecer un mercado central de Artes Populares en el exconvento de la Merced; abrir exposiciones internacionales; publicar una revista especialista, y abrir a las industrias populares a un amplio mercado en el extranjero, poniéndolas primeramente en valor en nuestro propio país ⁵⁹⁵

En enero de 1930, Atl recibe el apoyo “moral” del Presidente Portes Gil para llevar a cabo las acciones de promoción de las artes populares, a través de su colaborador el señor Roldán: “que está dispuesto -el propio Presidente- a continuar prestándole el apoyo moral que requieren las actividades que viene usted llevando a cabo, pues está convencido que una labor de tal naturaleza engrandece el espíritu nacional, y significa obra de verdadero patriotismo”

⁵⁹⁶

Como podemos ver el Presidente estaba dispuesto a “apoyarlo moralmente” en su macro proyecto en torno a las artes populares. Las circunstancias del país favorecían de manera indirecta al proyecto de Atl, ya que el Ejecutivo tuvo que enfrentar las consecuencias socioeconómicas que arrastró la guerra Cristera principalmente en las zonas rurales, ya de suyo inconformes, no sólo por la represión interna, sino además por el letargo que sufrió el reparto agrario durante el callismo, al considerar que mermaba la productividad del campesinado ⁵⁹⁷. Con la intención de empezar a institucionalizar las reformas sociales que se

⁵⁹⁵ Dr Atl, FRBN, Ms. Dr. Atl, Caja 6 8.

⁵⁹⁶ Adolfo Roldán, AGN, Fondo Emilio Portes Gil, núm 17081. Exp. 202 / 427, 2 fs.

⁵⁹⁷ Cfr. Héctor Aguilar Camín- Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana, Un ensayo de historia contemporánea de México, 1910-1989*, Cal y Arena, México, 1998, p 132 “Para Calles lo ideal era

impulsaron a raíz de la Revolución, Portes Gil apoyó al sector obrero, pero también al campesinado, y de manera indirecta al artesanal.

La vía que diseñó Portes Gil para agilizar la “unidad nacional”, contando desde luego con la aprobación y bendición política del “Jefe Máximo” el general Calles, fue la consolidación del partido único en 1929, cuya larga vigencia y eficacia nunca imaginarían sus fundadores. Fue así que en el PNR se abrieron los espacios para albergar no sólo a las fuerzas revolucionarias dispersas, sino también permitió que sus afiliados se organizaran, para presentar un frente común contra los desertores y enemigos del régimen. Con esta nueva organización partidista se deja atrás paulatinamente al caudillismo y al militarismo rebelde, con el propósito de instituir un control absoluto en el poder político.

De manera paralela, Portes Gil se interesó en reforzar un ambiente de conciliación nacional: tanto con los militares levantados -Escobar, Aguirre, Manzo y Topete- a quienes se les invitó a que depusieran sus armas;⁵⁹⁸ como con los campesinos-soldados, a quienes se gratificó con el reparto agrario; con el poder eclesiástico, con el que se llegó a una “convivencia pacífica”⁵⁹⁹; y a los estudiantes universitarios a quienes se les brindó la autonomía universitaria.⁶⁰⁰

“terminar con el reparto agrario, indemnizar a los propietarios y formar una clase de pequeños propietarios modernos con la ayuda de una política de riego, crédito (y) formación técnica” (1925).

⁵⁹⁸ *Ibidem*, pp. 110-112.

⁵⁹⁹ Cfr. Bertha Lerner, Susana Ralsky, *Opus cit.*, pp. 88-89, citado por Ricardo J Zevada, *Calles, el Presidente*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1971. “El radicalismo antirreligioso vigente durante la intervención ejecutiva de Calles fue matizado con la actitud conciliadora de Portes Gil. El Presidente interino declaró “que el registro de los sacerdotes ordenado por la ley, no significaba que el gobierno pudiera registrar a quienes no nombraran sus superiores jerárquicos; que la prohibición de impartir enseñanza religiosa en escuelas públicas y privadas, no impide que dicha enseñanza pueda ser impartida en los templos, y que los miembros de cualquier iglesia en ejercicio del derecho de petición podían pedir reforma, derogación o expedición de cualquier ley.” En realidad, no promulgó modificación alguna, porque todo quedó en forma de promesa hablada, sin embargo, la nueva actitud tuvo la virtud de tranquilizar a la jerarquía eclesiástica. El arzobispo Ruiz y Flores, después de las pláticas con Portes Gil declaró “que el clero reanudaría los servicios religiosos de acuerdo con las leyes vigentes.”

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 89.

El 27 de octubre de 1932 Atl hace una evaluación de las tareas que se pretendían realizar dentro del Comité Nacional de las Artes Populares, y de los obstáculos con los que se enfrentó dentro de la burocracia gubernamental, y que impidieron la conclusión de la empresa. Aunque se sobrepondrá de esta primera decepción, no cesará de insistir en ella en 1936 durante el cardenismo, aunque también con resultados negativos. Su persistencia seguiría hasta 1950, cuando rememora con nostalgia en su libro *Gentes profanas en el convento* lo que, a manera de legado testamentario, deja a la posteridad: su magno proyecto en torno a las artes populares.

Se habían establecido las bases para financiar veinte cooperativas de fabricantes de loza en Oaxaca y en Jalisco y otras tantas de tejedores en Tlaxcala y Guerrero, y contraído compromisos para hacer grandes exposiciones en Estocolmo, París, San Antonio y los Ángeles, compromisos que tenían un carácter oficial. Los indígenas se quedaron esperando el dinero y los organizadores de Europa y de Estados Unidos nos reclamaron inútilmente nuestra participación. La secretaría de Industria, después de que el señor licenciado Portes Gil abandonó la presidencia, ordenó que el Comité fuese una de sus dependencias, y en esas condiciones se encontró totalmente maniatado.

Hubo más: La secretaría de Industria afirmó que había otras cooperativas más importantes al desarrollo de la economía nacional que las de Artes Populares, y se les dio el dinero que a las nuestras correspondía.

Los cooperativistas indígenas se creyeron engañados por el Comité y volvieron a sus antiguas prácticas de venderse por un plato de lentejas a los eternos acaparadores.⁶⁰¹

El 5 de febrero de 1930, es nominado Pascual Ortiz Rubio como Presidente constitucional, y primera figura política que lanzaba el PNR. No se puede perder de vista que en el ámbito económico México estaba sorteando la depresión. Para enfrentarla el Ejecutivo tomó una serie de medidas emergentes que afectaban principalmente al sector obrero, debido a los reajustes empresariales y a la contracción a la que fueron sujetas las industrias nacionales, crisis provocada por la disminución de las exportaciones; este momento difícil llevó al Presidente a afirmar "que no existía otra alternativa más que la de aceptar la disminución salarial o la disminución de los días laborales."⁶⁰² Desde luego que este clima, no era favorable a los

⁶⁰¹ Dr. Atl, *Opus cit*, pp. 259-260.

⁶⁰² Cfr. Bertha Lerner y Susana Ralsky, *Opus cit*, p. 100. "Debido a los efectos de la crisis económica y a la situación de depresión mundial, se realizaron importantes cambios en la Ley Federal del Trabajo, adoptándose un nuevo Código Laboral que entró en vigor en 1931 y que contenía muchos elementos desfavorables para el

propósitos proteccionistas de Atl para con los artesanos y las artes populares, lo que provocó que abortara el proyecto de las cooperativas:

Las cooperativas empezaron a organizarse en diversos lugares de la República y a ellas se les compraron gran número de objetos para las Exposiciones y el Mercado. Pero la secretaría de Industria creyó que había también otras cooperativas que, aunque no eran de Artes Populares, podrían gozar del dinero para éstas obtenido, y a ellas fueron a dar las sumas que a nosotros nos correspondían, y cuyo total alcanzó la mayor parte de la suma que el suscrito había obtenido del señor Presidente Portes Gil, es decir, nuestra organización dejó de percibir muy cerca de

\$ 150 000 00 de los \$ 200 000 00 que le pertenecían. Así pues, las cooperativas quedaron paralizadas desde su iniciación;" concluye Atl

Fin de la cooperativa ⁶⁰³

Frente a la situación económica del país y del mundo, había que sumar todavía las consecuencias de la severa depresión de 1929.

Comenta Atl: "el día 31 de diciembre de 1931, la Cooperativa dejó de existir [Para resolver la ubicación de los bienes adquiridos para la cooperativa], se pidió a la Secretaría de Gobernación, los salones de la casa número 7 de la primera calle de San Juan de Letrán, donde, desde el primero de enero de 1931, y bajo el cuidado del Comité Nacional de las Artes Populares, vuelto a renacer, los ha conservado."

Conclusiones: ⁶⁰⁴

A manera de evaluación final, sobre las acciones que Atl ha impulsado para difundir las artes populares en México, hace una desesperada autodefensa:

1/a.- El suscrito es el único que desde 1920, se ha preocupado en organizar la producción de las industrias populares y en procurar abrirles un mercado

sector obrero. En el fondo lo que se intentaba era sortear los efectos de la crisis económica, sacrificando demandas obreras, reduciendo las huelgas y prohibiendo a los sindicatos que intervinieran en política" (Véase, *Los Presidentes de México ante la nación*, tomo III, p 1004)

⁶⁰³ Dr. Atl, FRBN, Ms. Dr. Atl, caja 5-5, pp 10-11

⁶⁰⁴ *Ibidem*, pp.11-13

2/a.- El suscrito ha sido el único que ha sabido aprovechar el interés que el señor ingeniero A.J. Pani ha tomado por esas artes, desde 1920, y podido hacer las dos ediciones más importantes sobre nuestras industrias vernáculas, ediciones patrocinadas por el mismo señor ingeniero Pani.

3/a - El suscrito obtuvo, mediante un milagro de convencimiento, de la buena voluntad del entonces Presidente Emilio Portes Gil, la suma de \$ 310 000 00, para organizar el programa de protección a nuestras pequeñas industrias (La ministración de esta cantidad hubiera podido significar el auge de todas esas industrias, si se le hubiera dejado manejar el dinero al suscrito, sin intervención oficial)

4/a - Las exposiciones organizadas en Praga, San Antonio, California y Estokolmo, (sic) iban a significar cuatro etapas de un grande desenvolvimiento para el comercio de nuestra cerámica, de nuestros tejidos, de nuestras pinturas y de todos los objetos manufacturados por el pueblo. La burocracia dio también un golpe a estos grandes trabajos de expansión económica

5/a - El suscrito ha creído de su deber conservar los pocos objetos que pudo comprar con el dinero obtenido del Presidente Portes Gil, para que ellos sirvieran, en un momento dado, para hacer una grande propaganda en el extranjero.

El cuidado del suscrito por esos objetos se ha justificado, porque ahora, parte de ellos van a servir para el nuevo Museo de Artes Populares que va a instalarse en el Teatro Nacional, parte para hacer la monografía y parte para hacer tres exposiciones en el extranjero.

6/ - El suscrito no ha omitido gasto alguno para conservar la herencia de la cooperativa, y el sostenimiento del comité, durante nueve meses.

7/a - Habiendo obtenido el suscrito de la secretaria de Industria el consentimiento para que todos los objetos pasaran a poder del Comité Nacional de las Artes Populares, sin la intervención de la Contraloría de la Nación, y mediante un Acuerdo Presidencial, y habiendo posteriormente obtenido del entonces Presidente de la República, Ingeniero Pascual Ortiz Rubio, su consentimiento para que se hiciese esa operación, el suscrito propone:

QUE LA SECRETARIA DE HACIENDA ACEPTE EL ACUERDO PRESIDENCIAL PROPUESTO POR LA SECRETARIA DE INDUSTRIA, PARA QUE TODOS LOS OBJETOS DE LA COOPERATIVA NACIONAL DE LAS ARTES POPULARES, PASEN INTEGRAMENTE A PODER DEL COMITÉ NACIONAL DE LAS ARTES POPULARES, SIN LA INTERVENCIÓN DE LA CONTRALORIA, POR MEDIO DE ESE ACUERDO PRESIDENCIAL.

Fecha en México, 27 de octubre de 1932, y firmado por el presidente del Comité Nacional de Artes Populares: Dr. Atl.

Como se puede observar en las iniciativas alianzas, concretamente las que se circunscriben al Comité Nacional de Artes Populares para promover su arte, están inscritas dentro de la ideología de la posrevolución. Cada propuesta responde de manera orgánica con los preceptos gubernamentales, ya sea con los del obregonismo, en 1921, como con los del callismo, y su continuismo en el periodo del "Maximato"

Una de las preocupaciones que manifiesta Atl en esta etapa entre la década de los veinte y treinta, es vincular el arte popular con la producción y el mercado: Propósitos que están vigentes tanto en los gobiernos de Emilio Portes Gil y de Pascual Ortiz Rubio, como también en el de su sucesor, el general Abelardo Rodríguez, quien por su historia personal, decide apoyar más al sector privado, siendo él mismo un próspero industrial.

Independientemente de la megalomanía que Atl imprime a las empresas que impulsa, como en este caso la reorganización de la producción artesanal, y la búsqueda de mercados para su promoción y distribución, esta iniciativa coincidía con el ánimo del “Jefe Máximo”, y el de sus sucesores, para alentar todos los programas de gobierno que coadyuvaran a la incorporación de México, en el ámbito de los países, más “civilizados” de Occidente; para ello se debía de fortalecer la educación,⁶⁰⁵ encaminada a la producción y a la diversificación de mercados internos y externos, para su expansión a nivel mundial. No extraña, por lo tanto, que Atl fundamente también la producción del arte popular con las cooperativas, y la difusión del mismo a través de exposiciones internacionales, ya que propiciarían la apertura de amplios mercados, más allá de nuestras fronteras.

La relación estrecha de Atl con la ideología posrevolucionaria se advierte de igual forma en su obra pictórica. En 1921, cuando toma la decisión de alejarse de la pintura de muros y dedicarse al paisaje para comunicar, mediante un código de imágenes, la retórica nacionalista. El mismo fenómeno se aprecia en otras manifestaciones artísticas, entre ellas el cine: “Quizá la obsesión por el paisaje sea una de las constantes de la producción de aquellos años; paisajismo y nacionalismo fueron términos equivalentes”⁶⁰⁶

El paisaje atliano, en las décadas de los veinte y treinta se nutre de diversas corrientes de pensamiento que van configurando su perfil estético: Así, están presentes elementos que

⁶⁰⁵ Cfr. Víctor Díaz Arciniega. *Querrela por la cultura “Revolucionaria” (1925)* Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 106. “Entre las consecuencias de los rescates y las defensas se encuentra el fomento de un nacionalismo insustancial, que sólo sirve para deslumbrar a los turistas y para fomentar actitudes acriticas, poco imaginativas. Se trata de una concepción que el gobierno y sus simpatizantes capitalizan en provecho propio: se extraen de “lo popular” expresiones supuestamente auténticas, claramente neutralizadas por la mediatización. El objetivo final anhelado es crear la Alta Cultura nacional.”

⁶⁰⁶ De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo del cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1997, pp. 72-74: “Los argumentos de las películas podrían ambientarse en la época prehispánica, en la colonial, en la independiente, en el siglo XIX, en el México contemporáneo; podrían describir costumbres burguesas, campesinas o proletarias; podrían ser adaptaciones de la literatura universal, pero en todos, el paisaje era imprescindible.”

proviene del idealismo, con los cuales Atl va creando su poética a través de un acto de misticismo, con el que construye sus imágenes simbólicas, llenas de contenido metafísico y humanístico. De manera paralela, conjuga la experiencia de las ciencias exactas, como son la física y la óptica, y se acompaña de los avances técnicos, como la fotografía, para acercarse a la naturaleza y representarla en sus infinitos juegos lumínicos, por medio de pinceladas impresionistas con las que aprehende y se funde con el ambiente natural, en un acto de comunión panteísta.

VIII.- Médico partero, y conspicuo biógrafo del Parícutin.

El pensamiento nazifascista durante el cardenismo.

Pero, ¿qué circunstancias históricas propiciaron las acciones filonazifascistas de Atl durante el cardenismo?

A pesar de que en el diseño gubernamental del cardenismo, y ya superada la primera fase, existía la voluntad del Ejecutivo de “llevar la fiesta en paz”, con fuerzas disímolas como eran la Iglesia y el Ejército, se crearon problemas irresolubles que dividieron a la sociedad mexicana. Al Ejército concedió prebendas y, respecto a la Iglesia, procuró interrumpir la persecución religiosa “El gobierno no incurrirá en el error cometido por administraciones anteriores, de considerar la cuestión religiosa como problema preeminente. No compete al gobierno promover campañas antirreligiosas. De aquí en adelante no deberá existir propaganda antirreligiosa en las escuelas. Toda nuestra atención deberá de concentrarse sobre la gran causa de la reforma social únicamente.”⁶⁰⁷

Para ello, en 1936, agregó “No es atributo del gobierno ni está dentro de sus propósitos combatir las creencias ni el credo de cualquier religión”⁶⁰⁸. Sin embargo esta iniciativa no fue suficiente para acallar a los sectores medios de la población que profesaban la religión católica y censuraban la educación socialista. Frente a estas enmiendas, que parecieron parciales a los grupos inconformes, se polariza la sociedad mexicana: las fuerzas reaccionarias agrupadas en los grupos de derecha como la sinarquista, la Acción Revolucionaria Mexicanista o los Camisas Doradas, de abierta tendencia filonazista, se contrapuntaron en una lucha sin fin contra los socialistas.

⁶⁰⁷ Cfr. Luis González, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940, Los días del Presidente Cárdenas*, El Colegio de México, México, 1988, pp. 62-63

⁶⁰⁸ *Idem*

A esta situación interna del país se debe sumar la tensión que se estaba gestando en el plano internacional en los años previos a la segunda conflagración mundial, como era el fortalecimiento de las fuerzas nazis en Alemania, las que lanzaron una agresiva propaganda más allá de sus fronteras, y encontraron un campo de acción fértil en los grupos derechistas que se fortalecieron a lo largo del cardenismo.

Se inicia, pues, una abierta xenofobia contra la sociedad judía asentada en México, a la que los grupos reaccionarios como los Camisas Doradas, al mando de Nicolás Rodríguez, señalaron como enemigos de su causa nacionalista y conservadora, con una ecuación ideológica de aparente simplismo, pero que causó gran controversia entre la sociedad mexicana: *el judío instituyó el comunismo y el gran capital en el mundo, por ello, los judíos son comunistas y enemigos de México. Para combatirlos hay que defenderse y secundar al nazifascismo. Cómo Cárdenas es comunista hay que derrocarlo.*⁶⁰⁹

De tal suerte que en la década de los treinta no sólo en Europa sino también en América se exacerbaban los nacionalismos, lo que propició un campo fértil para la difusión de la tesis nazi de combatir a los grupos judíos como propagadores del comunismo y del capitalismo, a través de una eficaz propaganda encabezada por Hitler y secundada por diversos líderes en otros países

En México se temía y se rechazaba la presencia del imperialismo yanqui “cuyo capital estaba en manos de los judíos”, así como del “ideario bolchevique”, ambos factores señalados abiertamente por los grupos sinarquistas y los Camisas Doradas, quienes además, dentro de su exaltado nacionalismo, advertían que tanto los judíos como los chinos eran grupos indeseables que amenazaban la seguridad nacional, sobre todo en el área económica:

Los ataques de los grupos xenófobos en México, además de referirse a los chinos, decían que los judíos habían invadido el comercio con sus sistemas de ventas en abonos, habían entrado ilegalmente al país, vendían a precio bajo, y vendían saldos, además de invadir las posiciones

⁶⁰⁹ Alicia Gojman de Backal, *Camisas, escudos y desfiles militares Los Dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp 27-36.

económicas de los ciudadanos del país. Esto se comenzó a propagar junto con infundios tales como, “que eran biológicamente degenerados”, y se les calificó como “la raza nefasta de la humanidad”⁶¹⁰

El racismo no sólo se limitó a los judíos, también se amplió hacia los chinos, quienes eran atacados y marginados por considerar que fomentaban el vicio, contrabandeaban con opio, regenteaban burdeles y casas de juego, y se dedicaban al tráfico de blancas; además, eran portadores de enfermedades como el tracoma, la fiebre amarilla, la sífilis y la tuberculosis⁶¹¹

Para nuestros fines, lo importante es analizar el papel que tuvo Atl en esta campaña filonazifascista, a la que a través de sus artículos periodísticos en la revista *Hoy*, *El Universal*, *Excélsior* y *La Reacción*, se sumó por diez largos años, de 1932 a 1942. Además de tener la autoría de diversos ensayos publicados en la colección *Acción Mundial* contra los aliados encabezados por los Estados Unidos, y la propagación del ideario nazifascista hasta el final de la segunda conflagración mundial

Una de las fobias que el Dr. Atl expondrá en sus artículos periodísticos sería encaminada contra el mundo anglosajón, -afín a su pensamiento de corte nazifascista- en el que Inglaterra será su primer objetivo a derribar, al ser el país históricamente más próximo al poderío yanqui. De ahí, que en múltiples artículos publicados en *Novedades*, entre ellos el titulado *Mecánica Política*, *Los Ejes*, exhibía a Inglaterra como la nación que primero se ha rendido frente al eje Roma-Berlín:

El eje Roma Berlín - Atravesado en Europa, su potencia de rotación ha hecho girar en dramático movimiento los intereses, el orgullo y el miedo de la mayor parte de las grandes y pequeñas naciones. Inglaterra fue la primera en ceder -muchos dicen que por astucia, pero los hechos demuestran que fue por impotencia militar. Deshizo teatralmente su gabinete para pactar con Italia y antes de reconstruirlo rindió homenaje a Alemania, a través de un enviado especial, que es hoy secretario de Relaciones del Imperio Británico, y ante la derrota del soviét en España, se

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 164 “Cuando se fundó la Liga Anti-China y Anti-Judía el 6 de agosto de 1935, pidió la autorización para vigilar las actividades de judíos y chinos. A su vez, la Unión Nacionalista Mexicana se formó el 2 de agosto de ese mismo año, con la idea de la “defensa de los intereses de la patria” y la Legión Mexicana Nacionalista se constituyó en noviembre de 1937.”

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 167.

niega a prestar apoyo a Negrin para no disgustar a los aliados de Franco. El pacto que acaba de firmar con Mussolini, no es un acuerdo; es una rendición⁶¹²

Dentro del anterior artículo, y de manera conclusiva, Atl señala la amenaza que significa Israel como principal propagador del comunismo, en abierta oposición al fascismo: “En estos movimientos, la palabra sagrada de Israel hace un llamado al comunismo y a las democracias para oponerse al fascismo. Es inútil gritar. Si esas fuerzas al servicio de Israel pretenden crear una coalición contra el fascismo, necesitan ejércitos, organización, mando, inteligencia -y un jefe- Nada de eso tienen. Y mientras pretenden prepararse, el eje Roma Berlín puede convertirse en el eje del mundo ”⁶¹³

En 1939 Atl se manifiesta abiertamente como simpatizante de la dictadura franquista y ataca vehementemente al gobierno cardenista por abrirle las puertas a los republicanos. Confiesa que desde 1936 había pronosticado “las causas de la indudable derrota de Azaña y del triunfo de Franco -ambas perfectamente claras para quien no estuviese ciego”.⁶¹⁴ “Y faltan todavía los amigos futuros: los heroicos militares, y más intelectualoides que han huído de España bajo los latigazos de Franco -ratas despavoridas que buscan refugio en los múltiples agujeros del solar azteca custodiado por el aborigen de Jiquilpan ”⁶¹⁵

Atl y Cárdenas: dos posturas irreconciliables.

En el documento titulado *Las ideas del señor C. Presidente*,⁶¹⁶ Atl hace un juicio sumario no sólo del periodo cardenista sino del bloque de los gobiernos posrevolucionarios, empezando por el obregonismo. Señala que en todos y cada uno de ellos, se iba fraguando un sistema

⁶¹² Dr Atl, “Mecánica política, Los Ejes”, *Novedades*, 20 de abril, 1938, pp 3, 9

⁶¹³ *Idem*

⁶¹⁴ Dr. Atl, “España y nuestra política internacional”, *Novedades*, 23 de junio de 1938, p 4

⁶¹⁵ Dr Atl, “Los amigos del Sr. Presidente”, *La Reacción*, 11 de mayo de 1939, no. 34, p. 4.

⁶¹⁶ Dr Atl, FRBN, *Las ideas del señor C. Presidente*, Ms Dr Atl, caja 2a-85-1.

comunista en México, que ya en los albores de los años cuarentas resultaba de alta peligrosidad para la estabilidad nacional

Contrariamente a lo que los estudiosos del cardenismo perciben en relación con el esquema gubernamental del Presidente Cárdenas, sobre todo en su última etapa de gobierno,⁶¹⁷ al dar un giro a las medidas radicales de corte social que fomentó en un inicio, con el propósito de lograr la unidad de todas las fracciones que componían a la sociedad mexicana; además, consolidó el Ejecutivo; ejerció un balance equilibrado entre las demandas populares y las patronales, favoreciendo el desarrollo de una economía de mercado; promovió la educación socialista, aunque negó siempre la intromisión del comunismo dentro del área oficial; tuvo una audaz política antiimperialista, con la nacionalización de los ferrocarriles y de la industria petrolera. No obstante, su interés por fortalecer la consolidación del país dentro de un perfil nacionalista al final de su gobierno, contó con un buen número de detractores. A manera de paradigma, se cita a Atl como un feroz opositor de las reformas sociales cardenistas, por sus “tintes comunistas”

Atl precisa en ese documento que “Una comisión del bloque del PRM en el Senado presidida por el representante zacatecano Leobardo Reynoso al C. Presidente de la República, para participarle de la elección de los miembros del Senado que formarán parte de la Comisión Permanente. El Gral. Cárdenas, en el curso de la conversación externó algunos conceptos cuya versión publicó la prensa del día 17” Atl analiza, punto por punto, las palabras de Cárdenas.

⁶¹⁷ Cfr. Lorenzo Meyer, “La encrucijada,” *Opus cit*, p. 1276. A partir de 1940, “puede decirse que a partir de ese momento la Revolución dio por terminados sus proyectos de reforma social y política y sus dirigentes lanzaron de lleno al país a una nueva empresa: propiciar por todos los medios el crecimiento económico y cambiar materialmente en unas cuantas décadas al país. De una economía basada sobre todo en la agricultura y en la exportación de minerales, se pasaría a otra en que la industria manufacturera para surtir el mercado interno constituyese el sector más dinámico, y en que formarían las exportaciones una variedad relativamente grande de productos agropecuarios e incluso bienes manufacturados. La historia de los cambios ocurridos en México a partir de 1940 es básicamente la historia del desarrollo de una base industrial moderna con todas las consecuencias características de este tipo de procesos: supeditación de la agricultura a la industria, incremento en la urbanización, aumento del sector terciario, etc.”

El Presidente niega “la formación de partidos dizque anticomunistas, ya que en México no ha existido ni existe el comunismo como factor de influencia sobre las instituciones nacionales ”

A lo que Atl replica, que la Revolución Mexicana ha postulado “una serie de calcas mal hechas de los principios y de las doctrinas soviéticas . ”

Continúa Cárdenas: “Si al hecho de que procuremos el mejoramiento de los trabajadores, y de que en donde no es posible el advenimiento del capital y del trabajo se tienda a que los obreros administren su propio sudor se le llama comunismo, sólo a nuestros detractores puede ocurrírseles Y allá ellos: porque nosotros no tenemos esa plataforma política ”

Atl cuestiona:

No señor Presidente, ustedes no procuran el mejoramiento de los trabajadores: Ustedes organizan una casta de líderes en detrimento de los trabajadores. Quiero que ustedes me digan si el nivel económico y moral del trabajador mexicano ha mejorado, en relación con los sacrificios que el país ha hecho, y si los trabajadores del campo y de la ciudad -las masas, las verdaderas masas- no las que se llevan a los desfiles político-carnavalescos, sino las masas que rumian en silencio su miseria, se consideran satisfechas.

Para afianzar su afirmación, de que el gobierno sí tiene una plataforma política comunista, Atl señala nueve puntos:

1 -Inicia su análisis refiriéndose al arte mural de propaganda “marxistas y sellado con la hoz y con el martillo como firma”⁶¹⁸

2 - Sobre la política educativa Atl puntualiza: La enseñanza fundamental es socialista y está basada en principios comunistas como lo demuestran los textos 1,2,3, y 4; existe un grupo de profesores abiertamente marxista patrocinado por la misma Secretaría de Educación; innumerables maestros rurales no tienen otra misión que propagar las ideas comunistas. ; existen dentro de la Secretaría elementos indudablemente comunistas, como Germán Litz Arzubide; el hecho de ser izquierdista o comunista, que es lo mismo, basta para tener un puesto y prerrogativas en la Secretaría de Educación

3 - El gobierno de México protege a los grupos abiertamente marxistas. Como ejemplo: los camisas rojas patrocinados por Garrido Canabal; el “alma marxista” de los señores Laborde y Lombardo; los profesores españoles; y el fotógrafo Hubner, que es “muy buen husmeador”.

4 - En las diversas dependencias oficiales hay un sin número de propagandistas del comunismo que asumen las más diversas formas de expresión de propaganda y de acción... como por ejemplo el señor Silva Herzog, oficial mayor de la Secretaría de Economía, el señor Lic Calderón, abogado de la presidencia de la República, el señor Ministro de Hacienda, Suárez, que aunque no sea bolchevique, tiene sangre del pueblo escogido, etc. etc

⁶¹⁸ Ver pág.

6 - "El gobierno tiene un órgano oficial diario muy bien hecho, *-El Nacional-* el mejor periódico que ha tenido Méjico. Los editoriales, los comentarios, los reportajes, (sic) las noticias, las reproducciones de periódicos extranjeros, todo en *El Nacional* tiene una orientación completamente marxista."

7 - La prensa del país ha dado cuenta de "las tendencias comunistas del gobierno" Tal es el caso de *Excelsior*, y como ejemplo el artículo firmado por Carlos Díaz Dufoo, del 17 de diciembre

8 - "El Presidente de la República no gobierna para el país entero sino para una sola clase. Sólo existen para él los obreros y los campesinos, pero no todos los obreros y todos los campesinos, sino solamente los que están organizados, es decir los que están (bajo) la férula de los líderes al servicio de la Tercera Internacional "

9 - Y, finalmente, si a alguien le quedase alguna duda respecto de que el gobierno de Méjico es comunista, las declaraciones mismas del Presidente de la República aclaran definitivamente la situación: él quiere una República de trabajadores, y todos sus esfuerzos y sus doctrinas están encaminados a ese fin

Después de leer las declaraciones de Atl sobre las características del gobierno de Lázaro Cárdenas, y sostener vehementemente que es de corte comunista, podemos advertir que confunde las reformas de carácter social que promovió el cardenismo, con conceptos marxistas, pero sin sustento ideológico, a su juicio la pintura mural de la Revolución sirve de propaganda comunista, a través de la difusión de iconos marxistas; la educación pública es socialista, y propaga dentro de la población infantil, juvenil y adulta la tesis comunista; en las dependencias oficiales están infiltradas las cabecillas radicales; el gobierno difunde el comunismo en su órgano oficial: *El Nacional*, con el que ha organizado a los obreros y campesinos bajo la férula de la Tercera Internacional. Cárdenas gobierna para una sociedad proletaria; pero lo que sorprende más dentro de las fobias ideológicas de Atl, es la conjunción del marxismo con el judaísmo, como si el primero se sustentara en la población hebrea.

La explicación del anatema atliano "marxismo-judaísmo", la encontramos en el documento subtítulo *El discurso del Presidente Roosevelt*,⁶¹⁹ en el que el suscrito denuncia la antipatía del Presidente estadounidense hacia el eje Roma-Berlín. Asimismo cuestiona la supuesta plataforma democrática sobre la que el propio Roosevelt fundamenta su discurso: "La defensa

⁶¹⁹ Dr Atl, FRBN Ms Dr. Atl, *El futuro del mundo* Caja 1-28

de la democracia; el temor y el peligro en que se encuentran las instituciones de América, -por ello- la necesidad de defensa a los pueblos del Continente; y el odio a la Italia fascista.”

Prosigue Atl con la interpretación de las palabras y de las acciones rooseveltianas, las que a sus ojos encierran sus propias falacias y contradicciones:

En ellas están comprendidas todo el espíritu crítico y malévolo de la política de Israel. La democracia es ahora la bandera que ha enarbolado el judaísmo internacional, después del fracaso de las teorías comunistas, de cuya acción y de cuyos crímenes, el señor Presidente Roosevelt no tuvo nunca consideración. Ahora defiende la democracia porque la democracia es hebrea, porque es su último refugio, pero nunca protestó contra la acción del comunismo en Rusia que realizó ante los ojos de la humanidad espantada, los más tremendos crímenes de que se tenga noticia. ¿Por qué no ha protestado contra los asesinatos en masa llevados a cabo por Stalin?

Atl lleva el discurso crítico de la política rooseveltiana al ámbito latinoamericano y, concretamente, al mexicano: “Claro que el señor Roosevelt tiene la obligación de defender esta política, pero estoy seguro que en el momento en que las necesidades lo exijan, apoyado siempre en la democracia tratará de dominar al Continente, sea cualquiera la forma, como empieza a demostrarlo en los momentos actuales, influyendo sobre la administración del Gral. Cárdenas y sobre los grupos obreros.” (Fig. 62)

Después de elogiar la “conciencia viril” del Brasil, “cuyo Presidente ha expresado libremente el día 12 de este mes, a bordo de un acorazado, sus sentimientos de independencia, totalmente desligados de la política americana”; Atl se pregunta, escéptico: “¿Seguirán su ejemplo algunos otros pueblos del Continente? Esto parece difícil -se responde- porque la mayor parte están inyectados de comunismo, dominados por elementos judaicos o americanos, como Méjico”

La invención de que las fuerzas nazifascistas defenderían a Latinoamérica y, en consecuencia, a México y sus valores derivados de la hispanidad a través de la religión católica y del idioma, contra la voracidad del capital judioestadounidense, capitaneado por el protestantismo, el laicismo y el comunismo, era un axioma común en el pensamiento conservador en la década de los cuarenta, pero también fue asimilado y defendido ferozmente por el propio Atl, como simpatizante de este segmento de la derecha mexicana



Fig. 62.- Cárdenas y Atl vuelven a encontrarse a principios de los años sesenta. Fotografía de Agustín Hernández.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sin embargo, este pensamiento conservador como él mismo lo testimonia, tiene quizá algunos ingredientes de su génesis en los años formativos en Europa cuando recibe la influencia decisiva de las vanguardias europeas, entre ellas del futurismo italiano. Mostraremos la manera en que el pintor mexicano asimila el decálogo político del futurismo y las resoluciones espaciales en su pintura aérea; una breve introducción del movimiento cultural italiano hará explícita nuestra hipótesis final.

Arte e ideología en Marinetti y Atl.

El surgimiento del futurismo en Italia no se puede entender si no es contemplado dentro de la crisis que sufren los intelectuales de la primera década del siglo veinte. Esta crisis se manifiesta al no encontrar el sector intelectual espacios de acción y de influencia dentro del poder liberal tradicional; de ahí su exacerbación ideológica al buscar un nuevo espacio para realizar su papel protagónico dentro de la sociedad moderna. Los futuristas se abren su propio espacio y eligen ser la vanguardia, pero ahora precisamente, del sector burgués en la era industrial. Para ello enarbolan el dominio del valor económico productivo sobre cualquier otro valor. La homologación poesía - industria, literatura - producción, es el resultado de la construcción del discurso cultural de ruptura y de revuelta que proyecta los valores ideales de la burguesía industrial.

Mientras que en la primera etapa del futurismo vinculado con la izquierda anárquica y sindicalista revolucionaria de los años diez, la vida y el arte iban de la mano con una concepción estética en la que la destrucción era el prelude de la renovación artística y social, el artista ocupa un lugar protagónico en la sociedad industrial, al encabezar movimientos masivos y aliado a la clase obrera inserta dentro de un voraz proceso productivo, luchando contra el "clericalismo, *affarismo*, moralismo, academicismo, pedantismo, pacifismo, mediocrismo", en la primera década del siglo veinte, comienza a despuntar una tendencia nacionalista, que rechaza el antimilitarismo, y exalta la idea de patria en torno al proletariado. Se fortalece entonces el

principio de *la guerra única higiene del mundo*, (octubre, 1911) en donde aparece el germen político del fascismo que se desencadenará en la década de los treinta, con un componente ideológico explosivo: “patriotismo, anticlericalismo, antimonarquismo, antisocialismo, anarquismo”.

Sin embargo, del manifiesto marinettiano de 1911 a la consolidación del fascismo faltaba aún tiempo. El proceso es largo y los hechos históricos que se van encadenando unos a otros son numerosos; sin embargo, para nuestros propósitos nos detendremos en aquellos sucesos que consideramos fundamentales para el desarrollo de la cultura y las artes dentro del fortalecimiento del pensamiento ultraderechista de la Italia de esos años, ya que ello provocaría un efecto decisivo en la vida y pensamiento de Atl durante la última etapa del “Maximato”, a lo largo del cardenismo y en los primeros años de Ávila Camacho.

En 1919 sale a la luz el libro *Democrazia futurista* en el que Marinetti se ocupa de la política, de las costumbres sociales y morales, y manifiesta las contradicciones que se advierten en la familia, en el Parlamento, en la religión, en las fuerzas del orden, en las contradicciones irreconciliables entre el capital y el trabajo; todas estas convenciones son para Marinetti “ideas-muros a derribar”. Además, expresa su espíritu libertario para abolir las cárceles, los ejércitos y las policías; idea que ahondará en la revista *Roma futurista*, y en la que sugerirá el camino para que el ejército y los *Arditi* (tropas de asalto) se incorporen a la vida civil.

Por esta vía, no son pocas las deudas que contrae el fascismo con la primera etapa del futurismo: la acción de tomar las plazas y propagar su ideario con el puño en alto, fue un ritual del grupo vanguardista heredado a los *fasci de combate* mussolinianos, como lo señala en su momento el propio Benedetto Croce.⁶²⁰ Los sistemas futuristas de organización y movilización

⁶²⁰ Cfr. Isabella Gherarducci, [coordinadora] *Il futurismo italiano*, Benedetto Croce, “Futurismo e fascismo”, Editori Riuniti, Roma, 1976, pp. 185-187. “Verdaderamente para quien tenga sentido de las conexiones históricas, el origen ideal del “fascismo” se encuentra en el “futurismo”: en esa resolución por tomar las plazas, e imponer el propio sentir, en taponar la boca a los disidentes, en no temer a los tumultos y a la bulla, en esa sed de lo nuevo, en ese ardor para romper todas las tradiciones, en esa exaltación de la juventud, que fueron propios del futurismo.”

son también imitados por los fascistas. Pero, sobre todo, hay que recordar que los primeros *fasci* políticos fueron organizados por los futuristas que se adelantaron a los *fasci de combate* mussolinianos, fundados en el mes de marzo de 1919.⁶²¹

Independientemente del legado ideológico y organizativo marinettiano en el primer fascismo, analizaremos la importancia total que significó para los intervencionistas, como fue el caso del poeta Gabriele D'Annunzio, y para los propios futuristas, la participación de los artistas en los movimientos sociales; ya que esta conducta protagónica del artista vanguardista imprimirá una influencia determinante en Atl como difusor y participante activo de la propaganda nazifascista en el México de los años treinta y cuarentas.

La presencia del poeta y dramaturgo Gabriele D'Annunzio fue decisiva en la configuración del pensamiento extremista en la Italia que doblaba el siglo. Glorificador de la guerra, defensor de ideales socialistas, y admirador de la sabiduría oriental, defendió un eclecticismo de pensamiento muy en boga en los años del fascismo italiano, apenas en ciernes. Lector compulsivo y divulgador del espíritu nietzscheano, D'Annunzio asumió el papel del poeta que guiaba a sus coterráneos a superar su esencia humana. ¡Qué mejor oportunidad para propagar sus ideales bélicos, que sumarse a una "acción heroica" en la gran Guerra, participando en la recuperación del puerto de Fiume!, retando con ello a Wilson, llamado "Profeta de los pueblos" por el propio Mussolini, quien exigía a Italia ceder la costa de Dalmacia y el Fiume.⁶²²

Precisamente, fue en el puerto de Fiume, donde pudo D'Annunzio realizar su proyecto social con la ayuda de los legionarios y los futuristas, al implantar un gobierno en donde el Estado reconocía la propiedad, no como "poder absoluto sobre las cosas, sino como la más útil de las funciones sociales"; además, "no se toleraría a un propietario ocioso mantener inexplorada su propiedad"; y se exigía que "el único título legítimo de propiedad fuera el trabajo". Además,

⁶²¹ Claudia Salaris, *Dizionario del futurismo*, Editorial Reuniti, Roma, 1996, p. 105.

⁶²² J. P. Mayer, *Trayectoria del pensamiento político*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, pp. 250-251.

D'Annunzio instituyó en ese puerto el "Estado corporativo", a través de diez corporaciones.

En cada una se debía:

fomentar la dignidad de sus miembros y la perfección técnica de sus artes y profesiones; disciplinar el trabajo en relación con los modelos de belleza eterna, crear sus propios emblemas, insignias, música, cantos y rezos, e instituir ritos y ceremonias, compitiendo con toda la prodigalidad posible en las manifestaciones de las festividades públicas, celebración de aniversarios, juegos terrestres y acuáticos; además de venerar a sus muertos, honrar a sus veteranos y celebrar a sus héroes.⁶²³

Esta experiencia dannunziana en Fiume creó expectativas entre los futuristas al ver cumplidos parte de sus sueños: D'Annunzio, el poeta y artista fue capaz de tomar el poder y dirigir a los fiumenses. Pero, no obstante este aparente triunfo paradigmático de los intelectuales italianos, que los futuristas celebran y comparten después de la reunión de los *fasci* en Florencia, empieza a manifestarse una brecha ideológica entre Marinetti y Mussolini. Marinetti declara en sus *Taccuini*, (cuadernos de notas) las causas de la separación de los *fasci de combate* mussolinianos, al continuar defendiendo la huelga como método de presión social, sin dejar atrás su posición antimonárquica y anticlerical. Después del II Congreso celebrado en el mes de mayo del veinte, el movimiento encabezado por Mussolini se declara abiertamente de derecha, y el 29 del mismo mes Marinetti y sus compañeros futuristas se separan del movimiento, acusando a los *fasci* de reaccionarios.

Este momento de independencia de los futuristas respecto de Mussolini, -que corresponde cronológicamente con el escrito gramsciano *Marinetti revolucionario*- no tiene larga duración. Los futuristas, entonces, son señalados de "probolcheviques", opinión que es desmentida por el propio Marinetti en su opúsculo *Al di là del comunismo* dedicado a los futuristas extranjeros, en el que declara "al individualismo anárquico, como meta y sueño de todo espíritu fuerte". Utilizando un lenguaje metahistórico y metapolítico, expone su objetivo "El arte y los artistas revolucionarios al poder":

El proletariado de los genios al gobierno realizará el teatro gratuito para todos y el gran Teatro aéreo futurista. La música reinará sobre el mundo. Cada plaza tendrá su gran orquesta

⁶²³ *Idem*.

instrumental y vocal. Habrá por doquier fuentes de armonía que día y noche brotarán del genio musical y florecerán en el cielo, para colorear, ennoblecer y refrescar el ritmo duro, obscuro, trivial y convulso de la vida cotidiana. En lugar del trabajo nocturno, tendremos el arte nocturno.⁶²⁴

Pero la utopía marinettiana concibe un proyecto aún más ambicioso, la constitución de la *Casa del Genio* en todas las ciudades, con el propósito de exhibir “Muestras libres del Ingenio creador”. Los recursos para tan magno proyecto se colectarían con la venta de los museos italianos a la inversión extranjera. Permanecía en el autor la esperanza de alcanzar “un mínimo de salario con un mínimo de trabajo manual, que sin disminuir la producción, podamos dar a todas las inteligencias la libertad de pensar, de crear, y de gozar artísticamente”.

Cabe hacer una pausa para reflexionar sobre la ya legendaria sed de “violencia” entre los futuristas, que nos puede ayudar a entender los caminos que tomaría el futurismo en la propia Italia con todo su dinamismo y complejidad, aún en la época mussoliniana, pero también sobre la influencia que ejerció en otras latitudes, como fue precisamente en México a través de la controvertida faceta del Atl “fascista”.

El origen de la violencia en la poética marinettiana tiene su fundamento teórico en las *Las reflexiones sobre la violencia* de George Sorel, (1908), sólo que la concepción de la violencia marinettiana expresada desde su primera época, a través del discurso emitido en Nápoles en 1910 sobre *Belleza y necesidad de la violencia*, presenta una connotación ideológica y moral, que no tiene relación con la brutalidad y con la “fuerza” burguesas. Como ha precisado Luciano De Maria, la violencia dentro del discurso marinettiano tiene una implicación mística:

No se trata de una lucha entre la burguesía y el proletariado -explica Marinetti- es más bien una lucha entre aquellos que tienen, como *nosotros*, derecho de hacer la revolución italiana y de aquellos que deben sustentar la concepción y la realización”. Con esta clave de lectura el *nosotros*, utilizado por el autor, se refiere a un amplio grupo de “ciudadanos heroicos”, identificados con el espíritu futurista, que tienen el compromiso de guiar a los “otros”, a través de una entidad mística, una auténtica “aristocracia del espíritu”.⁶²⁵

⁶²⁴ Claudia Salaris, *Opus cit*, p 108.

⁶²⁵ Isabella Gherarducci, *Opus cit*, Luciano De Maria, *Futurismo e fascismo*, pp 212-222

Mussolini intensifica sus pasos hacia la toma del poder con la Marcha sobre Roma. Mientras tanto, Marinetti publica el manifiesto *Ad ogni uomo, ogni giorno, un mestiere diverso. Inegualismo y Artecrazia* (1922); y, sin cambiar sentido a su discurso, enaltece la superioridad del arte sobre la política. Para reforzar esta idea en el manifiesto colectivo firmado por Carli, Settimelli y el propio Marinetti, denominado *El imperio italiano* de 1923, los artistas precisan sus ideales:

Hostiles a un monarquismo espantoso, antiartístico, antiliterario, socialistoide y pasantista; hostiles a una república antiguerrera, humanitaria, renunciatoria y mediocre; preparamos un imperio de genio, arte, fuerza, desigualdad, belleza, espíritu, elegancia, originalidad, color, fantasía.

El Imperio Italiano será antisocialista, anticlerical, antitradicional, con todas las libertades y todos los progresos dentro del círculo de un patriotismo absoluto.⁶²⁶

El escritor Giuseppe Prezzolini precisa las diferencias ideológicas entre fascismo y futurismo, al percibir al movimiento artístico “demasiado revolucionario y anárquico”: “El fascismo italiano no puede aceptar el programa destructivo del futurismo, más bien debe, según su lógica italiana, restaurar los valores que contrastan con el futurismo. La disciplina y la jerarquía son jerarquía y disciplina también literaria.”⁶²⁷

Aunque el régimen fascista no reconoció al futurismo como la “estética de Estado” en los años treinta y primeros cuarenta Marinetti y su grupo seguirán prestando eficaces servicios al fascismo, mediante un arte de propaganda: “la plástica mural” expuesta en los edificios públicos, la aereopintura, la aereopoesía, y la “poesía de los tecnicismos” elegidos por Mussolini y sus seguidores.

A través de este rápido recorrido por la estética futurista, podemos advertir que fue más el legado que el movimiento artístico brindó al fascismo, que lo que asimiló de la ideología política mussoliniana. Con el correr del tiempo las aparentes convergencias se distanciaban; frente al antisemitismo y las leyes racistas del fascismo Marinetti, en cambio, exaltaba de manera simbólica la negritud y la cultura meridional, como un retorno figurado, vital y dinámico a su

⁶²⁶ Claudia Salaris, *Opus cit*, p. 110

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 111

natal Egipto. Pero lo que dividió en esencia a ambos -como señala Luciano De Maria- fue su distinta concepción sobre la *Nación*: mientras que para Mussolini sus ideas nacionalistas danzaban en torno a una fatua retórica de la Roma imperial, para Marinetti su ideal fue la exaltación de un nacionalismo espiritual y cosmopolita regido por la aristocracia del espíritu.⁶²⁸

El legado futurista.

La concepción “arte-vida” del artista futurista, con la que proyecta su actividad estética hacia un fin supremo de renovación moral e ideal, a través de una revolución artística que trascienda todos los ámbitos sociales -incluyendo al político - basada en una idea mesiánica de la historia, será uno de los papeles fundamentales que deberá jugar el artista vanguardista, quien se coloca como guía y mentor de la sociedad contemporánea.

Dentro de esta dinámica se inscriben las acciones políticas y estéticas de Atl, quien se asume como un ser predestinado para señalar los caminos de la historia, y conducir al hombre a estadios evolutivos que superen su humana naturaleza; basta referirse, como ejemplo, a su proyecto de la ciudad ideal en el que despliega todo su liderazgo intelectual con el propósito de enlazar la tierra con el cosmos. Esta concepción mesiánica del artista vanguardista explica las opiniones que emitió Atl refiriéndose a Hitler fundamentadas precisamente en “su espíritu de artista”:

Ahí estaba el espíritu histórico de Alemania, la muchedumbre inacabable de su pueblo, renovada y organizada por el milagro de voluntad y de fe, bajo la potencia casi milagrosa de un hombre sencillo y extraño que representa en nuestros tiempos la más extraordinaria potencia del intelecto y la voluntad, porque eso es Hitler, una síntesis de inteligencia, de clarividencia, su espíritu de artista ha llevado a Alemania a las fenomenales victorias del presente y le abre las puertas del porvenir.⁶²⁹

⁶²⁸ Isabella Gherarducci, *Opus cit*, p. 220.

⁶²⁹ Dr. Atl, “La derrota de Inglaterra,” *Colección Acción Mundial*, México, 1940, p. 9.

Atl nos ofrece algunas ideas sobre el papel del artista contemporáneo, autor y dirigente de la revolución estética y extra-estética en el fragmento del texto *Quiénes ganarán la guerra*, donde expone de manera precisa su pensamiento sobre “los políticos de oficio, gente malévola e interesada”, en contrapunto con los artistas “de clara visión”, y entre ellos cita, como paradigma, al Hitler pintor:

He leído en algunos periódicos ingleses y franceses las críticas burlonas de algunos escritores sobre los antecedentes pictóricos de Hitler. No saben lo que dicen. El pintor tiene, sobre los otros tipos de la civilización la enorme superioridad de su clara visión sobre las cosas. Está acostumbrado a verlas, a analizarlas, a penetrar sus misterios, a considerar su exterior, a juzgar de su armonía o de su desequilibrio. Esta facultad, trasladada a la política le permite una apreciación muy justa de los fenómenos en sus manifestaciones exteriores y ocultas.⁶³⁰

¿Desde cuándo, venía Atl procesando estas ideas? Él mismo las explica con una gran transparencia desde su segunda estancia europea, [1911-1914] y en contacto con las vanguardias artísticas

Esta observación que yo hago ahora frente a Hitler era ya una teoría en 1912. Un grupo de pintores y de escritores que nos reunimos en París para realizar una revolución social criticamos el absurdo de un mundo siempre gobernado por políticos de oficio, gente malévola e interesada, ignorante e irresponsable y afirmamos que se imponía la dirección por un grupo representativo, el más refinado y el de mayor elevación espiritual, emanación evolucionada de todo medio social, los artistas. Llamamos a nuestro movimiento *Aristocracia*. Afirmamos que los pintores eran los mejor dotados para gobernar a los pueblos y para crear una sociedad totalmente diferente de las que han tenido que sufrir el dominio de la política. Hitler es la confirmación de esa teoría.⁶³¹

La figura mítica, metapolítica y estética de los futuristas hacia la guerra, defendida por Marinetti en el manifiesto *La guerra, única higiene del mundo*, fue otro de los valores adoptados por Atl. Recordemos la vehemencia del autor en la descripción del militarismo germano, para comprender que este furor por la guerra tenía también un componente místico que Atl compartía, al coincidir con la vanguardia italiana en su autodefinition de *artistas y místicos de la acción*. Dentro de esta connotación se explica la exaltada narración que hace el pintor mexicano de reportajes cinematográficos sobre la organización de los ejércitos nazis:

⁶³⁰ Dr. Atl, “Quiénes ganarán la guerra”, *Ibidem*, p. 16

⁶³¹ *Idem*.

Y el que no esté convencido de la incontenible pujanza militar y moral de la nueva Alemania, que vea las películas de la blitzkrieg en Polonia y el desfile de las tropas victoriosas alemanas, que yo acabo de ver.

En esas películas de la guerra no hay nada teatral, ni rebuscado -se exhiben hechos aparentemente sencillos-. Un grupo de soldados que recibe órdenes; otro que avanza como una máquina a un punto indicado; un vigía que sube a lo más alto de una montaña para dirigir el tiro de la artillería; una serie de cañones, de las más raras formas que aparecen disparando entre unos matorrales y que en pocos minutos destruyen toda la defensa [] ¡Qué precisión en todos los movimientos! ¡Qué prodigiosa coordinación desde que se da una orden hasta que se cumple! ¡Qué disciplina y que firmeza! [] Pero ninguna de esas exhibiciones militares me ha causado una sensación tan tremenda como este desfile de la victoria frente al Führer⁶³²

Podemos encontrar otra veta futurista en su pensamiento: su nacionalismo espiritual regido por la aristocracia del espíritu. Dentro de este contexto, de acuerdo con Atl, por su localización geográfica tocaría a México “iniciar una campaña de liberación”. Reprueba la posición humillante que tuvieron los representantes gubernamentales mexicanos en la Conferencia de La Habana presentándose “como súbditos miserables de la Casa Blanca”.

Esta indigna posición tendría que ser reivindicada por los artistas:

YO PROPONGO QUE SE FORME INMEDIATAMENTE UN COMITE COMPUESTO POR AQUELLOS QUE HEMOS DEFENDIDO LA NO PARTICIPACIÓN EN LA GUERRA AL LADO DE LOS ESTADOS UNIDOS Y PROCLAMANDO LA INDEPENDENCIA DE NUESTRAS REPÚBLICAS.

Yo sé muy bien que el pueblo de México en su totalidad, unánimemente, desaprueba nuestra sumisión a la política dominadora de los Estados Unidos, y *toca a nosotros encauzar ese sentimiento no sólo por razones de decoro humano, sino porque tenemos el derecho de hablar por nuestros propios intereses a la hora de la victoria.*⁶³³

Atl, “el artista visionario”, es el que se pone nuevamente a la cabeza en la dirección de las acciones que se tienen que llevar a cabo para defender a México y a las naciones latinoamericanas amenazadas por la ambición desmedida del imperialismo yanqui.

Encontramos otros elementos ideológicos de los futuristas que aparecen también en el espíritu doctrinario de Atl: su patriotismo, anticlericalismo, antigobiernismo, antisocialismo y un *sui generis* anarquismo:

Cada quien necesita exteriorizar su propio Yo. El aplastamiento del individuo bajo la aplanadora democrático-comunista, no me alcanza. El que quiera sufrirlo, o el que esté

⁶³² Dr. Atl, “La Derrota de Inglaterra. Reflexiones ante una Película” *Ibidem*, pp. 7-8.

⁶³³ Dr. Atl, “La victoria de Alemania y la situación de la América Latina”, *Ibidem*, p. 18. Las cursivas son de la suscrita.

dispuesto a unirse al carro de eso que ahora se llama en forma ambigua “la revolución”, allá él.

Los pocos que quedamos fuera del rebaño, debemos abrir nuevos caminos --previados en un mundo lleno de fango

*Mi labor será clara y partidaria: soy partidario de la dignidad humana*⁶³⁴

En su calidad de “profeta” y “apóstol”; Atl hace un severo señalamiento al movimiento revolucionario, incapaz de renovar moral e intelectualmente a la Nación. Lo opuesto de lo que ocurrió en Florencia, durante cuatro siglos en los que se sucedieron revueltas y matanzas a nombre de Jesucristo, y en defensa de banderas extranjeras; a pesar de ello, “surgieron los grandes sabios, los prodigiosos artistas, los literatos y los patriotas ejemplares -tipos que en su conjunto forman una de las más gloriosas falanges de la cultura universal-”:

Nosotros, en medio de las revueltas intestinas, no hemos producido valores morales, ni intelectuales, capaces de compensar las pérdidas humanas sufridas en batallas sin fin, y sólo van quedando en las páginas de nuestra historia, como únicos representantes de nuestra estirpe, los hombres empistolados y el tipo del dictador bárbaro que asume el título de Presidente de la República, y su reflejo político, el presidente municipal, que es al mismo tiempo la síntesis y el símbolo de nuestra democracia franco-rusa, patrióticamente disfrazada de china poblana.⁶³⁵

Por ello, se necesita la revolución de “la aristocracia del saber”. Con esta conciencia de “superioridad” intelectual y moral, Atl se dirige al Presidente Cárdenas para señalarle el camino que debe tomar México, amenazado por “el capitalismo anglosajón y por la desorbitada ambición soviética”:

Yo me dirijo a usted, no sólo haciendo uso de mis simples derechos de ciudadano, ni aprovechando el conocimiento que tengo de su sinceridad como hombre y como gobernante -que se convierte en estimación-, *sino porque me asiste un derecho que ningún otro hombre posee en México*: el derecho de haber trabajado recta, activa, inteligentemente para poner en sus manos la llave con la cual usted hubiera podido abrir de par en par las puertas de la prosperidad nacional.⁶³⁶

Atl se concibe, de esta manera como el ser iluminado capaz de conducir los destinos del país; este desbordado optimismo sobre su persona lo proyectará en sus actividades artísticas e

⁶³⁴ Dr. Atl, “La Derrota de Inglaterra Reflexiones ante una Película”, *Colección Acción Mundial*, México, Advertencias. Las cursivas son de la suscrita.

⁶³⁵ Dr. Atl, “¡Rendición!”, *Novedades*, 2 de junio de 1938, p. 4

intelectuales en la etapa final de su vida, en las que orientaría su quehacer pictórico y urbanístico hacia un fin supremo: enlazar la tierra con el cosmos, realizando las tareas que el “superhombre” está llamado a alcanzar

El aereopaisaje.

En 1934 ve la luz el libro *Una Nueva Perspectiva La perspectiva curvilínea* de Luis G. Serrano, con un prólogo del Dr. Atl⁶³⁷ La tesis que desarrolla a lo largo de la obra se refiere al campo visual del hombre, que está condicionado por la curvatura del ojo, y que hace que la retina retenga la imagen del espacio y de los objetos a través de líneas curvas y no rectas, que dan la visión del espacio real, del intermedio y del virtual:

Perspectiva Curvilínea es una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana derivada de la sensación circular de nuestros sentidos. Representa de una manera completa los espacios real e intermedio y parte del espacio virtual. El espacio intermedio y parte del espacio virtual que dejó sin interpretación la perspectiva rectilínea clásica, se pueden representar en esta perspectiva sin que aparezcan las monstruosas deformaciones de la llamada anamorfosis, propia de la perspectiva rectilínea clásica. Con las líneas curvas que sirven para trazar esta perspectiva, se logra obtener la proporción armónica de las formas que de ningún modo podría resolverse con la perspectiva rectilínea.⁶³⁸

El Dr. Atl apoya con entusiasmo desde las primeras líneas prologales la tesis de Serrano, en las que comparte el avance científico alcanzado en la era moderna. Su análisis parte de una rápida revisión de las premisas teóricas a lo largo de la historia de la humanidad, para afirmar que “en la naturaleza no existe ninguna ley: todas las leyes con las que se pretende regirla, las ha inventado el hombre”. De ahí, que “las leyes sean interpretaciones accidentales de fenómenos multiformes y cambiantes”, dependiendo de la época en que se generan. Pone como ejemplo

⁶³⁶ Dr. Atl, “El Dr. Atl al C. Presidente de la República”, *Novedades*, 9 de junio de 1938, p. 4. Las cursivas son de la suscrita.

⁶³⁷ Luis G. Serrano, *Una Nueva Perspectiva La perspectiva curvilínea*, prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl, Editorial “Cvltvra”, México, 1934.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 11

las distintas opiniones que el hombre ha tenido del cosmos, desde los sacerdotes egipcios hasta las teorías de Laplace.⁶³⁹

Con este aparente escepticismo sobre el determinismo científico precisa que “la astronomía moderna tuvo un periodo de observación que se inició con los trabajos de Tico-Brahe y terminó con las leyes empíricas de Kepler” En el siglo XX se culminó con los estudios de la ciencia astronómica. En geometría las tesis de Euclides, de Lobatchevsky y de Riemann han postulado sus particulares criterios científicos con aparentes contradicciones. En mecánica, “la causa de un fenómeno material ha sido atribuida a diversos principios. Y para cerrar este rápido recorrido sobre la experiencia científica del hombre, finaliza parodiando a Poincaré: “Puede decirse que las leyes que tratan de interpretar los fenómenos de la naturaleza no son exactas ni verdaderas, sino cómodas.”⁶⁴⁰

También en el campo del arte ha pasado lo mismo con la perspectiva: en cada época el artista ha dado diversas soluciones espaciales a su obra; a pesar de ello, distingue dos categorías:

En el campo del Arte, la perspectiva -la forma de representar los objetos sobre una superficie plana -puede dividirse en dos grandes campos- la perspectiva fundamentalmente arbitraria, y la perspectiva rigurosamente científica.

En la primera clasificación están comprendidas las obras de los artistas que desde las épocas más remotas hasta nuestros días han tenido como único fin decorar una superficie obedeciendo a determinadas reglas geométricas pero no a los principios de la perspectiva. A la segunda definición pertenecen aquellas obras sujetas al rigor de la perspectiva, y que más o menos perfectas pueden verse en pinturas y relieves, desde la época en que Euclides estableció sus doce axiomas sobre las leyes de la óptica, nombre que se dio a la perspectiva en la época griega.⁶⁴¹

Según la versión de Atl dos pintores italianos son los autores de los fundamentos de la perspectiva moderna: Paolo Uccello y Piero della Francesca, seguidos por artistas que teorizaron sobre la resolución espacial, citando como ejemplos a Bramantino de Milán (1440), Baltasar Peruzzi, Leonardo da Vinci (1470), Serlio (1490), Vignola (1530), Ubaldi (1600), Daniel Barbaro (1559), el alemán Alberto Durero (1525), y el francés Viator (1521). Para Atl

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 7

⁶⁴⁰ *Ibidem*, pp 7-8.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 8

las premisas sobre la perspectiva tienen grandes similitudes entre ellos, para concluir con las de Euclides traducido del griego al latín por Pena (1557):

“Euclides enseña que la naturaleza y la proyección de los radios, la vista de las luces, de los colores y de las formas, y que nos lleva a juzgar prudentemente la figura de los objetos visibles modificada por la situación, la grandeza, el movimiento, el reposo, las distancias”⁶⁴²

Atl cierra la presentación del libro de Serrano con el mismo entusiasmo y vehemencia que le imprime a todas sus acciones, aunque lo precipita en ocasiones a abiertas contradicciones :

Toda la perspectiva usada hasta nuestros tiempos, es una perspectiva rectilínea.
El pintor Luis G. Serrano, sin rebasar los límites de un mundo rigurosamente euclidiano, y basado en los principios de una lógica rigurosa, establece la teoría de una perspectiva curvilínea que determina una nueva interpretación geométrica.
Ella corresponde a un sentido más universal de la naturaleza, y permite una más amplia expresión espacial.⁶⁴³

“Toda la perspectiva usada hasta nuestros tiempos, es una perspectiva rectilínea” Cuando escribe Atl estas líneas recordemos que estamos en los años treinta, en plena era de las comunicaciones intercontinentales y, aunque ya habían pasado veinte años de su estancia europea, no perdía contacto con los sucesos que se venían dando en el campo de las artes. Prueba de ello es la documentación personal del pintor que resguarda el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, donde se encuentra una tarjeta publicitaria sobre una próxima edición del movimiento cultural futurista⁶⁴⁴. Por lo que era remoto que no se hubiera enterado de las últimas actividades de la pintura futurista, como era ya la “aereopintura”:

⁶⁴² *Ibidem*, p. 10.

⁶⁴³ *Idem*.

⁶⁴⁴ FRBN, Ms Dr Atl, caja 14-31

Edizioni "NOI", Roma

Roma 50- Via Treviso, 19 a

In preparazione:

2 Monografie illustrate

Boccioni- Prefazione di Marinetti e Prampolini

Sant'Elia- prefazione di Virgilio Marchi

En la evolución del arte futurista la última aportación fue la “aereopintura”, ligada al mito de la aviación y a los sucesos de la aeronáutica. Los primeros ejemplos del arte aéreo maduran en los años veinte, acompañados de las observaciones de Mino Somenzi, después retomadas por Marinetti en el artículo-manifiesto *Perspectiva del vuelo y Aereopintura* (Gazzetta del Popolo, 22 septiembre 1929, reeditado con variantes en *La aereopintura futurista* (1931) y suscrito en ocasión de la primera muestra aereopictórica en Roma de: Balla, Benedetta, Depero, Gerardo Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi e Tato.⁶⁴⁵

Los futuristas llevaban ya varios años experimentando con la aereopintura en la que integraban la perspectiva curvilínea y la aplicación del imaginario aéreo, influenciados por los avances técnicos en la aeronáutica italiana. En el texto sobre “aereopintura” Marinetti refiere algunas reflexiones de nuestro interés:

El aeroplano, que planea desciende se estabiliza etc., crea un ideal observatorio hipersensible colgado por doquier en el infinito dinamizado, además de la conciencia misma del movimiento que cambia el valor y el ritmo de los minutos y de los segundos en la visión-sensación. El tiempo y el espacio vienen pulverizados en la fulmínea constatación que la tierra corre velocísima bajo el aeroplano inmóvil.

En una virada a la derecha los fragmentos panorámicos se hacen circulares y corren hacia la izquierda multiplicándose y acelerándose, mientras disminuyen en número al espaciarse a la derecha, según la mayor o menor inclinación del aparato.⁶⁴⁶

Posiblemente para Serrano la tesis sobre la perspectiva curvilínea era una oportuna y honesta aportación personal; y, en el caso de Atl, no obstante haber sido una propuesta que tuvo su origen dentro la poética futurista, no le resta mérito la aplicación afortunadísima del elemento espacial en sus aereopaisajes, a partir de 1933.

Scenografía e coreografía futuriste di E. Prampolini

Prefazione di Marinetti

Ivan Puni- La pittura contemporanea Prefazione di P.R. Vassari

In vendita:

Cartoline d'arte futurista

Prampolini: Grotta Azzurra Archipenko: Donna (scultopittura)

Prampolini: Architettura dinamica Zatková: Ritratto di Marinetti

Zalit: Scultura Belling: Forme Organiche. Mohr: Natura morta. Puni: Musicante Dzirkal: Donna seduta

Pannaggi: Costruzione dinamica

⁶⁴⁵ Claudia Salaris, *Opus cit*, pp 96-97

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p 6.

La perspectiva panorámica buscó la representación lateral de la naturaleza; pero sólo alcanzó prolongar indefinidamente el cuadro panorámico [dice Serrano]

La perspectiva curvilínea permite establecer no sólo los alejamientos hacia el fondo, sino los volúmenes espaciales laterales o, dicho de otro modo, puede crear sobre la superficie plana todos los volúmenes de un cuerpo, de varios cuerpos o de una escena

El centro óptico visual teórico, único, de esta perspectiva se supone que es el centro de la pupila sobre el plano del observador, en lugar de estar colocado el punto de vista en el vértice del cono óptico de los ojos del observador

El dinamismo de las líneas curvas produce la sensación de movimiento

Por la rotación de las líneas sobre todos los puntos del espacio real en esta perspectiva, las posiciones aparentes de las rectas se engendran, cambian y se confunden entre sí.

Se establece la posición inmóvil del observador

Todas las rectas aparecen como curvas, excepto la recta que representa el eje vertical y las curvas o rectas reales que se representan como la recta del eje horizontal.⁶⁴⁷

Una vez expuesta la tesis general, Serrano elabora una serie de esquemas seguidos de textos explicativos para comprobar sus premisas teóricas, mismas que retoma Atl en las *Notas* para aplicarlas a ejemplos artísticos, como *La Disputa del Sacramento*, en donde Rafael utiliza “la pauta curvilínea”⁶⁴⁸

Atl se refiere a dos paisajes “Los valles y los montes” y “Las nubes sobre los valles” que cita a manera de ejemplo, para señalar la gran utilidad que ha significado en sus composiciones la perspectiva curvilínea:

Imagen 1.- “Los Valles y los Montes”, (1933): “Aquí el conjunto de un amplio espacio se ha sujetado a los principios de la perspectiva curvilínea, *englobando*, esta es la palabra, en un espacio cuadrado, una grande amplitud espacial. La obra así hecha está por decirlo así, cerrada completa.

En la página del frente puede verse un croquis hecho del mismo lugar y según los principios de la perspectiva rectilínea. La representación, la escena, aparece cortada por todos lados y es, a todas luces, una escena incompleta”⁶⁴⁹ (Fig 63a, 63b)

Imagen 2.- “Las Nubes sobre los Valles”, (1933): Aquí puede apreciarse una representación *global* completa, de una escena de la naturaleza. Tanto la estructura lineal como la distribución de los volúmenes, producen una impresión mucho más cercana a la real visión de todo lo que pueden abarcar nuestros ojos.

⁶⁴⁷ Luis G Serrano, *Opus cit.*, pp. 11-12.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 99. “Rafael se vió obligado a establecer en su maravilloso fresco, para poder lograr una completa perfección, una composición fundamentalmente curvilínea. Su plano inferior es un arco formado por figuras que se apoyan en los extremos del medio punto y la parte superior está formada por tres arcos de círculo cortados a su vez en el centro por otro arco de círculo. Con esta pauta curvilínea Rafael logró una composición de una grande profundidad y de un equilibrio que no tiene igual en la historia del arte.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 100

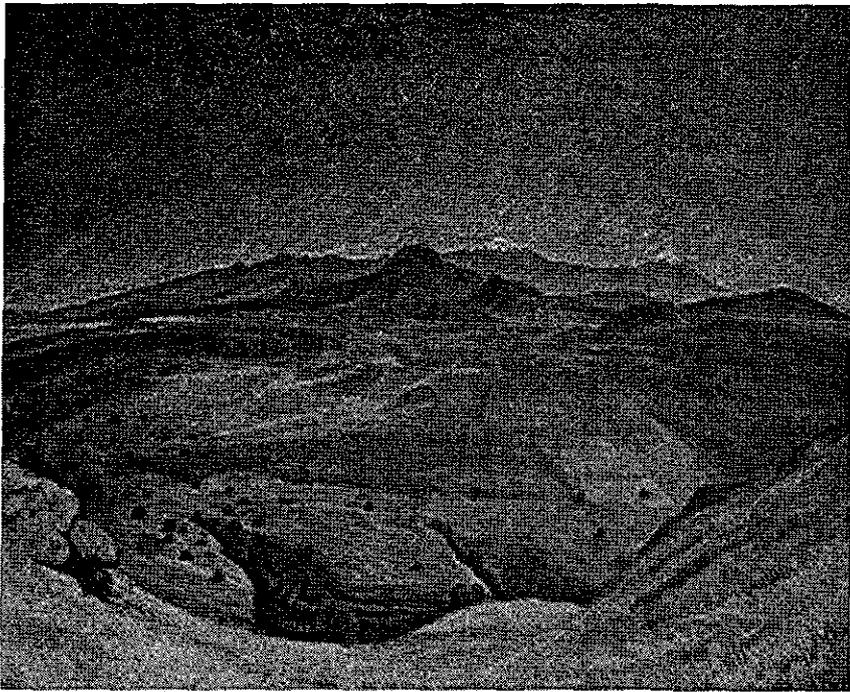


Fig. 63a.- *Los valles y los montes*, 1933.
Aplicación de la perspectiva curvilínea.

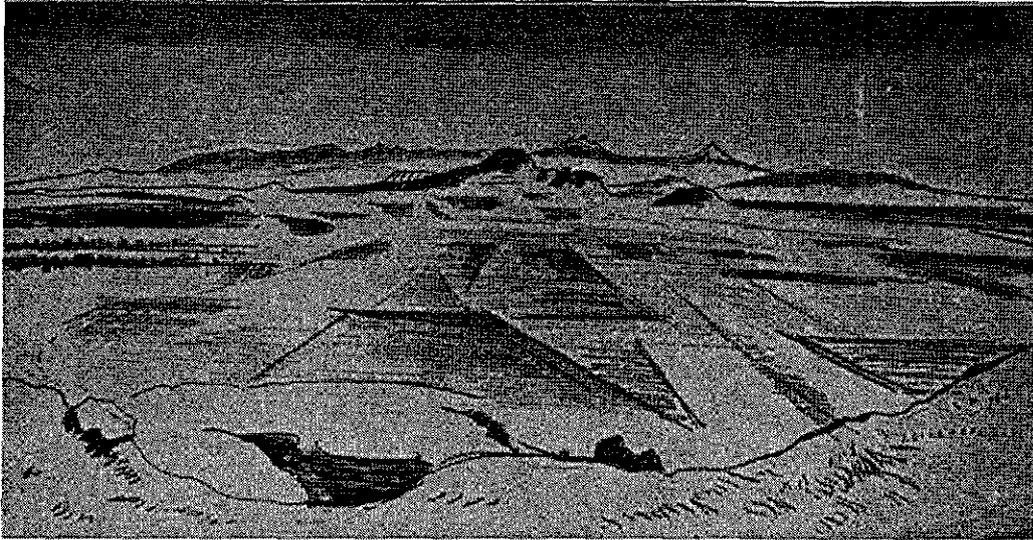


Fig. 63b.- *Los valles y los montes*, 1933.
Croquis en perspectiva rectilínea.

En el croquis de la página del frente está interpretada la misma escena conforme a la perspectiva rectilínea. Las nubes no cabrían dentro de un cuadro dado, cualesquiera que fuesen sus dimensiones.”⁶⁵⁰ (Figs. 64a y 64b)

En el *Resumen* del texto firmado por Atl en octubre de 1933, señala los inconvenientes de la perspectiva rectilínea,⁶⁵¹ y las ventajas de la curvilínea: “La perspectiva curvilínea se apega más a la amplitud de la visión humana-interpreta mejor el campo visual de nuestra retina.”⁶⁵²

En un acto de contrición inexplicable, Atl vuelve a referirse en clave negativa a la fotografía, como si su utilización implicara una depreciación del proceso creativo y, en un ritual de *mea culpa*, se exorciza señalando los limitantes de los avances fotográficos. Mientras que en la poética futurista no sólo se exaltaban los avances ópticos sino que los artistas ostentaban con gran orgullo su uso y aplicación en la obra de arte⁶⁵³: [La perspectiva curvilínea, dice Atl] “es antifotográfica. La lente de una cámara es una parodia del ojo humano. Ella nunca alcanza su extensión visual. Además, detrás del ojo está el cerebro y detrás de la lente está una placa.”⁶⁵⁴

Sorprende que Atl, un artista prototípico de la era de la modernidad, y no obstante su amplia cultura y talento artístico, no aceptara reconocer dentro de su creación el uso de los aparatos técnicos, como podía ser una cámara fotográfica dentro del avión, para crear sus magistrales aereopaisajes. Cuando, precisamente, sus contemporáneos vanguardistas fundamentaban su poética, por medio de la construcción de nuevas imágenes simbólicas de la época de la tecnología. Fuertemente influenciado por el *Zaratustra* nietzscheano, Marinetti eleva el

⁶⁵⁰ *Idem*.

⁶⁵¹ *Idem*. “La perspectiva rectilínea nos ofrece siempre una representación en series paralelas colocadas en un plano, presentando siempre un verdadero panorama sin fin; prescinde de los espacios reales entre la retina y el plano visual preestablecido convencionalmente; obliga a convencionalismos absurdos para poder presentar los objetos muy cercanos al observador, o prescinde de representarlos completamente; reduce el campo visual, no admitiendo lo que real y positivamente perciben nuestros ojos.”

⁶⁵² *Idem*.

⁶⁵³ Cfr. Claudia Salaris, *Opus cit*, pp 44-45 “Se desarrolla la “aereofotografía” iniciada en los años veinte con las tentativas del pintor-aviador Fedele Azar, después realizada por Filippo Masoero con sugestivas visiones ventajosas de monumentos y ciudades vistas de lo alto, y el fotocollage, usado para fines ilustrativos o propagandísticos por Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini, Bruno Munari, Roberto Ricas.”

⁶⁵⁴ Luis G Serrano, *Opus cit*, p. 101



Fig. 64a.- *Las nubes sobre los valles*, 1933.
Aplicación de la perspectiva curvilínea.



Fig. 64b.- *Las nubes sobre los valles*, 1933.
Croquis en perspectiva rectilínea.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

aeroplano a figuraciones mitopoéticas para representar en su narrativa artística el proceso creativo del hombre que, venciendo las leyes de la gravedad alcanza las dimensiones del superhombre. Atl conocía la filosofía de Nietzsche y la “teogonía futurista” - deificadora de la máquina, sin embargo se muestra ahora como un “creyente vergonzante” de los avances técnicos y científicos de la modernidad.

Atl emite en 1958, la Proclama sobre “Un nuevo género de paisaje: el aereopaisaje”,⁶⁵⁵ reelaborando los conceptos sobre la pintura aérea, atreviéndose a adelantar nuevas etapas en las artes pictóricas del paisaje, acompañadas de los avances científicos espaciales y de una renovada condición humana hasta llegar a alcanzar las potencialidades del superhombre, para evolucionar al “astropaisaje”, después al “galaxopaisaje” hasta llegar a descubrir la esencia de la vida: el “nulapaisaje”⁶⁵⁶ que para Nietzsche será después de la muerte de Dios, “la voluntad de potencia”.

Recordemos que, en la cuarta parte del *Zaratustra* nietzscheano, el filósofo alemán transmite a través del profeta las enseñanzas que necesitan los hombres superiores después de la muerte de Dios, representados en el predicador del gran cansancio, en los dos reyes, en “el escrupuloso del espíritu”, el mago, el viejo Papa desempleado después de la muerte de Dios, el hombre más feo, el mendigo voluntario y la sombra de Zaratustra, quienes se acercan al profeta, ya que después de la muerte de Dios encuentran la “nada”⁶⁵⁷.

Atl, conocedor de las líneas de pensamiento de las vanguardias europeas, hace una clara referencia a la filosofía de Nietzsche y se aventura a conceder al hombre sin Dios, o más concretamente al hombre-dios, o bien al “superhombre”, la capacidad cognoscitiva para

⁶⁵⁵ Dr. Atl, *PROCLAMA*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Biblioteca, P-4-67. “Proclamo la necesidad de crear un nuevo género paisajístico, y, consiguientemente, el término con el cual debe ser definido. En el lenguaje universal de nuestros días han surgido neologismos relacionados con el aire: aeróstato, aereodinámico, aereoplano, aereopuerto, aereofoto y algunos otros, pero falta la palabra adecuada para designar una nueva interpretación del paisaje en el campo de la pintura. He aquí esa palabra: AEREOPAISAJE.”

⁶⁵⁶ El nulapaisaje, palabra italianizante que combina Atl con *el nulla* = la nada

⁶⁵⁷ F. Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1972, pp. 207-282

descubrir las galaxias y la “nada”, para recrearlas en los “galaxopaisajes” y en el “Nulapaisaje”:

El Aereopaisaje no tiene primeros planos. Es necesario desentenderse de la tradición y representar sin prejuicios el Aereopaisaje, que tiene una estructura física y un sentido espiritual muy diferente del Tierra-paisaje. Los horizontes se curvan, las cimas están abajo y los montes se transforman en ondas de luz; el claro oscuro se disloca; las nubes ruedan a nuestros pies y el movimiento del aeroplano sobre el movimiento de los cúmulos vaporosos multiplican nuestras sensaciones y las sobreponen con fantástica rapidez.

Pero a medida que la potencia de las máquinas aéreas nos transporta a planos cada vez más elevados, la Tierra se va convirtiendo en un mapa sin relieve, y la belleza de los contrastes del claro oscuro y de los colores desaparece. Llegará el día en que en una suprema ascensión rebasemos la etapa del Aereopaisaje para hacer, enseguida, el Astropaisaje, después el Galaxopaisaje y finalmente el Nulapaisaje (Si la Nada no es una creación puramente humana, la Nada deberá existir en alguna parte, y cuando demos con ella, la pintaremos)⁶⁵⁸

Olinka: La ciudad de los dioses.

Dentro del pensamiento utópico de Atl, la creación del proyecto urbanístico *Olinka* se sitúa como paradigma de sus sueños y fantasías. Atl estaba consciente de esta insumisión social y la justifica comparando su empresa con aquellas hazañas que han marcado hitos en la historia de la humanidad: “Estas grandes empresas como la que vamos a emprender, estas empresas quiméricas, nunca fracasan por falta de dinero. Por ejemplo: el descubrimiento de América, las investigaciones atómicas, la conquista espiritual del mundo grecorromano por Pablo de Tarzo. Una empresa quimérica es, por sí misma, creadora de riqueza.”⁶⁵⁹

Max Horkheimer afirma que “si la ideología provoca la apariencia, por el contrario la utopía es el sueño del “verdadero” y justo orden de la vida”⁶⁶⁰. Atendiendo a esta premisa, la ciudad de Olinka nos permitirá conocer no sólo el mundo ideal de Atl, sino que también nos remite a su mundo real, en el que se refleja a manera de juego de espejos su panteísmo cósmico.

⁶⁵⁸ Dr. Atl, *PROCLAMA*, *Opus cit*, P- 4-67

⁶⁵⁹ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, caja 7 bis- 67.

⁶⁶⁰ Arnhelm Neusüss, *Utopia*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 11.

En 1952, el Dr Atl lanza el programa para la fundación de un *Centro Internacional de la Cultura*, a través de El Consejo Nacional de la Cultura⁶⁶¹ constituido por una “oligarquía de genios”: “una fuerza surgida de las condiciones mismas de la evolución humana. Su misión inmediata consiste en organizar en México una “coalición de la inteligencia nacional” para intensificar la cultura.”

Atl inicia narrando el origen del proyecto, cuya antigüedad se remonta a cuarenta años atrás, cuando vivía en París en los años de la preguerra (1912-13):

“Solo hay un medio para crear una nueva civilización: construir una Ciudad hoc-foce de la cultura universal -para reconcentrar en ella la potencia mental del hombre y dirigirla no hacia el bienestar general, sino hacia la conquista del Universo, meta inmediata del progreso humano”

La idea contenida en el epígrafe que antecede, no es de hoy. La expuse en París en 1912 y 1913 ante algunos escritores, historiadores y artistas⁶⁶²

Aunque incompleta, la idea de erigir una gran Ciudad en la que se reconcentrasen las actividades intelectuales del París de 1913, centro entonces de la cultura humana, empezó a llevarse al terreno de la práctica.⁶⁶³ La prensa dio una cierta publicidad al proyecto antes de que nuestro grupo hubiese adquirido suficiente importancia numérica e intelectual, y en estas condiciones, en una junta plenaria, el grupo que asumió el título de “Action d’Art”, acordó llamar a los intelectuales de París para estructurar un proyecto general y empezar debidamente los trabajos

⁶⁶¹ Dr Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, caja 7 bis- 60-1 “El Consejo Nacional de la Cultura ha creído necesario reseñar las causas que le dieron origen, porque ellas revelan que su formación no es accidental, ni obedece a una explosión de entusiasmo. Esos antecedentes lo colocan en una situación especial entre los movimientos sociales de nuestros tiempos, y es a mí a quien corresponde hacer su historia.”

⁶⁶² *Idem*, “Fue acogida con entusiasmo y dio como resultado la formación de un pequeño grupo compuesto por el escritor Paul Dermeé, el poeta André Colomer, el periodista Alejandro Sux, el historiador Gerard de la Caze Duthier, el novelista Canudo y otros. La idea, y el grupo, fueron apoyados en diversas formas por Remy de Gormont, el príncipe de los poetas Paul Fort, el cronista André Warnood, el poeta Lepoldo Lugones y el escritor Larreta”.

⁶⁶³ *Idem*, “Se eligieron las zonas al sur de París, hacia Fontainée-aux-Roses y Plessis-Piquet. Un propietario de la región, el Sr Sertillange, ofreció los primeros terrenos, dos banqueros se comprometieron a llevar a cabo una suscripción tan pronto como hubiésemos adquirido personalidad legal y tomado posesión de las tierras ofrecidas”.

Nuevamente volvemos a corroborar que a lo largo de sus dos estancias en Europa, en este caso la segunda, durante los años 1911-14, Atl recibe la fuerte influencia de una cultura que lo marcará hasta el fin de sus días. El reencuentro con el pensamiento europeo, especialmente el francés y el italiano, enriquecerán su formación estética y política, y aparecerán como luces intermitentes que iluminarán el camino por el que transitará el artista y político en el futuro.

¿Cuál es la idea rectora en su proyecto fundacional para la constitución del Centro Internacional de la Cultura? Atl nos lo explica así:

Y pasaron cuarenta años al cabo de los cuales regresé a París en mayo de 1952, hace cuatro meses

Cuando mis amigos supieron que yo había vuelto, me buscaron y me dijeron:

-¿Qué haces tú en París? Tu lugar está en México, y éste es justo el momento en que puedes realizar plenamente tu idea en tu propio país.

Asombrado pregunté: ¿Mi idea? ¿Cuál Idea?

-Aquella idea fantástica de construir una Ciudad en la que habían de reconcentrarse todas las inteligencias del mundo, la Ciudad que íbamos a erigir cerca del Plessis-Piquet... (Me hablaban como si nos hubiésemos dejado la víspera. Yo lo había olvidado todo, pero ellos conservaban todavía el fuego sagrado de una gran ilusión. Entramos en explicaciones. Recordamos el éxito inicial de nuestros trabajos, y en el curso de nuestra conversación la Ciudad soñada apareció de nuevo ante mi conciencia como algo tangible. Después de cuarenta años de olvido el proyecto quimérico resurgía reflejándose en el espacio, *no fuera del tiempo, sino a su tiempo*).⁶⁶⁴

Si la teoría reconcentradora de las energías mentales del hombre en una Ciudad Ideal permanecía incólume, las formas de llevarla a cabo, el plan, la técnica para realizarla, debían modificarse de acuerdo con las circunstancias y con una más amplia visión del porvenir. El mundo de 1952 es completamente distinto de lo que fue el de 1913, y la evolución se realiza ahora con mayor rapidez que en el inmediato pasado.⁶⁶⁵

La idea rectora fue, entonces, constituir "una Ciudad en la que se reconcentraran todas las inteligencias del mundo". Resulta clave conocer cuáles fueron esas líneas de pensamiento que confluyeron en aquella utopía.

La ciudad utópica de Atl se conforma como tantas otras, de arquetipos míticos que resurgen en momentos críticos de la historia de los pueblos. No cabe duda que las expectativas que Atl se hizo en torno a las dos guerras mundiales y su influencia ideológica en México, contagiado de la tensión ante el estallido de un nuevo mundo generado por transformaciones en la geopolítica mundial, la bipolaridad atómica de las potencias mundiales, y la crisis económica y moral que

⁶⁶⁴ *Idem*.

⁶⁶⁵ *Idem*.

alcanzaba a los países de la periferia, como era el caso de México, tuvieron una serie de impactos y produjeron cambios, muchas veces contradictorios y paradójicos en su vida y pensamiento. Sumados estos factores a las circunstancias locales, el artista tuvo que superar sus frustraciones personales acumuladas a lo largo de los años frente a una política cultural que intentaba definir el México nacionalista y populista, en medio del cual Atl tuvo que adaptarse - en ocasiones con lealtad acrítica- frente al Estado mexicano que intentaba cooptar a los artistas e intelectuales del momento, a través de sutiles mecanismos de control, ocupándolos en tareas que sirvieran de propaganda del discurso oficial. O bien, aceptando reconocimientos públicos, como invitaciones a formar parte del distinguido Colegio Nacional, del que al poco tiempo desistió o, en pocas palabras, manipulándolo y distrayéndolo. Y cuando este método no lograba los resultados deseados, simplemente se le ignoraba, dejándolo solo en sus quiméricas empresas.

En este contexto se configura su utopía de la ciudad *Olinka*, la que fundamenta hacia el futuro, en un lugar ideal del espacio sideral, después de que el hombre supere su condición humana y alcance la divina, en un mundo liberado de la metafísica, de las religiones y de Dios.

De ahí que algunos estudiosos señalan que la utopía de *Olinka*, recibió una fuerte influencia de la filosofía nietzscheana.⁶⁶⁶ Otros advierten que fue el arquitecto futurista Antonio Sant'Elia quien sentó las bases para los proyectos de ciudades ideales en la era moderna, aunque aceptan que existe un desfase cronológico entre el propio proyecto vanguardista con el de Atl, ya que el manifiesto sobre la arquitectura futurista se lanza en 1914, poco después de que Atl concibiera su idea primigenia sobre la ciudad utópica en 1913.⁶⁶⁷ Aunque podemos encontrar otras referencias, como el escrito marinettiano *Nacimiento de una estética futurista* (1910), en el que

⁶⁶⁶ Cuauhtémoc Medina González, *Una ciudad ideal. El sueño del Doctor Atl*, Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, México, 1991.

⁶⁶⁷ Hernández Campos, Jorge, et al., *Dr. Atl, 1875-1964. conciencia y paisaje*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Museo Nacional de Arte Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, pp. 11-43.

ya se menciona *la gran ciudad democrática y masiva*.⁶⁶⁸ Por último, se ha señalado un largo trayecto cultural que se remonta a la *República* de Platón, regida por la justicia; a la tradición humanista del Renacimiento con los proyectos de ciudades ideales como la isla de *Utopía* de Tomás Moro, La imaginaria Ciudad del Sol de Campanella, y la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon, dirigida ésta, en cambio, por científicos reunidos en la Casa de Salomón, nombre que rememora al rey Saloma, considerado el legislador de su nación, “cuya memoria entre la de todos los otros adoramos, no supersticiosamente, sino como a un instrumento divino aunque hombre mortal”⁶⁶⁹ Las enseñanzas del rey Saloma trascendieron entre los bensalemitas al alcanzar la perfección técnica, imitando las propiedades naturales: “También imitamos el vuelo de los pájaros puesto que hemos logrado volar; tenemos barcos y navíos que van bajo el agua, tenemos varios extraños relojes y conocemos algunos de los secretos del movimiento continuo También somos capaces de imitar los movimientos de los seres vivos gracias a reproducciones de hombres, fieras, pájaros, peces y serpientes”⁶⁷⁰

Como hemos mencionado en líneas precedentes, otra de las fuentes posibles que alimentaron la concepción de la ciudad utópica de Atl fue la arquitectura futurista de la que se ocupa Marinetti en su manifiesto de 1910 No obstante esta aportación, el arquitecto Antonio Sant’ Elia fue el teórico de la vanguardia artística, que expuso en la muestra de las *Nuevas Tendencias a la Familia Artística de Milán* (1914) una nueva concepción arquitectónica y urbanística denominada “Ciudad Nueva”, en la que se puede apreciar la influencia de Otto Wagner y del

⁶⁶⁸ Claudia Salaris, *Opus cit*, pp. 10-14. “[] fenómenos modernos como el nomadismo cosmopolita, el espíritu democrático y la decadencia de las religiones han hecho absolutamente inútiles los grandes edificios decorativos e imperecederos , que expresaban hace un tiempo la autoridad real, la teocracia y el misticismo Fenómenos absolutamente nuevos como el derecho a la huelga, la igualdad frente a las leyes, la autoridad del número, la fuerza usurpante de la multitud, la rapidez de las comunicaciones internacionales, el hábito de la higiene y de la comodidad doméstica, hacen necesario las grandes casas populares bien aireadas [..] y de baños perfeccionados para el cuidado rápido y cotidiano del cuerpo ”

⁶⁶⁹ Tomás Moro, Tomaso Campanella, Francis Bacon, *Utopías del Renacimiento*, Eugenio Ímaz: estudio preliminar Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 250.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 264.

urbanismo estadounidense En el catálogo de la exposición lanza su manifiesto en el que subraya “la nueva belleza del cemento y del fierro”: “Hemos perdido el sentido de lo monumental, de lo pesado, de lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con el gusto por lo ligero, por lo práctico, por lo efímero y por lo veloz”

Si bien Atl se acoge a la tradición occidental para crear su propia utopía, en sus escritos sobresale algo más que el elemento estético y funcional de una nueva arquitectura, punto toral en la poética futurista, el proyecto para “crear una nueva civilización: construir una Ciudad *ad-hoc*, foco de la cultura universal, para reconcentrar en ella la potencia mental del hombre y dirigirla no hacia el bienestar general, sino hacia la conquista del Universo, meta inmediata del progreso humano”⁶⁷¹ De ahí que los postulados futuristas estén ausentes en el proyecto urbanista de Atl

Ahora bien ¿cuál podría ser entonces la fuente ideológica en la construcción de esa ciudad ideal? Atl sin duda conoció la filosofía nietzscheana, lectura obligada entre los artistas vanguardistas, de donde se inspira para fundamentar los conceptos de su ciudad ideal, específicamente de la obra *Así hablaba Zaratustra*, en la que el autor utiliza la metáfora del profeta para explicar la diferencia entre el hombre encerrado en su propio mundo y limitado a su humana naturaleza y, la contraparte, representada en la imagen del hombre libre y receptivo, e integrado al cosmos infinito con lo que logra su independencia y autonomía, que se describe en el capítulo “En el monte de los Olivos”: “Esas almas viciadas, gastadas, enmohecidas y aherrumbradas- ¡cómo podría soportar su envidia mi felicidad!

[...] No importa que se compadezcan y lamenten de mis sabañones; ‘¡Se nos va a perecer de frío’, se lamentan, ‘al contacto del hielo del conocimiento!’⁶⁷²

En el documento “Un Centro Internacional de la Cultura”, firmado por Atl encontramos un cuestionamiento de carácter nihilista frente las tendencias políticas y sociales, así como a “la prodigiosa evolución de las ciencias”; todo esto “ha desorganizado la estructura ancestral del

⁶⁷¹ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, caja 7 bis 60-1.

⁶⁷² Friederich Nietzsche, *Opus cit*, pp 154-157.

mundo” Ni las religiones ni las teorías filosóficas han permitido que el hombre se eleve. Por ello recomienda la formación de “Un centro director, un centro de planificación intelectual resulta necesario para encauzar la evolución hacia una meta nueva. Esa meta nueva es la conquista del Universo”⁶⁷³

En este pensamiento de Atl volvemos a descubrir rastros del Zaratustra nietzscheano, precisamente cuando en la *Introducción* de la obra, el autor explica el tránsito del “Último hombre” que habita en la vida moderna, que aún cree en Dios, que tiene necesidad de diversiones de masa, del tiempo libre organizado y que se roe las entrañas en su propio aburrimiento existencial, pero que ya se prelude el paso trascendente de la humana naturaleza hacia el superhombre, representado en Zaratustra, quien piensa que el santo eremita -el último hombre- refugiado en la soledad de las montañas aun no se ha percatado de la muerte de Dios:

¿Y qué hace un santo en el bosque?, preguntó Zaratustra.
Respondióle el santo: “Compongo canciones y las canto, y mientras las compongo río, lloro y canturreo entre dientes; así alabo a Dios que es mi Dios.
[. . .] Cuando Zaratustra estaba de nuevo solo, dijo para sus adentros: ¿Será posible? ¡Ese viejo santo en su bosque no se ha enterado aún de que Dios ha muerto!”⁶⁷⁴

Con una nueva perspectiva de los alcances del conocimiento humano, ¿por qué no, del “superhombre” nietzscheano?, Atl encamina ahora su proyecto hacia nuevos horizontes extraterrestres:

Queremos coger los astros con la mano, pisarlos, medir las distancias con nuestro propio cuerpo desplazándose en el espacio; saber quiénes viven en otros mundos, conquistarlos. Esta tendencia, que empieza a manifestarse con ensayos físicos elementales, señala un nuevo rumbo a la especie humana: la conquista del Cosmos desconocido, como la tierra desconocida despertó el espíritu de conquista en el pasado. Hasta hoy el hombre se ha movido en círculos alrededor de la tierra. Desde mañana se desplegará en espirales hacia el espacio.⁶⁷⁵

Este hombre del mañana que responde de manera metafórica, a la premisa del superhombre, que Nietzsche pone en boca de Zaratustra: “Amo al que vive para conocer y quiere conocer para que advenga el superhombre; así quiere hundirse”⁶⁷⁶

⁶⁷³ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, caja 7 bis 60-1

⁶⁷⁴ Friederich Nietzsche, *Opus cit*, pp. 15-27

⁶⁷⁵ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, caja 7 bis 60-1

Atl retoma la metáfora de Nietzsche “al querer hundirse” dentro de la metamorfosis humana, y hacer de su utopía la Ciudad que albergue a los superhombres:

En diciembre de 1952, el suscrito fundó en México el Consejo Nacional de la Cultura compuesto de eminentes hombres de ciencia, por cuya iniciativa se buscó el lugar donde fundar ese Centro. El señor Bernardo Reyes sugirió la zona de Monte Bello, en Chiapas. El C. Gobernador del Estado dio todas las facilidades para entrar en posesión de esa zona que ocupa una superficie aproximada de 16,000 hectáreas y encierra 32 lagos, pero tanto a los miembros del Consejo de México como a los corresponsales de París, pareció excesivamente alejada de un gran centro urbano, se desechó así Monte Bello.

En julio de 1953, Atl refiere en el Programa de trabajo algunos puntos medulares para la constitución de la ciudad ideal en Jalisco, su estado natal, concretamente en el Valle de Pihuamo. Para dar inicio a los trabajos previos nombra una comisión formada por un geólogo, un hidrólogo, un meteorólogo y un fotógrafo para que realice el levantamiento aereotopográfico de la zona de Pihuamo, además de una serie de dibujos aplicando “la perspectiva esférica para completar la idea”. Con el propósito de concretar el proyecto, Atl recomienda la elaboración de un anteproyecto de planificación, un estudio geológico y otro hidrográfico para seleccionar el lugar donde se establecería la planta hidroeléctrica. Por último, los alcances de su proyecto rebasan las fronteras nacionales, al comunicar que elaboraría una monografía para enviarla a los Consejos de Madrid, París, Bonn y Roma.⁶⁷⁷

En agosto de 1953 el señor Lic. Agustín Yáñez, Gobernador de Jalisco, invitó al suscrito a visitar el Valle de Pihuamo, uno de los lugares más hermosos y de mejor clima en México, para fincar allí la Ciudad. El Estado puso a disposición del suscrito 200 hectáreas de tierras admirablemente irrigadas; 600 donaron los agraristas y otras 600 más se compraron a precios muy bajos.

Ese sitio era positivamente ideal, pero al comunicar a los miembros del Consejo de México, a los de París y a los de Alemania la situación de la zona, opinaron que también estaba demasiado lejos de un gran centro urbano. Desechado el Valle de Pihuamo.⁶⁷⁸

Después de desechar Pihuamo por las razones expuestas, en 1954, Atl elige la cuenca formada por las estribaciones del Popocatepetl y del Iztaccíhuatl, sólo que -según versión del propio

⁶⁷⁶ Friederich Nietzsche, *Opus cit*, pp. 19-20.

⁶⁷⁷ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, caja 7 - 7.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, caja 7-32.

Atl- esta zona aunque abarcaba 300 hectáreas, “fue desechada por su extremada altura sobre el nivel del mar y por su clima frío” ⁶⁷⁹

Las aparentes dilaciones que sufre el proyecto parecen no desanimar a su autor, quien acepta la propuesta del arquitecto Antonio de la Fuente, para hacer una publicación que difunda la historia del proyecto de manera cronológica, con ilustraciones fotográficas, dibujos y pinturas.

La publicación debería contener también el anteproyecto con el primer grupo de edificios:

- a - Un templo al hombre, un templo a la mujer, una clínica para las enfermedades del corazón y del cerebro a cargo del Dr. Clemente Robles.
- b - Un instituto de Investigación de los fenómenos cerebrales en los animales inferiores hasta el hombre, a cargo del Dr. Mariano Vázquez.
- c - Un instituto de Investigación sobre la energía solar, a cargo del Sr. Emilio N. Acosta.
- d - Un instituto destinado a recoger todas las investigaciones, todos los trabajos realizados en torno a la conquista del espacio: aparatos, teorías, etc.
- e - Un museo de Arte Mexicano Moderno.
- f - Un museo Arqueológico al aire libre, formado por la mayor parte o por todas las piezas arqueológicas diseminadas en todo el territorio de la República, y por aquellas que el Instituto de Antropología debe proporcionar.
- g - Un museo arqueológico nacional en el cual se encerrarán todas las piezas arqueológicas que ahora se encuentran en el museo de la calle de la Moneda y en otras instituciones.
- h - Un instituto de Cerebrología que iniciará la formación de una nueva ciencia dirigida a conocer y aprovechar las fuerzas cerebrales del hombre, no sólo en relación con las contingencias cotidianas de la vida, sino en sus relaciones cósmicas. ⁶⁸⁰

Después de los intentos frustrados para instituir la ciudad de la Cultura en Monte Bello, en Pihuamo y en la cuenca formada por los volcanes del Popocatepetl e Iztaccíhuatl, Atl intenta en 1955 edificar la Ciudad de la Cultura en la Sierra de Santa Catarina, ubicada a 20 km en dirección Este de la Ciudad de México. En esta etapa Atl nomina su proyecto urbanístico: *Olinka*, “donde se reconcentra el movimiento”. En él persisten las líneas originales, sólo que lo limita a un plan medular: la creación del Instituto Internacional “para la conquista del espacio [físico] extraterrestre”.

En el escrito correspondiente a esta etapa del proyecto es posiblemente donde con mayor precisión y claridad se puede advertir la influencia que recibió Atl del filósofo alemán, a través de las enseñanzas de Zaratustra acerca de la muerte de Dios, utilizando la “parábola del sol”.

⁶⁷⁹ *Idem*.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, caja 7-8

con la que equipara su sabiduría de superhombre como “la luz del mundo”, y ocupar el lugar de Dios:

En la hora presente, dadas nuestras condiciones sociales y los adelantos de las ciencias, el problema más importante para el hombre es la conquista del espacio.

Reconcentrar los esfuerzos para la solución de ese problema es liberar el espíritu humano definitivamente.

La conquista del espacio, la conquista que pondrá en nuestras manos otros mundos, será el final de la evolución de la Especie humana, pero requiere, más que ninguna otra empresa, la coordinación de los esfuerzos internacionales

La tendencia del hombre de ir más allá, a otra parte, se intensificó cuando su capacidad mental pudo comprender que había otras cosas fuera de la Tierra, de la tierra que pisaba. Y el hombre creyendo que el Universo es una perpendicular dijo: “arriba, arriba”

Las religiones inventaron cielos poblados de dioses, las filosofías inventaron, a su vez mundos mejores, la ciencia descubrió con el telescopio y el cálculo, otros espacios, otros mundos reales, y el hombre actual quiere alcanzarlos con las manos.

Siguiendo un mecanismo cósmico, nuestra evolución es llevada a trazar una espiral desde la Tierra hacia lo desconocido, una espiral ni mística, ni utópica, ni filosófica, sino real, física.

La bomba atómica señaló un punto final: el punto máximo de la destrucción. Ahora el hombre tiende a ir hacia afuera. El mundo se ha empequeñecido. Ir hacia arriba, físicamente, es el supremo ideal, el más grande de los ideales, que convertido en hecho, transformará al “homo sapiens” en superhombre ⁶⁸¹

La conquista del espacio permitirá al hombre dar el salto cósmico y transitar del “homo sapiens” al “último hombre” que servirá de puente para llegar a la condición del “superhombre” nitzscheano: libre y pleno, sin ataduras religiosas, ni filosóficas, alcanzando su plenitud después de la muerte de Dios

Os enseñó el superhombre El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho vosotros para superarlo?

Hasta ahora, todos los seres se han superado creando; ¿y vosotros queréis ser el reflujo de este magno flujo y retroceder hasta la animalidad, antes que superar al hombre? ⁶⁸²

[...] Miró Zaratustra al gentío, sorprendido. Luego habló como sigue:

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre - una cuerda tendida sobre un abismo.

Un peligroso cruzar, un peligroso mirar hacia atrás, un peligroso estremecerse y detener el paso

Lo que tiene de grande el hombre es el ser puente y no fin; lo que puede amarse en el hombre es el ser tránsito y hundimiento. ⁶⁸³

[...] Amo a todos los que son cual gruesas gotas que una por una caen del nubarrón suspendido sobre los hombres; pues anuncian el rayo, y como anunciadores se hunden.

⁶⁸¹ *Ibidem*, caja 7-10.

⁶⁸² Friederich Nietzsche, *Opus cit.*, p. 17.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 19.

Yo anuncio el rayo y soy cual gruesa gota que cae del nubarrón; este rayo se llama *superhombre*.⁶⁸⁴

Llegamos casi al término de la utopía de Gerardo Murillo, Dr Atl, utopía que se prolongará hasta poco antes de su muerte, en 1962, con una nueva sede ahora en Tepoztlán, Morelos, la que luego ubicará en Teotihuacán, y después en el Cerro de la Estrella. En las tres fases del proyecto se reitera el objetivo principal: reconcentrar a científicos de diversos países, y apoyarlos en el desarrollo de sus investigaciones “para la conquista del espacio exterior”, sin presiones políticas, religiosas o partidistas. Además insiste en la edificación de un “Templo al Hombre”, un Museo Arqueológico al aire libre, y la creación de un Instituto de Artes y Oficios:

Se trata que ese Centro alcance la más alta dignidad estética, significándose por un símbolo, podríamos decir espiritual: un Templo al Hombre. (Se han levantado templos a todas las divinidades, a los héroes, a los Santos, a los guerreros, a los políticos, a las prostitutas, pero no a quien más se lo merece entre todos los seres del Universo, al Hombre. El monumento que se proyecta dirá a los presentes y a las futuras generaciones que quienes lo levantaron tenían conciencia de su grandeza mental, de la grandeza de la especie.⁶⁸⁵

La utopía de Atl llega a su clímax con esa edificación del Templo al Hombre “consciente de su grandeza mental, de la grandeza de su propia especie”; en el *Gran Mediodía* Nitzscheano:

el Gran Mediodía habrá llegado cuando el hombre haya recorrido la mitad del camino que conduce del animal al superhombre y celebre su marcha hacia el ocaso como su suprema esperanza, por ser la marcha hacia un nuevo día. Entonces, el hombre bendecirá su ocaso porque tras él ha de venir un nuevo orto; y el sol de su conocimiento estará en el cenit.
*‘Han muerto todos los dioses; ¡viva el superhombre!’*⁶⁸⁶

Los fuegos sacros del Parícutin.

La aventura amorosa más ardiente y pasional que tuvo Atl no fue con una mujer, sino con un volcán de nombre Parícutin. (Figs. 65a y 65b) Su ya legendaria relación con Carmen

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p 20

⁶⁸⁵ FRBN, Ms Dr. Atl, caja 7 bis-79.



Fig. 65a.- *Lluvia de ceniza,*
técnica mixta sobre celotex,
124 x 155.5 cm.
Col. Casa de la Cultura de Gómez Palacios, Durango, INBA.

TFEIS CON
FALLA DE ORIGEN

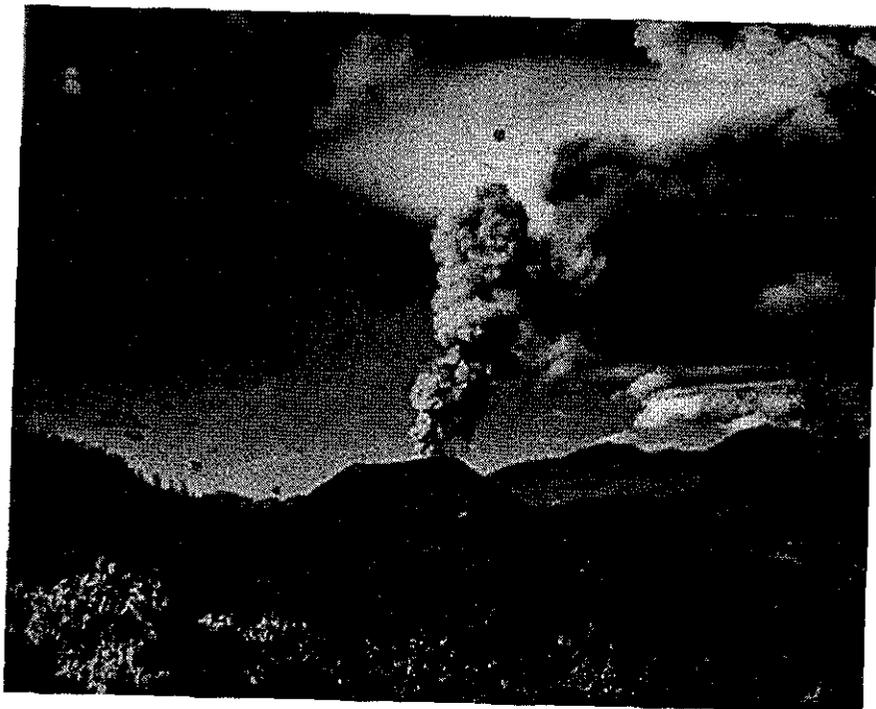


Fig. 65b.- Fotografía del volcán de Parícutin, Michoacán, México.

Mondrágón, Nahui Olin, en la que las excentricidades de la pareja marcaron una época que arrastraba los amoríos desencantados de un tardo romanticismo, manifiesto en violentas explosiones amorosas en contrapunto entre amor-odio, nunca representó para quien describió *Cómo nace y crece un volcán: El Parícutin*, la experiencia alucinante de deseos y anhelos hasta llegar al sacrificio, a través de una entrega de carácter espiritual, con la que “se elevó en círculos concéntricos hasta el infinito”, a través de la contemplación y recreación de los fuegos multicolores y de las explosiones plenas de energía del volcán michoacano, a partir de 1943. Atl nos legó el relato de su vibrante experiencia en las siguientes líneas, llenas de sensibilidad y ternura:

En 1942 surgió el Parícutin. Era lógico que el Dr. se lanzase sobre él, mala la comparación como un gavián sobre una paloma. Pero resultó también muy natural que la paloma era de fuego y el gavián perdió una de sus alas. Cojo como quedó después de las formidables explosiones de ese maravilloso cono michoacano, siguió su estudio día con día y al cabo de diez años publicó una monografía intitulada *Cómo nace y crece un volcán*⁶⁸⁷ (Figs 66a y 66b)

¡Qué mejor ejemplo de la fuerza de esta experiencia amorosa! que representarse como un gavián que va al acecho de la paloma, aunque el objeto del deseo fuese el fuego, por lo que llegó a perder “una de sus alas”. Quizá podemos imaginar la vivencia tan traumática que fue para Atl la amputación de su pierna, acostumbrado a realizar largas expediciones por las altas montañas de México. Cargado de dolor y de heroísmo, Atl nos relata la experiencia de permanecer en la cima de la montaña nevada, en contacto con la naturaleza que lo fortalece y conforta para seguir con sus proyectos:

Los choques nerviosos, los sustos, los fenomenales cambios de temperatura verificados al reditar del cono. La conmoción ante terribles fenómenos y la mala alimentación, me produjeron un desarreglo nervioso, seguido de un trastorno circulatorio que al cabo de un año se hizo sentir en uno de mis miembros inferiores que hubo necesidad de amputar. Amputación de la

⁶⁸⁶ Friederich Nietzsche, *Opus cit.*, pp 74-75

⁶⁸⁷ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr. Atl, caja 6-6-5. Este libro sucedió a estudios preliminares publicados en revistas sobre el Iztaccíhuatl y la cordillera del Ajusco, además de una pequeña monografía sobre el Popocatepetl: “El Dr. Atl se trasladó en noviembre de 1920 al cráter del volcán y desde ese día durante largos meses hizo observaciones cotidianas hasta 38 las que muy condensadas formaron una pequeña monografía intitulada *La actividad del Popocatepetl*, la que a pesar de su brevedad puede considerarse como la historia más completa de esta montaña.”



Fig. 66a.- *Parícutin*,
atcolors sobre masonite,
123 X 152cm.
Col. particular.

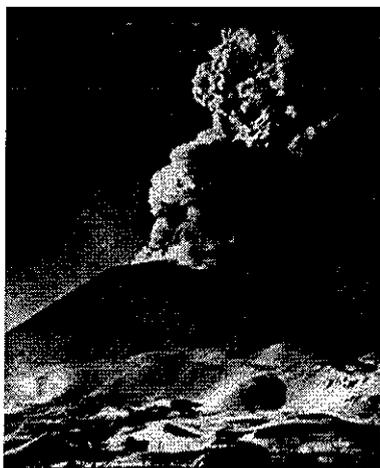


Fig. 66b.- Fotografía del volcán Parícutin, Michoacán, México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 67a.- *Parícutin*,
atlcors sobre masonite,
62 X 92cm.
Col. particular.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

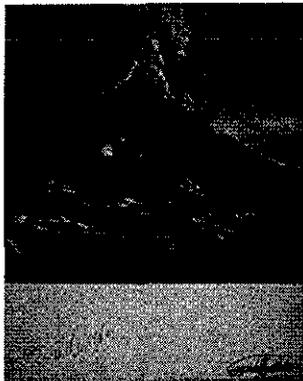


Fig. 67b.- Fotografía del volcán Parícutin, Michoacán, México.

pierna, cambio de vida. Como pasé los días subsiguientes a la amputación, en la cima de la montaña a 44 metros de altura, solo en una tienda de campaña y en medio de tormentas de nieve. Sensación de contento. La fuerza de la naturaleza me dio ánimos y bajé del monte confortado y lleno de proyectos.

La fuerza que encarna este pasaje en la vida de Atl permite retomar sus ideas estéticas, ya que aunque su estancia parícutinea no coincida con el fin de su existencia, sí nos permite resumir algunas de las líneas de pensamiento que lo acompañaron como pintor de las altas montañas de México, a través de su profunda identificación con la naturaleza, y que nos dejó como legado en su obra pictórica, traspasando los tiempos que le tocó vivir.

En torno a esta experiencia parícutinea se encuentran varios de los filones humanísticos de nuestro esteta, filósofo, poeta, y también del científico y del iluminado que llegó hasta la inmolación para describirnos apasionadamente *Cómo nace y crece un volcán El Parícutin*. En él, a manera de diario de viaje, registra cada etapa y facetas del Parícutin, integrándose en una suerte de mimesis con el fenómeno telúrico:

Las sensaciones del hombre ante un fenómeno evidentemente pequeño en relación con las dimensiones de la tierra, pero grandioso y completo considerado en sí mismo, pude contemplarlo y estudiarlo durante 10 años hasta su extinción. Encerrado dentro del ambiente Parícutineo, el hombre accedió a un acto que sólo se conoció por manifestaciones fragmentarias. Desgraciadamente los sabios no tuvieron la ocupación de dedicar todo su tiempo al estudio del nacimiento, desarrollo y vida del Parícutin, y lo que sobre él se ha escrito es poco en relación con la importancia del hecho ⁶⁸⁸ (Figs 67a y 67b)

No es nuestro objetivo analizar el estudio completo que realizó Atl sobre el fenómeno natural, pero sí habremos de rescatar aquí algunos fragmentos correspondientes a 1943; para extraer el aporte de sus ideas estéticas y políticas y explicarnos y definir mejor su omnipotente y a veces contradictoria personalidad (Figs 68-74)

En el llano de Quitzocho, vecino al pueblo de Parícutin en el estado de Michoacán, en el atardecer del 20 de febrero de 1943 nació el volcán, "al que se bautizó con el mismo nombre del pueblo: Parícutin". Uno de los primeros testigos del fenómeno natural fue el campesino purépecha Dionisio Pulido, "quien llevó la noticia del nacimiento de la extraña columna de humo a la Presidencia Municipal de San Juan Parangaricutiro. El cono apenas aparecido



Fig. 68a.- *Parícutin*,
técnica mixta sobre celotex,
66 X 102cm.
Col. INBA.



Fig. 68b.- Fotografía del Parícutin, Michoacán, México.

KODAK SAFETY FILM
MEDICAL RESEARCH

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

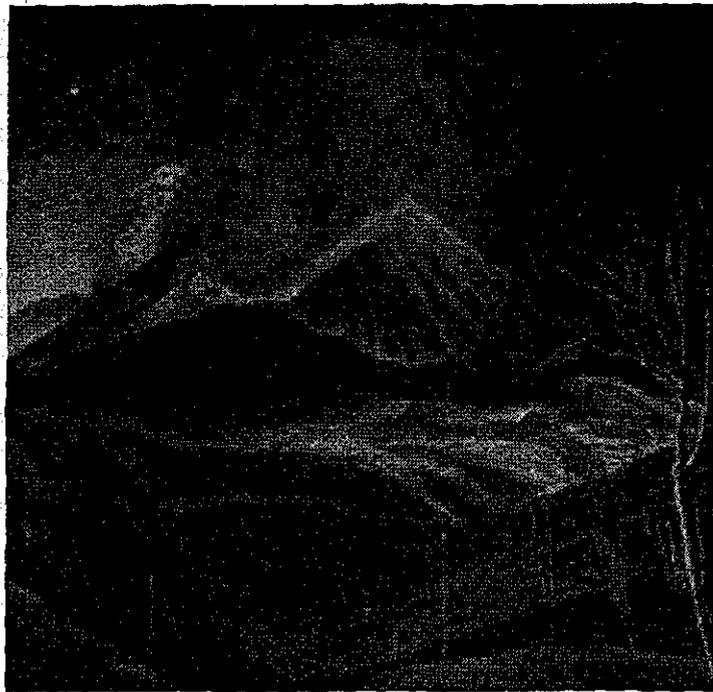


Fig. 69a.- *Erupción del Parícutin,*
técnica mixta sobre madera,
168 X 168cm.
Col. particular



Fig. 69b.- Fotografía del Parícutin, Michoacán, México.

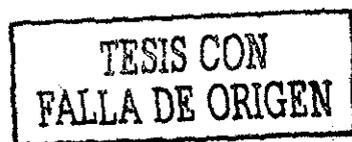
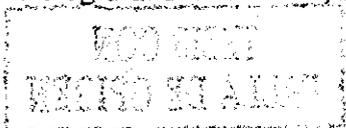




Fig. 70a.- *Parícutin*, 1950,
técnica mixta sobre masonite,
130 X 165cm.
Col. particular.

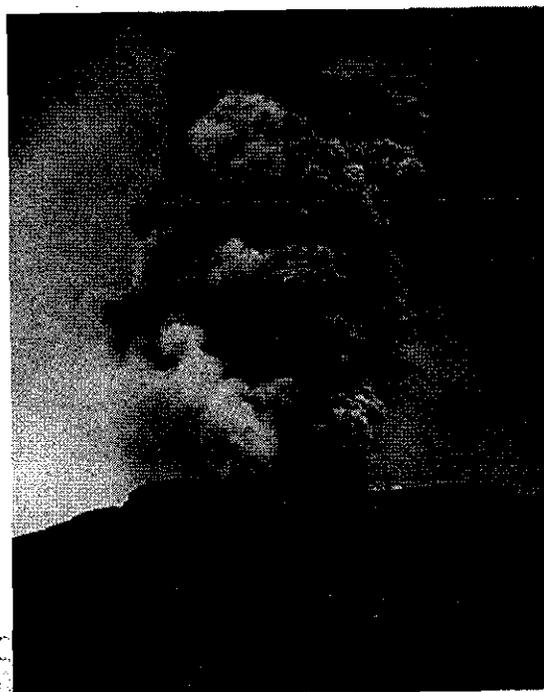


Fig. 70b.- Fotografía del Parícutin, Michoacán, México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 71a.- Arenales sobre el Parícutin,
óleo sobre celotex,
122 X 152cm.
Col. Casa de la Cultura de Gómez Palacios, Durango, INBA.



Fig. 71b.- Fotografía del Parícutin, Michoacán, México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

HECHO EN ALBA



Fig. 72a.- *Parícutin*,
óleo sobre masonite,
111 X 141cm.
Col. particular.

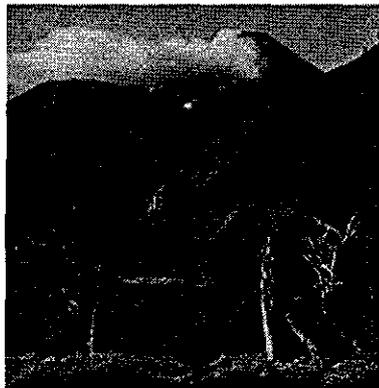


Fig. 72b.- Fotografía del Parícutin, Michoacán, México.

1000 2100

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

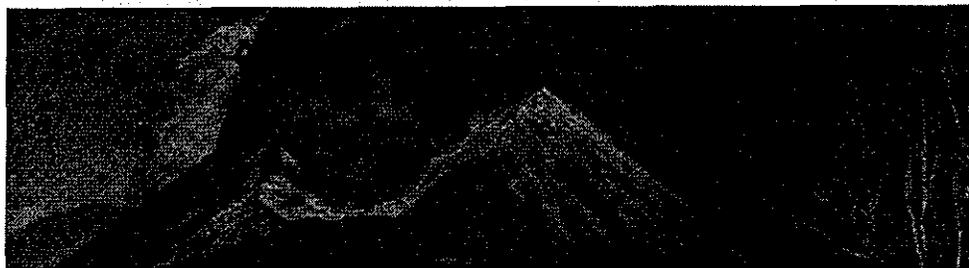
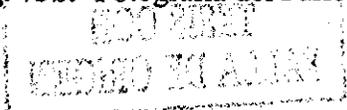


Fig. 73a.- *Erupción del Parícutin,*
técnica mixta sobre madera,
168 X 168cm.
Col. particular.



Fig. 73b.- Fotografía del Parícutin, Michoacán, México.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“alcanzaba una altura de 10 metros y ostentaba una sola boca en su pequeño cráter” Pocas horas después aparecen dos bocas en la cima, “productoras de erupciones detonantes y de la primera emisión lávica” Diez horas después de su nacimiento, de la boca NW “salían erupciones piroclásticas, y de la NE erupciones gaseosas detonantes. Abajo de ésta se percibía una abertura por donde salía la lava” “Por las noches el volcán se convertía en un jersey de chispas” Con el paso de los días el cráter muestra “la escotadura más amplia y una violenta erupción gaseosa” Ya en marzo, “las grandes masas lávicas empezaban a vomitar”. Las lavas “son basaltos de olivino, y se presentan en forma de blocks que al derrumbarse se fragmentan y en algunas ocasiones adquieren forma de lajas” El cráter expulsa “masa gaseosa globular formada a una altura de 200 metros, de la cual se desprenden poderosas andanadas de proyectiles que alcanzan distancias muy considerables” A manera de juegos pirotécnicos, “de la gran columna central aparecieron, desde 1943, ciertas descargas eléctricas, yo las bautizo con el nombre de “signos fulgurantes” En mayo, el volcán asume una perfección geométrica, la que es derrumbada por “fuerzas interiores que desgajaron su flanco Norte en una serie de movimientos espectaculares [. . .] Dentro de una atmósfera turbulenta y húmeda, llena de estruendos, surcada por relámpagos, me parecía asistir a la formación de un mundo”. Después del desgajamiento del cono, “violentos relámpagos de un color verde imponderable estallaban alrededor del volcán”. Corrientes de lava se derramaban por los diversos flancos “Durante la primera mitad del mes de septiembre el tiempo fue siempre lluvioso y raras veces pudo verse el sol, pero el domingo 19 la atmósfera se despejó completamente y por la noche las nubes se acumularon sobre el gran círculo del horizonte, dejando limpia la bóveda celeste tachonada de estrellas, entre el humo ligero de una erupción silenciosa”⁶⁸⁹

Esta descripción detallada de los movimientos y transformaciones del volcán la prosigue Atl hasta 1949, pero nos detenemos deliberadamente en esta imagen de septiembre de 43, en la que

⁶⁸⁸ Dr. Atl, FRBN, Ms Dr Atl, caja 15-15

⁶⁸⁹ Dr. Atl, *Como nace y crece un volcán, el Parícutin*, Editorial SIYLO, México, 1950, pp 21-25

(Agradezco la generosidad de la Sra Leonor Sáenz Arroyo al permitirme consultar la edición original)

nos describe los movimientos volcánicos formando espirales ascendentes mediante la fumarola, que imitara “las chispas que el volcán arrojaba en un esfuerzo fabuloso hasta las profundidades del firmamento”, con el propósito de crear nuevamente, a manera de metáfora, el deseo inconmensurable y sublime del autor por unir la tierra con el espacio cósmico

¿A qué responde este interés por interpretar la naturaleza?

La elección que hace Atl del paisaje como género autónomo en la obra pictórica tiene una particular acepción en el nivel personal, pero como sujeto inserto en la historia ineludiblemente refleja y reproduce los movimientos culturales que fortalecieron a la pintura de paisaje como género independiente a partir del siglo XVII, dentro del arte de Occidente. Este fenómeno no sólo se da en el campo artístico, sino que viene acompañado de una nueva apreciación de la naturaleza que se plasma en textos filosóficos y literarios los que favorecen un nuevo tratamiento del paisaje como género independiente dentro del Romanticismo

Fue, pues, esa poética romántica la que fomentó una nueva mirada del hombre hacia la naturaleza, dentro de un *continuum* visivo en el arte. Este elemento romántico se encuentra fuertemente representado en el paisaje del Dr. Atl, quien utiliza el signo figurativo para representar las imágenes de la naturaleza y, a la vez, para reflejar su interioridad artística y espiritual. De ahí que, el paisaje no sólo sea objeto de la vista, sino al mismo tiempo mirada interior.

A través de pinceladas de luces y sombras basadas en la poética impresionista, el color es otro elemento que utiliza Atl para expresar con nuevos recursos formales su arte pictórico, sin importarle transgredir la imagen de los propios elementos naturales, logra de esa manera la proyección de su propio mundo espiritual, y condensa los elementos simbólicos que nos transmite en una suerte de criptograma.

Como hombre de la modernidad, si bien cuestiona y supera el mecanicismo positivista, no deja de utilizar los avances técnicos y científicos del momento con un innovado lenguaje plástico. Los aportes de la ciencia óptica y los avances técnicos de la fotografía fueron herramientas que acompañaron al hombre en el registro del mundo natural. Atl atento y agudo observador de los

cambios y adelantos de su época, también se dejó seducir por los avances ópticos y fotográficos para imprimir en sus paisajes soluciones espaciales que dieran cuenta de la finitud del ser humano frente a la grandeza del cosmos. Fue así que, ayudado precisamente por las placas fotográficas, y por postales que reproducían temas de la naturaleza, transforma la perspectiva tradicional y crea sus aereopaisajes, a partir de 1933, estructurados dentro de la perspectiva curvilínea; elemento técnico que complementa con sus visiones interiores, pictóricas, y lingüísticas.

Como pintor vanguardista, y en plena correspondencia con el futurismo italiano, utiliza el aeroplano -otro elemento mítico de la modernidad dentro de la epopeya de la era de la máquina- lo que le permite alcanzar una visión cósmica que proyecta en sus aereopaisajes, y que da cauce a uno de sus más caros anhelos: transfigurarse en "semidiós"

Atl fundamenta su poética pictórica y urbanística en la corriente filosófica irracionalista de Friederich Nietzsche, de la que toma aliento para seguir los pasos supremos del profeta Zaratrustra, con el propósito de conducir al hombre contemporáneo a la toma de conciencia del "superhombre" (Fig. 74)

Ciertamente la megalomanía y el egocentrismo no fueron elementos caracterológicos que ostentara solamente Atl. Por el contrario, todo intelectual vanguardista, compartía con gran optimismo las mismas "virtudes" de nuestro protagonista. Empero, el propio destino de la historia que le tocó vivir, y de las acciones que configuraron su biografía, lo fueron colocando en el lugar que le correspondía.

Del activismo político progresista y revolucionario; acompañado de su veleidad iconoclasta, antiacadémica y antiburguesa durante el carrancismo; en una abierta identificación con las causas de la clase obrera; transita después, por el período del autoexilio acompañado por sus sueños y pesadillas que hicieran que se aislara de una lectura cabal de la Historia de México y del mundo. Hecho que lo fue marginando de la acción política, provocándole una amarga desesperanza; hasta llegar a volcar sus simpatías por las ideologías totalitarias, vinculadas en el

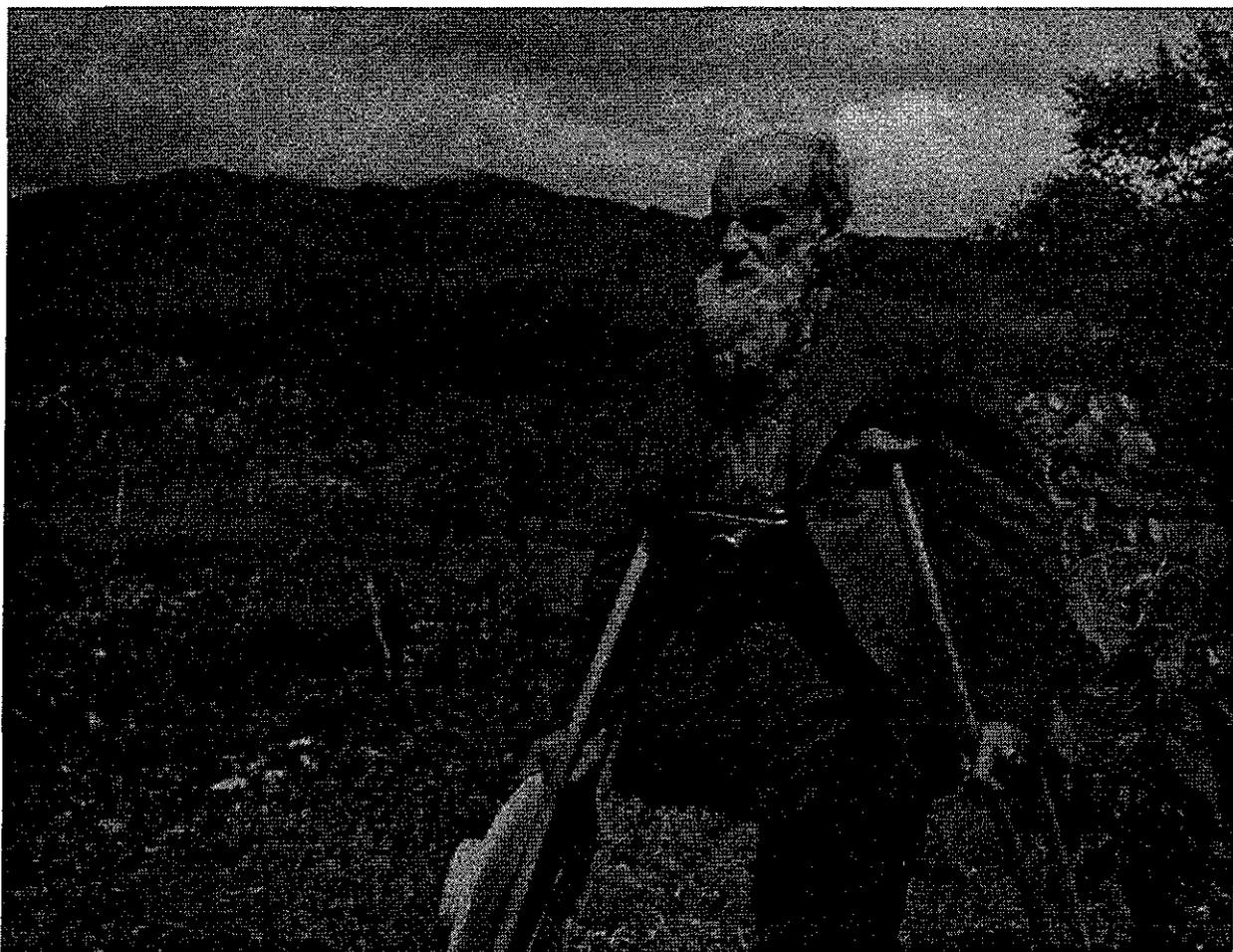


Fig. 74.- En Pihuamo, Jalisco, en busca de Olinka hacia 1953. Fotografía de Ricardo Salas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

espacio y en el tiempo con un nacionalismo de carácter populista y demagogo con el que Atl condescendió hasta cavar su propia tumba política

La identificación de Atl y de los intelectuales del momento, con preceptos irracionales en plena era de la modernidad, propagando elogios perversos hacia la guerra como “ley de vida”, será el preludeo lento pero persistente del holocausto del hombre de la posmodernidad.

La pregunta por la muerte, bajo sus múltiples figuras, desde el caos originario del universo o la noche de la historia, hasta los holocaustos étnicos y la amenaza nuclear, es la pregunta por el sentido constitutivo de la vida humana y de la civilización. En nuestra era, definida al mismo tiempo por la amenaza nuclear y por la globalización de una nueva conciencia ecológica como sus expresiones espirituales extremas, los términos de esta cuestión se han agravado. Las dimensiones objetivas y espirituales de nuestra angustia frente al futuro histórico se pierden en los límites de lo inexpresable. Este límite define centralmente nuestro presente histórico ⁶⁹⁰

Sin embargo, Atl reparó en su momento, y tuvo la sensibilidad de replegarse de la línea de fuego de la política belicista para identificarse con el profeta Zaratustra, en la tarea suprema de fundirse con el cosmos para alcanzar la identidad del “superhombre”, a través de la ciudad ideal de *Olinka*, y conocer el fuego sacro en su hazaña parícutinea.

Después de este largo caminar, emulando a Gerardo Murillo, Dr. Atl, se podría concluir que fue el autor de una vida y una obra magistral, y que navegó sin tregua ni reposo por todos los mares que le ofreció la vida, ¡y la muerte!:

“¡Levemos el ancla! El barco ha estado demasiado

tiempo anclado en el puerto

¡Suelta las amarras, capitán, el Océano te espera!

“Navigare est necessit, vivere non est necessit” [Dr. Atl]⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, Ediciones Coyoacán, S A. de C.V, México, 2001, p 125.

⁶⁹¹Dr Atl, [*Gentes Profanas en el Convento*], Opus cit, p.277

346-A

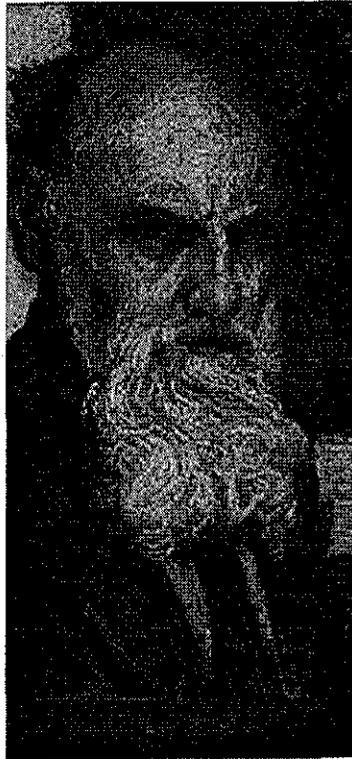


Fig. 75.- *Autorretrato para Ana*, 1948,
pastel sobre celotex,
50 X 26cm.
Col. particular.

Conclusiones. (Fig. 75)

Cuentos de todos Colores es el título de una de las obras literarias que mejor describe el pensamiento y la acción de Gerardo Murillo, Dr. Atl. Después de recorrer algunos pasajes de su extensa y riquísima biografía, podemos concluir que la realidad y la ficción fueron elementos que configuraron su quehacer artístico y político, a través de su ser esencialmente romántico y utópico. De una formación confesional, conservadora, aunque con ciertos tintes liberales en su etapa infantil y juvenil, da un giro radical y asume con aparente convicción las líneas culturales y artísticas que paulatinamente se iban consolidando en Europa en el salto al siglo XX.

En el ámbito del arte, Murillo conoce y comparte las premisas de las vanguardias que se suceden de manera vertiginosa a imagen y semejanza del mundo técnico y científico de la modernidad. Se identifica así con el impresionismo del que tenía nociones a través de su maestro Félix Bernardelli, quien lo impulsa a trascender el anquilosamiento académico que sofocaba el mundo provincial de su natal Guadalajara y de la propia Ciudad de México, y lo induce al conocimiento de las fuentes filosóficas y estéticas de carácter ecléctico, espiritual y universal.

A lo largo de su primera estancia en Italia, Murillo elige con un agudo olfato político a dos maestros que serán, a manera de paradigma, las vías por las que transcurrirá el pensamiento político en el mapa mediterráneo: Antonio Labriola, catedrático de la Universidad de Roma, en la que impartía la cátedra de Filosofía de la Historia, y Enrico Ferri, responsable de la materia de Derecho Penal. Ambas presencias explican el pensamiento y las acciones futuras de Atl en México. Labriola fue un meticuloso analista del socialismo científico, y es a él que se debe la primera traducción al italiano del *Manifiesto*, además de la difusión que hizo en la prensa y en su actividad docente de los estudios filosóficos del socialismo, fundamentados en la tesis hegeliana. Enrico Ferri, por el contrario, se inclinó por una visión maximalista del socialismo, su histriónica y elocuente participación política a través del *obstruccionismo parlamentario*, provocó una grave crisis gubernamental que hizo que cayera el general Pelloux. A este hecho

se ha de sumar la división que se inicia en el interior del Partido Socialista Italiano con la intervención decidida de Arturo Labriola quien inicia una ofensiva dentro del Partido, por la exclusión en la que se tenía a la zona meridional. Este suceso aislado no tendría para nosotros relevancia significativa si no se vinculara con la presencia de Enrico Ferri y la adopción ideológica de ambos de la tesis soreliana, a través de su libro *Reflexiones sobre la violencia*, introducido en Italia por Benedetto Croce. La influencia que recibió Murillo de Ferri fue decisiva tanto desde un punto de vista aparente, como fue su histrionismo político, como en su formación ideológica, al adentrarse en los postulados teóricos de George Sorel y difundir las bondades de la huelga como mecanismo de presión social, para defender los intereses comunes, tesis que será propagada por el pintor mexicano en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a su retorno al país en 1903.

El transcurso de este periodo italiano fue analizado mediante la revisión del cotidiano *Avanti*, órgano del Partido Socialista, que refleja los acontecimientos más relevantes de la Italia finisecular así como el derrotero ideológico de la izquierda italiana. Murillo percibió la trascendencia de ese diario y difundió su mítica colaboración, ya que a pesar de no haber encontrado su nombre y firma en el impreso durante el periodo que comprende su primera estancia en tierras italianas, ello nos permitió reconstruir el entorno histórico que encontró Murillo a lo largo de esa primera estancia.

También en el campo estético Murillo recibe una influencia fundamental que lo marcará a lo largo de su quehacer pictórico, al conocer e identificarse con el impresionismo, además de recibir una fuerte influencia del divisionismo italiano a partir de la figura protagónica de Giovanni Segantini, en la Exposición Universal de París en 1900. Posiblemente fue en estos remotos tiempos cuando Murillo elige el género paisajista como tema recurrente en su obra pictórica, donde conjugaría el manejo espacial y el símbolo mediando una identificación panteísta con la naturaleza. Sin embargo, Italia le permitió conocer también la obra mural renacentista, entre la que elige como parámetro la obra magistral de Miguel Ángel, y en Roma realiza una pintura mural en una villa cercana a la del Papa Giulio. Aún faltaba tiempo para

explicar su alejamiento de la pintura sobre estos elementos constructivos. Su biógrafo, Antonio de la Fuente, registra: “El pintor que en su lejana juventud bebió de la fuente de los impresionistas franceses y en la del Renacimiento italiano, pintó sobre muros seres colosales y fantásticos, extraídos de la Capilla Sixtina, pero iluminados con el arco iris del impresionismo”⁶⁹²

A su regreso a México, en 1903, Murillo encuentra un ambiente político de inestabilidad, provocado por la prolongada dictadura porfirista incapaz de resolver los problemas socioeconómicos que aquejaban a la población, y el surgimiento de los primeros brotes de inconformidad que desencadenarían el movimiento armado de 1910

Este clima trasciende en el ámbito de la cultura, acusando la crisis del racionalismo positivista. Frente al pragmatismo de las ciencias exactas, el hombre moderno no encontraría respuestas a sus interrogantes de carácter espiritual, motivo que lo induce a recobrar las prácticas religiosas, o bien las teosóficas, o ambas, como fue el espiritismo cuyos postulados trascienden en la cultura ecléctica del hombre moderno

Dentro de este contexto histórico podemos situar los movimientos artísticos y metafísicos que se concatenaron en una nueva concepción cultural basada en la “espiritualidad”, con fundamento en la irracionalidad, el sensualismo, la emotividad y la intuición, elementos todos que confluyen en la construcción de una nueva retórica de carácter nacional y espiritual en el México de principios del siglo XX.

Su pintura de paisaje responde a esta dinámica de carácter espiritual, al representar el “alma nacional” en la obra de caballete dentro de una comunión panteísta con la naturaleza, proceso a través del cual el pintor se identifica con las premisas culturales del modernismo y del ateneísmo, que revivifican el mito platónico del “Anima Mundi”, aunado a los conceptos teóricos de la perspectiva de Alberti y Leonardo; la recuperación del factor “sentimental” dentro de la poética del romanticismo; el simbolismo parnasiano; y la teoría del color del impresionismo francés. Estos son algunos de los elementos culturales que se plasman en el

⁶⁹² Antonio de la Fuente, FRBN, Ms. Dr. Atl, 6 18, “Mala suerte del pintor”, 5 fs

paisaje pictórico de Murillo ya de vuelta en México, cuando inicia sus prolongadas estancias en los alrededores de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

Las enseñanzas teórico-prácticas asimiladas en Europa son difundidas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas a partir de 1904, donde cuestiona las reformas introducidas por Antonio Rivas Mercado a través del método de dibujo de Pillet, y el uso de la fotografía como medio didáctico promovido por Antonio Fabrés, esta discordancia desencadenó la renuncia del pintor catalán en 1907. Aunque esa fue la causa que se adujo, el motivo más profundo fue, sin duda, la gestación de un proceso de autoafirmación cultural dentro del proyecto nacional prerrevolucionario, como lo señaló puntualmente en su momento Jean Charlot. En ese tiempo la figura de Murillo cobró fuerza dentro de los espacios de la ENBA, al propiciar la difusión de las premisas vanguardistas con el propósito de consolidar un arte nacional; proceso que tuvo su culminación en la exposición de artistas mexicanos, en el marco de los festejos del Centenario, en 1910.

Una faceta del pensamiento estético de Murillo la podemos identificar a través de la célebre disputa, que bajo el seudónimo del *Dr. Orage*, entabló con Fabrés, en la que manifestó su desprecio por el arte de gabinete o de estudio del pintor catalán, al estar alejado de la percepción visiva de la naturaleza, y utilizar la fotografía, libros y documentos como sus fuentes iconográficas, lo que daba como resultado “una técnica cansada y [aunque] con pretensiones de ser franca, su colorido es falso y desentonado, participando todo de una entonación bituminosa que hacen duras y pesadas las carnes, además de que su pintura carece de atmósfera”, al referirse a la obra *Los borrachos*.

Dentro de la misma polémica, Murillo cita a manera ejemplar el divisionismo italiano, con el que le recuerda a Fabrés: “Segantini es adorado - por alemanes y austríacos - como un semidiós: Ya ven Uds que quienes proponen medallas para el señor Fabrés - refiriéndose a Bouguereau y Gérôme- las niegan al inmenso e inmortal Segantini”⁶⁹³

⁶⁹³ Gerardo Murillo, *Los Sucesos*, México, 24 de julio de 1904, “Al defensor de Fabrés. Veritati Propugno. Citado por Salvador Moreno, op cit., pp 194-195

Murillo fue contundente al señalar la necesidad del artista contemporáneo de acercarse a la naturaleza como fuente iconográfica, como único método que garantizaba una pintura con cualidades estilísticas, método que defendió también dentro de la enseñanza artística de la ENBA. La exposición de *Savia Moderna*, organizada por el propio Murillo en 1906, fue la suma de sus ideales estéticos en ese momento: el paisaje como tema preferente entre los artistas jóvenes, la paleta impresionista y la conceptualización simbólica de los pasajes naturales como un recurso estilístico de primer orden, dentro del proceso de definición de un arte nacional.

En 1908 Murillo hace el inventario de la Galería de Pintura de la ENBA, y con el mismo lenguaje incendiario que utiliza en sus múltiples intervenciones de carácter cultural define el acervo: “Las obras de pinturas conservadas en la antigua bodega de la Escuela son el *destritus* que lentamente ha ido depositando el criterio estético de todos los que en la Academia de San Carlos se han ocupado de seleccionar las telas de la pinacoteca, y nunca, ante el juicio de persona alguna, estas obras han sido estimadas.”⁶⁹⁴ Sin embargo, contrasta el juicio emitido sobre la colección de pintura novohispana, que era en su opinión “material de desecho”, con el reconocimiento que externó hacia la pintura europea y de paisaje como “el único tesoro del Arte de la Pintura que posee la Nación”⁶⁹⁵

A las anteriores tareas se debe sumar la clasificación, valuación y restauración de la colección de pinturas y piezas cerámicas del poblano Alejandro Luis Olavarieta, las que exhibió en un salón de la Escuela, la ocasión para decorar los muros al afilcolor “para festejar el obsequio y la vetustez de las obras con una gran bacanal de mujeres desnudas encima de los cuadros oscurecidos por el tiempo”. Estas imágenes provocaron la ira de doña Carmen Romero Rubio de Díaz quien ordenó destruirlas para que no contaminaran “los ojos virginales” de la sociedad porfiriana. El destino de la pintura mural de Murillo ya estaba trazado desde ese

⁶⁹⁴ Gerardo Murillo, AGN Instrucción Pública y Bellas Artes, vol. 19, exp. 67, 13 fs. Eduardo Báez Macías, *op. cit.* Doc. 11320

⁶⁹⁵ *Ibidem*, vol. 12, exp. 8, fs. 13

momento; su obra mural fue siempre motivo de censura y barbarie, lo que provocó desánimo en el pintor y lo predispuso a abandonar años después su pintura pública

Las causas de su escape del país hacia el continente europeo las entendió con precisión Orozco, al transcribir las injustas versiones que corrían en el ámbito oficial sobre la personalidad de Murillo: “Se dijo entonces que todo en lo que ponía las manos no tenía buen fin. Y se agregó que estaba loco.”⁶⁹⁶ Seguramente decepcionado por la incompreensión del medio mexicano, llega a París y toma contacto con los poetas modernistas latinoamericanos Rubén Darío y Leopoldo Lugones, quienes apadrinan su nuevo nombre como símbolo de la ruptura con el pasado familiar y social: *Dr. Atl*.

París era en esos tiempos el centro del saber universal, espacio donde se llevaba a cabo una revolución técnico-científica, pero, a la vez, artística y cultural que trascendió en todo Occidente; todo ello enmarcado dentro de un ámbito de gobierno que alentaba al proceso de modernidad. Dentro de este contexto se inscriben las tareas artísticas que Atl realizó a lo largo de su segunda estancia en Europa, en los años 1911 a 1914; periodo en el que destaca su tarea como pintor y crítico de arte en el periódico *Action d' Art*.

El encuentro de Atl con los poetas modernistas no se redujo a un vínculo esporádico de ritual bautismal; por el contrario, la presencia de Rubén Darío especialmente dejó una profunda huella en la formación académica de nuestro protagonista, al reforzarle las ricas vetas de la cultura ecléctica humanista de principios de siglo: de los ritos órficos a Platón y los neoplatónicos, así como en la espiritualidad de las doctrinas esotéricas y las religiones orientales, la teosofía y el ocultismo, además de sugerirle la revisión de los clásicos grecorromanos y la recreación de la mitología universal.

La presencia de Darío en su experiencia europea se percibe también en la concepción de la política, sobre todo del anarquismo que, bien leído, fue el humanismo cultural de tradición grecolatina, así como en la defensa apasionada de las libertades individuales del artista, manifiesta en la “aristocracia del talento”. De ahí que el anarquismo en Darío no se debe

⁶⁹⁶ José Clemente Orozco, *México en la Cultura*, número 804, tercera época, domingo 16 de agosto de 1964

desvincular del individualismo de tradición liberal ya que, el poeta nicaraguense rompió lanzas precisamente en el terreno cultural contra las ciencias positivas, y abrió brecha en la poesía y literatura en lengua castellana utilizando los parámetros parnasianos y del simbolismo de tradición francesa. Otra vertiente donde encontramos semejanza entre Darío y Atl fue en su “anglofobia” manifiesta, en el primero, a través de su célebre escrito *El triunfo de Calibán*; mientras que en el pintor mexicano se manifestaría con mayor resonancia en sus escritos de carácter político en la década de los treinta. Por último, esta identificación ideológica en ambos tiende sus raíces en historias biográficas comunes: su origen familiar y social cristiano y liberal.

A ese periodo europeo corresponde su participación en el impreso *Action d'Art* en el que a través de sus colaboraciones manifiesta una identificación con los preceptos anarco-individualistas, al defender las libertades privadas de los individuos, ahora masacradas por los intereses comerciales, políticos y religiosos. En el campo del arte hace una severa crítica de las vanguardias ya que propiciaban una preparación deficiente tanto en el campo humanístico y científico como en el técnico: “La inmensa mayoría de los artistas no se encuentran preparados ni filosófica, ni científica, ni técnicamente para la elaboración de una obra de armonía racional, ni tampoco para cumplir un trabajo de gran envergadura”. Además de analizar de manera escrupulosa cada *ismo*: señala con precisión las bondades formales y conceptuales del impresionismo y del neoimpresionismo; señala con irónico desenfado la “razón” de la teoría cubista: “Metzinger ha encontrado el microbio de la epidemia artística moderna. Nos confía que [un pequeño punto del que un día le habló Van Gogh] es el origen único del cubo... y del incubo”. Para el lenguaje formal de los futuristas Atl no muestra mayor comprensión; por el contrario, lo llega a equiparar con las tiras cómicas: “Hace quince años que los ilustradores de las ediciones dominicales de los grandes periódicos de Nueva York, Chicago, St. Louis, etc., inventaron el desplazamiento de los objetos sobre una superficie plana”. También se ocupa del papel del crítico de arte como copartícipe de un ejercicio de artificio que tiene como único propósito la mezquindad en transacciones comerciales, despojando al arte de sus genuinas

cualidades estilísticas y universales. Su pluma no podría presumir de una prosa pausada y serena, si así fuera se dudaría de la autoría. Atl tenía que exhibirse como quien era, o pretendía ser: el pintor y poeta “maldito” de las vanguardias parisinas.

La estancia parisina de Atl llegaba a su final, cuando los mexicanos residentes en esa ciudad se organizan para presentar un frente contra el “usurpador Victoriano Huerta”, con el fin de evitar que el gobierno francés otorgara un préstamo a México tramitado por los representantes huertistas. De ese momento escribe Roberto Montenegro en su libro *Planos en el Tiempo*, donde narra las acciones maratónicas que emprende Atl en contra de la tiranía establecida en México, a través de la compra de aviones de guerra, tanques, armamento de toda clase y parque. Poniendo en tela de juicio la veracidad de los hechos narrados, Montenegro disculpa al amigo asentando: “Si bien fueron ciertos los hechos que relató, muy bien pudieron haber sido mentiras; para el caso es lo mismo, pues afortunadamente pronto se olvida tanto la verdad como la mentira”.⁶⁹⁷

El caso fue que ciertamente tuvo la oportunidad de vincularse con los mexicanos vecindados en París, entre ellos, el propio Vasconcelos, Sánchez Azcona y Quintanilla, quienes publicaron una hoja volante que denominaron *La Révolution au Mexique*. Años después, Vasconcelos recordará también ese momento en *La Tormenta*: Atl “era un predestinado del carrancismo, y anticipaba casos como el de Diego Rivera y su comunismo, pero por lo pronto, y en mi presencia, se mantenía disciplinado y servicial”.⁶⁹⁸ Así y todo, Atl no pierde su hiperactividad y solicita ayuda a Jean Jaurès y al propio Clemenceau para destituir al “usurpador”.

Cuentos o realidades, el hecho fue que ello permite a Atl vincularse de manera directa con el país, y preparar su regreso. Antes de su llegada a México hace una escala en Washington para entrevistarse supuestamente con el Presidente Wilson, sin resultados aparentes; y se embarca finalmente en Nueva York con destino al puerto de Veracruz.

⁶⁹⁷ Roberto Montenegro, *Opus cit*, p. 51.

⁶⁹⁸ José Vasconcelos, *Opus cit*, pp. 495-498.

Comienza así el pasaje de la biografía de Atl donde la realidad sustituye a la ficción, ya que su presencia y participación se hace notable a lo largo del carrancismo, etapa en la que juega un papel protagónico en el proceso de unidad nacional fragmentada por el movimiento armado, además de la consolidación de la legitimidad del régimen con base en la Constitución. El 2 de febrero de 1915 presenta en el teatro *Arbeu* la conferencia “La importancia mundial de la Revolución Mexicana” ante las filas del primer partido político formado por militantes del ala izquierda del carrancismo: la Confederación Revolucionaria. En esa ocasión externa su ideario político, al manifestar que la Revolución Mexicana es la punta de lanza para aniquilar “el régimen capitalista, el autoritarismo militar y la hipocresía religiosa”, pero lo más relevante fue la lectura a veces francamente ingenua que hacía de la Historia de México y del carrancismo en particular, al asegurar que este gobierno sería el preámbulo del socialismo, y que, además, con la Revolución Mexicana se “alcanzaría la dirección moral del mundo”.

Frente a este análisis megalómano de la historia contemporánea, Atl se convierte en el vocero del carrancismo, y de manera orgánica se asume como el interlocutor del régimen frente a los movimientos populares, como es el caso del zapatismo y del movimiento obrero, al utilizar de sus argucias políticas para convencerlos de la inaplazable necesidad de sumarse al constitucionalismo con el fin de conseguir la pacificación del país, en bien de la retórica del “progreso” y de la “unidad nacional”. Con ese objetivo preciso se entrevista con Zapata, sólo que el líder sureño le exige “que todos los revolucionarios de la República reconozcan el *Plan de Ayala*”, antes de tomar cualquier decisión.

La presencia de Atl frente al movimiento obrero tuvo consecuencias trascendentales que acabaron por aniquilar al sindicalismo de corte anarquista. Nombrado por Carranza agente especial para establecer vínculos con los sindicatos, Atl se ocupa como primera responsabilidad de resolver la huelga de los trabajadores de la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana en la capital. Después de ser intervenidos los centros de trabajo, los dirigentes de la Casa del Obrero Mundial convocaron a los sindicatos y uniones para que se discutiera un proyecto de *Manifiesto*, con la finalidad de que los obreros se mantuvieran independientes en la lucha que

se estaba dando entre los cabecillas que detentaban el poder. En esa crucial reunión efectuada en la propia Casa del Obrero Mundial toma la palabra el Dr. Atl y emite las siguientes palabras, cuyos ominosos resultados no midieron los grupos convocados: “¡Señores, me retiro; pues ese Manifiesto, que parece haber sido redactado por sacristanes, me lleva a pensar que estoy entre enemigos!” El impacto que causó Atl entre el auditorio, seguramente ni él mismo se lo imaginaba, ya que fue el momento inicial pero oculto del resquebrajamiento del sindicalismo anarquista en tiempos de la Revolución. De ahí que, con el paso del tiempo la ideología de Atl se consolidaría al verse entregado de manera incondicional al proyecto de Nación del gobierno constitucionalista: estatista, nacionalista y capitalista, arrastrando dentro de la misma dinámica al movimiento sindical obrero.

La formación de los Batallones Rojos daría cuenta plena del poder de convencimiento que ejerció Atl para cooptar al movimiento obrero en su lucha de corte anarquista, y comprometerlo en la contienda bajo las filas del carrancismo. El desprecio con el que Carranza recibe en Veracruz al grupo que representaba a la Casa del Obrero Mundial; presagiaba el trágico desenlace del movimiento obrero en 1916.

Sin embargo, la condición humana no es lineal, por el contrario se debate dentro de múltiples contradicciones, y con mayor razón la personalidad de nuestro protagonista quien se ha manifestado proclive a los vaivenes ideológicos de manera constante. Por ello no nos debe resultar extraño que en la praxis política se haya identificado y defendido los preceptos revolucionarios del carrancismo; pero tendría oportunidad de mostrar también la otra cara de la moneda, la que se refería a su prolífica estadía parisina dentro de la que destaca la identificación de Atl con las enseñanzas del socialista Jean Jaurès. Para ello, qué mejor que desplegar su ideario en las páginas de *La Vanguardia*, defendiendo su fe hacia la victoria del socialismo, como proceso consecutivo a la Revolución Mexicana.

El impreso se fundó en la ciudad de Orizaba como órgano del constitucionalismo, en el que además de contar con secciones dedicadas a aspectos políticos, económicos, sociales y culturales, marca sus objetivos fundamentales: hacer una prensa independiente del

mercantilismo, defender la verdad y ser libre de la “presión editorial” La tendencia del periódico, no obstante que se declarara vocero del carrancismo, fue creando suspicacias, lo que provocó la clausura final. Carranza comienza a desconfiar de la creciente fuerza de la *Confederación Revolucionaria*, al reclutar un buen número de civiles fortaleciendo con ello la fuerza de Obregón. Pero también, molestó al “C Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo de la Unión” la influencia que ejercía la prensa revolucionaria, por lo cual ordenó la clausura de los diarios *El Pueblo*, *El Demócrata* y *La Vanguardia*.

Era el momento que Carranza quería asegurarse el control de las fuerzas disidentes. Con las organizaciones obreras ordena que desocupen el inmueble del Jockey Club; se clausura la sede del *Ariete* y de *Acción*; los principales dirigentes obreros son encarcelados después de la Huelga General, con lo que se rompe definitivamente la alianza entre el sindicalismo y el carrancismo.

“Líderes pervertidos, disipadores y fatuos”, tales fueron los epítetos que dedica el líder obrero Rosendo Salazar a todos aquellos que promovieron el pacto entre la Casa del Obrero Mundial y el carrancismo. Tocó pues a Atl una gran responsabilidad de lo sucedido, ya que si bien él confiaba que a través del triunfo de la Revolución Mexicana se llegaría al socialismo; y México ocuparía entonces un lugar principal en el concierto de las naciones ya que podía “hacer avanzar centenares de años el progreso social humano”; su lectura de la historia no tenía ningún fundamento real, fueron sólo elucubraciones de su pensamiento esencialmente romántico y utópico; pero que, por el lugar que ocupó dentro el carrancismo, Atl colaboró a darle la puntilla al movimiento obrero organizado.

Una vez encarcelados los líderes obreros, Atl expresa al Primer Jefe su desconcierto y, de manera categórica, exige su encarcelamiento: “Se ha cometido una injusticia tremenda con los obreros que han venido al llamado de usted; debe ordenar que a mí también se me lleve a la cárcel”. La pregunta que se antojaría hacerle a nuestro personaje es: ¿cuál sería la reacción que esperaba de Carranza? ¿Que compartiera con él sus sueños socialistas?, cuando el proyecto

constitucionalista del país era el fortalecimiento de la economía de mercado, dentro de patrones estatistas y nacionalistas.

Pero Atl no declinó en sus sueños. Partió a los Estados Unidos para autoexilarse por tres años sin detener sus planes, ahora comprometiendo el territorio de Baja California para instituir allí el régimen socialista, al mando del general Álvaro Obregón. La reacción del militar no se hizo esperar: no sólo se negó a escuchar al pintor sino que sugirió al gobierno carrancista lo alejara del país del Norte, “para así evitar que estorbe la labor del gobierno”. El fracaso de su actividad “sediciosa” lo desalentó para que organizara mayores desórdenes; y entonces se ocupó de lo que sí sabía hacer muy bien: “se imponía una novia se llamaba Mabel, era alta, rubia, de ojos azules y era muy alegre. Paseos, banquetes, y acabamos por representar números especiales en los teatros de Los Ángeles”.

En 1919 Atl regresa al país, pero después de los resultados poco afortunados de su experiencia pública, no volverá a encontrar espacio para participar de manera protagónica en la política del México posrevolucionario. Además, hemos de imaginar la opinión desfavorable que Álvaro Obregón guardaba de la personalidad del pintor, después de las sugerentes expectativas que había formulado para que un gobierno usurpador se ocupara de manera clandestina de la península de Baja California.

Al no encontrar apoyo gubernamental Atl se refugió en los amigos. Alberto J. Pani fue el primero que le brindó su ayuda encargándole la catalogación de su acervo pictórico privado. Después se ocupó de la elaboración del catálogo *Las Artes Populares en México* dentro de las festividades del primer Centenario de la consumación de la Independencia de México. Fue, pues, cuando fortalece con su trabajo los valores nacionales, para definir el concepto de “mexicanidad”. La revaloración de las artes populares queda inscrita dentro de esta dinámica, al integrar al pueblo como nuevo sujeto de la historia dentro de la retórica posrevolucionaria, y colaborar con el proceso de modernización del país, con el propósito de que México ocupara su lugar en el nivel internacional. Este acercamiento con el arte popular se prolonga durante el

callismo y el “Maximato”, al tratar de vincularlo con la producción y el mercado, a través del Comité Nacional de las Artes Populares

En la década de los veinte se percibe un parteaguas en el aspecto ideológico de Atl. Sus sueños socialistas ceden el paso a una identificación paulatina, primero silenciosa pero consistente, hacia el pensamiento de ultraderecha, que se exhibirá potente y decidido en las décadas sucesivas, llegando a manifestar una abierta simpatía con los ideales del nazifascismo

Es la época también de las grandes decisiones artísticas, tomadas desde luego por factores negativos que afectaron al pintor, como fue la censura y destrucción final de los murales realizados en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Hecho que lo llevó a abandonar la pintura pública, no obstante haber sido el promotor principal de la pintura de muros. Años después explica su inconformidad con el lenguaje plástico de los colegas, que fortalecían una pintura mural de “contenido bolchevique”, patrocinados por el entonces Secretario de Educación Pública, “Pepito Vasconcelos”

Fueron pues, aspectos ideológicos los que propiciaron la decisión de Atl por dedicarse a la pintura de paisaje, mediante metáforas plásticas que expresaran la esencia de la “mexicanidad”, dentro del proceso posrevolucionario inmerso en el compromiso de fortalecer las instituciones en beneficio de la reconstrucción nacional. La afición por el paisaje la hizo extensiva en las colaboraciones de la revista *México Moderno*, donde da cuenta de cada una de las implicaciones conceptuales que comunicaba con su lenguaje formal, hasta privilegiar al Valle de México como la suma por excelencia del “alma nacional”. En 1933 escribe: *El Paisaje, un ensayo*, en donde declara que es una revisión crítica de su tarea artística. En él privilegia la pintura *Las nubes sobre los valles*, ejecutada al agua-resina, la que “muestra enérgicamente lo que yo podré hacer de aquí en adelante”. Fue, pues, esa razón de elegir esta imagen como obra principal, por lo que abre este estudio

En el mismo ensayo Atl confiesa: “no nací pintor, pero nací caminante. Y el caminar me ha conducido al amor por la naturaleza y al deseo de representarla”. Sitúa a la luz como el elemento sustantivo que transforma a los elementos naturales: “El paisaje es el vasto escenario

del mundo modificado constantemente por la luz, que no puede comprenderse si no es en condiciones muy especiales de desarrollo mental” Con esta definición se identifica con los preceptos del divisionismo italiano, del impresionismo y del posimpresionismo francés; además de expresar su interés por aprehender la esencia espiritual del paisaje, y mostrar así la comunión que se establece entre la naturaleza y el espíritu de quien la observa, en un acto místico que da por resultado la obra de arte.

Sobre el método que Atl utiliza para realizar su pintura de paisaje, nos narra que nunca sale a buscar un paisaje, “siempre dejo que el paisaje me busque a mí, que se eche violentamente sobre mi sensibilidad. Hago un esquema en blanco y negro muy rápido. Empiezo el paisaje inmediatamente, o después de un mes o de un año, la sensación prístina perdura sin debilitarse por largo tiempo”.⁶⁹⁹

Después de exaltar a los pintores de paisaje orientales, con los que siente una profunda identificación, dedica un espacio específico para la fotografía: “La fotografía ha inundado al mundo de paisajes. Es precisa, justa de tonos, amplia, todo lo ve. Le falta, sin embargo, algo - ese algo que solamente pueden producir los dedos movidos por el espíritu”. ¿Cómo utilizó Atl la fotografía? Exactamente como lo hicieron otros pintores impresionistas; recordemos la famosa escena ecuestre, de Edgar Degas *Interior de un circo* que da cuenta de la estrecha vinculación entre la pintura y la fotografía.⁷⁰⁰ También Atl se ayudó de la fotografía para hacer sus excelsos paisajes; basta apreciar la colección fotográfica que se encuentra en sus archivos personales resguardados tanto por la UNAM como por el INBA, para darnos cuenta del uso de la fotografía dentro de su proceso creativo, al aceptar que “la fotografía llega a lo sublime cuando reproduce los misterios del espacio”. En ese plano espacial utilizó Atl la fotografía.

A lo largo de la vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl, podemos advertir que tanto las acciones de carácter político como las artísticas se generaron en los años formativos de las

⁶⁹⁹ Dr. Atl, FRBN, Ms. Dr. Atl, caja 9, 42, 4 fs.

⁷⁰⁰ Federico Zeri, *Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte*, TEA-Arte, Florencia, Italia, 1990, p. 220.

vanguardias europeas, las que fueron tomando su propia fisonomía y adaptándose a las circunstancias históricas del México revolucionario y posrevolucionario hasta llegar a alcanzar la cima de su madurez creativa e ideológica con un elemento sustantivo: la utopía, en una suerte de transgresión personal y social, al no encontrar sus proyectos un espacio dentro de las estructuras sociopolíticas del país. Transgresión con la que se fue abriendo paso en un aparente diálogo, que en momentos se convertía en un solitario y exasperante monólogo, tanto en sus proyectos artísticos, como en su participación política

Artista, transformado ahora en simpatizante de las ideas de la ultraderecha, se coloca como punta de lanza en la propagación de “campañas antisemitas”, en la lucha contra “la plaga comunista”, y contra el “gran capital yanqui”, durante el Maximato, el cardenismo y los primeros años del gobierno de Ávila Camacho. Dentro de esta línea de pensamiento guarda una gran similitud y empatía con intelectuales y artistas de la vanguardia europea como Filippo Tommaso Marinetti, Benedetto Croce, Gabrielle D’Annunzio, entre otros, quienes después de compartir los ideales anarquistas dieron un salto al vacío para aliarse con las fuerzas de la ultraderecha y convertirse en propagadores de los ideales fascistas. Pero lo que deja una impronta determinante en Atl es la asunción del artista contemporáneo como un ser predestinado a ser guía y “profeta” de la sociedad de su tiempo, a través de una concepción nacionalista y espiritual, cuyo ideario hereda del pensamiento marinettiano. Esta influencia política, también trascendió en su concepción estética, en abierta identificación con el futurismo italiano, que tenía como punto de unión la pintura de los aereopaisajes (Figs. 76a y 76b)

Su última gesta heroica - siguiendo el modelo de los artistas vanguardistas - sería el proyecto de la “ciudad de la cultura” como un espacio que albergaría a la “aristocracia del saber”, y cuyos fundamentos reciben una fuerte influencia de la filosofía nietzscheana. Este último periodo en la vida y obra de Atl se puede equiparar, de manera figurada, con una espiral ascendente, al ser éste el elemento conceptual que el propio artista utilizó para describir las nuevas hazañas que conformarían su utopía de la ciudad ideal, *Olinka*; espacio en el que el hombre “se desplegaría en espirales hacia el espacio”, pero que también utilizará en su pintura



Fig. 76a.- *Boca de volcán,*
técnica mixta sobre masonite,
107 X 160cm.
Col. particular.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 76b.- Fotografía de la boca del volcán, vista desde un avión.

aérea, en las imágenes telúricas y dibujos que realizó de los fuegos parícutineos para enlazar de manera simbólica la tierra con el Cosmos; en proezas del “superhombre” nietzscheano

En suma, podemos afirmar que los vaivenes ideológicos en Atl fueron sólo aparentes, ya que una consistente identificación con el germen de la ultraderecha a través del pensamiento soreliano, propagado por su maestro Enrico Ferri, en aquella lejana estancia en Europa entre los años de 1896-1903, trascendería en Atl a lo largo de su vida y obra

A las primigenias veleidades iconoclastas, antiacadémicas y antiburguesas, tendientes a innovar el ámbito de la cultura mexicana de principios de siglo, se generaba en Atl dentro de un exaltado nacionalismo, con visos de apariencia revolucionaria y de avanzada, la oculta pero persistente identificación con las ideas de la derecha ideológica de cuyas raíces se consolidaría la reacción nazifascista

El propio devenir de la Historia mundial hizo que Atl se replegara y desistiera de la irracional alianza de México con las fuerzas nazifascistas, como convicción, y respuesta a su anglofobia, como hombre latinoamericano y universal

Cuentos de todos colores fue el nombre que eligió para presentar su obra literaria, y nosotros lo aprovechamos ahora para hacer una pausa, ya que la vida y obra del Dr. Atl parecería no encontrar un punto final

De la sora Giulia, protagonista de uno de sus cuentos, nos narra el autor: “Anda por las calles de Roma desde que Nerón era emperador. Y no se cansa de caminar, y no come y no duerme... Y ante mi estupor, la vieja se alejó y se perdió entre los matorrales del bosque. Y oí su trote de animal perseguido, no sé bien si bajo las frondas del Bosque Sacro o a través de la historia

”⁷⁰¹ Así, podremos encontrar algún día al Dr. Atl caminando sin descanso, sólo que a diferencia de la sora Giulia, seguramente nuestro actor elegirá las calles de la Merced, o las crestas nevadas del Popocatepetl, o del Iztaccíhuatl (Fig 77)

⁷⁰¹ Dr. Atl, *Cuentos bárbaros y de Todos Colores*, Lecturas Mexicanas, México, 1990, pp. 150-153.

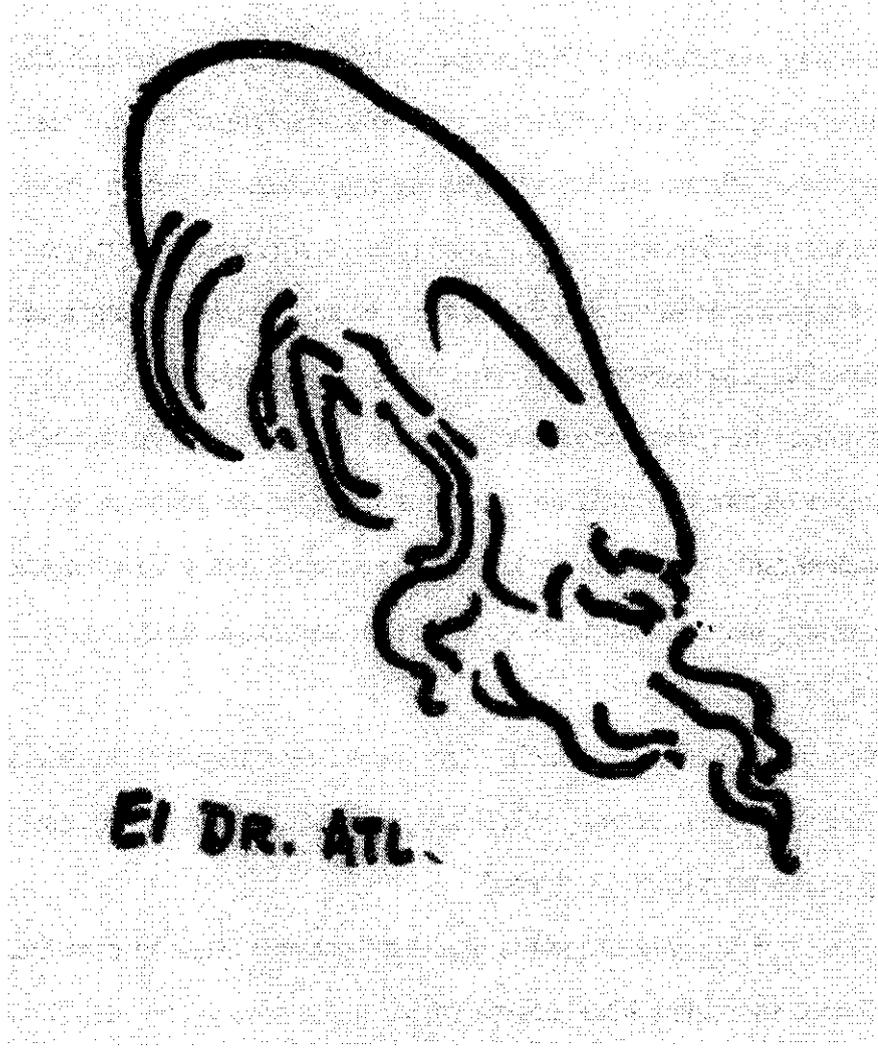


Fig. 77.- Autocaricatura del Dr. Atl.

Archivos

AGN	Archivo General de la Nación
UNAM	Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Centro de Estudios sobre la Universidad
FRBN	Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional
CONDUMEX	Centro de Estudios de Historia de México
AHDMGE	Archivo Histórico Diplomático Mexicano "Genaro Estrada"
CNCA-INBA	Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble
UdeG-AH	Universidad de Guadalajara Archivo Histórico
BPEJ	Biblioteca Pública del Estado de Jalisco
BNCR	Biblioteca Nazionale Centrale Roma
BNF	Bibliothèque Nationale de France

Archivo familiar del Dr. Jorge Corvera Bernardelli.

Hemerografía

- América*, 1926.
- Diario del Pueblo*, 1904.
- El Correo de Jalisco*, 1904.
- El Demócrata*, 1921-22
- El Día*, 1964.
- El Dictamen*, 1948.
- El Heraldo de México*, 1921-1940
- El Heraldo*, 1904
- El Malcriado*, 1904.
- El México Antiguo*, 1919-1922
- El Nacional*, 1947-1981
- El Regional, Diario Católico de Información*, 1904
- El Testigo. Periódico Religioso*, 1904.
- El Universal*, 1921-40.
- El Universal Ilustrado*, 1921-40
- Excelsior*, 1921-77.
- Forma*, 1927.
- Hoy*, 1938.
- Jalisco Libre*, 1904.
- Juan Panadero*, 1904.
- L'art vivant*, 1930.
- La Gaceta de Guadalajara*, 1904
- La Libertad*, 1904.
- La linterna de Diógenes*, 1904
- La Reacción*, 1939-41.
- La República*, 1951

Novedades, 1938-65.

Nuestro México, 1932.

Patria, 1949

Revista de Revistas, 1921-1935.

Revista de la Dirección General de Bellas Artes, 1951

Timón, 1940

Todo, 1936-38.

Zig-Zag , 1921-22

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Camín, Héctor- Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, Cal y Arena, México, 1989.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1era reimpresión, 1997
- Araiza, Luis, *Historia del movimiento obrero mexicano*, 2a. ed., Ediciones Casa del Obrero Mundial, México, 1975
- Arfé, Gaetano, *Storia dell'Avanti*, Mondo Operaio Edizioni Avanti, Roma, 1977
- Argan, G C., *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, 12a. reimpresión, Milán, 1980.
- Argullol, Rafael, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*, Taurus, Madrid, 1999
- Báez Macías, Eduardo, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, (Colección Popular Ciudad de México, No.7) México, 1974
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Editorial Grijalvo, México, 1987.
- Basave Benítez, Agustín, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Bazin, Germain, *Tesoros del Impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, Barcelona, 1962.
- Benjamin, Walter, *París, capital del siglo XIX*, Editorial Madero, México, 1971.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*, 9a edición, Siglo Veintiuno editores, España, 1997.
- Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, México, 1923
- Bonfil Batalla, Guillermo, *La querrela con la cultura*, Nexos 100, México, abril de 1986
- Bourdieu, Pierre, *La Fotografía, un arte intermedio*, Editorial Nueva Imagen, 1era ed en español, México, 1979.

- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos Una evocación crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996
- Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Ediciones Era, México, quinta reimpresión, 1996
- Brener, Anita, *Idolos tras los altares*, Editorial Domés, S A., México, 1983.
- Brook, Carolina, et al, *Il paesaggio nella pittura europea dell 'Ottocento*, LITHOS editrice, Roma, 1994
- Camp, Roderic, Charles A. Hale, Josefina Zoraida Vázquez, (editores), *Los intelectuales y el poder en México*, El Colegio de México, Ucla Latin American Center Publications, University of California, México, 1991
- Casado Navarro, Arturo, *Gerardo Murillo, el Dr Atl*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- Caso, Antonio, et al *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, prólogo, notas y recopilación de apéndices Juan Hernández Luna, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000
- Castellanos Guerrero, Alicia y Juan Manuel Sandoval (coord.), *Nación, racismo e identidad*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1998.
- Ceniceros, José Angel, "Declaración de Principios del Primer Congreso Indigenista Inter-Americano", en *Revista Mexicana de Educación Sociedad Mexicana de Pedagogía*, Año I, núm 2, México, 1940.
- Clark, Marjorie Ruth, *La organización obrera en México*, Ediciones Era, México, 4a reimpresión en español, 1988.
- Cordero, Karen, "Retablos, exvotos y pintura religiosa popular del siglo XIX: el coleccionismo en Estados Unidos", en *México en el Mundo. De las colecciones de arte*, Ed. Azabache, México, 1994.
- "Fuentes para una historia social del "Arte Popular" mexicano": 1920-1950", *Memoria*, Museo Nacional de Arte, Núm , 2, México, 1990

Coronel Rivera, Juan, "Animus Popularis", en *Arte Popular Mexicano, Cinco siglos, Addenda*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

Cuadriello, Jaime, "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes", en *México en el Mundo de las Colecciones de Arte*, T 1 Nueva España, Editorial Azabache, México, 1994

Charlot, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915* Austin, University of Texas Press, 1962

-----*El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, Editorial Domés, S A., México, 1985.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de Sueños*, vol I, coedición Universidad Nacional Autónoma de México-Cineteca Nacional, México, 1981.

-----*Medio siglo del cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1997

Díaz Arciniega, Victor, *Querrela por la cultura "Revolucionaria" (1925)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Enciclopedia Garzanti Universale, Aldo Garzanti Editore, Italia, t 1 y 2, 1962

Espejo, Beatriz, *Dr. Atl El paisaje como pasión*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1994

Espinosa, Elia, *Tiempo, fuerza y ascenso en el realismo intensivo del Dr. Atl. Propositiones teórico-poéticas para una interpretación de su pintura*, Anales 56, UNAM-IIE, México, 1985

Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989

Fontbona, Francesc, Francesc Miralles, *Anglada-Camarasa*, Ediciones Polígrafa, S A, Barcelona, España, 1981

Gamio, Manuel, (Director de las investigaciones), *La población del Valle de Teotihuacán*, T I, Dirección de Talleres Gráficos, Dependiente de la Secretaría de Educación Pública, México, 1922.

-----*Forjando patria*, Editorial Porrúa, S A "Sepan cuantos ", núm 368, México, 1992.

- Garciadiego, Javier, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*, El Colegio de México - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- Gherarducci, Isabella, [coordinadora] *Il futurismo italiano, Benedetto Croce, Futurismo e fascismo*, Editori Riuniti, Roma, 1976.
- Gojman de Backal, Alicia, *Camisas, escudos y desfiles militares Los Dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000
- González Alcantud, José A, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Editorial Anthropos, España, 1989.
- González y González, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940 Los días del Presidente Cárdenas*, el Colegio de México, México, 1988
- González Matute, Laura, *Félix Bernardelli y su taller*, Instituto Cultural Cabañas e Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996.
- Gretton Thomas, "Interpretando los grabados de Posada La modernidad y sus opuestos en imágenes populares fotomecánicas", XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte *Arte, Historia e identidad en América. Visiones comparativas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994
- Hall, Linda B , *Álvaro Obregón, poder y revolución en México. 1911-1920*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Hauser, Arnold, *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Ediciones Guadarrama, S A , Madrid, 1975
- Henríquez Ureña, Pedro, *et al , Antología poética de Rubén Darío*, UNAM, Dirección General de Publicaciones, México, 1971
- *México Moderno, 1920-1923*, facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1979
- *Humanismo de América*, Fondo de Cultura Económica (Fondo 2000 Cultura para todos) México, 1997

- Hernández Campos, Jorge, et al., *Dr. Atl, 1875-1964: conciencia y paisaje*, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, España, 1997
- Jardí, Enric, *El Novecentismo Catalán*, Aymá, S A Editora, Barcelona, España, 1980
- Jaurès, Jean, *Los orígenes del socialismo alemán*, prólogo de Lucien Goldmann, Editorial Laila, Barcelona, 1974
- *Causas de la Revolución francesa*, Grupo Editorial Grijalbo, 2a ed, Barcelona, 1982
- Krauze, Enrique, *El vértigo de la victoria. Álvaro Obregón*, investigación iconográfica: Aurelio de los Reyes, Fondo de Cultura Económica, Biografía del poder 6, México, 1995
- Reforma desde el origen. Plutarco E. Calles*, Investigación iconográfica: Aurelio de los Reyes, Fondo de Cultura Económica, Biografía del poder 7, México, tercera reimpresión 1992
- Lerner de Sheinbaum, Bertha y Susana Ralsky de Cimet, *El poder de los Presidentes, Alcances y perspectivas (1910-1973)* Instituto Mexicano de Estudios Políticos, A C México, 1976
- López, Rafael, *Prosas Transeuntes*, Aztlán Editores, México, 1925
- Luna Arroyo, Antonio, *El Dr. Atl paisajista puro*, Editorial Cvltvra, T. G , S A , México, 1952
- Lyttelton, Adrian, "Società e cultura nell'Italia di Giolitti", en *Arte italiana del XX secolo*, Royal Academy of Arts, Londres, 1989
- Martínez, José Luis, "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1997
- "Nota Preliminar" a las Poesías, en *Obras Completas* de Justo Sierra, tomo I
- Matute, Álvaro, *Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924: Las dificultades del nuevo estado*, El Colegio de México, México, 1995
- Mayer, J P, *Trayectoria del pensamiento político*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961

- Medina González, Cuauhtémoc, *Una ciudad ideal: El sueño del Doctor Atl*, Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, México, 1991
- Meyer, Lorenzo, "La institucionalización del nuevo régimen", en *Historia general de México*, El Colegio México, México, primera edición, 2000
- Molina Enriquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales, 1909*, Ediciones Era, 3a ed, México, 1981
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol 2, El Colegio de México, México, 2a reimpresión 1997
- *Sainete, drama y barbarie, centenario de J. C. Orozco, 1883-1983*, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1983
- Montenegro, Roberto, *Planos en el Tiempo*, ed numerada de Roberto Montenegro, México, 1962.
- Moreno, Salvador, *El pintor Antonio Fabrés*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981
- Murillo, Gerardo, Dr. Atl, *Las Artes Populares en México*, vols 1 y 2, Editorial Cvltvra, México, 1921.
- *Las Artes Populares en México*, vols 1 y 2, Editorial Cvltvra, México, 1922
- et al, *Iglesias de México*, Ed. Cvltvra, 1924-27, 6 vols., Banco de México, S A, México, Primera reedición, 1979
- *El paisaje (un ensayo)*, México, 1933. (Catálogo de la exposición de pintura en el Convento de la Merced, noviembre de 1933.)
- *Gentes profanas en el convento*, Ediciones Botas, México, 1950.
- *Cuentos Bárbaros y de Todos Colores*, Lecturas Mexicanas, CNCA, México, 1990.
- Neusüss, Arnheim, *Utopía*, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- Nietzsche, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1972
- Obregón Alvaro, *Discursos*, Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar, México, 1932.

- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ediciones Occidente, México, 1945. Pani, Alberto J., *Apuntes autobiográficos*, Librería de Manuel Porrúa, Biblioteca Mexicana 6, México, 1951
- Pacheco, José Emilio, *Antología del Modernismo (1884-1921)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Era, México, 1999
- Palavicini, Félix F , *El Primer Jefe*, Imprenta Helvetia, México, 1916.
- Mi vida revolucionaria*, Ediciones Botas, México, 1937
- Pena, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Taurus, Ediciones, S A., España, 1982
- Prawda, Juan, “Desarrollo del sistema educativo mexicano, pasado, presente y futuro”, en *México 75 años de Revolución*, T. IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Pérez Montfort, Ricardo *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Colección Miguel Othón de Mendizábal, Ciesas, México, 1994.
- Platón, *Diálogos*, “Timeo o de la Naturaleza”, Editorial Porrúa, S:A., México, 1973
- Ramírez Fausto, *et al*, “Las Academias de Arte”, en *Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985.
- “Algunas ideas sobre las colecciones de arte mexicano del siglo XIX en el mundo”, en *México en el Mundo. De las colecciones de arte*, México Moderno, vol V, Ed Azabache, México, 1994
- Revilla, Manuel G , *Catálogo de colecciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Manuscrito de 1905, con anotaciones de Rubén M. Campos*, edición y estudios de Esther Acevedo y Eloísa Uribe, México, INBA, 1980 (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico No. 9).
- Rivera, Diego, “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”, en *Azulejos*, T. I, núm 5, México, 1922.
- “Los retablos: verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano,” en *Mexican Folkways*, núm. 3, octubre-noviembre de 1925.

- Rodríguez Mortellaro, Itzel Alejandra, *Una crónica del arte en el México callista. La revista Forma (1926-1928)* Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, 1995
- Ross, Stanley R., *Madero*, Editorial Grijalbo, México, 1959
- Roth Seneff, Andrew, y José Lameiras, (editores), *El verbo popular. discurso e identidad en la cultura mexicana*, El Colegio de Michoacán, iteso, México, 1995.
- Royston, Pike, E., *Diccionario de Religiones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Sáenz, Moisés, *México Integro*, SepSetenta, México, 1982
- Sáenz Olga, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, México, 1990.
- “Del tianguis al museo: el arte popular mexicano en colecciones norteamericanas y europeas”, en *México en el Mundo, de las Colecciones de Arte*, México contemporáneo, vol 1, Editorial Azabache, México, 1994.
- Sánchez Hernández, Sergio, *Fuentes para el Estudio de Gerardo Murillo Dr. Atl*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- Salaris, Claudia, *Dizionario del Futurismo Idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Editori Riuniti, Roma, 1996
- Salazar, Rosendo, et al , *Las pugnas de la gleba*, Editorial Avante, México, 1923
- *La Casa del Obrero Mundial*, Costa-Amic Editores, México, 1962
- Serrano, Luis G., *Una Nueva Perspectiva La perspectiva curvilinea*, prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl, Editorial Cvltvra, México, 1934
- Seton-Watson, Christopher, *L'Italia dal liberalismo al fascismo, 1870-1925*. Editori Laterza, Italia, 1980
- Sierra, Justo, *México social y político*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Dirección General de Prensa, Memoria, Bibliotecas y Publicaciones, México, 1960.
- Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960

- Siqueiros, David Alfaro, *Me llamaban el Coronelazo, Memorias*, Ed Grijalbo, México, 1977
- Solana, Guillermo, *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, España, 1981
- Sullivan, Michel, *Arte chino y japonés*, en *Las Bellas Artes*, vol. 9, Grolier Incorporated, Milán, 1969.
- Tablada, José Juan, *Obras Completas VI, Arte y artistas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000
- Trabulse, Elías, “Historia del coleccionismo”, en *México en el Mundo. De las colecciones de arte*, Mesoamérica, vol. 1, Editorial Azabache, México, 1994
- Tenorio, Mauricio, *A Tropical Cuauhtémoc. Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, número 65, México, 1994.
- Torri Julio, “San Pedro y San Pablo”, en *Azulejos*, 1, México, 1922
- Ulloa, Berta, “La lucha armada”, en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000.
- Urrutia, Ma Cristina, “19 21: Las Fiestas del Centenario”, en *Epitafios, otra historia*, año 3, Núm 8, ene-feb, México, 1994
- Vasconcelos, José, *Discurso 1920-1950*, Ediciones Botas, México, 1950
- La raza cósmica, Misión de la raza iberoamericana*, Espasa-Calpe Mexicana, S.A., México, 22 a ed., 1998
- “Ulises Criollo”, “La Tormenta” en *Memorias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982
- Velázquez Guadarrama, Angélica, *Rafael Ponce de León, 1884-1909 De lo real a lo legendario*, Museo Nacional de Arte, México, 1988
- Villoro, Luis, “La revolución de independencia”, en *Historia general de México*, 2, El Colegio de México, México, 1980
- Zabludovsky, Jacobo, *Charlas con pintores*, Costa Amic Ed, México, 1966.

Zavala, Iris M, *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, El Libro del Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968

Zeri, Federico, *Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte*, IEA-Arte, Florencia, Italia, 1990.

Zevada, Ricardo J, *Calles, el Presidente*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1971.

Ilustraciones.

- Fig 1.- *Nubes sobre los valles*, 1933, atícolours sobre plancha de cemento, 122 x 173 cm Col Particular
- Fig. 2.- Fotografía de Gerardo Murillo a los tres años. Col Lic. Griselda Luna.
- Fig 3 - Fotografía de Gerardo Murillo a los ocho años con su hermano Cirilo Col Lic Griselda Luna
- Fig 4.- *Autorretrato*, 1899, pastel sobre papel, 80 x 67 cm Col Particular.
- Fig 5 - *Caserío con volcán y fumarola*, estencil, 22 x 26 cm Col. Particular.
- Fig 6.- Portada de la revista *Alma*.
- Fig 7.- *El Dr. Atl pintando hacia el año de 1904* Archivo IIE-UNAM
- Fig 8 - Figura masculina sentada, técnica mixta sobre papel, 50 x 36 cms Col Particular
- Fig 9.- *El Dr Atl en la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Col. Lic Griselda Luna
- Fig 10 - *Cartel* realizado por Gerardo Murillo para la exposición del Centenario APUM, México, Tomo III, num 41, Col Xavier Torres
- Fig 11 - *Exposición del Centenario*, Academia de Bellas Artes, 1910 Artes de México, num 115, año XV, 1969
- Fig 12 - *L'Action d' Art*, journal, 15 de marzo de 1913, Bibliothèque Nationale de France
- Fig 13 - *Carranza, Atl y algunos amigos del primer Jefe del Ejército Constitucionalista* Archivo Fotográfico del Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX
- Fig 14.- *El General Zapata y el Dr. Atl* por Baltasar Dromundo del libro inédito Episodios de la Revolución, en Ilustrado, 14 de febrero de 1929, p 44
- Fig 15.- *Carranza con los representantes de la Casa del Obrero Mundial*.
- Fig 16.- *Los Batallones Rojos*.
- Fig 17.- *Tres mil obreros recibieron ayer a pro-rata la ayuda concedida por el primer Jefe*, en La Prensa, 9 de febrero de 1915, primera plana

- Fig 18.- *El Constitucionalismo acude en ayuda de las clases pobres*, en La Prensa, jueves 11 de febrero de 1915, 1a plana.
- Fig. 19.- La Vanguardia (Portada) Archivo particular de la Dra. Elia Espinosa
- Fig. 20.- *Las Bestias*, José Clemente Orozco, en la Vanguardia Archivo particular de la Dra Elia Espinosa
- Fig. 21.- *Pronto dejaría de existir la Casa del Obrero Mundial*.
- Fig. 22 - *Comité de Huelga de los Electricistas*.
- Fig. 23.- *¿ Quién mató al señor Carranza?*
- Fig. 24.- *Las grandes fiestas del Centenario*, en El Universal, domingo 25 de septiembre de 1921, p 6
- Fig. 25.- *Los Trigarantes* en Revista de Revistas, domingo 25 de septiembre de 1921, p. 27
- Fig. 26.- *La Apoteosis de la India Bonita en el "Iris"*, en Zig-Zag, p. 27
- Fig. 27.- *La fiesta charra en Anzures*, en Zig-Zag, p'24
- Fig. 28.- *Los Juegos Florales de la Universidad*, en Zig-Zag, p.23
- Fig 29 - *El homenaje a los héroes visto de un aeroplano*, en Zig-Zag, p 22
- Fig 30 - *Ayer inauguró el señor Presidente la exposición de arte popular* en El Universal, martes 20 de septiembre de 1921, p 8
- Fig. 31 - *La Exposición Mexicana de Arte Industrial Popular*, en El Universal, domingo 25 de septiembre de 1921, 2a sección, p. 5
- Fig 32 - *Artista tonalteco posando en su taller*
- Fig. 33 - *Figuras de Ilaquepaque, Jal , bailando el Jarabe Tapatío*
- Fig. 34a - *Fotografía de Emiliano Zapata a caballo*.
- Fig. 34b - *Don Pedro Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe*.
- Fig. 35 - *Con entusiasmo desbordante se iniciaron ayer en la República de Brasil las fiestas*, en Excelsior, México, D F viernes 8 de septiembre de 1922, Año VI, Tomo V, 2a sección, 1era plana

- Fig 36.- *El Hombre que salió del mar*. Mural pintado en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido)
- Fig 37.- *La Lluvia*. Mural pintado en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido).
- Fig 38.- *La Luna*. Mural pintado en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido)
- Fig 39.- *El Sol*. Mural pintado en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido)
- Fig 40.- *El Titán*. Mural pintado en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido)
- Fig 41.- *El viento*. Mural pintado en el Excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo, (destruido)
- Fig 42.- *Iztaccíhuatl*, atcolours sobre cartón, 76 x 111 cm Col Museo Regional de Guadalajara-INAH
- Fig 43.- *Popocatepetl*, 1909, óleo sobre tela, 69 x 122 cm. Col. Particular
- Figs 44.- Fotografía del Popocatepetl Osuna.
- Fig 45.- *Nubes sobre los valles*, (ver Fig. 1)
- Fig 46.- *El Izta desde el Popo*, 1932, atcolours sobre masonite, 88 x 155 cm. Col Particular.
- Fig 47a.- *Amanecer en la montaña*, atcolours sobre cartón, 79.5 x 120 cm Col. Museo Regional de Guadalajara, INBA.
- Fig 47b.- Fotografía anónima
- Fig 48a.- *El Popo desde Tlamacas*, atcolours sobre masonite, 120 x 155 cm. Col Banamex
- Fig 48b.- *El Popocatepetl Tlamacas*. Fotografía de I. González (postal)
- Fig 49a.- *Vista del Valle de México hacia Xochimilco*, 1956, técnica mixta sobre celotex, 71 x 103 cm Col Particular
- Fig 49b.- Fotografía anónima.

- Fig 50a - *El Popocatepetl, la Malinche y el Pico de Orizaba*, técnica mixta sobre masonite, 120 x 245 cms. Col. Centro Cultural Cabañas, Gobierno de Estado de Jalisco
- Fig 50b - Fotografía anónima
- Fig 51a - *Popocatepetl*, técnica mixta sobre masonite, 112 x 84 cm. Col. Particular
- Fig 51b - Fotografía anónima
- Fig 52a - *Cráter y vía láctea, 1960*, técnica mixta sobre masonite, 120 x 182 cm. Col. Particular
- Fig 52b - *Fotografía del interior del cráter del Popocatepetl*, foto de I. González, (postal)
- Fig 53a - *Boca del Volcán*, técnica mixta sobre masonite, 107 x 160 cm. Col. Particular
- Fig 53b - *Fotografía de la boca del volcán desde el avión*
- Fig 54 - El Dr. Puig (a la extrema izquierda), el Dr. Dumás (en el centro) y el Dr. Pierre Janet, hablando con algunos de los pequeños alumnos de las Escuelas Libres de Pintura En América, *Magazin mensual*, México, no 1
- Fig 55-61.- Colección de los retablos de la Virgen de la Soledad
- Fig 62 - Cárdenas y Atl vuelven a encontrarse a principios de los años sesenta. Fotografía de Agustín Hernández
- Fig 63a - *Imagen 1. Los valles y los montes, aplicación de la perspectiva curvilínea*, Dr. Atl, 1933.
- Fig 63b - *Los valles y los montes, croquis en perspectiva rectilínea*, Dr. Atl, 1933.
- Fig 64a - *Imagen 2. Las nubes sobre los valles, aplicación de la perspectiva curvilínea*, Dr. Atl, 1933
- Fig 64b - *Las nubes sobre los valles, croquis en perspectiva rectilínea*, Dr. Atl, 1933
- Fig 65a - *Lluvia de ceniza*, técnica mixta sobre celotex, 124 x 155.5 cm. Col. Casa de la Cultura de Gómez Palacios, Durango INBA.
- Fig 65b - *Fotografía del volcán de Parícutin*.

- Fig 66a.- *Parícutin*, atlcors sobre masonite, 123x152 cm. Col. Particular.
- Fig. 66b - *Fotografía del volcán de Parícutin*
- Fig. 67a - *Parícutin*, atlcors sobre masonite, 62x 92 cm. Col. Particular
- Fig 67b.- *Fotografía del volcán de Parícutin*.
- Fig. 68a - *Parícutin*, técnica mixta sobre colotex, 66 x 102 cm. Co. INBA
- Fig 68b.- *Fotografía del volcán de Parícutin*.
- Fig 69a - *Erupción del Parícutin*, técnica mixta sobre madera, 168 x 168 cm. Col. Particular
- Fig 69b - *Fotografía del Parícutin, Michoacán, México*
- Fig 70a - *Parícutin*, 1950, técnica mixta sobre masonite, 130x165 cm. Col. Particular
- Fig.-70b.- *Fotografía del Parícutin, Michoacán, México*.
- Fig -71a.- *Arenales sobre el Parícutin*, óleo sobre celotex, 122 x 152 cm. Col. Casa de la cultura Gómez Palacios, Durango, INBA
- Fig -71b - *Fotografía del Parícutin, Michoacán, México*
- Fig -72a - *Parícutin*, óleo sobre masonite, 111x141 cm. Col. Particular
- Fig -72b - *Fotografía del Parícutin, Michoacán, México*.
- Fig -73a - *Erupción del Parícutin*, técnica mixta sobre madera, 168 x 168 cm. Col. Particular.
- Fig -73b - *Fotografía del Parícutin, Michoacán, México*
- Fig -74 - *En Pihuano, Jalisco, en busca de Olinka hacia 1953* Fotografía de Ricardo Salaz.
- Fig -75 - *Autorretrato para Ana, 1948*, pastel sobre celotex, 50x26 cm. Col. Particular.
- Fig -76 - *Boca del Volcán*, técnica mixta sobre masonite, 107 x 160 cm. Col. Particular
- Fig -77- *Autocaricatura del Dr Atl*.